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
جامعة وهران 1 أحمد بن بلة
Université d'Oran 1
كلية الآداب و الفنون
Faculté des lettres, et des arts
قسم اللغة العربية وآدابها

أمالي في مادة: تحليل الخطاب السردي

لطلبة السنة الأولى ماستر (ل.م.د)

تخصص أدب عربي حديث ومعاصر – حضوري –

السداسي الثاني

إعداد الباحث: مصطفى بربارة

أستاذ محاضر – أ –

جامعة وهران 1 أحمد بن بلة
المجلس العلمي
كلية الآداب و الفنون

أ.د/ مليـــاني محمـــد
رئيـــس المجلـــس العلـــمي
لكليـــة الآداب و الفنـــون
جامعـة وهـران 1 أحمـد بن بلة

السنة الجامعية: 2024-2025

عنوان الماستر: أدب عربي حديث ومعاصر.
السداسي: الثاني.
اسم الوحدة: المنهجية
اسم المادة: تحليل الخطاب السردي.
الرصيد: 4
المعامل:2
أهداف التعليم:
(*ذكرما يفترض على الطالب اكتسابه من مؤهلات بعد نجاحه في هذه المادة، في ثلاثة أسطر على الأكثر*)
يطلع الطالب من خلال هذه المادة على مناهج تحليل الخطاب السردي البنيوي والسيميائي وغيرهما
المعارف المسبقة المطلوبة :
(*وصف تفصيلي للمعارف المطلوبة والتي تمكن الطالب من مواصلة هذا التعليم، سطرين على الأكثر)*
يشترط في الطالب أن تكون لديه معارف عامة حول ماهية الخطاب السردي وخصائصه.
محتوى المادة: السرديات وتحليل الخطاب
-مفاهيم عامة في السرد
-التحليل السردي للخطاب
-مكونات الخطاب السردي
-اتجاهات تحليل الخطاب السردي
-وظائف بروب
-التحليل السيميائي للخطاب السردي
-التحليل البنيوي للخطاب السردي
-السرد والحكاية الخرافية
-الشخصية الروائية في الخطاب السردي.
-بنية الزمن في الخطاب السردي.
-فضاء المكان في الخطاب السردي
-التناص في الخطاب السردي
طريقة التقييم:
المراقبة المستمرة مع الامتحان في نهاية السداسي
المراجع: (*كتب،ومطبوعات ، مواقع انترنت*، إلخ)
تزخر مختلف مكتبات الجامعة بقدر لا بأس به من مصادر النقد العربي المعصرومراجعه . كما أن الإنترنت تتيح فرصا هائلة للاستزادة منه .و منها:
- -شعرية الخطاب السردي، محمد عزام

- -تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية تفكيكية مركبة لرواية زقاق المدق، د.عبد الملك مرتاض.
-السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، د.عبد الله إبراهيم.
-التحليل اللغوي للنصوص، كلاوس برينكير، ترجمة سعيد حسن بحيرى
- مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، د. محمد الأخضر الصبيحي.
- تحليل الخطاب، ج.براون و ج.يول، ترجمة محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي..
- المفاهيم الأساسية في تحليل الخطاب : عصام سليمان الموسى
- شعرية القص وسيمائية النص عبد الملك مرتاض
- بنية النص السردي حميد لحمداني
- انفتاح النص الروائي سعيد يقطين.
- تحليل الخطاب الروائي سعيد يقطين.
- تحليل الخطاب السردي عبد الملك مرتاد
- مغامرة الشكل عند روائي الستينات محمد بدوي(فصول م2 ع2’ 1982-)
هذا (وتزخر مختلف مكتبات الجامعة بقدر لا بأس به من مصادر الأدب العربي الحديث ومراجعه. وبخاصة في السرديات . كما أن الإنترنت تتيح فرصا هائلة للاستزادة منه).

في مفهوم السرد

يستغرق السرد مساحة كبيرة من الموروث الثقافي والاجتماعي للإنسان، وذلك بوصفه أداة تعبيرية حاضرة في اللغة الشفوية والمكتوبة، وفي كل ما يُقرأ أو يُسمع، سواء أكان كلاما عاديا أم فنيا، ومنه انحدرت الأجناس الأدبية المعروفة قديما.

1- السرد لغة:

بعد استقراء مادة (س. ر.د) في التراث اللغوي عند العرب، لم تحد عن معنى "تَقْدِمَةِ شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعا " (1)، فالتتابع هنا يُشترط معه الاتساق أي الانتظام والترتيب، ولعلّ هذا يفسره قول ابن منظور : "سرد" الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له"(2). وأما في قوله : "وفي صفة كلامه -صلى الله عليه وسلم - لم يكن يسرد الحديث سردا، أي يتابعه ويستعجل فيه (3) ، فقد ألحق صاحب لسان العرب إضافة لمعنى السرد تفيد الاستعجال. ومما سبق، يمكن القول بأن السرد في اللغة هو : التتابع والانسجم (الانتظام) دون تراخ أو انقطاع، إلى جانب التقدير والقصد بحذق ومهارة.

يعتبر السرد مصطلحا يعتمده الناقد ليوضح الطريقة التي اعتمدها المبدع أو الكاتب في تصوير العالم، فالسرد الذي يُعْتَمَدُ عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي(4)

-1 ابن منظور، لسان العرب دار صادر ،بيروت 1955م، المجلد الثالث، ص.211

2- المرجع نفسه، ص 211 3 - المرجع نفسه، ص 211.

34- ينظر: حميد الحميداني، بيئة النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003م، ص.45.

2- **السرد اصطلاحا:**

يعتبر السرد إضافة لحقل الدراسات النقدية الحديثة، إذ يعمل على إثرائها بوصفه جامعا لمختلف المعارفوالثقافات الإنسانيةأما في المعجمات النقدية المتخصصة فهو : فعل" يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب"(1)، فالخطاب، إذن هو القالب الذي تسكب في المادة الحكائية، وبه تتشكل، لذلك فإنّ "القصة نفسها يمكن أن تروى روايات مختلفة بتبني خطابات مختلفة، وبالعكس فإنّ قصصا عديدة يمكن أن تروى وفقا لمقتضيات خطاب واحد. (2)

هذا ما جعل كثيرا من النقاد يفرّقون بين الخطاب السردي الأدبي وغير الأدبي بأن جعلوا المادة التخييلية مؤشرا للخطاب الأدبي، ومن أجل التمييز بين السرد ومجرّد وصف واقعة فإنّ بعض السرديين (لابوف، برنس، ريمون، كينان) قد عرفوه بأنّه رواية لحدثين خياليين أو روائيين على الأقل(3)

والسرد يكون وفق عملية سردية، حيث تتحقق هذه العملية عن طريق الراوي أو عن طريق القصة بحد ذاتها، وذلك لأن "كل السرد يعرض لنا قصة وأن القصة. أحداث تستلزم شخصيات. لذا فإنّ السرد هوتتابعوسيلة اتصال تعرض تتابع أحداث تسببت فيها أو جربته الشخصيات " . (4) والذي ينتج عن . هذه العملية هو تجسيد الحادثة أو سردها من الواقع إلى تعبير لغوي. فالعملية السردية هي بكل إيجاز الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق قناة الراوي والمروي له وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها، و العملية هذه ليس من مهمتها عرض واقع معطى أو التعبير عن أفكار مسبقة، وإنما إعادة خلق الواقع بنقله من صعيد الواقع ووضعه على صعيد الخيال والتعبير والأسلوب"(5).

1- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية عربي - إنكليزي فرنسي دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002 مادة (سرد)،

2- جيرالد برنس المصطلح السردي - معجم مصطلحات، تر عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريري المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 2003، ط1، ع386، ص 105

3- المرجع نفسه،ص ص. 146-147

4- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ،لبنان، ط2، 2015، ص 28

5 - جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلّي، المجلس الأعلى للثقافة/ الهيئة العامةللمطابع الأميرية، المغرب، ط2، 1997، ص 09.

المحاضرة 2

- المصطلح السردي وإشكالية ترجمته-

حرص المتخصصون في ميدان الترجمة على نقل أهم ما تم إنجازه من قبل أعلام التنظير السردي إلى لغاتمختلفة، بما في ذلك اللغة العربية، وبخلاصة أعمال الشكلانيين الروس، ومنجزات البنيويين وما بعدهم. وهو ما كان له أثره الكبير في الدراسات السردية ،العربية غير أن من الإشكالات العويصة التي تظل تواجه الباحثين في هذا الحقل، هي إشكالات المصطلح المترجم، والطرائق التي يتم بها استخدام أدوات المناهج الوافدة علينا، سواء أكان ذلك في مجال مقاربة النصوص الشعرية أم السردية، علما أن مختلف المناهج المعتمدة في الدراسات النقدية المعاصرة تستند إلى خلفيات فلسفية ومعرفية غربية يعتبرها بعض الدارسين دخيلة، وربما لا تتماشى وخصوصية النصالأدبي العربي.

تؤكد يمنى العيد بقولها: "أعتقد أن نقدنا العربي مال أواخر السبعينات وأوائل الثمانينات إلى التطبيق التقني، وكان - خاصة في البدايات- أقرب إلى التقليد، يستعير أدواته المنهجبة دون أن يأخذ في الغالب بعين الاعتبار علاقة المناهج النقدية بالأعمال الأدبية، واندراج هذه العلاقة في سياقات ثقافية لها أسئلتها، ولها تاريخها ولها توجهاتها " (1) والمشكلة لا تكمن في استخدام أدوات المناهج النقدية الغربية في حد ذاتها، بل تكمن في السياقات التي تستخدم فيها، ولا شك أن الاستخدام الأمثل لها ينبغي أن يكون مسبوقا باستيعاب مرجعياتها ومفاهيمها الاصطلاحية قبل تطبيقها، وإلا حدث اللبس والغموض والتعسف ضد النصوص.

من جانب آخر، فإن أية مقاربة تخص نصا من النصوص الأدبية عامة والنصوص السردية خاصة، ينبغي لها أن تتخذ إستراتجية واضحة محددة، تتوصل بها إلى رصد خصوصيات بنية النّص ومميزاته الشكلية والأسلوبية، تبعا لأهداف ومخططات الإستراتجية المتبعة ،لذا فإن تلك المقاربة مطالبة بتحديد تصوراتها وأدواتها ولغتها الواصفة، كما أنها مطالبة فوق ذلك بإيجاد تخريجات نظرية مقنعة للمفاهيم المستعملة في التحليل والتفسير والتأويل، حتى وإن كانت تستمدها غالبا من حقول معرفية متنوعة . (2)

---

1 - يمنى العيد فن الرواية العربية (بين خصوصية الحكاية وتميز (الخطاب دار الآداب ،بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص. 39

2 بشير القمري : شعرية النص الروائي، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط 1 ، 1991، ص 10

وأمام غزارة المصطلح السردي الوافد علينا عن طريق الترجمة والمثاقفة، يصبح تصنيف تلك المصطلحات والتدقيقفيها أمرا ضروريا وصعبا في نفس الآن، يتبعه ضبط للمفاهيم وتوضيحها بالقدر الذي يزيل كل غموض، وبالخصوص، عندما يتعلق الأمر بتلك المصطلحات المستحدثة، التي غالبا ما تكون مشحونة بخلفيات ثقافية وفلسفية غربية ، قد لا نعثر لها - قط - على مقابل في تراثنا النقدي.

وإن حدث ووجد لبعضها ما يقابلها، فإن دلالته قد لا تكون هي ذاتها في الموروث اللغوي للثقافتين، إلا في ما ندر، ولا أدل على ذلك من الفرق الشاسع بين مفهوم" الخطاب " في تراثنا النقدي واللغوي ومثيله في اللسانيات الغربية الحديثة، ثم مفهوم الرواية في حد ذاتهمن ناحية أخرى، وعلى حد تعبير عبد السلام المسدي فالمصطلح يبتكر في وضع ويبثّ، ثم يقذفبهفي حلبة الاستعمال فإما يروج فيثبت وإما أن يكسد فيختفي، وقد يدلى بمصطلحين أو أكثر لمتصور واحد، فتتسابق المصطلحات الموضوعة، وتتنافس في «سوق» الرواج، ثم يحكم التداول للأقوى، فيستبقيه ويتواربالأضعف . "(1)

وهذا في الحقيقة شيء ملاحظ بكثرة في مجال النقد الأدبي المعاصر - بصفة عامة - وفي مجال السرديات-بصفة خاصة - لذا، و من هذا الباب الذي يطرح الإشكال، فإن المصطلحات التي ستعتمد في هذه البحث، ستكون في مجملها من المصطلحات التي استقر استخدامها في الدراسات السردية العربية المعاصرة ،عند ذوي الاختصاص، والتي بات لها حضور شبه رسمي عند النقاد والباحثين إن في المشرق أو في المغرب ، مع التحفظ في استخدام ما يبدو غامضا أو غريبا شاذا.

1- عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، ص 1

المحاضرة 4

- الأصول المعرفية للسرديات -

1- المدرسة الشكلانية:

بعد ظهور الشكلانيين الروس، شهدت الدراسات الأدبية قطيعة معرفية عن النقد السياقي برمته، إذ يعتبر هؤلاء هم الذين أرسوا قواعد جديدة للدرس النقدي وفق منهجية مستلهمة من مقولات دي سوسير اللسانية في دراسة الأدب واللغة، وذلك في محاولة لجعل الموضوعات الأدبية مادة للنقد الأدبي.

فهذا بوريس إيخنباوم (أحد أقطاب الشكلانية يقرر أن هدف الشكلانيين يرمي إلى الإدراك العميق للبعد النظري والتاريخي للوقائع التي تخص الفن الأدبي بما هو كائن في جوهره (1) وقد بذلوا جهدا كبيرا في سبيل إرساء نظرية للأدب تجعل من الإبداع الأدبي حقلا تشتغل عليه ابتداء متجاوزة التفسيرات النفسية والاجتماعية، التي كانت تمثل أساس الرصيد النقدي من قبل. (2)

اتخذ هذا التوجه النقدي الجديد المادة المشكلة للنص الأدبي مجال بحثها، دون التركيز على السياقات الخارجة عنه، وعلى العلاقات المتبادلة بينها وعلى الوظيفة التي تؤديها هذه المادة اللغوية في مجمل النص. كما ساهمت جهود الشكلانيين الروس في إثراء لغة واصفة لخصوصيات الظاهرة الأدبية، وقد تجلى ذلك في ابتكارهم آليات نقدية، يهدفون من خلالها إلى تحليل الخطاب الأدبي.

وقد بلغ تحليل الخطاب السردي تطورا مشهودا بفضل الجهود التي بذلها الشكلانيون، حيث استفرغوا تفكيرهم في البحث عن نظام منهجي جديد يجعل من الأدب مادة علمية قابلة للقياس المنطقي وخاضع لآليات منهجيةواضحة المعالم.

---

1 تودوروف: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت1982. ص 30

2- عبد الله إبراهيم وآخرون ، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، ص. 9

3- بوريس إيخنباوم، النظرية الشكلية في نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982، ص ص . 31-32

بدأت مظاهر المواجهة والصراع بين النظم والأحكام في التفكير، منذ انتشار أعمال الشكلانيين الروس، وشيوع منطلقاتهم الفكرية والمنهجية، والاتجاه الجديد الداعي إلى الموضوعية في تناول النصوص الأدبية، والعقلانية في تحليلها ومقاربتها وقبل ذلك كان النقد الأدبي ينطلق من مقولة "الفن هو التفكير بواسطةالصور " . (1)

في هذا السياق، دعا الشكلانيون إلى تأسيس علم يؤطر الأدب، هذا بعد توجيه نقد شديد النبرة لكثير أعمال المدارس الشعرية وذلك لكونها لا تعدو أن تكون إلا استنساخا لصورة تتكرر في كل حين. (2) وهذا أشهر رواد الشكلانية (جاكوبسون يقرر أن: موضوع العلم الأدبي ليس الأدب، وإنما هو الأدبية، أي ما يجعل من أي أثر أدبي عملا أدبيا . "(3)

بعد تلك الثورة التي أعلنها الشكلانيون الروس على نتائج الموروث النقدي السائد تكلل مسعاهم بالبحث في الشعرية ، بحيث أولت مجمل بحوثهم النظرية والتطبيقية في هذا المجال، فتبلور لديهم اتجاه نقدي واضح المعالم مكنهم من تحديد الأدبية بوصفها خاصية نوعية للأدب، وتمكنوا بفضله من تغيير مسار الدراسات النقدية للأدب، وكان من أبرز ثماره التمكن من تحديد موضوع البحث فانطلقوا من دراسة الشكل باعتباره نظاما يقوم على العلامة، وقد تجلى ذلك من خلال بعض الدراسات التي حاولت تحليل الخطاب الأدبي ، وأصبح ينظر إلى تحليل البنية باعتبارها ضرورة حتمية يستحيل بدونها الوصول إلى الدلالات العميقة في الخطاب الأدبي، وأي تحليل للدلالة يهمل تلك البنية يُعتبر ناقصا في نتائجه.(4) إن حديثهم عن الدلالات العميقة الكامنة في الخطاب الأدبي فرضته ثنائية الشكل والمضمون في الأثر الأدبي، بوصفها قضية قديمة تناولتها الفلسفة اليونانية من قبل، حتى أنها غدت من المسلمات النقدية، وعلا صوتهم مؤكدين بكل جرأة أن النص الأدبي يختلف عن غيره ببنيته الخارجية.(5)

لم تسلم نظرتهم التجديدية هذه التحفظ لكونهم قد أهملوا العناصر الجمالية وتفسيرات علم النفس، وعلم الاجتماع، ويرجع ذلك إلى أن دراساتهم انصبت بشكل أساسي على تحليل النص (6) فإيخنباوم يؤكد أن هنالك شكلين سرديين لوظيفة الحكي؛ الأول هو عملية قص الحدث، والثاني السرد المشهدي، حيث تأتي أهمية الحوار بين الشخصيات في هذا النمط السردي متأثرا بلغة

---

1 - المرجع السابق ص. 76

2- Roman JAKOBSON, Essais de linguistique générale .P. 30.

3- Ibid p.30

4 - ينظر: نور الدين السد الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص ص 203-204

5 - المرجع نفسه، ص 204

6 ينظر: بوريس إيخنباوم، النظرية الشكلية في نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس، ص 79.

المسرح لاعتماده على الحوار . (1) أما المفهوم الذي يؤسس له باختين فإنّه يتجاوز الطرح الشكلاني الذي يقطع الكلمة عن حبال تواصلها بالكلمات الأخرى، ويكون مآلها الجمود وفي مقابل هذين المفهومين كان من المنطقي، أن تكون الكلمة الحية، وأن "أي كلمة حيّة، لا تواجه موضوعها بشكل واحد فبين الكلمة والموضوع، وبين الكلمة والمتكلم، وسط لدن يصعب النّفاذ منه في الكثير من الأحيان، وسط من الكلمات الأخرى كلمات الغير في هذا الشيء نفسه والموضوع نفسه، ولا تستطيع الكلمة التفرّد والتشكل أسلوبيا إلا في عملية التفاعل الحي مع هذا الوسط الخاص، المتميز " (2)فالكلمة الحيّة يساوي وجودها وجود كلمات الآخرين فيها قبولا أو رفضا أو تقاطعا، فلا وجود لكلمات فرادى، فهي تحقق وجودها من خلال صراعها وتأثرها بكلمات أخرى وتقاطعها المتوتر مع لاحقة. وهذا كله يعيّن الكلمة كيانا حيّا، سيكون في علاقات التأثر والتأثير، كما لو كانت حياة الكلمة جملة العلاقات الاجتماعية التي تعبرها . (3) تكتسب الكلمة حيويتها، وفق تصوّر باختين من خلال تفاعلها مع كلمات أخرى، أي أنّ "كل كلمة مشخّصة (كل قول) تجد دائما الشيء، الموضوع المتوجّه إليه مفترى عليه إن صح التعبير، مختلفا فيه، مقوّما، ملفوفا بسديم كلمات الآخرين التي قيلت فيه أو على العكس مضاء بنورها. إنّه مكبل ومخترق بالأفكار العامة ووجهات النظر المختلفة وبتقويمات الآخرين ونبراتهم " (4) ، ولا يمكن أن تُصادف كلمة طاهرة لم تُختزن بطبقة من المعاني السابقة، فالكلمة العذراء لا وجود لها، ولا يمكنها أن تكون إلا في خطاب "آدم" . عليه السّلام . من وجهة نظر باختين، فهو يؤكد على هذا المعنى بقوله : "الكلمة في كل طرقها إلى الموضوع و كلّ توجّهانها إليه تلتقي بكلمة الآخر، ولا يمكنها إلا أن تدخل في تفاعل حي متوتر معها. آدم الذي توجّه بالكلمة الأولى إلى عالم بكر لم يفتر عليه، آدم هذا هو الوحيد الذي كان بإمكانه فعلا تفادي هذا التّوجّه المتبادل مع كلمة الآخر في الموضوع الواحد حتى النهاية . "(5)

---

1 - ينظر: عبد الله إبراهيم ،وآخرون معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص:13

2 . ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، 1988، ص 29

3. ينظر : فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1999م، ص 66.

4 . باختين، ميخائيل: الكلمة في الرواية، ص. 30.

5- المرجع نفسه، ص 33 وينظر : تودوروف: المبدأ الحواري، ص 125

استطاع باختين أن يوجّه أنظار النّقاد إلى ربط بسياقه الاجتماعي والتاريخي، واستند في طرح مفهومالحوارية على مجموعة من المصطلحات التي استلهم معانيها من مقارباته النقدية التي طبّقها على بعض الأعمال الروائية، إذ يرى أن الرواية هي النوع الذي توج النثر، وكانت أعمال دوستويفسكي هي المختبر الذي أقام فيه باختين تجاربه النّقديّة، وميّز من خلاله بين صنفين روائيين أساسيين؛ صنف الرواية ذات الصوت الواحد، وصنف الرواية متعدّدة الصوت.

ويرى باختين أنّ معظم المؤلفين "يصرون على إرغام بطل الرواية على التعبير عن آرائهم، ويصف مثل هذه الروايات بالروايات المونولوجية، أي شبيهة بالمونولوجات التي يحتكر الحديث فيها شخص واحد، أما في الرواية البوليفونية (متعدّدة الأصوات) فإنّ الروائي يتخلّى عن هذه النزعة الأتوقراطية ويحرّر البطل وبقية الشخصيات الروائية من سلطته البيروقراطية والإيديولوجية ويخلق إمكانية لظهور مختلف أشكال الوعي، والمصارعة داخل العمل الروائي."(1)

كما يعود الفضل إلى إيخنباوم في اكتشاف تعدد الأشكال النثرية بتعدد أنماط السرد، فهو الذي يؤكد هذا التطور الذي شهده فن الحكاية، بدءا بالخرافة والأسطورة، ثم الملحمة، وصولا إلى تطورات الرواية الحديثة. (2) وأما الرواية فتطورت وابتعدت عن أصولها الحكائية واستحالت إلى هجين على حد تعبير باختين من الحوارات والأوصاف والتأملات الفلسفية.

فرق إيخنباوم بين القصة والرواية، واعتبر الرواية شكلا هجينا هو الآخر، أما القصة القصيرة فهي النمط الأصيل لانحدراها من التاريخ والأشعار، أما الرواية فقد جاءت من الخرافة، كما أن هناك تقنية المشاهد والحوار لإبطاء الحدث في الرواية، وهو ما لا نجده في القصة القصيرة، وأما النهاية في الرواية فتخلص بخط تنازلي، على خلاف القصة القصيرة فإنها تتوقف في قمته . (3) تعمقت محاولات الشكلانيين في تحليل البنى العميقة للأعمال

---

1 - ميخائيل باختين الكلمة في الرواية، ص.30.

2- بوريس الخنباوم النظرية الشكلية في نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ص13

3- المرجع نفسه، ص. 14

السردية، إلا أنه ازداد عمقا وجدية مع الجهود التي أسهم بها البنيويون في دراسة الحكاية الخرافية.

وقد قدم فلاديمير بروب محاولة رائدة في هذا الاتجاه من خلال تشريحه المورفولوجي لمجموعة من الحكايات الخرافية، حيث مكنته هذه الدراسة من شق طريق منهجي جديد أفاد النقد الأدبي من حيث التوصيف الدقيق لبنيات الحكي الداخلية ومحاولة تفسير النظام الذي يتحكم فيالعلاقات المنطقية القائمة بينها.

هذا ما جعل المهتمين بالفن الحكائي أن يتخذوا البحث عن الوحدات ـدات الأساسية من أولويات اهتمامهم ،"على الرغم من أن ميدان الحكي يعتبر من الجانب النظري ميدانا بكرا، ولعل هذا مايفسر تركيز البحوث على الأشكالالبدائية للحكي ، كالخرافات والحكايات الشعبية". (1)

-1 ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص. 20

المحاضرة 4

- الخطاب الروائي وتجاوزالشكلانية –

يُعتبر البلغاري تزفيتان تودوروف من بين النقاد الأوائل الذين اهتموا بفكر باختين، كما كان له الفضل الكبير في تقديمه إلى القارئ الأوروبي، ولذا شكل مؤلّفه ميخائيل باختين المبدأ الحواري" مصدرا مهما، لدى الباحث في قراءة مقولات باختين النقدية. في سياق عرض تودوروف لثقافة باختين تمكن من إرجاعها إلى مشاربها الأولى وأصولها المعرفية، وعزاها إلى "الجماليات الرومنسية الكبرى، من آراء غوته و فردريك شليغل وهيجل."(1)

إذا كانت الفلسفة الألمانية مثلت العين المعين التي نهل منها باحتين معارفه، وتمكن بفضلها من بلورة أفكاره النقديّة، فإنّه من الإنصاف الإقرار بجهوده الفرديّة وآرائه الجريئة التي ساعدته على قلب مفاهيم تحديدالشكلانية التي تجاوزها بعد أن نخلها، وتشرب بمواقفها النقدية، على الرغم من . تحفظ كثير النقاد من . موقفه الصريح من الشكلانية الروسيّة. فتودوروف، وهو أقرب الناس إلى فكره يجزم أن "باختين هو ما بعدحداثي (Post-Formaliste)(2): إذ أنّه يتجاوز الشكلانية، لكن بعد أن يمتص تعاليمها، ومن أهم الانتقادات التي وجهها باختين لهم أنهم اختزلوا مشاكل الأدب في مسائل لغويّة، وأهملوا المقومات الأخرى التي تربط العمل الإبداعي بعالمه الأكبر، وأنهم كانوا مخطئين في عزلهم دراسة الأدب عن دراسة الفنّ بعامة، وبصورة أكثر دقة عزلهم هذه الدراسة عن علمالجمال ومن ثم الفلسفة. " (3)

ساق باختين أمثلة يدعم بها رأيه عن بعض النقاد المنتصرين للشكل، إذ جعلوا الرّواية خارج الفنّ واعتبروها مفتقرة للعناصر الجمالية، ومن هؤلاء شبيت الذي ينكر إنكارا تاما القيمة الجماليّة للرواية، فالرواية (عنده) جنس بلاغي خارج الفن، إنّها "الشكل المعاصر للدعاية الأخلاقية"، والكلمة الفنية هيالكلمةالشعرية . "(4)

---

1. تودوروف ميخائيل باختين و المبدأ الحواري ص 163.

