الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم: اللغة العربية وآدابها

# التحليل البنيوي للخطاب الروائي في النقد المغاربي
## (أصوله النظرية ومقولاته الإجرائية)

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي

تخصص: النقد الجزائري الحديث والمعاصر بين التنظير والتطبيق

إعداد الطالبة:

– بن ويس فاطمة

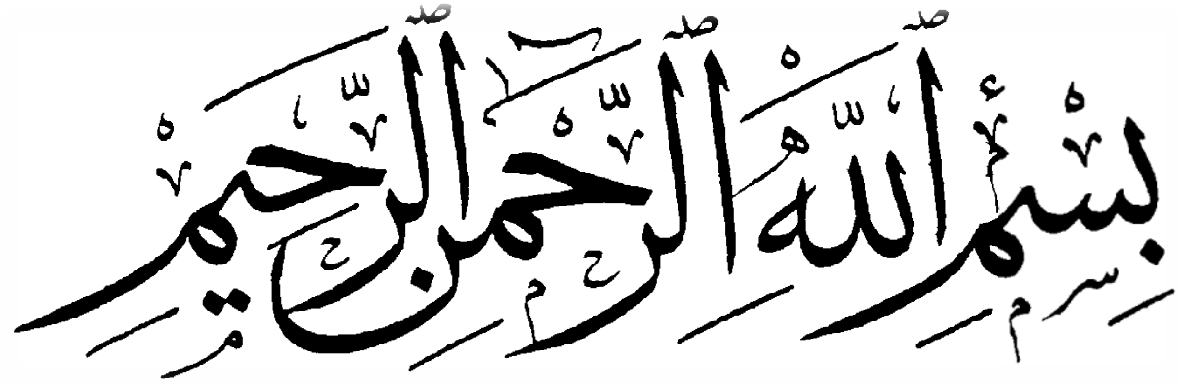
إشراف الأستاذ:

– أ.د عقاق قادة

لجنة المناقشة

| | | | |
|---|---|---|---|
| ■ أ.د.بركة لخضر | أستاذ التعليم العالي | جامعة سيدي بلعباس | رئيسا |
| ■ أ.د.عقاق قادة | أستاذ التعليم العالي | جامعة سيدي بلعباس | مشرفا ومقررا |
| ■ د.مبروك قادة | أستاذ محاضر –أ– | جامعة وهران | عضوا مناقشا |
| ■ أ.د.حمو عبد الكريم | أستاذ محاضر –أ– | جامعة وهران | عضوا مناقشا |
| ■ د.سعداني يوسف | أستاذ محاضر –أ– | جامعة سيدي بلعباس | عضوا مناقشا |
| ■ د.بلوافي حليمة | أستاذة محاضرة –أ– | المركز الجامعي ع.تموشنت | عضوا مناقشا |

السنة الجامعية: 2016–2017


بسم الله الرحمن الرحيم

# كلمة شكر

الحمد لله الذي يسر عبده للعلم والمعرفة، وسخر نعمة العقل لخدمته:

أشكر كل من ساعد في تعليمي منذ كنت تلميذة في المدرسة وصولا إلى الجامعة.

كما أشكر الأستاذ المشرف "عقاق قادة"، لأنه كان بمثابة المنارة لهذه المذكرة، بتوجيهاته ونصائحه القيمة.

كما أشكر جميع أعضاء اللجنة الموقرة التي قبلت عناء قراءة هذا البحث.

# إهداء

أهدي هذا الجهد المتواضع:

إلى الوالدين الكريمين، فبدعائهما استطعت أن أتجاوز العقبات، إلى زوجي الذي كان سندي خلال مراحل هذا البحث.

إلى إخوتي وأخواتي:

فايزة ياسين، مصطفى، خديجة .

إلى الجميع الصديقات وخاصة:

فتيحة وعائشة وجميلة و زهيرة وكل من ساعدني ولو بكلمة طيبة.

كما أهديها إلى جميع من سيقرأ هذه المذكرة.

# مقدمة

# مقدمة

لقد كان ظهور"السرديات" و الاعتراف به كعلم قائم بذاته، انجازا لا نظير له، إذ استطاعت الرواية أن تجد لنفسها موطنا خاصا يعترف بقيمتها وبجماليتها وهذا بفضل اللسانيات التي جعلت الأدب عموما يقترب من الدقة والعلمية والموضوعية، لكن تبقى جسرا عبر بالأدب ومعه النقد إلى مستوى آخر.

لكن يبقى السؤال: إذا كانت هذه الوثبة في الأدب والنقد من صنيع الغرب، على اختلاف مشاربهم وفلسفاتهم وإيديولوجياتهم، فهل كان النقل المترجم أمينا ومعبرا عن حقيقة تلك الدراسات؟ أم أنه جاء سريعا؟ ليس هناك تمهيدا وتهيئة لوجوده، فظهرت تلك المناهج بصورة مفاجئة ووجد الناقد العربي نفسه منهمكا في الترجمة والتعريف بالمنهج ومتورطا بمهمة تقديم مناهج كانت محل جدل في الغرب، فما بالك عند العرب الذين تعاملوا معها بحذر، كونها مستقاة من فلسفة غريبة عنهم.

من هنا برزت البنيوية باعتبارها منهجا جديدا، جاء بمثابة حملة فكرية تريد تغييب كل المناهج السابقة وترشح نفسها المستوطن الجديد المالك لكل الهيمنة، وما ساعد على هذا الأمر هو انبهار العرب بها، كما انبهر من قبلهم الغرب، فجاء البحث البنيوي معتمدا على الوحدات اللغوية المتكاملة فيما بينها ، فاعتبر بذلك المناهج السياقية السابقة لا تسهم في الكشف عن جمالية النص ككل. من هنا جاءت القطيعة، ومن هنا شهدت المرجعيات السياقية تقهقرا بالنسبة لوجودها في الساحة النقدية، هذا على الرغم من أن النقد لم يكن مستعدا لذلك الكم الهائل من التنظيرات والمصطلحات، إذ سابق الزمن من أجل مواكبة التطور النقدي.

من أولى الدراسات العربية التي سارعت إلى التعريف بالمنهج البنيوي نجد صلاح فضل "النظرية البنائية في النقد الأدبي "الصادر سنة 1998، يمنى العيد "في معرفة النص "الصادر سنة 1985، وتلتها دراسات وإن بدت متعثرة بفعل صعوبة المهمة الموكلة لها، لكنها على الرغم من ذلك

استطاعت أن تكون على قدر المسؤولية وتكون بوابة العربي لهذه المناهج. و مغاربيا تواجد "عبد الحميد بورايو"، و"عبد الملك مرتاض"، و"حميد الحمداني"، وسرعان ما انبرت كوكبة أخرى أقامت أواصر الصلة بين إجراءات هذا المنهج وبين النص العربي، فراحت تحلل النصوص السردية وفق هذا المنهج، فهناك من تقيد بها، وهناك من طمح إلى مضاهاتها ولم لا تجاوزها، ومنها دراسات"سعيد يقطين".

من هنا جاء هذا البحث تأسيسا على ما سبق ليسلط الضوء على مدى العلمية والدقة في تمثل هذا المنهج مغاربيا، وهل استطاع النقد المغاربي أن يستوعب جوهر هذا المنهج، أم أنه بقي محاصرا بإجراءاته منبهرا بمصطلحاته، يجد فيه آخر ما توصل إليه العلم ولا سبيل لإضافة شيء جديد.

انبنى البحث على خطة تمثلت في مدخل وثلاثة فصول،حيث تضمن المدخل نبذة عن المناهج السياقية السابقة، حتى تتكون لدينا نظرة عن توجه تلك المناهج، وكذا أهم المقولات الأساسية التي تأسست عليها البنيوية، والتي تعتبر العمود الفقري لهذا المنهج كمقولة"موت المؤلف" مثلا، أما الفصل الأول المعنون بـ" الأصول النظرية للمنهج البنيوي" فتضمن في شقه الأول الأصول العلمية التي كانت المنطلق لهذا المنهج بداية بـــ: "دي سوسير" ، الذي لا غنى عن تنظيراته المفجرة للدراسات اللسانية الممنهجة، حيث أخذ بيد النقد إلى وجهة جديدة غير مألوفة ،وهي مجال الدرس اللغوي المحايث بالدرجة الأولى، إذ جاء بمقولات من مثل: النسق، والتزامن والتعاقب، وثنائية الدال والمدلول أو العلامة اللغوية، ثم المدرسة الشكلانية الروسية التي صنعت الحدث هي الأخرى بإسهاماتها، ثم التفتنا إلى مدرسة براغ اللغوية، وأيضا المدارس اللاحقة التي برهنت على أن حدود هذا المنهج لم تكن ضيقة، وتمثل الشق الثاني لهذا الفصل في محاولة رصد لتنظيرات النقاد الغربيين الكبار الذين دافعوا عن هذا المنهج، ومنهم "ليفي شتراوس"، و" فوكو"، و"ألتوسير"، فهم أعلام البنيوية، لكن ضمن مجالات معرفية مختلفة.

أما الفصل الثاني فخصصناه لمختلف التنظيرات التي صبت في قالب السرد، وجاء بعنوان "إجراءات التحليل البنيوي للخطاب الروائي"فكان محصلة التنظيرات التي قدمت بخصوص مكونات السرد الروائي،ومنها مقولة الزمن، والرؤية، الصيغة، والصوت. وتبعا لهذه التقسيمات انقسم النقاد واختلفوا، ومن الإشكاليات التي حملتها هذه المقولات تتجسد في مقولة المصطلح الذي شهد هو الآخر وخاصة في النقد المغاربي، ورود مصطلحات مختلفة، تزيد من صعوبة استيعاب القارئ لها.

وخصصنا الفصل الثالث للجانب التطبيقي، وجاء بعنوان"تطبيقات التحليل البنيوي للخطاب الروائي المغاربي"فجاء الفصل عبارة عن رصد لمختلف الدراسات البنيوية السردية التي تميزت في هذا الجانب جزائريا ومغربيا وحتى تونسيا،حيث كانت البداية من الجزائر بمدونات منها مدونة "الشريف حبيلة"بنية الشكل الروائي "الصادر سنة 2010، وكتاب "شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية "لليندة خراب الصادر سنة 2017، وأما في المغرب فكانت البداية مع رائد السرديات "سعيد يقطين"صاحب كتاب"تحليل الخطاب الروائي ،الزمن،السرد،التبئير) الصادر سنة 1997، وعلى الرغم من أن هذا الكتاب كان الأكثر تحليلا وانتقادا، لكن لا غنى عنه في الدراسات البنيوية السردية ،هذا إضافة إلى كتاب"حسن بحراوي "بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن،الشخصية "الصادر سنة 1990، وكذا عبد الفتاح الحجمري بمقالته المعنونة "السارد في رواية"الوجوه البيضاء" المنشور سنة1993، وبالنسبة للمدونات التونسية يتواجد بوشوشة بوجمعة "جماليات بنية الشكل الروائي في "الزيني بركات" المنشور سنة 2000، وكذا الهادي غابري "وظائف السارد في رواية "باب الشمس "المنشور سنة 2006.

وجاءت خاتمة هذا البحث عبارة عن جملة من الاستنتاجات التي تصب في حقيقة تمثل هذا المنهج في النقد المغاربي.

ولقد اتبع هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي للنماذج المتعلقة بنقد الخطاب السردي المغاربي، إذ تطرقت إلى النماذج التي توفرت لدي، ثم قمت بتحليلها وتبيان النقاط المعتمدة فيها، ونقدها عن طريق قراءة أخرى إن وجدت.

واستند البحث في جانبه التوثيقي على جملة من المراجع الأساسية سواء في جانبه الأصولي ككتاب:

- فرديناند دي سوسير (محاضرات في الألسنية العامة) ، تر: يوسف غازي و مجيد النصر،الصادر سنة 1986، بما أنه كان المنطلق لسيل من الدراسات وكذلك كتاب:
- ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، تر: مطاع صفدي ،الصادر سنة 1990.
- كلود ليفي ستروس، الفكر البري، تر: نظير جاهل، الصادر سنة ،2007.
- رولان بارث (الدرجة الصفر للكتابة)، تر: محمد برادة، الصادر سنة 2009.
- أما الكتب العربية فكان أغلبها متعلقا بالسرد وبالبنيوية منها كتاب:
- عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية،الصادر سنة 1986.
- سعيد يقطين(تحليل الخطاب الروائي)، الصادر سنة1997.
- أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، الصادر سنة 2007.
- محمد بوعزة، تحليل النص السردي،تقنيات و مفاهيم، الصادر سنة 2010
- ليندة خراب، شعرية السرد الروائي، الصادر سنة 2017.

ولقد واجه هذا البحث جملة من المصاعب، من أبرزها قلة المراجع النقدية التونسية خاصة، ومن جهة أخرى تواجد الدراسات النقدية الجزائرية التي اهتمت بالزمن، وهذا يسقط الباحث في حيرة الانتقاء، هذا إضافة إلى صعوبة التعمق في التنظيرات الغربية، ولاسيما إن كانت بمثل تنظيرات "فوكو" مثلا، فهذه العوامل جعلت البحث يتوغل بصعوبة في موضوع هذه الدراسة .

وختاما أتقدم بالشكر الخالص لكلية الآداب واللغات والفنون بسيدي بلعباس على منحي فرصة البحث، كما أتقدم بالشكر للأستاذ الدكتور (عقاق قادة) على تفضله بأن أشرف على هذا البحث المتواضع، والشكر أولا وأخيرا لله سبحانه وتعالى.

# مدخل : انفتاح النقد النسقي

**تمهيد عن المناهج السياقية**

**1 – المنهج التاريخي**

**2– المنهج النفسي**

**3– المنهج الاجتماعي.**

**4– ظهور المنهج البنيوي**

**5– تعريف البنيوية.**

**6– اختلاف النقاد حول كونها مذهبا أو منهجا**

**7– علاقتها مع الحقول المعرفية الأخرى**

**8– المفاهيم الأساسية للبنيوية .**

**9– الخطاب السردي ومستويات تحليله.**

**10–اتجاهات البنيوية .**

**11–المنهج البنيوي عند العرب**

**تمهيد عن المناهج السياقية:**

الأدب بصفة عامة تتجاذبه عدة أطراف، فهناك من يرى أن الأدب لا يعدو كونه لغة فنية راقية، وأساليب بلاغية وقواعد نحوية ومحسنات بديعية، أي باختصار ما يشده إليه ويثير انتباهه واهتمامه هو الجانب اللغوي، ومنهم من يرى أن الأدب يتميز بالموضوعات التي يعالجها، فالأدب يتناول كل الموضوعات التي يجود بها خيال الإنسان،ومن هنا كانت نظرته للأدب نظرة موضوعاتية، فما نفع الأدب إن لم يكن وسيلة للولوج إلى عالم تتصارع فيه جوانب مختلفة .

كما أن الأدب بصفة عامة يتوسع إلى عدة مجالات، وقد يكون من أبرزها الشعر والنثر، فالشعر عرف قديما بديوان العرب، وهو المجال الأوحد الذي تفوق فيه العرب منذ العصر الجاهلي، وهذا لا يعني أن العرب لم يعرفوا النثر، فقد وجدت مثلا في العصر العباسي المقامات،فهناك« الشعر من جهة، والقصة والرواية والمسرحية من جهة أخرى(..)وهناك من يستعمل بصددها مفهوم الأجناس (؟) أيضا، يتم التعامل معها باعتبارها تندرج مجتمعة ضمن مفهوم واحد جامع هو (الأدب)»[1]، وبهذا ظهرت في النثر أنواع متعددة دأب المبدعون على الكتابة فيها كل حسب ميوله واهتماماته .

