الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique
UNIVERSITE 08 MAI 1945-GUELMA
faculté : des lettres et des langues

جامعة8 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب واللغات

.

الرقم:.....
N° :.....

مذكرة مقدمة لنيل شهادة

الماستـــــــر
(تخصص تحليل الخطاب)

التحـــليل السيميـــــائي للخطـــاب الســـــردي
(دراسة لحكايات من" ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة ")
"الملك شهريار الصياد والعفريت الحمامة المطوقة الحمامة والثعلب ومللك الحزين"

لعبد الحميد بورايو

مقدمة من طرف:
فاطمة دريدي

تاريخ المناقشة : .....

شوقي زقادة	أستاذ مساعد.أ	جامعة 8 ماي 1945
وردة معلّم	أستاذ محاضر.أ	جامعة 8 ماي 1945
عبد الغاني خشة	أستاذ محاضر.أ	جامعة 8 ماي 1945

السنة: 2013-2014

شكر وعرفان

بدايةً أحمد الله تعالى على توفيقه لي في حصاد الدراسة، وقطف ثمار العلم بهذه الشهادة فهو القائل: ﴿اشْكُرُوهُ عَلَى نِعْمَتِهِ يَزِدْكُمْ ﴾

كما أتقدم بجزيل الشّكر وعظيم الامتنان إلى أستاذتي القديرة: وردة معلّم، التي أشرفت على توجيهي خلال مراحل إنجاز رسالتي هذه والتي لم تبخل عليّ بتوجيهاتها السيّر والبناءة من أول خطوة إلى آخر خطوة.

كما أتقدم بجزيل الشّكر إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا العمل المتواضع، سواء من قريب أو من بعيد.

وأشكر جميع الأساتذة من السنة الأولى إلى السنة النهائية الذين أفادوني طوال الأعوام الدراسية تلك.

مَن علّمني حرفاً صِرتُ له عبداً

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أقول:

فَفُز بعلمٍ تَعِش به حيّا النَاسُ موتى وأهلُ العلمِ أحياءُ

... فلك الحمد ربّي من قبل ومن بعد...

شكروعرفان

بداية أحمد الله تعالى على توفيقه لي في حصاد هذه الدراسة،وقطف ثمار العلم بهذه الشّهادة فهو القائل:«أذكروه على نعمته يزدكم».

كما أتقدم بجزيل الشكر وعظيم الإمتنان إلي أستاذتي القديرة:وردة معلم،التي أشرفت على توجيهي خلال مراحل إنجاز رسالتي هذه والتي لم تبخل عليّ بتوجيهاتها البنّاءة من أول خطوة إلى آخر خطوة.

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى كلّ من ساعدني في إنجاز هذا العمل المتواضع سواءً من قريب أوبعيد.

وأشكرأيضا جميع الأساتذة من السّنة الأولى إلى السنة النهائية الذين أفادوني طوال الأعوام الدراسة تلك.

من علمني حرفا صرت له عبدا.

وفي الأخير لايسعني إلاأن أقول:

ففزبعلمل تعش به حيا النآس موتى
وأهل العلم أحياء

.....فلك الحمد ربي من قبل ومن بعد....

مقدمة.....

I- الفصل الأول: المرجعيات العلمية والروافد الفكرية لعبد الحميد بورايو وتلقيه للمصطلح السيميائي السردي

.....45-3

1- االمرجعيلت العلمية لعبد الحميد بورايو
.....4
1-أ/ المشرب السيميائي 5
1-ب/السيميائيات والإرث الشكلاني 6
2- الروافد الفكرية لعبد الحميد
بورايو.....8

2-أ/فلاديمير بروب (Vladimir propp)، (1895-1970).....8

2-ب/ألجيرداس جوليان غريماس (1917-1992).....17

2-ج/كلود ليفي ستراوس (C.Levi-strauss)، (1908-2009).....21

3-المصطلح السيميائي بين عبد الحميد بورايو وبعض النقاد العرب.....24

1- إشكالية المصطلح 25

2- واقع المصطلح السيميائي في الدراسات العربية النقدية.....30

3- المصطلح السيميائي السردي في المدونة النقدية العربية، عند "عبد الحميد بورايو"و"رشيد بن مالك"و"السعيد بوطاجين" و"محمد الناصر العجيمي" 36

II- الفصل الثاني:تلقي عبد الحميد بورايو للنظرية السيميائية السردية.....99-47

I- النظرية السردية:..... 47

1- النظرية السردية: مفاهيمها وقواعدها التأسيسية.....47

2- عبد الحميد بورايو والنظرية السيميائية السردية.....49
2-1/ نموذج المسار السردي عند عبد الحميد بورايو.....50
2-1-أ/ البرنامج السردي (le programme narratif) 54
أ-1/ البرنامج السردي القاعدي.....55
أ-2/ البرنامج السردي للإستعمال.....55
2-1-ب/ مراحل البرنامج السردي.....61
ب-1/ تحريك (manipulation) 61
ب-2/ تقويم (sanction) 61
ب-3/ كفاءة (compétence) 61
ب-4/ أداء وإنجاز (perfomance) 61
3-1/ البعد العملي في البرنامج السردي.....62
1-أ/ الكفاءة (compétence).....62
1-ب/ الأداء (perfomance) 65
3-2/ البعد المعرفي في البرنامج السردي 67
2-أ/ التقويم (sanction) 67
2-ب/ التحريك أو الإيعاز(manipulation).....71
2-2/ نموذج الفاعلين عند "عبد الحميد بورايو ".....77
2-3/ نموذج ا لمسار الغرضي عند عبد الحميد بورايو.....82

2-4/ نموذج البنية الدلالية العميقة عند "عبد الحميد بورايو".....85

2-4-أ/ المربع السيميائي (le carré sémiotique).....85

2-4-ب/ الخصائص الشكلية للمربع السيميائي: التي لم يتطرق إليها عبد الحميد بورايو.....92

ب-1/ علاقة تراتبية أو ترديجية 92

ب-2/ علاقة تناقضية.....92

ب-3/ علاقة ضدية.....92

ب-4/ علاقة تضمين أواستباع.....92

2-4-ج/ الإستعمال المناسب للمربع السيميائي بدلا من استعمال عبد الحميد بورايو.....96

خاتمة.....101

ملخص 106

ثبت المصطلحات 109

قائمة المصادر والمراجع 114

فهرس الموضوعات 122

شهد منتصف القرن العشرين ثورة نقدية على مستوى الغرب، كانت نتاجا للثورة اللسانية السوسيرية، التي قوّضت الدرس اللغوي القديم، المعتد بالمناهج المعيارية المنبثقة عن الذوق والذاتية والقومية، والولاء للانتماء الديني والعرقي، مع غياب موضوع يتفرّد به الدرس اللّساني، ولا يشترِك فيه مع العلوم الأخرى، على غرار علم النفس وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا والفلسفة، لذلك قدّم فرديناد دي سوسير أطروحة جديدة، حاول من خلالها التفريق بين اللغة واللسان والكلام، على اعتبار أن اللغة بصفتها موضوعا للدرس اللساني، لا يحقق طموح هذا العلم الجديد، الذي سعى للتفرد عن العلوم الإنسانية الأخرى، فجعل اللسان موضوعا له بدل اللغة، لأنه هو الذي يؤدي إلى تحقيق التواصل بين أفراد المجتمع، ومن ثمة كان لهذه الثورة تأثيرا كبيرا على الدرس النقدي الغربي، فسارع النقاد إلى تلقف الجهد اللساني الجديد، ومحاولة محاكاته وتبني مناهجه ورؤاه، من أجل مقاربة النص الأدبي مقاربة علمية، وتأسيس لما يسمى بعلم الأدب، وهو ما بشّر به الشكلانيون الروس، ومن بعدهم أقطاب البنيوية.

ثم تفّرع النقد الغربي إلى اتجاهات جديدة، تسمى اتجاهات ما بعد البنيوية، التي حاولت أن تواكب التطورات الحديثة في حقل الدراسات اللسانية، على غرار لسانيات " نوام تشومسكي" و" هاريس" وغيرهما، وظهرت مناهج جديدة، مثل نظريات التلقي والتداولية والتأويلية والسيميائية، هذه الأخيرة التي تمثل فتحا جديدا في الدرس النقدي، يضاف إلى الفتوحات السابقة، وقد بشّر به فرديناند دي سوسير في كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة"، متوقعا أن يكون العلم الذي سيقود العلوم النسقية الأخرى، على غرار اللّسانيات، التي ستكون فرعا من هذا العلم العام.

وبالفعل تحققت نبوءته"، ثم تفرع هذا العلم أو هذا المنهج، إلى فروع معرفية متنوعة: سيميائية اللغة، سيميائية الفن، سيميائية الثقافة وسيميائية الأدب، تفرعت هذه الأخيرة بدورها، إلى سيميائية للشعر، وسيميائية للسرد. وكان من أشهر روادها "جوليان ألجيرداس غريماس" متزعم مدرسة باريس، التي تضم إلى جانبه، "فرانسوا راستيه" و"جوزيف كورتيس" و"جان كلود كوكي"، ما جعل هذه المدرسة تتبوأ مكانة مرموقة في المشهد النقدي الغربي الحديث، ومحاولة تمثُّلِها عن طريق الترجمة، ثم تحويلها إلى أدوات إجرائية لمقاربة النصوص

السردية، وهو حال نقادنا العرب، على غرار "محمد الناصر العجيمي" و"سعيد يقطين" و"سعيد بن كراد"، و"حميد لحميداني"، و"رشيد بن مالك" و"عبد الحميد بورايو"، هذا الأخير الذي ذاع صيته في الجزائر، لأنه يعد من أشهر من أسهم في الترويج للسيميائيات السردية، في حقل الدراسات النقدية العربية المعاصرة بصفة عامة والجزائرية بصفة خاصة، ترجمة وتنظيرا وممارسة. وهذا ما دفعني للإشتغال على كتابه " التحليل السيميائي للخطاب السردي " دراسة لحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب ومالك الحزين) بهدف خدمة الأدب والنقد الجزائري في المقام الأول، والاعتراف لأولي الفضل بفضلهم ثانيا، وفق أطروحة أكاديمية، لتفحص مشروعه، بمصطلحاته المتنوعة، الرائجة والعصية في الوقت نفسه.

وكان السبب وراء اختياري لهذا الموضوع، هو المكانة البارزة التي يحتلها مؤلفه ، في المكتبة الجزائرية، كما يعتبر من البحوث العربية المؤسسة لقراءة النظريات السيميائية، فضلا عن الدور الكبير في وسم ميولات الناقد، وتنوعها بين التنظير والممارسة التحليلية. فقد أملت دراسة " عبد الحميد بورايو" عليه مقاربتها، الأخذ بالأدوات الإجرائية المنهجية للسيميائية، كما أن هذا النوع من الدراسات يستهويني، فكان اختياري لهذا الموضوع عن رغبة وقناعة، لأكشف عن الخصوصية التي تفرّد بها " عبد الحميد بورايو"، في تحليلاته، انطلاقا من النماذج التي اعتمد عليها في التحليل.

وبناءً على ذلك، أصل إلى محطة التساؤلات، وسط الإشكالات التي سألج من خلالها إلى الفضاءات النصية، التي شغلت المدونة، في محاولة مني لفتح مجاهيل مصطلحاتها. والتوغل في مضان مفاهيمها، والتي صغتها فيما يأتي:

- إلى أيّ مدى تمثّل " عبد الحميد بورايو" للنّماذج الغربية " فلاديمير بروب" و"غريماس" و"كلود ليفي ستراوس"؟
- كيف كان تلقِّي " عبد الحميد بورايو" للسيميائية السردية؟
- كيف حددت المصطلحات السردية، في مضانها الأجنبية عند الناقد " عبد الحميد بورايو"؟
- إلى أي مدى حافظ " عبد الحميد بورايو" على المفاهيم الاصطلاحية عند نقله؟

- هل ساعد " عبد الحميد بورايو" القارئ العربي، عبر توظيف نصوص سردية عربية للإحاطة بالمصطلح السردي؟

ثم تبيّن لي بعد جمع المادة، وتصنيفها، أن يتوزع مخطط هذا البحث إلى فصلين، تتقدمها مقدمة، وتذيلها خاتمة.

ففيما يخص الفصل الأول، فكان عنوانه،«المرجعيات العلمية والروافد الفكرية لعبد الحميد بورايو. وتلقي المصطلح السيميائي بينه وبين بعض النقاد المغاربة »،رأيت أن يكون الجزء الأول إطلالة أعالج فيها الروافد الفكرية " لعبد الحميد بورايو"، انطلاقا من أعمال "بروب" و"غريماس" و"كلود ليفي ستراوس".أما الجزء الثاني فقد رأيت أن أعرض فيه مصطلحات السيميائية السردية عند " عبد الحميد بورايو"، انطلاقا من واقع المصطلح السردي في الدراسات العربية، النقدية، إلى حضوره في المدونة النقدية الجزائرية، من خلال أعمال بعض النقاد العرب، من أمثال: "رشيد بن مالك"، و"السعيد بوطاجين" و"محمد النّاصر العجيمي".

أما الفصل الثاني فوسم ب: «تلقي عبد الحميد بورايو لنظرية السيميائية السردية». تطرقت إلى أهم النماذج التي سار " عبد الحميد بورايو" على نهجها فقمت بعرض نقاط التشابه والاختلاف بينه وبين هؤلاء، فكان مزيجا بين النظري والتطبيقي، حتمته علي طبيعة الموضوع، ومدونته المتنوعة.

حيث خصصت الجزء الأول، للحديث عن تلقي " عبد الحميد بورايو" لنّظرية السيميائية السردية، من خلال نماذج اتخذها كأداة إجرائية، في تحليله لحكايات الليالي، وحكايات كليلة ودمنة، ثم علقت على هذا التحليل. كما أني اقترحت بعض البدائل في التحليل.

وكما أنني، وضعت لكل فصل خلاصة، عرضت فيها، مدى استيعابي وفهمي للتحليل السيميائي عند الناقد "عبد الحميد بورايو".

ولأن لكل الباحث وسائله التي يوظّفها، في رحلته العلميّة الشاقة فإنني، لم أخرج على هذا الإطار، فكان المنهج أهم هذه الوسائل، حيث كان المنهج التحليلي

الوصفي، الذي يقوم على عرض وتتبع البعد المعرفي والواقعي، للأعمال النقدية، منَارَتِي التي اهتديت بها، في ظلمات هذا البحر، وقد استعنت ببعض الروافد المنهجية الأخرى، كفرضيات نقد النقد، والأدوات الإجرائية المقارنة، مما استدعته هذه الدراسة، والذي اقتضت مني، تتبع وعرض تجربة الناقد "عبد الحميد بورايو" النقدية، على مستوى التلقي والتحليل، ومن ثم حضور المصطلح السيميائي السردي في أعماله، كنتيجة لتلك التجربة، وتحريت في المفاهيم التي جاء بها دون تفويض أو تعديل، وبالأخص على مستوى المصطلح.

أما فيما يخص الدراسات السابقة عن الموضوع، فإنني لم أعثر على أي دراسة تتعلق " بعبد الحميد بورايو" سواءً تعلّق الأمر بموضوع بحثي أو بمواضيع أخرى، مما قادني إلى التنقل عبر الولايات بحثا عما يروي عطشي فيما يخص هذا الموضوع، ولكن ما خيّب أملي، شهادة بعض الباحثين عن عدم وجود دراسات تخص هذا الموضوع، مثل: صالح ولعة و" بشير إبرير" و" حفناوي بعلي".

أما عن المراجع، فقد تعددت وتنوعت، فكان أهمها كتاب " عبد الحميد بورايو"، التحليل السيميائي للخطاب السردي، وكتاب " فلاديمير بروب": مورفولوجية الحكاية الخرافية، وللاطلاع عليها أنصح بالعودة إلى مكتبة البحث. لأن المقام لا يسعني لذكرها جميعا.

ومن نافلة القول، أن لكل بحث صعوباته، وتمكن أهمها في قلة المراجع المتصلة اتصالا مباشرا، بإشكاليته، وتحديدا بطريقة "عبد الحميد بورايو"، في الدراسة، خاصة فيما يتعلق بالاشتغال على المصطلح السيميائي السردي، بالإضافة إلى ضيق الوقت.

إن أكثر ما أرجوه، هو أن أوفق في هذه الدراسة، وأحقق هدفي، ولا يسعني، إلا أن أشكر المولى -عزّ وجلّ- على توفيقه لي في إتمام هذه المذكرة، ثم لا يفوتني أن أسدي خالص عبارات الشكر والامتنان إلى الأستاذة المشرفة، التي حملت على عاتقها متابعة محطات البحث، فكانت المرشدة والدليل الذي أنار لي المسائل النقدية المستعصية، فتابعت حيثياتها، ودققت في تفاصيلها المتفرّعة، فلها منّي جزيل العرفان والتّقدير على صنيعها العظيم.

عرفت الدراسات اللغوية في السنوات الأخيرة تطورا، كبيرا، يظهر في بعث عدة اختصاصات تعنى باللغة, وكل ماله علاقة بتوصيل المعنى وتحقيق التواصل بين الأدوار، ولعل من أهم هذه الاختصاصات اللغوية الحديثة "السيميائيات السردية (la sémiotique narratif)، ولعل المتتبع لحركة الدراسات السيميائية، يلحظ أن السيميائيات (la sémiotique) «جربت أولى أدواتها (المستمدة أساسا من اللسانيات)، وتحسست أولى خطواتها داخل ميدان السرديات بالذات، وربما يعود ذلك إلى اختلاف الخطاب السردي عن أشكال الخطاب الأخرى (الشعر مثلا)، من حيث أنه يمتد بجذوره في تربة خصبة».[1]

و معنى هذا أن ميدان السرديات بما تقوم به من "الحبكة"، أو كما يصطلح عليه أحيانا "بالسرد"، هو أفضل ميدان تطبق فيه السيميائيات منهجا «فالسرد حاضر في الأسطورة، الخرافة، المثل، الحكاية، القصة القصيرة، الملحمة، التاريخ، التراجيديا، المأساة، الملهاة..إلخ».[2] وهذا ما جعل النص السردي يُعد من بين النصوص التي اهتم بها الباحثون في مجال السيميائيات « ويحاول علم السرد " narratologie" ، من حيث هو فرع من علم النص "textologie" إلى ضبط منهجه وجعل الظاهرة الأدبية، تتسم بالعلمية. وذلك بإبعادها عن التأويل غير المعلل»[3]. وبهذا يصبح علم السرد، هو العلم الذي يقبل صياغة النصوص السردية في بنيتها السردية، وبعيدا عن كل ما هو ذاتي، وانطباعي.

---

(1) سعيد بن كراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف، المغرب، ط1، 1994، ص1.

(2) رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس، فرنسا، سوشبرس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص89.

(3) بيير جيرو: علم الإشارة- السيميولوجيا- ترجمة منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1988، ص23.

ولأن أساس الأجناس السردية الحكي، وهو مالم يتوفر عليه الشعر، بشكل جلي، ظهرت "السيميائيات السردية"، وكان من أشهر روادها "جوليان

ألجير داس غريماس A.J.Greimas"، متزعما مدرسة باريس، التي تضم إلى جانبه "فرانسوا راسنيه François rassinier" و" جوزيف كورتيس Joseph Courtès. " و"جان كلود كوكي Jean Claude Coquet"، مما جعل هذه المدرسة تتبوأ مكانة مرموقة في المشهد النقدي الغربي الحديث. فسارع النقاد والباحثون في مختلف أصقاع الأرض، إلى تلقف أطروحاته، ومحاولة تمثلها عن طريق الترجمة، ثم تحويرها إلى أدوات إجرائية لمقاربة النصوص السردية. وهو حال نقادنا العرب، على غرار "محمد الناصر العجيمي" و" سعيد يقطين" و"سعيد بن كراد" و"حميد لحميداني" و"رشيد بن مالك" و"عبد الحميد بورايو".

فقد نهل هذا الأخير - موضوع الدراسة- مبادئه الإجرائية، لبلورة النصوص السردية، والتي كانت المرتكز الأساسي في دراسته السيميائية، انطلاقا من مؤلفه "التحليل السيميائي للخطاب السردي" دراسة لحكايات من "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب ومالك الحزين) الذي سأتخذه منطلقي الأساسي -بالنقد والتنقيب- للكشف عن أهم المصادر السيميائية فيه.

I- المرجعيات العلمية والروافد الفكرية لعبد الحميد بورايو:

إن المسعى النقدي يتأسس في الوصول إلى الكشف عن أهم التيارات اللسانية المعاصرة، وأهم المنطلقات، والأسس الفكرية التي استمد منها "عبد الحميد بورايو" أفكاره ونظرياته السيميائية، وإجراءاته النظرية بوصفها أفكارا تدخل في ميادين متعددة، وتشكل اختصاصات حقول النقد بوجه عام. ولذلك كان « البحث عن الجذور الثقافية لأي أديب أو ناقد عمل، يطرح مشكلات منهجية عويصة، بوصفها أسرارا، بعروقها في كل الاتجاهات، وذلك لا يعني أن الحديث في هذه الجذور إذابة المفكر أو الباحث في غيره من الآخرين.

بقدر ما يهدف إلى إعطاء بعد أوسع لتلك العناصر، التي استقى منها الباحث، وإبرازها في صورة شاملة تمنحها قوة الايحاء والعطاء».[1]

1- أ/المشرب السيميائي:

أسهم "فردينارد دي سوسير" في تلك الحركة اللسانية الكبرى، التي سادت في أوروبا-في مطلع القرن العشرين- في التنظير للسيميائيات، حينما صرح قائلا: « وإذ فإنه من الممكن أن نتصور علما يدرس حياة الدلائل في صلب الحياة الاجتماعية، نقترح تسميته (sémiologie) (علم الدلائل)، وليس الألسنية سوى قسم من هذا العلم العام، والقوانين التي يكشف علم الدلائل، سيكون تطبيقا ممكنا على الألسنية»[2]. أفهم من هذا التعريف، أن "سوسير"، يتحدث عن مكانة اللغة، وعلى هامش هذا الحديث، على السيميائيات، فقد درس اللغة كأداة للتواصل، كما أنه يقسم في هذا التعريف العلامات إلى لسانية وغير لسانية والعلامات اللسانية طريق لفهم غير اللسانية. وتعنى السيميائيات عند "سوسير" بنطاق المجتمع، وبذلك فهي ظاهرة سوسيولوجية، لها جوانب فكرية وثقافية للمجتمع الذي يؤسسها، علم النفس وعلم الاجتماع، وأفهم كذلك أن "سوسير" قد تصور وجود هذا العلم وبيّن اشتقاقه وأصله، كما حدّد موضوعه، ونادى بحقه في الوجود ووصف علاقة هذا العلم الآتي، الذي لم يكن قد ولد بعد، بكل من علم النفس الذي هو الأصل الذي ينتمي إليه العلم المبشر به، وبين علم اللسان الذي سيكون جزء منه، كما بين وظيفته وأهميته في بيان مدلولات الإشارات ومعرفة قوانينها التي تحكمها.

---

(1) مولاي علي بوخاتم: الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية -بن عكنون- الجزائر، (د،ط) 2005، ص3.

(2) فردينارد دي سوسير: دروس في الألسنية العامة، ترجمة صالح القرمادي وآخرون، الدار العربية للكتاب، الأعظمية، بغداد، (دط)، 1985، ص354.

ولا شك أن هناك إضافات لهذه النبوءة، التي توصل إليها "سوسير"، من ذلك ما أثاره آخرون مثل "شارل سندر بيرس" (CH.Peirce)، في الولايات المتحدة الأمريكية (1839-1914). وأبرز المنظرين في فرنسا لهذا العلم الجديد مثل: "تودروف" و"ديكو Dico" و"غريماس" (A.J.Greimas) . الذي أعاد النظر في مجموعة كبيرة من المسلمات والتصورات التي كانت سائدة قبل السبعينات. و"جاكبسون Jakobson" و"كلود ليفي ستراوس Claude Lévi strauss" و"رولان بارت Roland barthes" و"جنيت Genette" وغيرهم.

«وعلى أساس هذا التقدير، كان لأحداث 1968 في فرنسا الأثر العام في وقف المد البنيوي، ومضاعفة النقد، وبدء ثورة السيميائيات، كمنهج ونظرية، جاءت نتيجة علمية للنقد الصارم للنظرية البنيوية، تتبنى طريقة تركيبية في كثير من المفاهيم، وهي وريثة اللسانيات البنيوية، في نمطية جديدة»[1]، ويعني بذلك أن السيميائيات تهدف إلى القراءة المفتوحة، على نقيض البنيوية التي تدعو إلى تأصيل القراءة وفق قواعد موضوعة سلفا، بقراءة فاعلة منفعلة.

1-ب/ **السيميائيات والإرث الشكلاني:**

عودتنا السيميائيات بأصولها المتجذّرة في أعماق النظريات النقدية، النصّانية، والتي كانت من أبرزها اللسانيات والنظرية الشكلانية الروسية. وسأفسح المجال لهذه الأخيرة التي كانت تمهيدا فعليا لأهم المبادئ التي تبناها السيميائيون فيما بعد.

تأسست جماعة الشكلانيين الروس من مجموعة فتية، كانوا طلبة في مقاعد الدراسات العليا، فألّفوا معا حلقة سموها "حلقة موسكو" وذلك عام 1915، ترأسّها "رومان جاكبسون".

---

(1) مولاي علي بوخاتم: الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ص15.

وفي هذا الصدد يلخص لنا "جميل حمداوي" أهم مميزات هذه النظرية في: [1]

1- الاهتمام بخصوصيات الأدب، والأنواع الأدبية، أي البحث عن الأدبية.

2- شكلنة المضمون.

3- استقلالية الأدب عن الإفرازات والحيثيات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والتاريخية.

4- لم تقتصر في أبحاثها على الأعمال القيمة والمشهورة في ميدان الأدب، بل توجهت إلى الأجناس الأدبية، مهما كانت قيمتها الدنيا، كأدب الرحلات والمراسلات، قصد مساهمتها في الأعمال العظيمة، مثلما فعل "باختين" (Bakhtine) في شعرية "دويستفسكي".

5- التركيز على التحليل المحايث، قصد استكشاف خصائص العمل الأدبي.

تهدف الشكلانية من خلال هذه المميزات، إلى فصل الواقع والعمل الأدبي، فهي تحاول الهرب من الواقع الاجتماعي وانعزالها عن المحيط الذي تعيش فيه، كما أنها تهمل دور القارئ في العملية الأدبية، لأنها أعطت سلطة مطلقة للصياغات اللغوية، غير مكترثة بفعل القراءة، وحصرت آليات التأويل ضمن السياقات اللغوية للنص الأدبي، وقد تجاهلت نتيجة ذلك الأثر النفسي للنص الأدبي في المتلقي، والمعاني التي يمنحها المتلقي للنص، ومعنى ذلك أن الشكلانيون، كانوا يعملون على إتقان منهجهم، كلما اعترضتهم ظواهر، لا يمكن حصرها ضمن القوانين المصاغة من قبل.

بالإضافة إلى هذه المبادئ التي ذكرها "جميل حمداوي"، أذكر تصدّيهم بقوة إلى مسألة الفصل بين "الشكل" و"المضمون"، كما أنهم غيّروا المصطلحين بمصطلحي "المادة" و "الأداة"، وكثيرا من محاولات التصالح بين "الشكل" و"المضمون"، كانت تجد عدداً من المشكلات المنهجية المتعلقة بالمفاهيم والتصورات.

(1) جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، من مجلة عالم الفكر، دمشق، المجلد 25/العدد 3، (دت)، ص 94-95.

«فلقد كان الشكلانيون، يتحررون من ربقة التلازم التقليدي شكل/مضمون»[1] ولكن أجد أنه من الضروري، تحويل مبدأ إحساس الشكل إلى شيء ملموس، حيث يمكن تحليل هذا الشكل كمضمون في ذاته.

كانت هذه مقدمة لأهم مبادئ الشكلانيين الروس، والتي اعتمدتها لولوج عالم السيميائيات والكشف بمرآة التاريخ عن أصولها الشكلانية التي تغلغلت داخلها.

2- الروافد الفكرية لعبد الحميد بورايو:

2-أ/ فلاديمير بروب:(Vladimir Propp)، (1895-1970).

لقد كانت أفكار "بروب"، أكثر استلهاما من طرف السيميائيين، وذلك من خلال تحليله للحكايات البروبية العجيبة، في كتابه "مورفولوجية الحكاية"، وخلاصة أفكاره أن «كل تصنيف قائم على المواضيع، تصنيف فاسد، لأن الحكاية، لا تنفرد بمضوعات خاصة بها، لا تتقاطع و لا تتداخل مع أشكال أدبية أخرى، وهو ما يصدق أيضا على التصنيف القائم على الموتيفات، فالقول أن هناك حكايات للجن و حكايات للحيوانات، يفترض أن كل حكاية لا تعالج الا موتيفا واحد، ووحيدا، وليس سوى تحقق خاص له»[2]، والحال أن الممارسة التحليلية، تبرهن على عكس ذلك، فقد تتعايش داخل الحكاية الواحدة مجموعة من الموتيفات، وبناءً عليه تتحقق العودة إلى الجذور التاريخية للحكايات، لابد من تحديد الخصائص الحقيقية (الشكلية للحكاية)، «إنّ الدراسة البنيوية لكل وجوه القصة هي الشرط الضروري لدراستها التاريخية، كما أن دراسة القانونية الشكلية

(1) بوريس ايخنباوم: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص40.

(2)فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية،ترجمة أبي بكر أحمد ياقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي، بجدة، السعودية، ط2، 1989، ص18.

هي التي تحدد – مسبقا- كل أنواع القانونية التاريخية».[1]

انطلاقا من ذلك فإنني أجد أن هناك دراسة وحيدة قادرة على الاستجابة لهذه الشروط، وهي تلك التي تكشف عن قوانين البنية، لا تلك التي التقدم تبويبا سطحيا للأساليب الشكلية لفن القصة، كما أن التصنيف القائم على هذا الأساس، يجب أن ينطلق من وصف شامل يستند إلى قواعد علمية وليس إلى الحدس و الاعتباطية، واستناد إلى هذه القواعد يمكن الوصول إلى تصنيف تمييزي و تمثيلي.

وكذلك "عبد الحميد بورايو"، فهو لا يكاد يخرج في تحليلاته عن هذا النهج، وألحظ ذلك من خلال قصتي "الحمامة المطوقة" و"الحمامة والثعلب ومالك الحزين"، وهو يرى بضرورة البحث عن"نحو" خاص بالقصة، تحكم معاييره

الخاصة قواعد للسرد في مدونة معطاة، ويعتمد كذلك على مبدأ المقارنة، لأن «الترسيمة النموذجية الشاملة تشكل في حد ذاتها قاعدة للمقارنة الموضوعية نسبيا، والتي انطلاقا منها يمكن المقارنة بين قصة و قصة ضمن شكل سردي معين، كما أنه، يرى ضرورة استخدام نموذج قاعدي وحيد بغرض تقطيع الخطابات موضوع الدراسة إلى مقاطع، يمثل شرطا لازما لتحليل مقارن متجانس، يحافظ على طبيعة التكوين، ومظهر الانسجام و سياق التطور في المادة الخاضعة للنمذجة تكشف مثل هذه النمذجة عن تنوعات شكلية فرعية وتساعد على المقارنة بينها وعلى إبراز الخصوصيات النيبوية»[2]. "فعبد الحميد بورايو" يقر بضرورة الاقتداء بنموذج قاعدي وحيد، يكون المنطلق الأساسي في التحليل -تحليل الحكايات على اختلافها- .