2. ترجم فخري صالح Post Formalisteبـ"ما بعد حداثي" و البحث يؤثر "ما بعد شكلاني مقابلا دقيقا للمصطلحالأجنبي.

3- المرجع نفسه، ص.85.

4. باختين، الكلمة في الرواية، ص 1

تمخضت انتقادات باختين للشكلانيين علىإبداعه نظرية تؤسس لمقولات جديدة في فهم الأعمالالنثرية عامة، والعمل الروائي خاصةأنكرفيها عليهم الجمود الذي جعل الرّواية ردحا من الزمن، موضعدراسة إيديولوجيّة مجرّدة، وتقويم اجتماعي دعائي فقط. مقابل هذه النظرة الإيديولوجية المجردة بدأ الاهتمام يتصاعد في نهاية القرن الماضي بالمسائل المشخّصة للمهارة الفنيّة في النثر وبالقضايا التقنية للروايةوالقصة. " (1)

حصر باختين انتقاده للشكلانية الروسية في كونها عزلت العمل الإبداعي عن سياقه الخارجي، وصبت اهتمامها المركز على نسقه المغلق، وبهذا ، يرى أنّها سطحت الدّراسة الإيديولوجية، وجعلت من التفسير الاجتماعي مجرّد مقولات منفصلة عن مضمون النّص ومن هنا كان مُبتدأ تفكيره في ربط الكلمة بسياقها الاجتماعي التلفظي، ورأى أنها تشق طريق معناها متقاطعة مع أصوات أخرى، لينتج هذا التفاعل بدوره مقولات استندت عليها نظريته في خط مسارها النقدي، وكان من أهمها؛ مقولة الحوارية وتعدد الأصوات، ومقولة الاحتفالية (الكرنفالية)، ومقولة الجنس الأدبي للرواية.

2 الخطاب السردي ونظرية الحوارية:

يتلخص مفهوم الحوارية عند المنظر الروسي ميخائيل باختين في كون كل خطاب، عن قصد أو عن غير قصد يقيم حوارا مع الخطابات السابقة له، التي تشترك معه في الموضوع نفسه، كما يقيم، أيضا، حوارات الخطابات التي ستأتي والتي يتنبأ بها ويحدس ردود فعلها (2) فالخطاب في نظره عندئذ، هو امتداد للخطابات السابقة واللاحقة في الوقت نفسه على خلاف ما كان سائدا من أن الخطاب هو مجرد نسقمغلق، تحتكم فيه الكلمة إلى سياقها الداخلي الذي يخضع للمعيارية الجاهزة.

جعل باختين من هذا الطرح منطلقا أرساه في أعماله النقدية، فكانت آراؤه المبثوثة بين مؤلفاته: "الفلسفةوالماركسية"، و"قضايا شعر ديستوفسكي" و"الكلمة في الرواية، تؤسّس لنظرية الكلمة (الخطاب)، حيث فصل فيها بين الدلالة المعجميّة للكلمة التي يحتفي بها

---

1. المرجع نفسه، ص 65.

2 - تودوروف : ميخائيل باختين والمبدأ الحواري، ص 16.

الأسلوبي التقليدي لا تعرف إلا ذاتها (سياقها)وموضوعها وتعبيراتها المباشرة ولغتها الواحدة والوحيدة، أما الفكر الأسلوبي التقليدي، والكلمة الحية التي هي موضوع ومرجع الرواية التي تعالجها في "الكلمة في الفكرالكلمة الأخرى، الموجودة خارج سياقها، فلا تعرفها إلا بوصفها كلمة محايدة من "كلمات اللغة إلا كلمة لا تخص أحدا، إلا إمكانية كلامية"، (1) أما المفهوم الذي يؤسس له باختين فإنّه يتجاوز هذا الطرح التقليدي الذي يقطع الكلمة عن حبال تواصلها بالكلمات الأخرى، ويكون مآلها الجمود، وفي مقابل هذين المفهومين كان من المنطقي، أن تكون الكلمة الحية، وأن "أي كلمة حيّة، لا تواجه موضوعها بشكل واحد فبين الكلمة ،والموضوع، وبين الكلمة والمتكلم، وسط لدن يصعب النفاذ منه في الكثير من الأحيان، وسط منا الكلمات الأخرى، كلمات الغير في هذا الشيء نفسه والموضوع نفسه، ولا تستطيع الكلمة التّفرّد والتشكّل أسلوبيا إلا في عملية التفاعل الحي مع هذا الوسط الخاص، المتميّز . "(2) فالكلمة الحيّة يساوي وجودها وجود كلمات الآخرين فيها، قبولا أو رفضا أو تقاطعا، فلا وجود لكلمات فرادى فهي . تحقق وجودها من خلال صراعها وتأثرها بكلمات أخرى، وتقاطعها المتوتر مع كلمات لاحقة. وهذا كله يعيّن الكلمة كيانا حيّا، سيكون في علاقات التأثر والتأثير، كما لو كانت حياة الكلمة جملة العلاقات الاجتماعية التي تعبرها. (3)

تكتسب الكلمة حيويتها، وفق تصوّر باختين من خلال تفاعلها مع كلمات أخرى، أي أن "كل كلمة مشخصة (كل قول) تجد دائما الشيء، الموضوع المتوجّه إليه مفترى عليه إن صح التعبير، مختلفا فيه، مقوّما، ملفوفا بسديم كلمات الآخرين التي قيلت فيه أو على العكس مضاء بنورها. إنه مكبل ومخترق بالأفكار العامة ووجهات النظر المختلفة وبتقويمات الآخرين ونبراتهم " (4) ، ولا يمكن أن تصادف كلمة طاهرة لم تختزن بطبقة من المعاني السابقة، فالكلمة العذراء لا وجود لها، ولا يمكنها أن تكون إلا في خطاب "آدم" . عليه السلام . من وجهة نظر باختين، فهو يؤكد على هذا المعنى بقوله : "الكلمة في كل طرقها إلى الموضوع وكلّ توجّهاتها إليه تلتقي بكلمة الآخر، ولا يمكنها إلا أن تدخل في تفاعل حي متوتر معها. آدم الذي توجه بالكلمة الأولى إلى عالم بكر لم يفتر عليه، آدم هذا هو الوحيد الذي كان بإمكانه فعلا تفادي هذا التوجه المتبادلمع كلمة الآخر في الموضوع الواحد حتى النهاية. "(5)

---

1 . ياختين، الكلمة في الرواية، ص. 29.

2 . المرجع نفسه،ص.29.

3. ينظر : فيصل دراج نظرية الرواية و الرواية العربية، ص. 66.

4. باختين، الكلمة في الرواية، ص. 30.

5 ، المرجع نفسه، ص 33 وينظر : تودوروف: المبدأ الحواري ص 125

استطاع باختين أن يوجه أنظار النقاد إلى ربط الخطاب بسياقه الاجتماعي والتاريخي، واستند في طرح مفهوم الحوارية Dialogisme على مجموعة من المصطلحات استلهم معانيها من مقارباته النقدية التيطبقها على بعض الأعمال الروائية، إذ يرى أنّ الرواية هي النوع الذي توج النثر، وكانت أعمال دوستويفسكي هي المختبر الذي أقام فيه باختين تجاربه النقديّة، وميّز من خلاله بين صنفين روائيين أساسيين؛ صنف الرواية ذات الصوت الواحد، وصنف الرواية متعدّدة الصوت Polyphonique.

ويرى باختين أن معظم المؤلفين "يصرون على إرغام بطل الرواية على التعبير عن آرائهم ويصف مثل هذه الروايات بالروايات المونولوجية، أي شبيهة بالمونولوجات التي يحتكر الحديث فيها شخص واحد، أما في الرواية البوليفونية (متعددة الأصوات) فإنّ الرّوائي يتخلّى عن هذه النزعة الأتوقراطية ويحرّر البطل وبقية الشخصيات الروائية من سلطته البيروقراطية والإيديولوجية ويخلق إمكانية لظهور مختلف أشكال الوعي، والمصارعة داخل العملالروائي. " (1)

يشيد باختين بمهارة دوستويفسكي الروائية ويؤكد على حيازته السبق في إدراج مفهوم تعدد الأصوات كنوع من أنواع الحوارية فبعد "دوستويفسكي دخلت التعددية الصوتية Polyphony بقوّة عالم الأدب ... إنّه يحتاج في حواريته خصوصا بالاستناد إلى الخبرة الذاتية لشخصياته عتبة من نوع خاص، وتحقق حواريته نوعا خاصا (متميزا) وجديدا من أنواع الحوارية (2)، وكعرض لنموذج يخالف دوستويفسكي، وسم | الأعمال الأدبية لـ "تولستوي" بأنها أحادية الصوت، وأنّ عالمه هو عالم مونولوجي يتوفّر على وحدة متراصة متناغمة ... في هذا العالم ليس هناك صوت ثان إلى صوت المؤلّف؛ ومن ثم، فليس هناك مشكلة خاصة بتوحيد الأصوات أو وضع خاص بوجهة نظر المؤلّف . (3)

ويبدو أنّ عالم تولستوي بدا ،لباختين في الوهلة الأولى، أنه يعتمد على صوته الأحادي وأنّه يسكن في كل أصوات شخصيات رواياته لكن ما فتئ يستقر هذا الرأي في ذهن باختين حتى أتى بما يناقضه فيما بعد سنة 1975م، وأدرك أنّه يتسم ،الخطاب في عمل تولستوي، بحوارية داخلية شفّافة، إذ يدرك تولستوي بحدّة ونفاذ في الشيء وكذلك في أفق القارئ، الحوارية التي تتميزبخصائصها الدلالية والتعبيرية . "(4)

1. فاضل ثامر الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992، ص 24.

2 تودوروف: المبدأ الحواري ، ص 127

3. المرجع نفسه، ص 126.

4 . المرجع نفسه، ص.124.

إن هذا التحفّظ الذي أبداه باختين من رأيه السابق في أعمال تولستوي، جعله يصدر حكما مطلقا، لم يستثن منه أي خطاب من احتوائه على الحوارية، وأن كل" تلفظ - مونولوج، حتى عندما يتعلق الأمر بكتابة على نصب تذكاري يشكل جزءا لا يتجزأ من التواصل اللفظي. وكلّ تلفّظ، حتى في شكله المكتوب الجامد، هو جواب على شيء ما ويكون مبنيا في ذاته مثلما هو (1).

إذن، فكلّ خطاب، في نظر باختين، قد قيل من قبل، بصورة أو بأخرى، ومن العسير تجنّب تقاطع خطاب لاحق بخطاب سابق يحمل الموضوع نفسه، وأن "التوجيه الحواري هو، بوضوح ظاهرة مشخّصة لكل خطاب، وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي يفاجئ الخطاب خطاب الآخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته ولا يستطيع شيئا سوى الدخول في حوار حاد وحي . "(2) ويكتسب الخطاب تفاعله الحادّ من سياقات اجتماعيّة مختلفة، فالذي يوجه كلمته إلى الآخر يتوقع منه جوابا يجعله محكوما به، متفاعلا معه، ولذلك فإنّ "كلمة" الحديث الحيّة تتوجّه مباشرة وبفظاظة إلى الكلمة - الجواب الآتية: إنّها تستثير الجواب وتتوقعه وتتوضع باتّجاهاته. فالكلمة وهي تتشكل في جوّ المقول سابقا، تتحدّد أيضا بالكلمة الجوابية التي لما تُقل، لكنها الإجبارية المتوقعة."(3)

يكتسب الخطاب دلالته الراهنة من خلال تفاعله مع واقعة اجتماعيّة تخضع لمكان وزمان محددين،فالخطابهو الكلمة الملفوظة في سياق تواصلي، تشكّل من خلاله بنيته الدلالية، ويمثل الوضع اللفظي الخارجي مجرد سببخارجيللتلفظ فقط؛ إنه لا يعمل من خارج مثل قوة آليّة على النقيض من ذلك، يدخل هذا الوضع التلفظ كعنصر ضروري مشكل لبنيته الدلالية"(4)

بهذا الطرح، يؤكد تودوروف أنّ باختين كان سبّاقا في إدراج مفهوم الوضع اللفظي الخارجي لأنّه "لم يكن وجود مثل هذا السياق معروفا قبل باختين إذا نظر إليه بوصفه شيئا خارجيًا بالنسبة للتلفظ بينما أكد باختين أنهجزء متمماللتلفظ " ،(5)

ولعله من الراجح أنّ إصرار باختين على الوضع الاجتماعي للمتحاورينفي اعتباره أن التلفظ ليس عملا خاصا بالمتكلّم وحده، ولكن هو نتيجة لتفاعله مع المستمع الذي يدمج تفاعله أيضا مع التفاعل الخاص بالمتكلّم

1- M. Bakhtine, Le Marxisme et la philosophie du langage, trad du Russe et présenté par "Marina Yaguello", 1977, pp. 105-106.

2 . تودوروف، المبدأ الحواري، ص 125 3. باختين ، كلمة في الرواية، ص. 34.

4 تودوروف: المبدأ الحواري، ص.89.

5. المرجع نفسه، ص.89.

سلفا، ومنه اعتبر باختين أنّ التلفّظ ينشأ "بين شخصين منتميينعضويا إلى المجتمع، وإذا لم يكن هناك محاور فعلي فسوف نفترض . مقدّما هذا المحاور في شخص، لنقل، إنّه ممثل طبيعي للفئة الاجتماعية التي ينتسب إليها المتكلم ابن الخطاب موجه للشخص المخاطب المعني، موجهإلى ما يكونه ذلك الشخص. " (1) وبالتالي فالتركيز لا .يكونعلى الملفوظ بقدر ما يكون على التلفظ فيعمليّة التواصل الشفهية وأن لا يكون الكلام معزولا اعتباطيا فالسّياق الاجتماعي هو الذي يفرض هذهالشفهية التي "تجري" بشكل تبادل الملفوظات أي بشكل حواري . "(2)

لم يحصر باختين المستمع في المحاور الفعلي (العضوي) في عمليّة التواصل التلفظية، بل عمق طرحه إلى وجود محاور ضمني يتمثل في الفئة الاجتماعيّة، فالخطاب هو نتاج علاقات حوارية "خاصة و مميزة بصورة عميقة ولا يمكن اختزالها إلى علاقات من نمط منطقي أو لغويّ أو نفسي أو آلي، أو أي نوع من العلاقات الطبيعية. إنها نمط استثنائي وخاص من العلاقات الدلالية التي ينبغي أن تتشكل أجزاؤها من تعبيرات برمتها أو تعبيرات تعدّ تامّة أو تتضمّن احتمال كونها (تامة، يقف خلفها ويعبّرون عن أنفسهم فاعلون متكلمون حقيقيون أو فاعلون متكلّمون محتملون، مؤلّفو التعبيرات موضوع | الكلام . " (3)

يربط باختين الأفعال اللفظية بالواقعة الاجتماعية، ويوليها قدرا كبيرا من ا الاهتمام في النص الروائي، حيث يتجسد التواصل اللفظي بوضوح وتتقاطع الخطابات فيها، ومن ثم لم تكن "صورة الإنسان في ذاته هيالمميزة في الجنس الروائي، بل صورة لغته . "(4)

انطلاقامنهذا التصوّر، يرى باختين أنّ الأهمية الكبرى للإنتاج الأدبي (الروائي) تتجلى في ثلاثة مظاهر من هذا التفاعل؛ أما الأوّل فهو القيمة التراتبية للشخصيّة (أو الحدث) التي تشكّل محتوى التلفظ، وأما الثاني فينحصر في درجة قرب هذه العناصر المذكورة من المؤلّف، وأمّا الثَّالث والأخير فهو العلاقة المتبادلة بين المتلقي والمؤلف، من جهة، والمتلقي والشخصية، من جهة ثانية (5) والحوار القائم بين هذه العناصر الثلاثة المكوّنة للعمل الأدبي يشكل جزء

1 - المرجع السابق، ص. 92.

2-M. Bakhtine: Esthétique et théorie du roman, Trad. Daria Olivier, Paris, Ed Gallimard, 1978, P. 156.

4- M. Bakhtine: Esthétique et théorie du roman, p. 156,

3. تودوروف : المبدأ الحواري، ص 122

5 . ينظر : تودوروف: المبدأ الحواري، ص.99.

من تشكّل الخطاب فيه، فباختين يستدرك هذا التلازم بقوله : "سوف ننظرإلى المؤلف والشخصية المتلقي، لا بوصفهم خارج الحدث الفني، ولكن بقدر ما يدخلون في الإدراك الفعليالمقابل، فإن جميع التعريفات التي سيقترحهاللعمل الأدبي وبقدر ما يكوّنون عناصره المشكلة الضرورية . مؤرّخ الأدب أو مؤرّخ المجتمع من أجل التوصل إلى تعريف المؤلف، وشخصياته (سيرة المؤلّف؛ الكشف، بدقة أكبر، عن أهلية شخصياته من المنظور التاريخي الزمني والمنظور الاجتماعي، ... الخ)، مستبعدة بوضوح هنا: إنها لا تدخل في صلب بنية العمل، وهي تبقى خارجه."(1)

يعمق باختين مفهومه للحواريّة في التجريد، فيجعلها ترنو إلى المستقبل، فالخطاب موجه . في نظره . إلى أفق قرائي غير محدد وغير مجسّد عضويا، فهو افتراضي، ولهذا وجب أن ننظر إلى المستقبل كما ينظر إليه المؤلّف نفسه، فهو [أي المستقبل] ذلك الشخص الذي يُوجّه إليه العمل وهو الذي يحدّد، لهذا السبب بالذات، بنية العمل لا الجمهور الحقيقي الذي قرأ عمل هذا الكاتب أو ذاك بصورة فعلية. "(2)

إن انفتاح الخطاب الروائي على أفق قرائي مفترض يمكن المتلقي من مشاركة المؤلف في تشكيل خطابه، ويكون حضور الآخر (المتلقي) ماثلا في الكلمة الروائية المشحونة بأفكاره ومواقفه، فتتقاطع أصواتهم تحت مفهوم الحوارية، فهي قد استطاعت أن تحرّر الشخصيّة الرّوائيّة من رقابة المؤلّف، ومنحتها حرية واسعة في الحركة داخل العمل الروائي بعد أن تخلّصت من التوجهات الإيديولوجية المباشرة للمؤلّف ."(3) وبهذا التواصل الحواري بين المؤلف وشخصياته الروائية ينبثق المعنى المتجدّد الذي لم يصاحب المؤلّف قبل إنجاز عمله الروائي، في الحقيقة لا يمكن أن تنبثق من إنسان واحد إنّها تولد بين الذين يبحثون عنها معا، في عملية تواصلهمالحواري. "(4)

يحمل كل خطاب ملفوظات كثيرة، وشخصيات متعدّدة، تتقاطع أصواتها في بعد متعدد الأصوات تقوم فيه نزعته الحوارية على "تفاعل" سياقات مختلفة ووجهات نظر مختلفة وآفاق مختلفة ونظم نبرات مختلفة و "لغات" اجتماعيّة مختلفة، فالمتكلّم يسعى إلى توجيه كلمته أفقه المحدّد لهذه الكلمة في أفق الآخر (أفق مع الفاهم) وبالتالي يدخل في علاقات حوارية مع لحظات أفق الآخر، المتكلّم يخترق أفقا آخر هو أفق السامع ويبني قوله على أرض الغير على الخلفية الزكانية للسامع. "(5)

---

1. المرجع السابق، صص.99-100.

2. المرجع نفسه، ص 100.

3. فاضل ثامر، الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، ص. 30.

4- M. Bakhtine: La poétique De Dostoievski, Trad. KolitCheff, Ed Seuil, 1970, p.155.

5 . باختين: الكلمة في الرواية، ص. 37

يؤطر التفاعل الحواري الناشئ بين المؤلف والشخصيات الروائية مرجعيات إيديولوجية، تحرك الصراع القائم بينهم، والقول الحي المدرج عن وعي لحظة تاريخية ما، وفي وسط اجتماعي ما، لا يمكن إلا أن يلامس آلاف الخيوط الحوارية الحية التي نسجها الوعي الاجتماعي الإيديولوجي حول موضوع هذا القول، لا يمكن إلا أن يصبح شريكا نشطا في الحوار الاجتماعي، إنّه ينشأ منه من هذا الحوار، تتمة له وردا عليه، ولا يأتي موضوعه عن مكان ما جانبي"،(1) بل يتوالد من مجموع المواقف الإيديولوجية التي يحرك خيوطها المؤلف دون أن يفرض عليها نواياه ومواقفه بشكل فاضح وجليّ، وهو المعنى نفسه الذي تؤكّد (Polyphonique)، ليس له إيديولوجية واحدة هي الإيديولوجية المشكلة (Formatrice) الحاملة للشكل. "(2)

علقت عليه جوليا كريستيفا Julia Kristeva بقولها: "إنّ الإيديولوجيا، أو على الأصح الإيديولوجيات، موجودة هنا داخل النّص الروائي مناقضة لبعضها البعض، ولكنها غير مصنفة، وغير مفكر فيها، ولا محكوم عليها، فهي لا تقوم بوظيفتها إلا كمادة لتشكيل العمل الروائي، وبهذا المعنى فإنه النص المتعدد الصوت كان للناقدة البلغارية كريستيفا فضلا كبيرا في تقريب مفاهيم باختين النقدية للوسط النّقدي الغربي على الوجه المطابق لنسخته الأصلية، فهي تؤكد على تصوّر باختين القائم على نفي هيمنة المؤلّف بموقفه الإيديولوجي في عمله الروائي، ولقد "فُهم باختين في الغرب على هذا النحو بالذات، أي إنّه يقول بحياد الكاتب المطلق هذا الحياد الذي لا يمكن معه أبدا أن تكون للرواية . في جملتها . دلالة إيديولوجية واحدة هي المعبّرة عن قصدية المؤلّف . " (3)

إن دعوة باختين إلى حياد المؤلّف وترك الحرية لشخصياته الروائية التعبير عن إيديولوجياتها بحرية لا يفهم منه غيابه المطلق، ولا أن يصبح مجرد ناقل لمواقفها، بل هو يدعو إلى تفاعلها حواريا لتتناغم أصواتها في نقاطع تارة و في تواز تارة أخرى، وتعدد الأصوات الذي دعا إليه ينتشر أيضا ويتخلّل خطاب المؤلّف الذي يحيط بالشخصيات ويلقها خالقا نطاقات خاصة بالشخصيات محدّدة ومتميّزة. وتتشكّل هذه النطاقات من أشباه خطابات الشخصيات، ومن أشكال متعدّدة البت المستتر لخطاب الآخر، ومن الكلمات والتعبيراتمنالمتناثرة في هذا الخطاب، ومن اقتحام العناصر المعبّرة الغريبة لخطاب المؤلّف (الحذف، الأسئلة، التعجب).

---

1. المرجع السابق، ص 30.

2-Julia Kristéva, Présentation de Poétique de Dostoïevski, Paris, Ed Seuil, 1970, p. 18.

3 . حميد الحمداني النقد الروائي و الإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النّص الروائي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى،

1990م، الدار البيضاء، المغرب، ص 82.

المحاضرة 5

التأصيل النقدي للخطاب الروائي عند باختين

. مقولة الاحتفالية في النقد الروائي:

يعود مفهوم الكرنفالية إلى تلك الممارسات الاحتفالية التي كانت تقيمها معظم الشعوب في معظم العصور في مواسم الزراعة والحصاد وتحوّلات الفصول وأعياد القدّسين والمناسبات الدينية أو الوطنية."(2)

مكن هذا المشهد الكرنفالي الإنسان من التعبير عن ثقافته الشعبيّة بكل حرية، فينتقد الثقافة السلطوية بطرق مختلفة، تفضي إلى عروض ساخرة تخرجه، ولو مؤقتا من حياته الرتيبة الصارمة، أو " يمكن القول، مع بعض التحفظات، أنّ إنسان العصور الوسطى عاش حياتين: الأولى رسميّة و داكنة معتمة؛ حياة مدينة للنظام المراتبي الصارم؛ مملوءة بالخوف والعقيدة المتصلبة والتقوى والطاعة؛ أمّا الحياة الأخرى فهي حياة احتفالية شعبية وحرة؛ حياة مليئة بالضحك المتناقض المزدوج الطابع وتدنيس المقدسات والتجديف على جميع ا الأشياء المقدسة، وذم الأشياء والانتقاص من قدرها، والسلوك غير الملائم، والاحتكاك الأليف مع كل شخص وكل شيء"، (3) وكأنّ إنسان العصور الوسطى يحاول الانتصار على الخوف بالسخرية من المتستبين فيه. محض باختين هذا المشهد الكرنفالي ليجعل منه مكوّنا بارزا لمقولاته الأساسية في نظريته النقدية، معللا ذلك بأنّ الكرنفال كان بنظامه المعقد الشامل من الصوّر التعبير الأصفى و الأكمل عن الثقافة الشعبية الضاحكة ، (4) هذا من جهة، ومن جهة أخرى يقرّ الناقد الروسي أنّ الفضل في استلهامه لهذا المفهوم يعود إلى الأعمال الروائية للأديب الفرنسي "فرانسوا رابليه (Rabelais François)، حيث يشيد (باختين)برواياته في دراسة نقدية موسومة بـ:

---

1. ينظر : نبيل راغب موسوعة النظرية الأدبية الشركة المصرية العالمية لونجمان، ط 1 ، 2003م، ص ص 21

2 . تودوروف: المبدأ الحواري ص ص 150-151

3. المرجع نفسه، ص 151.

"أعمال رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وعصر النهضة"، ويرى أنّه قد عبر "عما أراد محتفيا بالضحك الشعبي الذي يفصح عن مجموع بشري يطلق عفويته المعتقلة في ضحك طليق، يهزأ بالثابت والممثل الصارم وأحادي الحركة، كما لو كان الضحك الجماعي كسرا لقاعدة تقرّر التماثل والثبات وشجبا لكل قاعدة تبشر بالسكون " (1) ، إلى جانب هذا، يتأكد لباختين أنّ رابليه حاز الموقع المتميز بين مبدعي الأدب الأوروبي الجديد قبل: دانتي وشكسبير وسيرفانتس، من خلال طابعه غير الرسمي، وأن "ميزته الرئيسية كامنة في ارتباطه الوثيق والعميق أكثر من أقرانه بالمصادر الشعبيّة (2) ، وغدا تصويره الكوميدي - وفق نظرة باختين - يتموقع ضمن السياق الأكثر اتساعا في تاريخ الهزل.