ولم يكن بأي حال من الأحوال أن تشهد الإنسانية هذا الكم الهائل من الإبداعات دون أن ينطلق النقد في مجاراة هذا الإبداع، وفي دراسة هذه الأعمال والكشف عن قيمتها على الرغم من صعوبة هذه العملية.

هذا الارتباط مر بمراحل مختلفة، كل مرحلة كانت تبعا للمناهج السائدة آنذاك، وكل ناقد اتخذ لنفسه منهجا يتبعه فـــ«وجهة النظر التي يتبناها كل ناقد في تحليل النص عموما هي التي توضح

[1] – سعيد يقطين،السرد العربي،مفاهيم و تجليات ،منشورات الاختلاف،الجزائر،الدار العربية للعلوم ناشرون ، لبنان، ط1، 2012، ص58 .

الفوارق بين النقاد أنفسهم، وإذا نظرنا إلى إمكانية وجود وجهات نظر متعددة أصبحنا أكثر اعتقادا بأن تفسير عمل ما لا يمثل القول الفصل أو الحد النهائي في تفسير ذلك العمل،وهذا هو السر وراء عمليات التفسير المستمرة والتحليلات المتجددة لأعمال سبق تفسيرها وتحليلها »[1]، وفي تلك الحقبة من الزمن كان الاهتمام منصبا على الظروف الخارجية التي ينشأ فيها النص، ومن ضمن المناهج التي عرفت انتشارا واسعا نذكر المنهج التاريخي الذي كانت له السطوة الكبرى في مجال النقد، هذا الوثاق كان من الصعب على النقد أن يتخلص منه، فلطالما ارتبط الإنسان بالزمن الذي يحوي كل عالمه، و رأى تأثيره عليه

## 1 - المنهج التاريخي :

كان النص الإبداعي ينظر إليه دائما على أنه وليد الظروف المحيطة به، فقط« أرسى هيجل منذ مطلع القرن التاسع عشر قواعد الجدلية التاريخية من حيث هي قوام التعليل لأنها في نفس الوقت محرك للتاريخ وحافز للعقل في سعيه الدائم إلى ((عقل)) الوجود.ولما جاء ماركس( 1818-1883) كان أبرز فعل صنعه على صعيد الفكري هو إرساء قواعد الصراع بين العقل والواقع ...فأرسى الجدلية المادية التي تنطلق من واقع التاريخ في أبعاده المادية لتجعل الفكر في خدمة ما يقوم عليه الواقع من مكونات»[2]فكما هو واضح اعتبر التاريخ هو المكون الأساسي في الدراسات، لذا سارع المفكرون على مر الزمان إلى تجسيد وجوده .

هذا المنهج كان يرد كل شيء إلى التاريخ، حيث بسط نفوذه وسطوته على الأعمال النقدية فتربع على عرشها ،حتى أصبح من الضروري « من أجل فهم أية ظاهرة تنتمي إلى مجال الحياة الإنسانية، الرجوع إلى سوابقها الماضية،وأصبح النقاد الفنيون والأدبيين يفسرون عمل الكاتب من

[1] – طه وادي ،دراسات في نقد الرواية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، ط1989،صص 200-201.

[2] – عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،الدار التونسية للنشر، تونس، 1986، ص111 .

خلال تاريخ حياته»[1]، ومثلما هو جلي فان هذا المنهج يقف فقط على الظروف الخارجية المحيطة بالنص .

## 1-1 تنظير سانت بيف :

كان النقد يسعى في ذلك الوقت إلى تحقيق نتائج علمية دقيقة،فالعلوم الإنسانية ليست بأي حال من الأحوال كالعلوم الدقيقة الأخرى من حيث أنها تدرس موضوعا معقدا وشائكا وهو الإنسان ،لذا وجدت في هذه العلوم التي وصلت إلى ذروة الدقة القدوة المثلى،فلقد تعالت دعوات تطالب بالاستفادة من العلوم الطبيعية ومن بين هاته الدعوات دعوة (سانت بيف)(1804-1869) Sainte-Beuve- الذي تأثر بشكل كبير إزاء دراسة النبات والنتائج العلمية الدقيقة المحققة في هذا المجال،فقسم (سانت بيف) الأدباء إلى طبقات أو فئات، وكل فئة تظم الأدباء الذين يشتركون في العصر،الأمزجة والموهبة،فأخذ يصنف الأدباء إلى فصائل مثل النبات والحيوان، فهو بذلك قسم الأدباء «طبقا لما بين بعضهم من تشابه في بعض الصفات والأمزجة الفنية، والمناحي الأدبية والفكرية»[2]، لكن هاته الخطوة تولد عنها عدم وجود الفروقات الفردية ، لذا اختلف النقاد مع الآراء التي جاء بها هذا الناقد،من حيث أنهم وجدوا أن منهج (بيف) « أسقط أروع ما يمتاز به المبدع من فردية وذاتية بين مجموعة الأدباء»[3]، فقد كان يهدف هذا العالم من خلال هذا الإجراء إلى تحديد منهج علمي يهتم بمصادر الأدباء الاجتماعية والسياسية « فسانت بوف قد وضع مجموعة مواهبه الخلاقة في خدمة النقد الذي أصبح منذ ذاك الوقت لا مهنة وحسب بل اختصاص من الدرجة الثانية،ولكنه يلتقي بالمجالات الأخرى للأدب: انه يسمح للإنسان الذي يمارسه أن يعبر عن نفسه

[1] – فؤاد زكريا،الجذور الفلسفية للبنائية،حوليات كلية الآداب،الرسالة الأولى في (الفلسفة) ،جامعة الكويت، سنة 1980، ص15.

[2] – عثمان موافي ،مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية،دار المعرفة الجامعية، مصر، ط2011، ص12 .

[3] – أحمد صقر، تاريخ النقد ونظرياته ،مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ط2001، ص213 .

كليا، فلقد أصبح النقد بفضله فنا أدبيا كغيره من الفنون »[1]، لذا من الصعب تجاوز فضل هذا الرجل.

وعلى الرغم من هذه الانتقادات التي وجهت إليه، إلا أنه أثر فيمن جاء من بعده وخاصة (هيبوليت تين).

**2-1 تنظير هيبوليت تين** Hippolyte Taine (1828-1893) ، وهو صاحب ثلاثية (الجنس،العصر،البيئة)، يعني بالجنس العوامل الفطرية والوراثية التي تتسم بها مجموعة من الأشخاص الذين ينحدرون ضمن أصل واحد،أما العصر أو الزمان فيقصد به مختلف الظروف الزمانية التي أثرت في الإنسان ، مثل اختلاف العصر الجاهلي عن الإسلامي، وازدهار الأدب في العصر العباسي كان منبعه الأساسي العصر في حد ذاته، أما البيئة فيقصد بها الظروف المكانية المحيطة بالمبدع، ويرى بعضهم أن (نظرية (تين) كانت مطبقة من قبل عند (هيجل) الألماني، وقد حاول (تين)أن يطبقها تطبيقا علميا في دراسته لتاريخ الأدب الانجليزي[2] .

## 2- المنهج النفسي:

وإذا كانت مرجعية هذا المنهج الأساسية تتمثل في الجوانب التاريخية، فقد تواجد منهج آخر اتخذ من نفسية الكاتب قاعدته للولوج إلى عالم النص ويتعلق الأمر هنا بالمنهج النفسي، فالأدب مرتبط بجوانب نفسية« وقد أدرك هذه الحقيقة منذ زمن بعيد أرسطو،وهو بصدد الحديث عن نظرية المحاكاة التي اتخذها إطارا شاملا للفنون بعامة»[3]، ومن أبرز النقاد الذين برزوا بتنظيراتهم نذكر(سيقموند فرويد) freud (1856-1959) من خلال دراسته للأعمال الإبداعية والفنانين على غرار دراسته لأسطورة (سفوكليس )، والرسام (دافنشي) وغيرهم من المبدعين .

[1]- كار لوني وفيللو ، النقد الأدبي ،تركيتي سالم ، منشورات عويدات ،بيروت،لبنان، ط2، 1984، ص35.

[2] - ينظر ماهر حسن فهمي ، المذاهب النقدية ،مكتبة النهضة المصرية ،مصر، ص176.

[3]- عثمان موافي ، مناهج النقد الأدبي و الدراسات الأدبية ، ص41

## 2-1 إسهامات فرويد:

النتائج التي توصل إليها (فرويد) كان لها الأثر البارز وأثبتت نجاعة هذا المنهج، فمن خلال دراسته أقام « منهجين من التحليل:الأول دراسة الشخص المريض نفسيا، واتخاذ إنتاجه الفني هاديا له في الدراسة، والثاني دراسة الأثر الأدبي دراسة تحليلية نفسية»[1] فعلم النفس تبعا لهذا يستطيع تفسير العمل الأدبي والتعرف على صاحب النص من خلال ما تعكسه الكلمات من جوانب نفسية دفينة.

المنهج النفسي وإن كشف عن مكنونات النفس الإنسانية، إلا أن هذه النتائج المتوصل إليها كانت مرتبطة بالكاتب و ميولاته النفسية وأفكاره وعواطفه الشخصية أكثر من ارتباطها بالنص في حد ذاته،فـــ« التحليل النفسي الذي أشاع فكرة أن الأدب صورة تعبر عن شخصية صاحبه،ولاسيما الجوانب اللاشعورية في حياته العقلية »[2] فهذا المنهج اهتم بالشعور واللاشعور عند الكاتب، فالنص يتجاذبه الكاتب أو صاحب النص والنص، ويمكن القول أن هذا المنهج ركز فقط على صاحب النص .

## 2-2 إسهامات يونغ:

ومن المنظرين للمنهج أيضا (يونغ) (Jung) (1875-1961) الذي خالف (فرويد)، فهو يرى أنه ليس من الضروري أن يولد الطفل وهو يحمل في استعداده الفطري عقدة أوديب، أما الإبداع الفني فقد اعتبره شعورا جماعيا، كما لاحظ «يونغ أن دراسات علماء النفس للأعمال الإبداعية ومبدعيها وتحليلهم لشخصيات الأدباء والفنانين ...تغفل القيم الفنية والجمالية للأعمال الأدبية التي

[1] – ماهر حسن فهمي، المذاهب النقدية ،ص141.

[2] – محمد بلوحي،الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق ( الأسس والآليات )،دار الغرب للنشر والتوزيع ، الجزائر، ط2002، صص133-134.

لا يستطيع إدراكها سوى الناقد الأدبي»[1]، فالناقد الأدبي حلقة وصل بين النص وما تحمله نفسية صاحبه من مكنونات خفية

هذا المنهج كشف الغطاء عن الجوانب النفسية المعقدة، لكن يعتبر استخراج هذه الجوانب من النص وإسقاطها على الكاتب واعتبارها حتمية لنفسيته إجحافا في حق جوانب أخرى يزخر بها النص، إذ أنه لا يحتوي فقط على مفاهيم نفسية، بل تتجاذبه علاقات وارتباطات وجوانب متعددة تنتظر من يكشف عنها فـ«علماء النفس والمشتغلين بالدراسات النفسية لم يقدموا لنا أمثلة من التحليل النفسي للعمل الفني تكشف عن جوانبه الجمالية وأسرارها النفسية، ولكنهم قدموا لنا تحليلا نفسيا صرفا خاليا من الجمال»[2]، فهذا الأمر كان من ضمن النقائص التي تواجدت في هذا المنهج.

## 3- المنهج الاجتماعي:

من ضمن المناهج الأخرى التي ظهرت أيضا في الساحة النقدية المنهج الاجتماعي، وهذا المنهج كان دأبه دأب من سبقوه،من حيث اهتمامه بالجوانب السياقية، تمتد الإرهاصات الأولى له إلى"أفلاطون"حيث ذكر في كتابه (الجمهورية)أن للشعر والشعراء دور اجتماعي وركز على الجانب الايجابي، وما أعطى دفعا قويا لهذا المنهج هو المذهب الماركسي الذي قام بتقسيمات مثل الطبقة العليا،الطبقة السفلى، كما اعتمد أصحابه مبدأ الالتزام و« اتخذوا منه مقياسا نقديا يعتمدون عليه في قياس جودة العمل الأدبي، وطبقا لهذا المقياس فان العمل الأدبي لا يكتسب صفته الأدبية، ولا يعد عملا جيدا إلا إذا كان موجها في إطار قضايا المجتمع والعصر ومشكلاتهما »[3]، ومن هنا يتضح أن أعلام الماركسية لم ينظروا إلى النص إلا من خلال جوانبه الاجتماعية.

[1] – عثمان موافي، مناهج النقد الأدبي، ص51.

[2] – ماهر حسن فهمي، المذاهب النقدية، ص148.

[3] – عثمان موافي، مناهج النقد الأدبي، ص83.

هذا المذهب يدين بالكثير لكارل ماركس Karl Marx (1818-1883) الذي يعتبر«أول من أعطى تفسيرا موضوعيا للعلاقة بين الأدب والمجتمع، وعين لها موضوعا داخل مجموعة العلوم الاجتماعية، واعتبر أن الأدب واقعة اجتماعية تاريخية نسبية، وإن الكاتب يعبر في أعماله عن وجهة الطبقة التي ينتمي إليها بوعي أو بغير وعي، ووافقه لوكا تش على مقدماته»[1]، فالمجتمع الذي يعيش فيه المبدع يكون في كثير من الأحيان هو الملهم، فلقد ترددت كثيرا المقولة الفلسفية التي مفادها أن الإنسان اجتماعي بطبعه، وبالتالي سيحمل أدبه سمات اجتماعية كذلك .

كما برز ضمن هذا المنهج العديد من العلماء على غرار (دوركهايم) (Durkheim) (1858-1917) و(مدام دي ستايل) madame de Staël، فـ (مدام دي ستايل) أغنت هذا المنهج بالأفكار التي جاءت بها، وهي ترى أنه يمكن «قراءة نتاج أدبي ــ مسرحي يخص مرحلة ما ونستطيع من خلال هذه القراءة أن نحدد طبيعة وملامح هذا المجتمع بما فيه من عادات وقوانين تحكم هذا المجتمع (...)فان سيطرت بعض الأفكار الدينية والعقائدية، وكذا بعض القوانين والعادات التي تحكم هذا المجتمع أو ذلك من السهولة أن نجد تأثيرها على توجه الأدب في هذه المرحلة »[2]، فالمنهج الاجتماعي لا يرى في النص إلا الجوانب الاجتماعية، إذ أن النص لا بد أن يبرز بعض سمات المجتمع الذي كتب فيه .

كانت هذه المناهج إذن تبحث في النص الأدبي عن جوانب نفسية أو اجتماعية أو تاريخية ، وكذا أسطورية الخ، لكن كلها لم توفق في إبراز الجوانب اللغوية والجمالية، لذلك شهدت آلياتها نوع من التراجع وبقيت محصورة في جانب واحد فقط .

لكن هذا الحال لم يستمر، إذ عرفت الدراسات النقدية نقلة نوعية هائلة، كما وجه النقد وجهة مغايرة، كان هذا التحول بظهور اللغويات أو اللسانيات،فقد برز علماء للغة ، من أبرزهم أو

[1]- سمير سعيد حجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصر،بين النظرية والتطبيق، دار الآفاق العربية، ط1، 2007، ص140.
[2]- أحمد صقر، تاريخ النقد ونظرياته ، ص205.