(1) المرجع السابق، ص33.

(2) ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات من "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب ومالك الحزين)، منشورات مخبر "عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، (د،ط)، (د،س)، ص5-6-7.

ولكنني أرى عكس ذلك لأنه قد نجد بعض الحكايات على اختلافها، تفرض نموذجا وهذا النموذج يختلف من قصة لأخرى. والأمر نفسه "لبروب" فهو يرى بضرورة إخضاع كل الحكايات لترتيب منطقي للوظائف على اختلافها، وقد اعتبر هذه الوظائف، أي وظائف الشخصيات عناصر ثابتة، كما أنها هي الخالقة للشخصيات وليس العكس، أما عدد الوظائف، فمحدود حوالي واحد وثلاثين وظيفة، كما أن للأحداث وتتابعها قوانين خاصة، بحيث تتشابه في كل الحكايات، إذ أن بنيتها ذات نوع واحد، فهذا التشابه بين الوظائف، يؤدي إلى تقليصها في مجموعات صغيرة ودوائر أسماها "دائرة الفعل" عددها سبعة دوائر، كل دائرة تحدد فعلا معينا تقوم به شخصية معينة. فهو «يعرف الحكاية العجيبة بأنها متتالية من الوظائف، تبدأ بالإساءة أو الشعور بالنقص (Manque)، تنتهي بالزواج أو بأي وظيفة تمكّن من حل العقدة»[1]، لكن هذا التحليل الذي اعتمده قد لقي تناقضاً من قِبل الدّارسين، لأنّه حاول أن ينتقل إلى ميدان تأويلي بعيد عن الدراسة المورفولوجية، وذلك عندما

تساءل عن الأسباب التي جعلت الحكايات الخرافية تخضع لسلسلة وظيفية واحدة في تركيبها.

من كل ما سبق أجد أن الفضل يعود إلى "بروب" الذي جعل من الخطاب السّردي (الحكاية العجيبة)، يخضع لأول مرة لدراسة لا تقف عند حدود تعيين مواضيعه أو تصنيف وحداته المضمونية، بل تهدف إلى مساءلة النص في ذاته ولذاته من خلال بنيته الشّكلية، فقد كانت محاولته -بروب- تهدف إلى الكشف عن الخصائص التي تُميّز الخطاب السردي (الحكاية الشّعبية بالتحديد) عن غيره من الخطابات.

من كل هذا، عُدّ "فلاديمير بروب" «من أبرز الشّكلانيين الذين تناولوا السرد الخرافي، واتخذ من الحكايات الرّوسية العجيبة مادة استنبط منها نظريته الوظائفية،

(1) فلاديمير بروب: مورفولوجية الحكاية الخرافية، ترجمة أبي بكر أحمد ياقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، ص112.

اعتماداً على تصورات وجهود سابقة في ميدان البحث الوظائفي، ليس فقط في الحكايات بل في مجال آخر»[1]، معنى ذلك أن وظائف الشخصيات قد تشكل تلك الأجزاء المكونة التي باستطاعتها أن تحل محل حوافز "فيسيلوفسكي"، وأسجل أن تكرار الوظائف يكون من طرف منفذين مختلفين؛ فلقد لاحظ منذ مدة طويلة، مؤرخو الأديان في الأساطير والمعتقدات لكنه لم يُلحظ قط من طرف مؤرخي الأديان، وهذا ما عبّر عنه " عبد الحميد بورايو" في مقدمة كتابه الموسوم بـ "التحليل السيميائي للخطاب السردي" «أنّ الطريقة المقترحة لتحليل الخطابات السردية، تكون من خلال إقامة نماذج منطقية، تحكم البناء الشكلي للمسار السردي، وهذه النماذج تُعد بمثابة المرجع الأساسي للخطاب المدروس، وأطرا هيكلية يتم استنباطها من المدونة المدروسة، في شكل أنساق تنتظم على أساسها مختلف التجسيدات ذات الطبيعة السردية أو المتعلقة بالشخوص أو الخاصة بالقيم المرجعية التي تستند عليها الخطابات السردية»[2]. يحاول " عبد الحميد بورايو" أن يخضع نصوصه السردية إلى نماذج منطقية، وتكون هذه النماذج المنطلق الرئيسي في تحليل الخطابات السردية.

«لقد كان طموح "بروب"، هو الوصول إلى الكشف عن العناصر المشتركة المشكلة للمتن المدروس، أي الوصول إلى عزل العنصر الدائم والثابت، عن التجليات المختلفة التي لا تشكل وفق تصوره، سوى تنويعات لبنية واحدة، ولتحقيق هذا الهدف، كان عليه أن يرفض التصنيفات المستندة إلى المواضيع التي ينحصر همها في البحث عن الجذور التاريخية للأشكال الفلكلورية، فهذه المقاربات، لا يمكن أن تشكل نموذجاً علميّاً قادراً على المضي بالباحث إلى تحديد ماهيّة الحكاية»[3].

---

(1) المرجع السابق، ص34.

(2) ينظر: عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات من "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب ومالك الحزين)، ص5.

(3) فلاديمير بروب: مورفولوجية الحكاية الخرافية، ترجمة أبي بكر أحمد ياقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، ص 13- 15.

أما "عبد الحميد بورايو" فهو يرى، بأن سردية الخطاب لا يمكن أن تظهر وتتعزز وتكون قابلة للتعرف إلا بوجود العنصر النقيض، وهو اللاسرد، «يتجسّد هذا "اللاسرد" بأشكال مختلفة حسب الأنواع والأشكال المدروسة، وأبسط صورة له تتمثل في تدخلات السارد وتعليقاته، إنّها اللحظات التي يتوقف فيها السرد»[1]. وهذا ما ألمسه في التحليل البنيوي للخطاب السردي من تعطيل وتسريع من وتيرة السرد، بتقنيات تختلف وتتنوع. انطلاقا مما سبق أجد أن "فلاديمير بروب"، لا يحاول الكشف عن قوانين البنية التي تقدم قائمة سطحية بالأنساق الشكلية لفن الخرافة، فهو يبحث عن الملامح البنيوية الثابتة التي تتكرر أشكالها في الخرافات، لاستنباط قوانين عامة تحكم الحكايات الخرافية وتخضعها لمنهج واحد يمكن أن يكون أداة فعالة لدراستها.

ومن ناحية أخرى أجد أن "عبد الحميد بورايو" لا يخرج عن المفهوم الوظائفي الذي صرّح به بروب «... ونعني بالوظيفة، عمل شخصية ما، وهو عمل محدد من زاوية دلالته داخل جريان الحبكة»[2]، فكل ما تقوم به الشخصية يعد وظيفة. يقول "عبد الحميد بورايو" « ونعني بالوظيفة هنا ما عناه (فلاديمير

بروب) في قوله: «فعل الشخصية قد حدد من وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة»[3]

(1) ناهضة عبد الستار: بنية السرد في القصص الصوفي/ المكونات والوظائف والتقنيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص146.

(2) فلاديمير بروب: مورفولوجية الحكاية الخرافية، ترجمة أبي بكر أحمد ياقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، ص31.

(3) ينظر: عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات من "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب ومالك الحزين)، ص24.

إن ⊥ "بروب" نظرة شمولية للحكاية العجيبة على الخصوص، تتجاوز الوظائف أحيانا، وتتعامل مع الحكاية كوحدة كُلّية، وهو ينطلق في هذا المضمار من تعريف الحكاية العجيبة من الوجهة المورفولوجية «كطور ينطلق أساسا من الإساءة ([Maifait[A]) أو من الشعور بالنقص([Manque[a]) ←إلى الزواج (w°) أو أي وظيفة تعمل على حل العقدة مرورا بالوظائف الأخرى، التي تتوسط بين هاتين الوظيفتين، وهذا التطور يُطلِق عليه "بروب" مصطلح (Séquence متتالية).»[1].

أما "عبد الحميد بورايو" فهو يقر بأن كل تصنيف وظائفي يشكل مكونا من مكونات قضية (حبكة قصصية) تتطور، تنتمي لمقطع منطقي أولي يمثل قاعدة لقصة يمكن تحديده على أنه تطور منطقي خطي بين ثلاثة أزمنة وخمسة مراحل:[2]

أ- ما قبل — 1- وضعية افتتاحية

ب- أثناء — 2- اضطراب

3- تحول

4- حل

ج- ما بعد 5- وضعية نهائية

(1): فلاديمير بروب: مورفولوجية الحكاية الخرافية، ، أبي بكر أحمد ياقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، ص112.

(2) عبد الحميد بورايو: التحليل السردي للخطاب السردي، دراسة لحكايات من "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب ومالك الحزين)، ص8.

أما "فلاديمير"، فهو يرى أن الحكاية الواحدة، تحتوي على متتاليتين تأخذ إحداهما بعقب الأخرى:

أ ⟵ A ⟵ w°

ب ⟵ A ⟵ w^2

تفسير الرموز وفق "بروب":

أ: المتتالية الأولى.

ب: المتتالية الثانية.

A: الإساءة.

w°: الزواج.

w^2: إعادة إقامة الزواج.

وقد تبدأ داخل الحكاية الواحدة متتالية جديدة، قبل أن تنتهي المتتالية الأولى، وبعد نهاية هذه تستأنف المتتالية الجديدة:

أ ⟵ A ⟵ C ------- K ⟵ w°

ب ⟵ a ⟵ K

C: الانتقال الذي يقوم به البطل بين مملكتين أو السفر بواسطة مرشد.

a: الشعور بالنقص (Manque).

K: إصلاح الإساءة أو بطلان الشعور بالنقص.[1]

(1) فلاديمير بروب: مورفولوجية الحكاية الخرافية، ترجمة أبي بكر أحمد ياقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، ص113.

هذا من وجهة نظر "بروب" أما من وجهة نظر "عبد الحميد بورايو" فيقول:«قد يجسد مقطع سردي نمطي واحد قصة دنيا، وقد يكون عنصرا مكونا لسلسلة من المقاطع، بحيث يلحق بها ويندمج فيها على مستوى «الحل» حسب الترسيمة التالية:

وف}ض}ت}ح+ض}ت}ح+ض}ت}ح}ون.

وضعية افتتاحية تتبع باضطراب، ثم يليها تحول يأتي بعده حل، وينضاف اضطراب ثان، يتبع بتحول ثان، ثم حل ثان، وينضاف اضطراب ثالث، يتلوه تحول ثالث وحل ثالث، وفي الأخير تكون هناك وضعية نهائية»[1]. أفهم من ذلك أن كل حل يؤدي بالضرورة إلى اضطراب جديد، بمعنى إلى متتالية أخرى، وذلك يتكرر على مستوى الحكاية ككل. أما "بروب"، فهو يُسند الحل دائما إلى وظيفة الزواج، وهذا على مستوى المتتاليات، لأنني أجده يحصر الحكاية في متتاليتين فقط. أما "عبد الحميد بورايو" فهو يتعدّى ذلك إلى ثلاث متتاليات فأكثر.

كما أنه يرى أن عملية الانتقال من جمل سردية خطابية إلى جمل سردية ملخصة يكون من خلال:[2] الاختزال

يريد "عبد الحميد بورايو" أن يعلمنا، أنه يجب علينا أن ننتقي ما يكون مناسبا وعملنا السردي، بطريقة علمية تفتقد للعشوائية والاعتباطية، بمعنى أنه يجب أن تكون هناك علاقة بين ما ينتقيه السارد والمادة المراد تقديمها ثم نقوم بتعميمها على الظاهرة ككل. فإذا وجدنا أنه يتناسب وعملنا، قمنا بتشكيله وصياغة عملنا صياغة فنية،

(1) ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات من "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب ومالك الحزين)، ص8.

(2) المصدر نفسه، ص9.

وهي وجهة نظر يلتقي فيها مع "توماشفسكيTyksvohC amo" فيما يخص نظرية الأغراض من خلال قوله: «تنتظم السيرورة الأدبية حول لحظتين هامتين: اختيار الغرض وصياغته Élaboration»[1] معنى ذلك أن السارد عليه أن يختار الغرض الذي يتناسب مع النص لأن النص يعد بنية هرمية الشكل ثم يعمل على صياغته صياغة فنية ليضفي عليه صبغة جمالية.

«أما "فلاديمير بروب" فبعد دراسته لجميع الحالات المفردة، ومقارنته بين المتتاليات التي تتألف منها مجموع الحكايات، عَمِل على اختزال العناصر التي تتكرر وكذلك العناصر التي ليس لها حضور ثابت في مجموع الحكايات وأغلبها ثم وضع سلسلة من المتتاليات تكوِّن ما يمكن تسميته بالبنية الوظيفية العامة للحكايات العجيبة»[2]. والمقصود من ذلك أن هذه السلسلة يمكن اعتبارها بنية مجردة ونظرية لمجموع الحكايات المدروسة، وهذا يعني أن تلك المجموعة خاضعة لقانون واحد، من حيث تركيب الوظائف في بنائها، وهو اكتشاف ليس بسيطاً لأنه يفتح أفق دراسة عملية لفن الحكي تتمتّع بالدّقة العلمية الكافية التي كثيراً ما نادى بتطبيقها النقاد في مجال الدراسات الأدبية.

في حين أجد أن "عبد الحميد بورايو" يقرّ بأنه يتم «الانتقال من الجمل السردية الخطابية إلى الجمل السردية الملخصة التي أتحصل عليها عن طريق عملية الاختزال، كما أنه يعتمد في التلخيص على قواعد الانتقاء والتعميم والبناء. أي اختزال ما أراه ممثلا لكل قضية أساسية في الحكاية وإطلاق قضية أساسية عامة على مجموع قضايا فرعية والجمع بين التجسيدات المفصلة المختلفة لمعاني متقاربة في تجسيد مبنى واحد يمثلها جميعا، مع المحافظة على بعض المشاهد والتجسيدات والأدوار التي يرى أن اختزالها أو إسقاطها قد يخل كثيرا بفهم القضايا الأساسية للقصة»[3].

(1) توماشفسكي: نظرية الأغراض من كتاب نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب: نظرية المنهج الشكلي، ص175.

(2) فلاديمير بروب: مورفولوجية الحكاية الخرافية، ترجمة أبي بكر أحمد ياقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، ص130.

(3) ينظر: عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، ا دراسة لحكايات من "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب ومالك الحزين)، ص9.

كما يعتبر "عبد الحميد بورايو" أن كل قصة تكون منتجة لقضية تتطور، وتؤدي من خلال وحدات توزيعية يسميها أصنافا وظائفية.

«والوحدات التوزيعية (Unités distributionnelles)، هي وحدات تتطابق مع الوظائف التي تحدث عنها "بروب"، وهي نفسها وظائف التحفيز التي أشار إليها "توماشفسكي"، إذ أنها تتطلب بالضرورة علاقات بين بعضها البعض، فإذا ذُكر المسدس في موضع، فإن الوظيفة المنتظرة هي استخدام هذا المسدس فيما يلي من الحكي»[1]، ومعنى ذلك أن كل عنصر في الحكي يؤدي وظيفة ومن ناحية أخرى أجد أن- عبد الحميد بورايو- قد أعطى أهمية لما هو منطقي في الحكي، فيقول: «سوف تنطلق تحديداتنا لهذا المقطع السردي النمطي (النموذج المرجعي) من المبدأ الذي مفاده أن كل صنف وظائفي يمثل مكونا من مكونات قضية (حبكة قصصية) تتطور، تنتمي لمقطع منطقي أولى يمثل قاعدة للقصة، يمكن تحديده على أنه تتطور منطقي خطي بين ثلاثة أزمنة وخمسة مراحل»[2]، و"بروب" يُقرّ بإمكانية قيام دراسة لتركيب الحكي على أساس التسلسل الزمني، لكنني أجد أن التسلسل المنطقي بين الوظائف والوحدات الحكائية هو الذي ينبغي أن يكون الأداة الحقيقية لدراسة تركيب الحكي.

2-ب/- الجيرداس جوليان غريماس (1917-1992):

يمثل "غريماس" علامة فارقة في تاريخ البحث السيميائي «ومن يطلع على سيرته العلمية التي وقف عندها "جان كلود كوكي (Jean Claude coquet)"»[3] يجد ذلك جليا،

(1) رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ترجمة حسن بحراوي وآخرون /طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 16.

(2) عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، المصدر السابق دراسة لحكايات من "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب ومالك الحزين)، ص7-8.

(3) ينظر: رشيد بن مالك: السيميائيات القواعد والأصول والتاريخ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008 ص 345- 384.

لا سيما في العقود الثلاثة الأخيرة من حياته، إذ مثل الشخصية الأكثر إخلاصا و اهتماما بميادين البحث السيميائي، فتوزعت جهوده بين التأليف - من الكتاب إلى البحث والمقال- وتسليمه لمناصب مهمة في مدارس أو جمعيات أو منتديات اهتمت بشكل أساسي بالبحث السيميائي.

«لم تكن اهتمامات "غريماس" في بداية مشواره العلمي في السرد، بل نجده ينطلق من الدراسات اللغوية والمعجمية»[1]. وأفهم من هذا أن تلك الخلفيات تكوّن لديه خزان ثقافي من تلك الدراسات، لا سيما أن الأطروحات السويسرية قد غطت مساحة واسعة من البحث اللساني، بل كانت مركزه في البحث، لذا فإن تأثيرها لم يقتصر على اللسانين فحسب، بل ذهب إلى المهتمين بالمناهج النقدية الحديثة، خاصة المناهج النصية، فكان لهذه الجهود نصيبها في ثقافة "غريماس" وأثرها في نتاجه العلمي.

«ولم تكن الأطروحات اللسانية إلا الشرارة الأولى التي وهجت تفكيره في ماهية العلامة اللغوية وجرها من ميدان اللغة إلى ميدان الأدب، ولا أقصد بهذه الأطروحات ما قاله "سوسير" فقط، بل ما قال به "هلمسليف"، ومحاولته نقل الطرح السوسوري المتعلق بقضية الدال والمدلول إلى ميدان النص، وقضية الشكل والمحتوى التي كانت بمثابة تجديد وديمومة لذلك الفكر»[2]. يبدو للباحث من هذا التعريف، أن قضية الشكل والمحتوى قد أشار إليها "سوسير" ضمنا. خاصة عندما شعر أن مصطلح الدال والمدلول لا يمكن إطلاقه على الوحدات اللسانية الأكبر والمتمثلة في الجملة وخصوصا عندما أدخل إلى نظريته مبدأي "الاختيار" و"التوزيع"، وبهذا يكون "غريماس" قد استوعب النظرية اللسانية قبل استيعابه النظرية الأدبية. فقد كان للدرس اللساني الأثر الفعّال في أطروحاته السيميائية، إذ حرص على تكريس النحو السردي على غرار نحو الجملة.

(1) سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية، بغداد، (دط)، 1986، ص 112.

(2) ينظر: محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي/ نظرية غريماس، الدر العربي للكتاب، تونس، (دط)، 1986، ص108.

استوقف النحو اللساني "غريماس" كثيرا، فذهب يلتمس نحواً للنص السردي وفق النحو اللساني، فاشترط على نفسه أن يأخذ بمبدأين:

الأول: الاستقراء الذي يرقى إلى الإطاحة بالواقع الموصوف (المقصود المادة المدروسة) فتكون القواعد المستخرجة على جانب من الشمول بحيث تنطبق على القسم الأوفر من هذا الواقع.

الثاني: التحليل الذي يقتضي الوفاء للمثال النموذجي المنسحب على مكونات المدونة»[1]. أفهم من ذلك أن "غريماس" كان مطمئنا ومؤمنا بما جاء به "بروب" في مورفولوجيا الخرافة، بل إنّ هذين الشرطين متوفران في دراسة "بروب" بشكل تام، فذهب "غريماس" يتأمل ما توصل إليه كل منهما فاستوعب وظائفية "بروب". و"عبد الحميد بورايو" يصرّح بذلك أيضا: « ...فيرى بأن الاستعانة بالنموذج المنطقي يساعد على بيان "نحو" للقصة تحكم معاييره الخاصة قواعد السرد في مدونة معطاة»[2].

أجد أن وجهة النظر لدى كل من "غريماس" و"عبد الحميد بورايو" واحدة، للوصول إلى نموذج منطقي يقوم على أساسه الحكي. ف "عبد الحميد بورايو" يستعمل مصطلح "الملفوظ السردي" المتداول لدى "غريماس" لأن هذا الأخير استبدل مصطلح الوظيفة "بالملفوظ السردي" كذلك. فيذكر: « بعد تمحيصنا التحليل والذي سمح لنا باستبدال مقولة الوظيفة الفضفاضة بالصيغة التقنينية للملفوظ السردي، ليصبح: وظيفة +شخصية /عامل»[3]. يلاحظ "غريماس" أن هناك خللا في تعريف الوظيفة عند "بروب"، أو على الأقل ليس هناك مُنَظّر واحد يستند إليه "بروب" في تعريفه

(1) المرجع السابق، ص 29.

(2) عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات من "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب ومالك الحزين)، ص 6.

(3) ألجرداس جوليان غريماس: السيميائيات السردية، المكاسب والمشاريع، ترجمة سعيد بنكراد، من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي -دراسات- منشورات اتحاد الكتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص 186.

لكل الوظائف. فإذا كان الفعل هو أساس تعريف الوظيفة، فإن الدارس، كما يرى ذلك "غريماس" سيحتار أمام التناقض الذي يميّز تعريف وظيفتين، « فإذا كان رحيل البطل باعتباره شكلاً من أشكال النشاط الإنساني يعد فعلا، أي وظيفة، فإن "النقص" لن يكون كذلك ولا يمكن التعامل معه باعتباره وظيفة، بل هو حالة تستدعي فعلا»[1].

أجد حسب "بروب" أن هناك خللا في تعريفه للوظيفة، بمعنى أنه عليي أن أميز بين ما هو فعل وبين ما هو حالة، كما أن السردية عند "بروب" هي تنظيم سطحي لا غير، أي أن هناك مسارا توزيعيا للحكاية لا يمكن تجاوزه إلى أي مستوى آخر، حيث ظهر هذا الطرح في عمله "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" متمثلا في تحديده الوظيفة وعددها، ودوائر فعلها السبع وعلى هذا الأساس يعارض "غريماس" هذا الطرح، وهذا المصطلح.

أفهم من ذلك « أن البنية العميقة تستدعي البنية السطحية، باعتبار أن جذور الدلالة لا تمرّ بإنتاج الملفوظات وعلاقاتها بالخطاب، بل هي موصولة في خطابها بالبنيات السردية المنتجة للخطاب الممفصل إلى ملفوظات»[2]. والمغزى من هذا كله، أن البنية السطحية تستدعي هي الأخرى البنية العميقة، لما تحمله من شفرات وإشارات، تقتضي حلّها دلاليا من خلال عوامل للتقابلات الضّدية الكامنة وراءها -البنية السطحية-، إذ كان "غريماس" قد تطرّق في هذا الصدد إلى التقطيع إلى وحدات دلالية صغرى، وهذه الدلالات تكتسب دلالتها من خلال العلاقة القائمة بينها وبين الوحدات الصغرى الأخرى، حيث تقوم بوظيفة خلافية، كما هو الشأن عند"عبد الحميد بورايو" وما قام به أثناء تحليله "لقصة الحمامة والثعلب ومالك الحزين".

(1) المرجع السابق، ص 184.

(2) نادية بوشفرة: مباحث في السيميائيات السردية، الأمل للطباعة والنشر و التوزيع، المدينة الجديدة، تيزي وزو، الجزائر، (دط)، 2008، ص 32.

« من خلال تصنيف مجموع المفردات إلى مقولات دلالية، وهذه الأخيرة، تكون محكومة في علاقتها فيما بينها بمبدأ التضاد، فتُبْرَزُ كثنائيات متضادة»[1].

وما أتوصل إليه هو أن"عبد الحميد بورايو" كان خلط في تبنيه للنماذج، فهو يقرّ بضرورة استخدام نموذج خاص "بالمسار السردي"، ونموذج آخر خاص "بالفاعلين" و آخر "بالأغراض" و آخر "بالبنية الدلالية العميقة"، لكن كان الأحرى به أن يتبنى نموذجا واحدا "كنموذج غريماس" مثلا، حيث كان بمقدوره جمع هذه النماذج ككل في نموذج واحد- غريماس- النموذج العاملي- على حد اعتباره- غريماس- الذي أكّد، على أنّ البناء السطحي يحتاج بالضرورة إلى بناء عميق، ولا يجب دراسة الواحد منهما دون الآخر، لأن البنية العميقة موجودة بالقوة في الذهن البشري، ولهذا أُعدت دراسته متكاملة تمس الجانبين السطحي والعميق.

و"عبد الحميد بورايو" يدعو إلى مثل هذه الدراسة لأنه يرى «أن لكل نسق من هذه الأنساق النموذجية قواعد عمله وانسجامه، منها ما يتعلق بمظهر الخطاب، وبعناصره الحاضرة في السياق و المتجاورة في خطاب القصة، مثل كل المسارين السردي و الغرضي، ومنها ما هو ضمني و محايث يتم استنباطه وفق آليات تحليل يسمح بها النموذج المستنبط مثل: بنية الفاعلين، والبنية الدلالية العميقة»[2]. وهذا هو الاعتبار الأمثل لدراسة يكون بمقدورها الإمساك بجميع حيثيات النصوص السردية.

2-ج/ كلود ليفي ستروس C.Levi-strauss(1908-2009):

هو عالم أنثروبولوجي، تنطلق دراسته في قراءته للمشروع البروبي، انطلاقا من مجموعة من الملاحظات من بينها قضية الفصل بين المستوى التوزيعي والمستوى الاستبدالي،

(1) عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، المصدر السابق، دراسة لحكايات من "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب ومالك الحزين)، ص85.

(2) المصدر نفسه، ص 5.

الذي قاد "بروب" إلى الفصل داخل المتن الحكائي بين "المضمون" و"الشكل"، فالشكل وحده، في نظر "بروب" قابل للإدراك، أما المضمون فلا يشكل سوى عنصراً زائداً، ولا يملك أي قيمة تمييزية،

والحال أن الأمر ليس كذلك، أولا يجب أن يكون كذلك إلا إذا كنا نقف عند حدود التمييز القديم بين "المادة" و"الشكل"، وهو تمييز لم يعد صالحا على الإطلاق، فالمعنى شكل، لأن ما ندركه من المادة هو شكلها، وليس شيئا آخر، والشكل في ذاته ليس سوى تحقق خاص ضمن تحققات أخرى ممكنة لنفس البنية الدلالية « فليس هناك عنصر مجرد من جهة وآخر ملموس من جهة ثانية، ذلك أن الشكل والمضمون من طبيعة واحدة، ويخضعان لنفس التحليل مادام المضمون يستمد واقعه من بنيته، وما يسمى بالشكل ليس سوى بَنْيَنة للبنيات المحليّة حيث يوجد المضمون»[1]. ومعنى ذلك أن المضمون إذا لم ينظر إليه باعتباره جزءًا من الشكل، فإن هذا الشكل ذاته سيُحكم عليه بالبقاء في مستوى بالغ التجريد، بدرجة أنه لن يعني بعد ذلك أي شيء ولن يملك بعد ذلك أي قيمة كشفية.

وفي هذه الحالة، فإن مشروع"بروب" لن يقود إلا إلى خلط الأوراق من جديد، فهذا المشروع يدعونا إلى اعتبار كل الحكايات حكاية واحدة بأشكال مختلفة التحقق، وهذا ما عبّر عنه "كلود ليفي ستراوس" بقوله: « قبل مجيء الشكلانيين لم نكن نعرف، بدون شك ما يجمع بين الحكايات أما بعدهم فلم نعد نعرف أين يكمن الاختلاف بينها»[2] فإذا كانت الحكايات متشابهة إلى هذا الحد فلا داعي إذا للتحليل، ولا داعي للبحث عن صياغة خاصة للمضامين تُميز هذه الحكاية عن تلك.

---

(1) كلود ليفي ستراوس: الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، (دط)، 1973، ص 158.

(2) المرجع نفسه، ص 159.

كما أنّه تَنبّه إلى المبادئ الأولى التي أرسى دعائمها "بروب" في دوائر الفعل للحكاية مما قاده إلى التسليم بوجود إسقاطات استبدالية*، تغطي السيرورة

النظمية في الحكاية البروبية، فهو يرى ضرورة إجراء ازدواجية للوظائف التي أسهب "بروب" في تحديد عددها -واحد وثلاثون وظيفة- على الرغم من إشارته على احتمال وقوع ازدواج لها أو حتى تولد مجموعات فيما بينها وهو افتراض للأسف أهمله ولم يعمل به، فهو يحمل من القيمة العلمية، والفائدة ما جعل "كلود ليفي ستراوس" يتبين أهميتها كما أنّ "عبد الحميد بورايو" قد أشار إلى فكرة"الاستبدال في مواضع كثيرة من كتابه«كاعتباره الملفوظ السردي أنه يُنتَظم حسب محورين، نظمي واستبدالي»[1]. وقوله: « أن هناك صيغة ثانية تتمثل في استبدال الحل الأول باضطراب ثان، أي يكون هذا الحل سببا في ظهور اضطراب ثان»[2]. معنى ذلك أنه على السارد أن ينظم وظائفه وفق محورين الأول تركيبي خطي يخضع لمبدأ السببية والثاني استبدالي اختياري، أي أنه على السارد أن يختار ما يراه مناسبا، ومثال ذلك كما جاء في قصة "المرأة والعفريت" « عندما تم استبدال الملك المخدوع بالعفريت، وبالتالي استبدال السلطة الأرضية بسلطة العالم الآخر المطلقة»[3].

ولكنني أجد أن " كلود ليفي ستراوس" يرى أن الاستبدال يكون على مستوى الوظائف، أما "عبد الحميد بورايو" فيرى عكس ذلك - أنه يكون على مستوى الشخصيات، أي استبدال شخصية بأخرى، وليس استبدال وظيفة بأخرى، أو كما يسميها "كلود ليفي ستراوس" "ازدواجية الوظائف".

(1) عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات من "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب ومالك الحزين)، ص 7.

(2) المصدر نفسه، ص 9.

(3) المصدر نفسه، ص 17.