يؤكد تودوروف أنّ باختين لم يحصر استقصاءه للمشاهد الكرنفالية في دراساته النقدية على أعمال رابليه، بل وقف على الظاهرة نفسها في دراسة أخرى، خص بها أعمال دوستويفسكي، وكان مما بلغه من ملاحظات ضمن هذه الدراسة التي وسمها بـ"شعرية دوستويفسكي" أنه هو الآخر اعتمد على "التلامس الأليف والحر بين الأشخاص؛ جاذبيّة الشّاذ والغريب و المدهش؛ الاتحاد غير الملائم بين الأشياء واتحاد الأضداد؛ التجديف والانتقاص من قدر الأشياء والأشخاص."(3)

لقد تأتى لباختين من خلال مفهوم الكرنفالية، أن يفسح فضاء رحبا ترتكز عليه مقولة تعدد الأصوات، فمن خلالها تتمكن الشخصيات الرّوائيّة أن تفرغ مكنونها في قالب هزلي ساخر، يخفف من حدة التصادم بين الإيديولوجيات المتناقضة ثم تخترق الكلمة الرّوائيّة أفق الخطاب الرّسميّ السلطوي الممثل للقوة المركزية، وكأن باختين وجد ضالته التي يمرّر من خلالها رسالته دون أن يقع فيما يورطه في الحوار المباشر الصريح، ولهذا . أيضا . "كان يبحث في هوامش الحياة اليوميّة: الفولكلور والعيد الشعبي والضحك: عن المركز والأسئلة المركزية، مبرهنا أنّ المركز لا يقع في مكانه تماما، وأنّ ما يبدو هامشيًا يفضح المركز ويندد بهويعد بتحطيمه أيضا."(4)

---

1 . فيصل دراج، نظرية الرواية و الرواية العربية، ص 77.

2- M. Bakhine: L'oeuvre de F. Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance, Paris, Gallimard, 1970, p. 10.

3. تودوروف : المبدأ الحواري، ص 151 4 . فيصل درّاج نظرية الرواية و الرواية العربية، ص 78.

يتفاعل من خلال تقاطع الأصوات في المشهد الاحتفالي (الكرنفالي) وعيان مختلفان، فالأول يرتدي لبوسالكلمة السلطوية، ويمثل المركز أو كلمة الآخر الغربية، ويمكن للكلمات السلطوية أن تحسد مضامين مختلفة فهناك السلطة بما هي كذلك، وهناك قوّة النفوذ أو الهيبة وهناك قوّة التقليدوهناك قوة المتعارف عليهأو قوّة الصفة الرسمية " (1) ، وأما الثاني فهو ما اصطلح عليه باختين بـ "الكلمة المقنعة داخليا"، وهي الكلمة التي "تفتقر إلى السلطوية، إذ لا تسندها أي سلطة، بل كثيرا ما تفتقر افتقارا تاما إلى الاعتراف الاجتماعي من قبل الرأي العام و العلم الرسميّ والنقد، بل تفتقر حتى إلى الشرعيّة"(2)، ومن ثم كانت المحاكاة الساخرة، التي تقتبس مادتها من الثقافة الشّعبيّة، وسيلة فنيّة تمكّن المؤلّف بواسطتها أن يدرج كلمته "المقنعة داخليا" بشكل موارب، يمتزج بالكلمة السلطوية.

إن التفاعل الحواري بين الكلمة السلطوية والكلمة المقنعة داخليا هو تفاعل بين إيديولوجيات لا يخضع للاستقرار، فالخطاب الذي يمثل السلطة الرسمية اليوم، قد يصبح في الهامش غدا، و يندرج ضمن الكلمة المقنعة داخليا، ومن هنا - وفق التصوّر الباختيني - لا بدّ لنا لدى التحليل المشخّص للكلمة السلطوية في الأخذ في الحسبان أنّ الكلمة الخالصة يمكن أن تكون في عصر آخر مقنعة داخليا"(3)، والسياق التاريخي هو وحده الكفيل بتشخيص الكلمة التى تمثل صوت الثقافة الشعبيّة، فالكلمة المقنعة داخليا هي الكلمة المعاصرة، الكلمة المولودة في منطقة التّماس مع العصر غير المكتمل أو الكلمة المعصرنة؛ إنّها تتوجه إلى الإنسان المعاصر وإلى الخلف وكأنّه معاصر ؛ إنّ العنصر المكوّن بالنسبة إليها هو فهم خاص للسامع - القارئ الفاهم . "(4)

تتميز الكلمة المقنعة داخليا . العاكسة للثقافة الشعبية . بتجددها في المعنى، فهي كلّما وضعت في سياقات مختلفة أحالت المتلقي، وفق وعيه الإيديولوجي، على تواصل حواريّ محدّد، "فالبنية المعنوية للكلمة المقنعة داخليا ليست مكتملة بل مفتوحة، وهي قادرة في كل سياق جديد يبعث فيها الحوارية أن تتكشف باستمرارعن إمكانات معنوية جديدة. "(5)

1 . باختين الكلمة في الرواية، ص 126

2 - المرجع نفسه، ص 123.

3. المرجع نفسه ، هامش الصفحة 127.

4 - المرجع نفسه، ص 128.

5. المرجع نفسه، ص 127.

وحسب النظرية الباختينيّة، فإنّ تجدّد المعنى للكلمة المقنعة داخليا في الرواية لن يتأتى للمؤلف إلا من خلال تفاعل حواري بين إيديولوجيات مختلفة بحيث لا يُغلي صوته على صوت شخصياته الروائية، فهو "مشارك في روايته، كلّي الحضور فيها، ولكن بدون لغة خاصة ومباشرة، فإن لغة الرواية نظام من ا اللغات التي تتضح معالمها بالمشاركة والتعاون أثناء الحوار (1) ، ويحدث بذلك حضور خطاب الآخر في صوت المؤلف، ويتم المزج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، ويجعل بشكل ما كلاً من البطل والمؤلف يعبران في الوقت نفسه والبناء اللساني الواحد نفسه. "(2)

إن المزج بين لغات مختلفة من قبل المؤلّف هو مفهوم لمصطلح نقدي أدرجه باختين ضمن مقولة الاحتفالية (الكرنفالية)، وهو ما أطلق عليه اسم "التركيب الهجين"، أو "تهجين الخطاب " (Hybridation du discours)، ويقصد به إدراج المؤلّف "الطريقتين في التلفظ، ومنظورين دلاليين واجتماعيين، حيث يحدث اقتسام الأصوات و اللغات في حدود مجموعة تركيبية واحدة في جملة بسيطة عادة"(3)، ولا يميز المؤلّف لغته عن لغة الآخر في بنية خطابه الروائي، وتنصهر هذه الأشكال اللغوية ليشيع منها تفاعل حواري داخلي لأفق اجتماعية تنتمي إلى أزمنة مختلفة، فحوار" اللغات ليس حوار قوى اجتماعية في سكونية تعايشها وحسب، وإنّما هو أيضا حوار أزمنة وعصور وأيام ما يموت منها وما لا زال يعيش وما يولد: التعايش والصيرورة يندمجان هنا في وحدة مشخّصة لا تنفصل لتنوع متناقض ومتباين. "(4)

من خلال هذا الطرح النظري لمفهوم التركيب الهجين، يمكن القول أنّ باختين قد سعى بمقولة الحوارية إلى تسليط الضوء على نوايا ومقاصد المؤلّف في خطابه الرّوائيّ، فهى منصهرة في صلب أصوات متعدّدة ومختلفة، تتقاطع وتتفاعل في مشاهد مسرحيّة كرنفالية، تتجسد من خلال بنائه المهجن، فعلى الرغم منتعدّدها فهي تتشكل من لغة واحدة، وتقرأ بفهم ،مغاير فالمؤلّف يتقصد المواربة في الإعراب عن مقاصده، ويلبسها قناع المحاكاة الساخرة التي تُعدّ في حقيقة الأمر ظاهرة ثنائية اللغة: فمع أنّ اللغة واحدة، إلا أنها تُبنى وتُدرك في ضوء لغة أخرى."(5)

---

1 - بيار دو بيازي Pierre De Biazi : نظرية النص، ترجمة المختار الحسيني مجلة فكر و نقد، المغرب عدد 28 أبريل 2000م، ص. 112.

2- M. Bakhtine, Le Marxisme et la philosophie du langage, p. 178. 3- M. Bakhtine: Esthétique et théorie du roman, pp. 125-126.

4. باختين، الكلمة في الرواية، ص 153

5. المرجع نفسه، ص 270.

لا يخلو أي خطاب، في نظر باختين من تركيب هجين، فالروائي عندما يوظف أي كلمة بنبرة سخرية متحفّظا، واضعا إيّاها بين معترضتين، فهو يقصد ذلك، العموم فإنّ "أي كلمة غير مباشرة هي تركيب هجين مقصود"(1)، مشحن بنوايا المؤلّف، فخطابه الساخر يفضح مقاصده المواربة، وتتداخل بذلك في محاكاته الساخرة "وجهتا نظر لغويتان فكران لغويان، وفي الحقيقة ذاتان كلاميتان، إلا أن إحدى هاتين اللغتين (وهي اللغة المحاكاة محاكاة ساخرة) ذات حضور شخصي، أمّا الثانية فذات حضور غير مرئي بوصفها خلفية إبداع وإدراك فعّالة (2)، تعكس أفق المؤلّف ومقاصده الحقيقية، ويحكم هذا التركيب المهجن تفاعل حواري بين لغة المؤلّف ولغة شخصياته، فهو يضمن أفكاره في تعدد لغويّ يجعله يحتفظ بمسافة بينه وبين عمله الروائي، يوهم بها المتلقي أنّه يشاركه الانفعالات نفسها التي تنتابه أثناء ممارسة فعل القراءة.

إن تركيز باختين على التركيب الهجين في المحاكاة الساخرة مكنه من إدراج مفهوم الاحتفالية كمقولة أساسيّة في الحوارية ، ولم يكتمل عنده تأسيس هذا المفهوم إلا من خلال الحفر في أصوله في الأدب القديم، فهو يرى أنّ الاحتفالية (الكرنفالية قديمة تعود في نشأتها، كمقوّم فني إلى الأدب اليوناني، حيث تم ذلك في إظهار بعض الشخصيات الملحمية المأسوية الرفيعة في صورة منكرة ساخرة، ومن أمثلة ذلك؛ صورة (أدويسيوس الهزلي) الذي وضع على رأسه طاقية المهرج الغبي "Pileus" وشدّ إلى محراثه حصانا وثورا متظاهرا بالجنون كيما يتهرب من المشاركة في الحرب، وموضوع الجنون هذا حوّل صورة "أدويسيوس" من المستوى الرفيع المباشر إلى المستوى الهزلي والمنكر المحاكي محاكاة ساخرة."(3)

إلى جانب "أدويسيوس"، أظهر الرومان صورة "هيرقل" اليوناني في صورة هزليّة مليئة بالمواقف الساخرة، وأصبح بعد ذلك من ! الأشخاص الرئيسيين في لعبة الدمى (العرائس). (4)

اتسع نطاق المظاهر الكرنفالية عند الرومان، فغدت وسيلة تعبيرية دارجة في أوساطهم الشعبية، واجهوا بها رتابة الشخصيات الرسمية وبرودتها، وازدهرت الألعاب والأحاجي المازحة المحاكية محاكاة ساخرة، وخطب رجال العلم والقضاء المحاكاة محاكاة ساخرة (5) وبانتشار الروح الفكاهية في يوميات الشعب الروماني أصبح مقابلة كل حدث رسمي بما يناقضه من

---

1. المرجع السابق، ص 276.

2 . المرجع نفسه، ص. 277.

3 . المرجع نفسه، ص 248.

4. ينظر : باختين الكلمة في الرواية، ص. 249

5 . المرجع نفسه، ص. 252.

المواقف الهزلية أمرا تلقائيا، وترسخ ذلك في أذهانهم حتى أنّ وعي الرومان الأدبي الفنيّ لم يكن يتصوّر شكلا رصينا دون معادله الضاحك."(1)

مع هذا الاتساع والتداول، أضحى هذا النمط: التعبير سمة بارزة في الأدب الروماني، وأصبح فيما بعد رصيدا ثقافيا تنهل منه الأجيال المتعاقبة، حازت منه الثقافات الأوروبية السهم الأكبر، ولم يكن باختين مبالغا حين قال: "لقد تعلّمت الثقافات الأوروبية الضحك والإضحاك (السخرية) من روما . "(2) ويظهر ذلك جليا في الحياة اليوميّة للفلاحين والعمال في أوروبا، إذ كانوا يخرجون في مناسبات شعبية، تشيع فيها مظاهر الاحتفالية، و"كانت تتردّد في الأوساط الدّنيا، على خشبات المسارح في مواسم المعارض والاحتفالات الشعبية، أصوات المهرجين في تنوّع كلامهم وفي محاكاتهم الساخرة لكل اللغات واللهجات، وكان ينمو أدب الفابيلووالفاشنك*" (3)

إن الجمع بين الشخصيات الرسمية والشعبية في عمل أدبي واحد يولد جوا من المفارقات والمتناقضات، وتكون في الوقت نفسه، مدعاة للسخرية والضحك فكذب السلطة المركزية في خطابها الرسمي انفعالي، ومن هنا "يجري التمهيد لذلك النوع الحواري الجديد من الردّ الكلمي والفعّال على الكذب الانفعالي الذي (النوع) قام بدور استثنائي في تاريخ الرواية الأوروبية... وهو مقولة الخداع و المرح. "(4)

يرى باختين أنّ فرانسوا رابليه تميّز عن غيره من أدباء عصره بتعبيره الأعمق في تجسيد تلك المشاهد الكرنفالية في أعماله الروائية، فهو يستعين بلغة المهرج المرح الذي يقلب لغة الخطاب الرسمي فيفضحه وجعله محل سخرية بعدما أن يسقط عنه قناع الهيبة والوقار . فالمهرّج هو ذلك الذي يملك حق التحدث بلغات غير معترف بها وتشويه المعترف بها عن خبث . "(5)

---

1 - المرجع السابق، ص 253.

2. المرجع نفسه، ص 254

* الفابيلو : قصة شعرية تحمل في أكثر الأحيان طابعا معاديا للإقطاع ورجال الدين وتمتاز بفجاجة فكاهيتها، ازدهرت في فرنسا بين القرنين 14-12. أما الفاشنك: هو المقابل الألماني للفابيلو الفرنسي. ينظر : هامش المرجع نفسه، ص. 24.

3. باختين الكلمة في الرواية ، ص 24.

4- المرجع نفسه، ص 202.

5. المرجع نفسه، ص 207.

وظهرت إلى جانب شخصيّة المهرّج صورة الغبي التي "هي إما صورة الإنسان الطيب فعلا أو صورة قناع المهرج. "(1) وكلا الشخصيتين تقفان في مواجهة الانفعالية الكاذبة بسذاجة، تقابل لغتها بفهم مشوّه مقلوبتبعده عن مقامه الرسمي الرفيع.

إن مواقف الغبي التي يصوّرها الكاتب ما هي إلا حيلة فنية يضع فيها الخطاب الرسمي في سجال ينزع فيه أصحابه إلى تبرير مواقفهم، فيصبح (الخطاب). محل سخريته، كما يمكن للغبي الذي يصوّره الكاتب "أن يكون هو نفسه موضوع سخرية الكاتب بصفته غبيا، ف لا يتضامن معه تضامنا كاملا بالضرورة، وقد تقفز لحظة السخرية من الأغبياء أنفسهم إلى مركز الصدارة أحيانا ."(2)

قد يتظاهر المهرج بالغباء قصد تشويه لغة رسميّة ما، وهذا التظاهر في حدّ ذاته، لا يخلو من احتيال ومكر، ف" المهرج هو نصاب يضع قناع الغبي كيما يعلّل بعدم الفهم تشويهه وخلطه الفاضحين (المعربين) للغات والأسماء الرفيعة . " (3)

يرى باختين أن استغلال صورة المهرّج والغبي والنصاب كفيل بتجسيد تعدّد في الأصوات وتفاعل حواري ناتج عن سوء الفهم أو تعارض بينهم، "فخداع النصاب المرح المحاكي للغات الرفيعة محاكاة ساخرة، وتشويهها الخبيث وقلبها على قفاها من قبل المهرّج وأخيرا عدم فهمها السذج من قبل الغبي. هذه المقولات الثلاث المنظمة للتنوّع الكلامي في الرّواية في فجر تاريخها تظهر في عصرنا الراهن بوضوح خارجي فريد وتتجسد في صور النصاب والمهرج والغبي الرمزية."(4)

جعل باختين من صورة النّصاب والمهرّج والغبي مقولات يتحدد بواسطتها طريقة بناء التفاعل الحواري للأعمال الروائية، "فهذه المقولات هي التي تحكم فرادة الحوارات اللّغويّة الضاربة بجذورها دائما في عمق الحوارية الداخلية للغة دائما. "(5)

---

1 . باختين: الكلمة في الرواية ، ص. 203.

2. المرجع نفسه ، ص 205.

3. المرجع نفسه ، ص 206

4. المرجع نفسه، ص 207.

5. المرجع نفسه، ص 207

المحاضرة 6

- تحليل الخطاب السردي من التنظير إلى التطبيق –

1-اتجاهات تحليل الخطاب السردي:

1-1 وظائف بروب:

قام بروب بانتقاد أعمال ثلاثة باحثين سبقوه إلى دراسة الحكاية الشعبية، وهم: فسلوفسكي، وبيدبي، وفولكوف، حيث اعتبر تمييز فسلوفسكي بين الموضوعات والحوافز لم يعد قابلا للتطبيق، كما أكد استحال تحديدجوهرالقصة أو النواة الثابتة التي يتحدث عنها بيديي، وعدم إمكان عزلها عن العناصر المتغيرة. أما فولكوف فقد ارتكب . حسب رأيه . خطأ كبيرا عندما جعل من الموضوع وحدة ثابتة ونقطة انطلاق في دراسة القصة، وذلك لأن الموضوع وحدة مركبة، وليس وحدة بسيطة وهو متغير وليس ثابتا ولا يمكن اتخاذه نقطة في دراسةالقصة.

كما اتخذ عدد من الباحثين الذين اهتموا ببنية القصة منهج بروب كأساس لأبحاثهم، وحاول بعضهم تطبيقه على قصص جماعات عرقية معينة مع إجراء بعض التعديلات وتبني مصطلحات أخرى، مثلما فعل " ندس" في دراسته لقصص هنود أمريكا الشمالية، كما كشف آخرون عن منهج مواز لمنهج ،بروب، يبحث في بنية القصة، لكنه ينطلق من منطلقات مختلفة مثلما فعل كلود ليفي ستوس"، بينما عمل آخرون على الاستفادة من المنهج الشكلاني البروبي وتعميق وتعميم نتائجه من أجل الحصول على نموذج عام يحكم جميع أشكال التعبير القصصي مثلما فعل كلود" "بريمون وأ. ج. غريماس. أما تودوروف فقد حاول أن يحذو حذو بروب في بحثه عن بنية القصة،لكن لم يعتمد نموذجه الوظائفي. (1)

وقد فصل الدكتور بورايو القول في عرض وتحليل الانتقادات التي وجهها هؤلاء الدارسون لمنهج بروب، وكذلك التعديلات التي اقترحوها، ومن ثم استخلص الاتجاه العام الذي سلكته النظريات التي تجاوزت ميراث فلاديمير بروب . (2)

ويكاد يجمع الدارسون على أن كل دراسة تتخذ الخطاب السردي موضوعا لها لا بد أن تنطلق من تحليل فلاديمير بروب المورفولوجية للحكاية الخرافية الروسية، وتعتبر هذه الدراسة في نظر هؤلاء أساسا لعلم القص أو التحليل السردي للخطاب. وقد لاحظ الشكلانيون منذ بداية

1- Claude BREMOND, Logique du récit, pp. 23-24

2- 2- Ibid, p. 24.28

اهتمامهم بالبحث في أدبية الأدب، أنه إذا كانت الأشكال والأنواع الشعرية تقوم أساسا على الإيقاع، فإن السرد يعد أهم مبدإ أو خاصية تقوم عليها نظرية النثر، وبذلك أصبح السرد في منظورهم نقطة انطلاق لتحليل كل أنماط النثر الأدبي.

وتأسيسا على هذه النتيجة المستخلصة من استقراء بعض أنماط النثر الأدبي، وجه الشكلانيون بحثهم نحو دراسة العلاقة بين الحكي الأدبي والسرد الشفوي (1) وتقوم محاولة بروب على فرضية عمل، وهي وجود (الخرافة العجيبة) كمقولة متميزة بين الحكايات الشعبية، أما المكونات المشار إليها فهي الوظائف": وهي أفعال قارة نوعية، تقوم بها شخصيات متنوعة وذات تأثير في تطور الحبكة. "(2) ومن بين النتائج الدالة في تحليل بروب الذي اعتمد متنا يتألف من مئة خرافة روسية) هي أن الرقم الإجمالي للوظائف محدود، إذ تكفي 31 وظيفة للإحاطة بمجموع أفعال الخرافات، فضلا على أن تسلسلها متشابه بصورة مطلقة. بيد أن هذا لا أنيعني الوظائف كلها متواجدة في كل الخرافات ومع ، ذلك يبقى النظام التسلسلي الذي تتجلى فيه الأخريات قارا. (3) ويرتكز تحليل بروب الوظيفي على الملامح القارة للخرافات متلافيا الملامح المتنوعة مثل الشخصيات، ونعوتها أو حوافز الأفعال، ومع ذلك فقد جاء في تحليله بقائمة من أنماط الشخصيات المتكررة يعتمد على مفهوم مستوى الفعل وتوزع الوظائف بين الشخصيات.(4)

وهناك من يعتقد أن مقاربة فلاديمير بروب تقع ضمن إطار المدرسة الشكلانية، لذلك فرق ليفي ستروس: بين الشكلانية والبنيوية حين قام بنقد "مورفولجية الخرافة"، وحسب تحليله، فالشكل يعرف بمقابلته لمحتوى خارج عنه، أما البنية فلا محتوى لها، إذ هي المحتوى ذاته، وقد أدرج في تنظيم منطقي باعتباره خاصية من خصائص الواقع. (5) كما اهتمت دراسة بروب بتطورات المبنى الحكائي (Sujet) منذ البداية إلى النهاية مرورا بالوسط، وهو بذلك لم يضع نصب عينيه المعنى الغرضي Thématiques للمحكي بل كانت مقاربته نظمية Syntagmatique، ومعلوم أن العلاقات النظمية كما أشار إلى ذلك رولان بارت ليست كافية وحدها للإحاطة بالدلالة نظرا لكون الدلالة لا توجد في نهاية المحكي، وإنما على امتداده. (6)

---

1 - نظرية المنهج الشكلي، ص. 107.

2 فلاديمير بروب، مورفولجية الخرافة ترجمة وتقديم: إبراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين الدار البيضاء، 1986، ص 7

3 المرجع نفسه، ص. 8.

4- المرجع نفسه، ص. 8.

5- المرجع نفسه، ص. 9.

6- المرجع نفسه، ص 10

وتأسيسا على ما سبق تقديمه: ما مدى صلاحية منهج بروب في تحليل الخطاب الروائي؟ علما بأن غريماس كان قد تصدى "لتحليل الحكاية الخرافة لف بروب، انطلاقا من الملاحظات التي صاغها ليفي ستروس الذي وجه الانتباه إلى وجود إسقاطات استبدالية في الوظائف البروبية التي ما كملفوظات سردية تمكن من الوقوف على عدد من الانتظامات داخل التتابع الذي يشكل القصة كحكي . (1)

وقد لاحظ غريماس أن منهج بروب المستند على تتالي الوظائف وفق آلية ميكانيكية، لا يمكن أن يصلح لتحليل ملفوظات حكائية معقدة كالرواية، لذلك اقترح أن تنتظم هذه الوظائف كثنائيات بحيث يستدعي كل ملفوظ يذكر نقيضه، وتقوم هذه الوحدات الاستبدالية داخل الترسيمة السياقية بدور المنظم للحكاية، غير أن مجرد تتابع الملفوظات السردية لا يمثل معايير كافية للكشف عن نظام الحكاية كما يلاحظ أن جدول الوظائف البروبية لا يدل على وجود وحدات سياقية من الملفوظات السردية فقط، ولكنه يكشف عن طبيعتها التكرارية . (2)

وقد استثمر غريماس ملاحظات ليفي ستروس في دراسته لوظائف ،بروب واستبدل مقولة "الوظيفة الفضفاضة" بالصيغة التقنية (الملفوظ) السردي)، الأمر الذي سمح له بالتعرف على وجود وحدات سردية ذات صبغة استبدالية أحيانا، ونظمية أحيانا أخرى تتشكل هذه الوحدات انطلاقا من العلاقات التي تربط الملفوظات السردية فيما بينها، وتأويل الحكي كبنية سردية. (3)

كما تساءل غريماس عن معنى "التتابع"، وهو العنصر الأساس في تعريف بروب؛ هل يعني تتالي الملفوظات السردية من خلال الحكي الخطي للسردية على شكل خطاب؟(4) واقترح فرضيتين للإجابة على هذا الطرح: تعتبر الفرضية الأولى التتابع اختصارا للأحداث المروية داخل القصة وهو أمر مستبعد. وأما الفرضية الثانية فهي اعتبار الجهاز السياقي للحكاية ذا معنى، وذا هدف وقصدية، يتوجب علينا إعطاؤها تفسيرا، وهي الفرضية التي يتمسك بها.

ويلخص ذلك في قوله: إن قارئ بروب يكون انتباهه مشدودا لتكرار اختبارات ثلاثة تحكم اللحظات الحاسمة في الحكاية الاختبار التأهيلي / الاختبار الأساسي / الاختبار التمهيدي. فبعد أن يقبل البطل مهمته يتوجب عليه أن يخضع للاختبار الذي يسمح له بالتأهيل للقيام برحلة التحري، وتربطه رحلة التحري بالأحداث ليتم الاعتراف له بالبطولة. (5)

1-J.Courtes, Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Op.Cit .P. 7

2- Courtes, Préface A. J.Greimas, Op .Cit .P. 8

3- Ibid. P. 8

4- Ibid.P. 8.