الذي استطاع أن يعطي دفعا قويا للسانيات هو (فرديناند دي سوسير)Ferdinand de Saussure الذي فتح مجالا واسعا كان مغيبا في النقد السياقي، إذ تعتبر تنظيرات (دي سوسير) التي جاء بها في كتابه (دروس في اللسانيات العامة)، المنطلق لسيل عارم من الدراسات المحايثة التي جاءت من بعده، فقد أصبح النص بفضله ينظر إليه على أنه يحتوي على الدلالات التي لا تحتاج إلى السياق، إذ من خلال النص وحده يمكننا استخراج الكنوز التي يحتوي عليها .

شهدت الدراسات التي اعتمدت على النص كمركزية لها تطورات كثيرة، إذ لم تتوقف عند آليات منهج واحد بل أخذت تطور ذاتها، وتنير في النص جوانب عدة، ومن ضمن المناهج التي ظهرت في الساحة النقدية المنهج البنيوي، ثم توالت المناهج منها السيميائي، وكذا التفكيكي، ولقد عرفت هذه المرحلة بمرحلة ما بعد البنيوية.

## 4- ظهور المنهج البنيوي:

لعل أول منهج لغوي ظهر هو المنهج البنيوي الذي لمع بريقه في فترة الستينات من القرن العشرين، و شهد تهافت النقاد حوله لما شهدوه من عجز المناهج الأخرى، ولاسيما الوجودية التي تزامن أفولها مع بروز البنيوية ،فلم« يلبث البنويون أن جاءوا إلى كل هذه المذاهب فرفضوها جملة:في الإبداع والنقد، وعدوا النزعة الماركسية ذات عصا غليظة تملي على المبدع ما يريد قوله، قبل أن يقول، فالمنهج الاجتماعي مرفوض لديهم لرفضه حقيقة الخطاب؛ أي لعدم اكتراثه بأن لا شيء يوجد خارج النص»[1]، فالمنهج البنيوي رفض المناهج التي تواجدت سابقا لاختلاف منطلقاته وتوجهاته وأهدافه، كما رفض في تعامله مع النصوص الإبداعية كل الجوانب الخارجية عنه، ولاسيما التاريخ الذي ظل ردحا من الزمن هو المسيطر الأقوى الذي لم يستطع النقاد رغم محاولاتهم الانفلات من قبضته .

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة و رصد لنظرياتها) ، دار هدومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2002، ص204.

**ولكن أولا ما هو تعريف البنيوية ؟**

## 5-تعريف البنيوية:

لقد تعرضت تسمية (البنيوية) للكثير من المصطلحات، فهناك من يسميها"البنوية" أو "البنائية" أو "البنيوية" وهو الاستعمال الشائع في النقد المعاصر، وفي هذا الشأن يتساءل عبد الملك مرتاض «فلا ندري كيف ذهب الاستعمال النقدي العام المعاصر إلى هذا الخطأ الفاحش الذي لا مبرر له، إلا أن يكون الإصرار على إفساد العربية(...) ولا مناص من تبرير استعمالنا لمصطلح (البنوية) من وجهة، وإظهار فساد الاستعمال الشائع في المصطلح النقدي المعاصر وهو "البنيوية"»[1]، فعبد الملك مرتاض رجع إلى المصادر النحوية،فانتهى به المطاف أن ما تداول النقاد على استعماله هو بالأساس مصطلح خاطئ، فكان من الأجدر التنبه إلى هذه المسألة، ولكن إن كانت مشكلة (البنيوية) خطأ في اشتقاقها، هو المشكل الذي عانى منه النقد بشكل عام، وهو مشكل تحديد المصطلح.

إضافة إلى مشكلة المصطلح واجهت النقاد مشكلة أخرى، هذه المشكلة تتمثل في تقديم تعريف شامل للبنيوية، فهو أمر في غاية التعقيد، فقد قدمت تعريفات لعدد من النقاد كل على حسب مشاربه و منطلقاته، فمنهم من عرفها على أنها« ظاهرة فكرية حضارية تجمع بين عنصري (التحليل) القائم على استخراج عناصر مختلفة من مجموعات مختلفة قائمة، و (التأليف) القائم على تكوين مجموعة جديدة من هذه العناصر اللامتجانسة بحيث لا يعود أي من هذه العناصر إلى وظيفته الأصلية»[2]، فالبنيوية تسعى إلى استخراج النظام الذي يحوي كل شيء في هذا الوجود من خلال التفكيك والتركيب .

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة و رصد لنظرياتها)، ص191.

[2]- عناد إسماعيل غزوان، التحليل النقدي والجمالي للأدب، دار دجلة ،عمان ،ط1 ،2011، ص105.

أما "عمر مهيبل" فيرى أن التحليل البنيوي « يهمل كل ما هو عرضي من الظواهر ولا يهتم إلا بما هو حقيقي و جوهري وثابت وإذا كان من متطلبات فعل التفلسف التفكير في ماهية الإنسان والبحث الدائب عن جوهره فان الوصول إلى هذا الجوهر وهذه الماهية لن يتأتى لنا إلا بمعرفة ما هو أصيل وثابت وقبلي في هذا الإنسان»[1] فالبنيوية بالأساس جاءت لكي تبرز البنيات الثابتة في الظواهر المتغيرة .

وأورد الناقد "الجيلالي حلام" تعريفا لها على أنها «تشكل الظواهر الكونية والموجودات المختلفة في بنية من الأجزاء و العناصر المترابطة بحكم نظام متكامل من العلاقات لأداء وظائفها الدلالية،ويشمل هذا التحديد دراسة كل الظواهر الإنسانية من وجهة معرفية كاللغة والإنسان والمجتمع والأجهزة وغيرها؛ واللسان أحد هذه الظواهر التي تخضع لنظام مخصوص»[2]، فالبنيوية تيار فكري يرجو من خلال تحليلاته الوصول إلى العلمية والدقة والوصول إلى البناء الخفي وراء الظواهر ، اعتمدت على اللسانيات من أجل الوصول إلى النسق أو النظام والكشف عن العلاقات التي يحتويها هذا النظام، فبنت حول مملكتها سياجا لغويا واعتبرته الأساس، فالبنيوية وكما هو ظاهر تدرس « اللسان بذاته وفي ذاته ، هذا منهج المحايثة أو الكمونية (...) وهي لا تتعامل مع الإنسان،بل مع اللغة و الخطاب (...) و تشكل كيانا مستقلا من علاقات تبعية داخلية »[3] فالذي يهمها هو البناء الداخلي، بغض النظر عن الجوانب الأخرى .

إجمالا يمكن القول إن البنيوية اتخذت من الأداة اللغوية الأداة الوحيدة لفك شفرة النص،كما سعت إلى عزل النصوص عن أي سياق خارجي، ولقد اعتمدت بالأساس على الإجراءات اللسانية التي كانت منبعها الأساسي،فاعتبرت اللغة أنها منظومة من المكونات اللسانية التي تربطها ببعضها

[1] – عمر مهيبل ،البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص18.

[2] – حلام الجيلالي، المناهج النقدية المعاصرة، من البنوية إلى النظمية،الموقف الأدبي، ،عدد404، السنة الرابعة ،كانون الأول، 2004، دمشق ،ص24.

[3] –عيساوي عبد القادر،القراءة البنيوية، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع ،الجزائر،ط1، 2011، ص08.

البعض علاقات، تنتظم كل هذه المكونات لتشكل في الأخير المعنى، فالمعنى يتم التوصل إليه انطلاقا من تحليل النص ضمن مستويات متعددة،صوتيا ،نحويا، تركيبيا ...أي باختصار ليس هناك حاجة للاستعانة بالسياق.

### 6- اختلاف النقاد حول كون البنيوية مذهبا أو منهجا :

ومثلما هو جلي فان تعريف البنيوية يتعدد ويتشعب، وكذلك الأمر فيما يخص كونها مذهبا أو فلسفة أو نظرية ...الخ، فلقد اختلف النقاد حول هذه المسألة، فـ"عمر مهيبل" يجدها مذهبا فلسفيا، وهذا في قوله «إن البنيوية بوصفها اتجاها فلسفيا معينا في النسق المعرفي الإنساني،لا بد أنها قد هضمت ما سبقها من نظريات وفلسفات إنسانية متنوعة (...)النقد البنيوي تركز بصفة أساسية على الإنسان بوصفه مفهوما فلسفيا ميتافيزيقا، فمن المنطق إذن أن يكون نقدها نقدا فلسفيا لا غير»[1]، ومن هنا اختلفت وجهات النظر حول كونها منهجا أو مذهبا ولعل الأمر متصل بفلسفة (كانت) فهو الآخر اهتم بالنسق الشامل القبلي اللازمني وهذا النسق تتمحور فيه كل المظاهر،لهذا هناك من يجد علاقة ما بين البنيوية وفلسفة (كانت) .

لكن البنيوية لم تصبح ((مذهبا ) فلسفيا إلا بعد أن تنبه بعض المفكرين، إلى ضرورة تحديدها، وجعلها مرتبطة بالفكر، فجعلوا منها «((مذهبا))شاملا يقدم تفسيرا للمشكلات التي تواجه العقل في ميادين شديدة التباين.ومعنى ذلك أن البنائية من حيث هي منهج،قديمة العهد، أما من حيث هي مذهب شامل،فهي ظاهرة حديثة في الفكر المعاصر »[2]،هي كانت تستعمل في العلوم، باعتبار أنه لا يوجد علم من العلوم لا ترتبط بين أجزائه علاقات، وهذه العلاقات تتوحد لتشكل لنا في الأخير البناء، فكل علم لا بد أن يعتمد على البناء .

[1]- عمر مهيبل ، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ص298.

[2]- فؤاد زكريا، الجذور الفلسفية للبنائية،حوليات كلية الآداب ، ص06.

هناك بعض النقاد الذين رفضوا أن يجعلوها منهجا، فرأوا أنها أقرب إلى المذهب منها إلى المنهج فهذا « الانتشار الذي جعل من البنائية مذهبا فلسفيا شاملا... لم تصبح مذهبا فلسفيا إلا لأن المتخصصين قد تنبهوا في ذلك الوقت بالذات إلى الإمكانات الخصبة التي تكمن في فكرة (البناء) »[1]، ويقدم "جان بياجيه"بعض الأسباب والحجج التي تجعل منها منهجا فهي «منهج قبل أن تكون مذهبا وذلك لأنها أسلوب فني متخصص (technical) ، وتقتضي التزامات عقلية معينة،وتؤمن بالتقدم المتدرج »[2]، فهي من هذا المنظور منهجا لكونها تعتمد على أسس منهجية، ومثلما هو واضح من هذه التعريفات المقتضبة، فإنها قد أثارت حول نفسها الكثير من النقاش،وقد يكون السبب في ذلك هو الفترة الزمنية التي تواجدت فيها.

## 7- علاقة البنيوية بالحقول المعرفية الأخرى:

لقد وجدت البنيوية في ظروف تاريخية ضمنت لها النجاح والاستمرارية ، فلقد تسلحت بالآليات اللسانية، كما أنها جاءت بمفاهيم جديدة فيما يخص البنية، وبذلك التف حولها النقاد، فبما أنها اهتمت بمجال الأدب في المقام الأول فقد عقدت صلة قوية بالنقد الذي كان يعاني عبء السطوة السياقية، كما كان يوجه وجهة لا تخدم الأدب والنقد على حد سواء، فالبنيوية تقترب من النقد الأدبي « حين يبتعد النقد الأدبي –في بعض مناهجه – عن البحث في أسباب وجود الأثر الأدبي ودوافعه أو عناصره الخارجية الاجتماعية أو النفسية وغيرها، ليصرف جل اهتمامه أو إذا شئنا ليجعل اهتمامه المباشر منصبا في تحليل هذا الأثر في ذاته معتبرا إياه نتيجته بل موجودا قائما بذاته، أي بعبارة أخرى يهتم بالأثر الأدبي بوصفه حدثا مستقلا وذاتا متميزة »[3]، من خلال هذا القول

[1] – فؤاد زكريا،الجذور الفلسفية للبنائية،حوليات كلية الآداب، ص 07.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[3] – عناد إسماعيل غزوان، التحليل النقدي والجمالي للأدب، ص106.

يتضح لنا أن النقد من قبل كان يفرغ من أهدافه، أما في ظل البنيوية، فقد أصبح المنهج خادما للنقد، وموجها لخدمة النص والأدب والسعي من أجل تحقيق أهداف تخدمهما.

## 7-1 علاقة البنيوية بالرياضيات:

أيضا من ضمن العلوم التي أعطت دفعا قويا للبنيوية، فاستفادت منها أية إفادة-حتى أن البنيوية انتقدت لأنها غالت في استعمال آلياتها-المنهج المقصود هنا هو المنهج الرياضي، فالجانب الرياضي ساعد اللغوي على تحقيق نتائج دقيقة، لهذا« فلتطمئن نفوس نقاد الأدب الذين كانوا يتوجسون خيفة من اصطناع الدرس الرياضي في الممارسة الأدبية، وقد انتفى لديهم كل مبرر بعد هذا»[1].فالأمر المتفق عليه هو أن البنيوية وجدت في الرياضيات ضالتها، فراحت تزاوج في أعمالها بين الجانب اللغوي والجانب الرياضي .

فالرياضيات ساهمت بشكل كبير في إعطاء النزعة العلمية، فراحت البنيوية تجسد الجداول الإحصائية في دراساتها، ولكن ما ينبغي الإشارة إليه هو أن تأثير المنهج الرياضي في العلوم الإنسانية وفي الجانب البنيوي خاصة لا يعني تحويل الممارسة النقدية بالنسبة للنص الأدبي إلى لغة رياضية وجداول وأرقام، فلقد أساءت البنيوية استخدام المنهج الرياضي، من حيث أنها أنهكت الدراسة الأدبية بالجداول والأرقام، فأفرغت بذلك المحتوى الجمالي للنص، فأضحى النص في نظر نقاد البنيوية تحليلا رياضيا أكثر منه أدبيا .

والحقيقة أن الرياضيات لم تساهم في إعطاء دفعة قوية للأدب فقط، بل برهنت أن التلاقح بين المجالات التي قد تكون مختلفة في آلياتها من الممكن وجوده، وقد يكون تسلح البنيوية باللسانيات إضافة إلى العلوم الرياضية هو الذي جعلها تتحدى الانتقادات والنقائص، وتقترب من الدقة .

[1] – أحمد يوسف،القراءة النسقية،سلطة البنية ووهم المحايثة،منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1، 2007، ص53.

## 8- المفاهيم الأساسية للبنيوية :

### 8-1 البنية:

كان لأصحاب المنهج البنيوي أسسا و مرتكزات ومفاهيم اعتمدوا عليها من أجل الوصول إلى الدقة والعلمية، وأول هذه المفاهيم مصطلح "البنية"، فلقد كتب لهذه اللفظة أن تصبح متداولة على الرغم من عدم وضوحها تماما، فلم نعد بفضل هذه الكلمة نسمع عن المجتمع بل عن بنية المجتمع .

وردت هذه اللفظة في القرآن الكريم ، ولكن بصيغ متعددة ، مثلا جاء في قوله تعالى «فَقَالُوا ابْنُوا عَلَيْهِمْ بُنْيَانًا رَبُّهُمْ أَعْلَمُ بِهِمْ » [1]،صدق الله العظيم، أما عند الغرب فلقد اشتق هذا اللفظ من كلمة structure، وهي مأخوذة من كلم Stuer والتي تعني البنيان أو الكيفية التي تقوم عليها ، ثم توسعت وأصبحت تعني طريقة وضع الأجزاء [2].

وقد استعملت هذه اللفظة لتدل على «بنية الشيء (تكوينه،أي عكس هدمه)، كما تعني (الكيفية التي شيد على نحوها هذا البناء أو ذاك ) ومن ثم سوغ البحث في (بنية المجتمع) و(بنية الشخصية)و (بنية اللغة)»[3] ، فالبنية تشكل الكل المتوحد الذي لا يعرف التشتت .