* الاستبدالية "Paradigmatique" يعني هذا المصطلح في لغة الكلام : «مجموعة من الألفاظ يمكن للمتكلم أن يأتي بأحد منها في كل نقطة من نقط سلسلة الكلام، وتقوم بينها علاقات تسمح بأن يحل محل البعض الآخر في سلسلة الكلام»

- ينظر عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، التزنسية للطباعة وفنون الرسم، ، ط3، 1982، ص 138- 139. To www.al-mostafa.com

ويمكن القول أن الناقد " عبد الحميد بورايو" ساهم بفاعلية في إنتاج وصياغة المصطلح السيميائي السردي، في الحقل النقدي العربي، وتفطن لما يلقى في حلبة الاستعمال، من ألفاظ واصطلاحات لا تمتّ بصلة للثقافة العربية. فعمل جاهدا على تقريبها للقارئ العربي، وتمكينه منها، وترويضها لاستعماله، وخاصة من الناحية التطبيقية وهو ما تمثله من خلال مدونته " التحليل السيميائي للخطاب السردي" التي جمعت بين التلقي والترجمة للمصطلح السيميائي السردي، وتجسدت في قاموسه، مختصرا في ذلك مسافات كبيرة على درب تحقيق النهضة النقدية العربية الرائدة.

كما سعى " عبد الحميد بورايو" من خلال مؤلفه، وممارساته النقدية المنجزة وفق المنهج السيميائي، إلى ترسيخ المصطلح السيميائي السردي في البحث النقدي العربي مستهدفا بذلك تذليل الصعاب أمام الباحث، من أجل تجاوز مصاعب الترجمة وتخطي فوضى الاستعمالات المصطلحية الجاري بها العمل، وذلك أن دراسة المصطلحات من أوجب الواجبات وأسبقها وأكدها على كل باحث، في أي فن من فنون التراث لا يقدم ولا ينبغي أن يقدم عليها تاريخ ولا مقارنة ولا علم ولا موازنة، لأنها الخطوة الأولى للفهم السليم الذي ينبني عليه التقويم السليم والتاريخ السليم.

I- النظرية السردية:

1/- النظرية: مفاهيمها وقواعدها التأسيسية:

إن عالمية التطلع إلى ثقافات الآخر وآدابه التي تأخذ أشكالا متنوعة وألوانا متباينة، هي في أبسط تعاريفها «خروج الآداب من حدودها القومية، طلبا لكل ما هو جديد مفيد، تهضمه و تتغذى به، واستجابة لضرورة التعاون الفكري و الفني بعضها مع بعض، لها أسسها العامة التي تحدد سيرها».[1] أفهم من ذلك أنها تزيح مبدأ القطيعة الإبستيمولوجية و الحضارية التي قد تعلو صيحاتها، من لدن الداعين لها و المدافعين عنها وعلى هذا فإن التتبع الكرونولوجي لإنجازات الأمم على الصعيد الإبداعي، والنظر إلى التفاوت على مستوى أجناسه وأشكاله أمسى أمرا غاية الأهمية.

وبما أن الأمر يتعلق بالتنظير السردي، فقد برزت أعلام نقدية اعتدّت بهذا المبدأ المهم ومن جملة أولئك النقاد الذين كانوا دعامة أساسية في عمل "عبد الحميد بورايو" السيميائي، وقد تطرقت إلى هذا الأمر فيما سبق- "فلاديمير بروب" الذي عدّ من أبرز رواد الشكلانية الروسية، في تأكيد منّي على مبدأ العالمية الذي أسست معالمه المنجزة الإبداعية، فقد دعته إلى دراسة مادة الأدب الشعبي دون النظر والاقتصار على القصص الغربي المحض.

ولعل صنيعه هذا لا يحيد عنه الناقد "كلود ليفي ستراوس"، فقد تناول الأساطير -في شكلها العام- لأنها لا تقتصر على ثقافة دون أخرى، وبما أن جوهر الإبداع عند رواد الشكلانية كان متمثلا فيما أطلق عليه بـ: (أدبية النص) أو كما يطلق عليها في لغتها الأصلية (البويطيقا)؛ حيث يتم النظر إلى البنية النصية بعدها كتلة مكتفية بذاتها، فإن صنيعهم هذا، لم يتأت إلا عبر إقصاء المنابع التي غذت النظريات الكلاسيكية حين مكاشفة المنجز الإبداعي.

(1) محمد عنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5، (د ت)، ص 105.

وبما أن الحديث يتعلق بالنظرية السردية، فجدير بالاهتمام التعرض إلى المفاهيم العامة، فالنظرية عند "عاطف حسين" -مثلا- «تحدد تصورا ذهنيا

شموليا اتجاه قضية، أو موضوع ما ويكون للنظرية قوة القاعدة أو القانون، حيث يؤكدها التطبيق العملي، كما هو الشأن في المسائل العلمية».[1]

وفي المقابل فإن النظر إلى النظرية عند البعض يكمن في إقصاء المدى السياقي والمحيط الخارجي الذي يشوب نصوصا في محاولة إلى تكريس المدى البنيوي الذي يضمن لها الثبات على شاكلة كتلة مغلقة مكتفية بذاتها، وهنا أقف أمام مقولة هامة للناقد "بول دومان" مؤداها مايلي: «النظرية تولد عندما ينظر إلى النص من خلال جوهره اللساني ، ويستبعد كل ما له علاقة بالتاريخ والاجتماع والنفس».[2] وأفهم من ذلك أن كل استبعاد لما هو خارجي، يعد بمثابة إزاحة لمفاهيم، كانت قارة متجذرة، وانطلاقا من ذلك تمسي النظرية، كما أفصح عنها "ج. كوللر" انتقادا مشاكسا لأفكار المفهوم السائد (...) بوصفها «انتقادا للحس العام واستقصاء لمفاهيم بديلة».[3] ولعل مسألة الانتقاد المشاكس الذي أشار إليه "ج. كوللر"، لا تتأتى إلا عبر تقصي، مداخل النظرية المنتقدة، ومعرفة معالمها الأساسية، ومسلماتها القائمة عليها على اعتبار أن « النظريات لا تحلل ولا تُقوّل خارج مسلماتها العامة».[4]

---

(1) يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند الملك مرتاض، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر،(دط)،2002،ص 24.

(2) خلدون الشمعة: المنهج والمصطلح/مداخل إلى أدب الحداثة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق،سوريا،(دط)،1979، ص 30.

(3) ج. كوللر: ما النظرية الأدبية، ترجمة هدى الكيلاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،(دط)، 2009، ص 11.

(4) سعيد بن كراد: التيارات النقدية الجديدة، مجلة سياقات، ع1، دار بلنسية، القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص 25.

ولا يختلف الأمر في مسألة مصطلحات النظرية السردية، إذ أنه « من مظاهر الفوضى المصطلحية، استخدام مصطلحات مختلفة لوصف أساليب سردية مختلفة»[1] ولعل ما يميز الشكلانيين ليس الشكلانية « باعتبارها نظرية جمالية ولا المنهج الذي يعكس نظاما علميا محددا ولكن الرغبة في استحداث علم للأدب مستقل بذاته، ينبع من الخاصية المتميزة للمادة اللغوية والأدبية»[2] ولكي أتوصل

إلى هذه الخاصية المتميزة الأدبية، يجب التأكيد على مبدأ الدراسة النصية المحايثة في النظرية السردية الحديثة، والذي سيكون لزاما عليّ أن أجوب في رحاب المقولات والتنظيرات التي أقرها الباحثون في هذا المجال الفسيح الذي تناقلته جملة الدراسات النقدية الغربية المنتجة، ونظيرتها العربية المتأخرة والتي حاولت أن تتجاوب مع تلكم المباحث الكبرى التي نظر لها النقاد الغربيون في صرح البسيطة النقدية العربية، ومن بين هؤلاء النقاد العرب "عبد الحميد بورايو" وكيف كان تلقيه لهذه النظرية، من خلال كتابه الموسوم بـ: "التحليل السيميائي للخطاب السردي".

2/- عبد الحميد بورايو والنظرية السيميائية السردية:

يعد "عبد الحميد بورايو" من الرواد المؤسسين للحركة السيميائية المعاصرة في الجزائر، كما تندرج أعماله في سياق الدراسات الحداثية التي ساعدت شطر السرديات في مقاربتها للنصوص السردية التراثية الشعبية، وذلك بغية تطوير علوم السرد انطلاقا مما تقدمه تلك النصوص من مفاهيم وتجليات، وفي كتابه، عين " عبد الحميد بورايو" المراحل التي تنظم الأزمنة الثلاثة في السرد: «ما قبل- أثناء- ما بعد، وجعلها خمسة مصطلحات للمفاهيم الآتية: 1- الوظيفة الافتتاحية، 2- اضطراب، 3- تحول، 4- حل، 5- وظيفة نهائية».[3]

(1) أحلام حادي: جماليات اللغة القصيرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 34.

(2) عبد القادر شرشار:تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1،2009،ص 126.

(3) عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسات لحكايات من "ألف ليلة وليلة" قصة "كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب والمالك الحزين)، ص 8-9.

وهي استعارة من نموذج "كلود كزالي بيرارد"، الذي طبقه على قصص الديكاميرون، التي تقتبس من ألف ليلة وليلة طريقتها في السرد.

وهذا التبادل في الاشتغال على المصطلح السردي، هو ما جعل الباحث يدرج في عمله قصصا مختلفة استقاها من كتاب"ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة" عينات يقف من خلالها على الكيفية التي تشكلت بها النظرية السردية، كأداة

اجرائية ذات جدوى في فهم النص السردي، ومن ثم تجديد فهم التراث القصصي العربي لسان حال الثقافة الشعبية العربية هذا من جهة، ومن جهة ثانية، أجد أن عبد الحميد بورايو" لم يتقيد في دراسته السيميائية، بقوانين النظرية السردية، التي سبق ذكرها، فكانت دراسته سياقية أكثر منها نصية، فهو يحاول إعطاء الحرية لنفسه قدر المستطاع، وبهذا فهو يخالف أحد أبرز المبادئ الشكلانية والبنيوية وما دعى إليه "فردينارد دي سوسير" في المنهج السيميائي وأتباعه من تغييب للبعد الاجتماعي للدليل، وعلى الرغم من ذلك أجد أنه مزج في دراسته بين ما هو نصي وما هو سياقي، فكان « "المسار السردي" و"الغرضي" خاص بمظهر الخطاب، وبعناصره الحاضرة في السياق المتجاورة في خطاب القصة، وكانت "البنية الفاعلية" و"البنية الدلالية العميقة" منغلقان بكل ما هو ضمني ومحايث، يتم استنباطه وفق آليات تحليل يسمح بها النموذج المستنبط».[1] وهذه النماذج سأتوقف عند كل منها بالنقد والشرح والتنقيب.

2-1- نموذج المسار السردي عند عبد الحميد بورايو:

إن المسار السردي؛ هو عبارة عن تتابع وحدات سردية تجمع بينهما علاقة مراتبية، وتكون إما بسيطة أو معقدة في تواترها، بحيث تتبادل التأثير فيما بينها، «هذه الوحدات السردية هي عبارة عن تعاقب جمل نحوية بسيطة، أما الفواعل في هذه الجمل فتتمثل في اكتساب حالات أو حصول على مواضيع أو قيام بأفعال، فكل مقطع سردي، يحتوي على خطاب مضموني

(1) ينظر المصدر السابق، ص 5.

يمكن تحليله واعتباره وحدة (أو مشروع) سردية، أما القواعد النحوية إذا أدرجت ضمن مسار سردي، فإنها تحتل وظيفة، وانطلاقا من تلك الوظائف التي تحتلها يقع تحديد هويتها، كما أن الوحدة السردية تحتل بدورها وظيفة ظمن المسار السردي العام».[1] والمقصود من ذلك أن الوظيفة هي التي تحدد الهوية، كما أن الفواعل تتحدد كذلك انطلاقا من علاقاتها بمواضيعها، فالفاعل من ناحية طبيعته السيميائية يساوي أو يعادل حالة ارتباطه من الوحدة السردية الأخيرة فقط، بل انطلاقا من جميع ما خسره أو كسبه من حالات وموضوعات عبر "المسار السردي" في شموليته، وهذا يمكننا من متابعة حركية الفواعل ومراقبة صيرورة هذا المسار

الذي يشتمل على مجموعة من الأدوار للفواعل بالقدر الذي يشتمل على وحدات سردية.

وسأنطلق من خلال ذلك، إلى الكشف عن كيفية بلورة -عبد الحميد بورايو- للدراسات سابقيه، من خلال استعانته بنموذج "المسار السردي"، وتطبيقه على نماذج من حكايات " ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة".

أجد أن "عبد الحميد بورايو" لا يقر بمبدأ الشمولية، فكان تلقيه "للمسار السردي" أنه لا يمكن إدراجه على مستوى الحكاية ككل، وإنما نستطيع تبنيه وفق مقاطع سردية كبرى، تتخللها " أصناف وظائف" و"الوظائف" و"ملخص خاص بالجمل السردية"، وهذا الرأي يتنافى مع نظرة "فلاديمير" للحكاية العجيبة، فنظرته شمولية، تتعامل مع الحكاية كوحدة كلية، وهذا ما جعله يعتبر الحكاية تطورا ينطلق من: الإساءة ثم الشعور بالنقص ثم الزواج، وهذا التطور يطلق عليه "متتالية Séquence".

(1) عبد العزيز بن عرفة: مدخل إلى نظرية السرد عند غريماس (المسار السردي والنموذج السردي)، (دط)، (دت)، ص 26.

أما"عبد الحميد بورايو" فحكاياته تنطلق من: الاضطراب ثم التحول ثم الحل وكل حل يؤدي إلى اضطراب ثان وثالث وهكذا، وأصناف الوظائف هذه التي يعتبرها "بورايو" مهمة وأساسية لتنظيم سيرورة الحكي، كان الأحرى به لو صنفها كعناصر مساعدة تعمل كروابط بين الوظائف ،والمقصود من ذلك أن الوظائف تمثل العناصر الأساسية في القصة ، تلك العناصر التي تشكل الحدث، وفضلا عن ذلك، فإن هناك عناصر أخرى ذات أهمية كبرى على الرغم من أنها لا تحدد سير الحبكة، ولعلي ألاحظ كذلك، أن الوظائف في بعض الأحيان لا تتالى مباشرة، فإذا قامت شخصيتان مختلفتان بإنجاز وظيفتين متتاليتين، فإنه يتوجب على الشخصية الثانية أن تعرف ماذا حدث سابقا، وهكذا تطور القصة نظاما من المعلومات، يأخذ أحيانا أشكالا مدهشة للغاية من وجهة النظر الجمالية، وقد يحدث أن تغفل القصة استخدام هذا النظام الإعلامي، فتتصرف الشخصيتان عندئذ بما يعد نوعا من

الإقحام على القصة، أو تتصرف كما لو أنها عليمة بكل شيء وعلى العكس من ذلك، فإن هذا النظام قد يكون معمولا به، في حين لا تكون هناك أية حاجة إليه، وهذه المعلومات هي التي تربط بين وظيفة وأخرى في سير الحدث، ومن جهة "عبد الحميد بورايو" فهو يرى بضرورة قيام شخصية واحدة بالعديد من الوظائف كما حدث في قصة " الملك شهريار"، حيث أجد على مستوى المقطع الأول والثاني أن كل الوظائف أدرجت ضمن شخصية الملك "شاه زمان"، الذي قام بالعديد من الوظائف، « فلقد خرج من القصر، وعاد ليجد زوجته تخونه، لتبدأ المواجهة، حتى يتوصل إلى معاقبتها».[1]

(1) ينظر : عبد الحميد بورايو،التحليل السيميائي للخطاب السردي دراسات لحكايات من "ألف ليلة وليلة" قصة "كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب والمالك الحزين)، ص 19.

فعلى مستوى القصة ذاتها يرى "عبد الحميد بورايو" أن المسار السردي يكون في ضمن القصة الافتتاحية للحكاية الإطار، ويدرج ضمنها مقاطع كبرى والتي سبق ذكرها، وهذه المقاطع تتخللها "أصناف وظائف" و"وظائف"، فحسبه أن النوع لا تخضع لأي سبب منطقي فيما بينها، وإنما تخضع لأقوال الشخصيات وعلاقتها بالسياق، فكان تحليله إما مرتبط بالجانب السياسي والاقتصادي « ...وتتمثل في ملك ساساني يحكم جزائر والهند والصين يتمتع بالقوة والجاه».([1] وجانب ديني لماّ ماثل في قصة "المرأة والعفريت" بين قصة سيدنا آدم وحواء والشيطان، وجانب آخر اجتماعي لما اعتبر على مستوى القصة ذاتها أن المرأة التي تحمل هوية " النوع أنثى" والتي تحمل كذلك الهوية الاجتماعية التي تؤهلها لتمثيل كل نساء العالم، أنها خائنة بطبعها، في حين جعل "عبد الحميدبورايو" النوع الثاني "أصناف وظائف"يبتكرر على مستوى الحكايات جميعا وفق مقاطع، وكما أنه يوازي بين المسار السردي المعتمد في القصة الافتتاحية والقصة الختامية

من خلال قوله: « تتأسس الوضعية الختامية للحكاية الإطار الأم (قصة الملك شهريار) بدورها مثل الوضعية الافتتاحية على لحظتين سرديتين ».[2]

في حين أجد أن القصة الافتتاحية تتشكل من لحظتين سرديتين متعارضتين، فتصور الأولى -دائما في قصة الملك شهريار- سطو العائلة المالكة المكونة من الشيخ وولديه، وعيشها في كنف استقرار مؤقت في العلاقات وفي القيم المناسبة والمتطابقة مع مكانتها الاجتماعية والسياسية، وتصور الثانية مشهد الخيانة الزوجية وهما لحظتان مختلفتان، فبقدر ما تدل اللحظة الأولى على السمو والامتلاء الأخلاقي، تكشف الثانية عن الوضاعة وتدني القيم، أما الوضعية الختامية فقد تأسست بدورها على لحظتين ليستا متعارضتين كالأولى.

---

(1) المصدر السابق، ص 13.

(2) المصدر نفسه، ص 23.

فكانت لحظة المواجهة بين الملك "شهريار" و" شهرزاد"، من خلال إعادة الاستقرار النهائي واستعادة التوازن في حياة أسرة الملك من خلال الاستعراض السابق، أتوصل إلى أن"عبدالحميدبورايو" يحاول أن يضع لكل قصة مسار سردي خاص بها، مما قاده الأمر أن يجعل للقصة الأم مسار سردي خاص بها، وآخر خاص بالقصة الوسيط.

فالمسار السردي الخاص بقصة"شهرزاد"، ينطلق من خلال تلقيها لتجارب الحياة الزوجية من أبيها ومعرفتها بها، والتي عبرت عنها حكاية الحيوان كذلك، والتي سأتطرق إليها فيما بعد، "فعبد الحميد بورايو" يرى أنه على مستوى هذه الحكاية قد تم تغليب الواجب، لأنه ذات اجتماعية، فمن خلال المعلومات التي تلقتها "شهرزاد"، كانت بمثابة تلقيها للأداة السحرية، كما أنها قامت بوظيفة الانتقال (الانتقال إلى قصر الملك)، حيث قام صراع بينهما، مما لزم عليها أن تقتدي بحيلتها وذكائها ومعرفتها وثقافتها الواسعة، ولتنجب له ثلاثة أولاد، تكون بمثابة العلامة التي تحول الملك من شخص معتدي إلى شخص عادي، ليكف عن

قتل بنات رعيته، كما يعتبر "عبد الحميد بورايو" المسار السردي أنه يتحقق من خلال برنامجين سرديين.

2-1-أ- البرنامج السردي (Le programme narratif):

لا يتشكل المسار السردي لأية قصة كانت، إلا بوجود البرامج السردية، فهي من أهم العناصر الفعالة والمحركة للسرد، فيها تتضح حالات الملفوظات وتتحدد أفعال الذوات، ويعتبر البرنامج السردي « تركيب على المستوى السطحي للسرد يمثل تغيرا في الحالة، يقوم به ممثل يؤثر في ممثل آخر أو الممثل نفسه، والبرامج السردية، يمكن أن تكون بسيطة (عندما لا تحتاج إلى تحقيق برامج أخرى لكي تتحقق)، أو معقدة(عندما تحتاج إلى ذلك)»[1].

(1) جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بربري، ص 152.

فالبرنامج السردي إذن، هو فعل يقوم به أحد العوامل أو أحد الممثلين فيما بينهم، ويكون هذا الفعل متجلي على المستوى الظاهر، ومرتبطا بعملية التحويل، وقابلية الوصول والفصل بين الفاعل والموضوع، ويمكن للفاعل أن يتعلق بملفوظ الحالة، ويسمى حينها بفاعل الحالة (Sujet d'état)، وهو الذي يتصف بقيم تبين حالته، ويمكن أن يتعلق بملفوظ الفعل ويسمى "فاعل الفعل" أو"الفاعل العملي (Sujet de faire /Sujet opérateur)"، وهو عنصر حيوي يكتسب ملكة القدرة على التعبير بالأداء، وبهذا يمكن أن أحدد البرنامج السردي بالصيغة الرمزية الآتية:(1)

ب.س: و(ف1) ⇐ [(ف2 Λ م)⟵ (ف2 V م)].

أو ب.س: و(ف1) ⇐ [(ف2 V م)⟵ (ف2 Λ م)].

معنى هذا أن البرنامج السردي (ب س) يفترض قيام فاعل الفعل (ف1) بوظيفة إنجاز (⇐) التي تحدث انتقال وتحول ( ) فاعل الحالة (ف2) من وصلة (Λ) بموضوع القيمة (م) إلى فصلة (V) عن موضوع القيمة (م) أو إحداث العكس، لذلك نجد عنصر المواجهة في المسار السردي (عادة ما يكون بين الفاعل

والمعارض)، مما يفسر الطابع الإشكالي الذي يتمحور عليه مدار المحكي، وكما هو معلوم أن البرنامج السردي ينقسم إلى قسمين:

أ-1/البرنامج السردي القاعدي Le programme narratif de base : وهو في طابعه أساسي لتعيين الإنجازات المستهدفة، لتحقيق تحويل رئيسي في العلاقة العالية بين الفاعل والموضوع.

أ-2/ البرنامج السردي للاستعمال Le programme narratif d'usage: و« هو في طابعه وسيلة أو ذريعة مدرجا ضمن البرنامج الأساسي، لذلك فهو يعد برنامجا ثانويا، يحقق إنجازا فرعيا... قد يتم إنجازه من قبل الفاعل نفسه أو فاعل آخر يقوم محله وينوب عنه، لذلك وجب

(1) ينظر نادية بوشفرة: مباحث في السيميائيات السردية، ص 55/52.

تسميته "بالبرنامج السردي الملحق Le programme narratif annexe"».[1]

ولقد اعتمد "عبد الحميد بورايو" على هذين البرنامجين من خلال قوله: « ...وقد اعتمد تحقيق هذه المجموعة الوظيفية على برنامجين سرديين؛ أحدهما ذرائعي ذو طبيعة معرفية، والثاني ذو طبيعة إنجازية، حدث في البرنامج الأول انتقال لمعرفة من الذات المرسلة (شهرزاد) إلى ذات متلقية (السلطان ودنيازاد)، أما البرنامج السردي الثاني فقد تحقق كنتيجة للبرنامج الأول، فحدث التحول المنشود في حياة الأسرة الملكية بصفة خاصة، وفي المملكة بصفة عامة».[2]

وعلى هذا الأساس، أجد أن البرنامج الذرائعي جاء كمقابل لبرنامج الاستعمال، والبرنامج الإنجازي جاء كمقابل للبرنامج القاعدي، وقد تم على مستوى هذا البرنامج تحول الملك من شخص يعاني من جراء فقدانه للثقة، في كل زوجة إلى شخص طبيعي مقدر لزوجته العفيفة ومحترما لها.

وإذا ما نظرت إلى " قصة الثور والحمار وصاحب الزرع وزوجته" (قصة الحيوان) أجد أنه قد تحقق المسار السردي فيها، عن طريق ستة برامج سردية، يميز "عبد الحميد بورايو" من بينها ثلاثة من طبيعية -ذرائعية - معرفية، أي أن تحقيقها مكن من نقل معرفة من ذات مرسلة قام الحمار بأداء دورها، إلى ذات متلقية مثل دورها الثور، وقد أهلت هذه المعرفة الذات المتلقية لكي تنفذ البرامج السردية الإنجازية؛ ففي المقطع الأول نقل الحمار معرفة للثور موعزا له بأن يتمارض لكي يستريح من مشقة العمل، وفي المقطع الثالث حدث الانتقال نفسه مع اختلاف في مضمون الرسالة مبثوثة، حيث اقترح الحمار على الثور أن يلتحق

بعمله حتى لا يذبح ففي المقطع الأول هناك برنامج سردي انجازي يحققه الثور كذات منفذة.

(1) المرجع السابق، ص 57.

(2) عبدالحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسات لحكايات من "ألف ليلة وليلة" قصة "كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب والمالك الحزين)،ص51.

وهو يستند إلى فعل التظاهر بالمرض من أجل إقناع الفلاح بعدم استخدامه في حراثة الأرض، وفي المقطع الثاني نفذ الثور برنامجا سرديا إنجازيا، هدفه الإقناع، مثل البرنامج السابق؛ إقناع الفلاح بتمتعه بصحة جيدة، ففي المقطع الثالث لم تفلح محاولة تحقيق برنامج سردي حيث في البداية ؛ تمثلت في افتكاك معلومات من الزوج عما يضحكه، قامت بها الزوجة بعد ذلك نجد برنامجا سرديا ذرائعيا ذا طبيعة معرفية تمثل في نقل معلومات للتاجر سوف يستخدمها للخروج من ورطته، مثل الديك المرسل لهذه المعلومات و قام الزوج بدور المتلقي، ينفذ بعد ذلك التاجر برنامجا سرديا إنجازيا، هدفه إقناع زوجته بالتخلي عن مشروع البرنامج السردي الذي سبقت الإشارة إليه، كما أن "عبد الحميد بورايو" يرى أن الوضعية الافتتاحية " لقصة التاجر والثور والحمار" قد عرضت عن حالة مستقرة نسبيا متمثلة في حياة هانئة يعيشها تاجر يملك مزرعة ودواب، متزوج وله أولاد، أما الوضعية الختامية فهي خاصة بـ" التاجر وزوجته" وتقوم على مقولة الاستقرار نفسها التي جاءت بها الوضعية الافتتاحية.[1]

وإذا ذهبت إلى قصة " الصياد والعفريت"، وجدت أن المسار السردي ينظم فيها، كباقي القصص السابقة الذكر، على برنامجين سرديين: ففي الأول كانت " ذات الحالة" في وضعية انفصال عن المال -الثروة-، بمعنى كان الصياد منفصلا عن موضوع القيمة (ذ1 ∪ م1 ∩ م2) واتصال بالفقر (م القيمة الثانية)، إلى أن أصل إلى الوضعية الختامية حيث انقلب الموقف فيها، وأصبحت ذات الحالة في

اتصال بالثروة من خلال زواج السلطانيين من ابنتي الصياد، (ذ1 ∩ م1∪ م2) ويعين في الأخير مرافقا للملك، ويصبح من أغنى أهل زمانه.

كما أجد أن المسار السردي حسب هذه القصة، يتجلى من خلال الاختبار التأهيلي للمجموعة الأولى المتواجدة في المقطع الأول، عندما حاول الصياد أن يبرهن على معرفة كافية بأصول الصيد، وقدرته التحكم في الشبكة، وصبره وتحمله ورضائه بالقضاء والقدر، أما المجموعتان الثانية والثالثة، [1]

(1) المرجع نفسه، ص 40-41.

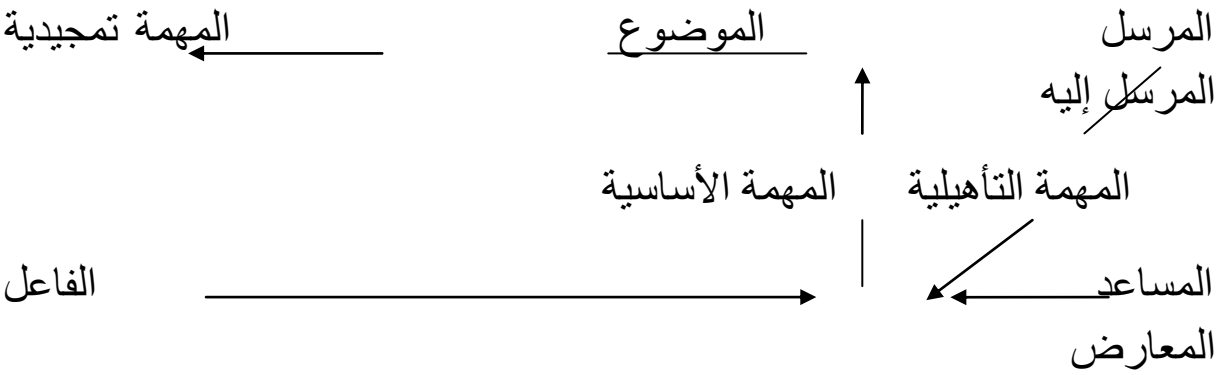
فيمثلان الاختبار الرئيسي الذي خاض فيه البطل مواجهة مع العفريت، حيث استطاع أن يتغلب عليه من خلال ذكائه وجعله يتحول إلى مساعد له. أما الاختبار التمجيدي فقد مثلته المجموعة الرابعة، أين تجلى البطل في أبهى صورة، فأصبح صهر السلطان، وتأكدت بطولته وتضاعفت مكافآته وعمت أفراد أسرته، ونال المكانة الاجتماعية والسياسية الرفيعة. وهذه الاختبارات الثلاثة التي اعتمدها "عبد الحميد بورايو" في تحليلاته، كان قد صرح بها في أحد أقواله أن القصص التي تأتي ضمن الموقف الأخير من القصة الافتتاحية، تكون « يدافع الوصول بالأحداث نحو الحد الأقصى من الاضطراب، وتكون استكمالا لبقية الوظائف اللازمة للمجموعة الأولى من المثال الوظائفي البروبي، الممهد للاختبارات الثلاثة: التأهيلي، والأساسي والتمهيدي»[1] وهذه الاختبارات قد انطلق "غريماس" فيها من خلال تحديده لمفهوم الاختبار (المهمة) من تصور "بروب" لمورفولوجية الحكاية، حيث يبين أن كل حكاية تتنفس عبر ثلاث مراحل أساسية هي:

1. الاختبار التأهيلي: Epreuve qualifiante
2. الاختبار الرئيسي: Epreuve principale
3. الاختبار التمجيدي: Epreuve glorifiante [2]

(1) ينظر: عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسات لحكايات من "ألف ليلة وليلة" قصة "كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب والمالك الحزين)، ص 15.

(2) جان كلود كوكيه: السيميائيات /مدرسة باريس، ترجمة رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2003، ص36.