5- Ibid.P. 8

1-2- التحليل البنيوي للخطاب السردي:

ويعتبر رولان بارت السرد فعلا لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات، سواء أكانت أدبية أم غيرأدبية «فأنواع السرد في العالم لا حصر لها، وهي قبل كل شيء تنوع كبير في الأجناس، فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة: شفوية كانت أم مكتوبة والصورة ثابتة كانت أم متحركة والإيماء مثلما يمكن أن يحتمله خليط منظمكل هذه المواد. فالسرد حاضر في الأسطورة والحكاية الخرافية وفي الأقصوصة والتاريخ والدراما، واللوحة من المرسومة، وفي النقش على الزجاج، وفي السينما، والخبر الصحفي، وفي كل الأمكنة وفي كل المجتمعات، فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته، ولا يوجد أي شعب بدون سرد (1) ومن ثم لا يعير السرد اهتماما كبيرا لجودة الأدب، أو لرداءته، إنه عالمي، عبر تاريخي، إنه موجود في كل مكان، تماما كالحياة. (2)

ويقف رولان بارت متسائلا أمام هذا التنوع والاتساع لظاهرة السرد، ولذلك ألفيناه يقدم عدة تصورات عن خصوصية عالمية السرد وشموليته منها: أن شمولية السرد وعموميته تحول دون حصره وتفكيكه، وبالتالي الوصول إلى معرفة خصائصه، ولذلك لم يبق لنا سوى إمكانية وصفه وصفا مبسطا، مثلما يفعل ذلك أحيانا التاريخ الأدبي . (3) ومع تطور ونضج الدراسات السردية اهتدى رولان بارت إلى استكشاف نمطين للسرد، تصورهما على الشكل الآتي:

. إما أن يكون السرد عن تجميع بسيط لا قيمة فيه للأحداث، وفي مثل هذه الحالة لا يمكننا الحديث إلا بالاحتكام إلى عبقرية المؤلف أو الحاكي، ومثال ذلك الشكل الأسطوري القائم على مبدأ الصدفة.

. وإما أن يشترك السرد مع سرود أخرى في البنية القابلة للتحليل، لأنه لا أحد أن بوسعه ينتج سردا دون الإحالةعلى نسق ضمني من الوحدات والقواعد . (4) كما يشير رولان بارت إلى الجهود النقدية واللسانية والأسلوبية التي تأثرت بنماذج العلوم التجريبية في البحث عن بنية السرد حيث تبنت تطبيق المنهج الاستقرائي، فكانت تبدأ بدراسة سرود جنس أدبي ما لفترة ما، ولمجتمع ما، ثمتستخلص نموذجا عاما . (5)

1 - رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد ترجمة : بشير الغمري، حسن عمراوي، مجلة آفاق (اتحاد كتاب المغرب) ع 8 ، 9 /1988، الدار البيضاء،ص. 7

2 - المرجع نفسه، ص 7.

3 - المرجع نفسه، ص. 7.

4 - المرجع ص.:8.

5- المرجع نفسه، ص. 8.

على الرغم من إيجابية تطبيق المنهج الاستقرائي، إلا أن الدراسات التي تبنته لم تتوصل إلى النتائج المأمولة، لذلك غيرت توجهها وتبنت المنهج الاستنباطي، ومنذئذ عرفت تطورا هائلا مكنها من التكهن بنتائج لم تكن قداكتشفت بعد. (1)

تصور بارت اعتمادا على ما توصل إليه من نتائج أن على التحليل السردي للخطاب أن يحتذي حذو اللسانيات في تبني المنهج الاستنباطي، بدءا من تصور نموذج افتراضي للوصف (وهو ما يُدعى نظرية في عرف اللسانيين الأمريكيين)، ثم النزول شيئا فشيئا انطلاقا من هذا النموذج إلى اتجاه الأنواع التي تشارك فيه، وتنزاح عنه في الوقت نفسه.(2)

1- المرجع السابق، ص.8

3- سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 223

المحاضرة7

السرديات عند النقاد العرب

تمهيد:

عرفت الدراسات النقدية في تحليل الخطاب السردي في الوطن العربي نقلة نوعية في العقدين الأخيرين منالقرن العشرين، حيث تطعمت بمختلف التيارات الفكرية والفلسفية الوافدة من الغرب وتعاملت معها . مدا وجزرا .تعاملا تفاوتت مستوياته بين الدارسين أنفسهم.

ما أُنجز في هذا المجال من دراسات إلا أن القليل منها اتخذ المتن السردي موضوعا له، على الرغم من تنوع ومع المناهج النقدية الموظفة في تلك الدراسات كالبنيوية و الأسلوبية والسيميولوجيا.

وما يستنتج من قراءة بعضها هو أن المنجز في هذا الإطار، لا يخرج عما ألفته مثيلاتها في الغرب. ولقد استبعد بعض المهتمين بهذا الموضوع فكرة التطابق، لكنهم لاحظوا أن الدراسات العربية كانت في معظمها اجترارا لما قيل، أو أنها تعيد إنتاج مثيلاتها الغربية بأساليب مختلفة، يغلب على بعضها طابع الابتسار، وتبقى ملامح التأثر بالنقد الغربي بادية في كل الأعمال.

ومن أبرز رواد النقد الغربي الذين كان تأثيرهم واضحا في حركة النقد العربي بعض أقطاب الحركة الشكلانية الروسية، ولا سيما بوريس إيخنباوم، فلاديمير بروب ياكبسون ،تودوروف، ومن تأثر بهم وطور المنهج الشكلاني، كرولان بارت وجيرار ،جينيت ،وغريماس وكلود ،بريمان وكريستيفا وميشال ريفاتير وسواهم كثير.

ولهذا السبب ألفينا أغلب الدراسات التي اتخذت المتن السردي العربي موضوعا لها . على قلتها . تقوم على تصور يكاد يتكرر في معظمها. فهى تسعى إلى تحديد المميزات اللسانية والأسلوبية والدلالية، وذلك بدراسة وحدات الخطاب السردي الخارجية المشكلة لعلاميته ابتداء من العنوان إلى آخر فقرة فيه مرورا بدراسة نسيجه اللغوي، والأسلوبي، وتحديد البنى الزمانية والمكانية فيه، إلى جانب تحديد شخصياته ووظائفها، وطبيعة حوارها ومستويات الكلام في حكيها، ومن ثم تحديد الرؤية التي يتضمنها الخطاب السردي.

وهذا ما ينسجم مع ما أشار إليه تودوروف من وجود شبه اتفاق بين الدارسين الغربيين في

تحليل الخطاب السردي، إذ يقول : " يبدو أن اتفاقا عاما قد تم في التحليل السردي، للوقوف على ثلاثة مقاييس هي: الزمن الرؤية، والطريقة . (1)

سنسعى لقراءة إنتاج ثلاثة باحثين هم حميد الحمداني عبد الحميد ،بورايو ورشيد بن مالك، في تحليل الخطاب السردي في الدراسات العربية الحديثة والمعاصرة.

وقد كان اختيار هذه النماذج دون غيرها . لما يجمع أصحابها وفي بعض الأحيان يفرقهم كذلك حول كيفية قراءة المناهج الغربية في مظانها، ودون اعتماد الوسائط الأخرى كالترجمات . مثلا، بالإضافة إلى المادة العلمية التي تشهد على عمق التجربة والتمرس في مجال تحليل النصوص السردية لهؤلاء النقاد، والموضوعية العلمية التي يتحلونها.

وتشمل قراءة النماذج المختارة الأعمال الآتية:

-بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني (1993).2 - منطق السرد دراسات في القصة الجزائرية عبد الحميد بورايو. (1994)

بعضالأعمال المنجزة في إطار تأسيس مشروع للتحليل السيميائي للنصوص السردية، رشيد بن مالك.

1. حميد الحمداني:

يحدد حميد الحمداني في مقدمة كتابه "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي" الهدف من بحثه، والمتجلي فيبعدين:

البعد الأول: نقل تجربة نقدية ليس لها مثيل في ثقافتنا النقدية العربية، تقوم على اعتماد المنهج البنيوي الذي أعاد النظر في طبيعة ممارسة تحليل الأعمال الأدبية استنادا إلى معطيات علمية، مستلهما مادته وأدواته الإجرائية مما أنجزمن دراسات لغوية وألسنية حديثة.(2)

1- نور الدين السد، الأسلوبية في النقد الأدبي الحديث، ص 256.

2- حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص. 2.

البعد الثاني: تتبع المسيرة النقدية العربية، وما أحدثته التجارب الحداثية، بعد الميل نحو التحليل الداخلي في دراسة النصوص السردية وكيف أن أغلب الدراسات وظفت المقاربة البنائية اشتملت على مقدمات، ومداخلاتي تعكس استفادة النقاد من الجهود المبذولة في الغرب . (1)

ونظرا لتوزع النظرية البنائية في مواطن نشأتها وتطورها فهي عبارة عن جهود متفرقة تلتقي أساسا عند محاولة علمنة الدراسة النصية للأدب ،(2) ولذلك فإن التأثر بها يقتضي الرجوع إلى المحاولات المتفرقة المكونة لها، مع مراعاة انتظامها التاريخي. ولعل هذا ما دفع إلى عرض جهود الشكلانيين الروس التي تعتبر رافدا له أهميته القصوى في تطور النظرية النقدية البنائية في السرد.

ولم يكن ممكنا الاستفادة من المقولات النقدية للنصوص السردية كما حددها رولان بارت، وتودوروف، وغريماس بدون التعرف على الجهود السابقة ولذلك لم يقف الباحث عند وصف هذه التجربة النقدية، بل ناقش كثيرا من القضايا، مبديا رأيه وملاحظاته في استقامة بعضها، وتعارض البعض الآخر مع الفرضيات المقدمة من قبل الباحثين أنفسهم.

ينطلق الباحث من فرضية مؤداها أن دراسته ذات طابع وصفي، فهي لا تقف مع البنيوية، ولا ضدها، ولكنها تتلمس عبر نظرتها، وممارستها، تحديد قيمتها المنهجية، وفعاليتها الإجرائية.

غير أن الممارسة الفعلية كشفت أن الباحث لم يلتزم بالأهداف التي حددها، فهو يشير إلى الجوانب السلبية في الدراسات البنيوية، كإهمالها لعنصر مهم، وهو التقويم الجمالي الذي يتضمن أحكام القيمة.

ويؤول هذا التحول عن المجرى البنيوي بالانحرافات التي تعرفها هذه التحاليل التي لا تلتزم بطابعها البنيوي عند الممارسة وهو الانحراف الذي وقع فيه الناقد دون وعي منه، وقد يتناقض مع اختياره النظري، حيث يتراوح موقفه بين التحليل الداخلي للنص والتحليل الخارجي له، إذ يؤكد في أكثر من موقف على ضرورة رصد الدلالات التاريخية والاجتماعية والنفسية، وتفسيرها، لأننا نعثر . في رأيه . على منجم ضخم لها في النصوص الإبداعية.

---

1 - المرجع السابق، ص. 2.

2 - المرجع نفسه، ص. 23.

2- سعيد يقطين:

يعتبر الباحث سعيد يقطين السرد واحدا من القضايا والظواهر التي بدأت تستأثر باهتمام الباحثين والدارسين العرب، ويرى أن العرب مارسوا السرد والحكي، شأنهم في ذلك شأن الأمم الأخرى، في أي مكان، بأشكال وصور متعددة، لكن السرد بوصفه مفهوما جديدا، لم يتبلور بعد بالشكل الملائم ، ولم يتم الشروع في استعماله إلا مؤخرا. (1)

ويقارن ظاهرة "الوعي بالسرد كظاهرة نقدية . بـ "التناص" كمفهوم جديد في الدراسة الأدبية الحديثة، وهو نتاج التطور الحاصل في اللسانيات وفي العلوم الأدبية الحديثة، جاء هذا المفهوم ليحدد ظاهرة نصية ويبررها في الوعي النقدي، لكن ممارسة التناص قديمة قدم النص، كيفما كان جنسه أو صورة إبداعه . "(2)

وغير بعيد عن التصور الذي عرضه بارت للسرد يستعير سعيد يقطين مفهوما للسرد يستخلصه من مجموع القراءات في الدراسات الغربية، فيراه نقلا للفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلا للتداول، سواء أكان هذا الفعل واقعيا أم تخييليا، وسواء تم التداول شفاها أو كتابة. (3)

ويعتبر هذا الباحث السرديات فرعا من علم كلي هو "البيوطيقا"، لكن خصوصيتها جعلتها تطمح إلى السعي لأن تكون علما كليا لأن ذلك يمكنها من التفتح على السرد عامة و يتسع مجالها ليشمل الاختصاصات التي اهتمت بالمادة الحكائية، حتى تتجاوز الاهتمام بالخطاب، لتدرس النص من حيث أنماطه المختلفة، وتفاعلاته النصية المتعددة، وقد يؤول بها ذلك إلى الانفتاح على مختلف المناهج العلمية. (4) وبناء على ما سبق يحصر تجلياتها في:

أ- سرديات القصة: تهتم بالبنية الحكائية من زاوية تركيزها على ما الأخرى يحدد حكائيتها، ويميزها منالأعمال الحكائية المختلفة والتي تنضوي جميعها ضمن جنس السرد، ولا يتجسد أي عمل حكائي إلا إذا توفرت فيهمقولات الأفعال والفواعل والزمان والمكان. فالأفعال يقوم

1- سعيد يقطين السرد العربي، قضايا وإشكالات، علامات، ج. 29 مجلد: 8،سبتمبر1998، ص. 122.

2 - المرجع نفسه، ص.118.

3 المرجع نفسه، ص.122.

4- المرجع نفسه، ص..123.

بها فواعل (شخصيات) في زمان ومكان معينين.

ب . سرديات الخطاب: إذا كان الاهتمام في سرديات القصة منصبا على المادة الحكائية، فإن سرديات الخطاب تركز على ما يميز بنية حكائية عن أخرى من حيث الطريقة التي تقدم بها كل مادة حكائية، فقد تتشابه المواد الحكائية، لكن شكل تقديمها يختلف باختلاف الحكايات وأنواعها . (1)

إن فعل الشخصية (الحدث) في القصة يقدم في الخطاب من خلال فعل آخر (السرد) الذي يضطلع به فاعل آخر هو الراوي وباختلاف الفعلين وفاعليهما يختلف زمان القصة وفضاؤها عن زمان الخطاب وفضائه . (2) وتمكننا قراءة العلاقة بين القصة والخطاب من تحليل المقولات الآتية:

الزمان: وفيه يتم التمييز بين زمن ! القصة وزمن الخطاب.

الصيغة: وتتصل بالأفعال الكلامية التي تضطلع بها الشخصيات والراوي؛ ذلك أن الشخصيات تقوم بالحدث، وتتبنى ما يصدر عنها من "كلام"، شأنها في ذلك شأن الراوي، وإذا كان الاهتمام بالشخصية في القصة مركزا عليها وهي تفعل فإن العناية في الخطاب توجه إلى ما يصدر منها من كلام بحيث يوضع كلامها إزاء فعل الراوي(السرد).

وهكذا تبرز لنا العلاقة بين القصة والخطاب صيغتين أساسيتين هما العرض الذي يتم من خلال أقوال الشخصيات والسرد الذي يتولاه الراوي، وقد تضطلع به بعض الشخصيات . (3)

ج . الرؤية السردية: وهو الموقع الذي يحتله السارد في علاقاته بالشخصيات وبعالم القصة بوجه عام، ويعتبر المفهوم الذي عوض وجهة النظر أو المنظور في الدراسات التي سبقت السرديات.

د . السرديات النصية: تهتم بالنص السردي باعتباره بنية مجردة أو متحققا من خلال جنس أو نوع سردي محدد، وهي تعنى به من جهة "نصيته "بحيث يسمح لها ذلك بوضعه في نطاق البنية النصية الكبرى للنصوص، كما أنها تعاين الفعل النصي من خلال الإنتاج والتلقي وتربط كلا منهما بفاعل الكاتب . المؤلف) و(القارئ . السامع)وتضعهما في زمان وفضاء معينين. (4)

1- سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 224

2- المرجع نفسه، 225.

3 - المرجع نفسه، 225 4 - المرجع نفسه، 226.

- عبد الحميد بورايو:

يُعد الباحث عبد الحميد بورايو من الروّاد المؤسسين للحركة السيميائية في الجزائر، "ظهرت دعوته إلى هذا التيار في وقت مبكر من خلال الدروس التي كان يُلقيها على طلبة معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة تلمسان، في بداية الثمانينيات، شكلت . وقتها . حادثا مُحمّلا بقطيعة إبستيمولوجية. "(1)

أهم مؤلفاته :

- القصص الشعبي في منطقة بسكرة دراسة ميدانية المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986. . عيون الجازية مجموعة قصصية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزئر، 1984.

- الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في "معنى المعنى" لمجموعة من الحكايات، دار الطليعة ، بيروت،1992.

-Les contes populaires algériens d'expression arabe, OPU, Alger, 1994 -

- منطق السرد دراسات في القصة الجزائرية الحديثة ديوان المطبوعات الجامعية، 1994.

ظهرت ثمار جهود هذا الباحث في دراسات عدّة منذ بداية الثمانينيات كـ" القصص الشعبي في منطقة بسكرة" (1986)، الذي تبنى فيه المنظور المورفلوجي البروبي في تحليل القصص الشعبي، بالإضافة إلى تقديم بعض المبادئ الأولية في النظرية السيميائية. ويعتبر الدكتور رشيد بن مالك هذا البحث مؤسسا للتوجه السيميائي في الجزائر والعالم العربي.(2)

أمّا مُؤلَّفه "منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة (1994)، فيُعد إنجازاً مهماً في تحليل الخطاب السردي، لبساطة خطابه النقدي، ووضوح مقاصده.

ويرسم هذا المؤلف مسار طرق البحث لدى عبد الحميد بورايو، منذ نهاية السبعينيات، الذي تمثّل في مجموعة مقالات،ومداخلات، ساهم بها صاحبها في حركة دراسة الأدب العربي الحديث بالجزائر، يجمع ما بينها العنايةبظاهرة السرد القصصي، ومحاولة البحث عن وسائل إجرائية تساعد على تحليل النصوص السردية.

1- رشيد بن مالك البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، 2000، ص 31

2 - المرجع نفسه، ص 31

وتكمن أهمية هذا المؤلف في المادة العلمية التي رصدها الكاتب في "المدخل المنهجي"، وهو مبحث نظري،خصص جزء منه للحديث عن "البنية التركيبية للقصة" من منظور المدرسة الشكلانية المتمثل . خاصة . في تجربةبروب، وما سبقها من جهود، وما تلاها من دراسات قدمت إضافات مهمة في موضوع تحليل النصوص السردية،لا غنى للباحث المتمرس وغير المتمرس عنها.

يتشكل القسم الأول من هذه الدراسة من الموضوعات الآتية:

. نحو منهجلدراسة النص الأدبي.

. الإبداع الأدبي والتراث.

. أزمة تدريس نصوص الأدب العربي في المؤسسات التعليمية.

. البنية التركيبية للقصة.

أما القسم الثاني، فقد خصصه لمقاربات حول القصة القصيرة الجزائرية، بحث فيه:

. الأجساد المحمومة، لإسماعيل عموقات.

. الجنين العملاق لإسماعيل عموقات.

. مجرد لعبة لأحمد منور.

. آدم وحواء والتفاحة، لبوعلام كحال.

ولا يتناسب هذا القسم من حيث الحجم(92.69)، وقيمة المادة العلمية مع القسمين الآخرين، فهو عبارة عن مقولات نقدية نشرت في بعض الجرائد اليومية الوطنية، في الفترة (1979 . 1989).

وخصص القسم الثالث لمقاربات حول الرواية الجزائرية باللغة العربية بحث فيه القضايا الآتية:

- الروح الملحمية في رواية "التفكك" لرشيد بوجدرة.

- توظيف التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية.

- المكان والزمان في الرواية الجزائرية: مدخل.

- الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة" والمشروع الروائي.

- الجازية والدراويش وثنائية الأمكنة.

- استعمال الزمن في الجازية والدراويش
- حيز نص رواية "نوار اللوز" (لواسيني الأعرج) ومفاتيح الولوج للعمل الروائي.
- نظام الأمكنة في رواية "نوارااللوز" وقيمته الرمزية.
- انبثاق المعنى في رواية " رائحة الكلب" (الجيلالي خلاص).

اعتبر الكاتب المقالات المشكلة للقسم الأول مدخلا منهجيا لموضوعه الأساسي، وهو: "دراسات في القصة الجزائرية الحديثة"، وتبدو موضوعات هذا القسم متنافرة لأول وهلة، لكنها تتخذ من النص السردي موضوعا لها، وقاسمها المشترك هو التعريف بالمناهج النقدية في تحليل النصوص السردية.

يتعرض المؤلف في العنصر الأول "نحو منهج لدراسة النص الأدبي" إلى مسألة التعامل مع النص الأدبي التي طرحها الشكلانيون الروس منذ بداية القرن العشرين وتمحور حولها الجدل في الثلاثينيات من ذلك القرن، كما كانت من أهم المسائل التي طرحها النقد الجديد بفرنسا، غير أنه لاحظ تأخر ظهور هذا الطرح في الدراسات العربية. ويلخص منهج دراسة النص الأدبي في الإجابة على السؤالين الآتيين:

كيف تتم مواجهة النصوص الأدبية؟ وما هي الوسائل الكفيلة بمعالجة صائبة لنص أدبي معيّن؟ ويستعين المؤلف في إجابته على الطرح السابق بمقولات الشكلانيين الروس، ومنهجهم في تحليل النصوص الأدبية، ويتعلق الأمر بتحديد موضوع الدراسة الأدبية والتركيز على جانب الأدبية فيها، ويستبعد أية مقاربة أخرى لا تتعامل مع النص الأدبي من الداخل. ولذلك فهو يقول:

إن العلوم الأخرى يمكن أن تفيد، لكنها لن تفيدنا علما بأشياء مهمة بخصوص الموضوع الأساسي للدراسةالأدبية.

وفي المبحث الرابع : البنية التركيبية للقصة، يتعرض الكاتب للحديث عن الدراسات النقدية للقصص، فيلاحظ أن الريادة كانت (الجوزيف بيديي الذي نشرت أعماله في نهاية القرن التاسع عشر.

وقد اعتبر هذا العالم الفرنسي . كذا . أن للقصة كيانا عضوياً حيا، يتم هدمه بمجرد إسقاط أحد مكوناتهاالأساسية. غير أن هذا الناقد انصرف إلى مقارنات بين الروايات القصصية في

عناصرها الشكلية الثابتة، دون أنهتم بتحديد هذه العناصر، ووصف الكيفية التي تعمل بها. وهو ما قام به الناقد الروسي فلاديمير بروب) فيما بعد في كتابه "مورفلوجية الحكاية الخرافية الروسية".

وقد أبرز المؤلّف أهمية كتاب بروب، من حيث هو قراءة نقدية للجهود التي سبقته، ويتعلق الأمر بفسلوفسكي، وبيديي، وفولكوف، ومن حيث هو مادة تعرضت لانتقادات لخصت الاتجاه العام الذي سلكته النظريات التي تجاوزت ميراث برووب، كأعمال آلان ،دندس وليفي ستروس وغريماس وتودوروف، وكلود بريموند. وقد كان تَمثَّل الكاتب لهذه النظريات في أصولها دقيقا وواضحا، وأمينا في نقل الحصيلة العلمية المعرفية، دون تحريف أو تبسير.

واستفاد الكاتب في دراساته للقصة الجزائرية الحديثة من المناهج الغربية في تحليل النصوص السردية، ونظرا لشفافية طرحه، ووضوح تحليله المتمثلين في تحديد الموضوع بدقة وحصر الفرضيات التي ينطلق منها، والمآل الذي يصبو إليه والإعلان عن المرجعية التي يتبناها ويعتمدها في إنجاز بحوثه كان من السهل التعامل والتحاور مع أعماله في ضوء المقارنة بين التنظير من جانب والممارسة التحليلية والتطبيقية من جانب آخر ثم إن اختياره للمنهجين: البنائي والسيميائي، جعلاه يميل إلى الدراسة الداخلية للنصوص ، مع أنه لا ينكر صراحة وجود ارتباط بين الرواية والمجتمع، بدعوى أن هذا الجانب من اختصاص حقول معرفية أخرى، كموقف الشكلانيين الروس، وبعض النقاد الشاعريين (نسبة إلى الشعرية ممن تبنوا المنهج البنائي بصورته الحرفية التي ترفض تخطي البنى الداخلية للنص ذاته. ومن بين هؤلاء تودوروف في كتابه "ما" البنيوية؟" عندما تعرض لمفهوم الشعرية (1) حيث كان يعتقد أن وحدة العلم لا تتحدد بوحدة الموضوع، ذلك أن مادة واحدة يمكن أن تكون موضوعا للبحث طرف علوم مختلفة، من ذلك مستقلة بعضها عن بعض، بحيث يستقل كل منهج بنفسه، حتى لا يتحول علم الأدبوتظل هذه العلوم مع . إلى حظيرة تُطبق فيها المفاهيم بطريقة ميكانيكية. (2)

1-T. TODOROV, Qu'est ce que le structuralisme, In.Poétique, Ed .Du Seuil, 1973,pp. 22-23.

2- Ibid, p. 23.

وتوحي كثرة الإحالات وتنوعها إلى أن اعتماد الباحث على أعمال الشكلانيين ومن جاؤوا بعدهم، كليفي ستروس، ورولان بارت ،و تودوروف وغريماس وكلود بريموند وغيرهم من النقاد الذين كان لهم حضور على الساحة النقدية ابتداء من النصف الثاني من القرن العشرين سببه هو أن هؤلاء الباحثين، تحروا في دراساتهم ونقودهم الموضوعية، وابتعدوا عن الأحكام المسبقة، بالإضافة إلى مستوى النضج العلمي الذي وصلت إليه هذه البحوث في إقامة نظريات تسندها دراسات تطبيقية متنوعة وجهت البحث الأدبي نحو المعالجة العمودية.

أما البنية الزمنية فنظر إليها في انتظامها علاقة زمن القص بزمن الأحداث من ناحية، وعلاقة أزمنة الأحداث ببعضها من ناحية أخرى)، كما نظر إليها في ديمومتها، أي في علاقة امتداد الفترة الزمنية التي تشغلها الأحداث بامتداد الحيز النصي. (ص. 116)

وهو ما يعكس بصدق مستوى تمثل النظريات الغربية في تحليل النصوص السردية، ويتعلق الأمر بأعمال تودوروف، وغريماس، وجيرار جينيت، وكلود بريموند. وقد مكن هذا التمثل الجيد الباحث من الوصول إلى نتائج نقدية حققت في مجملها ما كان يهدف إليه وهو : الكشف عن طبيعة العلاقة بين البنية المكانية والزمنية والمضمون الأيديولوجيللروايات والقيم الرمزية التي يحملها هذا المضمون.

- رشيد بن مالك:

يندرج مشروع رشيد بن مالك السيميائي في تحليل النصوص السردية ضمن علم الأدب، وإن كان هو نفسه يربأن الحديث عن علم الأدب في الوضع الراهن للبحث سابق لأوانه لاعتبارات ثلاثة يحددها فيما يأتي:

أ- إن الحديث عن علم الأدب أن مسألة العلمية محسومة سلفا بوجود قوانين علمية للأدب، على نحو ما يعني هي موجودة في العلوم التجريبية، ويملي هذا على أهميته . بعض التحفظات، ذلك أنعلمالأدب في الفكرالنقدي الأوروبي، تقف وراءه تيارات فكرية عرفت تطورات يصعب معها تدقيق ما نعنيه بموضوع هذا العلم.