وعرفها جان بياجيه على أنها «مجموعة تحويلات تحتوي مجموعة(تفاصيل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية، وبكلمة موجزة تتألف البنية من مميزات ثلاثة :الجملة و التحويلات والضبط الذاتي»[4]، يقصد "بياجيه" بالجملة الكلية ، فالبنية تحتوي على الأجزاء وبين هذه الأجزاء علاقات و كل هذه الأجزاء

[1] – القرآن الكريم، سورة الكهف ،الآية 21، برواية ورش عن الإمام نافع ،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ص297.

[2] – ينظر، صلاح فضل،النظرية البنائية في النقد الأدبي،منشورات دار الشروق ، مصر،ط1، 1998، ص175.

[3] – عيساوي عبد القادر،القراءة البنوية، ص8.

[4] – جان بياجيه ،البنيوية، تر : عارف منيمنه ،بشير أوبري ، منشورات عويدات ،بيروت، ط2، 1980، ص08.

تتشابك وتنتظم لتشكل في الأخير البنية، أما التنظيم الذاتي فمعناه أن البنية تتكيف ذاتيا، أي تعيد توزيع نفسها بنفسها دون تدخل خارجي، أما التحويلات فهي ما تشهده البنية من تغيرات لكن دون المساس بجوهرها، فهذه « السمات الثلاث التي تؤسس الوحدة فتجعلها شاملة متحولة ومتحكمة في ذاتها هي هوية (البنية)التي تجعلها متميزة» [1]، وتجدر الإشارة إلى أن البنية يستحيل أن تتواجد خارج النظام، فهي مثل نسيج العنكبوت الذي لا يمكن لأي عنصر أن يستقل بذاته.

على الرغم من اختلاف توجهات النقاد الغرب إلا أنهم أقروا بأهمية البنية فمن يدرس« مواقف النقاد البنيويين الغربيين من البنية، فانه سيلمس انسجاما في الرؤية رغم بعض الفروق القائمة في المنظورات»[2]،البنية لم تستحوذ على اهتمام النقاد الغرب فقط بل الأمر كذلك بالنسبة للنقاد العرب،فالعديد منهم راح يدرسها على غرار صلاح فضل، عبد الملك مرتاض وغيرهم، لكن رغم عدم وضوح مفهوم البنية لتعدد استخدامها، إلا أنها بقيت مجسدة في الثقافة العربية فلقد اختلف «استعمال مفهوم البنية في الثقافة النقدية العربية،ولم تكن أدبياتها على درجة واحدة من الانسجام والتناسق في اصطناع هذه المقولة،على الرغم من شيوعها في معجم الخطاب النقدي، إلا أنها كانت تستخدم بكيفية مجانية لا يعضدها تصور نظري متين»[3]مع هذا فهي بقيت حاضرة بقوة.

## 8-2 مقولة موت المؤلف :

لقد أعلت الدراسة البنيوية من شأن النص واعتبرته صاحب السيادة المطلقة، كما سعت إلى إمساك بالبنى الداخلية، لذلك كان هدفها قطع كل الصلات التي يمكن أن تربط النص بالعوامل الخارجية، ومن ضمن هذه الصلات صلة النص بمؤلفه، ولهذا كانت مقولة موت المؤلف أو إرجاءه

[1]- عبد الله الغدامي،الخطيئة والتكفير ،من البنيوية إلى التشريحية ،قراءة نقدية لنموذج معاصر،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر ، ط4، 1998، ص34.

[2]- محمد سويرتي ، النقد البنيوي والنص الروائي،الجزء الأول، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،ط1 ،1991، ص132.

[3]- أحمد يوسف،القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، ص230.

(حسب تعبير عبد الله الغدامي) من ضمن المقولات الأساسية التي سعت البنيوية إلى تجسيدها في دراستها .

ويعود فضل الإطاحة بالمؤلف وموقعه إلى اللسانيات،فهي التي « أرست قواعد النسق اللغوي على أساس لا يهتم كثيرا بمتكلم اللغة (...)وإلى الفلسفة التحليلية الحديثة التي شككت في النزعة الإنسانية التي شغلت تاريخ التفكير الإنساني المعاصر، وهذا التشكيك الذي أثار نقاشا حادا،كان وراءه الفيلسوف الفرنسي"ميشال فوكو"في مؤلفه"الكلمات والأشياء"الذي بدوره استمده من الفيلسوف الألماني "نيتشه" في كتابه هكذا تكلم زردشت»[1]، ويعود الفضل كذلك في إدراج هذه المقولة ضمن حقل النقد الأدبي إلى "بارث" BARTHES الذي يرى أن المؤلف «هو الإنسان الوحيد (...) الذي يذيب ذات بنائه وبناء العالم في بناء اللغة»[2]، وهذا ما آمنت به البنيوية وهو أن النص له كل الاستقلالية عن الخارج حتى لو كان هذا الخارج من قام بكتابته .

تناول قضية "موت المؤلف" العديد من النقاد العرب، على غرار "عبد الملك مرتاض" الذي أكد في مواضع عديدة أن المؤلف من لحظة انتهائه من الكتابة يصبح غريبا عن النص فـ« العلاقة بينهما قائمة على مبدأ الانقطاع لمجرد إصباح النص إبداعا أدبيا قائما مكتملا»[3]، وفي ذات الشأن يرى أحمد يوسف مجسدا مقولة موت المؤلف « إن اللغة تعرف الفاعل ولا شأن لها بالشخص »[4]، والجدير بالذكر ان هذا الأمر قد يقبل بتحفظ فيما يخص قراءتنا للقرآن الكريم، بمعنى كيف يمكن تجاوز الله جلت قدرته باعتباره واضع القرآن، وتجسيد مقولة موت المؤلف عليه؟

[1]- محمد بلوحي ،الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق (الأسس والآليات )، صص84- 85.

[2]- عزيز يوسف مطلبي،من المقالات النقدية لرولان بارث،مجلة التواصل،دار جامعة عدن للطباعة والنشر،العدد08، يوليو 2002، ص173.

[3]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص196

[4]- أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، ص173

### 8-3 الاهتمام بمستويات النص :

لقد اهتم الشكلانيون الروس بمستويات النص، فركزوا بذلك على الدراسة التحليلية الداخلية له، فمثلا لو عمدنا إلى دراسة القصيدة فينبغي لنا دراستها وفق مستوياتها الإيقاعية، الصوتية، وغيرها، والأمر كذلك عند دراسة بقية الأجناس وان اختلفت المستويات، ولهذا ينبغي التركيز على بنياتها الداخلية ودراستها في ذاتها «ومن هنا انكب التحليل البنيوي على دراسة الخصائص الصوتية والتركيبية والدلالية للأثر الأدبي، بغية إدراك نظام العمل الأدبي،في إطار مبدأ الكلية، فالبنيويون كانوا يطمحون إلى تأسيس علم للأدب يكتفي بذاته، ولا ينصرف إلا إلى تحليل النص الأدبي تحليلا داخليا يقصي كل السياقات الخارجية، ولا يعترف إلا بلغته»[1]، وهذا النص يسلط الضوء على جوهر التحليل البنيوي، فمهمة الناقد البنيوي هو الكشف عن الوحدات والعلاقات التي تنتظم داخل النص، فكل شيء يصبوا الناقد البنيوي الوصول إليه موجود داخل النص .

### 8-4 الدراسة التزامنية :

خير دليل على الدراسة التزامنية ما قدمه"فلاديمير بروب" في المجال السردي ، فدراسته تعتبر أبرع تحقيق لدراسة استبعدت فيها كل المؤثرات السياقية وذلك عندما حلل الحكاية الخرافية، فكانت نتائجه سابقة واعتبرت دراسته مرتكزا لكل عمل سردي يقوم على التحليل الداخلي للحكاية .

اللسانيات كان لها السبق كذلك في هذا المجال، فدي سوسير دعا إلى دراسة مستقلة، ودعا إلى التزامنية وفرق بين التزامن والتعاقب، وبفضل الدراسة التزامنية تخلص النقد من ثقل الدراسة السياقية، ومن «دراسة النص من الخارج، واعتباره مجرد وثيقة يحدد طبيعتها المنهج النقدي المختار، وهكذا تحولت الممارسة النقدية إلى دراسة محايثة (immanente) للظاهرة الأدبية من منطلق أن

[1]- محمد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق (الأسس و الآليات) ،ص90.

اللغة ما هي إلا نسق من العلامات الاعتباطية التي لا تعرف إلا عبر نظامها الخاص »[1]، الدراسة التزامنية سعت إلى اكتشاف القوانين الداخلية التي تشكل بنية النص لهذا سعت إلى دراسة الداخل بحد ذاته ولغت من حساباتها السياق .

## 8-5 إزاحة السياق:

في ظل المناهج السياقية كان النص تحدد هويته بالنظر إلى نفسية الكاتب أو واقعه أو تاريخه، وبالعودة إلى هذه المناهج يبقى النص مهمشا، لذا فالمناهج « جميعا يجب أن توظف في خدمة الأثر الأدبي وفهمه تقييمه ولا يجوز البتة تمديد الأثر الأدبي على سرير بروكست أي منهج جاهز مسبق»[2]، فأي فائدة للمنهج إن فشل في استخراج الجوانب الفنية الدفينة في النص، فالمناهج السياقية فشلت في دراسة النص الأدبي كنص في حد ذاته وجعلت منه وثيقة .

على أن الاهتمام بالنص كبنية مغلقة وجد من ينتقده، ويفتح المجال أمام السياق ولكن بتحفظ مثلما فعلت البنيوية التكوينية التي زاوجت بين البنيوية والجانب السياقي وهذا لخدمة النص، فـ« البنيويون يودون قصر نظرهم على ما يرون، إنهم يرون الكلمات والحروف ولكن، في داخل النص مفاهيم أخرى أتت من الخارج، فهناك النفس، وهناك المجتمع، وهناك الحياة بأسرها، والناقد الحصيف هو الذي يرى ما لا تراه العين، المرجع حاضر دوما في النص وعلى الناقد أن يدرس هذا المرجع، ويدرس أثره في النص، سواء أكان لغويا أم نفسيا أم تاريخيا ...»[3]، وبإزاحة السياق ظهر جيل جديد ولائه التام للنسق، مثلما كان ولاء النقاد في السابق للسياق، وبذلك استحوذ النسق على جل الدراسات النقدية.

---

[1] – محمد بلوحي ، الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق (الأسس و الآليات)، ص81.

[2] – جورج طرابيشي ، الأدب من الداخل، دراسات في أدب نوال السعداوي ، سميرة عزام، عبد الرحمن ضيف ، دار الطليعة للنشر، لبنان، ط1، 1978، ص08.

[3] – جودت الركابي، الحداثة و البنيوية في معرفة النص الأدبي ، مجلة آفاق الثقافة والتراث ، السنة 03، العدد10، 1995، ص16.

## 8-6 مقولة النسق :

يعتبر مصطلح النسق من المصطلحات الرئيسية التي بني عليها المنهج البنيوي، ذلك أن النسق بمعناه يقترب من مصطلح البنية من حيث ارتكازهما على التنظيم واتحاد عناصرهما، فدي سوسير مثلا عندما قدم دراسة اللغة نظر إليها كوحدة كلية تمثل نسقا، وليس كمجموعة من المفردات المنفصلة، كما أنه لم يوظف مصطلح البنية، إنما وظف مصطلح "النسق".

البنيوية ترى في النسق « جملة من القوانين التي تحكم بنية الظواهر، ومن البديهي أن بنية من البنى لا يستقيم عودها إن هي افتقرت لوجود نسق تركز عليه »[1]، فالنسق هو البناء الشامل الذي يجمع كل الأجزاء، ولقد« شجعت اللسانيات البنيوية الخطاب النقدي على البحث عن النسق الأدبي انطلاقا من فكرة الكلية والعلاقة التي تجمع عناصر النص الأدبي»[2]، إذا فالنسق جاء مناهضا للنزعة الذرية التي هاجمتها البنيوية لذا سعت إلى جمع الشمل بالنسق، وكان أن التجأ النقد إلى دراسته، لأن السياق كان قد أتبث فشله وعدم قدرته على الولوج إلى عالم النص .

طبيعة الإنسان الداعية إلى تجاوز الآليات القديمة والبحث عن كل ما هو جديد، جعل المنهج البنيوي يتمرد على اللسانيات ويعلن قصورها في كونها بقيت متوقفة عند حدود الجملة، في حين أن هناك مجال أوسع من ذلك بكثير، والمقصود هنا هو"الخطاب" الذي ظهر إلى الوجود،فاكتسح الساحة النقدية، تبعا لهذا أخد النقاد يخلعون رداء الولاء للجملة، ويرون فيها كبحا لجموحهم النقدي، فقد حاول النقاد الذين أخذوا يطبقون آليات هذا المنهج عدم الاكتفاء بدراسة الجملة، وإنما تجاوزوها إلى ما أصبح يعرف بالخطاب، فكيف يعرف الخطاب وما هي مستويات تحليله ؟

[1] – أحمد يوسف،القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، ص121.

[2] –المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

## 9- الخطاب السردي و مستويات التحليل:

الملاحظ أن مفهوم الخطاب تنوع نظرا لتعدد الاتجاهات النقدية التي اهتمت به وجعلته طرفا في دراستها فهو يحدد ضمن« المدرسة الفرنسية لدى مقابلته بمفهوم المقول(المقول)هو تتابع جملة مرسلة بين فراغين معنويين،بين توقفين للعملية الإبلاغية، أما "الخطاب"فهو المقول منظورا إليه من زاوية الميكانيزمات الخطابية المتحكمة فيه، أو المكيفة له وهكذا فان نظرة إلى النص من حيث كونه بناء لغويا تجعل منه مقولا، أما البحث في ظروف وشروط إنتاجه فتجعل منه خطابا»[1]، تبعا لهذا تواجدت مصطلحات مثل التلفظ،الملفوظ...، وكل مصطلح أخد يجسد حضوره في الدراسات اللغوية .

ومن كل ما تقدم نستنتج أن الخطاب شهد جملة من المصطلحات حاول جمعها الناقد أحمد يوسف بقوله هو« الكلام والقول والحديث والعبارة والتعبير والملفوظ والتلفظ والخطاب والنص، ويضاف إلى هذه المصطلحات ذلك التمييز بين الخطاب والقصة/المحكي الذي تم استثماره في مجال الدراسات السردية»[2]، ولكن على الرغم من تعدد المصطلحات إلى أن مصطلح(الخطاب) هو الذي بسط سيطرته على جل الدراسات وخاصة انه يرتبط ارتباطا خاصا باللغة .

وعلى الرغم من أن اللسانيات اعتبرت أن أكبر وحدة قابلة للدراسة هي الجملة، فالنص بالنسبة لها ما هو إلا مجموعة من الجمل، والجملة وحدة مكتملة لها كل الاستقلالية، لكن تواجد من حاول أن يتجاوز عتبة الجملة.

[1] – إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي،دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999،ص10.

[2] – أحمد يوسف، مفهوم الخطاب بين رهاناته المعرفية ومعوقاته الابستيمية، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية ،منشورات الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، العدد الأول، 2005، ص231.

وتعتبر أول دراسة كسرت حاجز الجملة هي دراسة"هاريس Haris"الذي يعتبر أول من اقتحم عالم الخطاب، وعلى الرغم من أنه اشتغل على المتون القصيرة إلا أن محاولته لتجاوز سيطرة الجملة جعلت النقاد يخوضون غمار التجربة، وينطلقون بحرية أكبر فاتسع مجال الدراسة لديهم .