والرسم الآتي يمثل الاختبارات (المهمات) بشكل أوضح: [1]

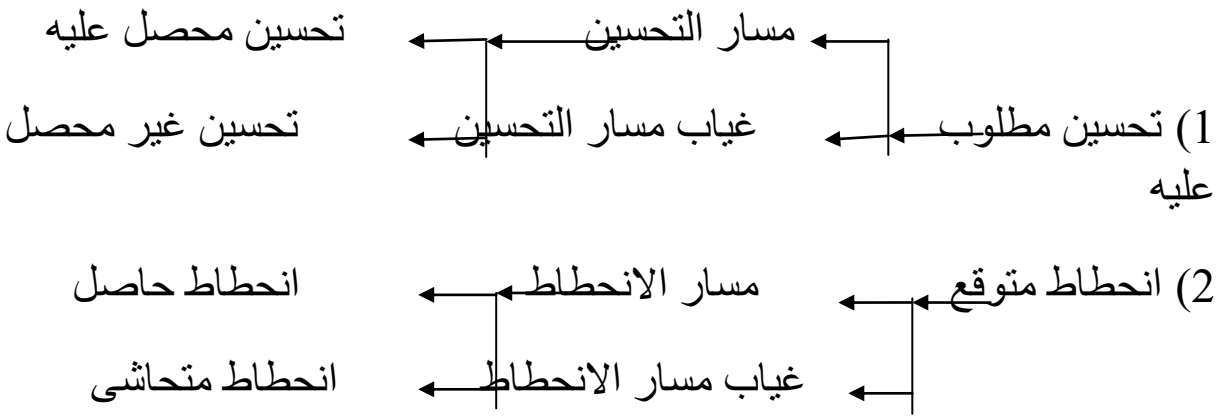


تشكل هذه الاختبارات تتابعا على المستوى النظمي، يصدر عن إسقاطها على المستوى الاستبدالي، جملة من العمليات القائمة بين علاقات الشخصيات في المحكي.

وعلى هذا الأساس فإن هذه الاختيارات تنظم سيرورة الحكي، إلى جانب المسار السردي، وعلى هذا فإن أحداث الحكي يمكنها – في نظر"عبدالحميد بورايو"- تنتظم أو ترتب وفق مسار يين أساسين: يكون إحداهما خاص بالوضعية الافتتاحية كما سبقت وذكرت، والآخر خاص بالوضعية الختامية، فالوضعية الأولى يكون فيها توازن نسبي، ثم يختل هذا التوازن. وإذا ما ذهبت إلى الوضعية الختامية، سأجد أن هذا التوازن قد تمت إعادته من جديد، وهذه الفكرة تتناسب مع ما دعى إليه "بريمون"Bremond في أحد كتبه الموسومة بـ " La logique des possibles narratifs" من خلال مسارين أساسيين.

(1) رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائيات السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2000، ص 33.

فالأول يمثله نمط التحسين "Amélioration" ونمط الانحطاط "Dégradation" وفق الشكل التالي: (1)



إن الجانب المهم في هذه الاحتمالات عند "عبدالحميدبورايو" و"بريمون" هو الابتعاد عن التطور الخطي الذي رسمه "بروب" للحكي.

ويظهر ذلك التطور، في اعتماد "عبد الحميد بورايو" على نماذج مختلفة كانت انطلاقته فيها سردية، يحاول من خلالها الإمساك بكل ما يتعلق بالبنيات الخطابية ويمكن إدراجها كالآتي: (2)

1/ الحقل المعجمي.

2/ المقطوعات الخطابية.

3/ التجسيدات الخطابية.

(1) حميد لحميداني: بنية النص السردي /من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 41، نقلا عن C.Bremond : La logique des possibles narratifs – communication , p 68.

(2) عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسات لحكايات من "ألف ليلة وليلة" قصة "كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب والمالك الحزين)، ص 69.

وينطلق "عبد الحميد بورايو" في تحليلاته لهذه النماذج، من مبدأ مفاده أن تحديد المعنى المتعلق بكل مفردة مستخرجة من النص –" قصة الحمامة المطوقة" و"قصة الحمامة والثعلب ومالك الحزين"- يكون من خلال ربط دلالتها بالسياق النصي.

ففي نماذجه المختارة، جعل لكل مقطع منها متوالية، ولكل متوالية " موضوع قيمة" و" ذات" تربطهما إما علاقة اتصال أو انفصال ودون الإطالة في الحديث عن ذلك، أرصد " لعبدالحيدبورايو" بعض النقاط التي اعتمدها في تحليله ك" الكفاءة" و" الأداء" و"التحريك"و"التقويم" وهذه العناصر يمكن أن ندرجها ضمن مراحل البرنامج السردي.

2-1-ب/ مراحل البرنامج السردي: توجد أربع مراحل، يمر بها البرنامج السردي، باعتباره النقطة المركزية لكل تحليل سردي، سأتوقف علي كل منها وهي كما يلي: [1]

ب-1/ تحريك Manipulation
ب-2/ تقويم Sanction
ب-3/ كفاءة Compétence
ب-4/ أداء وانجاز Performance

وليس من الضروري أن تجتمع هذه المراحل في النص السردي المعطى، لأنني قد أجد بعضها، مما يفسر اختزال بعضها الآخر، والسبب يكمن في أن كل مرحلة تستدعي الأخرى منطقيا. ويكتسي البرنامج السردي بعدين اثنين، يشكلان ثنائية لتحليل الخطاب السردي:- البعد العملي: ويقع على مستوى البنية العميقة، المحصورة بين مرحلتي الكفاءة والأداء، - والبعد المعرفي الذي يقع على مستوى البنية التعاقدية، ما بين التحريك والتقويم.

(1) نادية بوشفرة: مباحث في السيميائيات السردية، ص 58.

3-1/ البعد العملي في البرنامج السردي:

1-أ/ الكفاءة (La compétence):

أشيير هنا إلى أن "الكفاءة"، يمكن أن يصطلح عليها أيضا بـ" الأهلية" أو " التأهيل"، وقد ظهر مصطلح " الكفاءة" مع " تشومسكي (Chomsky)" من المدرسة الأمريكية، إذ تعد "الكفاءة" « ركنا أساسيا في التكوين العلمي للمتعلم عن طريق القواعد المختزنة في العقل عند الفرد، والتي تحدد البنية العميقة للغة، وتصدر عنها الجمل التي تظهر في البنية السطحية».[1] بمعنى أنه، من لم يمتلك قواعد لغوية مخزنة في عقله، ليست لديه كفاءة لغوية، وبالتالي لا يستطيع أداء اللغة، إذ الأداء هو « الاستخدام الفعلي للغة في مواقف محددة»[2] وأفهم من ذلك أن الكفاءة والأداء عند "تشومسكي"، عولجت على مستوى امتلاك وأداء اللغة.

وعموما، أستطيع القول أن الكفاءة والأداء، مرحلتان مرتبطتان ببعضهما، على أن الكفاءة مرحلة سابقة والأداء مرحلة لاحقة .

وخلاصة القول أن الأهلية (الكفاءة) هي ذلك الشيء الذي يدفع الفاعل إلى اداء فعل ما، وهي صيغة محددة في: إرادة الفعل (vouloir faire)، وجوب الفعل (devoir faire)، معرفة الفعل (savoir faire)، القدرة على الفعل (pouvoir faire). وتسمى هذه الصيغة بجهات الفعل أو موجهات الفعل، بحسب الترجمات المختلفة للمصطلح الأجنبي (modalités de faire) [3]

(1) صالح بلعيد: دروس في اللسانيات التطبيقية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، (دط)، 2003، ص 58.

(2) المرجع نفسه، ص 15.

(3) رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائيات السردية، ص 20/18.

المقصود من ذلك أن جهات الفعل تبدو ضرورية لأي برنامج سردي، وهذا لا يعني وجوب حضورها كلها من أجل أداء فعل ما داخل برنامج سردي ما، « أشرنا إلى أن الكفاءة تنظيم مندرج الجهات، هذه الجهات لا تتموضع في نفس المستوى، وهذا ما سأدلل عليه بالعلاقة الافتراضية التي تربط جهة بأخرى من خلال الجدول الآتي»[1]

كفاءة		أداء
جهات مضمرة	جهات معينة	جهات محققة

/إرادة الفعل/ /وجوب الفعل/ تأسيس الفعل	/معرفة الفعل/ /قدرة الفعل/ تأهيل الفعل	/ماهية/ /الفعل/ تحقيق الفعل

أفهم من هذا التدرج في الجهات وذلك من خلال الأداء الذي يتحقق فيه الفعل، ولا يتأتى هذا التحقيق إلا من خلال الجهات المحينة المتضمنة المعرفة الكافية بالفعل، والقدرة عليه مما يؤهل الفعل لأداء الفعل، وهذه الجهات المحينة تتبنى بدورها على جهات مضمرة والمتمثلة

في إرادة ووجوب الفعل، واللتان تؤسسان للفعل.

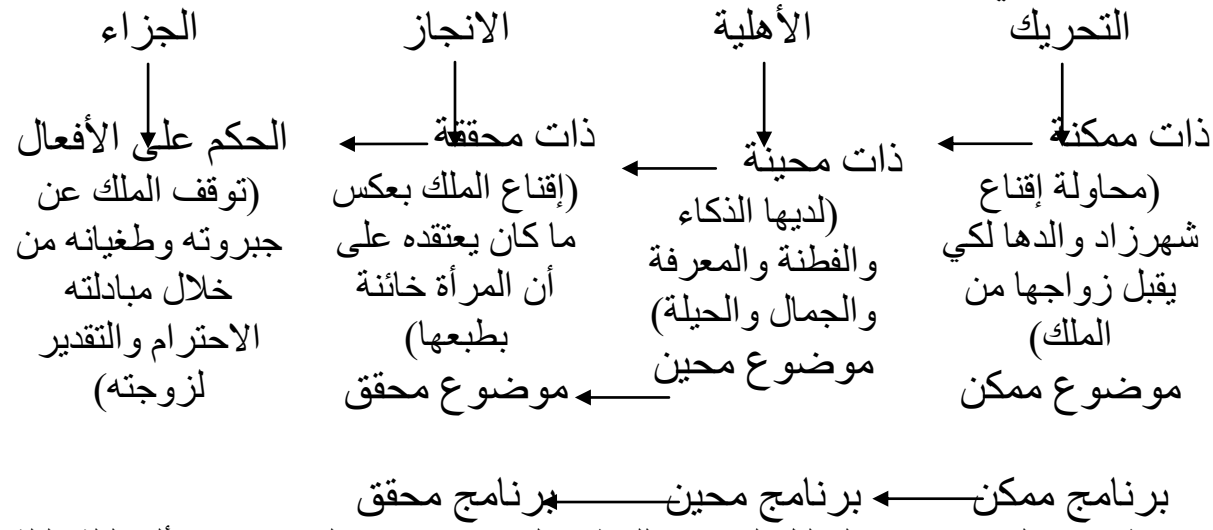
وإذا ما ذهبت إلى "عبد الحميد بورايو" أجده قد وظف هذا العنصر، في قصة "الحمامة والثعلب ومالك الحزين"، أجده يحلل ذلك من خلال ما قدمته القصة في مقطعها الأول، الذات المنفذة على أنها كفأة في صناعة عشها، وفي المقطع الثاني: تفشل الحمامة في المحافظة على أمانها بسبب غفلتها وافتقارها للمعرفة، مما يؤدي بها إلى رضوخها للتهديد وتسليم بعض صغارها لثعلب، المعتدي، ليمتلك هذا الأخير كفاءة عالية، تمكنه من الحصول على غذائه.

(1) سعيد بن كراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص 21.

إلا أن يصل "عبد الحميد بورايو" أثناء تحليله للمقطع الأخير، حيث يصاب"مالك الحزين"بالغفلة، ويفقد كفاءته المعرفية.[1]

ومن خلال هذا الطرح الذي وضعه"عبد الحميد بورايو"، وهذا المسار السردي للشخصية، يمكن أن أحدد المراحل التي تمر بها، وهي مراحل ترتبط ارتباطا وثيقا ينمط الوجود السيميائي لهذه الشخصية، أو تلك، وهذا ما يجعل من الذات تمر باعتبارها منتجة لأفعال، بثلاث أنماط مختلفة للوجود السيميائي: - ذات ممكنة، - ذات محينة، - ذات محققة، "فعبد الحميد بورايو" قد أقصى في تحليله لهذه الذوات، ولكن المتمعن لهذه تحليلاته، أجد أنه قد ضمها أثناء حديثه عن أفعال الشخصيات. فهذه المراحل تمثل ثلاث لحظات سردية، حيث تتحقق الذات الممكنة أثناء مرحلة الإقناع، التي يمارسها المحفز على فاعل إجرائي، والذات المحينة لما تكسب الأهلية، أما الذات المحققة فتشكل عند إنجاز البرنامج السردي، وكذلك الحال بالنسبة لموضوع القيمة التي يشكل وفقا للحالات السابقة، فتتحصل على

موضوع ممكن بداية، ثم موضوعا محينا وأخيرا موضوعا محققا، لما يتصل الفاعل الإجرائي بموضوعه، ويمكن أن أمثل ذلك بمخطط يبين المسارات السردية للشخصيات في قصة " شهرزاد": (2)



(1) ينظر: عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسات لحكايات من "ألف ليلة وليلة" قصة "كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب والمالك الحزين)، ص 9.

(2) ينظر: سعيد بن كراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص 74.

وبطريقة أخرى تتلخص الكفاءة بجهاتها المضمرة والمحينة في المرسل الذي يعمل على حث الفاعل على الأداء، أين يظهر الفاعل العملي، ويختفي المرسل – لو عدت إلى قصة "الحمامة والثعلب ومالك الحزين"-، وعلى هذا يكون "المالك الحزين" بمثابة المرسل الذي تتمثل فيه الكفاءة بجهتيها، المضمرة والمحينة، حيث كان ممتلكا للإدارة ووجوب مساعدة وتحريك الحمامة، لكي يؤسسها لأن تكون فاعلا مؤهلا، إذا كان على معرفة وقدرة بما يجب تقديمه ومنحه لها من مساعدة ونصح حكي تتأهل

(الحمامة) لكي تحقق وتؤدي نتيجة تظهر على مستوى الأداء دائما من خلال البرنامج السردي الذي ستقوم به. وفيما يلي سأتعرض بالتفصيل لمفهوم الأداء.

1-ب/ الأداء (La performance):

إن الأداء هو المرحلة الثانية والأخيرة بعد الكفاءة، فيه يتحقق الفعل الذي كان يسعى الفاعل إليه من خلال البرنامج السردي الذي قام به، « يشكل الأداء الوجه الآخر المرتبط بالكفاءة، ويقصد به في مفهوم "غريماس" الفعل الإنساني... نؤوله كفعل الكينونة، حيث نعطيه العبارة التقنينية للبنية الموجهة، المؤلفة من ملفوظ الفعل المسير لملفوظ الحالة».(1) بمعنى أن الأداء هو الترجمة الفعلية لملفوظ

الحالة، هذا الأخير الذي يكون في حالة فصله مثلا عن موضوع القيمة، يسعى إلى تغيير حالته، فيكون الأداء هو التطبيق الفعلي لتغيير هذه الحالة التي هي عليها ملفوظ الحالة، والأداء دائما في « مصطلح غريماس البرنامج السردي للذات التي امتلكت القدرة، والقدرة تتألف من التحويل الذي يطرأ على حالة معينة من الأمور وبالذات تلك التي تنتهي بالاتصال بين الذات والهدف».[2] يظهر هنا أن الأداء مرتبط بالذات القادرة على تغيير حالتها بالاتصال بالفعل، بمعنى أنه أكد على أن الأداء هو المرحلة الأخيرة التي تلي مباشرة آخر جهة من الجهات المحينة، وهي جهة القدرة، فمتى امتلكت الذات هذه الجهة (القدرة على الفعل) قامت ببرنامج سردي، يتبلور في الأداء الذي حقق للذات هدفها، باتصالها مثلا بموضوع القيمة المستهدف.

(1) نادية بوشفرة: مباحث في السيميائيات السردية، ص 66.

(2) جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بربري، ص 170.

قام"عبد الحميد بورايو" أثناء تحليله"لقصة الحمامة والثعلب ومالك الحزين" بتقديم الأداءات السردية، انطلاقا من البرامج السردية التي قام باستخراجها، وقد تبين أن الأداء الأول انتهى بالنجاح، والأداء الثاني انتهى بالفشل من وجهة نظر البطل الرئيسي(الحمامة)، وبالنجاح من وجهة نظر البطل الضديد (الثعلب)، وانتهى الأداء الثالث بالنجاح من وجهتي نظر كل من الحمامة ومالك الحزين، وبالفشل من وجهة نظر الثعلب، أما الأداء الرابع فلقد وصفه"عبد الحميد بورايو" بالفشل وهو خاص بالملك الحزين، وبالنجاح بالنسبة للثعلب[1].

يظهر الأداء أو الإنجاز في هذا التحليل، مالم يتطرق إليه"عبد الحميد بورايو" فهو يخلط بين"الأداء" و"الجزاء" فالنجاح والفشل، مرتبط بصنيع الشخصية، لتكافئ من خلال ذكائها وفطنتها إما بالنجاح أو الفشل في حين أجد أن الأداء يكون من خلال موضوع القيمة الذي يشكل أساس الفعل، أين يكون الفاعل في ملفوظ الحالة في وصلة أو فصلة مع/ عن موضوع القيمة، ويصبح في ملفوظ الفعل في فصلة/ أو وصلة عن/ مع موضوع القيمة، من خلال التحويل والانتقال. وسأتطرق إلى عملية التحويل، متخذة من أحداث القصة"الحمامة والثعلب ومالك الحزين" وسيلة لأبرهن بها على صحة فكرتي، وعملية التحويل ستظهر جلية من خلال الصيغ الآتية:

(وتحليلي هذا سيكون بديل عن تحليل عبد الحميد بورايو).

1- لما يمتلك الفاعل موضوع القيمة بعدما كان منفصلا عنه.

ف ت:(ف 1)⇐[(ف 1Vم)⟵(ف Λ م)]

ففعل التحويل (ف ت) يبين أن الثعلب (ف1) أنجز (⟵) برنامجا سرديا، حيث كان الثعلب (ف1) قبلا منفصلا (V) عن موضوع القيمة (م) الفراخ، وبفعل التحويل والانتقال (⟵) أصبح الثعلب (ف1) متصلا (Λ) بالفراخ/ موضوع القيمة.

(1) ينظر: عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسات لحكايات من "ألف ليلة وليلة" قصة "كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب والمالك الحزين)، ص 96.

2- لما يكون الفاعل منفصلا عن الموضوع، بعدما كان متصلا به في صورة إستلاب:

ف ت: (ف 1) ⇐ [(ف Λم)⟵ (ف V م)].

وذلك من خلال ملفوظ الحالة/ مالك الحزين(ف1)، الذي كان متصلا بموضوع القيمة (م/ حياته وأصبح في ملفوظ الفعل منفصلا عنه، عبر عملية التحويل والانتقال، وذلك بسلب حياة "مالك الحزين" من طرف الثعلب. بحيث أسس الثعلب من جهة أخرى لأن يكون فاعلا متصلا بموضوع القيمة(حياة مالك الحزين) بعدما كان منفصلا عنه.

3-2/ البعد المعرفي في البرنامج السردي:

2-أ/ التقويم:(Sanction):

يُعدّ التقويم أو كما يُسمى في بعض الترجمات الجزاء أو التصديق أو الإقرار، الحلقة الرابعة داخل الخطاطة السردية ونقطة نهايتها، وهو «ذلك الجزء من الحدث التي تقوم فيه الذات بالنجاح أو الفشل في تنفيذ العقد وتكافأ (بعدل) أو تعاقب (بدون عدل) من المرسل»[1]، فهو لا يكون خاصا بالفاعل فقط وإنما بعوامل أخرى كالمعارض مثلا، ففي أغلب الأحيان يعاقب على فعله المعاكس

بالفشل من طرف المرسل ويكافئ الفاعل بالنجاح والثناء عليه من طرف المرسل دائما.

فالتقويم صورة خطابية مرتبطة بالتحريك، لا يمكن أن يدرك إلا في علاقته بالتحريك ما دام التحريك والجزاء (التقويم) كلاهما يتميز بحضور مكثف للمرسل، الذي يعطي حكما على مدى مطابقة الفعل -الذي قام به الفاعل- للكون القيمي الذي بدوره تتجلى فيه القيم الأخلاقية المطابقة أو المنافية لمصداقية الفعل. وعلى هذا الأساس يكون الجزء على الأفعال التي تم إنجازها من الحالة البدئية إلى الحالة النهائية، ويعد المرسل باعتباره الحلقة الرابعة بين التحريك والجزاء.

(1) جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، ص 203.

إذ هو الأداة التي يتم عبرها تقييم الانجاز المتحقق في فعل نهائي، والمرسل في المسار السردي يبدو كبؤرة تتحدد داخلها مشاريع التحريك، وتتبلور البرامج السردية الهادفة إلى دفع ذوات -أصدقاء أو خصوم - لممارسة الأفعال التي ترغب فيها.[1] وأفهم من هذا أن الفعل في هذه المرحلة (التقويم) فعل مزدوج:

- فعل المرسل الذي يظهر في قيامه بمدى مطابقة الفعل -الذي قام به الفاعل في النهاية- للكون القيمي تقويم عملي (Sanction pragmatique).

- فعل الجزاء بالمكافأة (تقويم إيجابي) أو إسقاط العقاب (تقويم سلبي) تقويم معرفي Sanction cognitif) وأشير إلى أن التقويم في إعطاء الأحكام لا يكون إلا على الأفعال التي يقوم بها الذوات، أي تقويم الفعل في بعده العلمي، وإنما يكون حتى على ملفوظات الحالة بموجهات الكينونة في بعدها المعرفي، ومدى صدق الحالة للكينونة « فالعلاقة الحالية بين الفاعل وفعله، لا تتعلق بالانفصال والاتصال فحسب، إنما على صدق العلاقة الحالية في حد ذاتها، فعلاقة الاتصال مثلا بين الفاعل وموضوع القيمة هي علاقة صادقة أو كاذبة أو باطلة، دون ما تغيير في نوعية تلك العلاقة الحالية، لأن البطلان يختلف... عن الظاهر مثال: "ذلك الرجل مثقف"،"يظهر أن الرجل مثقف"، في الحالتين يرتبط الفاعل "الرجل" بموضوع القيمة "الثقافة"، والاختلاف الملموس كامن في الكينونة، لأن

الحالة الأولى تؤكد القول مما يدل على صحته، بينما في الحالة الأخرى فهو مجرد افتراض لا غير».[2]

(1) ينظر: سعيد بن كراد، مدخل إلى السميائيات السردية، ص 65.

(2) نادية بو شفرة: مباحث في السيميائيات السردية، ص 73/ 74.

يبدو أن المثال الثاني "يظهر أن الرجل مثقف"، لا يمثل حقيقة مقولة "البطلان"، التي أظهرها المثال مبنية على اللاكينونة فقط، بينما هي مبنية على اللاكينونة واللاظاهر؛ وحتى لا أبتعد كثيرا من خلال هذه الأمثلة، آخذ أمثلة أخرى من النماذج التي اختارها "عبد الحميد بورايو"، ففي قصة "الحمامة المطوقة" يدرج فيها "عبد الحميد بورايو" تقويمين:

- تقويم خاص بالصياد وذلك من خلال الخطاب النص الوارد في عبارة منسوبة للراوي لخارجي «بيدبا» جاء فيها « بصر بصياد قبيح المنظر سيء الخلق، وقبح منظره يدل على سوء مخبره»، ويشتغل بيدبا هنا دور المرسل -المستعمل للحكاية التي سبقت كمثل (أو حكمة) موجهة للملك « دبشليم» متلقي حكايات كليلة ودمنة.

- أما التقويم الثاني فكان خاص بالحمامة المطوقة باعتبارها سيدة الحمام، لأن العبارة -كما يرى"عبد الحميد بورايو" -في مستوى الخطاب تعني المنزلة الرفيعة التي تشغلها هذه الشخصية، وهو حكم تقويمي، وفي نهاية القصة ورد تقويم آخر للحمامة المطوقة على لسان الجرذ الذي لعب دور"ذات فاعلة" في البرنامج السردي الأخير لما قال: « هذا مما يزيد الرغبة فيك والمودة لك»موجها الحديث للحمامة [1]. أجد من خلال هذا التحليل أن "عبد الحميد بورايو" يخلط بين مفهوم "الأداء" و"التقويم" فهو يسند عنصري "النجاح" و"الفشل" لمرحلة الأداء، في حين كان الأجدر به، أن ينسبهما "للتقويم".

وعندما انتقلت إلى قصة "الحمامة والثعلب ومالك الحزين" وجدت أن "عبد الحميد بورايو" يعتمد على الطريقة ذاتها ولم يكن قد أدرك بعد مفهوم "التقويم" ويظهر ذلك -حسب ما يورده تحليله- تقويم أفعال كل من "الحمامة والثعلب"، وهما الخصمان الأساسيان في بداية القصة، بحيث أوحى خطابها بغفلة الحمامة

وشدة حساسيتها ورقة شعورها، مما يثير الشفقة عليها عند كل متلق لحالتها في المقطع الأول، سواء القارئ أو بعض الأطراف المشاركة في الفعل القصصي وهو يقصد "المالك الحزين" أو متلقي الخطاب السردي.

(1) ينظر: عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسات لحكايات من "ألف ليلة وليلة" قصة "كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب والمالك الحزين)، ص 78.

يستمر التعاطف مع الحمامة ويتحول إلى ارتياح المروي له لما تنتصر على الثعلب، في المقطع الأخير أعثر على تقويم صريح يأتي على لسان الثعلب يتهم فيه مالك الحزين بعجزه عن استخدام معرفته لحماية نفسه، وهو نفس الموقف الانتقادي الذي جاء على لسان بيدبا الفيلسوف،[1] يحاول الناقد "عبد الحميد بورايو" من خلال هذا "التقويم" أن يعطي الحرية لنفسه في التأويل، كما يحاول أن يربط تحليله لأفعال الشخصيات من خلال العودة إلى مضمون القصة وهذا يخالف الدراسة البنيوية، ويمكن أن أقدم رأي آخر في هذا التحليل، فعن تقويم الفعل في بعده العملي يظهر أن ما قام به الثعلب من الاستيلاء على فراخ الحمامة، ونشر الرعب وخلق جو غير مستقر، سيكون جزاءه الفشل الذريع حتما، وهو ما مني به، عندما استفاقت الحمامة من غفلتها، وتوقفت عن رمي فراخها، وبذلك قطع مصدر رزق الثعلب، والسبب الحقيقي في منع رزقه هو المالك الحزين، والذي كان جزاءه في نهاية القصة، القضاء عليه من طرف الثعلب انتقاما منه، لأنه رأى الرأي للحمامة، وفي الحقيقة، هذا الجزاء الذي نزل بالمالك الحزين لم يكن من الثعلب فقط، إنما هو من الفيلسوف "بيدبا" ومن القراء بعد ذلك، ليكون عبرة لمن لا يعتبر، فقد رأى الرأي لغيره، ولم يره لنفسه.

أما عن "تقويم" ملفوظات الحالة، ومدى علاقة الحالة بالكينونة، فتظهر في المقطع الأول في الملفوظ السردي الآتي: « أدرك فراخها جاءها الثعلب قد تعهد ذلك منها لوقت قد علمه ريثما ينهض فراخها، فوقف بأصل النخلة، فصاح بها وتوعدها أن يرقى إليها أو تلقي إليه فراخها فتلقيها إليه».[2] وكان تقويم الحالة التي ادعاها الثعلب في الارتقاء إلى عش الحمامة تقويما إيجابيا من طرف الحمامة.

(1) ينظر: المصدر السابق: ص 95.

(2) عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، مهد له وضبطه وشرحه وناقشه وقابل نصوصه حبيب يوسف مغنية، ص 443.

فهي بسذاجتها وعدم معرفتها حكمت على علاقة كاذبة، وهو ما كشفه المالك الحزين، من خلال الملفوظ السردي:«إذ أتاك ليفعل ما تقولين، فقولي له: لا ألقي إليك فرخي فارقا إلي وغرر بنفسك، فإذا فعلت ذلك، وأكلت فرخي، طرت عنك، ونجوت بنفسي»[1]، فهي إشارة ضمنية على أن مالك الحزين يعرف ويتنبه ظاهريا إلى أن الثعلب لا يملك جناحان يطير بهما، وأنه كائن أرضي لا يستطيع الارتقاء إلى السماء، وبالتالي كان تقويمه سلبيا بالنسبة للثعلب، فمالك الحزين غير الحمامة يتمتع بنوع من الفطنة والمعرفة بأجناس الحيوانات.

ويتبين في المقطع الأخير، أن مالك الحزين لم يتفطن إلى أن الثعلب محتال وماكر، فقد سمح له بالاقتراب والتحدث معه، وبما أن مالك الحزين، يجيد تقديم المعارف للغير، فقد وقع في الخديعة بسهولة، وكان تقويمه ايجابيا للثعلب، عندما وافق على أن يعرف الثعلب كيف يحمي رأسه من الريح، وبذلك كان بمثابة الجائزة الكبرى التي لم يكن يتوقعها الثعلب، وسلبيا بالنسبة له عندما لم يتفطن بأن الثعلب كائن لحمي ومخادع، وسيقضي عليه حتما.

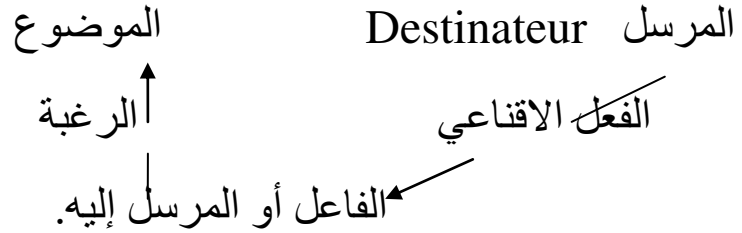
2-ب/ التحريك أو الإيعاز (Manipulation):

إن التحريك لا يتم بمحض إرادة الفاعل، إنما يتدخل المرسل المحرك (le Manipulateur) في علاقة بالفاعل، والذي يمثل هنا دور المرسل إليه المحرك (le Manipule)، والسبيل إلى تلك العلاقة وجود فعل إقناعي (Faire persuasif)، والذي يأخذ في رأى "غريماس" -أحد أشكال الفعل المعرفي، أي يقع على مستوى المعرفة الكامنة للفاعل (المرسل إليه)، بمعنى الفعل الذي يأتي نقيضا للفعل العملي (الذي يحرك موضوعات القيمة)، والذي يعمل في نطاق المعرفة المنسوبة إلى تلك الموضوعات، يقع الفعل الاقناعي على مستوى البعد المعرفي.

(1) عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسات لحكايات من "ألف ليلة وليلة" قصة "كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب والمالك الحزين)، ص 444.