ب- إن موضوع علم الأدب من منظور رومان ياكبسون، يتجسد في الأدبية بوصفها قاعدة تجيز لنا التمييز بين الأدبي وغير الأدبي، ويظل الحديث عن علم الأدب يثير تساؤلات تكون الإجابة عنها مشروطة بالمعاينة التاريخية للممارسات النظرية التي أفرزت خطابا نقديا مبنيا على رؤية جديدة للأدب.

ج- بدأت الرؤية العلمية تتبلور مع بداية الستينيات حيث تشكلت مرحلة حاسمة ومتميزة في التنظير النقدي بظهور كتاب "علم" الدلالة البنيوي" لغريماس (لاروس (1966)، الذي يعد حسب تعبير "كوكي" بحثا حقيقيا فيالسيميائية.

فالتحفظ الذي أبداه الباحث، لا يُلغي قيام مشروع علم الأدب، وإنما يشير فقط إلى أن الحديث عنه سابق لأوانه، على اعتبار أن الظروف التي هيّأت لقيام هذا العلم في الغرب، وأسست له عبر تيارات نقدية متلاحقة، ومتقاطعة أحيانا، لم يعرف النقد العربي مثيلا لها، ولا يمكن أن تنكرر على المنوال نفسه في الثقافة العربية، بالإضافة إلى عوامل أخرى كنقص في الاستعداد لدى الباحثين العرب في التعامل مع المناهج الحداثية، في غمرة هيمنة المناهج التقليدية المألوفة، وكثيرا ما تحول الخوف من المناهج الجديدة إلى حركة رافضة لكل التيارات الوافدة من الغرب، ولعل هذا ما دفع الباحث رشيد بن مالك إلى إثارة مسألة تأجيل الحديث في علم الأدب، لعدم وجود خطاب نقدي علمي بالمواصفات الأكاديمية، وذلك نتيجة ما كان يشعر به من إقصاء للتيار الجديد، والتشبث بالمناهج الكلاسيكية، لدرجة الانصهار بها دون تقديم أي مبرر ،علمي ودون عناء البحث لفهم التوجهات النقدية ثم رأى أن هناك ما يدعو إلى التفكير في الطريقة العلمية التي تقنع القارئ العربي، وتدفعه إلى تلقيالجديدةومنالرسالة العلمية. (1)

1- رشيد بن مالك قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص إنجليزي - فرنسي - عربي)، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص 10

ومن الأعمال المنجزة للباحث رشيد بن مالك في مجال مناهج تحليل النصوص السردية:
- البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، 2000
- قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، 2000.
وللباحث عدد من الدراسات الأكاديمية نشر بعضها في المجلات الوطنية والدولية كما نشرت له بحوث مترجمة في مجال السيميائيات.

ويهدف الدكتور رشيد بن مالك من خلال هذا المشروع العلمي إلى تأسيس منهج في قراءة النظريات الغربية التي ظلت في العالم العربي تقرأ مجتزأة، تقدم غالبا مفصولة عن إطارها المعرفي وسياقها الثقافي، وتدرجها التكويني، مما جعلها تخرج في كثير من الأحيان أهدافها المنشودة، انجرت عنها تأويلات خاطئة لكثير من النظريات النقدية التي ألفنا التعامل معها كالبحث في البنيوية والأسلوبية والسيميائية، بحيث كانت هذه النظريات تقدم مفصولة عن التيارات التحتية التي كان لها عميق الأثر في تأصيل قواعد البحث العلمي، وتقوية الحس المنهجي في الممارسة النقدية، وبناء المصطلحية المعتمدة في التحليل السيميائي المعاصر ذي التوجه الغريماسي. (1)

وهذا التوجه في البحث من شأنه إبراز الفروق الجوهرية بين كل تيار وبالتالي يُيسّر للقارئ العربي تبين مستويات التحليل السيميائي، وفهم الخلفيات الحقيقية التي تقف وراء المعيقات المنهجية، والتضاربات المفهومية المهيمنة على عدد غير قليل من البحوث السيميائية العربية الراهنة. (2)

ويعتبر رشيد بن مالك مؤلفه "البنية السردية في النظرية السيمبائية" امتدادا لمشروعه حول السيمائية من حيث الإطار المنهجي العام الذي يقوم عليه التدقيق في المفاهيم النظرية والاشتغال بالمصطلح السيميائي، وقد عزز الباحث مسعاه بتقديم نماذج تطبيقية تعكس الدراسة العمودية للنص الأدبي، وهو الجانب الغائب في الدراسات العربية، التي تركز غالبا على الدراسة الأفقية، وإن غامرت في الجمع بين التوجهين سقطت في كثير منالتناقضات.

وتحتوي الدراسة على ثلاثة مباحث رئيسية، يتناول المبحث الأول "المكوّن السردي والآليات التي تحكمه والقواعد التي تضبطه، بدءا من التحديد النظري للبرنامج السردي الذي يستند إلى تحليل مكونات البنية السردية، وفحص العلاقات الموجودة بين الفاعل والموضوع والتي ترتهن في وجودها إلى مجموعة من الحالات والتحويلات التي تكون في توالها نظاما قادرا على كشف بنية المكون السردي. "(3)

1- رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية ، ص 2

2 - المرجع نفسه، 2.

3 - المرجع الفسه، 23.

أما المبحث الثاني فهو ترجمة لنص يعرض فيه برنار بوتي بالنقد والتحليل لمسألة تمس إشكالية الثابت والمتحول فيالبرنامج السردي انطلاقا من فرضية تطورية طبيعة. (1)
وعلة وجود (ملفوظ (الفعل) هو التحويل، ويعمل على الوصلات والفصلات التي تقوم بين الفاعل وموضوع القيمة، وتشتغل ضمن مسار سردي يبدأ بوضع أولي يفضي إلى وضع نهائي. (2)

ورغبة في تقريب المفاهيم والتمثيل لها، يصوغ الباحث ما تحقق له من إنجاز عبر رسومات توضيحية، يتوخى فيها البساطة والوضوح المؤسسين على البناء العلمي. ويعزز كل ذلك بإحالات تصل بموضوع النظرية السيميائية، وتضع يده على موضوع الخلاف القائم بين توجهاتها المختلفة ومرجعيات كل توجه ؛ الأمر الذي يجعل القارئ في حل من أمره إزاء كل ،توجه واختيار كما يهيّئ له (للقارئ) أرضية صلبة تمكنه من اختراق حجب الضوابط التي كثيرا ما كانت تبدو مغلقة، نظرا لكثافة النصوص الأصلية في موضوع السيميائية وتراكم مصطلحات هذا العلم، ومبدأ الاختزال الذي تلتزمه فيكثير من من الأحيان الدراسات الغربية على اعتبار أن القضايا المطروحة فصل فيها النقاش، وأصبحت أمرا معروفا لا يستدعي التفصيل والتفسير من ذلك مثلا، المسألة المتعلقة بموضوع القيمة)، التي فصل فيها، فلم تعد موضوعا ذا قيمة على اعتبار أنها محسومة سلفا ويكتفي الباحثون الغربيون بالإحالة على الإنجازات التي حققها غريماس في بحثه الموسوم بـ: في المعنى. (3)
ويعتبر كتاب : " البنية السردية في النظرية السيميائية " من المحاولات النقدية المتميزة في الدراسات السيميائية العربية في العالم العربي، سواء من حيث الطرح الذي يقدمه الباحث عبر الفرضيات التي حددها في المقدمة، أو المنهج الذي يقوم عليه البحث بوجه عام أو النتائج المتوصل إليها.
فعن المنهاج، يلاحظ أن الدراسة جمعت بين النظرية والممارسة التطبيقية لتحليل النصوص السردية، والترجمة لنصوص في النظرية السيميائية، وقد التزم الباحث بتحقيق تكامل بين الأجزاء الكبرى للدراسة، وتعالقها، وتألفها في إطار منهجي عام لا يشعر القارئ إزاءه بالانفصال، بحيث أدمجت كل العناصر في إطار نسيج عام، يقوم على مقدمة ضابطة للعمل وعناصر متكاملة. فمن خلال تعرضه للبنية السردية في النظرية السيميائية يربط المفهومين يصف

1- رشيد بن مالك ، البنية السردية في النظرية السيميائية ، ص. 3.
2 - المرجع نفسه، 4.
3 - المرجع نفسه، 7.

بين مفهومي الحالة والتحويل استنادا إلى العلاقة يقيمها الفاعلبموضوع القيمة، وبالتركيز على البنية السردية في النص بأنها تتقدم على شكل تابع للحالات. والتحويلات المتنوعة التي تؤطر مختلف العلاقات القائمة بين العوامل. (1)

وبهذا التعامل مع المفاهيم يتجلى المنطلق المنهجي لهذه الدراسة، التي تسعى إلى ضبط المفهوم أوّلاً، وتدقيقه ثانيا عن طريق ربطه بمظانه الأصلية، والاحتفاظ بلغة المفهوم، كما وردت في الدراسة الأم، بالإضافة إلى عرض ما يناسبها يعادلها من ترجمة في لغة الهدف.

وسعيا للإيضاح، يلجأ الباحث إلى الاستعانة بأمثلة بسيطة يسيرة تسهل إدراك المفهوم والتعامل معه .

1 - المرجع السابق. ص.4.

المحاضرة 8

- مكونات الخطاب السردي–

لا يبرح السردانيون الحديث عن التواشج الحاصل بين مصطلحات السرد والحكاية والقصة، فهذا جينيت يبدي وجهة نظره النقدية في هذا الشأن قائلا: القصة والسرد لا يوجدان في نظرنا إلا بوساطة الحكاية، لكن العكس صحيح أيضا : فالحكاية (أي الخطاب السردي) لا يمكنها أن تكون حكاية إلا لأنّها تروي قصة وإلا لما كانت سردية. (1)

فالسرد إذن بالضرورة قصة محكية وهذه القصة تفترض وجود شخص يحكي وآخر يحكي له ولا يتم التواصل إلا بوجود هذين الطرفين ويدعى الطرف الأول ساردا والطرف الثاني مسرودا له والسرد هو الكيفية التي تروى بها أحداث القصة والسرد يتشكل عن طريق العناصر الثلاثة التي تعتبر أساسيات السرد. (2)

1- الرؤية السردية:

-1-1- الرؤية في الاصطلاح النقدي:

أدى الاختلاف الحاصل بين الحقول العلمية إلى تعدّد في المصطلحات المقابلة لـ «الرؤية» من جهة، وتعدّد في الترجمات العربية من جهة أخرى فقد أولى النقاد العرب لها اهتماما بالغا في صياغتها، ومواكبة للزخم الهائل من المصطلحات التقنية والفنية المتعلقة بالسرديات في لغاتها الأعجمية، وهذا ناتج عن انفراد جهود هؤلاء الباحثين وعدم تكتلهم ضمن هيئة علمية أكاديمية لتوحيد الجهاز المفاهيمي، ومن ثم توحيد الشبكة الاصطلاحية في معاجم متخصصة، فتمخض عن هذا كله تضارب في ترجمة المصطلح الواحد، وهذا ما عطل النتائج المرجوة من كل ما استفرغوا من جهود في سبيل التأسيس المعرفي للنقد الأدبي عامة، والسرديات على وجه الخصوص.

1- جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلّي، المجلس الأعلى للثقافة الهيئة العامة للمطابع الأميرية، المغرب، ط2، 1997، ص. 40.

2- ينظر: سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1993م، ص 386.

فقد يجد الباحث لمصطلح "الرؤية" مصطلحات أخرى من قبيل "التبشير"، و"البؤرة"، و"الرؤية السردية"،و "زاوية الرؤية" ، و "وجهة النظر " ، و" الموقع ... فهي جميعها متعلقة بمجال النقد السردي تحمل بين طياتها فروقا طفيفة راجعة إلى طبيعة الحقل المعرفي الذي وفدت منه يمكنها أن تضبط.(1)

يعتبر تودوروف من المنظرين الأوائل الذين احتفوا بالخطاب السردي، بله الرؤية السردية، فهو يرى أن الرؤيةهيعماد نزوعالخطاب السردي إلى الفضاء المتخيل، "فالوقائع التي يتألف منها العالم التخيلي لا تقدّم لنا أبدا في ذاتها، بل من منظور معيّن وانطلاقا من وجهة نظر معيّنة، وهذه الألفاظ استعارية أو بالأحرى مجازية، فالرؤية تحل هنا محل الإدراك برمته، ولكنها استعارة ملائمة، لأنّ للخصائص المتنوّعة للرؤية الحقيقية كلها ما يعادلها في ظاهرة التخيّل".(2)

اكتسب هذا الناقد البلغاري قناعة راسخة تجعله يؤكد بأنّ مفهوم الرؤية "بدأ يأخذ كامل أبعاده في تحليل الخطاب الروائي وهو بدوره يشدّد على هذا العنصر ويبيّن أهميته في التحليل وقيمته الإبداعية منذ لاكلو في القرن الثامن عشر إلى الوقت الراهن". (3)

أما تصنيفه للرؤية فإنه قد انكاً على نماذج قد طرحها من سبقه في الساحة النقدية، أهمهم؛ بويون مع إدخال تعديلات جزئية وهي"نمذجة ذات ثلاثة عناصر يطابق أولها ما يسميه بويون «الرؤية من خلف»، ويرمز إليهتودوروف بصيغة السارد > الشخصية (حيث يعرف السارد أكثر مما تعرفه الشخصية)، أو بتعبير أدق، يقول أكثر مما تعرف جميع الشخصيات وفي النّموذج الثاني السارد = الشخصية (حيث لا يقول السارد إلا ما تعرفه إحدى الشخصيات وهو المحكي ذو وجهة النظر - حسب لوبوك - ، ذو الحق المضيف» -حسب بلين، أو «الراوي مع»، حسب بويون وفي النموذج الثالث : السارد < الشخصية (حيث يقول السارد أقل ما تعرفه الشخصية)، إنَّه «المحكي الموضوعي» أو «التجريبي» يسميه بويون «الرؤية من الخارج»". (4)

عمق تودوروف طرحه في كتابه "الشعرية" بأن صب اهتمامه على القارئ الذي يميز بين المدرك المعرفي الموضوعي منالأحداث المعروضة، والمدرك المعرفي الذاتي المتعلق بالسياقات الخارجية لناقل هذه الأحداث.

---

1 ينظر: يوسف :آمنة تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص ص.45-46.

2 تودروف تزفيتان الشعرية تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990م، ص 50. المرجع نفسه، ص 293

4 مجموعة من المؤلفين نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبغير تر ناجي مصطفى منشورات الحوار الأكاديمي، ط1، 1989، ص 59

أما الامتداد فيقوم عنده على رؤية داخلية وأخرى خارجية، والرؤية الخارجية "تكتفي بوصف أفعال لنا أنندركها دون أن يصاحب ذلك أي تأويل وأي تدخل من فكر البطل الفاعل، لا توجد أبدا في حالة خام وإلا أدت إلى اللامعقول"(1).

أما الرؤية الداخلية فهي "تلك التي تقدّم لنا أفكار الشخصيات، كما أنّ الفرق بين زاوية الرؤية وعمقها ليس كبيرا فيمكن ألا تكتفي بالسطح سواء كان فيزيائيا أم نفسانيا، بل أن تنفذ إلى نوايا الشخصيات اللاواعية وأن تقدم تشريحا لفكرها، وهو ما لا تستطيعه الشخصيات نفسها".(2)

2- السارد:

يرجعالاهتمام البالغ للنقاد بالسارد لكونه يعدّ من مكونات الخطاب السردي الأساسية، والسارد الراوي هو "الشخص الذي يقوم بالسرد والذي يكون شاخصا في السرد، وهناك على الأقل سارد واحد لكل سرد ماثل في مستوى الحكي نفسه مع المسرود له الذي يتلقى كلامه، وفي سرد ما قد يكون هناك عدة ساردين يتحدّثون لعدّة مسرودين لهم أو مسرود واحد بذاته" . (3)

كما أن لهذا السارد تفاوتا في درجة حضوره من رواية إلى أخرى، فكل "الروايات تبرز صوت سارد، وفي بعض الروايات يكون الصوت جليا أكثر من غيرها وتتفاوت درجات صوت السارد من رواية إلى أخرى، ولأن النص يبرز صوت السارد فسوف نشير إليه بوصفه خطابا سرديا".(4)

غير أنّ القضية التي أثارت جدلا واسعا بين النقاد السرديين، هي طريقة ظهور واختفاء السارد بالنسبة للمسرود له/المتلقي، إذ يرى ما نفريد -مثلا- أنّ السارد بعيد"عنا زمانيا ومكانيا ووجوديا، يعنيأنهبعيد عنا وجوديا ينتمي إلى عالم مختلف علام خيالي وعالم خيالي تعني: مخترع متخيَّل، غير حقيقي السارد، والمتلقي، والشخصيات في القصة كلها كائنات خيالية". (5)

1- تودوروف: الشعرية، ص 52

2- تودوروف: الشعرية، ص. 52.

3- برنس، جيرالد المصطلح السردي - معجم مصطلحات، ص 158.

4- مانفريد، يان: علم السرد - مدخل إلى نظرية السرد، تر أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والتوزيع والنشر، دمشق، سوريا، 2011، ط1،ص. 13.

5- المرجع نفسه، ص ص. 15- 16.

أماعن درجة ظهوره واختفائه فإن المؤشر على ذلك يدعو المتلقي إلى معاينة الضمائر، فمانفريد يجزم أن الخطاب الروائي الذي يوجّه فيه السارد خطابه للمتلقي بالضمير «أنت» نملك فيه دلائل غنية على لغة السارد وتكوينه العاطفي (1)، غير أنه يستدرك حكمه هذا، فيقرر قائلا: "إننا لن نعرف اسم السارد مطلقا، ذلك أنه لم يستخدم ضمير المتكلّم بمعنى أنّه لن يشير إلى نفسه، ولن يتحدّث مباشرة إلى الذي يخاطبه ولكن على من هذا نعرف جيدا أن هذا السارد قد بدأ بإيضاح جليّ للظروف الزمكانية التي حدثت فيها وقائعالقصة " .(2)

إذا كانت الضمائر تفشي التكوين العاطفي للسارد فإنّ هذا لا يجعل المتلقي على دراية دقيقة بهذا السارد، كما أنه يمكن أن يكون الساردون متوارين أو ظاهرين بدرجات متفاوتة . (3) ويمكن قياس درجة اختفاء السارد بالظهور الباهت لصوته إذ يتميّز" السارد المتواري بصوت غير مميّز أو محدّد بصورة كبيرة، وعلى الرغم أننا لم نتعرّف حتى الآن عن السرد المتواري بوصفه ظاهرة، إلّا أنّه يمكننا أن نتأمّل كيف يبدو ممكنا عن طريق عكس تعريفنا للظهور، فيمكننا أن نقول أنّ السارد المتواري يمكن أن يكون غير واضح أو جلي، وغير مميز، السارد الذي يتوارى في الخلفية ربّما يموّه نفسه، ويلوذ في الاختفاء".(4)

وفي مقابل هذا الطرح، "قد فُهم باختين في الغرب على هذا النحو،بالذات أي إنه يقول بحياد الكاتب المطلق، هذا الحياد الذي لا يمكنمعه أبدا أن تكون للرّواية - في جملتها - دلالة إيديولوجية واحدة هي المعبرةعن قصدية المؤلّف "(5).

إن دعوة باختين إلى حياد المؤلّف وترك الحرية لشخصياته الروائية التعبير عن إيديولوجياتها بحرية لا يُفهم منه غيابه المطلق، ولا أن يصبح مجرد ناقل لمواقفها، بل هو يدعو إلى تناغم أصواتها في تقاطع تارة وفي تواز تارة أخرى،حتى ينتشر أيضا ويتخلّل خطاب المؤلّف الذي يحيط

-1 المرجع السابق، ص 18

2 - المرجع نفسه ، ص. 19.

ما نفريد يان علم السرد - مدخل إلى نظرية السرد، ص 19.

4- المرجع نفسه، 19.

5. الحمداني، حميد: النقد الروائي و الإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النّص الروائي، ص. 82.

بالشخصيات ويلفّها خالقا نطاقات خاصة بالشخصيات محدّدة ومتميّزة. وتتشكل هذه النطاقات من أشباه خطابات الشخصيات،ومن أشكالمتعدّدةمن البث المستتر لخطاب الآخر، ومن الكلمات والتعبيرات المتناثرة في هذا الخطاب، ومن اقتحامالعناصر المعبّرة الغريبة لخطاب المؤلّف (الحذف، الأسئلة التعجب)، ومثل هذا النطاق هو مجال فعل صوت الشخصية الممتزج، بطريقة أو بأخرى، بصوت المؤلف"(1).

3- المسرود:

يعرف المسرود بأنه "كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموعة من الأحداث تقترن بأشخاص يحكمها فضاء من الزمان والمكان، وتعد الحكاية جوهر المروي والمركز الذي تتفاعل فيه كل عناصر المروي حوله بوصفها مكونات له" .(2)

كما أن المروي يقوم على تفاعل الراوي، وما أنتجه من أقوال وما قدمه من تقنيات ومن وظائف ليتسنى له بث الرسالة إلى المروى له ولتتكامل أركان الخطاب السردي وكأن المروي يتخذ صورة شفاهية وأخرى تحريرية، فإن المرويات الكتابية هي التي تنطلق منها، فتتعامل مع المروي بوصفه جسدا نصيا منتجا لهذه الحكاية، ومن خلال هذا المنجز الحكائي تتحد بقية الأركان والعناصر السردية، والمروي المقيد بالزمان والمكان وبوصفهما مكونين أساسيين من التجليات السردية وبخاصة الزمن لكون الأدب فنا زمانيا في تحققه، وهناك أزمنة خارجة عن النص مثل زمن الكتابةوزمن القراءة وأزمنة داخلية تتناول مدة الأثر الأدبي أو ترتيب الأحداث فيه، أو وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث. (3)

ويمكن التفريق بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي ويعود التفريق إلى قيمة كل منهما في العمل. والمروي يمثل المادة الحكائية التي هي بين يدي الراوي الذي يسرد تفاصيلها وأحداثها ولذلك يكون المروي دائما ضمن وعي مسبق لدى المؤلف.

---

1 تودوروف: المبدأ الحواري ص 142

2- إبراهيم عبد الله السردية ،العربيه، بحث في البنية السردية في الموروث الحكائي) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 3، 2000م. ص. 12.

3- علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 1 ، 1985م، ص 111.

4- المسرود له:

بالإضافة إلى العنصرين السابقين السارد والمسرود فالمسرود له يثلثهما ، وهو "الشخص الذي يكون فيتعارض مع الراوي ولا يلتبس بالقارئ كما يلتبس الراوي بالكاتب» (1).

والمسرود له هو الشخص الذيتصنع القصة من أجله، وهو تجلّ من التجليات السردية، ويمكن أن يكون عنصرا معلوما أو مجهولا، وهو الذي يتلقى ما يرسله السارد، حيث أن صانع الرواية أو السارد هدفه هو المتلقي أو المروي له، والتأثير فيه عن طريق الرواية، ولا يهم إن كان المتلقي شخصا واحدا أو مجموعة من الأشخاص فالمهم هو التأثير والإقناع بالفكرة التي يريد المرسل توصيلها عبر مرويه.

يوجه المؤلف الخطاب إلى أفق قرائي غير محدّد ومجسّد ،عضويا، فهو افتراضي، ولهذا وجب أن ننظر إلى المستقبل كما ينظر إليه المؤلّف نفسه، فهو [أي المستقبل] ذلك الشخص الذي يوجه إليه العمل وهو الذي يحدد لهذا السبب بالذات بنية العمل لا الجمهور الحقيقي الذي قرأ عمل هذا الكاتب أو ذاك بصورةفعلية" (2).

إنّ انفتاح الخطاب الروائي على أفق قرائي مفترض يمكّن المتلقي من مشاركة المؤلف في تشكيل خطابه، ويكون حضور الآخر (المتلقي) ماثلا في الكلمة الرّوائية المشحونة بأفكاره ومواقفه، فتتقاطع أصواتهم وتستطيع الشخصية الروائية "أن تحررمن رقابة المؤلّف ومنحتها حرّية واسعة في الحركة داخل العمل الروائي بعد أن تخلصت من التوجهات الإيديولوجية المباشرة للمؤلّف". (3)

ينبثق المعنى المتجدّد الذي لم يصاحب المؤلف قبل إنجاز عمله الروائي، فـ"الحقيقة لا يمكن أن تنبثق من إنسان واحد إنّها تولد بين الذين يبحثون عنها معا في عملية تواصلهم الحواري"(4).

1- الحميداني، بنية النص السردي، ص45.

2 . تودوروف، المبدأ الحواري، ص. 100

3. فاضل ثامر الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، ص.30.

4-M. Bakhtine: La poétique De Dostoievski, Trad. KolitCheff, Ed Seuil, 1970, p.155.

أما فليب سولرس P Sollers. فيرى أن كل" نص يقع في مفترق طرق نصوص عدّة، فيكون في آن واحدإعادة قراءة لها، وامتدادا وتكثيفا ونقلا وتعميقا"(1).

وبهذا التعريف يؤكد سولرس على الدور الإيجابي الذي يمنحه المتلقى للنص من خلال تفاعله معه، فيتجسد ذلك في دلالات لا نهائيّة تتجدّد وفق منظور القارئ لا منظور الكاتب، أي أنّ القارئ يتحرّر من سلطة الكاتب التي كُرّست في النقد الكلاسيكي.

يقول رولان بارت "إن الخطاب ينتج الشخصيات فينتج منها ظهيرا"(2) ، وهذا يدل على أن الشخصية لها علاقة مع القارئ الذي أصبح المنتج الثاني للنص، حيث أنه بمثابة الوجه الثاني للشخصية، وذلك لتفاعلالقارئ معالشخصية داخل الخطاب الروائي.

---

1. أنجينو، مارك Angenot Marc: أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة و تقديم أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الثانية،1989، بغداد، العراق، ص.105.

2 مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، ع240،ديسمبر 1998م، ص 72.

المحاضرة 9

- الشخصيات السردية -

تعتبر الشخصية من أبرز عناصر الخطاب السردي، وهي موضوع القضية السردية"(1)، وذلك لأنها بمثابة النقطة المركزية أو البؤرة الأساسية التي يرتكز عليها العمل السردي، وهي عموده الفقري، كما أنها عنصر محوريفي كل سرد، فلا يمكن تصوّر رواية بدون شخصيات لأهميتها البالغة.