## 9-1 إسهامات بنفنست:

الدراسة الثانية التي أولت اهتماما كبيرا بتحليل الخطاب هي دراسة "بنفنست" Benveniste الذي عرف الخطاب على أنه «كل ملفوظ يستدعي متكلما ومستمعا وفي نية الأول التأثير في الآخر بطريقة ما»[1]فالتلفظ هو عملية التحدث، أما الملفوظ فهو نتاج التلفظ، وانطلاقا من هذا التعريف وجد (بنفنست) أن الخطابات تتعدد وتتنوع وكل واحدة لها طبيعة مختلفة ولها مستويات، فالخطاب يشمل الخطبة اليومية والمصطنعة وغيرها واختصارا الخطاب يمثل«كل الأنواع التي يخاطب الإنسان فيها إنسانا آخر، ويعتبر متحدثا وينظم ما يقوله بمقولة الضمير»[2].

ومن كل ما سبق يتضح أن الخطاب حظي بالعناية البالغة،حيث دأب النقاد على تحليله والبحث عن الآليات التي يلجون بها عالمه، ومن هنا تجاوز النقاد مسالة الجملة، وانطلقوا يحللون مجال أوسع وهو الخطاب، ولقد تنوع الخطاب وتعدد على حسب التخصص الذي يرد فيه، فهناك الخطاب الإيديولوجي، والخطاب الاقتصادي...الخ،ولعل الذي يهمنا هنا هو الخطاب السردي،ولعلنا في الزمن الحاضر لم نعد نسمع عن مصطلح النثر كثيرا بمثل ما نسمع عن مصطلح السرد الذي تضمن تعريفات متعددة فهو « فعل لا حدود له،يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية

[1]-Emmêle Benveniste: problèmes de l'linguistique générale, Gallimard .1974, p241 (tout énonciation supposant un locuteur et auditeur et chez le premier l'intention influencer l'autre en quelque manière)

[2]. Emmêle Benveniste: problèmes de l'linguistique générale, p241, (touts les genres ou quel – qu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne).

أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان»[1]، فالسرد لا يرتبط بكون الإنسان مثقفا أم لا، كونه يشمل حياته ويتعامل معه يوميا، ويختلف من الخطابات الشفوية إلى المكتوبة وقد يكون عبارة عن صورة وغيرها .

كما وجد السرد في الأعمال الإبداعية المتنوعة، منها الخرافة والرواية مثلا التي تتضارب الآراء حول تاريخ ظهورها «فالفيلسوف"هيجل"يربط ظهور الرواية بتطور المجتمع البرجوازي »[2]، وقد تكون الرواية هي من ضمن أكثر الأنواع الأدبية التي عرفت انتشارا واسعا في كل بقعة من العالم، فهناك من ربطها بالطبقة البرجوازية (لوكا تش)، وعلى النقيض من ذلك هناك من ربطها بالطبقة الفقيرة (باختين)، وعلى ذكر هذا الناقد فهو يرى أن « ما يميز الرواية كجنس أدبي – في تصور باختين – بالمقارنة مع الأجناس الأخرى أنها جنس مفتوح ومركب يمزج في بنيته الداخلية بين أجناس مختلفة (الشعر،النثر،الرحلة،المذكرات،الرسالة ...) وبين لغات متعددة ( الفصحى،العامية،اللغة الراقية،اللغة المبتذلة،لغات الطبقات الاجتماعية المختلفة،لغات المهن ، اللهجات... )، بحيث يمثل التعدد اللغوي الخاصية الجوهرية للخطاب الروائي »[3]، فالرواية تشبه إلى حد كبير الواقع بكل تشعباته وتعقيده.

ومن كل ما تقدم نستنتج أن الخطاب السردي اقتحم المجال النقدي حتى أصبح مدار اهتمام النقاد على حسب ميولهم،فمنهم من ارتد إلى إبداعات التراث القديم، ومنهم من فضل الرواية الحديثة أو المعاصرة وغير ذلك من الإبداعات، ولقد ألمحنا إلى الروية بالتحديد لأنها مدار الدراسة.

فالخطاب شغل النقاد، وفيما يلي سنحاول أن نتعرف على بعض الدراسات التي اهتمت بالخطاب الحكائي واهتمت بإقامة المستويات التي ينضوي تحتها .

[1]- سعيد يقطين (الكلام والخبر) مقدمة السرد العربي،المركز الثقافي العربي ، المغرب،1997 ،ص 19 .

[2]- محمد بوعزة ، تحليل النص السردي،تقنيات ومفاهيم،منشورات الاختلاف،الجزائر،الدار العربية للعلوم ناشرون ، لبنان، ط1، 2010، ص15.

[3]- محمد بوعزة ،تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم ، ص17.

## 9-2 مستويات تحليل الخطاب في النقد البنيوي:

لقد كان اهتمام النقاد بالسرد اهتماما كبيرا، ومن الذين يمثلون الحجر الأساس في هذا الميدان هم رواد المدرسة الشكلية، ويعود الفضل إلى تودروف Todorov في ترجمة أعمالهم إلى الفرنسية وإخراجها إلى العالم، وسأفصل في مظاهر الخطاب عند هذا الناقد في الفصول اللاحقة.

### 9-2-1 بارث وتحليل الخطاب:

هناك ناقد آخر كان اهتمامه ومجال دراساته منصبة على السرد، ومدار الحديث هنا عن (بارت Barthes) ، حيث يقسم هذا الناقد السرد إلى مستويات« نقترح أن نميز في المؤلف السردي بين ثلاثة مستويات للوصف هي: مستوى"الوظائف" (بالمعنى الذي تحمله هذه الكلمة لدى بروب وبريمون) ومستوى"الأفعال" (بالمعنى الذي تحمله هذه الكلمة لدى غريماس عندما يتحدث عن الشخصيات كعوامل) ومستوى "السرد" (وهو يشبه إلى حد ما مستوى "الخطاب"لدى تدوروف»[1]، والجدير بالذكر أن بارث صنف الوظائف إلى قسمين"توزيعية "وأخرى "إدماجية"، الأولى ترتبط بالوظيفة، أما الإدماجية فهي ترتبط بالقرائن، فـــ«الوظائف ترتبط بالأفعال، أما القرائن فترتبط بالصفات، على الرغم من أنه يصعب علينا أحيانا التمييز بين الصفة والفعل، لأن هناك بعض الأفعال تتخذ شكل الصفة، والعكس صحيح »[2] أما فيما يخص التقسيم الثاني فيتعلق بالأفعال أو العوامل، واهتم في هذا المجال بأحد أهم مكونات السرد وهي الشخصية التي كان قد اهتم بها سابقا

[1]- ينظر، رولان بارث،التحليل البنيوي للسرد،تر حسين بحراوي –بشير القمري ــ عبد الحميد عقار، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي،منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط1، 1992، ص14.

[2]- يوسف الأطرش،الخطاب السردي ومكوناته من منظور "رولان بارت"،مجلة السرديات ،جامعة منتوري، قسنطينة ،العدد01 ، 2004، ص166.

بروب، فدرسها انطلاقا من (وحدة الأفعال التي يمنحها السرد للشخصيات (مانح الشيء السحري، العون، الشرير، الخ ))[1] .

كان أن اهتم "تدوروف"أيضا بالشخصية فأرجعها ضمن العلاقات الثلاث (حب، تواصل ، مساعدة )، أما غريماس فقد اعتبر أن « وصف وتصنيف شخصيات السرد ليس بحسب ما هي عليه، ولكن بحسب ما تعمله (ومن ثم سميت بالعوامل»[2]، كما اعتمد"بارث"في دراسة الشخصية على القاعدة النحوية وذلك بالتفريق حسب الضمائر إلى ما هو شخصي وغير شخصي، أي بين الضمير (أنا/ أنت ) والضمير (هو) [3]، وبهذا يتجلى أن التحليل البنيوي اهتم بعمل الشخصية، وإن كان (بارث) تجاوز ذلك إلى اهتمام بالقارئ .

أما ثالث مستوى فهو (مستوى السرد) حيث يستحيل أن يتواجد العمل السردي بدونه، فالعمل الأدبي يستدعي بالضرورة ساردا ومسرودا له، واعتبر (بارث) أن السارد والشخصيات إنما هي «كائنات من ورق»[4]، فلا شيء يوجد خارج السرد، وباعتبار أن اللغة هي المهيمنة هنا فهي (ليست أداة أو واسطة : إنها بناء)[5] ، فاللغة هي التي تملك السيطرة التامة .

و من كل ما سبق يمكن تمثيل المستويات التي جاء بها (بارث) ضمن العمل السردي :

1- مستوى الوظائف كما جاءت عند بروب وبريمون .

---

[1]- رولان بارث،التحليل البنيوي للسرد ،تر حسين بحراوي –بشير القمري _ عبد الحميد عقار،ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص23.

[2] -Roland Barthes,،Analyse structurale de récits. Communication 8. 1966 , édition du seuil ،1981، P 23, ( Greimas a proposé de décrire et de classer les personnages du récit, non selon ce qu'ils sont، mais selon ce qu'il font ( douleur nom d actants)).

[3]- ينظر رولان بارث، التحليل البنيوي للسرد ،تر: حسين بحراوي –بشير القمري _ عبد الحميد عقار،ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص25.

[4] _المرجع نفسه، ص27.

[5]- عزيز يوسف المطلبي، من المقالات النقدية رولان بارث، مجلة التواصل، ص137.

2- مستوى الأفعال أو العوامل كما جاءت عند غريماس .

3- مستوى السرد كما جاء عند تدوروف .

وتتجلى أهمية"بارث"في التحليل السردي في أن «بارث في الحقيقة يريد الكشف عن أهمية دراسة الأثر باعتباره لغة ذات بنية خاصة، وهذا يعنى أنه يركز اهتمامه على مجال اللغة بصفة خاصة، ويجعل من النزعة البنيوية أساسا لدراسة الأثر، ويفسر مجال النقد الأدبي تفسيرا لغويا شكلا»[1]، وقد يتبادر إلى الذهن أن الفضل في توسيع مجال التحليل السردي وتعميقه هو من صنيع (بارث) أو قد يكون من صنيع تدوروف أو غيرهما،لكن الحقيقة أن كل ناقد أدلى بدلوه في هذا المجال بداية بصاحب الصدارة "بروب".

وكما هو ملاحظ فان أصحاب هذا التيار حاولوا سعيهم الوقوف عند أهم الركائز التي تميز العمل الأدبي والتي تدخل في نظامه، بغض النظر عن السياقات الأخرى، فالمنطلق عندهم يبدأ من العمل الأدبي وينتهي عنده فـــ« ارتباط هذا التيار بالدراسات اللغوية جعل مهمة أصحابه لا تنفك عن تفتيت الإبداعات الأدبية وتشريحها من أجل فهمها، إن كانت هذه العملية ليست غاية في حد ذاتها وإنما هي مجرد مرحلة آلية تتبعها مرحلة أخرى تقوم بإعادة تجبير الإبداع الأدبي ، ولكن بطريقة مغايرة، بحيث يكون النتاج الجديد أي العمل النقدي، عبارة عن الثمار التي كان يخفيها الإبداع الأدبي في جوفه »[2]، فالتحليل البنيوي يمر بعدة مراحل حتى يتوصل إلى البناء فهو يقوم باستخراج شفرات النص وتجزئته للوقوف على البناء.

[1] – سمير سعيد حجازي،مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق ، ص48

[2] – شايف عكاشة ، نظرية الأدب في النقديين الجمالي و البنيوي في الوطن العربي ، نظرية الخلق اللغوي ، الجزء الثالث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1994، ص102.

## 10- اتجاهات البنيوية:

اتسمت البنيوية بتعدد اتجاهاتها، ورغم وجود بعض الاختلافات في الإجراءات التطبيقية المتبعة في كل منهج على حسب المجال المراد دراسته وعلى حسب المرجعية، إلا أنها تشترك في أنها انطلقت من أصل واحد وهو الأصل اللغوي.

كان رائد هذه التيارات هو:

### 10-1 التيار البنيوي الشكلاني أو الصوري:

وهذا التيار رفض كل المناهج السياقية التي وجدت قبلا وخاصة التاريخ، وانغلق على نفسه وأقام حولها حدودا لا يكاد يتجاوزها .

أنصار هذا التيار وجدوا أن البناء اللغوي هو بناء مستقل بذاته، لا يتأثر بتأثر السياقات الأخرى، لقد مهد (دي سوسير) بفضل أرائه التي جاء بها في كتابه (محاضرات في اللسانيات العامة) الطريق إلى دراسة آنية محايثة .

### 10-2 البنيوية التكوينية:

لقد ساهم في البنيوية التكوينية عدد من المفكرين والنقاد وقد يكون من أبرزهم المجري (جورج لوكا تش) الذي يعد بحق رائدها،كما أن الأفكار التي جاء بها لقيت صداها فــ« قيمة لوكا تش الفكرية والنقدية تخطت حد المذهب الفكري الواحد، وتجاوزت إطار الإيديولوجية الواحدة، فمفكر كبير من طرازه، تعدى تأثيره الفكري الآفاق المحدودة »[1]، إضافة إلى هذا المفكر وجد أيضا الروماني (لوسيان غولدمان) Goldman وهذا الأخير تأثر كثيرا بالناقد (لوكاتش) وأخذ الكثير عنه.

[1]- جورج لوكا تش ،دراسات في الواقعية الأوروبية ،مسح اجتماعي لأعمال بلزاك ، سنتندال ، زولا ، تولستوي،جوركي وآخرين ، تر: أمير اسكندر ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1972، ص07.

يوضح "غولدمان"بنيويته التكوينية بقوله «إذا كانت البنى في واقع الأمر تميز ردود فعل الناس للمشكلات المختلفة التي تثيرها العلاقة بينهم وبين محيطهم الاجتماعي والطبيعي، فان هذه البنى تقوم، وبشكل دائم بدور ضمن البنية اجتماعية أكبر، وعندما يتغير الوضع فان تلك البنى تتوقف عن أداء ذلك الدور، وتفقد بالتالي شخصيتها العقلانية، مما يؤدي بالناس للتخلي عنها وإحلالها ببنى جديدة مختلفة محلها»[1] فغولدمان لم يجعل البنية ثابتة بل جعلها متحركة، فهناك بنية تدوم ثم تضمحل لتحل محلها بنية أخرى جديدة، لذا فالبنية في هذا المنهج تتميز بالديمومة والتجدد.

كما أنها لا تفصل العوامل الخارجية و أفضل مثال هو عن الرواية فلقد ( توصل لوسيان غولدمان (...) إلى نتيجة تتلخص في كون الشكل الروائي هو من بين الأشكال الأدبية الأكثر ارتباطا وبشكل مباشر مع البنى الاقتصادية في معناها الضيق أي بنى التبادل والإنتاج من أجل السوق)[2] وهذا ما يؤكد أن البنيوية التكوينية لا تقطع الصلة بين النص وظروفه التاريخية، فـــ «(غولدمان) و(لوكا تش) ومن ورائهما (هيغل) يفسرون نشأة الرواية بناء على التجربة التاريخية للغرب، فتفاعلات العصر الحديث وظهور الرأسمالية،واقتصاد السوق،أثرت في نشأة الرواية»[3]، فهناك علاقة بين الرواية والطبقة الاجتماعية المنتمية لها .

وللبنيوية التكوينية مجموعة من المقولات الأساسية منها مقولة (البعد الجماعي) ،فهناك علاقة وطيدة بين الجانب الجماعي والشخصي، فالفرد في البنيوية التكوينية ينصهر في الجماعة، والكاتب في هذا المنهج يجسد الطابع الجماعي في عمله عندما يعبر عن طبقة اجتماعية فهو هنا الجزء من الكل ومن هنا يتجلى البعد الجماعي في الإبداع .