مما يسمح له بتحمل واحد أو عدد من الانجازات التي تشير إلى تأسيس عقد ائتماني بين المرسل والمرسل إليه (الفاعل)، أي أن الفاعل الاقناعي لا يتجاوز حدود تبليغ فكرة للمرسل إليه عن طريق المعرفة (Le savoir)، أو الاعتقاد (Le croire)، مما يمهد لظهور برنامج سردي كامل، يدخل الفاعل في دوامة الصراع لتنفيذ مشروع المرسل، تخوله في ذلك رغبته في فعل الفعل (Faire -Faire)، بمعناه الشائع "التحريك"، والذي يدل على تنفيذ برنامج معطى من قبل عامل من العوامل.[1]

معنى هذا أن "التحريك" هو الحلقة الأولى في البرنامج السردي، من خلاله يدفع بالفاعل الذي هو في موقع مرسل إليه إلى تحريك من أجل الحصول على موضوع القيمة، والمحرك في كل هذا هو الفعل الاقناعي من المرسل إلى المرسل إليه (الفاعل)، والرغبة في امتلاك الموضوع عن طرف الفاعل، وهذا ما سيتضح في الرسم الآتي: [2]



ويمكنني القول، أن فعل المرسل يكون في صفة احتواء بالترغيب في الموضوع من قبل الفاعل، أو يكون في صفة التحذير والتهديد (Menace) إذا كان الفعل سلبيا، كما أن المرسل قد يستعين بحيلة الإشادة بكفاءة الفاعل، والذي يفسره "الإطراء" (Flatterie) أو يقلل من شأنه بإهانته.

(1) ينظر: نادية بو شفرة: مباحث في السيميائيات السردية، ص 71.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 72.

وهذا ما يميز "التحدي" (Défi)، كل هذا من أجل رفع معنويات الفاعل بشكل يجبره على تنفيذ الأداء الموكل إليه.[1]

وقد وجدت أن "عبد الحميد بورايو" قد استعمل هذه الخاصية في قصة "الحمامة المطوقة"وقصة "الحمامة والثعلب ومالك الحزين"، ففي الأولى يرى "عبد الحميد بورايو" أن عنصر التحريك يظهر من خلال ما قامت به "الحمامة المطوقة" عندما حفزت مرسلا إليه تجسد في مجموع الحمام، و تمثل الفعل التحريكي كذلك -الصادر عن الحمامة المطوقة -في دفع كل الحمام والجرذ لانجاز فعل تحرر من الأسر الذي وقع فيه مجموع الحمام. وقد نتج عن هذا التحريك تمكين الذات المنجزة من كفاءة كفلت لها القيام بدورها المتمثل في وصل الحمام بحريته التي افتقدها لما وقع في الشرك، وبالتالي عودته إلى وضعه الأول.[2]

كما حاول" عبد الحميد بورايو" ، من خلال تحليله هذا من ربط عنصر " التحريك" "بالكفاءة"، في حين أجد أن عنصر "التحريك" ينتج عنه عنصر " التقويم" أو " الجزاء"، فعندما يقوم المرسل " المحرك" بالقيام بعمل ما، فإنه بالضرورة، لابد له أن يكون لديه "كفاءة "عالية ويكون مؤهلا للقيام بذلك العمل، ثم يأتي عنصر " التقويم" بدل عنصر الكفاءة - حسب عبد الحميد بورايو- وتكافئ أو تعاقب الشخصية على عملها. وسأقدم وجهة نظري هذه على النموذج الثاني الذي اعتمده " عبد الحميد بورايو" في تحليله ألا وهو "الحمامة والثعلب ومالك الحزين".

فلقد استعمل الثعلب صفة التهديد من خلال المعرفة، التي ادعاها وأعزى بها للحمامة، حينما ادعى انه قادر على الصعود إلى فراخها في أعلى النخلة، مما دفع الحمامة لتنفيذ برنامج سردي، متمثل في إلقائها لفراخها، بعدها يأتي " مالك الحزين" بمعرفته- لحقيقة الثعلب- التي يلقنها للحمامة.

(1) المرجع السابق، ص 72/71.

(2) ينظر: عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسات لحكايات من "ألف ليلة وليلة" قصة "كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب والمالك الحزين)، ص 77.

فكون هذه المعرفة المعلوماتية أيضا بمثابة المرسل الذي حرك الحمامة للتوقف عن إلقاء الفراخ للثعلب. وفي المقطع الأخير يستعمل الثعلب معرفة معاكسة تماما للتي استعملها مع الحمامة، إذ معها استعمل التهديد ومع مالك الحزين استعمل

الإغراء والإشادة، لأنه يعلم أن ادّعاءه لن يصلح مع من يعرف حقيقته، وهذا من خلال الملفوظ السردي: « قال: فأرني كيف تصنع، فلعمري، يا معشر الطير، لقد فضلكم الله علينا إنكن، تدرين في ساعة واحدة مثلما ندري في سنة، وتبلغن ما لا نبلغ، وتدخلن رؤوسكن تحت أجنحتكن من البرد والريح، فهنيئا لكن، فأرني كيف تصنع».[1] فكان هذا الإطراء والإشادة، بمثابة مرسل حرك " مالك الحزين" لأن يدخل رأسه تحت جناحيه ليلتهمه الثعلب أخيرا، وهنا يظهر عنصر " التقويم".

أما "عبد الحميد بورايو" فلديه رأي آخر فيما يخص هذا التحليل، فهو يرى أن القوة المحركة للفعل تكمن في طبيعة هذه الكائنات وفي انحيازها لجنسها. وكأنه يريد القول أنها تكمن في غريزتها، وأن الله أودعها فيها بالقوة، كالحمامة باعتبارها كائن وديع، وأنثى تحضن فراخها، وتبحث عن الأمان لها ولصغارها. ولأنه من واجبها ذلك، وكما يقول "عبد الجميد بورايو" أن القصة ركزت على الجانب العاطفي، فرصدت حالتها النفسية[2]. وهو يحاول دائما في تحليله الانحياز إلى ربط أحداث القصة بالسياق، فدراسته هذه تبتعد عن كونها دراسة محايثية، فهي دراسة لا نصية.

أجد أن هناك عناصر تطغى على تحليل "عبد الحميد بورايو" لنصوص السردية، وهي تظهر " كدوافع" للشخصيات، وكان" بروب" قد تطرق إليها من خلال كتابه " مورفولوجيا الحكاية الخرافية". أما " عبد الحميد بورايو" فأجده قد ضمن هذه العناصر - الدوافع- في تحليلاته ولكنه لم يصرح بها. « ونعني بالدوافع، البواعث والأهداف التي تقود الشخصيات إلى إنجاز هذا الفعل أو ذاك،

(1) عبد الله بن المقفع:كليلة ودمنة، مهّد له وضبطه وشرحه وناقشه وقابل نصوصه حبيب يوسف مغنية، ص 445.

(2) ينظر: عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسات لحكايات من "ألف ليلة وليلة" قصة "كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب والمالك الحزين)، ص 94.

وتمنح الدوافع القصة أحيانا تلوينا براقا شديد الخصوصية دون أن يخفف ذلك من انتمائها إلى العناصر الأقل استقرارا، وهي فضلا عن ذلك عنصر أقل دقة وتحديدا من الوظائف أو الروابط إن الأفعال التي تقوم بها الشخصيات في وسط القصة تكون مدفوعة - في معظمها- بشكل طبيعي بسير الحبكة، وليس من بين الوظائف ما يتطلب بعض الدوافع الإضافية إلا وظيفة الإساءة أو إلحاق الضرر، وهي

الوظيفة الأساسية والأهم في القصة، وأستطيع -في هذه المناسبة- أن ألاحظ أن الأفعال المطابقة بشكل مطلق، أو المتماثلة وحسب، تتفق مع الدوافع الأكثر تنوعا، فعملية الطرد أو الإلقاء في اليم تكون بدافع الكره من جانب زوجة الأب، أو اختلاف الإخوة حول الإرث».[1] أفهم من هذا أن " بروب" يقصي وظيفة الإساءة من أن يكون لها دافع، ولكنني أرى عكس ذلك، لأن الإساءة تكون بدافع الكره والحقد أو حتى الحسد.

و"عبد الحميد بورايو" قد تمثل لهذه الدوافع، ففي قصة " الملك شهريار" أجد أن الخيانة هي الدافع الذي جعل " شاه زمان" يقوم بعقاب زوجته، كما هو الشأن عند " شهرزاد" الدافع الذي جعلها تقدم على الزواج من الملك، كما جاء في قولها: « بالله يا ابنتي زوجي هذا الملك فإما أن أعيش وإما أن أكون فداء لبنات المسلمين».[2] فالدافع الذي جعل شهرزاد تقدم على هذه المجازفة، أنها تريد من الملك أن يكف عن قتل بنات جيلها، فكان عليها إما أن تخلصهم بذكائها وحيلتها وإما أن تقتل كغيرها.

(1) فلاديمير بروب: مورفولوجية الحكاية الخرافية، ترجمة أبي بكر أحمد ياقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، ص 93.

(2) عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسات لحكايات من "ألف ليلة وليلة" قصة "كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب والمالك الحزين)، ص 32.

أستخلص من كل ما سبق أن " عبد الحميد بورايو" يحاول أن يبرهن لنا من خلال تحليلاته لنماذج من كتاب "ألف ليلة وليلة" وكتاب " كليلة ودمنة" على أن المسار السردي الذي تندرج ضمنه حكاياته يشكل كذلك الأدوار التي تؤديها شخصية ما في قصة ما، من بداية الحركة السردية إلى نهايتها، ولذلك وجب علينا التعامل مع هذا الرأي باعتباره الأداة التي تعمل على تحديد كينونة الذوات الفاعلة داخل الحكاية من خلال المجموع التام، والمتنوع للأدوار التي تلعبها داخل القصة،

أي تحديد مجموعة من المراحل المقولية التي تبرز تطور المواقع التركيبية داخل الحركة السردية، وبذلك قدم " عبد الحميد بورايو" مقترحا بديلا "جديدا" للنظر إلى بنية الحكي ليصح ما جاء به " بروب"، فعِوض أن يتصور بنية الحكي على شكل سلسلة أحادية الخط من الألفاظ المتتابعة حسب نظام ثابت، جعلني أستحيل هذه البنية كتجميع لعدد معين من المتتالية التي تتراكب، وتتعقد وتتقاطع وتتشابك.

وهكذا يحاول " عبد الحميد بورايو" أن يخرج من التصوير التبسطي الذي أخذ به " بروب" معتبرا بنية الحكي شديدة التعقيد وقابلة للدوام لعدد معين من الاحتمالات والقراءات في مسار تكونها، مما يجعل من " البرنامج السردي" صالح للدلالة على سلسلة من الحالات والتحولات المنتظمة، على أسس تربط وتحول العلاقة بين الفاعل والموضوع، فإن نجاحه أو فشله يخضع للطابع الجدالي المميز لكل تحويل سردي، ترهنه الهيمنة والخضوع، وعليه فإن لكل برنامج مقابل يتمثل في برنامج ضديد بالإضافة إلى البرنامج السردي البسيط، قد يتحول إلى برنامج سردي معقد عبر برنامج ملحق، تحولا مشروطا بالمرور الاضطراري.

أستخلص كذلك أن المسار السردي للمرسل كما سبق تحديده، يمكن أن يظهر ليس فقط كمكان للممارسة القدرة المؤسسة ولكن أيضا كمكان تباشر فيه مشاريع "التحريك" و" الأداء" و" التقويم" و" الكفاءة"، وتتبلور البرامج السردية التي تستهدف حمل الذوات - أصدقاء أو خصوما- على ممارسة الفعل المطلوب.

2-2/ نموذج الفاعلين عند عبد الحميد بورايو:

أجد أنه من الممكن وجود استغلال نظري أبعد لمعرفة المسارات، فقد رأيت أنه بمعزل عن المضامين المستثمرة داخل الخطابات السردية، وعن أنظمة القيم التي تساهم في بنائها، ومن الممكن التعرف على الذوات في كينونتها (داخل علاقات بمواضيع القيمة)، وفي قدرتها على الفعل (على إنتاج أحداث منظمة في أعمال)، كل ذات لها القابلية، لأن تتصف بتحديد كيفي وموقعي في الآن ذاته، أي تحديد شكلي وليس جوهريا.

وفي إطار جهدي لشرح نموذج "عبد الحميد بورايو"، سأنطلق من النواة المركزية، المكونة من تتابع اختبارات، وسأفسره كمسار لذات، وبفعل وجود

مواجهة بين الذوات، سأعتبره مكانا منفصلا للترسيمة السردية، لكن يبعد أن تكون هذه النواة هي كل الحكاية، إنها على العكس تكون مغلقة في مستوى تراتبي أعلى ببنيات عاملية وسيرورات سردية ذات طبيعة أخرى. « بهذا تفرض علينا مضاعفة الحكاية فقط، باعتبارها خاصية للقصة العجيبة قبول وجود نوع من التنظيم الاقتصادي يضم الحكايتين: حيث تنمو مساراتهما السردية - مسارات الذات ومسارات الذات المضادة- في اتجاهات متضادة وتختزل في صيغة تعويضية».[1] بمعنى أن التنظيم السردي يصبح خاضعا لمبدأ توازي يتعالى، ويوجه الأنشطة الإنسانية المنجزة من قبل الذوات.

وهذا ما اعتمده " عبد الحميد بورايو" في قصة " الثور والحمار وصاحب الزرع وزوجته (قصة الحيوان)، حيث قدم ثلاث بنيات فاعلية"،

(1) جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، ترجمة جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 41

وجعل لكل مقطع بنية فاعلية وقد أوردها كمايلي: [1]

معرفة

أولا: المرسل (الحمار) ـــــ موضوع القيمة (تعليمات)
المرسل إليه (الثور)

تحريك رغبة
قدرة

الذات الفاعلة (الثور) ـــــــــــــــــــ المعارض (التاجر)

معرفة

ثانيا: المرسل (التاجر) ـــــــ موضوع القيمة (عقاب)
المرسل إليه (الثور)

تحريك رغبة

الذات الفاعلة (الفلاح)

ثالثا: المرسل (الديك) موضوع القيمة (تعليمات) المرسل إليه (المزارع)

تحريك واجب

الذات الفاعلة (الديك)

وبعد ذلك يضع " بورايو" بنية فاعلية تكون بمثابة النتيجة المتوصل إليها من "قصة الحيوان" كانت كالآتي:

المرسل (المثل الاجتماعية) موضوع القيمة (الخضوع) المرسل إليه (المحكوم)

تحريك واجب

الذات الفاعلة (الحيوانات، الزوجة)

(1) عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسات لحكايات من "ألف ليلة وليلة" قصة "كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب والمالك الحزين)، ص 42.

ثم يعلق "عبد الحميد بورايو" على النموذج الأخير، حيث يرى أن موضوع القيمة المتنازع عليه بين الزوجين، وهو السر، وأن هناك برنامج سردي يتوقف مصير التاجر على إنجازه، والمتمثل في الاحتفاظ بالسر في المقابل، سعت زوجته إلى تحقيق برنامج سردي ضديد يرمي إلى الكشف عن السر، وهو كشف يؤدي إلى موت الزوج، فبفضل البرنامج السردي الذرائعي الذي تكفل بإنجازه الديك، نجح الزوج في تنفيذ برنامجه وإبطال برنامج زوجته الضديد.[1]

كما أن " عبد الحميد بورايو" يحاول من خلال تحليله هذا-المخطط سابق الذكر-أن يكشف عن البنيات الفاعلية، حيث يحصرها في العلاقة التي تكون بين " الذات الفاعلة" و"موضوع القيمة" وهو بهذا الرأي يقصي العلاقات الأخرى التي تربط بين العوامل الفاعلة في أحداث القصة، فقد تكون: " فواعل - أبطال أو موضوعات القيمة، مرسلين أو مرسلين إليهم، معارضين مُعتَدِين أو مساعدين"، فأجد أن هناك علاقة بين المرسل والمرسل إليه وهي علاقة تواصل، وعلاقة الصراع تكون بين المساعد والمعارض، وعلاقة الرغبة بين الفاعل وموضوع

القيمة، حاول " عبد الحميد بورايو" أن يجعل لكل مقطع بنية فاعلية خاصة به، وبهذا يحاول أن يخضع النص لقراءات متعددة.

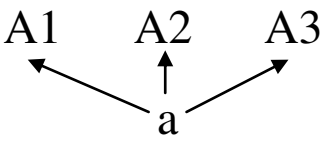
كما أنه يفرق بين العامل والممثل (Actant Acteur)، كما فعل " غريماس"، لأن « العامل في نظر " غريماس"، ليس من الضروري أن يطابق الممثل لأن ذات الحالة (Sujet d'état) يمكن أن تمثلها في البرنامج السردي ذات الإنجاز (Sujet de faire)، وهذا يعني أن العامل الذات - في هذه الحالة- ممثل شخصي يطلق عليهما " غريماس" ممثلين (Acteurs)، وعلى العموم لعامل واحد أن يكون ممثلا في الحكي بممثلين أو أكثر، كما أن ممثلا واحد يمكن أن يقوم بأدوار عاملية متعددة.

---

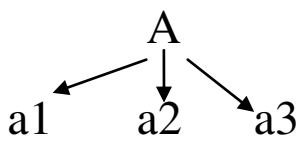
(1) المصدر السابق، ص 43.

ويوضح " غريماس" هذه المسألة على الشكل التالي مستخدما الرمز: A للدلالة على العامل، والرمز: a للدلالة على الممثل».[1]

الحالة الأولى



الحالة الثانية



وأفهم أن عاملا واحدا ممثلا بعدة ممثلين كأن يكون الفاعل الذي يعد عاملا ممثلا بعدة ممثلين كما هو جلي لدى تحليل " عبد الحميد بورايو"، حيث أجده يجعل من التاجر مرسلا ثم معارض، والزوجة مرسل إليه ثم يجعلها موضوع القيمة والمجتمع معارض ثم مرسل. وحسب تحليل " عبد الحميد بورايو" هذا، فإنه يجعل من النص زئبقي (هيولي) لا يمكن الإمساك به. ويحاول دائما أن يربط تحليله بالسياق عندما مثل المرسل " بالمثل الاجتماعية".

و" عبد الحميد بورايو" لم يستخرج جميع البنيات الفاعلية، التي تظهر في النماذج المعتمدة - القصص-، ولكن سأحاول أن أقترح تحليلا آخر خاص بقصة "

الحمامة والثعلب ومالك الحزين"، أجد أن الحمامة تُعدّ (الفاعل) ممثلة بممثلين هما: ذات الحالة عندما تكون حزينة ومفتقرة للأمن وكذلك الصياد في قصة " الصياد والعفريت" عندما يكون حزينا بسبب خروج شبكته من البحر خاوية، " فالحمامة" و" الصياد" ملفوظ فصلي (disjonctif)، وتظهر ذات الإنجاز من خلال الملفوظ السردي: « قال لها مالك الحزين: إذا أتاك ليفعل ما تقولين، فقولي له: لا أُلقي إليكَ فراخي فارْقَ وغرر بنفسك، فإذا فعلت ذلك، وأكلت فرخي طرت عنك، ونجوت بنفسي.

(1) حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 37.

فلما علَّمها مالك الحزين هذه الحيلة طار فوق على شاطئ نهر، وأقبل الثعلب في الوقت الذي عرف، فوقف تحت النخلة ثم صاح كما كان يفعل، فأجابته الحمامة بما علمها مالك الحزين».[1]

يظهر في هذا الملفوظ السردي أن الحمامة قامت ببرنامج سردي يتمثل في تطبيق نصيحة مالك الحزين لها، إذ أصبحت من خلاله ملفوظ الفعل، حتى تصبح (الحمامة) في وصلة مع موضوع القيمة.

كما أجد أن " عبد الحميد بورايو" من خلال تحليله هذا، لا يفرق بين الشخصية والممثل، لأن الشخصية تتخذ صورة فرد يقوم بالحكي، فهو شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي أو عدة أدوار عاملية، ولكن المتمعن في تحليلاته يجد أنه لا يجعل من الشخصية شخصا واحدا لأن العامل في تصوره يكون ممثلا بممثلين متعددين، كما يمكنه أداء أدوار عاملية متعددة وينجر عن هذا التعدد تعدد البرامج بسبب تعدد الرغبات حول موضوع القيمة، من طرف عدد من ذوات الحالة، وهو يرى أن العامل يمكن أن يكون مجرد فكرة أو حيوان أو جماد، وهكذا تصبح الشخصية مجرد دور ما يؤدى في الحكي. بغض النظر عمن يؤدي هذا الدور، فالعوامل في القصة "الحيوان" هم حيوانات، وفي قصة " الحمامة والثعلب ومالك الحزين" حيوانات كذلك. بالإضافة إلى وجود عوامل أخرى في شكل أفكار كالسر/موضوع القيمة، والمن/ موضوع القيمة، والرزق - الصياد والعفريت- الذي هو أحد العوامل الهامة التي من أجلها تتعدد البرامج السردية بحسب تعدد العوامل.

أتوصل من خلال ما سبق، أن " عبد الحميد بورايو" قام بتحديد العلاقة الجوهرية بين الفاعل والموضوع، بناءً على ملفوظات الفعل كتحويلات تحكم ملفوظ الحالة، وتشكل في الوقت نفسه البرامج السردية، كما يمارسها الفاعل المنفذ بإحداث تغيير يدل على انطلاقه من حالة إلى أخرى ترسي عليه قواعد برنامج سردي، يمتلك فيه الفاعل موضوع القيمة أو يفقده. فلقد رأينا أن الذات حسب وجودها داخل واحدة المكونات أو الأخرى، يقال عنها بأنها كفأة أو منجزة- كما فعل عبد الحميد بورايو-.

(1) عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، مهّد له وضبطه وشرحه وناقشه وقابل نصوصه حبيب يوسف مغنية، ص 444.

فمن خلال الترسيمة السردية المتوقعة، تنجز الذات مسارا سرديا مكونا من متتالية من الحالات، كل حالة تتميز عن سابقتها بفعل تحويل مسبب لانقطاعات قابلة للملاحظة. كما أنه يحاول أن يجعل من البرامج السردية وحدات سردية تنبثق عن تركيب عاملي قابل للتطبيق على كل أنواع الخطابات، وهي تبرز تنظيما لمختلف مقاطع الترسيمة دون أن تكون مع ذلك مكونات لهذه الترسيمة.

2-3/ نموذج المسار الغرضي عند " عبد الحميد بورايو":

يدرك المسار الغرضي - الصوري- من حيث هو تعبير عن الغرض الذي يجوز أن يكتسي صورا تعبيرية أخرى، وكما يشير "غريماس" فبمجرد تردد في اختيار صورة أو أخرى محملة بدور معين قد يؤدي إلى ظهور مسارات صورية متباينة، لكن متوازية، ويمهد تحقيق هذه المسارات إلى إثارة مشكلة التنويعات، ويضيف معلقا على مدى تأثير اختيار مسار آخر، في المجرى البياني على امتداد مقطع سردي أو جزء منه فيقول: « إن جعل الصورة الموظفة لتصوير الطقسي، ويجلوها في خادم الكنيسة أو قوّاسها أو الراهب، يؤثر لا محالة في السياق التصويري للمقطع جميعه أو جزء منه ويتأثر به - تبعا لذلك- مجرى الأحداث وإطارها المكاني تأثرا مناسبا للصورة المنتجة في البداية... لكن من الجائز التعبير عن عرض واحد بأساليب تصويرية متنوعة».[1] المقصود من ذلك أنه من المكن أن يشكل غرض الخيانة على سبيل المثال في صورة متعددة، منها: خيانة الأمانة

وخيانة الصداقة والخيانة الزوجية -كما في قصة " الملك شهريار"- وخيانة الوطن.

وهذا ما اعتمده " عبد الحميد بورايو" من رصد للأدوار الغرضية الخاصة بالشخصيات الحكائية، ففي قصة "الملك شهريار" يستخرج مسارين سرديين يتعلق كلاهما بانتقاء الخضوع، الأول خاص بانتقاء خضوع السلطانتين للملكين لأنهما كانا غافلين عما يجري في قصر كل منهما.

(1) محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي -نظرية غريماس- ص 80.

مما أدى بهما الأمر إلى ارتكاب المعصية، والثاني انتقاء خضوع المرأة للعفريت لما غاب عنه الوعي وأخذه النعاس، فارتكبت المعصية رغما عن إرادته [1]. أفهم من ذلك أن الشخصية لما كان باستطاعتها أن تتبنى مسارا صوريا وتحققه عدت قائمة بدور غرضي.

ويحاول "عبد الحميد بورايو" في موضع آخر، أن يلخص المسار الغرضي تبعا للتسلسل الزمني كما جاء في قصة " الحمامة المطوقة" فجاء تحليله كالآتي:

خداع + تهديد ≅ نجاة، مع احتمال عودة التهديد ≅ النجاة + الحرية

الما قبل الأثناء الما بعد

أجد أن المرحلتين الأولى والثانية اتسمتا بالسلبية، وتحققتا في فضاء موسوم بالطبيعة، بينما تميزت المرحلة الثالثة بالايجابية، وتحققت في فضاء موسوم بسمة الثقافة.[2] والمقصود من ذلك أنه على الدارس أن يرصد الأدوار الغرضية، التي تتبناها شخصية وتضطلع بها حتى يحدد منها صفاتها ووظائفها على امتداد الخطاب السردي، ويحولها من ثم في كثافتها الدلالية، وهذا ما حاول "عبدالحيدبورايو" أن يبرهن عليه من خلال تحليله.

ومن جهة أخرى، يقر " عبد الحميد بورايو" بوجود ادوار غرضية هدامة وأخرى بناءة، وألتمس ذلك من خلال قوله: « الأدوار الغرضية التي قدمتها القصة الافتتاحية، تمثل أطرافا، ساهمت في نقض العقد الذي يربط بين الزوج والزوجة،

بينما ساهمت الأدوار الغرضية التي ظهرت في الوضعية الختامية في إعادة هذا العقد من جديد، الذي يضمن الحياة الأسرية الطبيعية».[3]

(1) ينظر: عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسات لحكايات من "ألف ليلة وليلة" قصة "كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب والمالك الحزين)، ص 23.
(2) المصدر نفسه: ص 81.
(3) عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسات لحكايات من "ألف ليلة وليلة" قصة "كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب والمالك الحزين)، ص 28.

والمعنى المقصود من ذلك أن الدور الغرضي الهدام، المتمثل في العصاة والمخادعون والواقعون تحت سيطرة نزواتهم الفردية وغرائزهم المتمردة على قانون الأسرة الملكية، وهم مجموع الجواري والعبيد التابعين للقصر، و" زوجتا شهريار" و" شاه زمان". وتظهر الأدوار الغرضية البناءة، كما هو الشأن عند " شاه زمان" و" شهريار". فهما الطرف المخدوع، الحامي للقيم الأسرية، والمنفذ للعقوبات المسلطة على من يتجرأ على خرق قانون الأسرة، ف"عبد الحميد بورايو"، يجعل من الأدوار الغرضية التي تقدمها القصة الافتتاحية هدّامة، أما بالنسبة للأدوار الغرضية المتعلقة بالوضعية الختامية، فتحاول إعادة بناء ما قامت الشخصيات بتهديمه من قبل.

« كما أنه خلال السيرورة الفنية، تتمازج الجمل المفردة فيما بينها حسب معانيها، محققة بذلك بناءً محددا، تتواجد فيه متحدة بواسطة فكرة أو غرض مشترك. إن دلالات العناصر المفردة للعمل تشكل وحدة هي العرض (الذي نتحدث عنه)، وإنه من الممكن أن نتحدث سواء عن الغرض العام للعمل، أو عن أغراض أجزائه، ما من عمل قد كتب في لغة لها معنى إلا ويتوفر على غرض».[1]

وما توصلت إليه من ذلك أن العمل الأدبي يجب أن يتميز بالوحدة، خاصة عندما يكون قد بُني انطلاقا من غرض وحيد، يتكشف خلال العمل كله. وهذا يتنافى مع ما دعى إليه " عبد الحميد بورايو"، فهو ينظر للعمل الأدبي انطلاقا من أغراض أجزائه، أي يحاول أن يجعل منه مجموعة من الأغراض.

(1) يوريس توماشفسكي: نظرية الأغراض، المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص 175.

2-4/ نموذج البنية الدلالية العميقة عند " عبد الحميد بورايو":

يذهب "غريماس" إلى أنه من الضروري التمييز بين مستويين من التحليل: مستوى ظاهري، تخضع فيه النصوص إلى المواد اللسانية الخاصة، ومستوى محايث يشكل جذعا بنائيا تقوم عليه الساردية وتنظم قبل تجلياتها، « ومن ثمّ فالمستوى السيميائي يختلف عن المستوى اللساني ويكون سابقا له، مهما كانت اللغة التي تحكي النص».[1] يحاول " غريماس" أن يفصح عن قضية: ثمة مستوى ظاهر، يتمثل في المعنى الظاهري المستقى من الملفوظ السردي الذي يغطي النص، ومستوى آخر يختفي وراء هذا الملفوظ، هو المستوى العميق أو السيميائي ويكون سابقا على النص مظهرا فيه ويصلح أن يكون فعالا على كل النصوص بغض النظر عن اللغة التي يقال فيها وهذا متأت من افتراضية أن ثمة (مستوى من الفكر القبلي في اللغة، فيه تقدم هذه التعارضات الأساسية شكلا تشخيصيا)، وقد أشار " عبد الحميد بورايو" أن تحليل « البنية العميقة يتم عن طريق المربع السيميائي الذي يمثل تمثيلا مرئيا للتمفصل المنطقي للمقولات الدلالية القاعدية التي انبثقت عنها مختلف دلالات الخطاب المدروس».[2] وعليه أفهم أن المربع السيميائي هو ذلك الشكل المرئي الذي يمثل في تمفصلاته الكبرى البينة الدلالية العميقة الكامنة في النص قيد التحليل.

2-4-أ/ المربع السيميائي (Le carré sémiotique)

تعددت تعريفات المربع السيميائي عند السيميائيين، وتنوعت بتنوع مستويات تفكيرهم، واعدد نظرتهم، وسأحاول الأخذ بما هو أقرب إلى الوضوح والبساطة، « فحتى نفهم مشروع " غريماس" في بعض جزئياته الخاصة بتحليل موضوع سيميائي معطى، نتصور نهرا في حقل: قد يثير هذا المظهر مقاربات تحليلية متنوعة.

(1) شلوميت ريمون كنعاب: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، ترجمة: لحسن احمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995، ص 18-19.

(2) عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسات لحكايات من "ألف ليلة وليلة" قصة "كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب والمالك الحزين)، ص 9.