والشخصية هي التي تتشكل بتفاعلها ملامح الرواية، وتتكون بها الأحداث لذلك ينتقي الروائي شخوص روايته بحكمة تامة بحيث يجعل كل شخصية في مكانها المناسب وقد تكون صادقة يمثلها البشر أو كاذبة تتجسد في الحيوانات أو الجمادات كما يمكن أن يجمع بينهما في الحالتين في خياله، كما يظهر الروائي بعض الميزات أو العيوب بالإضافة إلى الأبعاد الجسمية والنفسية والاجتماعية المرتبطة بالرواية ومن أهم هذه العناصر، البعد الجسمي والذي يشمل شكل الإنسان،طوله،وقصره،وحسنه،ووسامته ولون بشرته وكل صفاته، وأيضا البعد النفسي الاجتماعي الذي يشمل الجانب العقلي الانفعالي (التربية البيئة) إلى آخره من المؤثرات. لذلك علينا أن نستعرض بعض المفاهيم والقراءات اللغوية العربية من أجل تبيان المعنى الصحيح والشامل المصطلح الشخصية وفهمه.

أ - لغة:

ورد مفهوم الشخصية من الناحية اللغوية في معظم المعاجم العربية، منها ما جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (شخص) والتي تعني شخص" الشخص: جماعة شخص الإنسان وغير ذلك، والجمع أشخاص وشخوص، وشخاص سواد الإنسان تراه من بعيد وكل شيء رأيت جسمانه فقط رأيت شخصه، والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص وكلام متشاخص أي متفاوت "(2)، وبناء على هذا فالشخصية تعني الفرد بكل ما يتميز به عن غيره من صفات فيزيولوجية ووجدانية وعقلية فهي تشمل كافة الصفات الجسمية والعقلية والخلقية ومدى تفاعلها مع بعضها بعضا وفي تكاملها في شخص معين.

1- تزيفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر عبد الرحمن ،مزيان منشورات الاختلاف وزارة الثقافة الجزائر، ط 1 ، 2005، ص.73.

2- ابن منظور، لسان العرب دار صادر، بيروت ،لبنان، ط 1 ، المجلد 8، 1997م، ص 43.

أما مادة (ش. خ.ص) عند صاحب القاموس المحيطفهي كلّ ما : ارتفع عن الهدف، شخص بصوته فلايقدر على خفضه وشخص به كمعنى أتاه أمره أقلقه وأزعجه" (1)، فلفظ الشخص هنا يطلق على كل ذاتبغض النظر عن الجنس أذكرا كان أم أنثى، وكل ما رأيت شكله أو جسمه فقد رأيت شخصه. وجاء في قوله تعالى: ﴿وَاقْتَرَبَ الْوَعْدُ الْحَقُّ فَإِذَا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الذين كفروا﴾(2)، حيث دل اسم الفاعل بشخص شاخص على الارتفاع والعلو، حيث يصبح ظاهراً، فيتعالى شاخص البصر إذا ارتفعبصره عالياً.

ومن معاني هذه المادة اللغوية (ش. خ. ص) - أيضا - "التعبير عن قيمة حية عاقلة ناطقة فكأن المعنى إظهار شيء وإخراجه وتمثيله وعكس قيمته (3) ، ينحو هذا العريف منحى جديدا يجعل اللفظ أكثر تجريدا فهو تمثيل الشيء وإبرازه، بالإضافة إلى عكس قيمته فهو بذلك التعبير عن القيمة الجوهرية الحية العاقلة.

ب- اصطلاحا:

الشخصيةهيكلمة حديثة الاستعمال استخدمت لتدل على ما تميز الشخص عن غيره، وهي – تأثيليا - لفظ فرنسي مشتق من القناع الذي كان يبدو فيه الممثل على المسرح، فإن الشخصية لا تقتصر على ما يبدو به الشخص، بل تتناول الجوانب العميقة التي قد تتجلى أثارها في السلوك أو التي تكشف الاختبارات ووسائل الدراسة النفسية وغيرها" . (4)

ثمأخذت بعد هذا، تهيمن على العمل الروائي لتصبح "العصب الحي والمؤثر في البناء الفني للرواية كلها" (5)، فهي القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردي، وأهم أداة يستخدمها الروائي لتصوير الأحداث حيث تؤدي دوراً رئيسا ومهما في تجسيد فكرة الروائي، وهي

1- الفيروزآبادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ج 1، (د، ط)، 1999م، ص. 469 .

2- سورة الأنبياء، الآية 96.

3 عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد، ص 85.

-4 نصر الدين محمد الشخصية في العمل الروائي مجلة ،فيصل دار الفيصل الثقافية للطباعة العربية السعودية ع 37 جوان 1980م،20.

5 - المرجع نفسه، ع37، ص. 20.

من غيرشك عنصر مؤثر في تسييرأحداث العمل الروائي"(1)، أي أن الشخصية هي قطب الرحى الذي تدور حوله بقية مكوّنات العملالروائي، فالشخصيةهي التي تبنيالعمل لأهميتها البالغة، حيث أن تأثيرها واضح في سيرالأحداث.

وهذا ما سبق أن أشار إليه تودروف بقوله "هي مجموع الصفات التي كانت محمولة للفاعل من خلال حكي، ويمكن أن يكون هذا المجموع منظما أو غير منظم"(2).

كما يختلف مفهوم الشخصية في الرواية باختلاف الاتجاه الروائي الذي يتناولها، فهي عند الواقعيين التقليديين شخصية من لحم ودم تحاكي الواقع الإنساني في المحيط، وأما بالنسبة للرواية الحديثة فهي كائن من ورق، لامتزاجها بالتخييل الفني للمؤلف، فالشخصية هي محرك الأحداث ومصدر تطورها.

هذا، وبفضل مخزون المؤلف الثقافي يستطيع أن يضيف ويحذف ويبالغ ويضخم في تكوينها وتصويرها فهي، إذن، "شخصية من اختراع الروائي فحسب "(3).

يتضحمما - سبق - مدى أهمية الشخصية في العمل الروائي من جهة، ومدى تأثيرها في الحدث الروائي من جهة أخرى، على أساس أنه أي الحدث - ثمرة من ثمرات تصارعها وتطاحنها، فالشخصية فعل وحدث وهي في الوقت ذاته وظيفة أو موضوع " . (4)

كما تعتبر، أيضا، بدعة من ابتكار خيال الأديب" تشكّل أحد" المكونات الحكائية التي تسهم في تشكيل بنية النص الروائي، حيث يحاول منجز النص بواسطة أسلبة اللغة وفق نسق مميز مقاربة الإنسان الواقعي، وهذا لايعنيأن الشخصية هي الإنسان كما نراه في الواقع المرئي، لأنها توجد للبعدين الإنساني والأدبي فهي صورة تخيلية، استمدت وجودها في مكان وزمان معينين وانصهرت في بنية الكاتب الفكرية مشكلة الممزوجة بموهبته، فوق الفضاء الورقي الأبيض، ليسهم في تكوين بنية النص الروائي الدال، وتنجز وظيفتها المسندة إليها تأليفا، وتعكس بعلاقتها مع البنى الحكائية الأخرى ظروفا اجتماعية واقتصادية

---

1 عثمان بدري: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ دار الحدائية، بيروت، ط1، 1986م، ص. 7 .

2- تودوروف، مفاهيم سردية، ص 74.

3- آمنة ،يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 36

4- أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1 ، 2005 م ص ص 35-36

وسياسية، مسهمة بذلك في تكوين المدلول الحكائي واحتوائه ومؤثرة تأثيراً فعالا في المتلقي، دافعة إياه إلىإنتاج الدلالة (1)، كما أن هوية الشخصية تتحدد من خلال بعض المصادر الإخبارية المساعدة والتي هيعلى سبيل الذكر لا الحصر:

1- ما يُخبر به الروائي.

2- ما تخبر به الشخصيات ذاتها.

3 - ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات.

ولعل هذا ما جعل مرتاض يقرّر : " أنها التي تسرد لغيرها أو يقع عليها سرد غيرها، وهي بهذا المفهومهيأداةوصف أي أداة السرد والعرض" (2).

1- المرجع السابق، ص ص 35-36

2- عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990م، ص 67.

المحاضرة 10

- الزمن السردي –

يعد الزمن عنصرا مهما من عناصر النص السردي، الرابط الحقيقي للأحداث والشخصيات والأمكنة، والرواية من أكثر الفنون الأدبية التصاقا بالزمن، كما أنه من المقولات الأساسية التي شغلت بال الدارسين واستقطبت اهتمامهم لارتباطه بالأدب والفلسفة والعلم، بل بكل ما يمت للإنسان بصلة، سواء من قريب أو من بعيد في ماضيه وحاضره، أو حتى مستقبله، إلاأن الزمن يبقى ملخصا ومقيدا في ثلاثة أبعاد هي الماضي الحاضر، المستقبل، وهذه الأبعاد نحسها في ذواتنا ونفكر وفق تحديداتها، لكن لا نلمس أحدها حتى يغيب بعضها عن الآخر. وبالتالي يستحيل وجود عملروائي خال من الزمن.

أ- الزمن لغة:

ورد تعريف الزمن من الناحية اللغوية في معظم المعاجم العربية، ومن أهمها ما جاء في لسان العرب: "الزمن والزمان اسم لقليل الوقت وكثيره، والجمع أزَمُنْ وأزمان ،وأزمنة ، وأَزْمَنَ الشيء طال عليه الزمان، وأزمن بالمكان أقام به زمان والزمان يقع على الفصل من فصول السنة وعلى ولاية الرجل وما أشبهه"(1). يمكن حصر المعاني التي أوردها ابن منظور في المدّة من حيث الطول والقصر، والإقامة في المكان بقدر معلوم، وأنه فصل من فصول السنة.

وقد أورد صاحب القاموس إضافة بقوله ولقيته ذات الزمين كزُبَيْر : تريد بذلك تراخي الوقت"(2)، أي أنّاشتقاق البنية اللغوية من مفردة الزمن، دلّت على الاستغراق في الماضي القريب لحظة الخطاب. كما وردت مادة (ز.م.(ن) في (الصحاح) تحمل معنى اسم لقليل الوقت وكثيره ويجمع على أزمان وأزمنة وأزمن كما يقال لقيته ذات العويم أي: بين الأعوام (3) ، ما يعني أن الزمن أو الزمان يدل على الأعوام، والتي تعني بحد ذاتها السنوات الطويلة أي المدة الزمنية الطويلة.

1- ابن منظور لسان العرب، ص. 60.

2- الفيز وآبادي : قاموس المحيط :(مادة زمن)، ص 225

3- الجوهري، الصحاح (تاج اللغة وصحاح اللغة)، تح: إميل بديع يعقوب ومحمد نبيل طريفي، دار الكتب العلمية، ط1، ج5، 1999م،ص.55.

أما في (معجم الفروق اللغوية)، فإن أبا هلال نكري قد تناول مفهوم الزمن بقوله: "اسم الزمان اللغةيقع على كل جمع من الأوقات، وأن الزمان أوقات متتالية مختلفة أو غير مختلفة"(1)، يوحي تتابع الأوقات العربية و ائتلافا واختلافا عند أبي هلال بما يحمله بين . طياته من أحداث وصروف متباينة.

بالإضافة إلى هذا، هناك من أحصى مرادفات للزمن يكمن وجه الاختلاف بينها من حيث قصرها وطولها، ف" الزمن والزمان والدهر والحين والأزل والسرمد"(2)، فهي كلها معان تتدرّج بالزمن ليستغرق مدة تفوق تقديرالعقل البشري المحدود.

وفي سياق الحديث عن الفروق اللغوية للفظ الزمن وما يرادفه جاء في لسان العرب: "قال شمر الدهر والزمان واحد " (3) ، أي أن الدهر والزمان لفظين لدلالة واحدة هي ا الزمن ثم يذكر بعد ذلك الاختلاف الحاصل في الاستعمال العربي بين اللفظين، حيث جاء فيه أن أبا منصور قال الدهر عند العرب يقع على الفصل من فصول السنة" (4)، ويظهر الفرق من كون الدّهر لفظا أعمَّ من حيث دلالته، وأن الزمان هو حقبة منأحقابه.

أما تمام حسان فإنّه ينتبه للدلالة الفارقة بين لفظي (زمن) و (زمان)، ويجعلهما مقابلين للفظين مختلفين في الإنكليزية ينتميان للحقل الدلالي نفسه، فهو يرى أنّ الزمان للزمن الفلسفي الذي يعرفه الناس جميعا، وهو يقابل كلمة Time في اللغة الإنكليزية كما أنه يعطي اصطلاح الزمن للزمن النحوي اللغوي الذي يقابلكلمةTense"(5).

1- أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، تح: محمد إبراهيم سليم دار العلم والثقافة القاهرة، دط، 1979 م، ص 270.

2- كمال عبد الرحيم رشيد: الزمن النحوي في اللغة العربية عالم الثقافة عمان دط، 2008م، ص 12.

3- اين منظور لسان العرب، ص 199.

4- المرجع نفسه، ص. 199.

5- رشيد عبد الرحيم الزمن النحوي في اللغة العربية، ص. 14.

ب- الزمن اصطلاحا:

لقد حظي الزمان باهتمام الفلاسفة والعلماء والأدباء لما له من علاقة بالحياة والكون والإنسان يتشكل فيه الوجود والعدم الموت والحياة الحركة والثبات الحضور والغياب والزوال والديمومة، فالزمن "كأنه . وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أولا، ثم قهره رويدا رويدا بالإجلاء آخرا، إن الزمن هو موكل بالكائنات ومنها الكائن الإنساني، يتقصى مراحل حياته، ويتولج في تفاصيلها، بحيث لا يفوته منها شيء ولا يغيب منها فتيل، كما تراه موكلا بالوجود ،نفسه، أي بهذا الكون يغيّر من وجهه ويبدل من مظهره، فإذا هو الآن ليل وغدا نهار وإذا هو الفصل شتاء وفي ذاك صيف " (1) ، أي أن الزمن هو وعاء تتجلى من خلاله المتناقضات في تألف عجيب له فاعلية معينة تتحدّد حسب ظروف ،مراحله فهو السيرورة والديمومة والتحوّل والتغيّر بين الماضي والحاضر والمستقبل هو روح الوجود ونسيجها الداخلي يمثل فينا على شكل حركة لا مرئية نعيشها وتعكس وجودنا.

ولذلك يعتبر من بين المفاهيم الكبرى حيث أن الزمن أو الزمان (Le temps) أو (Time) أو (Tempus) أو (Tempo) هو في التصور الفلسفي ولدى أفلاطون تحديدا كل مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق " (1) ، فالزمن عنده عبارة عن فترة تتضمن حادثتين هما الحدث السابق والحدث اللاحق، فهو ينتقل من الحدث الأول إلى الحدث الثاني في مرحلة معينة، وبالتالي فهو مرتبط بحركة الأشياء وتغيرها المستمر.

أما غيو فينظر إلى الزمن على أنه لا يتشكل إلا حين تكون الأشياء مهيأة على خط بحيث لا يكون إلا بعد واحد هو الطول (3) ، زيادة على هذا، فإن الزمن يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى"(4)، مما ، أن للزمن الفاعلية في التأثير على العناصر الأخرى المكونة للرواية، حيث أن هذا التأثير لا يظهر إلا من خلال تفاعل العناصر الأخرى مع الزمن، حيث يعتبر هذا الأخير المركز الرئيسي في الرواية المعاصرة، فالشخصيات والأحداث تتشكل وتتحرك في فضاء زمني، فلا يتم السرد إلا بوجود الزمن.

---

1 مرتاض عبد الملك في نظرية الرواية، ص 199.

2 - المرجع نفسه، ص.172.

3 - المرجع نفسه، ص. 199.

4 سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 38.

كما يمكن للسارد أن يسترجع الماضي يستشرف المستقبل، لأن الرواية ليست بنية ثابتة الكيان والتشكيل يمكن التقاطها بوضوح، بل هي سيرورة ت تحول، وشكلها في سيرورة، وهدفها غير معروف مسبقا، فكما أن الزمان في مختلف تجلياته متجدد ومتحول، فإن الرواية التي هي خطاب الزمان بامتياز، بنية تلتقط التحولات وهي نفسها بنية تحويل " (1) ، فحركة الزمن المصاحبة للتحول والتبدل تكمن في تغيير الأشياء لتنبثق أشكال جديدة على غرار انهيار الأشكال القديمة، كما يساهم في التعبير عن موقف الشخصيات الروائية من العالم فيكشف عن مستوى وعيها بالوجود الذاتي المجتمعي وتجسيد رؤية الراوي أيضا.

كما أن الزمن هو زمن تخيلي نابع من عمق النص الروائي وداخله فيظهر لنا الزمن الطبيعي (الموضوعي) بكل دلالاته الطبيعية كالفصول والسنة والشهر والأسبوع واليوم حيث يتحرك الزمان ويتعاقب مجددا نتيجة للحركة الطبيعية للأرض، أما الزمن الذاتي فهو نابع من التجربة الشعورية للإنسان المتصلة بوعيه ووجدانه وخبرته الذاتية لأنه يرادف معنى الزمن في الرواية معنى الحياة الإنسانية العميقة، معنى الحياة الداخلية، معنى الخبرة الذاتية للفرد ورغم تجذرها في أغوار النفس الفردية هي خبرة جماعية والزمن الروائي هو الصورة الحقيقية لهذه الخبرة "(2)، حيث لا يقاس بالزمن الفلكي ولا تحكمه لحظات واحدة، بل يمكن له أن يمتلك أزمنة متفرقة في لحظة واحدة.

لقد شغلت قضية الزمن العديد من النقاد ،والروائيين فاجتهدوا في ضبط مفاهيمه وصياغة تعاريفه، ولهذا، تباينت جهودهم وفق اختلاف اتجاهاتهم ولعل أبرز تعريف هو ما تعلّق بتصور الشكلانيين الروس، لأنهم يعدون من الأوائل الذين اشتغلوا على الزمن في الرواية، حيث أدرجوه في دراساتهم السردية، مرتكزين في أعمالهم حول العمل الروائي على تصوّر توما شفسكي، الذي يميّز فيه بين ما أسماه: المتن الحكائي والمبنى الحكائي على مستوى العمل الروائي، حيث أن المتن الحكائي هو "مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل" (3) ، في حين يتألف المبنى الحكائي (Sujet) من الأحداث نفسها، لكنه " يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا"(4)، فهو يميز بين

-1- برادة محمد أسئلة الرواية (أسئلة النقد)، الرابطة الدار البيضاء، المغرب، ط 1 ، 1996م ، ص 61.

2- محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، ج2، 1991م، ص. 10.

3- تودوروف، تزيفيتان نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس تر : إبراهيم خطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، الدار البيضاء، ط1، 1982م، ص. 70.

4- المرجع نفسه، ص. 70.

نوعين من العمل في الزمن السردي هما: زمن المتن الحكائي وزمن الحكي إذ "يقصد بالأول افتراض، كون الأحداث المعروضة قد وقعت في مادة الحكي، أما زمن فيرى فيه الوقت الضروري لقراءة العمل أو مدة عرضه " (1)، ومن هنا يمكن القول إن المتن الحكائي هو الزمن الطبيعي الذي وقعت فيه الأحداث، أو الذي يحتاجه حدث ما حتى ينتهي، أما زمن الحكي فهو الذي يتحكّم فيه السارد من أجل وصف مجموع الأحداث وفق نظام معين وفيه يتحدّد مدى تمكن المؤلّف فنيا من صقل نصه السردي، خاصة وأن المبنى الحكائي يهتم بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ، تبعا للنظام الذي ظهرت به في العمل الروائي.

أما تودوروف فقد قسم الزمن إلى قسمين خارجي وداخلي وقسم الأزمنة الداخلية بدورها إلى ثلاثة أنواع هي: زمن القصة زمن الكتابة، زمن القراءة. وكي يضبط تقسيمه هذا سعى إلى التمييز بين هذه الأزمنة الداخلية، فزمن القصة هو الزمن الخاص بالعالم التخيلي، وزمن الكتابة أو السرد مرتبط بعملية التلفظ ثم زمن القراءة، أي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص» (2) ، ومن هنا يتبين أن هذه الأزمنة تختلف فيما بينها، فزمن القصة هو الزمن السابق للكتابة، وزمن السرد هو الزمن الحاضر أو زمن التدوين ويقصد به كذلك المدة الزمنية التي يتطلبها فعل سرد والزمن الثالث يتمثل في زمن القراءة، وهي المدة التي يستغرقها القارئ عند قراءته الرواية.

ومن جهة أخرى تشير أهم الدراسات أن الشكلانيين الروس كانوا من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب، بارتكازهم على العلاقات التي تربط بين أجزاء الأحداث، فيتم عرض الأحداث في الخطاب الأدبي بطرقتين : إما أن يخضع السرد إما أن تأتي هذه لمبدأ السببية فتأتي الوقائع متتابعة منطقيا ، وهذا ما سموه بالمتن، والأحداث خاضعة لهذا التتابع دون أي منطق داخلي دون الاهتمام بالاعتبارات الزمنية وهو ما سموه بالمبنى. (3)

---

1 - المرجع السابق، ص 71.

2 - بحراوي، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي المركز الثقافي العربي، بيروت، ن، 1990، ط1، ص 114.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 107

وهذا التقسيم الثنائي للزمن الذي أتى به الشكلانيون الروس هو الذي اعتمده الدارسون من بعدهم خاصة بعد الجدل الذي شهده النقاد نتيجة لتعدد مظاهر الزمن حتى في الخطاب الواحد. ومن أهم هؤلاء الباحثين الناقد الفرنسي جيرار جنيت الذي حاول من خلال كتابة " الصورة الثالثة (Figure III) إرساء قراءة جديدة للزمن السردي عند تحليله للخطاب الروائي. وسأحاول في هذا المبحث الاستعانة بأهم القواعد التي حددها جيرار جنيت، وهذا من خلال التحديدات الثلاثة التي يراها أساسية في كل بحث يهدف إلى دراسة نوعية العلاقة بين زمن القصة وزمن الحكي أو الخطاب :

1- العلاقة بين الترتيب الزمني للأحداث في القصة والنظام الزمني لترتيبها في الخطاب.

2- العلاقة بين تواتر الحدث الواحد في الحكاية، وتواتره في القصة.(1)

ويعد الزمن الهيكل الذي يقوم عليه البناء الروائي، إذ لا رواية من غير زمن غير أن هذا الزمن يتفرع إلى زمن خاص بالمغامرة، وزمن خاص بالكتابة وزمن متعلق بالقراءة. (2)

3- العلاقات بين الديمومة النسبية للأحداث في القصة، وديمومة الحكي (أي طول الخطاب). ولدراسة الزمن في العمل الروائي لا بد من التمييز بين ثلاث أزمنة داخل العمل السردي: زمن القصة ، وزمن النص إذ أنه ليس من الضروري د . من وجهة نظر البنائية – أن يتطابق تتابع الأحداث وزمن الخطاب في رواية ما، أو في قصة مع الترتيب الطبيعي لأحداثها - كما يفترض أنها جرت بالفعل -، فحتى بالنسبة للروايات التي تحترم هذا الترتيب، فإن الوقائع التي تحدث في زمن واحد لا بد أن ترتب في البناء الروائي تتابعيا، لأن طبيعة الكتابة تفرض ذلك، مادام الروائي لا يستطيع أن يروي عددا من الوقائع في آن واحد.(1)

1- voir: Gérard Genette, F III,P 78.

2- ينظر ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس منشورات عويدات بيروت - باريس ط 2 ، ت ط 1982، ص. 64.

وبناء على هذا، فإننا نميز ثلاثة أزمنة في العمل الروائي .

1- زمن القصة:

هو زمن المادة الحكائية ، وكل مادة حكائية ذات بداية ونهاية وهي تجري في زمن يمكن قياسه. وزمن القصة لا يخضع إلى بنية معقدة أو متداخلة بل يخضع للتسلسل المنطقي للأحداث.(2)

2- زمن الخطاب:

وفيه لا يخضع زمن السرد للتتابع المنطقي للأحداث ، فلو افترضنا أن قصة ما تحتوي على مراحل حدثية متتابعة منطقيا على الشكل التالي: (أ، ب، ج، (د) فإن سرد هذه الأحداث في رواية ما يمكن أن يتخذ مثلا الشكل التالي: (ج، د، ب، أ).

وهكذا يحدث ما يسمى مفارقة زمن السرد مع زمن القصة، وبهذا فإن زمن الخطاب يكون وفق منظور الكاتب، فهو يتدخل لإعادة صياغة زمن ! القصة.

3- زمن النص:

وهو الزمن الذي يتجسد من خلال الكتابة التي يقوم بها الكاتب في لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة أو الخطاب، والتي من خلالها يتجسد" زمن الكتابة " و "زمن القراءة".

ونصل إلى القول بأن زمن القصة صرفي وزمن الخطاب نحوي، وزمن النص دلالي.(3)

---

1 ينظر ميشال بوتور بحوث في الرواية الجديدة، ص 101

2 - حميد الحميداني، بنية النص السردي ،ص. 182.

3- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص. 89

المحاضرة 11

- المفارقات السردي –

مفهوم المفارقات السردية:

إن دراسة النظام الزمنى في القصة يعني مقارنة ترتيب الأحداث في السرد من ناحية، بترتيبها وفق زمن الحكاية من ناحية أخرى. ويعني جنيت بالمفارقة مختلف أشكال التنافر والانحراف بين ترتيب أحداث الخطاب السردي وأحداث الحكاية، وهو ما يفترض ضمنيا وجود نوع من الدرجة صفر Le degree zero تلتقي عندها كل من القصة والخطاب. (1)

هذه المفارقات السردية anachronies narratives تتمثل أساسا في الاسترجاعات والاستباقات

أنواع المفارقات السردية :

يميز جنيت بين نوعين من المفارقات (Analepse):

1- الاسترجاعات (Analepse):

هي العودة إلى ما قبل نقطة الحكي أي استرجاع حديث كان قد وقع قبل الذي يحكي الآن. (2) وينقسم الاسترجاع إلى قسمين: استرجاعات داخلية واسترجاعات خارجية الأولى تتصل مباشرة بالشخصيات وأحداث القصة فتسير معها في خط زمني واحد بالنسبة لزمننا الروائي، أما الخارجية فتخرج عن خط زمن القصة، لتسير وفق خط زمني خاص بها لا علاقة له بسير الأحداث، كما أنها تقف إلى جانب الأحداث والشخصيات لتزيد من توضيح الأخبار الأساسية في القصة وإعطاء معلومات إضافية تمكن القارئ من فهم هذه الأخبار. (3)

- استرجاعات داخلية قريبة من القصة، تسير في خط القصة من خلال مضمون حدثي مغاير للحكي الأول، كتقديم شخصية واستحضار ماضيها . (4)

- استرجاعات داخلية متضمنة في القصة، تسير في خط الحدث نفسه الذي يجري فيه الحكي الأول. (5) وهذا النوع من اللواحق ينقسم بدوره إلى :

1- voir: Gérard Genette, F III,P 78-79.