[1] – ميجان الرويلي ،سعيد البازعي، دليل الناقد الأدبي ،(إضاءة لأكثر من خمسين تيارا أو مصطلحا نقديا معاصرا) ،المركز الثقافي العربي المغرب، ط3، 2002، ص42.

[2] – محمد ساري،نظرية السرد الحديثة،مجلة السرديات،تصدر عن مخبر السرد العربي،جامعة منتوري، ص44.

[3] – عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة ،تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة،المركز الثقافي العربي،المغرب، ط1، 2003، ص65.

إضافة إلى هذه المقولة هناك مقولة (رؤية العالم) والناقد البنيوي التكويني يرى في رؤية العالم «تكوينا معرفيا متجاوزا لذلك الإبداع وكلما ازدادت قدرات المبدع ازداد اقترابه من تلك الرؤية وصدق تمثيله لها»[1]، وهنا يظهر الانسجام بين العمل الإبداعي وبين تجسيد رؤية العالم ، كما تواجدت مقولة أخرى وهي مقولة (الوعي الفعلي والوعي الممكن)، هذا إضافة إلى مصطلحات أخرى كالشرح والفهم.

وكما هم متجلي فان « أصحاب النقد البنيوي التوليدي لم يتخلوا عن محيط الإبداع الأدبي، و هذا انطلاقا من اعتقادهم بأن الإرهاصات الإبداعية تتعدى المبدع بوصفه المبدع الفاعل الفرد إلى الأديب الجمعي(...) لما كان الأديب لا يستطيع أن يخلق بمفرده رؤية العالم – باعتبارها إفراز فئة اجتماعية – فان الإبداع الأدبي من حيث هو تعبير عن رؤية العالم (...) ومن ثم فان الرؤية السياقية تبقى– مطلبا جوهريا في عملية الكشف عن مكنون الإبداعات الأدبية »[2]، فرغم المحاولات العديدة التي كانت من النقد النسقي للتخلص من سطوة السياق،إلا أنه بقي مجسدا لحضوره ،فمن الصعب التملص منه، فالهدف والمعنى الذي أراد أصحاب المنهج التكويني توصيله هو« الخسارة التي قد يمنى بها الإبداع حينما يتحول إلى مجرد كتلة لغوية جامدة أو بنية ثابتة لا يربطها بواقعها رابط»[3] وهذا ما سقطت فيه البنيوية الشكلية.

فيمكن القول إن البنيوية التكوينية منهج أمسك الأمور من وسطها، فلم يغال في نظره إلى النص على أنه نسيج لغوي يحيل إلا لبعده اللغوي، ولم يركز أيضا على كونه محتوى خارجي فلقد «أظهر غولدمان تعارضه مع المناهج الشكلية، وانتقد مفاهيمها المنكبة على تناول البنية، فهو يرى أن النص ينفتح على بنيات أخرى مختلفة اجتماعية وإيديولوجية وثقافية، وهي بنيات متفاعلة داخل

[1] – ميجان الرويلي، سعيد البازعي ، دليل الناقد الأدبي، ص43.

[2] – شايف عكاشة ، نظرية الأدب في النقديين الجمالي و البنيوي ، نظرية الخلق اللغوي ، ص114.

[3] – المرجع نفسه ،ص117.

العمل الإبداعي »[1]، فغولدمان جمع بين النقيضين، فمن جهة لم يغفل دور البنية، ومن جهة أخرى لم يغفل دور المناهج السياقية، وأيضا لم يغال في دور المبدع وكذا لم يقص دوره في العملية الإبداعية فمن « الضروري أن ندرس كيف هي كتابة النص، ولكن من الضروري أيضا ألا ننسى دراسة ماذا كتب في النص، فالتركيز على فعل الكتابة ودراسة تقنيتها يجب ألا يفقد الباحث الرغبة في ربط هذا العمل ببنية جماعية معينة أو كما يقول غولدمان ببنية ذهنية تبلورت في النص الأدبي مثلا» [2]بمعنى لا يجب التركيز على جانب واحد فقط .

## 10-3 المنهج البنيوي الأسلوبي:

كما ظهر تيار ثالث من البنيوية لا يقل أهمية عن سابقيه يعرف بالتيار **البنيوي الأسلوبي**، فهذا المنهج استعان بما قدمته اللسانيات فلا تهتم « الأسلوبية البنيوية بغير الخطاب موضوعا للدراسة»[3] ، فهذا التيار يولي أهمية القصوى بالأسلوب، الذي هو من لدن الأديب، لكن هذا ليس معناه أن أصحاب هذا التيار يعتمدون على الأديب باعتباره صاحب الأسلوب، ولكن هم يعتمدون على الاستقلالية التي يتمتع بها الأسلوب ويحللونه ويدرسونه بعيدا عن الكاتب، فالقاعدة الأساسية هو الأسلوب فقط وفي حد ذاته.

وتناول الناقد "أحمد يوسف"اتجاه البنيوية الشعرية، ولعل الكتاب الذي يحيلنا إلى مصطلح الشعرية كتاب أرسطو (فن الشعر) ويعرفها على أنها «بحث في قوانين الكتابة »[4]، هذا المصطلح أيضا شهد أزمة ،فمن النقاد من ربطه بالشعر على اعتبار أن الشعرية تحيل مباشرة إلى تخصص مجاله الشعر، وهناك من ربطه بالإنشائية وهناك من جعله بصيغة المفرد في حين جعله بعضهم بصيغة

[1]- لعيوس فوزية غازي الجابري ، التحليل البنيوي للرواية العربية ، دار صفاء للنشر والتوزيع ،عمان ، الأردن، ط1، 2011، ص135.

[2]- جمال شحيد، في البنيوية التركيبية ،دراسة في منهج لوسيان غولدمان ،دار ابن رشد للطباعة والنشر، ص92 .

[3] - عيساوي عبد القادر،القراءة البنيوية ،ص24.

[4] - أحمد يوسف،القراءة النسقية، سلطة البنية وهم المحايثة، ص267.

الجمع، عرفها أحمد يوسف على أساس أن الشعريات ترتكز «على عناصر إدراك النص مهما كان لون كتابته – حتى لا نقول جنسه –؛وذلك من داخله لا من خارجه،فهي تبحث في مكونات الكتابة، وتسمح بتأملها المتعدد»[1]،ومن المعلوم أن الشكلانية الروسية تلقفت الشعرية فجعلتها موضوعا للأدب.

لقد عرف يوسف وغليسي الشعرية على أنها « علم عام، موضوعه الأدبية، يروم القيام علما للأدب، غايته استنباط الخصائص النوعية والقوانين الداخلية للخطاب الأدبي في شموليته الجنسية والكمية»[2]، فالشعرية يهمها الجوانب الأدبية بالخصوص.

فالشعرية اتسمت بالتشعب فلها روابط مع اللسانيات والسيميائيات، كما أن النقاد الغرب والعرب تعاملوا مع هذا المصطلح، ويتساءل رولان بارث في كتابه (الدرجة الصفر للكتابة) هل توجد حقا كتابة شعرية، فهو يرى أنه كان ينظر إليها في العقود الكلاسيكية، على أنها «انعطاف لتقنية لفظية تتمثل في" التعبير"وفقا لقواعد أكثر جمالا »[3] .

ولا بأس أن نذكر هنا أن الشعرية لا ترتبط فقط بالشعر وإنما تمتد حتى إلى النصوص النثرية، وإلى الأعمال الإبداعية بعامة، كونها تهتم بالخصائص الفنية الخلاقة، المبتكرة والجمالية في الإبداع .

كما هو جلي فجميع المناهج التي ظهرت وانبثقت من المنهج البنيوي اختلفت في نقاط والتقت في نقاط أخرى، فجميعها مثلا ارتبط بالمنهج البنيوي من حيث أنه يعتمد على البنيات اللغوية، لكن كل واحد من هذه المناهج اتخذ لنفسه هدفا يصبوا إليه، كما أن هناك ملاحظة أخرى وهي أن ممارسة النقاد للتيارات لم تكن على درجة واحدة من الأهمية، فالمنهجين الصوري والتكويني

[1] – أحمد يوسف ،القراءة النسقية ، سلطة البنية وهم المحايثة، ص267.

[2] – يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود و المفاهيم،منشورات مخبر السرد العربي ،جامعة منتوري، قسنطينة، ط2007، ص28.

[3] – رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة،تر محمد برادة ، دار العين للنشر،مصر، ط4، 2009، ص70 .

هما أكثر المناهج استحواذا على التطبيقات، وعرفا انتشارا واسعا سواء عند الغرب أو في الوسط العربي

## 11- المنهج البنيوي عند العرب:

انبهر النقاد العرب بالتراث القديم، فتعالت دعوات تطالب بالمحافظة عليه، ولكن تواجدت فئة مثقفة حظيت بمعاينة الدروس الأكاديمية في الجامعات الغربية، فأعجبت بما عرفته، على الرغم من أن فترة تعرف الناقد العربي على المناهج الغربية، كان الناقد الغربي قد تجاوز المناهج السياقية ولاحظ العجز الذي تتميز به و انتقل إلى مرحلة أخرى « وكان أن نقل نقادنا هذه المناهج التي تعرفوا إليها لأول مرة ، كالمنهج النفسي— والمنهج التأريخي، والمنهج الواقعي،صار أغلبهم يستشهد بدعوة (تين) إلى علمية النقد،وبآراء ماركس وفرويد و لانسون على اختلاف مشارب هؤلاء واتجاهاتهم وأصول رؤيتهم،وإن كانوا جميعا يمثلون مراحل الوعي الغربي والمناهج التي أظهرتها كل مرحلة منها»[1]، فالأمر مغاير بين تطور المناهج عند الغرب وعند العرب، فعند الغرب كان الأمر تتابعيا، بمعنى في كل مرحلة يسود منهج من المناهج تم يبدأ بالانحصار وتثبت آلياته فشلها،وتتحول إلى آليات غير مجدية، وبالتالي تشهد الساحة النقدية ميلاد المنهج الجديد، هو يمثل التطور لذلك المنهج السابق وتجاوزا له في نفس الوقت، فهذه المناهج أخذت فرصتها وكل واحد أخد حصته من التاريخ وبرهن على ايجابياته، لكن قد يكون الأمر مغايرا في الثقافة النقدية العربية .

فعند العرب الأمر مختلف ، وكأن الناقد العربي وجد نفسه فجأة أمام سيل عارم من المصطلحات والآليات ، فمثلا عندما كان الغرب يعاينون المناهج النسقية، كان الناقد العربي مازال منبهرا بنجاعة المنهج التاريخي مثلا،وهذا إن لم يكن مقتنعا بأنه المنهج النموذجي،وقد تكون لهذه المعرفة المتدفقة دفعة واحدة أثرها السلبي في عدم الاستيعاب الكامل لهذه المناهج .

[1]- لعبوس فوزية غازي الجابري،التحليل البنيوي للرواية العربية، ص ص 22-23.

ولهذا فمن الواجب أن نقول أن هذا المنهج كغيره من المناهج عرف تواجدا في الساحة النقدية العربية بعامة، سواء مغاربيا أو حتى مشرقيا الذي لا يمكن تجاهل إسهاماته، كما تنوعت تطبيقات المنهج مابين الشعر والسرد الذي شهد نقلة نوعية.

من خلال ما تقدم تم التوصل إلى مجموعة من الاستنتاجات من أهمها:

1- أن النقد شهد تطورا ملحوظا في مناهجه و مصطلحاته، فمن النقد السياقي إلى النسقي، إلى ظهور مصطلح القراءة ، البنية ، الخطاب ..الخ .

2- اختلاف حاد حول كون البنيوية منهجا أو مذهبا، وهذا حسب المرجعية الفكرية .

3- تبعية الناقد العربي لهذه المناهج على اختلافها،و تقبله لها.

4- اختلاف (خاصة عند العرب) حول المصطلح فمنهم من يفضل البنوية أو البنيوية أو البنائية .

5- تعدد اتجاهات البنيوية من شكلية ،تكوينية وغيرها، وتصدر تطبيقات البنيوية الصورية والتكوينية على بقية الاتجاهات .

ومن هنا يمكن القول إن البنيوية مرحلة لعبت الدور الأساسي حتى أنها فرقت ما بين مرحلتين عرفتا بمرحلة ما قبل البنيوية وما بعد البنيوية، وحتى الاتجاهات التي جاءت بعدها تعترف بفضلها وخاصة في مجال السرد، على أن المنهج البنيوي في حد ذاته قُدّمت ضده العديد من الانتقادات، وحتى الذين اعتبروا من أعلام البنيوية لم يجدوا ضالتهم فيه، فسرعان ما اتجهوا إلى مناهج أخرى على غرار ما فعل (بارث) وغيره، فاتجهوا إلى نطاق أوسع، وبحثوا عن مناهج تحوي أطماعهم العلمية، ولكن رغم هذا فان هذا المنهج من الصعب تجاوزه لأنه يتسلح بالأداة اللغوية .

كانت هذه بعض المحطات التي كان من الضروري الوقوف عندها،حاولنا قدر الإمكان التبسيط فيها،فقد عرف هذا المنهج بالتشعب وأحيانا بالغموض، وقد يكون هذا بسبب أن كل ناقد جاء بمفهوم لها وفق منظوره الخاص، لذا من الصعب إيجاد مفهوم واحد محدد.

لكن البنيوية باعتبارها منهجا نقديا ظهر فشغل النقاد بتنظيراته وتطبيقاته في شتى المجالات، هذا الأمر لم يكن بدون مبررات، إذ كان على هذا المنهج أن يتوفر على أسس ومرتكزات،هذه الأسس هي المدارس التي دعمت تواجده وأعطته شرعية معرفية يمارس بها الأفكار و التنظيرات التي توفر عليها، فمن خلال الفصل القادم سوف نحاول أن نتوغل في هذه المدارس، فنتعرف على أهم الأفكار التي جاءت بها .

# الفصل الأول:

# الأصول النظرية للمنهج البنيوي

تمهيد.

1- مدرسة جنيف.

2- المدرسة الشكلانية.

3- مدرسة براغ.

4- النقد الجديد .

5- أعلام البنيوية .

**تمهيد:**

**نظرة حول المناهج اللغوية السابقة :**

لطالما ارتبط الإنسان باللغة، فمنذ سنوات عمره الأولى يبدأ بتوطيد تلك العلاقة وقد يكون بدون إدراك منه، ومنذ القديم أدرك الإنسان أن حياته لا تستقيم إلا بوجود لغة يتواصل بها مع غيره ومن هنا بدأ يبحث عن حقيقة هذه اللغة، كيف يتوصل الإنسان إلى تعلمها، كيف تعلم الإنسان الأول اللغة؟ هل وجدها جاهزة وسابقة على وجوده؟ وغيرها من الأسئلة، وإن كان الإسلام بين في القرآن الكريم قضية تعليم الله سبحانه وتعالى آدم عليه السلام للغة،قال الله تعالى:« وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا»[1] صدق الله العظيم، وبين البحوث الإسلامية والبحوث الغربية تباين في هذا المجال .