يمكن أن ألحظ هذا النهر ونكتفي بالقول: " هذا النهر"... يمكن أن نأخذ عينة من هذا الماء نخضعها لتحاليل في المخبر، فنكشف إلى جانب الماء الخالص مواد أخرى... وحتى أوضح جيدا هذه المسألة، أقوم مثال آخر كثيرا ما كان يضربه أ.ج.غريماس: ندرك العطر بحاسة الشم ولكن إذا أردنا أن نختبره، ينبغي أن نغادر صعيد الإدراك وننفذ إلى الصياغة الكيماوية، وقس على ذلك الكلام: ينبغي أن نغادر صعيد التجلي وننفذ إلى البنية الأولية، التي يستقر عليها الكلام، إنه النموذج الذي عرف باسم المربع السيميائي».[1] والمعنى من هذا، أن المربع السيميائي تتوضح تجلياته في البنية العميقة أين تتموضع الدلالة الخفية، وهو ما يسمح للمربع السيميائي بكشفها وإظهارها إذ هو « التمثيل المرئي للتحديد المنطقي لأية مجموعة دلالية، أو بكلمات أخرى التمثيل المرئي لأي نموذج توليفي* يصف بنية أولية للدلالة».[2]

يتضح أن المربع السيميائي عبارة عن رسم شكلي على هيئة مربع، وهذا ما يتضح من اسمه، هذا المربع هو التجسيد للسيمات الجوهرية في المسار السردي، وفي مستواها الدلالي العميق.

كما أن " غريماس" ذهب « يقيم فكرته على وجود إرث سابق، استمد منه فكرة المربع، والذي عده أحد النقاد نسخة معدلة من المربع المنطقي، في الفلسفة السكولاستية، أدخل عليها تمييز " ياكبسون" بين التناقض التدريجي».[3] وغير التدريجي فضلا عما عرضه " كلود ليفي ستراوس" في تحليله للأسطورة.

(1) رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص 18.

* يقصد به المربع السيميائي.

(2) جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بربري، ص 18.

(3) دانيال تشارلز: أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 186.

وحسب تصريح " غريماس" نفسه أن التمييز الذي قام به "كلود ليفي ستراوس" منذ دراسته الأولى حول الأسطورة بين الدلالة الظاهرة للأسطورة المكشوفة في النص القصصي، ومعناها العميق.[1]

يمثل كذلك المربع السيميائي (أول نموذج سيميولوجي حقيقي)[2] وقد أخرجه "غريماس" في نهاية الستينات وهو إحدى التقنيات التحليلية التي تسعى إلى إظهار التقابلات ونقاط التقاطع بين النصوص"[3] أفهم من ذلك ان المربع السيميائي هو تجريد اختزالي وخطاطة هيكلية سابقة لكل ملفوظ سردي، يرى "غريماس" كذلك أن الوقوف على بنية عميقة لا يتم إلا عن طريق تقطيع النص السردي إلى وحدات صغرى، غير قابلة للتقسيم، تسمى (معانم)، ويميز نمطين من الوحدات الدلالية: المعانم الذرية أو الذرات المعنمية، والمعانم السياقية التي تشكل مساهمة السياق اللساني لتعيين المعنى، وهذان النمطان من المعالم، يأتلفان ليُكوّنا المدلولات السياقية والمدلولات السياقية الواصفة، ويذهب "غريماس" إلى أن المستوى السيميولوجي (العميق) تمثله المعانم الذرية في حين أن المستوى الدلالي يتناسب وبنية المعانم السياقية"[4] أفهم من ذلك أن "غريماس" يحاول حصر المربع السيميائي في الذرات المعنمية أو المعاني الذرية، إلا أن هذه المعانم غير مستقلة الدلالة في حد ذاتها، بل تكسبها عن طريق العلاقة التي تجمع بين أكثر من معنم واحد، ويذهب " غريماس" إلى أن وظيفة هذه المعانم خلافية أساسا.

(1) ينظر: شلوميت ريمون كنعاب: التخييل القصصي /الشعرية المعاصرة، ترجمة: لحسن لحمامة، ص 24.

(2) آن اينو وآخرون: السيميائية القواعد والأصول (التاريخ)، ترجمة رشيد بن مالك دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008م، ص 102.

(3) دانيال تشارلز: أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، ص 186.

(4) مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة حميد لحميداني وآخرون، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص 32.

كما أن أساس المربع الأساسي عند "غريماس" هو تلك العلاقات التي تعتبر بمثابة القاعدة التي تسمح بتصوير واستقراء الدلالة المحايثة بالانتقال من التجلي والملموس إلى الجانب المجرد في مسار توليدي "صاعد" و«تكون السيرورة

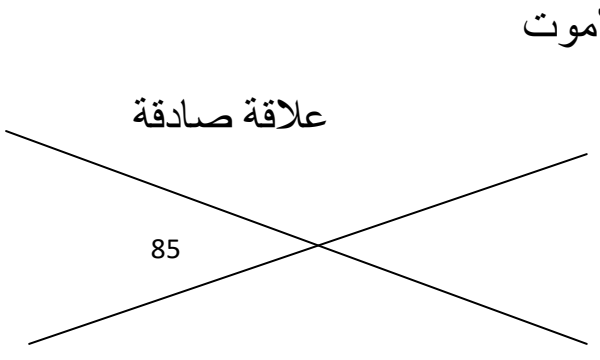
"النازلة" هي أيضا متوقعة، لأنها تخص التحليل الملموس الذي ينطلق من الصورة الملاحظة مباشرة لينتهي إلى المقولات المجردة المضمرة أن المسار التوليدي هو إعادة تشكيل دينامية للطريقة التي بنيت بها الدلالة وتكثفت وفق مسار يقود من التبسيط إلى المركب ومن المجرد إلى المجسد (الصوري)، حيث يلامس الدلائل التي تتضمن التجليات اللسانية وغير اللسانية».[1]

هنا تظهر ميزة أخرى للمربع السيميائي، إذ منه تتحدد ماهيّة المسار التوليدي من خلال العلاقات، والعمليات التحويلية فإذا أمعنت النظر، أخلص إلى أن المسار التوليدي والمربع السيميائي كلا متكاملا ومتداخلا، وكلٌ يأخذ من الآخر فالمربع السيميائي يكشف عن المسار السردي وفي ذات الوقت تتحدد معالمه منه، والمسار الدلالي للسرد هو بمثابة « الحركة على المربع السيميوطيقي، أي السرد يتوزع أو ينتشر وفقا لعمليات (تحولات) تفظي من نقطة ما إلى عكسها أو نقيضا، فمثلا المسار: " جون كان مفعما بالحياة وفي أحد الأيام أصبح مريضا مرضا شديدا، ودخل في غيبوبة عميقة بحيث ظن أنه ميتا، ولكن شيئا بداخله رفض أن يموت، وعاد إلى الحياة العادية بأعجوبة فهذا المسار يمكن أن يتمثل بالمخطط التالي: (على أن يقرأ وفقا لاتجاه الأسهم وبداية من أ»[2].

(1) رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص 20.

(2) جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم بربري، ص 209.

وسأوضح أكثر هذا المخطط من خلال تحليل " عبد الحميد بورايو" " لقصة الحمامة المطوقة": [1]

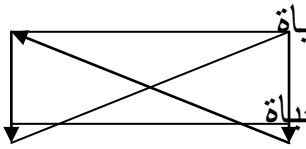


(خطر الموت) (الغذاء من أجل الحياة)

اللامظهر اللاكينونة

موت/لاحياة موت/لاحياة

(الروح الخالدة) علاقة باطلة (الجسد الفاني)



يظهر من خلال التمثيل الشكلي للمربع السيميائي، ثلاثة أنواع من العلاقات: أفقية وقطرية ورأسية، إن هذه العلاقات هي قوام "البنية الأولية" «التي هي أساس كامن في العقل تستنبطن كل ألوان التعبير بالعلامات، والتي هي –أعني البنية الأولية- شرط لحدوثها، أي لحدوث هذه الألوان من التعبير، تقوم (أي البنية الأولية) على أربع مفردات توضح في صورتها التجريدية على النحو الآتي:

أ : ب : ، -أ : - ب

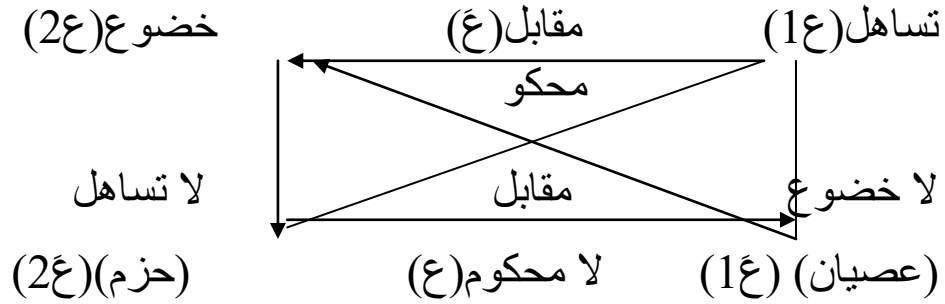
(1) ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسات لحكايات من "ألف ليلة وليلة" قصة "كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب والمالك الحزين)، ص 82.

وهذه المعادلة تقرأ هكذا: أ هي ضد ب، -أ هي ضد ب، كما أن: أ هي نقيض أ، ب هي نقيض ب، إنني هنا إزاء معادلة أساسها أمران: الضد والنقيض، وسآخذ مثالا لها الصورة الآتية: أسود: أبيض: غير أسود: غير أبيض. ذلك هو النموذج السيميوطيقي للبنية الأولية للمعنى، التي تربط أي مفردة بالضد والنقيض كليهما وقد يسمونه بالمربع السيميوطيقي»[1]

ويظهر هنا أيضا عنصرا آخر هو ما اصطلح عليه " غريماس" بالبنية الأولية التي هي بمثابة النموذج المطلق، الذي يصلح عند تطبيقه للكشف عن المعنى الأولي، في مستواه البسيط والمتجلي، بهدف الوصول إلى المعنى الدلالي

العام المحايث، إن البنية الأولية توازي بالمقابل مصطلح الألفاظ المقولاتية من الدرجة الأولى وتوازي مصطلح المربع السيميائي.

وسأتوقف عند أحد التحليلات التي قدمها " عبد الحميد بورايو" ونحاول التعليق عليها: قصة "الحيوان" والتي مثلها بالمربع السيميائي التالي: [2]



سأشير إلى الرمز التجريدي (ع1) رمز السمة (تساهل). و(ع2) رمز السيمة "خضوع" و(ع1) رمز (لا تساهل)، و(ع2) رمز (لاخضوع) .

(1) السيد إبراهيم: نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة، دار قباء للنشر والتوزيع، مصر، (دط)، 1998، ص 25-26.

(2)ينظر عبد الحميد بورايو :التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسات لحكايات من "ألف ليلة وليلة" قصة "كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب والمالك الحزين)، ص 46.

فالتقابل بين هذين السيمين يترجم العلاقة التقابلية المنطقية بين صاحب المزرعة و الثور ،لأن الخضوع المنتظر من الثور و قيامه بعمله الطبيعي، انتفى بفعل لجوئه للتحايل و التمرد على إرادة صاحب الزرع، و قد ساعده في ذلك تواطؤ الحمار، و كذلك تواطؤ صاحب الزرع الذي اطلع على حقيقة نية الثور لكنه تساهل معه، أجد أن التساهل (ع1) والحضوع(ع2) يجتمعان في نقطة مشتركة و هي "المحور الدلالي" "حاكم" و"محكوم"كما أشار "عبد الحميد بورايو".

يتشكل المربع السيميائي مما سبق من علاقتَي الضد و النقيض اللتان هما أساسه، و منه «يميز "غريماس" نمطين من الوحدات الدلالية، انطلاقا من الخصائص الذرية ذات الطابع الكلي صعودا إلى الوحدات الأكثر تعقيدا، و ذلك اعتمادا على التقابلات الموجودة بين الوحدات المدلولية، وهذا ينطلق من فرضية التعامل مع المعنى،كمجموع قابل للتفكيك لوحدات مكونة»[1] فشكل المربع

السيميائي يسمح بإقامة تقابلات مجسدة بسيمات صغرى على المستوى السطحي مثل السيمات التي مرت بي آنفا - تساهل-خضوع-لا تساهل-لا خضوع، والتي تمثل في الوقت نفسه دلالات كبرى معقدة و عميقة في المستوى الأساسي العميق – يمكن تفكيكها و تركيبها كل حسب نظرته.

فالمربع السيميائي هو تمثيل لما يجري في المستوى الأساسي ،أين الاختلافات (التقابلات) التي تعمل على توليد الدلالة.[2]

و من هنا تتبلور الخصائص الشكلية للمربع السيميائي ،و التي تجعل منه عنصرا بارزا و مميزا عن باقي العناصر الأخرى .

(1) آن اينو وآخرون: السيميائية، الأصول، القواعد، التاريخ، ترجمة رشيد بن مالك ، ص 48.

(2) ينظر رشيد بن مالك :السيميائيات السردية، ص20-21.

2-4-ب/ الخصائص الشكلية للمربع السيميائي: التي لم يتطرق إليها "عبد الحميد بورايو":

ينتظم المربع السيميائي في علاقات متنوعة تتوزع على النحو التالي : [1]

ب-1- علاقة تراتيبية أو تدريجية (relation hiérarchique): وتوجد بين (ع1) و(ع2) و(ع) من جهة، وبين (عَ1) و(عَ2) و(عَ)من ناحية أخرى.

ب-2- علاقة تناقضية :تقوم العلاقة بين (ع1)و(عَ1) على التناقض (contradiction) فوجود العنصر الأول ينفي وجود الآخر، وبالتالي هناك عملية اختيار (sélection)، حتمية هذا وذاك، وعلى النحو ذاته، تنتظم العلاقة بين (ع2)و(عَ2).

ب-3- علاقة ضدية: تنبنى العلاقة بين (ع1) و(ع2) على التضاد (contrariété)، فهما يتقابلان عكسيا، يفترض وجود أحدهما الآخر، كما هو الشأن بين الوحدتين الدلاليتين (عَ1)و(عَ2)، بحيث ينفي الواحد الآخر نفيا أكيدا،

ويستخلص "غريماس" من هذه العلاقة بين لا تساهل (عَ1) ولا خضوع (عَ2) مايسميه بما فوق الضدية (sub-contrariéte).

ب-4- علاقة تضمين أو استتباع (implication): هي قائمة بين (عَ2) و(ع1)من جهة و بين (عَ1) و(ع2)من جهة ثانية .

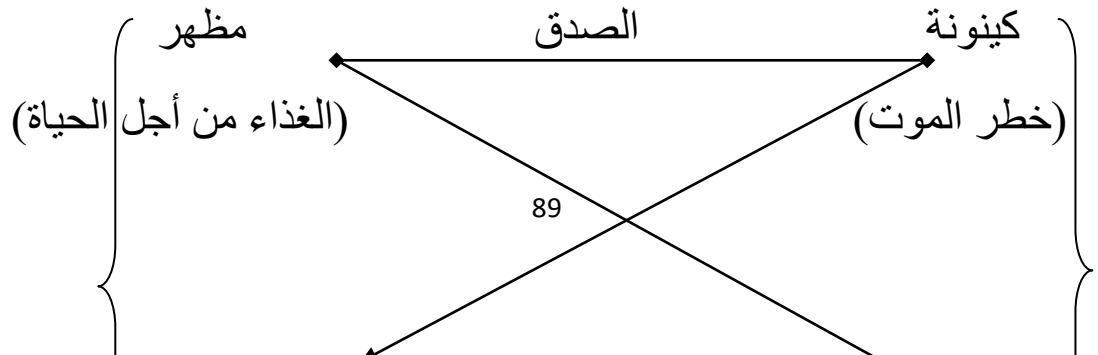
ف:(عَ2) يلغي(ع2) ويثبت (ع1)، و(عَ1) يلغي (ع1) ويثبت(ع2)، بمعنى أن نفي كل من (عَ2) و(عَ1) يتضمن تثبيت على التوالي كل من (ع1) و(ع2).

(1) ينظر نادية بوشفرة :مباحث في السيميائيات السردية، ص،100-101.

ما يمكن أن أستخلصه من كل هذا، أن المربع السيميائي تحكمه علاقات التناقض و علاقات الضد و علاقات التضمين ،على اعتبار أن هذه العلاقات هي في نفس الوقت علاقات تدريجية، تسمح بالانتقال و التدرج بين حدي كل ثنائية من الثنائيات، التي عبرها تتمثل كل علاقة من هذه العلاقات الثلاث، ففي العلاقة الضدية مثلا القائمة في ثنائية تساهل (ع1) وخضوع (ع2)، تتمثل العلاقة التدريجية، بحيث استحضار سيمة تساهل (ع1) يستلزم عليّ استحضار السيمة خضوع (ع2)، فقد تدرجت من التساهل و الخضوع و هكذا مع بقية العلاقات.

كما أن طابع التدرج «يدعوا إلى تأكيد علاقات التعاقد بين الالفاظ التي من شأنها أن تفيد ألفاظا مؤسسة فيما بينها علاقات تدريجية أعلى وأسمى، فما ينتج عن علاقتي التناقض هو علاقة التضاد، تكون هذه بدورها محققة عن علاقتي الاستتباع »[1]وهكذا تتمثل العلاقة التدريجية بين طرفي كل علاقة من جهة و بين العلاقات الثلاث الرئيسية من جهة أخرى.

و كتمثيل واضح للمربع السيميائي، و بناء على هذه المعطيات النظرية سأتعرض لأخذ تحاليل "عبد الحميد بورايو"، التي أوردها في كتابه "التحليل السيميائي للخطاب السردي"و للكشف عن البنية الدلالية العميقة في قصة "الحمامة و الثعلب و مالك الحزين": [2]



السر الكذب

اللامظهر اللاكينونة

(الروح الخالدة) البطلان (الجسد الفاني)

(1) المرجع السابق، ص 102-103.

(2) ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسات لحكايات من "ألف ليلة وليلة" قصة "كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب والمالك الحزين)، ص،99.

و المعنى من هذا المربع التصديقي أربع مقولات تظهر في :-المحايثة، والمتمثلة بمقولتي اللاظاهر و اللاكينونة .

-التجلي:و المتمثل بمقولتي الظاهر و الكينونة .

وتشكل المحايثة بمقولتيها الوضع الأولي الذي يتحول إلى وضع نهائي مشكلا في التجلي بمقولتي الكينونة والظاهر، وهذا التحول من الوضع الأولي إلى الوضع النهائي، لا يتم إلا ببرامج سردية يقوم بها العاملون بها (العاملون) كقيام الثعلب مثلا ببرنامج سردي، يظهر فيه ويدعي أنه قادر على الصعود إلى أعلى الشجرة و ينجح في ذلك، بإيهام الحمامة التي تلقي له بفراخها، فبرنامجه السردي الذي قام به حوّله من وضعه الأولي الذي كان فيه كملفوظ حالة منفصل عن موضوع القيمة(الفراخ).

إن هذا التمثيل ما مثّل به "غريماس" للسردية، إذ « يحدد غريماس السردية على أنها متتالية من الحالات المسبوقة و/أو المتبوعة بتحويلات ».[1]

بمعنى أن المربع السيميائي في صورته العامة و المتمثلة في المربع التصديقي هو بمثابة القلب الذي من خلاله ،يمكن الكشف عن الوضع النهائي و المتمثل بدوره في المحايثة/المعنى الدلالي العميق، انطلاقا من التجلي/المعنى الظاهر السطحي عبر التحويلات التي تنتج عبر البرامج السردية التي يقوم بها كل عامل من العوامل.

إن اعتماد "غريماس" على هذا النحو«يوحي لنا بأنه التقط النص في أبعاده الثلاثة: (وضع أولي⇐ تحويل ⇐وضع نهائي) التقاط ينسجم وطبيعة النموذج

السردي، من هنا، فإن السيميائية... تسعى إلى بناء الدلالة من داخل النص ومن مستويات محدّدة ،تحكمها بمجموعة من العلاقات والعمليات ندركها بكل وضوح في الصعيد العميق »[2]

(1) رشيد بن مالك: السيميائيات السردية،ص 21.

(2) المرجع نفسه، ص 16.

ومن هنا يتحقق مقصد السيميائيات في الكشف عن الدلالة عبر هذا النموذج (المربع السيميائي) إذ «إن منظومة المربع السيميائي ذات طبيعة منطقية دلالية، ويجب أن ينظر إليها باعتبارها سابقة عن كل استعمال، لأن الأمر يتعلق بنموذج شكلي عن كل معنى، إنها خطاطة تجريمية مشكلة قبل كل استعمال مدلولي».[1]

بقي أن أشير إلى الأساس الثاني، الذي يقوم عليه المربع السيميائي، إضافة إلى أساس العلاقات الذي فصلنا فيه، ألا وهو أساس شبكة العمليات و التي تعني «الانتقال من قيمة إلى أخرى، يعني وضع عملية (ات) تسخر لتحريك المربع السيميائي، وبعض الحيوية فيه، يسميه "غريماس" بالمثال التركيبي (Modèle syntaxique)، لنا في ذلك حُجّة نبرّر بها حديثنا، فإذا ما كتبنا علاقة تناقض، إفترض ذلك الانتقال من السلب إلى الإيجاب أو العكس، وفي حالة إثبات العلاقة الاستتباعية، فإنني بصدد عملية انتخاب ننتقي من خلالها، وابتداء من القسم المقابل له ».[2] وهذا يعني أنه أثناء انتقاء السيمات المكونة للقسم المقابل انطلاقا من القسم النقيض، فأنا هنا بصدد القيام بعمليات هي التي تضمن حركية المربع السيميائي، ومجمل القول هو أن المربع السيميائي قوامه نظام العلاقات و شبكة العمليات، اللذان يمثلان بدورهما البنية العميقة للنص ومنه كان المربع السيميائي مساويا للبنية العميقة، وهذه العلاقات التي أنا بصدد الحديث عنها،لم يوردها "عبد الحميد بورايو" أثناء تحليلاته وهذا النقص يجعل من عمله عملا غير مكتمل.

كما أستطيع القول أيضا، أن البنية العميقة هي مساوية للبنية السردية، إذ « انطلق "غريماس" من مفهوم واسع للبنية السردية، ثم توصل إلى اكتشاف بُنى سردية في كل مكان تقريبا – حتى في الخطابات العلمية و الإيديولوجية، وتحولت البنى السردية سردية.

(1) آن اينو وآخرون: السيميائية الأصول، القواعد، التاريخ، رشيد بن مالك، ص48.

(2) نادية بوشفرة: مباحث في السيميائيات السردية، ص 105.

ينبغي أن أفهم على أنها بُنى عميقة (تنظم نشوء المعنى و تشمل على الأشكال العامة للخطاب)..... فهو بدراسته للبنى السردية اكتشف "غريماس" بنى سيميائية تشمل على الأشكال العامة لتنظيم الخطاب»[1]

ومنه أخلص إلى أن "غريماس"بدراسته للبنى السردية/العميقة، وبتطبيقه لنموذج المربع السيميائي اكتشف أن هناك بُنى عميقة في كل خطاب -تقريبا- مهما كان نوعه -في حين أجد أن "عبد الحميد بورايو"يجعل لكل مقطع سردي مربع سيميائي-كما حُددت عبر البنى السردية في الوقت نفسه الأشكال السيميائية العامة، التي تنطوي على بنى عميقة، يمكن أن تكون صالحة لتطبيق المربع السيميائي، فهو«يعكس لنا الجانب المنطقي في العمق، ضربين ضروريين لكل محكي مشار إليهما ب"حالة"و"فعل"على سطح النص السردي»[2] بمعنى أن ثنائية علاقة/عملية مبنية على المنطق، فبوجود "علاقة" تستلزم وجود "عملية" تحويلية، تتجسدان على التوالي في المستوى السطحي في حالة "فعل"

2-4-ج/ الاستعمال المناسب للمربع السيميائي بدل استعمال "عبد الحميد بورايو":

يبدو للبعض أن تطبيق المربع السيميائي على أي نص سيكون سهلا، وقد يؤدي هذا التصور الخاطئ إلى الاستعمال الآتي للمربع السيميائي مما ينجرّ عنه الانقياد وراء التحليل الآلي، و الانحراف عن كل «دراسة متأنية ذات مقاصد كشفية»[3]، لأن الهدف من المربع السيميائي لا يكمن في تبيان الفواصل الأساسية للنص (المضمون)، وإنما الهدف هو الكشف عن الدلالات العميقة التي تحرك الرسالة (المضمون/النص/الخطاب)، إن هذا الكشف عن الدلالات في النص و الذي يسعى المربع السيميائي لتبيانه لا يكون إلا من خلال وصف الشفرة (اللغة)، باعتبارها جهاز للنص قيد التحليل.

(1) آن اينو وآخرون: السيميائية،الأصول،التاريخ، ترجمة رشيد بن مالك، ص 49.

(2) نادية بوشفرة: مباحث في السيميائيات السردية، ص107.

(3) المرجع نفسه، ص102.

إذ لا تمتلك فيه العناصر قيمتها إلا من خلال هذه العلاقات القائمة فيما بينها، مما يسمح بأن يولد نص من خلاله وذلك "بإعادة القراءة " لينتج نصا جديدا، كلٌّ حسب تفكيره.[1]

يبدو من خلال هذا أن الهدف الحقيقي للمربع السيميائي هو الشفرة (اللغة) ينبني عليها النص و كيف لا والسيميائية فرع من اللسانيات التي جعلت قوامها، «و لئن كان المربع السيميائي يمثل الشفرة، فإنه يسمح أيضا بتقديم توقعات (فرضيات)، حتى يتم التحقق من تجانس التحليل، وتقويم تصويب الفرضيات »،[2] فهو بمثابة القالب أو المخطط الأولي، الذي على أساسه تتجلى الدلالة الخفية في شكل المستويات الثلاثة « ولا يعني التحليل السيميائي إبراز المستويات يمكن أن تنتظم كل علاقة مدركة مع العلاقات الأخرى... إن الأهمية في التحليل لا تكمن في المقولات الدلالية التي استطعنا تمثيلها في مربع أنيق، ونهائي بل في العمل الدؤوب، وغير المكتمل في أغلب الأحيان، والخاص بإعداد هذه المقولات، وبناء شبكات العلاقة، إن شكل المضمون ليس هدفا هاجسا ينبغي تحقيقه فهو يحدد بالأحرى طريقة في التفكير، فتأتي القراءة التي ينبغي أن تظهره».[3]

إن كلاً من الشفرة (اللغة) وبناء التوقعات والفرضيات، هو ما يسعى المربع السيميائي إلى إبرازهما، فمن خلال اللغة، أستخرج حدود العلاقات الثلاث والتي بدورها تسمح بتقديم توقعات تماشي وتجانس النص وبمثابة طريقة في التفكير من خلال هذه التوقعات والفرضيات التي تختلف باختلاف القدرات الفكرية والأذواق الفنية، هو إذن طريقة في التفكير لا شكل له وإن بدا شكله مربعاً.

(1) آن اينو وآخرون: السيميائية، الأصول، القواعد، التاريخ، ترجمة رشيد بن مالك، ص 142.

(2) نادية بوشفرة: مباحث في السيميائيات السردية، ص143.

(3) المرجع نفسه:ص143.

إن المطَّلِع على مسارات "عبد الحميد بورايو " وتحليلاته النقدية ووسائطها على المستويين النظري والمنهجي، يلقي مصادره السيميائية تمثّل مهمة أساسية، نظرا لأن حركته في المجال الفكري لعِبت ولم تزلْ تلعب دورا متعاظما، مارس

من خلالها تأثيرات فاعلة بمماراساته النظرية والفكرية، انطلاقا من السياقات الخارجية -التاريخية- التي تحكمت في صياغة أفكاره وملامح مشروعه النظرية وتطبيقاته العملية فضلا على الظروف الاجتماعية والعلاقات المعرفية التي توفرت له.

و أغلب التقنيات السيميائية التي اعتمدها "عبد الحميد بورايو" في تحليل كتابه "التحليل السيميائي للخطاب السردي"، تمر عبر مرحلتين:

1. **مرحلة التحليل الأفقي:** وفيها يتم التفكيك البنيوي للوقوف على المعاني السطحية الظاهرة، أو الحرفية المستخلصة من بنية النص، فينتقل التطبيق الإجرائي لهذه المرحلة، عبر عدد من المستويات، مع تقسيم النص إلى عدة وحدات قرائية، ويهدف تحليل هذه المستويات إلى حصر الظواهر الطاغية، والعلاقات الترابطية أهمها (فاعلية الحدث بين الأنا و الآخر و الهو، والحقول الدلالية الطاغية، وأقطاب الصراع الدرامي التواصلي، ووظائف الخطاب، والثنائيات الضدية، والزمان، والمكان، والتشكيل الخطي لفضاء النص) ومن جهة أخرى، وبعد تحديد هذه الظواهر، والعلاقات الترابطية، ينتقل الناقد إلى البنية العميقة، معتمدا على التأويل، الذي يتحدد سلفا، وفق الثقافة و المجتمع، والدين والايديولوجيا والفلسفة (أي أن "عبد الحميد بورايو" لا يخرج في إطار تحليله عن السياق).
2. **مرحلة التحليل العمودي:** يتم فيها الوقوف على المعاني المصاحبة، والدلالات العميقة أو الخفية المسكوت عنها، وهي الدلالات، تأويلية، تختلف باختلاف القراء، إذ كل ناقد يقرأ بحسب مرجعيته وخلفيته الثقافية ومكوناته الفنية والتناصية.

إن هذا التأويل عموما، دفعني إلى وضع بعض البدائل والاقتراحات من أجل بناء نص جديد -يختلف عن رؤية "عبد الحميد بورايو"- اعتمادا على عدة قراءات والتي تمثّل أساس السيميائيات الحديثة، وهذا ما دفع الكثير من الباحثين إلى انتهاج هذا الطرح، إذ نجد "عبد الحميد بورايو " في تحليله على مستوى البنية العميقة، ينتهج التأويل الثقافي أو الاجتماعي أو الأيديولوجي وفي بعضها التحليل الفلسفي.

3/ استقبال المصطلح السيميائي عند "عبد الحميد بورايو" وبعض النقاد العرب

3-أ/ إشكالية المصطلح السيميائي:

لم تكن إشكالية المصطلح وليدة اليوم في الفكر العربي، وإنما يعود تاريخها إلى القرون الهجرية الأولى، إذ اختلف اللّغويون العرب في وضع بعض المصطلحات النحوية، فثمة اختلافات بين المصطلحات النحوية الكوفية والبصرية. و« ظهر هذا الاختلاف جليّاً بين الأصوليين والنحويين وكذلك الأمر عند البلاغيين ولا سيما في مصطلحات علم البديع»[1]. أفهم من ذلك أن كل العلوم على اختلافها تعاني من إشكالية المصطلح. فإذا كان حال المصطلح هذا في لغة واحدة وثقافة واحدة، فكيف يكون حاله في عصر العولمة والمثاقفة، ولا سيما أن نتاجنا الثقافي أصبح مزيجاً من ثقافات عدة، يمثل تراثنا جزء منها في أحسن أحوالها.

إن إشكالية المصطلح النقدي العربي تُعد من أهم القضايا النقدية التي يشخصها هذا النقد، ويمكنني توضيح ماهية هذه الإشكالية، بتعدد الدوال لمدلول واحد، أو تعدد المدلولات لدال واحد، والشطر الأول -تعدد الدوال لمدلول واحد- من التعريف هو الأكثر شيوعا في النقد العربي الحديث.