2 ينظر: جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة ، تر : صباح الجهيم د.ط، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص.250

3- ينظر : وليد نجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1985، ص.96

4- voir: Gérard Genette, F III, P. 91.

5- Ibid. p. 92.

ويميز جنيت بين نوعين من الاسترجاعات الداخلية:

- استرجاعات متممة:

وترد لملء ثغرات تم المرور بجانبها دون أن يشكل ذلك حذف زمنيا أو سبق القفز عليها زمنيا ، وهو ما يسميه بالحذف المؤجل. (1)

- استرجاعات مكررة ، وتسمى بالتذكير ، ترد للتذكير بأحداث ماضية سبق ذكرها . (2)

- أما الاسترجاعات الخارجية فيقسمها إلى قسمين:

استرجاعات جزئية، ووظيفتها تقديم معلومة ضرورية لعنصر محدد في حركة، حيث أنها تنتمي إلى حذف دون أن يصل إلى الحكي الأول.

استرجاعات كلية، تمتد لتغطي مدة طويلة في الماضي إلى الحكي الأول. (3)

2- الاستباقات (Prolepses):

هي الحدث قبل وقوعه، فهو توقع وانتظار لما سيقع، لكن ذلك لا يعني ضرورة تحقق ما ينتظره في النهاية، فقد يخيب ويفشل إنما يتحكم في ذلك اتجاه تطور الأحداث.

والاستباق نوعان:

- استباقات داخلية (internes Prolapses) : وهي عبارة عن تنبؤات لا يخرج مداها عن الحكي الأول. (4) - استباقات خارجية (exterieures Prolapses وهي عكس الاستباقات الداخلية، يخرج مداها عن هذا الحكي . (5)

ويميز جنيت بين نوعين من السوابق الداخلية:

- استباقات متممة Completives Prolapses) ترد لتسد مسبقا ثغرة لاحقة.

- استباقات مكررة repetitive Prolapses : تكرر مسبقا مقطعا سرديا لاحقا (6)، ووظيفتها تهيئة المسرود له لما سيحدث، وذلك مثل ظهور شخصية في الحدث لا تتدخل في مجريات السرد إلا فيما بعد. (7) ويمكن أن تأتي المفارقات الزمنية مركبة لا بسيطة حيث تظهر مفارقات جزئية Partielles) في المفارقة الأساسية سواء أكانت سابقة أم لاحقة كورود السابقة ضمن اللاحقة أو العكس. (8)

1- voir: Gérard Genette, F III, p. 93.

2- Ibid. p. 95.

3- Ibid. p. 101.

4- Ibid, p. 106.

5- Ibid. p. 107. 6- Ibid. p. 109. 7- Ibid. p. 111. 8- Ibid. p. 91.

وكل مفارقة سردية يكون لها مدى (Portee) واتساعا (Amplitude)، ومدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد، وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة، ويمكن للمفارقة أن تغطي مدة معينة من القصة قد تطول أو تقصر، وهذه المدة هي ما يسميه جينت بـ اتساع المفارقة" (Anachronie de l' amplitude)، ويقاس مدى المفارقة بالسنوات والشهور والأيام ويبرز هذا الاتساع في الخطاب من خلال المساحة التي يحتلها ضمن زمن السرد، والتي تقاس بالسطور والفقرات والصفحات . (1)

- المدة (La dure):

يقصد بها السردانيون العلاقة التي تربط بين طول الخطاب الذي يقاس بالكلمات والجمل والسطور والفقرات، أي المكان أو المساحة النصية، وبين زمن القصة الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والشهور والسنوات . (2)

ولمعالجة هذا النسق والكشف عن تمفصلاته الإيقاعية لابد من الوقوف على حركة السرد بالاعتماد على مظهرين أساسيين: تسريع السرد ، وذلك عن طريق تقنيتي الخلاصة والحذف، ويعمل المظهر الثاني على إبطاء السرد، ويشمل تقنيتي المشهد والتوقف.

1- تسريع السرد :

أ- الخلاصة (**Sommaire**) : أي زمن الخطاب أقصر من زمن الحكي، أي أن السارد يلخص أحداثا جرت في أيام عديدة أو شهور أو سنوات من حياة شخصية بدون تفصيل الأفعال أو الأقوال، وذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة. (3)

وتأخذ معنى الإيجاز الأسلوب غير المباشر - بوصفها لغة أساسية في السرد القصصي، لأنه (الإيجاز) وسيلة إلى التنقل بسرعة عبر الزمن أي التنقل سرد الأحداث بسرعة كلامية، لأنه من غير المعقول أن يتساوى الكلام والحدث في صفحات القصة كلها . (4)

1- voir: Gérard Genette, F III. pp. 89-90.

2- Ibid. p. 123.

3- Ibid. p. 130.

4- ينظر : وليد نجار ، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، ص 47.

وتستعمل هذه التقنية غالبا عند تقديم المشاهد والربط بينها وعند تقديم شخصية جديدة في قالب اللاحقة، أو شخصية ثانوية لا يتسع للخطاب معالجتها معالجة مفصلة وكذلك عند الإشارة إلى الثغرات الزمنية، وما وقع فيها من أحداث.

والخلاصة نوعان على الأقل:

- محددة : تشتمل على قرينة مساعدة مثل: بضع سنوات أو أشهر قليلة..."(1)

غير محددة : تغيب فيها القرينة و يصعب من ثم تخمين المدة التي استغرقتها.

ب الحذف (L'ellipse) يكون السرد بالحذف أو بالقطع أو بالإضمار في أوج سرعته، ومن خلاله يقفز السارد على الأحداث دون ذكرها.

فالحذف، إذن، هو الجزء المسقط من الحكاية أي المقطع المسقط في النص من زمن الحكاية".(2)

وقد يكون الحذف محددا، مثل: ومرت سنتان بعد شهرين... " ، أو غير محدد مثل: "بعد سنوات طويلة، بعد عدة أشهر ..."، وميز جنيت بين الحذف المعلن أو الصريح ellipse explicite) الذي يكون مصحوبا بإشارة زمنية محددة أو غير محددة وبين الحذف الضمني ellipse implicite ، الذي لا يظهر في الخطاب رغم وجوده، ولا تنوب عن هذا الحذف أية إشارة زمنية ، بل يفهمها المسرود له ويستنتجها من خلال الثغرات الموجودة في التسلسل الزمني للسرد . (3)

وتحدث جنيت عن الحذف الافتراضي (ellipse hypothetique) الذي يقترب من الحذف الضمني، لعدم وجود قرائن تحدد مكانه مع المدة التي استغرقها ويفترض حصوله استنادا لما يلحظه المسرود له من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة (4) كالبياض الذي يكون بين فقرتين أو عند انتهاء الفصول فيتوقف السرد مؤقتا إلى حين استئناف القصة في الفصل الموالي(5)، ولا يعتبر جان ريكاردو هذا البياض تسريعا للسرد بل وقفا وإبطالا لحركته . (6)

1- ينظر : حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، صص. 149-150.

2 - سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة الدار التونسية للنشر، دط ،دت، ص 96.

3- voir: Gerard Genette, F III. pp. 139-140.

4- Ibid. p. 141 .

5- ينظر : حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 164.

6- ينظر: المرجع نفسه، ص.156.

2- إبطاء السرد وتعطيله:

أ- المشهد :(**Seene**) يمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق، ويأتي حواريا في غالب الأحيان. (1) وفي المشهد يتم الانتقال من العام إلى الخاص، ويقع في فترات زمنية محددة كثيفة ،ومشحونة وهو محور الأحداث الهامة، لذلك حظي بعناية المؤلفين، وفي المشهد نرى الشخصيات وهي تتحرك وتتكلم وتتصارع.(2)

يمكن التمييز بين نوعين من الحوار:

- الحوار مع الآخر، يتم بين شخصيتين أو أكثر، فيترك المجال للشخصية كي تبدي آراءها وأفكارها وتصوراتها للطرف الآخر.

- المناجاة (الحوار الذاتي /المونولوج)، ويعد أداة فنية يعتمدها السارد للكشف عن دواخل الشخصيات وما يعتريها من أفكار ومشاعر، ولهذا النوع من الحوار وظيفتان هما:

- مرجعية : تخبرنا الشخصية عن ذاتها ومواقفها إزاء الآخرين.

- انفعالية تعبيرية : تعبر الشخصية عن دواخلها و أفكارها وما يدور في ذهنها.

وقد يعمد السارد إلى تمطيط الأحداث، وذلك بسرد جزئيات الحدث الواحد وتفاصيله(3)، فيقدمه نقطة نقطة ولحظة لحظة دون أن يعتمد على الحوار وهذا ما يسمى بالمشهد الحدثي.(4)

ب- التوقف (Pause): يحدث عندما يوقف الكاتب تطور الزمن أي عندما لا يتطابق أي زمن وظيفي مع زمن الخطاب، ونصادف هذه الوقفات الزمنية أثناء الوصف أو الخواطر، ويسميها جنيت الوقفات الوصفية.

ويمكننا أن نميز بين نوعين من الوصف الوصف الذي يشكل مقطعا نصيا مستقلا، فيشرع الراوي في وصف إطار مكاني أو شخصية أو الطبيعة معلقا لفترة زمنية معينة تسلسل الأحداث، وتقتصر وظيفتها على تمثيل الأشياء في حدود كينونتها الفضائية.

---

1 - ينظر: حميد الحميداني، بنية النص السردي ، ص. 77.

2- ينظر : سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1984، ص. 65.

-3 سمير المرزوقي وجميل شاكر مدخل إلى نظرية القصة، ص. 93.

4- voir: Gerard Genette, F III, p. 142.

والوصف الذي لا ينجر عنه أي توقف للمسار الحكائي، فيكون الوصف عبارة عن وقفة تأمل لدى شخصية يكشف لنا عن مشاعرها وانطباعاتها أمام مشهد ما (1)

وتتحدد وظائف التوقف عامة في وظيفتين أساسيتين:

الوظيفة التزيينية أو الجمالية والوظيفة التوضيحية أو التفسيرية. (2)

على أن التوقف وسيلة وليس هدفا ، فيما يجب مراعاته هو عدم الوصف من أجل الوصف بل إضافة شيء جديد يفيد السرد ويخدمه. (3)

---

1 - المرجع السابق، ص.90.

2- ينظر ، حميد الحميداني، بنية النص السردي ، ص 79.

3- ينظر : حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 176

المحاضرة 12

التواتر (Fréquence)

1- مفهوم التواتر الاصطلاحي:

يراد من التواتر في القصة "مجموع علاقات التكرار بين النص والقصة وبصفة موجزة ونظرية من الممكن أن نفترض أن النص القصصي يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحد أو أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة أو في أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة أو مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة". (1)

ويرى جيرار جنيت أن محكيا ما يمكن أن يروي مرة واحدة ما حدث مرة "واحدة، وأكثر من مرة ما حدث مرة واحدة و مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة". (2)

2- علاقات التواتر:

أدرج جيرار جنيت ثلاثة ضروب لعلاقات التواتر :

2-1- التواتر المفرد: وهو أن يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة وفي ذات الإطار يدرج جنيت ضمن المحكي الإفرادي كل محكي يروي أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة، على اعتبار أن التواتر المفرد يعرف بالتعادل والتساوي بين عدد مرات الحكي وعدد مرات القصة سواء كان عدد المرات مفردا أو جمعا، ويكثر هذا النوع من التكرار في البنية السردية وبخاصة عند السرد الخطي لأحداث القصة.

أما آخر تجليات العلاقات الزمنية بين القصة والمحكي فتبدو من خلال التواتر السردي، أو علاقات التواتر والتكرار بين المحكي والمادة الحكائية أو القصة، وذلك أن حدثا أو ملفوظا سرديا ليس بإمكانه فقط أن ينتج، وإنما

أن يعاد إنتاجه، وأن يتكرر ذلك أكثر من مرة، بل عديد المرات داخل النص نفسه".(3)

---

1 - سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص. 86.

2- voir : Gérard Genette, F III, p. 146

3- Ibid. p. 147.

2-2- التواتر المكرر: حيث يروى أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، فقد يتكرر سرد الحدث الواحد في الخطاب مثل العبارة: أمس نمت باكرا، أمس نمت باكرا، أمس نمت باكرا .... فالسارد يكرر فعل النوم بالعبارة نفسها، وقد يكون التواتر المكرر بتنويع الصيغ الأسلوبية. (1)"

فالسارد يكرر كلامه عن فعل واحد بأكثر من عبارة و بأكثر من صياغة وهو ما جعل النقاد يدخلون التواتر في مجال الأسلوبيات لا الزمن. (2)

وقد يكون التواتر المكرر بالاعتماد على تنوع وجهات النظر، أو بالاعتماد على المفارقات الزمنية التكرارية(3) فيقع الحدث في السرد الأول حاضرا، ليعاد بعدها المكرر مسترجعا. فاتجاه الزمن في القص المفرد خطي، واتجاهه في القص المكرر متعرج.

ومن الممكن أن يجتمع تغير الأسلوب بتغير وجهات النظر، وبالمفارقات السردية في القص المكرر، وهو يدل على أن هذه التقنيات تعمل بشكل متكامل ومتجانس.

-2-3- القص المؤلف: وهو أن يروي السارد مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة، وهو شكل تقليدي عرفت به الملحمة والرواية الكلاسيكية والحديثة.(4)

ويرتبط القص المؤلف غالبا بالإيجاز والتعجيل، الشيء الذي يجعله يرتبط باللحظات الضعيفة، حيث يتراجع فيها الحدث الحاسم، فيأتي تابعا للقص المفرد، مثله في ذلك مثل الوصف الذي يأتي ليوقف الفعل وتوتره. (5) وهو سرد تركيبي لأحداث وقعت وتكرر وقوعها مرة أو عدة مرات غير أن السارد لا يسردها بعدد المرات التي حدثت فيها، وإنما يستعين ببعض الصيغ مثل: (صيغة الفعل الناقص كان زائد (يفعل التي تدل على التجدد)، أو بعض العبارات مثل: عدة مرات مئات المرات.... أو الظروف الزمانية، والأسماء التي تحمل معنى الظروف؛ كأيام الأسبوع ، كل يوم...) . (6)

1- Ibid, p. 147.

2- ينظر : يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط2، دار الفارابي بيروت، لبنان، 1999، ص.87.

3- voir: Gérard Genette, F III, p. 146

4- Ibid, pp. 147-148.

5- Ibid, p. 148.

6- ينظر : تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1973، ص 27.

وتعمل هذه الأنواع المختلفة من التواتر على مستوى الأحداث بشكل متكامل على خدمة البنية السردية في الخطاب الروائي، فكثيرا ما يعمل القص المؤلف بالتناوب مع القص المفرد، يقطعها بين الحين والآخر القص المكرر ، فيدفع القص المفرد الأحداث إلى اتجاه معين ويمهد القص المؤلف لحبك العقدة، بينما يأتي القص المكرر للتأكيد معنى من المعاني أو فعل من الأفعال.

وتأتي هذه التكرارات للتأكيد على فعل معين، أو إبراز وجهات نظر شخصيات مختلفة، أو الكشف عن سيكولوجية معينة وذلك بأن يكرر السارد فعلا معينا عدة مرات وقد يشكل هذا الفعل بؤرة محورية في بنية الخطاب الروائي.

المحاضرة 13

- المكان في الخطاب السردي -

يعد المكان من أهم العناصر الأساسية في بناء العمل الروائي، فهو الإطار الذي تنطلق من الأحداث، وتسير وفقه الشخصيات.

فالمكان "يسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق (1) ، فهو الذي يلد الأحداث قبل أن تلده فيعطينا تصورا لها وللأشخاص وللزمان والمكان والحركة تشكل وحدة لا تنفصم. (2)

هذا ما يعطيها ديناميكية، فلا يصبح المكان مجرد عنصر ثابت معزول عن عناصر الرواية، بل هو المؤثر والمتأثر بها.

ويرى حسن بحراوي أن المكان عبارة عن شبكة من العلاقات ووجهات النظر التي تنسجم وترتبط فيما بينها لتشيد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث، فالمكان بوصفه مكونا أساسيا يشكل عنصرا مهما في البناء الروائي، ينظم بنفس الدقة والكيفية التي تنظم بها العناصر الأخرى في الرواية، لذلك فهو يؤثر فيها ويقوي من نفوذها وبنيتها العامة، إضافة إلى أن المكان يعبر عن مقاصد المؤلف، وتغير الأمكنة الروائية سيفضي بالضرورة إلى تغييرات على مستوى مجرى الحكي والمنحى الدراسي الذي يتخذه . (3)

1- علاقة الوصف بالمكان :

لا مندوحة في أن الوصف يعد عاملا مهما من عوامل إبراز المكان ،وتحديده ذلك أنه "ضوابط المكان في الروايات متصلة عادة بلحظات الوصف، وهي لحظات متقطعة أيضا تتناوب في الظهور مع السرد أو مقاطع الحوار . "(4) وإذا كان السرد يشكل أداة الحركة الزمنية في الحكي، فإن الوصف هو أداة تشكل صورة للمكان، ولذلك يكون للرواية بعدان أحدهما أفقي يشير إلى السيرورة الزمنية، والآخر عمودي يشير إلى المجال المكاني الذي تجري فيه الأحداث، وعن طريق التحام السرد والوصف ينشأ فضاء الرواية. "(5)

1- غالب هلسا: المكان في الرواية العربية (عن كتاب الرواية العربية واقع وآفاق دار ابن رشد للطباعة والنشر ، ط 1 ، د ت، بيروت، ص. 111

2 - ينظر : المرجع نفسه، ص 209

ينظر : حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص 32

4- حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 62

5- المرجع نفسه، ص 80.

وقد أخذ الوصف أدوارا شتى داخل فضاءات الخطاب الروائي الجديد، أسهمت كلها في "جعل النص الروائي ينتج اللغة بنفسه وانطلاقا من نصيته نفسها ما يحدده، ومن بين هذه الأدوار فسح المجال لتدخل اللغات الواصفة وهذا بتعقيد البناء الدلالي للنص في ذهن القارئ، أو اللجوء إلى خرق كل إيهام ،مرجعي فيصبح للنص مرجعيته الخاصة جعة الآداب والتي لا تعطي ،سلفا، بل تنتج عن القراءة ذاتها، وتبنى عبر العلاقات الحوارية المتبادلة بين النص و القارئ. (1)"

2- علاقة الشخصية بالمكان:

إن المكان هو الأكثر التصاقا بحياة البشر، فإدراك الإنسان للمكان يختلف من حيث إدراكه للزمن، ففي الوقت الذي يدرك فيه الزمن من خلال تأثيره في الأشياء إدراكا غير مباشر يدرك المكان بطريقة مباشرة إدراكا ماديا حسيا والشخصية مهما انتقلت إلى أمكنه أخرى تظل مرتبطة بالمكان المحوري والمركزي، وهذا الانتقال له دوافعه، لأن الإنسان لا يحتاج إلى مجرد رقعة جغرافية يعيش فيها بقدر حاجته إلى رقعة يضرب فيها بجذوره باحثا عن هويته وكيانه.

إن هناك أماكن مرفوضة وأماكن مرغوب فيها، واختيار المكان ، وتهيئته يمثلان جزءا من بناء الشخصية البشرية، فالمكان إما أليف وإما ،موحش مكان السعادة أو الشقاء، الواقع المر أو الحلم الدافئ، الضياع أو المصالحة مع النفس والجماعة.

فالانتماء إلى المكان هو الذي يحدد طبيعة العلاقة بالمكان من ناحية الغربة والألفة فالمكان الأصلي هو المكان المحوري بالنسبة للشخصية إذا تحققت فيه مطالبها ورغباتها ووجدت فيه الجانب الحيوي. وفي حالة افتقار هذا الجانب فإن الشخصية تحاول البحث عنه في مكان آخر ومن ثم يحصل الانفصال عن المكان المركزي والاتصال بالمكان المحيط، لذلك نجد من يقسم المكان المحيط إلى قسمين:

- **المحيط القريب:** وهو المكان الذي تكون فيه العلاقة بينه وبين المكان البؤرة علاقة دائمة ومتواصلة

- **المحيط البعيد:** وتكون علاقته بالمكان البؤرة علاقة طارئة ومحدودة.

ويمكن القول أن عملية الانتقال من مكان إلى آخر يستتبعه تحول في الشخصية، فالانغلاق في مكان محدد يعبر عن الجمود والعجز وفقدان القدرة على الفعل والانسجام، وقد يزداد المكان

---

1 - حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص. 62

2 - المرجع نفسه، ص.80.

3- ينظر : سعيد يقطين، قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية المركز الثقافي العربي، ص 92

ضيقا وانغلاقا لنجد الشخصية حبيسة غرفة. لكن رغم هذا الانتقال فإن المكان المركزي والخوري بيبقى هو نواة الأمكنة في العالم سواء في تصورنا الذهني أم في ممارستنا اليومية.

فمهما ابتعد الفرد عن موطنه الأصلي يظل مرتبطا به وإن كان المحيط المجاور له يوفر حاجياته، وهذا ما يخلق نوعا من الألفة بهذا المكان الذي توطدت علاقة الشخصية به.

والعلاقة بين الشخصية والبيئة المكانية تقوم على علاقة تفاعل مستمر، فلم يعد المكان مجرد إطار هندسي يتواجد فيه البطل أو الشخصية بل أصبح يؤثر في الشخصية ويحركها من ناحية الأحداث ويدفعها إلى الفعل، ووصف المكانيعني وصف لمستقبل الشخصية. (1)

وبهذا تتضح تلك الوشائج المتينة التي تربط بين هذين المكونين الأساسيين المكان والشخصية، فبمجرد الإشارة إلى المكان فإننا نشير إلى الحدث، وهذا الحدث تقوم به شخصية معينة، لذلك لا يقدم لنا المكان بوصفه إطارا فحسب، بل كونه عنصراً حكائيا أساسيا في المادة الحكائية له أهميته في تأطير البنية العامة للنص الروائي، وتنظيم الأحداث، فيتحول في الأخير إلى مكون روائي جوهري يفند بذلك مقولة اعتباره مكونا ثانويا فحسب، ولعل هذا ما جعل ميشال بوتور يؤكد بقوله : إن لكل غرض وظيفته المباشرة الواضحة، ولكننا حين ننظر إليه من الناحية "الفنية" ، فإن هذا الغرض يتعدى وظيفته الأولى ويكتسب وظيفة أخرى غير التي صنع من أجلها." (2)

3- طريقة تحديد المكان:

إن المكان ليس حقيقة مجردة وإنما يظهر من خلال الأشياء التي تشغل هذا الفراغ أو الحيز، ولقد اهتم الروائيون اهتماما بالغا بمفهوم المكان ، هذا العالم الحسي الذي تعيش فيه الشخصيات ، وقاموا بتجسيده تجسيدا مفصلا ودقيقا باعتبار أن المكان الذي تسلكه الشخصية مرآة لطباعه ، فهو يعكس حقيقة الشخصية ، ومن ناحية أخرى إن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي ترتبط به. (3)

ووصف المكان يساعد الكاتب على معرفة أفكار وطباع الشخصية ومدى تفاعلها وعلاقتها بهذا المكان، يقول ميشال بوتور: وبحسب معرفتي لا وجود لرواية تجري جميع حوادثها في مكان واحد منفرد، وإذا ما بدا أن الرواية تجري في مكان واحد خلقنا أوهاما تنقلنا إلى أماكن أخرى. "(4)

1- voir : Philipe Hamann introduction à l'analyse du descriptif, hachette université de paris, 1981, p. 131.

2 ينظر، ميشال بوتور بحوث في الرواية الجديدة، ص. 50

4- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة . ص. 61.

3- voir : Philipe Hamann introduction a l'analyse du descriptif, p. 140.

وهناك من يلجأ إلى وصف وتصوير المكان بكل دقائقه وهو ما يسميه بعض النقاد بالمكان الهندسي، وهو المكان الذي تعرضه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقة بصرية حادة، يحول إثرها المكان إلى مجموعة من السطوح والألوان والتفاصيل التي تلتقطها العين منفصلة، ولا يحاول أن يقيم منها مشهدا كليا، فالروائي يتخذ حياد المهندس أو سمسار الأثاث إذ يحذف كل الصفات ذات الطابع التقييمي ويكثر من المعلومات التفصيلية.(1)

والغرض من كل هذه التفاصيل الإيحاء ومحاولة الاقتراب من الواقع، لذلك حاول بعض الروائيين أن يجعلوا من المكان مجموعة من الأبعاد الهندسية، ويمكن أن تنسجم هذه الرؤية على الشخصية بالتركيز على المظهر الفيزيولوجي البطل، غير أن هذه الطريقة في الوصف تجعل القارئ أمام جزئيات منفصلة تعتمد على النظرة التجزيئية، والتي تقف عائقا أمام الفهم الشامل لوظيفة المكان ودلالته باعتباره مصدرا لمجموعة من القيم والمعاني لذلك نجد القارئ عاجزا عن ربط هذه الأشياء بتجاربة الخاصة فالمكان الهندسي يقتل تقنية الخيال، فيصبح حاجزا فاصلا بين المكان الفني والمكان الحقيقي الواقعي، لذا يصعب علينا تخيل أثر أدبي يقوم على الوصف دون أحداث تدور حول الرواية، لكن رغم ذلك فلكل مكان أبعاده الهندسية والعمرانية قد يدرجها الكاتب في الرواية ويصفها وصفا آليا آخذا بعين الاعتبار بيئته الجغرافية والإستراتيجية، وهو ما يساعد الكاتب على دراسة نفسية الشخصية ومدى هذا المكان بتصوير حياتها في الوسط العائلي الذي تعيش فيه فالمكان يرمز ويشير إلى روح وفكر مع تفاعلها الشخصية، ويساعد على تفسير سماتها وأفكاره.

لهذا فالمكان ليس فقط عالما تتحرك فيه الشخصيات أو ديكورا يقع في الخلفية لأفعال الشخصيات أو مسرحا للأحداث بل إنه فاعل أساسي فيها له وظيفة ودور أساسي في الرواية بعيدا عن كونه نوعا من الزخرفة المكلفة بإعطاء لمسة تصويرية فنية في كمال الديكور المتخيل بل هو نظام داخل النص ، والمكانية تمثل درجات من الانفتاح.

المكان المحدود المغلق:

المكان الذي يتصف بالمحدودية بحيث أن الفعل لا يتجاوز الإطار المحدد كالغرفة ويجسد هذا المكان صورا وهو مكانية متعددة مألوفة مثل البيت القرية، وتتميز هذه الصور بمميزات أهمها علاقات الألفة والدفء الأمان، قد تكون مميزات سليبة معارضة. وفي المقابل نجد المكان

1- ينظر: محمد برادة الرواية العربية واقع ،آفاق دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط 1 ، 1981، ص. 220.