ولقد مرت الدراسات اللغوية بجملة من المراحل، كانت بداياتها هي مرحلة الاهتمام بالنحو الذي ارتبط ارتباطا مباشرا بالمنطق قصد النظر في التراكيب السليمة من غيرها، وسرعان ما جاءت مرحلة أخرى انصب الاهتمام فيها على فقه اللغة، إذ أن«هذا المصطلح يرتبط بشكل خاص بالحركة العلمية التي أسسها فريدريك ولف Wolf Friedrich منذ عام 1777 م، والتي ما زالت حية حتى يوم الناس هذا، وليست اللغة هي الموضوع الوحيد لفقه اللغة الذي يرمي قبل كل شيء إلى تحديد وتفسير وشرح النصوص» [2]، لكن ما لبثت أن لاحت في الأفق بوادر بداية مرحلة أخرى عرفت بالألسنية التاريخية، ومن بين الذين برزوا بدراساتهم ضمن هذه المرحلة نذكر (ريتشيل Ritchl)[3] .

وتوالت المراحل فظهرت مرحلة أخرى عرفت بفقه اللغة المقارن وظهرت ضمن هذه المرحلة دراسات فرانز بوب (Frans) Bopp الذي درس اللغة السانسكرتية وقام بمقارنتها مع غيرها من

[1]- القرآن الكريم ،سورة البقرة،الآية 31، ص6.

[2]- فرديناند دي سوسير،محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر،المؤسسة الجزائرية للطباعة،الجزائر، 1986، ص 11.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

اللغات حتى يتمكن من الوصول إلى كنهها فقد« أدرك أن العلاقات بين اللغات التي يجمع بينها رحم واحد يمكن لها أن تصبح مادة لعلم مستقل أن نسلط ضوء لغة على لغة أخرى، أن نشرح صيغ إحداها مقارنة بصيغ غيرها،هذا شيء لم يتم تحقيقه قبل الآن »[1]، ففرانز بوب قرب بين اللغات، وجعل منها مادة صالحة للدراسة المستقلة، ومن بين الذين مثلوا هذه المرحلة أيضا نذكر ماكس مولر Max Muller وجورج كورتيوس G. Curtius، وأوغست شيلش[2] Schleicher، لكن على الرغم من فضل هذه المدرسة إلا أنها بقيت محصورة في المقارنة بدون أن تتوغل إلى ما وراء ذلك.

يصف عبد السلام المسدي هؤلاء المقارنين إذ يقول « بدا للباحثين المقارنين أن الألسنة البشرية ما انفكت تتغير وهي في تغيرها ما فتئت تنحل وتتفكك فهي إلى الفساد والاضمحلال .وكم كانت خيبة هؤلاء عظيمة ومرارتهم أعظم حينما أيقنوا أن أبحاثهم التاريخية قد حكمت عليهم بنبش قبور الألسنة البشرية دونما طائل، فلا مشروعهم المعرفي قد استقام لهم ولا جهودهم قد شفعت في أن يعاكسوا مجرى التاريخ فيصدوا "شره" على اللغة »[3]، لذلك كان في مشروعهم بوادر فشلهم.

كما ظهر في هذه الفترة العالم الأمريكي (وايتني Whitney) الذي عرف بكتاب (حياة اللسان) ومن ثم ظهرت إلى الوجود مدرسة جديدة عرفت باسم النحويين المولدين Junggranatiken ودعت إلى فكرة أن اللغة نتاج الفكر الجمعي [4].

[1] – فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ص 12.

[2] – ينظر، المرجع نفسه، ص13.

[3] – عبد السلام المسدي،اللسانيات وأسسها المعرفية، ص 118.

[4] – ينظر، فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ص15.

**1- مدرسة جنيف :**

إن هذه المراحل على أهميتها وتبيانها للمسار الذي اتخذته الدراسات اللغوية كانت متذبذبة في الوصول إلى أهدافها ، فقد ظلت ردحا من الزمن تتخبط في دائرة من الأزمات حالت دون وصولها إلى الهدف الذي تريد تحقيقه وهو الوصول إلى دراسة بعيدة عن التاريخية، كما أنها لم تصل بعد إلى حقيقة هذه اللغة، إلى أن ظهر باحث لم يكن من زمرة اللغويين البارزين، سخر حياته القصيرة للدراسات اللغوية وكان تخصصه في الدراسات السانسكرتية وخاصة في اللغة الهندية، فلقد استطاع"دي سوسير" Dessauser أن يترك مخطوطات حوت الطرق التي تصل إلى الكنز اللغوي، عمل هذا الباحث على دراسة اللغة دراسة معمقة فتوصل إلى إيجاد المفاتيح التي كانت ضائعة من قبل، فـ«جزم سوسير بأن حقيقة اللغة كامنة في ذاتها أكثر مما هي كامنة في تاريخها يعد إعلانا عن قطيعة معرفية سوف يتجاوز أثرها حدود العلوم اللغوية إلى مجال العلوم الإنسانية الأخرى، كيف لا ومنذئذ ستكف اللسانيات عن أن تكون تابعة للمعارف البشرية الموازية لها لتصبح تدريجيا متبوعة بها،حاملة للريادة المنهجية والأصولية »[1].

وبذلك يكون "دو سوسير" قد فتح بابا كان عصيا على الفتح إن صح التعبير، قلة من حاولت فتحه، كما يمكن الجزم قطعا أن « اللسانيات ضرب جديد من ضروب الدراسة اللغوية من دون شك»[2]، على أن اللسانيات كموضوع كان موجودا من قبل، ولكن التزامنية التي جاء بها دوسوسير هي التي صنعت الفارق، وهذا الفارق لم يسقط كتفاحة نيوتن على رأس دي سوسير، لكنه كان يتابع الأفكار والتنظيرات التي تواجدت، "فدركهايم" مثلا كان سباقا إلى الاهتمام بالعقل الجمعي الذي أدى إلى دراسة الظواهر الاجتماعية دراسة مستقلة ومنها استقى دوسوسير نظريته [3].

[1]- عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، ص 120.

[2] - أحمد قدور، اللسانيات والمصطلح، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، المجلد 81، ج4 ، ص 10.

[3]- ينظر، رولان بارت، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، مصر، ط1، 1994، ص99.

تأثر دي سوسير كذلك بـ (وتني) Whitney فقد كانت بصمته واضحة في النتائج التي توصل إليها دوسوسير، وبما أننا« نتحدث عن الظروف المتصلة بنظرية دي سوسير لا ننسى تلك الفكرة التي نادى بها"وتني" عالم الأنثروبولوجيا الأمريكي، والتي تقول بوجود نظام باطني يمثل الصورة أو الصيغة الناتجة عن التركيب الذي يخالف مجموعة العناصر الجزئية، وهذه الفكرة نفسها كانت منطلقا لسوسير ليعرض النظام (البنية )باعتباره كيانا على حدة مؤسس على التناسق ويفرض على عناصر المجموعة الخضوع لعلاقاته »[1].

كما أن دي سوسير لم يتأثر فقط"بوتني"بل أيضا تأثر بأنطوان مايه Mayih، إذ « يبدو أن التحول في الرؤية بدأ مع "أنطوان مايه" الذي صرح لأول مرة بأن اللغة حدث اجتماعي بالدرجة الأولى، فكان أن كرس هذه النزعة الاجتماعية وقد تابع سوسير بنفسه بكل عناية واهتمام هذه الآراء التي انعكست بجلاء في تعريفه للغة »[2]، إذن التنظيرات التي جاء بها دي سوسير كانت لها امتدادات من قبل، لكنه قام ببلورتها ووضع كل هذه الأفكار لخدمة بنية مستقلة للغة.

ومن جهة أخرى كان دوسوسير« يقيم الأبنية الدفينة أعلى مما يقيم الظواهر السطحية فان عمله يتوازى جزئيا مع مشاريع ماركس و فرويد، ذلك لأن اهتمام ماركس بالأسباب الكائنة وعناية فرويد بالدوافع اللاواعية قلصا بصورة دراسية المكانة التقليدية للوعي الإنساني الفردي ونقلا الاهتمام إلى القوة التي تعلو على الشخصية بصورة تشبه ما نجد عند سوسير »[3]، فهؤلاء العلماء وجدوا أن البنية قد لا توجد على المستوى الظاهري، فلم يعد هذا المستوى يستولي على اهتمامهم .

[1]- نعمان بوقره، المدارس اللسانية المعاصرة ، مكتبة الآداب، مصر، ص72.

[2]- المرجع نفسه، ص71.

[3]- فنست، ب. ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، تر: محمد روحي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2000، ص253.

والذي ميز"دي سوسير" عن سابقيه كذلك أنه ولج عالم اللغة بمجموعة من الثنائيات وأول هذه الثنائيات هي ثنائية (اللغة والكلام)، ولكن كيف وضح مفهومه للغة وماذا قصد بالكلام؟

## 1-1 اللغة عند دوسوسير:

عرف دي سوسير اللغة على أنها «كل يقوم على ظواهر مترابطة العناصر ماهية كل عنصر وقف على بقية العناصر بحيث لا يتحدد أحدها إلا بعلاقته بالعناصر الأخرى، فإذا بالحدث اللغوي جهاز تنتظم في كيانه عناصر مترابطة عضويا بحيث لا يتغير عنصر إلا انجر عن تغيره تغير في وضع بقية العناصر وبالتالي كل الجهاز، وما إن يستجيب الكل لتغير الجزء حتى يستعيد الجهاز انتظامه الداخلي»[1]، وكأن هذا النص يذكرنا بالمقولات التي وضعها"جان بياجيه"، فهو ينظر إلى اللغة كجهاز يفرض نظامه على كل العناصر، فالعناصر تسبح في فلكه وتتغير باستمرار، فالجهاز عنده غير قابل للرتابة.

ولقد استفاض دي سوسير في مسألة توضيح نقاط الالتقاء والاختلاف بين اللغة والكلام، إذ اعتبر دي سوسير أن اللغة كذلك «منظومة نحوية موجودة بالقوة في كل دماغ وتحديدا في أدمغة مجموعة أفراد إذ أنها لا توجد تامة عند الفرد وإنما عند الأفراد وهذه المنظومة التي تدعى لغة لا تتجلى إلا بفعل تحقيق فردي لها و نعنى الكلام »[2]، فالكلام هو الانجاز الفردي يتحقق و يتجلى من خلال الحركات الشفوية وخروج الأصوات وانتظامها والتقاط الأذن لها، وارتباطها بالدلالة النفسية من خلال الأفكار التي تتراءى لنا من خلال سماعنا لهذه الأصوات، كما وضح أن « اللسان في، كليته، متعدد الصيغ وغير متجانس، ويشمل مجالات عدة: فيزيائية وسيكولوجية ونفسية، في الوقت نفسه، وهو ينتمي إلى المجالين الفردي والاجتماعي. كما أنه لا يسمح بتصنيفه ضمن أي صنف من أصناف

[1] – عبد السلام المسدي ، اللسانيات و أسسها المعرفية، ص 127.

[2] – فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ص 05.

الوقائع البشرية لأننا لا نعرف كيف نستخرج وحدته»[1]، ولقد بين في كتابه (محاضرات في الألسنية العامة) سبل التفريق بين اللغة واللسان والكلام .

أكد دوسوسير بداية أن للغة سمة اجتماعية مثلما كان قد أكد ذلك علماء من قبله، فقد بين أنها « الجزء الاجتماعي من اللغة والخارجي بالنسبة للأفراد، بمقابل الكلام بوصفه مجرد فعل فردي، لا يعنى بوجود شفرة شخصية تزيل الانقطاع الزمني لأحداث الكلام المفردة، وتعزز الحفاظ على الفرد، وعلى دوام أناه وهويتها، ولا يأخذ سوسير بعين الاعتبار طبيعة "دورة الكلام " الاجتماعية،

والمكيفة تبادليا التي تدل ضمنا على اشتراك فردين في الأقل »[2]، فهو يبين أن اللغة عامة شاملة للعناصر، أما الكلام فهو فردي، على الرغم من أنه يدخل في تحاور بين شخصين مما يجعله اجتماعيا أيضا .

## 1-2 اللغة والشكل:

من أهم الأعمال التي قام بها دي سوسير من أجل الكشف عن حقيقة اللغة والكلام، أنه أكد أن اللغة شكل وليست مادة، فاللغة « تستوعب ما هو جوهري، وتسعى من خلال معايير ثابتة إلى الثبات وتوجهها قواعد وهكذا: فاللغة المعنية هي الشكل، الكلام هو الحديث الفعلي، فردي يستوعب ما هو عارض بدرجة أقل أو أكثر، ويسعى إلى الدينامية، ويجيز نشوء القياسات وهكذا

[1] – ماري آن بافو ،جورج سرفاتي، تر: محمد الراضي ،النظريات اللسانية الكبرى من النحو المقارن إلى الذرائعية، المنظمة العالمية للترجمة ، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص110.

[2] – رومان جاكبسون، الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، تر: علي حاكم صالح وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص32.

فلكلام مادة»[1] فاللغة هي مجموع الحروف والكلمات المخزنة في دماغنا، لكن كل واحد منا يشكل هذه الذخيرة حسب الرغبة الخاصة .

اللغة هي عبارة عن رموز محكمة منظمة مخزنة في ذهن الإنسان، كما أنها مجموعة من القوانين التي تنظم الكلام، ويكون التعديل في الكلام بحسب ممارساتنا اليومية وهو يرتبط بعوامل عضوية نفسية،كما أنه لا يرتبط بالنظام كما ترتبط به اللغة، ومن هنا كانت الكلمة « وحدة من وحدات اللغة، واللغة مجموعة من القواعد والصيغ، سواء أكانت هذه القواعد صوتية أم صرفية أم نحوية، وسواء أكانت هذه الصيغ قوالب صرفية أم كلمات معجمية، أما الكلام وحدته"اللفظ" المنطوق، أو بعبارة أخرى: اللغة هي مجموعة قواعد وصيغ صامتة»[2]، فالكلام يرتبط بكل شخص أو إنسان، أما اللغة فهي شاملة متجاوزة للفرد .

لكن دي سوسير على الرغم من اهتمامه بالكلام واللسان إلا أن اهتمامه باللغة كان المهيمن، إذ تمحورت لديه في الدرجة الأولى، كيف لا وهو الذي من الوهلة الأولى كرس حياته لدراسة اللغة السانسكرتية، إذ أن الكلام لم ينل الاهتمام مثل اللغة، وقد يكون ذلك لصعوبة الإمساك ببنيته،

ولارتباطه بالفاعل وبطابعه النفسي أيضا، كما أنه لا يتسم بالنظام.

فالتفريق بين اللغة والكلام جعل دي سوسير يدخل غمار التجربة متسلحا بهذه الثنائيات وقد كان واضح الأهداف منذ البداية، كما أنه « اقترح في أوائل القرن كوسيلة لتجنب المشاكل المتنوعة التي وسمت اللغويات والفيلولوجيا التاريخية في القرن التاسع عشر تركيز التحليل على القواعد والتقاليد الكامنة في اللغة بدلا من التركيبات السطحية لأفعال الكلام ، وبمعنى آخر أراد سوسير تحليل البعد

[1] – بريجتيه بارتشت، مناهج علم اللغة من هرمان باول حتى ناعوم تشومسكي، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2004، ص96.

[2] – تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، عالم الكتب، مصر، ط4، 2001، ص117.

الاجتماعي أو الجمعي للغة بدلا من الأفعال الفردية التي ينتجها الأفراد »[1]، فبهذا سار على الدرب الذي كان سائدا في تلك الفترة وهو تجاوز الفرد الظاهر العلني والاهتمام بالكلية .

## 1-3 اللغة سمفونية :

كثيرا ما كان سوسير يلجأ إلى التشبيهات لتقريب المعنى، ومن بين تشبيهاته أنه شبه اللغة بالسمفونية« واقعها مستقل عن طريقة عزفها والأخطاء التي قد يرتكبها العازفون لا تؤثر أبدا في هذا الواقع »[2]، فمن غير اللغة لا نستطيع فهم بعضنا البعض، بواسطة اللغة يصبح كل شيء مفهوما وواضحا، فاللغة هي التي تسهل عملية التواصل بين الناس .