ويمكن القول أن هذه الإشكالية أدت إلى فوضى التأليف والترجمة المتأتية من تباين المناهل الثقافية التي ينتمي إليها المؤلفون والباحثون، في حين يذهب «أحد النقاد -عمر عيلان- إلى أنّ غياب التراكم المعرفي والنظري، المتعلق بالمناهج الحداثوية ابتداءً،

---

(1) أحمد مطلوب: إشكالية مصطلح النقد الأدبي المعاصر، ، مجلة المجمع العلمي العراقي، بغداد، العراق، م45/ج2، 1998، ص 52-53 49/ تعدد المصطلح وتداخله، خالد سندي، مجلة التراث العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ع/98، السنة الخامسة والعشرون، حزيران 2005، www.farshout.com

أدّى إلى تباين الجهاز المصطلحي»[1]،بالإضافة إلى «الترجمة الحرفية، وسكونية المجامع اللغوية في الوطن العربي، وتنوع المناهج النقدية، ولغياب النظرية النقدية العربية، وغياب المؤسسات العلمية المسؤولة»[2].

يبدو أن معالجة هذه الإشكالية يكمن في معالجة الأسباب التي أشار إليها النقاد التي أدت استفحالها أساسا، لكن الأمر ليس بهذه السهولة، إذ أصبح من العسير، التزام النقاد بالآليات المطروحة لمعالجتها. فضلا عن ماهيتها، التي تتطلب جهدا مؤسساتياً ومواصفات متفردة لابد من توفرها في من يتصدى لهذه المهمة، ولعل من أبسطها المعرفة الواسعة بلغة النص الأم ولغة الناقد، يضاف إلى ذلك الإلمام النقدي التام بكل هذه المناهج في منابعها الغربية، والإلمام بالفكر النقدي الذي ينتمي إليه الناقد، فضلا عن الفكر النقدي العربي.

كما يذهب أحد النقاد -عبد الله أبو هيف- إلى اعتبار « أن المصطلح السيميائي أوسع المصطلحات النقدية حضورا»[3] وهذا ما يجعله ركيزة الدرس السيميائي العالمي بشكل عام والعربي بشكل خاص، ولذا فقد تصدى لهذا الموضوع نقاد كثر في مباحث فرعية أو مؤلفات بكاملها، فذهب "عصام خلف" إلى « أن عدم وجود اتفاق حول تعريب المصطلح قاد إلى اضطراب المتلقي العربي وقلقه، إزاء هذه النظريات الوافدة، فأدى ذلك إلى رفضها أو صعوبة تلقيها أو مهاجمتها»[4].

(1) عمر عيلان: النقد العربي الجديد مقاربة في نقد النقد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، ط1، 2010، ص 20.

(2) منتهى الحراحشة: من مشكلات المصطلح النقدي في الدراسات النقدية العربية الحديثة والمعاصرة، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 6 العدد 2، الأردن، 2009، ص 220-229.

(3) عبد الله أبو هيف: المصطلح السردي تعريبا وترجمة/ في النقد العربي الحديث، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، ع1/م28، 2006، ص 31.

(4) غريب اسكندر: الاتجاه السيميائي في نقد الشعر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 2009، ص 121.

لكن هذا كلام يفتقر إلى الدقة من جوانب عدة، فحديث الناقد في سياقه العام في تعريب المصطلح السيميائي ونقله، ومن ثم لا مبرر بخلط استقبال هذا الاتجاه النقدي، مع استقبال النظريات النقدية الوافدة، فالنقد العربي لم يتعامل مع جميع المناهج النقدية الحديثة على حد سواء، بل تتعامل معها بقدر منافستها للتراث العربي، فموقفه من الأسلوبية ليس كموقفه من السيميائية، التي لم تطرح كونها تهديدا للتراث، مثلما طرحت الأسلوبية بل نجدها تمثل جزء مهما من التراث

العربي، ولعل استقبال النقد العربي لها منذ وقت مبكر خير دليل على تقبلها، وهذا ما جعلها تمثل اتجاها بارزا فيه.

ومن النقاد الذين وقفوا على هذه الإشكالية « الناقد " سمير حجازي" والناقد" مولاي علي أبو خاتم" في كتابه (مصطلحات النقد العربي السيماوي/ الإشكالية والأصول والامتداد) 2005 ».[1]

وتناول فيه شروط وضع المصطلحات، وطرائق وضعها وموضوع المصطلح بين الواقع والتحقيب، فالناقد يضع آلية لكيفية استنباط المصطلحات النقدية، وكأنه يظن أن المشكل في الآليات، والأمر ليس كذلك، لأنه يتجاوز الآليات إلى كيفية إلزام النقاد بالحد من توليد المصطلحات. ومن الجهود الأخرى ما قدمه الناقد « "يوسف وغليسي" في كتابه (إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد) 2008».[2] وعرض فيه دراسة نظرية في إشكالية المصطلح، فتناول مفهوم المصطلح في اللغة، الإصلاح وعلم المصطلح ووظائفه والعائلة المصطلحية وجدلية المنهج والمصطلح ومعايير الحد الاصطلاحي، وآليات صياغة المصطلح، وحدها بالاشتقاق والمجاز والإحياء والتعريب والنحت.

(1) مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيماوي/ الإشكالية والأصول والامتداد، ص 13.

(2) نشرت الكتاب، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008م/1429هـ.

ثم تناول المصطلحات النقدية، فكان يستعرضها في الجهد النقدي العربي الحديث، وقد لا نجانب الصواب إذ قلنا إن جهد "يوسف وغليسي"، من الجهود المميزة التي تناول المصطلح النقدي الجديد ومنه مصطلح السيميائية. «أما مصطلح السيميائية، فقد خصه الناقد "عبد الله بوخلخال" ببحثه الموسوم بـ (مصطلح السيميائية في البحث اللساني العربي الحديث والتعريب) 1995»[1].ودعا الناقد فيه إلى ضبط مفاهيم المصطلحات وتقييد إطلاقها، وان نأخذ المؤسسات الأكاديمية والمجاميع العلمية وكل المؤسسات التي لها علاقة بهذا الموضوع دورها في توحيد المصطلح، وعزى اختلاف المصطلحات بين النقاد

العرب إلى ضعف التنسيق بين المؤسسات المعنية بهذا الأمر واختلاف المشارب الثقافية للمترجمين والدارسين على حد سواء.

«يحصي "بوخلخال" المصطلحات المرادفة السيميائية سبعة عشرة مصطلحا وردت كلها في المؤلفات النقدية العربية، ما بين مترجم ودراسة، و خلص الناقد في نهاية بحثه إلى أن يفضل التمسك بمصطلح السيميائية معللا ذلك بانسجامه اللفظي والصوتي مع اللفظ الأجنبي من جهة، ولعلاقته الدلالية بما ورد في تراثنا اللغوي من جهة أخرى».[2] معنى ذلك أن ما ذهب إليه " بوخلخال" يستند إلى حجة منطقية، تستمد قوتها من التراث العربي، وهو على الضد مما ذهب إليه " صلاح فضل" من خشيته « أن يفهم القارئ العربي من السيميائية شيئا يتصل بالفراسة... أو يربطها بالسيميا، وهي العلم الذي اقترن في مراتب المعارف العربية بالسحر».[3] أجد أن مفهومه هذا يتصف بالغلو، لأن دلالة السيمياء والسيميا قد طغت عليها الدلالة القرآنية،

(1) ضمن أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة/ السيميائية والنص الأدبي، 1995، ص 74.

(2) مصطلح السيميائية في البحث اللساني العربي الحديث، النشأة والمفهوم والتعريب، ص 74.

(3) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط3، 1987، ص 445.

كما في قوله تعالى: ﴿... تَعْرِفُهُمْ بِسِيمَاهِمْ﴾[1]، وكذلك في قوله تعالى: ﴿... سِيمَاهِمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ﴾[2]، وغيرها من النصوص القرآنية، التي جاءت فيها السيمياء بمعنى العلامة، ومن ثمة فلا خشية على تسمية السيميائية. و« لعل موضوعية " صلاح فضل" هنا تكمن في عدم تشدده تسمية مخصوصة، والمهم عنده أن نتفق على تسمية حتى توفق في أداء وظيفتها المنهجية».[3] أفهم من هذا كله أن النقاد قد أخفقوا في الاتفاق على مصطلح موحد، لذلك ظهر لنا هذا العدد الهائل من المصطلحات.

ومن النقاد كذلك الذين تناولوا إشكالية المصطلح النقدي، الناقد « " ميلود عبيد" في بحثه (إشكالية المصطلح النقدي/ مصطلحات السيميائية السردية نموذجا) 2006».[4] تناول فيه موضوع السيميائية السردية بشيء من الإيجاز والابتسار، فقد أشار إلى إشكالية الترجمة، وعزا ذلك

إلى « الاختلاف بين بلدان المشرق العربي التي تعتمد الثقافة الانكليزية في تعاملها مع المصطلح الأجنبي، وبلدان المغرب العربي التي تميل أكثر إلى الثقافة الفرنسية، وتحاول أن تقترب أو تعبأ أكثر من مصطلحاتها».[5]

---

(1) القرآن الكريم، رواية ورش عن الإمام نافع، سورة البقرة، الآية (273)، مؤسسة الطباعة الشعبية للجيش ، الجزائر.

(2) سورة الفتح، الآية (29).

(3) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 445.

(4) ميلود عبيد منقور: إشكالية المصطلح النقدي (مصطلحات السيميائية السردية نموذجا)، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ع/104، 2006، ص 26.

(5) المرجع نفسه، ص 50.

يحاول الناقد أن يبرهن على أن المصطلحات تتحول وتتعدد لا لشيء إلا لأنها تمتلك تاريخا خاصا بها، وبناء على هذا التحول تتغير لفظا ودلالة وأن هذه التحولات تعطي للمصطلح الواحد إمكانات التعبير متعددة، ونسمه بالاختلاف الدلالي.

إن ما ذهب إليه الناقد يصح، إذا ما اختلف الزمن، فمصطلحات العصر الحديث، أما إنه يطلق على زمن لا يتعدى الثلاثين عاما، فلا نجده دقيقا، لأن دلالات المصطلحات لا تتغير إلا بعد مدة طويلة، تصل إلى قرن على أقل تقدير، ومن الأسباب التي ذكرها الناقد وعزا سبب إشكالية المصطلح السيميائي السردي إليها « هي قلة البحوث والدراسات السيميائية»[1] وهذا يخالف الواقع ويغالطه، فالبحث السيميائي تجاوز النصوص الإبداعية إلى مجالات أخرى، ولا سميا السيميائيات السردية، فقد كتب في هذا المجال دراسات كثيرة، تجاوزت ما كتب

مجموعا في الأجناس الأخرى، وسبب ذلك يعود إلى نظرية غريماس (A.J.Greimas) التي اعتمدت في تطبيقاتها على السرد. حتى ظن "محمد مفتاح" أن التحليل السيميائي يصلح على النصوص التي تحمل طابعا سرديا.

أفهم من كل ما سبق أن هذه الإشكالية، تعود إلى ثلاثة أسباب هي: الأول: يتمثل في ثقافة المترجم اللغوية والتراثية، فهي الخزّان الذي ينهل منه مصطلحاته، والثاني: يعود إلى تمكن المترجم من اللغة التي يترجم منها كالفرنسية أو الإنكليزية. فمتى ما كان المترجم ملما بمفردات تلك اللغة ومصطلحاتها، كان أكثر دقة في اختيار المصطلح. أما السبب الثالث: فهو ثقافة المترجم في الميدان أو الجنس الإبداعي الذي يعمل فيه، فالثقافة الشعرية مثلا هي عبر الثقافة السردية.

3-ب/ واقع المصطلح السيميائي السردي في الدراسات العربية النقدية:

من المتعارف عليه في الساحة النقدية العربية عموما، هو تعدد الآليات القرائية للظواهر

(1) المرجع السابق: ص 53.

الأدبية، بفعل الثقافة والانفتاح المعرفي والمنهجي على النقد العربي.

وتعد المناهج النقدية الحديثة، بمثابة الآليات السائدة والمنهجية في محاورة النصوص الأدبية، ولعل أهمها المنهج السيميائي الذي - يعتبر على تأخره في النقد العربي- ذا فاعلية متعددة، يمكن لها أن تتجاوز نطاقاته التطبيقية، وتتسع فوق إمكانياته الإجرائية لتشمل: الصورة، الإشهار، الأزياء، الموسيقى، النحت والرسم بكل أشكاله...

لقد سعت السيميائية إلى إدراك الدلائل السردية للنصوص، فأصبحنا « نقرأ الآن عن علم علامات المسرح وعلم علامات السينما، وعلم علامات الأزياء أو الموضة وعلم علامات الإنترنت، وما شابه ذلك من المجالات».[1]

ولعل من أهم المسائل المطروحة في النقد السيميائي بصفة عامة وسيمياء السرد بصفة أدق: مسألة المصطلح، الذي يجدر بنا الوقوف على واقعه

في النقد العربي، نظرا للوظيفة الإجرائية الخطيرة التي يحتلها المصطلح السردي في تأويل وقراءة وإنتاج النصوص.

لقد أظهر النقد، على المستوى التنظيري والإجرائي فوضى التداخل والتطبيق للمصطلح السردي، دون إحكام نظريته وعلمه، فالسرد يشمل أنواع القص كلها من الحكاية وأشكالها المتوارثة، كالطرفة والنادرة والمسامرة والليلة... إلى القصة والأقصوصة والرواية المطولة وغيرها.

والملاحظ أن آلية الترجمة والتعريب، دفعت زخما من النقاد والباحثين إلى الاستسلام، ورهن المصطلح بالقطيعة الابستيميولوجية مع تاريخه ولغته العربية. مما زاد تلك القطيعة، استنكار هؤلاء لآلية الاستعمال العربي للمصطلح.

(1) دانيال تشاندلر: معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، ترجمة شاكر عبد الحميد، أكاديمية الفنون، القاهرة، مصر، 2002، ص 14.

« فكل باحث يترجم وفق هواه، ويقدم ترجماته دون أن يعرضها على الباحثين في حقل الاختصاص، ولا يلقى لها القارئ العربي ما يقابلها في ثقافته».[1]

تهافت البحث النقدي العربي، إلى إشاعة جهود واتجاهات دراسة المصطلح السردي الغربي في كتاباته، حيث اشتغل النقاد المغاربة، على تسويد الصفحات التي عرضت للمنجز الغربي في هذا الميدان، وذلك في محاولة لفهم حداثة النقد الجديد عبر دراسات كل من: « حسن الواد، محمد الصالح بن عمر، الرشيد المغربي، محمد طرشونة علي العشي، راضية كبير وعبد السلام ومحمد رشيد ثابت».[2] وتأرجحت مسألة نقل المصطلح إلى العربية، بين الخلط الذي ظهر في هذه المحاولات، وترادف المصطلحات المستعملة. « ولعل هذه المشاكل من تشتت المادة والإبهام في المصطلح تعود إلى حداثة مقولة النقد اللساني العربي بإزاء النقد الغربي».[3] فكثيرا ما يقف المترجم حائرا أمام المقابل المنشود المعبر عن المصطلح الأجنبي والموازي له، مما يضطره إلى استخدام مرادف لا تتوفر فيه الدقة الوفية لروح المصطلح الأصلي، أو نقله كما هو في لغته الأصلية، مع بعض العديل الصوتي الذي يمليه اللسان العربي، وهذا ما يؤدي إلى غموض

المصطلح المترجم، فضلا عن الاختلاط الناجم عن تعدد مرادفات المصطلح الواحد، و الذي ينتج عنه تحريف في استعمال المصطلحات، التي لا تزال غير ثابتة المعنى، ومثار جدل متواصل على مستوى الدراسات السردية الأوربية الحديثة، بالإضافة إلى غياب التطبيقات التي تعد المحك الحقيقي لتداول المصطلح السيميائي المستعار من الغرب، لتحليل النصوص السردية العربية، على غرار النصوص الروائية للموروث الحضاري.

(1) محاورة مع الناقد رشيد بن مالك: جريدة الرأي الأردنية، الجمعة 11 يوليو 2004، عدد 8911، ص 9.

(2) ينظر توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1984، ص 154-155.

(3) المرجع نفسه، ص 155.

وهذا ما ذهب إليه الناقد السوري "علي نجيب إبراهيم" في قوله: « ضمير السرد ووجهات النظر السردية وصوت الراوي (التبئير) و المقامات السردية، وبعد حين من توالي الترجمات، تضطر إلى تغيير المصطلحات، تبعا للتغيير الحاصل في مصيرها، وتغيرها على هوى ما نعتقد أنه الأجدى، من دون أي تنسيق وتكون النتيجة فوضى مصطلحات، تورث أزمات النقد الروائي، فمصطلح "القص Récit" ينقلب إلى "الحكي" و"المحكي" و"البنية السردية La structure narrative" إلى البنية الحكائية وبالتالي تنقلب السرديات إلى الحكائيات».[1]

وللتمثّل على ذلك، فقد أثار مصطلح Narrativité مشاكل جمة في ترجمته ب:« السردية، القصصية والحكائية، فتداخل مع لفضة العلم من جهة Narratologie سرديات أو حكائيات، وعلم السرد، ومع الصفة Narratif».[2] بالإضافة إلى عدم تقيد المترجمين والنقاد بالاشتقاقات وحيدة الجذر في اللغة العربية، مما يشكل خلطا في وظيفة المصطلح، كما هو الحال بين الجذرين العربيين: "راوٍ Narrateur" و "مروٍ له Narrataire" ومصطلح السرد الذي يؤخذ مرة من الجذر روى، وتارة أخرى من الجذر سرد، وطورا آخر من الجذر قص، فأصبح المصطلح سرد « يثير لبسا (معرفيا) كذلك لأنه يشير إلى الـ: سارد

أو الـ: راوي أو(القاص) وليست إلى العملية السردية ذاتها».[3] ويذهب"قصي الحسين" في معرض حدثيه عن تفكيك النص وتفكيك المصطلح النقدي، إلى أن التمييز بين الوصف النظامي والإشاري للغة لا يكفي للخوض في تعريب المصطلح، لأن المصطلح السردي مرهون بعناصر التمثيل الثقافي، التي تؤثر عميقا في الدلالة والتداولية،

(1) علي نجيب إبراهيم: (دور الترابط النظري في توحيد مصطلحات النقد الروائي العربي). نقلا عن عدة مؤلفين، قضايا المصطلح، اللغة العربية في مواكبة العلوم الحديثة، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا، 1988، ص 60.

(2) سعيد يقطين: قال الراوي-البنيات الحكائية في السيرة الشعبية-المركز الثقافي، الدار البيضاء المغرب، 1977، ص 14-15.

(3) فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والمصطلح في الخطاب النقدي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 178.

والاعتماد على التعريب وحده لا يكفي، بل يضعّف المصطلح ووظيفته، يقول:« فالمعنى في اللغة بوصفها كلا عن بنفنيست هو نظام نسقي، أما المعنى في الكلام أو التعبير الخاص فسياقي، وبمصطلحات التمييز الأولى في الدراسات السيميائية فإن المعنى في اللغة بوصفها نظاما إشاريا هو دلالي، أما المعنى في الجملة المفردة، فيتغير بتغير المعنى النحوي (التركيبي) أي: أن أشكال المعنى الأخرى في الكلام أو الخطاب تتزيأ بزي التداولية (pragmatique) أي: العلاقة بين المتكلمين وسياق خطابهم».[1]

ودعم "توفيق الزيدي" في كتابه "جدلية المصطلح والنظرية النقدية" هذا الرأي بكون المصطلح السردي أيضا عن شكل البنى الدلالية والتداولية في الخطاب الأدبي، مما ينوع من أشكال الخطاب النقدي السردي بمصطلحاته المخصوصة، والتي بموجبها يكون المصطلح أداة فكرية، أقف من خلالها على رؤية العرب الجمالية في الخطاب النقدي كما يربط العلاقة بين إدراك المتصورات النقدية النظرية، والتفكير العلمي بالمصطلحات في قوله: « إن النظرية النقدية لا يمكن إدراكها علميا إلا بواسطة درس المصطلح».[2] وهو ما يعزز العلاقة بين

النظام الدلالي للغة العربية، برؤى منهجية يتقاطع فيها توثيق الجهاز المصطلحي، والبناء على مستوى النص السردي.

بالإضافة إلى أن البحث في المصطلح السردي النقدي العربي « ظل رهين أشخاص معينين، تتفاوت ثقافتهم الواحدة عن الأخرى، فنجد مثلا أن اصطلاحات نَقَدَة المغرب العربي تُمْتَح من بئر الثقافة الفرنسية، ويميل نحوها كل الميل، بينما نجد الحال مختلفا عند نقدة المشرق العربي،

(1) قصي الحسين: (تفكيك النص وتفكيك المصطلح النقدي)، قضايا المصطلح، اللغة العربية في مواكبة العلوم الحديثة، (دط)، (دت)، ص 365.

(2) توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية، الدار العربية للكتاب، قرطاج 2000، تونس، 1998، ص 38.

الذين ينهلون من حب الإنجليزية، وما بين الفرنسية والإنجليزية بون شاسع».[1]

ويعزو الناقد "عبد الله إبراهيم" إشكالية ترجمة المصطلح النقدي إلى:

1- حضور الرؤية وغياب المنهج.

2- غياب الرؤية وحضور المنهج [2] والمقصود من ذلك أنه قد تكون رؤية الناقد المترجم ثاقبة للظاهرة الأدبية، لكنه يفتقر إلى منهج ضابط لعرض مزاياها بدقة، وقد يكون العكس. إذ يستحيل المصطلح السردي -حسب هذه الرؤية- إلى حد قاطع، يفعل بالنصوص الأدبية ما يشاء، دون المزاوجة بين رؤية الناقد وذائقة المترجم وتمكنه من المصطلح.

كما أن بعض المصطلحات السردية لا تمت إلى العربية بصلة، وأغلبها مترجم، إذ اتسمت بالغموض والسطحية فضلا عن الاضطراب الناجم عن:

1- تعدد تعريب المصطلح، والمصطلح واحد لا ينصرف إلى التعدد على سبيل المثال « مصطلح Narratologie، يعرب بالسرديات، والسردية وعلم السرد

والسردولوجية».[3] وغيرها. وهذا الإضطراب ناتج عن الترجمة المباشرة المخلة بالمصطلح عند تعريبه.

2- تعدد المفاهيم للمصطلح الواحد، مثل تعددية "السرد" الذي يحيل مرة على أن تتابع للأحداث في القصة، وطورا كونه أحداث مسرودة من السارد.

(1) إبراهيم حسين عبد الهادي الفيومي، (إشكالية المصطلح النقدي في مواجهة النص الروائي)، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 22، منشورات جامعة دمشق، لبنان، يونيو 1990، ص 59-60.

(2) عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 07-15.

(3) علي جواد الطاهر: كلمات، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1،1997، ص 138-139.

3- تعدد المفاهيم لمصطلح " السرد" أيضا نحو: « مقابلته بالنص، الروي، الحكي، الصيغة.... إلخ».[1] إن المصطلح السردي، على الرغم من عدم استقرار مفاهيمه، وتوحيد ترجمته، ظلّ مهيمنا في الخطاب النقدي العربي، منذ سبعينيات القرن الماضي.

ولعل أهم ما يمكنني استخلاصه مما سبق، هو أن المصطلح النقدي عموما، اتسم باللاعناية، وغلبة الأبعاد الذوقية واللغوية، في التعامل على المستوى النظري والتطبيقي، بالإضافة إلى اختلاف ثقافة الناقل « فبعضهم ثقافته أجنبية، يقرأ الأدب ونقده باللغة الأجنبية، وبعضهم ثقافته عربية، يقرأ الأدب الأجنبي ونقده باللغة العربية، وبعضهم ثقافته مضطربة، ينتقل بعشوائية بين كافة الدراسات».[2] كما أن ولوج المصطلح الأوسع إلى المجال السيميائي، جاء متأخرا في مطلع سبعينيات القرن المنصرم. ومنذ ذلك الوقت والجهود تتنامى لاحتوائه نظريا وتطبيقيا كأحد أسس التحليل السردي للنصوص، ولخلق قنوات تواصل حضاري معتدة بالبحث والتقصي في المصطلح السردي.

3- ج/المصطلح السيميائي السردي في المدونة النقدية العربية، عند "عبد الحميد بورايو" و"رشيد بن مالك" و"السعيد بوطاجين" و"محمد الناصر العجيمي":

على الرغم مما تنفرد به الساحة النقدية الجزائرية من خصوصيات تميزها عن مثيلاتها العربية، بالنظر إلى تباين الظروف، واللبس الذي يحيط بالتجربة النقدية الجزائرية، في قراءة النظريات الغربية ومقاربتها، فإن الباحث الجزائري - وإن تأخر على مواكبة ذلك المنجز الغربي في أوانه- على غرار النقاد التونسيين والمغاربة، إلا أنه أبدى منذ ثمانينات القرن العشرين رغبة وقدرة على تعاطي هذا النوع من المعرفة، وإجرائها على المنجز العربي، بشقيه الشعري منه والسردي.

(1) عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، دار الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1992، ص 91.

(2) محمد عزام: مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (دط)، 1995. ص 13.

وإذا أعدت النّظر في المدونة النقدية العربية، المنضوية تحت مظلة هذا الضّرب في التعامل، ألفيت أن هناك عددا من الأسماء التي لعبت دورا فعالا في الممارسة النقدية السيميائية، وأسهمت في توطين المصطلح النقدي السردي ضمن الدراسات العربية على غرار: "مولاي علي بوحاتم" و"حسن خمري" و"سعيد بن كراد" و"عبد الملك مرتاض"، ممن تجمعهم رابطة السيميائيين الجزائريين، وغيرهم ممن كان في مصنفاتهم للمصطلح السردي غلبة وسلطان ك: "عبد الحميد بورايو"، "السعيد بوطاجين"، "رشيد بن مالك" و"محمد الناصر العجيمي" من أكثر الأسماء تداولا في مسألة الريادة، والاشتغال على المصطلح النقدي، كما وقفت لهم على مجموعة معتبرة من الأعمال.

وإنّ أهم ما ينجلي أمامي، من خلال استقراء التعدد المصطلحي عند هؤلاء المترجمين العرب، سواء أكانوا من الجزائر أم المغرب الأقصى أم تونس، وبالأخص الناقد الجزائري "عبد الحميد بورايو"، الذي بذل جهودا معتبرة في مجال نقل وتعريب المصطلح السيميائي السردي، حيث أجده حريصا على توليد مصطلحات جديدة، تتناسب ودلالتها السياقية المختلفة التي توظف فيها، وحاذقا من خلال فهم طبيعة المصطلح، وكيفية تشكله وايحاءاته المتعددة وإيجاد الصياغة المناسبة له، وهو ما يبرر انتقاءه الواعي والذكي لبعض المصطلحات، التي اتخذها في كتابه الموسوم بـ: " التحليل السيميائي للخطاب السردي" كأداة إجرائية يعتمد عليها في تحليل نماذج مختارة من "حكايات الليالي وكليلة ودمنة لابن

1-3/ القطب الدلالي Isotopie

المقفع"،علما أنه لم يتحدث في كتابه عن قضية المصطلح، ولم يشر إلى سبب اختياره لهذه المصطلحات أو تلك، ولكنني سأحاول أن أبرز أهم المصطلحات التي اعتمدها مقارنة بنقاد آخرين.

فكان تعريبه لمصطلح:

كما جاء في سياق حديثه في "قصة الحيوان". ومن خلال قوله: « يضمن القطب الدلالي تجانس الصورة التي لها ملمح يتعلق بما يحدث في نطاق الأسرة، ما بين الزوج وزوجته».[1]

(1) عبد الحميد بورايو: التحليل السيمائي للخطاب السردي، دراسات لحكايات من "ألف ليلة وليلة" قصة "كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب والمالك الحزين)، ص 28.

ويقصد بذلك كل الصورة التي تمثل كل ما له سمة اجتماعية، وكذلك "محمد الناصر العجيمي" فهو يستخدم الترجمة ذاتها، من خلال قوله: « نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: الفعل الإقناعي والفعل التأويلي والقطب الدلالي Isotopie ».[1]

أما "رشيد بن مالك" فعرّبه بـ: "إزوطوبيا" قبل أن يستقر رأيه على مصطلح نظيره، وكما جاء في قوله: « الإزوطوبيا تضمن التحام الرسالة أو الخطاب، وهي بمثابة المستوى المشترك الذي يرد ممكنا في اتساق المضامين... بثبات بعض الأدلة على مستوى الجملة وإزوطوبيا تؤدي إلى التحام مجموعة من السيميمات التي تشكل الجملة».[2]

ويتناسق هذا مع ما نجده في التراث البلاغي من إشارات طفيفة لبعض البلاغيين الذين حاموا حول هذه المسألة، دون أن يلامسوا جوهرها وظلوا ينظرون إليها على أساس أنها ظاهرة أسلوبية كلية، ولكن من حيث هي جزئيات مشتتة تحت مصطلحات مختلفة أهمها الطباق، والمقابلة، واللف، والنشر، والجمع.

وما أسجّله لـ "عبد الحميد بورايو" بحثه الدائم والمتجدد في السيميائية السردية من التنظير إلى المعجم، وهو ما يتجلى في تواصله الدائم مع المترجمين

والسيميائين الجزائريين العرب، وتقويم ترجماته بناء على المستجدات المعجمية، على نحو ترجمته مصطلح:

(1) محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي نظرية غريماس، الدار العربي للكتاب، تونس، ص 15.

(2) رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي-إنجليزي-فرنسي، ط1، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص 114.

بتحريك واستعمال من خلال قوله: « يتحدد "التحريك" (أو الاستعمال) (Manipulation) باعتباره فعل الفعل، أي المرسل المحرك والمحفز».[1] بمعنى أن المرسل يقوم بتحفيز المرسل إليه إلى اكتساب موضوع القيمة.

أما "رشيد بن مالك"، فقد تدرج في ترجمة المصطلح، منذ ترجمته في البداية بمصطلح "استعمال" ثم بالمصطلحات: "ايعاز" و"تحريك"، ليستقر رأيه في الأخير على مصطلح: "تفعيل"، وذلك في قوله: « تراجعنا في هذه الدراسة عن ترجمة مصطلح الاستعمال بوصفه مقابلا لـ: Manipulation، ذلك أننا أدركنا من خلال معاينتنا للوضع المصطلحي في الدراسات اللسانية والسيميائية العربية الراهنة أنه يوضع من كمقابل لمصطلح Usage وتبنيا بعديا مصطلح الإيعاز».[2]

3-3/ الممثل Acteur

كما ترجم "عبد الحميد بورايو" المصطلح الفرنسي "Acteur" بالممثل، على أساس أن "غريماس" أوجد المصطلح، لتعيين "الدور الغرضي" و"الدور العاملي" مجتمعان. يرى الناقد: « أن من يقوم بدور ذات الحالة وذات المنفذة هو نفس الممثل».[3] بمعنى أن الممثل قد يتبنى العديد من الأدوار العاملية، وأن "الممثل" هو الصورة الناقلة "لدور عاملي" داخل "البرنامج السردي".