المفتوح والذي لا يمكن فهمه إلا من خلال مقابلته المكان الأول ومع مميزاته والتي قد تكون في الغربة والعدوانية لذلك فالمكان الذي ألفه الإنسان يرفض أن يبقى منغلقا بشكل دائم بل يتفرع إلى أمكنة أخرى ويتحرك نحو أزمنة أخرى.

سوى أن أغلب الروايات تستعمل المكان المفتوح الذي يسمح للبطل بالذهاب والإياب، كما يعتبر المكان فرصة لاجتماع الشخصيات والتقائها ويمكن توضيح ما سب ق عن طريق التقسيمات التي وضعها غريماس للمكان، وهو يميز بين :

- **المكان الأصل:** وهو المكان الذي ينتقل منه البطل لإنجاز مهمته وانتقاله كثيرا ما يرد في شكل دائري ليعود إلى المكان المركزي المحوري، ويعد هذا المكان محل الأنس والعائلة ينتقل منه البطل لتحقيق هدف معين.

المكان المجاور: وهو المكان المحاذي للمكان المركزي الذي يقع فيه الإنجاز وتحقيق الفعل لذلك يسميه غريماس باللامكان، فالمكان الأول باعتباره أصليا يتموضع فيه الفاعل القصصي. (1)

1- A J, Greimas : Maupassant : la sémiotique du texte, exercices pratiques au édition seuil, paris,p99.

المحاضرة 14

- التّنـــاصّ في الخطاب السردي –

1- في مفهوم المصطلح:

إن مفهوم التناص تتصل جذوره المعرفية بمقولات المنظّر الروسي ميخائيل باختين، إذ أنّ «كلّ خطاب، عن قصد أو عن غير قصد، يقيم حوارا مع الخطابات السّابقة له، التي تشترك معه في الموضوع نفسه، كما يقيم، أيضا، حوارات مع الخطابات التي ستأتي والتي يتنبّأ بها ويحدس ردود فعلها»(1).

فالخطاب، في نظره عندئذ، هو امتداد للخطابات السّابقة واللاّحقة في الوقت نفسه، على خلاف ما كان سائدا من أنّ الخطاب هو مجرّد نسق مغلق، تحتكم فيه الكلمة إلى سياقها الدّاخليّ الذي يخضع للمعياريّة الجاهزة.

ثمّة اتّفاق بين النّقّاد المهتمين بفكر ميخائيل باختين على أنّ النّاقدة البلغاريّة جوليا كريستيفا كان لها السّبق في التّعريف به من خلال ترجمة أعماله، وتعدّى الأمر منها إلى تبنّي المفهوم باصطلاح جديد هو «التّناص» (L'intertextualité) ضمن عدّة أبحاث لها كُتبت بين 1966 و1967، صدرت في مجلتي «كما-هو Tel-Quel»، و«نقد Critique»، وأعيد نشرها في كتابها «Séméiotiké» و«نص الرّواية Le Texte du roman»، وفي مقدّمة كتاب «دوستويفسكي» لباختين(2).

قدّمت كريستيفا مفهوم التّناص في دراستها «سيميوتيك» «Séméiotiké»، من خلال تعريفها للنّصّ، ورأت «أنّ كلّ نص هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وأنّ كلّ نصّ هو امتصاص وتحويل لنصوص أخرى»(1). ما يثير الانتباه في هذا التّعريف توظيفها للفظ «فسيفساء» التي تحيل إلى التّنوّع والتّعدّد والانسجام في الوقت نفسه، أنّها قد

1- تودوروف: ميخائيل باختين و المبدأ الحواري، ص. 16.

2- ينظر: أنجينو مارك Angenot Marc: أصول الخطاب النّقديّ الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المديني، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، الطبعة الثّانيّة، 1989، بغداد، العراق، ص. 102.

تكون استعارتها من كلام لباختين، في سياق حديثه عن تعدّد الأصوات في الرّواية، وذلك في قوله: « كانت الحدود بين كلام المؤلّف وكلام الآخر مائعة، غامضة، وكثيرا ما كانت متعرّجة ومشوّشة عن عمد، وبغض أنواع المؤلّفات كانت كالفسيفساء تُبنى من نصوص غريبة»(2).

طرحت كريستيفا مفهوم التّناص، في مراحلها الأولى، كإجابة لإشكالية جوهريّة، تمثّلت في قضية استقلالية النّص أو تبعيته، أو بمعنى آخر، قضية انغلاقه أو انفتاحه أو انفتاحه، فمن وجهة نظرها ترى أنّ «كلّ نصّ يقع من البداية تحت سلطة كتابات أخرى تفرض عليه كونا و عالما بعينه»(3).

وهي بقولها هذا تحيل إلى رأي باختين، وتتّفق معه ضمنيّا على أنّ كلّ نصّ يتوالد من نصوص سابقة عليه، ويتداخل معها ليتشكّل في النّهاية فضاء متعدّد الأصوات، يمنحه الانفتاح على الخطابات الأخرى، «فالكلمة (النّص) هي ملتقى كلمات (نصوص) حيث تقرأ كلمة أخرى (نصّا آخر) تكون مسكونة بأصداء استعمالاتها السّابقة»(3). وفي هذا المعنى، لا تحصر كريستيفا تقاطع النّص مع غيره من النّصوص السّابقة عليه فحسب، بل إنّ النّصوص -في نظرها- «يُفترض أن تتشكّل من طبقات من الخطابات معاصرة أو سابقة تمتلكها لتؤكّدها أو لترفضها»(4).

سمح هذا المفهوم، الذي تبنّته كريستيفا عن التّناص، من أن تُوسّع دائرة النّقاش، وتربطه بشبكة من المفاهيم النّقديّة التي تدور في فلكه، فطرحت إشكالية العملية الإبداعيّة وعلاقتها بإنتاجيّة النّص، انطلاقا من تجاوزها لمفهوم النّص المغلق الذي أسّست له الشّكلانيّة الرّوسيّة، ورأت أن النّصّ بوصفه متعدّد الدّلالات التي يكتسبها من

---

1 – J. Kristéva: Séméiotiké, recherches pour une sémanalyse, Paris, Ed. Seuil, 1969, p.. 85

2 . باختين: الكلمة في الرّواية، ص. 267.

3 - J. Kristéva: La révolution du langage poétique, Paris, Ed. Seuil, 1985, p. 105

3 - J. Kristéva: Séméiotiké, p. 114.

4 - J. Kristéva: La révolution du langage poétique, p. 388.

التقاء منتج النّص بالقارئ، فإنّ التّناص يراهن استمرارية انفتاحه وتعدّد قراءاته، فمثلما «يُقْدِمُ الكاتب على إنتاج دلالات النّصّ من خلال بنائه إيّاه، فكذلك القارئ يفتح هذه الدّلالة عن طريق إعادته بناء النّصّ وفق تصوّره وخلفيّته النّصّيّة الخاصّة»(1). بمعنى آخر، لا يمكن تصوّر كاتب أنتج نصّا من عدم، فهو قبل الكتابة كان قارئا، وإذن، فالممارسة القرائيّة هي التي تمنح النّصّ حياة أخرى.

وفي هذا المعنى، أطّرت كريستيفا مفهوم إنتاجيّة النّصّ بإحالته على الجانب الاجتماعيّ للتمدلل(2) Signifiance، ذلك أنّ النّصّ يحمل دلالات متواصلة لنصوص سابقة عليه، فالنّصّ المكتوب اصطلحت عليه بـ«النّصّ الظّاهر» (Phéno-Texte)، أمّا النّصّ المضمر الذي تنتج دلالته بفعل القراءة فاصطلحت عليه بـ «النّصّ المكوّن» (Géno-Texte)، لكن «هذا النّصّ الظّاهر لا يصبح قابلا للقراءة إلاّ إذا صعدنا عموديا عبر التّكوين.

وبهذا يغدو النّصّ ديناميا يبحث فيه التّحليل الدّلاليّ مستفيدا من السّيميوطيقا والتّحليل النّفسيّ والعلوم الرّياضيّة والمنطقيّة واللّسانيّة، هذه المعارف جميعا تقدّم للتّحليل الدّلاليّ النماذج والمفاهيم الإجرائيّة، وإلى جانبها يستفيد من العلوم الاجتماعيّة والفلسفيّة التي تجعله يحتلّ موقعا مادّيّا ضمن باقي المعارف»(3).

1- يقطين، سعيد: انفتاح النّصّ الرّوائيّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة الثّانيّة، 2001، ص. 76.

2- هناك من ترجم المصطلح الفرنسيّ "Signifiance "، بـ:"التّمعني"، "الدّلالة المتواصلة"، في حين يرى "عبد الملك مرتاض" أنّ "التمدلل" هو الأنسب، لأنّ المصطلح الغربيّ آت من جذر "Singe" وليس من "Sens". ينظر: - مرتاض، عبد الملك: الكتابة من واقع العدم (مساءلات حول نظرية الكتابة)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003م، هامش الصفحة. 251.

3- يقطين، سعيد: انفتاح النّصّ الرّوائيّ، ص. 21.

أماّ ليتش Leitch، فيعرّف التّناصّ بقوله: «إنّ النّصّ ليس ذات مستقلّة أو مادّة موحّدة، ولكنّه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى، ونظامه اللغّويّ، مع قواعده ومعجمه، جميعا تسحب إليها كمّا من الآثار والمقتطفات من التّاريخ، ولهذا فإنّ النّصّ يشبه في معطاه جيش خلاص ثقافيّ لمجموعات لا تُحصى من الأفكار والمعتقدات والإرجاعات التي لا تتآلف»»(1). وبهذا تنتفي المقولة القائمة على سكونية النّصّ، فهو، إذن، دائما في حالة تفاعل، تتقاطع وتتداخل فيه الأصوات المختلفة وغير المتآلفة.

ويبقى مفهوم التّناصّ منحصرا في هذه المعاني - السّابقة الذّكر- عند دومنيك مانجينو (Dominique Maingneneau) هو الآخر، حيث تطرّق في دراسته: «مدخل إلى مناهج تحليل الخطاب»، ساعيا إلى تبسيط مفهومه، وتحديد معناه إلى أنّه لا يخرج عن كونه «مجموع العلاقات التي تربط نصّا ما بمجموعة من النّصوص الأخرى وتتجلّى من خلاله»(2). ومعنى التّجلية هذا، يرتبط بمفهوم «النّصّ المكوّن» (Géno-Texte) الذي اقترحته كريستيفا من ذي قبل، وهو يوحي إلى الإضمار والاستتار.

وأمّا عن أستاذ كريستيفا الفرنسيّ رولان بارت (R. Barthes)، فبعدما أن مرّ بمرحلة البنيويّة الدّاعية إلى النّصّ المغلق، تراجع عن موقفه، ليقرّر أنّ «كلّ نصّ هو تناصّ، والنّصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، بأشكال ليست عصيّة على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرّف فيها النّصوص السّالفة والحاليّة: فكلّ نصّ ليس إلاّ نسيجا جديدا من استشهادات سابقة»(3)، وبذلك يمنح بارت النّصّ إمكانيّة التعدّد والانفتاح على القراءة الاحتماليّة التي تجعله مختزنا لزخم ثقافيّ تتقاطع فيه الأصوات من أزمنة مختلفة، ويرى أنّ وظيفة التّناصّ تكمن في مساعدة نظريّة النّصّ على استكشاف الأصول

---

1 . ليتش Leitch: نقلا عن: الغذّاميّ، عبد الله محمّد: الخطيئة و التّكفير، من البنيويّة إلى التّشريحيّة، جدّة، النّادي الأدّبيّ الثّقافيّ، الطّبعة الأولى، 1985، ص. 321.

2 . بيار دو بيازي Pierre De Biazi: نظرية النّص، ترجمة المختار الحسيني، مجلّة فكر و نقد، المغرب، عدد 28، أبريل 2000م، ص. 111.

3 . بارت، رولان: نظرية النّصّ، ترجمة محمّد خير البقاعيّ، مجلّة العرب و الفكر العربيّ، مركز الإنماء القوميّ، بيروت، العدد3، 1988، ص. 96.

التي تشكّل منهاالنّصّ، وتسهّل قراءته، «فالتّناصيّة قدر كلّ نصّ مهما كان جنسه [...] والتّناصّ مجال عامّ للصّيغ المجهولة التي نادرا ما يكون أصلها معلوما ... ومتصوّر التّناصّ هو الذي يعطي أصوليّا نظريّة النّصّ جانبها الاجتماعيّ»(1).

تلقّف النّقد الأدبيّ، بمختلف توجّهاته المعرفيّة، مفهوم التّناصّ، وجعله أداة إجرائيّة، تستنطق النّصّ، وتحيله على أصوله التكوينية من خلال بنيته الدّاخليّة والخارجيّة، وعلى الرّغم من تعدّد المفاهيم التي تؤطّر التّناص وفق مرجعياتها المعرفيّة، إلاّ أنّها حافظت على نزعته الحواريّة في مبدإه العامّ، وللتّأكيد على هذا الحكم، يجزم روبرت شولز «بأنّ معنى التّناص يختلف من ناقد لآخر [...] وأنّ التّناصّ اصطلاح أخذ به السيميولوجيون قبل بارت وجنيه وكريستيفا وريفارتير، وهو اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية، تختلف بين ناقد وآخر، والمبدأ العامّ فيه أنّ النّصوص تشير إلى نصوص أخرى»(2). بنظرة أكثر شمولية، يجعل جيرار جينيت (G. Genette) التّناصّ عنصرا ضمن خمسة أنواع، شكّلت ما اصطلح عليه بـ«المتعاليات النّصيّة» (Transcendance textuelle du texte) في كتابه «أطراس»

(Palimpsestes) الذي نشره سنة 1982، ويقصد بهذا الاصطلاح «كلّ ما يجعل نصّا ما في علاقة ظاهرة أو خفيّة بنصوص أخرى»(3)، ليتعالى هذا النّص عن ذاته باحثا عن شيء آخر، قد يكون نصّا أدبيّا أو غير ذلك، ليشهد ميلادا جديدا من خلال تلك المحاورة.

صنّف جينيت المتعاليات النّصيّة كتحديد لمفهوم «ما وراء النّصيّة» (Taranstextualité) وفق نظام تصاعديّ من التّجريد (Abstraction) إلى التّضمين (Implication) إلى الإجمال (Globalité)(1)، وتضمّ هذه الأنواع الخمسة التي اقترحها، ما يلي:

---

1. المرجع نفسه، ص. 96.

2. شولز، روبرت، نقلا عن: الغذاميّ: الخطيئة و التّكفير، ص ص. 320-321.

3. بيار دو بيازي "Pierre De Biazi" : نظرية النّص، ترجمة المختار الحسيني، مجلّة فكر ونقد، ع 28، ص. 115.

1. التّناصّ L'intertextualité بالمعنى الذي صاغته جوليا كريستيفا وهو: حضور لنصّ ما في نصّ آخر.

2 . التّوازي النصّيّ Paratextualité: وهو العلاقة التي ينشئها النّصّ مع محيطه النّصّيّ المباشر (العنوان، العنوان الفرعيّ، العنوان الدّاخليّ، التّصدير، التّنبيه، الملاحظة،...الخ).

3 . النّصّيّة الواصفة Métatextualité: وهي علاقة نقد.

4 . النّصّيّة المتفرّعة Hypertextualité: وهي العلاقة التي من خلالها يمكن لنصّ ما أن يُشتَقّ من نصّ سابق عليه بوساطة التّحويل البسيط أو المحاكاة، وفي هذا النّوع ينبغي تصنيف المحاكاة السّاخرة والمعارضات.

5 . النصيّة الجامعة Architextualité: وهي علاقة بكماء ضمنية أو مختصرة لها طابع تصنيفيّ خالص لنصّ ما في طبقته النّوعيّة(2).

يُلاحَظ، من خلال هذا التّصنيف، أنّ التّناصّ وفق تصوّر جينيت يتجسّد عموما في الحضور الظّاهر لنصّ في نصّ آخر، ويؤكّد في كاتبه «أطراس» على «علاقة الحضور التي تربط نصّا بنصّ أو نصوص أخرى...وتكون في الغالب الأعمّ حضورا فعليّا لنصّ في نصّ بصفة ظاهرة»(3). أمّا العلاقات الخفيّة، بالنّسبة إليه، فإنّها تُرصَد في الأنواع الأخرى. وعلى العموم، فإنّ جينيت لا يهمّه من هذه الأدوات الإجرائيّة إلاّ استكشاف مستويات التّفاعل النّصوصيّ وأنماطه، وأكّد على، من جهة أخرى، في كتابه «مدخل لجامع النّص» في سياق حديثه عن النّصّ بقوله: «لا يهمّني حاليا إلاّ من حيث تعاليه النّصّيّ، أي أن أعرف كلّ ما يجعله في علاقة، خفيّة أم جليّة، مع غيره من النّصوص: هذا ما أطلق عليه «التّعالي النّصّيّ» وأضمّنه «التّداخل النّصّيّ»(4) بالمعنى الدّقيق، (والكلاسيكيّ منذ جوليا

---

1 . ينظر: المرجع السّابق، ص. 115.

2 . ينظر:

- G. Genette: Palimpseste, La littérature au second degré, Ed. Seuil, Paris, 1982.

- دو بيازي، بيار Pierre De Biazi: نظرية النّص، ترجمة المختار الحسيني، مجلّة فكر ونقد، ع28، ص. 116.

3- G. Genette: Palimpseste, p. 08.

4- اعتمد المترجم عبد الرّحمن أيوب المصطلح «التّداخل النّصّيّ» مقابلا للمصطلح الغربي "L'intertextualité" الفرنسي، ويبدو أنّ اشتقاقه هذا كان قبل شيوع استعمال مصطلح "التّناصّ"، والاتّفاق عليه من قبل النّقّاد العرب.

كريستفا) وأضمّنه التّواجد اللّغويّ (سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا) لنصّ في نصّ آخر، ويعتبر الاستشهاد، أي الإيراد الواضح لنصّ مقدّم ومحدّد في آن واحد بين هلالي مزدوجتين، أوضح مثال على هذا النّوع من الوظائف»(1).

من خلال هذا الوصف التّحليليّ الذي تضمّنته صفحات هذا الفصل، يمكن تسجيل الملاحظات التّاليّة:

- انعكاس الحركة النّقديّة المتسارعة - التي يشهدها الغرب عموما- سلبا على الدّراسات النّقدية العربيّة، وذلك لعدم مواكبتها لهذا الزّخم المتدفّق ، ناهيك عن عكوف النقاد العرب على الممارسات الفرديّة التي أدّت إلى التّجاذب والتّعارض في أغلب الأحيان.

- إذا كان مفهوم التناص في مراحله الأولى هو تفاعل المؤلّف مع نصوص تتّصل بأزمنة ثلاثة: سابقة، وآنية، ومستقبليّة (الذي جعله ممثّلا في أفق المتلقّي) فالخطابات السردية لا تلتقي «في الموضوع فقط، بل تتوجّه إلى جواب، ولا يمكنها تفادي التّأثير العميق الذي للكلمة الجوابية المتوقّعة»(2)، وفي معنى قريب من هذا يقول تودوروف: «إنّ كلّ خطاب، عن قصد أو عن غير قصد، يقيم حوارا مع الخطابات السّابقة له، الخطابات التي تشترك معه في الموضوع نفسه، كما يقيم، أيضا، حوارات مع الخطابات التي ستأتي والتي يتنبّأ بها و يحدس ردود فعلها»(3). وينقل في موضع آخر قولا لباختين مضمونه: «سوف ننظر إلى المستقبل كما ينظر إليه المؤلّف نفسه، فهو [أي المستقبل] ذلك الشّخص الذي يوجّه إليه العمل والذي يحدّد، لهذا السّبب بالذّات، بنية العمل لا الجمهور الحقيقي الذي قرأ عمل هذا الكاتب أو ذاك بصورة فعليّة»(4).

1- جينيت، جيرار: مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرّحمن أيوب، دار توبقال للنّشر، ط1، الدّار البيضاء، المغرب، 1985، ص. 90.

2-. باختين: الكلمة في الرّواية، ص. 34.

3. تودوروف: المبدأ الحواري، ص. 16.

4. المرجع السابق، ص. 100.

فإنّ كريستيفا ومن سار في ركابها من بعد، قد اقتصروا في تفاعل بين الخطابات على زمنين فقط، سابق وراهن، فهي ترى أنّ الخطابات السردية «تتشكّل من طبقات من الخطابات معاصرة أو سابقة تمتلكها لتؤكّدها أو لترفضها»(1).

1- J. Kristéva: La révolution du langage poétique, p. 388.

- أهم المراجع المعتمدة في المحاضرات –

- إبراهيم عبد الله السردية العربية، بحث في البنية السردية في الموروث الحكائي) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 3 ، 2000م
- برادة محمد:
- أسئلة الرواية (أسئلة النقد)، الرابطة الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م.
- الرواية العربية واقع آفاق دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط 1 ، 1981.
- بدري عثمان بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ دار الحدائية، بيروت، ط1، 1986. - بشير القمري، شعرية النّص الروائي، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 1991. ثامر فاضل الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992.
- حسان، تمام: اللغة العربية معناها ومبناها الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة 1973.1- محمد، نصر الدين: الشخصية في العمل الروائي، مجلة فيصل، دار الفيصل الثقافية للطباعة العربية السعودية، ع 37، جوان 1980م
- الجوهري أبو نصر :حماد الصحاح (تاج) اللغة وصحاح اللغة تح إميل بديع يعقوب ومحمد نبيل طريفي، دار الكتب العلمية، ط1، ج5، 1999م.
- درّاج فيصل: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1999.
- رشيد، كمال عبد الرحيم الزمن النحوي في اللغة العربية عالم الثقافة، عمان، دط، 2008م
زيتوني، لطيف. معجم مصطلحات نقد الرواية عربي - إنكليزي فرنسي، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1،2002.
- سمير المرزوقي وجميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة الدار التونسية للنشر، دط ،دت.
- سويرتي، محمد : النقد البنيوي والنص الروائي إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ج2، 1991م. قاسم سيزا: بناء الرواية الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1984.

الحميداني، حميد:
- بينة النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003م.
- النّقد الروائي و الإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النّص الرّوائي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1990م، الدار البيضاء، المغرب.
- العسكري، أبو هلال الفروق اللغوية، تح محمد إبراهيم سليم دار العلم والثقافة، القاهرة، دط، 1979 . علوش، سعيد معجم ! المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 1 ، 1985م.
- العيد، يمنى:
- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط2، دار الفارابي بيروت، لبنان، 1999.
- فن الرواية العربية (بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب دار الآداب ،بيروت، لبنان، ط1، 1998.
- السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1994.
- مرتاض عبد الملك:
- القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990م
- في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، ع240، ديسمبر، 1998.
مرشد أحمد البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.
- نجار، وليد قضايا السرد عند نجيب محفوظ دار الكتاب اللبناني، ط1، 1985.
- يوسف آمنة: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2،2015.
- نبيل راغب موسوعة النّظريّة الأدبية، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، ط 1 ، 2003م.
. يقطين، سعيد:
- تحليل قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي.
- الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1993م.

- المراجع المترجمة :

- أنجينو ، مارك Angenot Marc: أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الثانية 1989، بغداد العراق .

- إيخنباوم، النظرية الشكلية في نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982.

- باختين، ميخائيل: الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، 1988.

- برنس :جيرالد المصطلح السردي - معجم مصطلحات تر ،عابد خزندار مراجعة وتقديم محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، 2003، ط1.

- بيار دو بيازي Pierre De Biazi : نظرية النص، ترجمة المختار الحسيني، مجلة فكر و نقد، المغرب، عدد 28 أبريل 2000م.

- بوتور ميشال: بحوث في الرواية الجديدة ترجمة فريد أنه ونيوس منشورات عويدات 1971.

- تودوروف تزيفيطان: مفاهيم سردية تر عبد الرحمن مزيان منشورات

اللغات الآداب و اختلاف وزارة الثقافة الجزائر، ط1، 2005

- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس تر : إبراهيم ،خطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية الدار البيضاء، ط1، 1982م.

- ميخائيل باختين والمبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، الطبعة العربية الثانية 1996، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان

- الشعرية تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة دار توبقال المغرب، ط2، 1990م.

- جينيت جيرار : خطاب الحكاية بحث في المنهج ، تر محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلّي، المجلس الأعلى للثقافة الهيئة العامة للمطابع الأميرية، المغرب، ط2، 1997.

- ريكاردو، جان قضايا الرواية الحديثة ، تر : صباح الجهيم، د.ط، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.

- ما نفربد يان علم السرد - مدخل إلى نظرية السرد تر أماني أبو رحمة دار نينوى للدراسات والتوزيع والنشر، دمشق، سوريا، 2011، ط1.

- مجموعة من المؤلفين: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر ناجي مصطفى منشورات الحوار الأكاديمي .1989.
وورد : الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور (ترجمة سعيد الغانمي المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط1، 1999.

- المراجع الأجنبية:

- Gérard Genette, Figures III,Editions du Seuil, Paris, 1972.
- Julia Kristeva, Présentation de Poétique de Dostoïevski, Paris, Ed Seuil, 1970.
- M. Bakhtine, Le Marxisme et la philosophie du langage, trad du Russe et présenté par "Marina Yaguello", 1977.
- M. Bakhtine: Esthétique et théorie du roman, Trad. Daria Olivier, Paris, Ed Gallimard, 1978.
M. Bakhtine : La poétique De Dostoïevski, Trad .Kolit Cheff, Ed Seuil, 1970.
- M. Bakhtine : L'œuvre de F. Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance, Paris, Gallimard, 1970.
Philipe Hamann introduction a l'analyse du descriptif, hachette université de paris.
- A J, Greimas : Maupassant la sémiotique du texte, exercices pratiques édition seuil, paris.

فهرس المحاضرات

المحاضرة 1

- مفهوم السرد ..... 1 - 2

المحاضرة 2

المصطلح السردي وإشكالية ترجمته ..... 3 - 5

المحاضرة 3

. الأصول المعرفية للسرديات (1) ..... 6 - 10

المحاضرة 4

الخطاب الروائي وتجاوز الشكلانية - ..... 11 - 18

المحاضرة 5

- التأصيل النقدي للخطاب الروائي عند باختين ..... 19 - 24

المحاضرة 6

- تحليل الخطاب السردي من التنظير إلى التطبيق ..... 25 - 29

المحاضرة 7

السرديات عند النقاد العرب ..... 30 - 43

المحاضرة 8

- مكونات الخطاب السردي ..... 44 - 49

المحاضرة 9

- الشخصيات السردية ..... 50 - 54

المحاضرة 10

- الزمن السردي ..... 55 - 61

المحاضرة 11

- المفارقات الزمنية ..... 62 - 67

المحاضرة 12
- التواتر (Fréquence) ..... 68 - 70
المحاضرة 13

- المكان في الخطاب السردي ..... 71 - 75
المحاضرة 14
- التناص في الخطاب السردي ..... 76 - 83