وهو ما ذهب إليه "محمد الناصر العجيمي" في كون « مصطلح "Acteur" موطن لقاء وتقاطع البنى السردية، والبنى التصويرية، غير أنه يفضل ترجمته بـ: "القائم بالفعل" كون المصطلح محمل في الآن ذاته بما لا يقل عن "دور غرضي" و"دور عاملي"، وهذا وذاك يحددان منه كفاءته وحدود فعله وكيانه».[4]

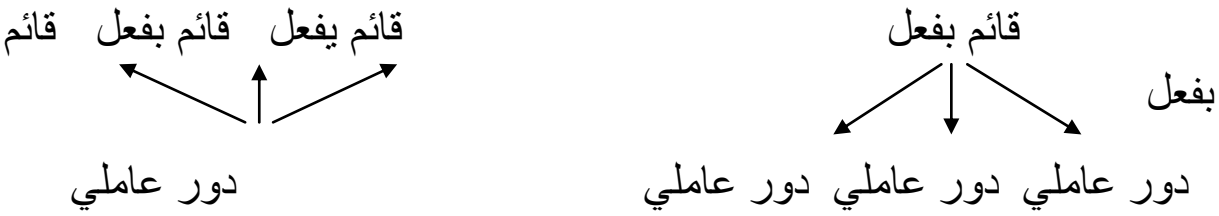
(1) عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسات لحكايات من "ألف ليلة وليلة" قصة "كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب والمالك الحزين)، ص 77.

(2) المصدر نفسه، ص 92.

(3) عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسات لحكايات من "ألف ليلة وليلة" قصة "كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب والمالك الحزين)، ص 75.

(4) محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي -نظرية غريماس-، ص83.

أفهم أن "القائم بالفعل" الواحد، يجسد "أدوارا عاملية" كثيرة ويمكن أن يقوم "بدور عاملي" واحد، أكثر من "قائم بفعل"، حسب الرسمان الآتيان:



أما فيما يخص " السعيد بوطاجين"، أجده يستعمل مصطلح "الذات" من خلال الترسيمتين المعروفتين: (1)

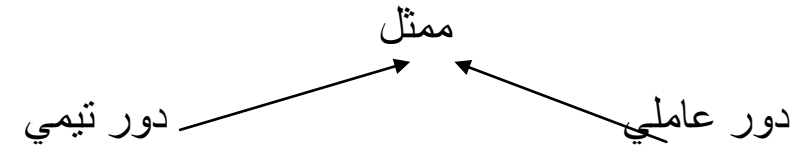
وهذا يعني أن ذاتاً واحدة بإمكانها أن تسهم في عدة عوامل، أو أن تسند لها وظائف مختلفة (ذات، مرسل إليه، معارض)، أو أن تؤدي أدوار مختلفة من خانة المساندة إلى خانة المعارض. كما يعرف الذات بقوله: « توجد الذات في مجموع أفعالها وكلماتها وسلوكها، وتتجسد في شبكة من الدوال».(2)

الظاهر أن هذا التعريف غير دقيق، رغم أهميته، كونه لا يفرق بين الشخصية كمفهوم عام، والذات المرتبطة بموضوع ما، لأنه بإمكان الحكاية أن تتوفر على مجموعة من الشخصيات، لا تكون وراء أي "برنامج سردي"، وليست لها أية غاية في الحكاية، لكنها تقوم بوظائف أخرى أو تحتل خانات عاملية متباينة غير خانة الذات.

(1) السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية " غدا يوم جديد" لابن هدوقة عينة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص 15.

(2) المرجع نفسه، ص 20.

أما الناقد "رشيد بن مالك"، فيترجمه " بالممثل"، ويرى أنه هو الصورة الناقلة "لدور عاملي" داخل "البرنامج السردي"، و"لدور تيمي" يحدد انتماءه لمسار صوري حسب الترسيمة الآتية: [1]



4-3/ المتوالية Séquence

أما فيما يخص مصطلح:

فنجد "عبد الحميد بورايو" يترجمه بالمتوالية، ويرى أن النص السردي يضم مجموعة من المتواليات. وقد ورد له استعماله لهذا المصطلح بكثرة لدرجة أن جعل من « البرنامجين الاستعماليين أساس البرنامج السردي للمتوالية».[2] وهو الاستعمال ذاته لدى "لوتمان Lotman" في قوله: « إن النص لا يمثل مجرد متوالية Séquence ، من مجموعة علامات تقع بين حدّين فاصلين».[3]

أما "رشيد بن مالك" فيفضل ترجمة مصطلح Séquence بالمقطوعة ووضع المصطلح في السيميائيات السردية « لدلالة على الخاصية التي تصدر عن التقطيع».[4] وأفهم من ذلك أن المقطوعة تدل على الانتظام والترابط اللفظي.

5-3/ العقد Contrat

كما أجد أن " عبد الحميد بورايو" يفضل ترجمة مصطلح: "Contrat"

(1) ينظر: رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 114.

(2) عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، المصدر السابق دراسات لحكايات من "ألف ليلة وليلة" قصة "كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب والمالك الحزين)، ص 77.

(3) إصلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، مجلة عالم المعرفة، عدد 164، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص 216.

(4) رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي-انجليزي-فرنسي، ص 189.

بالعقد كوصف للنيات التعاقدية لتحليل الخطاب، والتي تشكل بالنسبة للسيميائية مصدرها الأساسي ف « العقد في النموذج الغريماسي هو الاتفاقية بين الذات والمرسل».[1] معنى ذلك أن هذا العقد يحكم المجموعة القصصية منذ البداية، وما الحكاية إلا تنفيذا لما أبرم بين الطرفين المتعاقدين (المرسل والمرسل إليه). وكما ورد هذا المصطلح في تحليل "عبد الحميد بورايو" لقصة "الملك شهريار" حيث يرى « أن الأدوار الغرضية التي قدمتها القصة الافتتاحية تمثل أطرافا ساهمت في نقض العقد الذي يربط بين الزوج والزوجة، بينما ساهمت الأدوار الغرضية التي ظهرت في الوضعية الختامية في إعادة إقامة هذا العقد من جديد».[2]

أما فيما يخص " رشيد بن مالك" فقد اتخذ الترجمة ذاتها، وفي تحليل الخطاب يرى « أن هذا التنظيم النظمي القائم على تمفصل العقد يمكن أن يبرر الوحدات التعاقدية إبطال واستئناف وتنفيذ العقد».[3]

6-3/ الفصلة Disjonction

كما أن " صطلح "فصلة" ترجمة للمصطلح الفرنسي Disjonction، ولقد اعتمد على هذه الخاصية أثناء تحليله لقصة "الحمامة المطوقة" و" الثعلب ومالك الحزين"، حيث يقر « أن ملفوظ الحالة، هو ملفوظ فصلي تقدمه بداية المقطع، وملفوظ وصلي تجسده نهاية الحكاية».[4] كما استعمل « رشيد بن مالك مصطلح "فصلة" للمقابل ذي الأصل اللاتيني Disjonction ».[5] وتدل "الفصلة" في "السيميائية السردية" على عنصر من عناصر مقولة الصلة المتموضعة على المستوى النظمي بين "الفاعل" و"الموضوع".

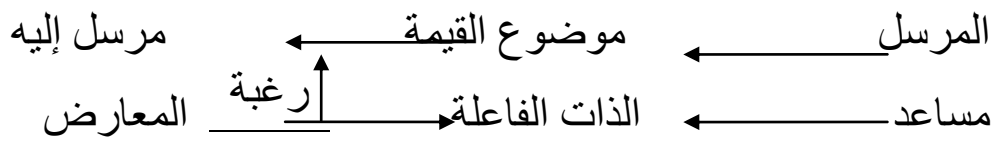
(1) جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بربري، ص54.
(2) عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسات لحكايات من "ألف ليلة وليلة" قصة "كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب والمالك الحزين)، ص 28.
(3) رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 46.
(4) عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسات لحكايات من "ألف ليلة وليلة" قصة "كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب والمالك الحزين)، ص 91.
(5) رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 61.

ويرى "محمد الناصر العجيمي" أن المصطلح الأقرب هو "الانفصال" في قوله: « ففي حالة الانفصال يظل حضور الصلة قائما بالقوة،

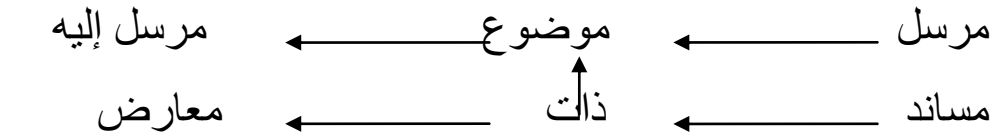
7-3/ المساعد Adjuvant

ويظل الأول ينزع إلى الثاني ساعيا إلى الاتصال به وضمّه إليه».[1] وأعلل ذلك بأن "الفصلة" تناقض "الوصل"، والعكس على المستوى "الاستبدالي".

أما مصطلح مساعد Adjuvant فيترجمه عبد الحميد بورايو "بالمساعد" وقد اعتمد الترسيمة التالية: [2]



أما "السعيد بوطاجين" فقد ترجم المصطلح إلى "مساند" كما ورد في كتابه "الاشتغال العاملي" من خلال الترسيمة التالية: [3]



وترجم "رشيد بن مالك" مصطلح "Adjuvant"، المتجذر في الأصل اللاتيني إلى "مساعد"، « لأنه يناسب القدرة المفردة، ويكون بمثابة الممثل، الذي يقدم العون إلى الفاعل، رغبة منه في تحقيق برنامجه السردي».[4]

(1) محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي -نظرية غريماس- ص 42.
(2) ينظر: عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسات لحكايات من "ألف ليلة وليلة" قصة "كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب والمالك الحزين)، ص 43.
(3) السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية "غدا يوم جديد"، "لابن هدوقة" عينّة، ص16.
(4) رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 46.

ويرى "محمد الناصر العجيمي" « أن وظيفة المساعد تتحد في تقديم العون للفاعل بغية تحقيق مشروعه العلمي والحصول على الطلبة».[1] كما يترجمه: "بالظهير"، فضلا عن ترجمته انطلاقا من حقل المساندة.

وبهذا فإن مصطلح "Adjuvant " لا يخرج عن الإطار العام الذي انبنت عليه ترجمة "رشيد بن مالك" المؤسسة على الطرح الغريماسي، في توزيع عوالم القيم، على مجموعة ثنائيات منها: (مساعد / معارض).

(1) ينظر: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي –نظرية غريماس- ص 46.

ملخص

قائمة المصادر والمراجع

1- المرجعيات العلميةو الروافد الفكرية لعبد الحميد بورايو

أ- فلاديمير بروب

ب- ألجيرداس جوليان غريماس

ج- كلود ليفي ستراوس

الفصل الأول

المرجعيات العلميةوالروافد الفكرية لعبد الحميد بورايو

أ- فلاديمير بروب

ب- ألجيرداس جوليان غريماس

ج- كلود ليفي ستراوس

المصطلح السيميائي بين عبد الحميد بورايو

أ- رشيد بن مالك

ب- السعيد بوطاجين

ج- محمد الناصر العجيمي

الفصل الثاني

عبد الحميد بورايو

و

النظرية السيميائية السردية

1- نموذج المسار السردي

2- نموذج الفاعلين

3- نموذج المسار الغرضي

4- نموذج البنية الدلالية العميقة

مقدمة

خاتمة

ثبت المصطلحات

فهرس الموضوعات

2- المصطلح السيميائي بين عبد الحميد بورايو

أ- رشيد بن مالك

ب- السعيد بوطاجين

ج- محمد الناصر العجيمي

يقتضي على الباحث أن يصف ويحلل، ويفسر ككل بحث علمي أكاديمي، ثم يصل إلى النتائج، وبما انه يجب عليّ أن أبلور أهم النتائج التي توصّلت إليها، وأنا أخوض غمار هذا البحث، فإنني من ارتضوا المسيرة في هذا السبيل، من خلال التقصّي والتنقيب في كتاب " عبد الحميد بورايو"، التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات من " ألف ليلة وليلة" و" كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب ومالك الحزين).

وبناءً على ذلك، فإن قراءتي المسحية للفضاء النصي، الذي يشغل المدونة، والتي حولت عبرها، التعرية عن منهجية " عبد الحميد بورايو" في تحليله السيميائي للخطاب السردي، وقد خلصت من خلالها إلى جملة من النتائج، أعرضها فيما يلي:

1. تقوم مقاربة " عبد الحميد بورايو" النقدية في كتابه " التحليل السيميائي للخطاب السردي"، كنطاق لقراءة سيميائية، من متطلبات مشروع نقدي، يهدف من خلاله إلى معالجة النص السردي العربي، المتمثل في القصة القصيرة، وفق إجراءات التحليل السيميائي، ومدى فاعليتها، وتأسيسها كقاعدة علمية، تقوم على مساءلة النصوص وفهمها، من منظور تحليلي عملي، يستمد حضوره وفاعليته من موضوع الدراسة، وزاوية النظر والتحقق المرحلي من فرضيات البحث أثناء الدراسة، كما يستمد مشروعيته من القراءات النظرية والتطبيقية الراهنة، التي يعود لها فضل تثبيت قواعد البحث العلمي، ونبذ الأحكام المعيارية، الموسومة بالكلاسيكية والجمود الفكري، في الوقت الذي تشهد فيه الساحة العربية انتعاشا علميا، في بعض المجالات المتخصصة، التي لم ترق بعد -لاعتبارات عديدة- إلى صياغة مصطلحية نقدية موحدة في البحث، وسد الطلبات المتزايدة على مناهج تحليل النصوص وتلبية الرغبات الجادة في معرفتها.
2. اتّسمت الجهود النقدية لـ" عبد الحميد بورايو"، في المجال التنظيري بتجذُّرها، في مقاربة المفاهيم النقدية، وفق منظور سيميائي، يجمع بين الجذور والمضان المعرفية للنظرية، التي دأبت الناقد على اعتمادها في مؤلفه النقدي " التحليل السيميائي للخطاب السردي"، وما فتئ يصرّح بالاهتداء على ضوئها في عدة مواضع، بما يخدم الممارسة السرديّة العربية وخصوصية النص الإبداعي

العربي، والبصمات الفنية للناقد الجزائري، ليترك أعمالا متنوعة في هذا المجال.

3. انبرى " عبد الحميد بورايو"، إلى مقاربة الدرس السيميائي، كمنهجية جديدة لتحليل الخطاب السردي، في الأدب العربي، وتعميم تقنيات البحث السيميائي في الممارسة النقدية الجزائرية.
4. الهدف الذي لازم " عبد الحميد بورايو" تحقيقه، من خلال هذا المشروع، هو تأسيس منهج في قراءة النظريات الغربية، التي لازالت تقرأ في العالم مفصولة عن هويتها، وإرهاصات تكوينها، وسياقاتها الثقافية والإبستيمولوجية، ضمن ما ألفنا التعامل معه في البحث البنيوي، والأسلوبي والسيميائي العام، حيث كانت هذه النظريات، تقدّم بعيدا عن الرؤى التحتية التي من شأنها تأصيل قواعد البحث العلمي، وبناء المنهجية والمصطلحية المعتمدة في التحليل السيميائي، ذي التوجه الغربي.
5. إن تمثّل " عبد الحميد بورايو" للمفاهيم "الغريماسية" و" البروبية" في محاورة المصطلح، لا يخرج عن كونه إجلاء لتطبيقاتها في الخطاب السردي، وإفراغا لما تحمله مصطلحاتها من معاني، تسهم في هندسة النص من ناحية، والمحافظة على أصالته من ناحية أخرى. كما سعى الناقد من خلالها إلى تمكين القارئ العربي من التحكم في الممارسة التحليلية، وتجاوز الأبعاد المنطقية والتطبيقات الرياضية للمصطلح السردي " الغربي" أثناء عملية التحليل.
6. حاول " عبد الحميد بورايو"، أن يوسع من مفهوم مصطلح الوظيفة عند " بروب"، ليشمل أحد مشكلات المسار السردي للقصة، وهو السيرورة التنظيمية، التي تتجدّد، وتفعل البنيات العميقة للقصة، مع أنه قصر تحليله على مصطلحي الوظيفة والمقطع، الذي شرحه بالتآلف الوظيفي، المتعدد والممنطق.
7. إن إشكالية التنظير والمصطلح النقدي من الإشكاليات التي تثير جدلا واسعا، وبالأخص في ميدان التطبيق، بحكم التحولات التي تحدث في أي نظرية، وتؤدي إلى تعديل في المنهج والمصطلح. وكذلك قصور الترجمات الحديثة، عن استقبال تلك النظريات، غير المؤسس لها، في الثقافة العربية، فإن الناقد " عبد الحميد بورايو"، أبدى تمثلا واضحا لأسس النظرية السيميائية ووعيا دقيقا بآلياتها الإجرائية، من خلال مشروعه النقدي المزاوج بين التلقي النظري، والتحليل ثم الترجمة.

8. تركيز"عبد الحميد بورايو" في طريقة الاشتغال على المصطلح النقدي السردي، على عدم التدقيق في المفاهيم النظرية وتقديم نماذج وظيفية، تعكس جرأته على محاورة المصطلح السيميائي وترجمته وفق خطة حداثية وخصوصية عربية.
9. البحث الدائم والمتجدد في المصطلح السردي من التنظير إلى المعجم، وهو ما يتجلى في تواصل " عبد الحميد بورايو" الحثيث مع أعمال النقاد والسيميائيين العرب.
10. حرص " عبد الحميد بورايو" على توليد مصطلحات سهلة، تتناسب ودلالتها السياقية المختلفة، وحذقه في فهم طبيعة المصطلح السردي، وإيجاد الصياغة المناسبة له، ما يبرز اختياره الواعي والذكي للمصطلحات.
11. من المسلم به، أن لكل نقل معرفي، جهاز مفاهيمي يترجم، عبر نسق لغوي، إلى وحدات اصطلاحية، كفيلة بالكشف عن البُنى الداخلية لذلك الحقل، ويتوسل الناقد "عبد الحميد بورايو"، بتلك المصطلحات، على ضبط هذا الجهاز المفاهيمي، بينما يمارس المصطلح المترجم ترحالا وظيفيا، تحرر فيه القواعد المعجمية، بما يحقق مبدأ المثاقفة مع الآخر.
12. انضواء " عبد الحميد بورايو"، في زمرة النقاد الذين يدرسون السيميائية، كأنظمة الخطاب النقدي لتحقيق الوصلة العلمية بالقارئ.
13. تتميز الجهود النظرية لـ:"عبد الحميد بورايو"، بالتجذّر في طرح القضايا النقدية، وانضواء مقاربته السيميائية ضمن متطلبات مشروع نقدي، يهدف إلى إيجاد صياغة مصطلحية، موحدة في البحث السيميائي العربي.
14. لم يلتزم " عبد الحميد بورايو" بنموذج واحد في تحليله، فهو يخلط بين النماذج. فتارة يستعمل نموذج " بروب" وتارة أخرى نموذج " غريماس".
15. عدم التزام "عبد الحميد بورايو" بتحقيق الأجزاء الكبرى، للدراسة في إطار منهجي، لأنه يجعل من القارئ يشعر، بهوة الانتقال في فهم المصطلح النقدي "الغريماسي"، بين التنظير الغربي والاستعمال العربي.

دراسة كتاب " عبد الحميد بورايو"، هي دراسة لها أبواب كثيرة. وقد اخترت باباً، خضت فيه غمار هذا البحث، بشقاوتها وحلاوتها، وما أحلاها من لحظة، هي لحظة البحث والتنقيب، وسيبقى بابي مفتوحا، لمن يأتي بعدي ليكمل مسيرة البحث في كتاب " عبد الحميد بورايو"، يكشف عن الأشياء التي لم يحالفني

الوقت في الحديث عنها، وأتمنى أن أكون قد أفدتكم ولو بالقليل ، ويبقى الإشكال مطروح: هل يمكن أن نجعل من المنهج الذي سار عليه "عبد الحميد بورايو" المنطلق الصحيح في الإمساك بجميع حيثيات النصوص السردية ؟

يسعى البحث إلى الكشف عن مدى تمثل عبد الحميد بورايو للسيميائيات السردية في مدونة النقدية الجزائرية، من محاولات التلقي والتحليل والترجمة في أعلامه، ومنهجه في القبض على الدلالات المنطوية وراء الواجهة الشكلية للمصطلح البروبي والغريماسي (الغربي) والحاملة لإشكالية المثاقفة والصراع الفكري مع الآخر.

وقد جاء البحث بعد جمع المادة ثمّ تصنيفها، وفق البناء التالي: مقدمة وفصلين، غلب عليهما الجانب التطبيقي.

فبالنسبة للمقدمة-و كما هو متعارف عليه منهجيا- ماهي إلا واجهة تعريفية بالموضوع المدروس في هذا البحث، أما بالنسبة للفصل الأول فقد بُسط الحديث فيه عن الروافد الفكرية لعبد الحميد بورايو مرورا إلى كيفية استقباله للمصطلح السيميائي بينه وبين بعض النقاد العرب.

ثمّ تطرقت إلى واقع المصطلح السردي في البحث النقدي العربي والجزائري، وخصصت محاولات تلقي المصطلح السيميائي السردي عند"عبد الحميد بورايو"، من خلال الترجمة كوسيط ثقافي أولا، وكأداة أصّل من خلالها المصطلح السردي في الدرس النقدي العربي، عبر مدونته الموسومة ب: التحليل السيميائي للخطاب السردي.

أما الفصل الثاني، فقد سلكت فيه مسلك أقرب إلى التطبيق، وإن كان لا يخلو من تمهيدات نظرية، متخللة في كل جزئية أنتقل إليها، حيث وقفت على أهم مراحل تلقي "عبد الحميد بورايو" للنّظرية السيميائية، وتوصّلت إلى تفاعل الناقد مع المفاهيم الغربية - غريماس وفلاديمير بروب وكلود ليفي ستراوس- ومن ثمّ حضور المصطلح في ممارساته التحليلية.

وأخيرا ختمت بحثي بأهم النتائج المتوصّل إليها.

ثبت المصطلحات

-أ-

أداء	Performance
استعمال	usage
الاختيار التأهيلي	épreuve qualifiante
الاختيار الرئيسي	épreuve principale
الاختيار التمجيد ي	épreuve glorifiante
إرادة الفعل	vouloir faire

- ب-

برنامج	programme
برنامج سردي	programme narratif
برنامج سردي قاعدي	programme narratif de base
برنامج سردي للاستعمال	programme narratif d’usage
برنامج سردي ملحق	programme narratif annexe
برامج سردية مركبة	programmes narratifs complexes

- ت-

تحريك	manipulation
ترسيمة سردية	schéma narratif
تضاد	contrariété
تيمي	thymique
تقويم	sanction

-ح-

حالة	état

-خ-

خطاب	discours

-ج-

جهات	modalités

- د-

دال	signifiant
دور عاملي	rôle actantiel

- ذ-

ذات الحالة	sujet d’état

- س-

narration	سرد
narratif	سردي
narrativité	سردية
narrateur	سارد

- ص-

jonction	صلة

-ع-

actant	عامل
actantiel	عاملي
contrat	عقد
relation /fonction	علاقة /وظيفية

- ف-

sujet d’état	فاعل حالة
disjonction	فصلة
faire	فعل
sujet de faire	فاعل عملي

- ق-

قدرة على الفعل	pouvoir faire

ـ ك ـ

كفاءة	compétence

ـ م ـ

متتالية	suite
محايثة	immanence
مدلول	signifié
مربع تصديقي	carré de véridiction
مربع سيميائي	carré sémiotique
مرسل	destinateur
مرسل إليه	destinataire
مساعد	adjuvant
مقطوعة	séquence
ملفوظ	énonce
ملفوظ سردي	énonce narratif

ملفوظ فصلي	énonce disjonctif
ملفوظ وصلي	énonce conjonctif
ممثل	acteur
موضوع قيمة	objet de valeur

- ن-

نظام	système

- و-

وصلة	conjonction
وظائفي	fonctionnel
وجوب الفعل	devoir faire
وظيفة	fonction

- القرآن الكريم، رواية ورش، مؤسسة الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2005م.

1- **المصادر**

1- عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات من " ألف ليلة وليلة" و" كليلة ومنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب ومالك الحزين)، منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، (دت).

2- **المراجع**

2- أحلام حادي: جماليات اللغة القصيرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

3- السعيد بوطاجين: الإشتغال العاملي، دراسة سيميائية " غدا يوم جديد، لابن هدوقة" ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.

4- السيد إبراهيم: نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة، دار قبّاء للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (دط)، 1998.

5 - حميد لحميداني: بنية النص السردي /من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991

6-يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، المؤسسة الوطنية للفنون الطبيعية، الرعاية، الجزائر، (دط)، 2002.

7- مولاي علي بوخاتم: الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية -بن عكنون- الجزائر، (دط)، 2005.

8- مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيماوي، الإشكالية والأصول والامتداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2005.

9- محمد الناصر العجيمي:في الخطاب السردي-نظرية غريماس-الدار العربي للكتاب، تونس، (دط)، 1993.

10- محمد عزام: مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،سوريا، (دط)، 1995.

11- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5، (دت).

12- ناهضة عبد الستار: بنية السرد في القصص الصوفي /المكونات والوظائف والتقنيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،سوريا، (دط)، 2003.

13- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر، (دط)، 2008.

14- صالح بلعيد: دروس في اللسانيات التطبيقية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، (دط)، 2003.

15- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق ،ط3، 1987.

16- عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت ،لبنان ،ط1، 1990.

17- عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، مهّد له وضبطه وشرحه وناقشه وقابل نصوصه، حبيب يوسف مغنية، مؤسسة المعارف، بيروت، ط4، 1983.

18- عبد الرحمن الكردي: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، دار الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1992.

19- علي الجواد الطاهر: كلمات، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1، 1997.

20- علي نجيب إبراهيم : قضايا المصطلح، (دور الترابط النظري في توحيد مصطلحات النقد الروائي العربي)، ، اللغة العربية، في مواكبة العلوم الحديثة، جامعة تشرين، اللاذقية، 1988.

21- عمر عيلان: النقد العربي الجديد مقاربة في نقد النقد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، ط1، 2010.

22- فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والمصطلح في الخطاب النقدي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

23- سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليل وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، (دط)، 1986.

24- سعيد بن كراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف، المغرب، ط1، 1994.

25- سعيد يقطين: قال الراوي -البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، 1977.

26- قصي الحسين الحسين: (تفكيك النص وتفكيك المصطلح النقدي)، قضايا المصطلح، اللغة العربية في مواكبة العلوم الحديثة، جامعة تشرين، اللاذقية، (دط)، (دت).

27- رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، الأصول والتاريخ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.

28- رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، (دط)، (دس). 29- توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1984.

30- خلدون الشمعة: المنهج والمصطلح /مدخل إلى أدب الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 1979.

31- غريب اسكندر: الاتجاه السيميائي في نقد الشعر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق،ط1، 2009.

3- الكتب المترجمة:

32- ألجيرداس جوليان غريماس: السيميائيات السردية، المكاسب والمشاريع، ترجمة سعيد بن كراد /ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي /دراسات، منشورات اتحاد الكتاب، المغرب، الرباط، ط1، 1992.

33- آن إينو وآخرون:السيميائية ، الأصول، القواعد والتاريخ، دار مجدلاوي، للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008.

34- مجموعة من المؤلفين :نصوص الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، (شوران)، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

35- بيير جيرو: علم الإشارة -السيميولوجيا-، ترجمة منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة، ط1، 1988.

36- جان كلود كوكيه: السيميائية /مدرسة باريس، ترجمة رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر والتوزيع،الجزائر، (دط)، 2003.

37- ج.كوللر: ما النظرية الأدبية، ترجمة هدى الكيلاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 2009.

38- جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، ترجمة جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2007.

39- كلود ليفي ستراوس: الأنثروبولوجية البنيوية، ترجمة مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،سوريا، (دط)، 1973.

40- مارسيلود اسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة حميد لحميداني وآخرون، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء،المغرب، 1987.

41- فلاديمير بروب: مورفلوجية الحكاية الخرافية، ترجمة أبي بكر أحمد ياقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية،ط2، 1989.

42- فرديناردد دي سوسير: دروس في الألسنية العامة، ترجمة صالح القرمادي وآخرون، الدار العربية للكتاب،الأعظمية، (دط)، 1985.

43- رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس، فرنسا، الدار البيضاء، ط1، 1988.

44- شلوميت ريمون كنعاب: التخييل القصصي /الشعرية المعاصرة، ترجمة لحسن لحمامة،دار الثقافة،الدار البيضاء،المغرب،ط1 ،1995،

أ- المعاجم والموسوعات:

45- جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بربري، المشروع القومي للترجمة، إشراف جابر عصفور، القاهرة، مصر، (دط)، 1987.

46- دانيال تشاندلر: معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، ترجمة شاكر عبد الحميد، أكاديمية الفنون، القاهرة،مصر، 2002.
–

47-رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي - إنجليزي -فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 2000.

ب – المجلات والدوريات:

48- إبراهيم حسين عبد الهادي الفيومي: (إشكالية المصطلح النقدي في مواجهة النص الروائي)، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 22، منشورات جامعة دمشق، لبنان، 1990.

49- جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة من مجلة عالم الفكر،دمشق،سوريا، المجلد 25/ العدد 3.

50- ميلود عبيد منقور: (إشكالية المصطلح النقدي /مصطلحات السيميائية السردية نموذجا)، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،ع/104، 2006.

51- منتهى الحرارشة: من مشكلات المصطلح النقدي في الدراسات النقدية العربية الحديثة والمعاصرة، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد 6، العدد 2، الأردن، 2009.

52- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، مجلة عالم المعرفة، عدد 164، المجلس الوطني الثقافي والفنون والآداب، الكويت، 1992.

53- عبد الله أبو هيف: المصطلح السردي، تعريبا وترجمة /في النقد العربي الحديث، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، الاذقية ع1/م28، 2006.

54- سعيد بن كراد: التيارات النقدية الجديدة، مجلة ساقات دار بلسنة، القاهرة، مصر، ط1، 2008.

ج - **الملتقيات:**

55- أعمال ملتقى السيميائية والنص الأدبي معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، ، 1995.

د - **المقابلات والحوارات:**

56- محاورة مع الناقد رشيد بن مالك، جريدة الرأي الأردنية، الجمعة 11 يوليو، 2004، العدد8911.

ه- **المواقع الإلكترونية:**

57- أحمد مطلوب: إشكالية مصطلح النقد الأدبي المعاصر، مجلة المجتمع العراقي، م45/ج2، 1998م، 49/ تعدد المصطلح وتداخله، خالد سندي، مجلة التراث العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ع/98، السنة الخامسة والعشرون، حزيران 2005. www.farshout.com

58- السلام مسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب ،التونسية للطباعة وفنون الرسم، تونس ، ط3، عدد الناشر: 17-19-100، 1982. To www.al-mostafa.com