غير أن تشبيه اللغة بالسمفونية تعرض للنقد، فقد عرف عنها بأنها «لم تكن موفقة، فإذا ما أقيمت هذه المقارنة بالموسيقى فالأكثر توفيقا أن نقارن اللغة المعينة بالمعرفة التأليفية »[3] فتشبيه دي سوسير اللغة بالسمفونية واقعها المستقل عن طريقة عزفها كأنه يريد أن يقول أن طريقة عزفها هو الكلام واللغة مستقلة عن الكلام، فكان الأجدر لو شبهها بالموهبة الموسيقية المتمكنة المتجاوزة للعزف .

## 1-4 اللغة ولعبة الشطرنج:

لم يشبه "دي سوسير" اللغة بالسمفونية فقط وإنما شبهها أيضا بلعبة الشطرنج، على اعتبار أن هذه اللعبة مسيرة بالقواعد المرتبطة بها « واللغة كذلك كلعبة الشطرنج: أما قطع اللعب فيها فهي الأصوات والصيغ والأبواب والكلمات، وأما القوانين فهي القواعد التي تصف الاستعمال اللغوي، وان العلاقة بين قطع الشطرنج لشبيه كل الشبه بالعلاقات بين التقسيمات اللغوية، وإن هذه العلاقات

[1]- فنست.ب، ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، ص252.

[2]- فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ص 31.

[3]- بريجتيه بارتشت، مناهج علم اللغة من هرمان باول حتى ناعوم تشومسكي، ص 108.

المتشابكة بين التقسيمات هي أهم ما يتجه إليه نشاط الباحث في اللغة »[1] و"دي سوسير" اختار هذه اللعبة بالذات حتى يبين أن قواعد هذه اللعبة لا تتغير ولو اختلفت البلدان التي تلعب فيها، ولكن الملاحظ أن معظم الرياضات تقوم على القواعد حتى الأكثر شعبية منها، ومثل السمفونية تعرض هذا المثال هو الآخر للنقد« فليس هناك اتجاه في التطور التاريخي للغات ربما كانت هناك مبادئ عامة معينة تحدد مراحل الانتقال من حالة للغة ما إلى حالة أخرى، ولكن حتى إذا وجدت مثل هذه المبادئ فلا يمكن مقارنتها مع قوانين مباراة يجريها الإنسان مثل الشطرنج » [2]، مثلما هذه اللعبة تقوم على العلاقات بين القطع، فكذلك اللغة تقوم على العلاقات بين الكلمات والأصوات، ولعبة الشطرنج لا تقوم على لاعب واحد، وكأنه تواصل بواسطة اللغة ومن هنا تستحيل اللعبة إلى لغة وتأخذ القطع مكان الكلمات وكل لاعب يختار قطعه ويضعها، كأنه يختار كلماته ويلفظها، ولو حذفت كلمة من الجملة فالمعنى يفسد، وكذلك لو ضاعت قطعة واحدة فاللعبة تفسد.

على أن سوسير يرمي إلى إقامة المقارنة فهو بهذا «يعمد إلى التمييز الوحيد بين اللغة والشطرنج، إذ يتميز اللاعب بأنه يقصد الحركة ويتعمد تغيير النظام، بينما لا يحاول المتكلم عادة هذا التغيير أو يصر عليه »[3]، وهكذا راح دي سوسير يبين ويبرر كل ما من شأنه أن يؤكد نظريته رابطا تارة بينها وبين السمفونية وتارة أخرى بينها وبين لعبة الشطرنج.

### 1-5 الأصوات:

من خلال نظرية دي سوسير يتبين أن الكلام هو انجاز فردي واللغة انجاز شامل،فالكلام يتوفر على كلمات وأصوات تلتقطها الأذن وتقوم بتأويلها، وقد يستهين البعض بقيمة الصوت باعتبار أننا نسمع الكلمة ككل، أي ليست متقطعة وكذلك بسرعة فائقة، فنسمع الكلمة ولا نهتم بالصوت،

[1] – تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، ص149.

[2] – جون ليونز،اللغة وعلم اللغة،الجزء الأول، تر: مصطفى التواتي، دار النهضة العربية، القاهرة ، مصر، ط1 ،1987 ،ص78.

[3] – صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص25.

ولا نعيره انتباها، ولكن الحق أن «الصوت وعلى كونه وحدة سمعية فمية معقدة، ليشكل بدوره مع الفكر وحدة فيزيولوجية وذهنية معقدة »[1]، فالصوت ليس نتاج الأعضاء الفمية فقط ولكنها مادة خام التي تشكل الكلمات،فـ«الأصوات اللغوية في داخل الكلمات إذا رموز لغوية صوتية ذات دلالات»[2]، ولقد كانت اللسانيات بينت مخارج الحروف، أي كيف يتوصل الشخص إلى نطق الحرف فيزيولوجيا .

وفي بعض الأحيان تتناسب الأصوات وتأخذ بعض الصفات الملائمة لها «فالأصوات الفخمة والضاجة تواتي المواقف القوية والأجسام القوية الضخمة، والمعاني الناعمة اللينة ترتدي حللها من الأصوات اللينة الناعمة»[3]، وقد يكون هذه من فضائل الله سبحانه وتعالى، أن جعل لكل إنسان صوتا يتميز به عن الآخر،رغم تشابه الأعضاء العضوية المرتبطة بالنطق .

لقد كانت المادة الصوتية محل اهتمام وانشغال الكثير من المهتمين بحقل اللسانيات على اعتبار أنها عملية مركبة تمتزج فيها العديد من الجوانب« فالصورة اللفظية صورة مزدوجة الوجه تنظر بإحدى ناحيتها في أعماق الفكرة وتنعكس في الأخرى في الآلية المنتجة للصوت، إذ اعتبرت من وجهة تحققها المادي ترجمت بالأصوات، بأصولها النفسانية من نتاج عمل العقل »[4]، إذا الصوت له جوانب عدة عقلية، نفسانية، جسدية، عدا على أنه رمز للغة .

فمن كل ما تقدم نستنتج أن الأصوات في حد ذاتها لا تشكل شيئا إذا كانت منعزلة، ولكن هذا يعنى بأن السور القرآنية التي كانت بدايتها عبارة عن حروف، مثل سورة مريم وغيرها لا تمثل

[1]- فرديناند دي سوسير ،م حاضرات في الألسنية العامة، ص20.

[2]- تمام حسان ، اللغة بين المعيارية والوصفية ، ص 116.

[3]- نعيم علوية، بحوث لسانية، بين نحو اللسان ونحو الفكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط2، 1986 ، ص13.

[4]- فندريس، اللغة ، تعريب عبد الحميد الدواخلي ، محمد القصاص، مطبعة لجنة البيان العربي ، القاهرة، مصر، ط1950، ص98.

رموزا، وهذا منافيا للحقيقة، فكله منزل من لدن الله سبحانه وتعالى يستحيل أن ينزل شيئا بدون معنى وإنما هي دعوة للتدبر، أما عند دي سوسير فهي لا تعني شيئا، فالأصوات« في حد ذاتها لا تعني شيئا ولا تشكل لغة ما لم تعبر عن أفكار وتتضمن مفاهيم، ولكن لكي تعبر الأصوات عن الأفكار وتحمل معاني، لا بد أن تقوم بينها علاقات بحيث تشكل في مجملها نسق مترابط من الإشارات، وهذا هو لب النظرية اللغوية عند سوسير»[1]، فالصوت عند دوسوسير ليس شيئا، طالما أنه لم يدخل في منظومة من العلاقات المترابطة فيما بينها .

كما أن دي سوسير يربط الأصوات واللغة بالفكر، فهو ليس نشاطا عقليا منفصلا، وإنما يتخذ أداته اللغوية أيضا، هذا يعنى أن فكرة ما لو خطرت على بال أحدهم ففعليا هذه الفكرة مستحيل أن تتواجد بدون لغة .

## 1-6 الدال والمدلول:

لقد سبق الاهتمام بقضية الدال والمدلول قبل دي سوسير فـ« لو عدنا إلى محاورة أفلاطون المعنونة Cratylus لوجدنا أن أفلاطون كان ينادي بفكرة أن وجود اللغة سبق وجود الإنسان وأن فهم اللغة فهما حقيقيا يقتضي فهم علاقة الاسم بالمسمى، لأن الاسم يعبر عن جوهر المسمى ويختزل كنهه الحقيقي»[2]، فتلك العلاقة بين الدال والمدلول كانت مدروسة قبل دي سوسير.

فكما عرف دي سوسير بثنائيته (اللغة والكلام)، كذلك عرف بثنائية أخرى وهي ثنائية (الدال والمدلول)، فدي سوسير دخل مجال الريادة بالثنائيات، ومن خلال كتابه "محاضرات في الألسنية العامة"، بين أن الدال هو الصورة السمعية بينما المدلول هو الصورة الذهنية، كما يرى سوسير أن الدال « ذا طبيعة سمعية فانه يمتد في الزمن فحسب، متمتعا بصفاته :

[1] – سعد العبد الله الصويان، النظرية اللغوية عند فرديناند دي سوسير، مجلة الدراسات اللغوية، السعودية، مجلد 3، العدد 2 ، 2001، ص116.

[2] – سعد العبد الله الصويان، النظرية اللغوية عند فرديناند دي سوسير، ص100.

1) أنه يمثل اتساعا

2) يمكن قياسه في بعد واحد ، انه الخط ».[1]

وكما فعل دي سوسير مع اللغة والكلام إذ حاول إيجاد الفروقات بينهما، كذلك فعل مع الدال والمدلول، فالدال « عند سوسير من حيث كونه متضمنا في اللسان – ليس شيئا – وإنما كما رأيناه، مقولة صوتية،أي صورة، صوت ممفهم (Conceptualized)، فيما المدلول عنده، من حيث هو متضمن في اللسان،ليس حدثا داخل الذهن الفردي الذاتي، وإنما، كما رأينا، حاضر دائما وحقيقة اجتماعية موجودة من قبل، وهكذا، ففي مجال اللسان، تسقط الثنائية التقليدية بين الأشياء الموضوعية والأفكار الذاتية ببساطة»[2]، وهو لا يقصد بالمدلول المرجع الموجود في الطبيعة وإنما يقصد التصور الذهني أو الصورة التي تكون في الدماغ حول الشجرة مثلا فاللساني « لا يهتم بالمرجع (المدلول عليه ) الموجود في الواقع أي ( le référant) والذي يحيل على العنصر المحسوس المادي، بل إن اهتمامه منصب على المدلول (المفهوم) »[3]، إذا فالبنائية سعت إلى فصل المصطلحات اللسانية عن كل مرجعية سياقية، فدي سوسير لا يريد أن يكون لمصطلحاته أي روابط سياقية.

[1]– فرديناند دي سوسير ، محاضرات في الألسنية العالمة، ص92.

[2]– ريتشارد هارلند، ما فوق البنيوية، فلسفة البنيوية وما بعدها، تر: لحسن أحمامة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2 ، 2009، ص111.

[3]– شفيقة العلوي، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2004، ص12.

## 1- 7 اعتباطية العلامة:

يرى دي سوسير أن العلاقة التي تجمع الدال والمدلول هي علاقة اعتباطية، ولقد أكد هذا الكلام في أكثر من موضع في مؤلفه،بقوله « بما أننا نفهم بالعلامة النتيجة الكلية للاجتماع الدال والمدلول، نستطيع القول ببساطة:العلامة اللسانية اعتباطية »[1].

إذن العلاقة بينهما اعتباطية بمعنى غير مبررة، وغير فطرية« ولو صح الافتراض القائل بوجود علاقة فطرية بينهما لكان حتما أن يتكلم الناس لغة واحدة »[2]، ولكن مهما يكن من أمر لولا اتفاق الناس أيضا على اصطلاح هذا اللفظ لهذا المسمى، لما تمكن الناس من فهم بعضهم بعضا، فالعلامة اللغوية اتفاقية، ولولا الاتفاق لكان بإمكان أن يتكلم كل فرد لغة خاصة به أيضا .

كان "دي سوسير" حذرا عندما اختار طبيعة (العلامة) ، خشية أن يدخل في مزالق كبيرة، فقد كان يتفادى كلمة الرمز عند تحديده للأنظمة اللغوية، فهو بالأساس كان يدرك خطورة أن تنساق مصطلحاته إلى الأبعاد الفلسفية، لذلك حاول أن يجنب نفسه هذا الطريق، فأكد أن الكلمات مجرد علامات أو إشارات للأشياء، و يعني بهذه العلامات الكل المزدوج الذي يفيد الدال و المدلول معا« ذلك لأن العلاقة بين العلامة ومعناها اعتباطية، أما الرمز فيفترض علاقة طبيعية مسببة بين الدال والمدلول »[3]، فدي سوسير لم يرد أن يقحم نفسه في إطار الرموز إلى حين وضعه في الموضع المناسب له.

---

[1] –Ferdinand de Saussure .cours de linguistique générale. Publie par Charles Bailly et Alberte séchehaye. prépare par Tullio de Mauro .Payot. Paris .1985. P100(Le lien unissant le signifiant au signifié est arbitraire ou encore puisque nous entendons par signe le totale résultant de l'association d'un signifiant à un signifié nous pouvons dire plus simplement :Le signe linguistique est arbitraire)

[2] – ماريو باي، أسس علم اللغة، تر: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، مصر، ط8 ،1998، ص41.

[3] – صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص29.

## 1-8 التنبؤ بعلم العلامات:

مع تطور اللسانيات تطورت أيضا المصطلحات التي تحويها، وهذا ما حدث لمصطلح العلامة، ، فقد أصبح أساسا تبنى عليه النظريات اللغوية اللاحقة، لقد تمكن دي سوسير من أن ينقذ الدراسات اللغوية من المأزق الذي كانت تعانيه، باتخاذه لمجموعة من الثنائيات، كذلك كان سباقا إلى التنبؤ بعلم جديد يحوي كل العلامات، فمن خلال سعيه لتطوير أفكاره، قادته تنظيراته للغة وطابعها الاجتماعي إلى ظهور علم العلامات « وكان يعتقد أن نوع اللغويات البنيوية التي وضعها يمكن أن يقوم بدور منهجي رئيسي في ذلك المجال وتصور سي س. بيرس وهو معاصر لسوسير علما مماثلا أسماه السيميوطيقا وربطه بمناهج المنطق بدلا من اللغويات، وعندما ألقى ستراوس محاضرته الافتتاحية عام1961 في الكوليج دي فرانس وضع الأنثروبولوجيا البنيوية التي ابتدعها داخل مجال السميولوجيا العريض»[1]، لقد فتح "دي سوسير" بابا لعلم جديد، كما فتح من قبل باب الآنية، إذ بنى أول عتبة سار على دربها النقاد من بعده ووجههم إلى آفاق رحبة وواسعة فلقد كان الأفق ضيقا، ومازال هذا المجال محل دراسة وجدال.

يسمي دي سوسير هذا العلم بالسميولوجيا، فهو يتصوره « علم يدرس حياة العلامات في صدر الحياة الاجتماعية، وهو يشكل جانبا من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي من علم النفس العام، إننا ندعوه بالأعراضية Sémiologie، تلك التي تدلنا على كنه وماهية العلامات والقوانين التي تنظمها »[2]، إذا فقد حاول دي سوسير أن يوسع من مطامعه وينشئ علما واسعا يشمل كل الرموز مهما كانت لغوية أو غير لغوية، فالحياة لا تحوي الرموز اللغوية فقط بل مليئة بالإشارات المختلفة، منها إشارات الصم والبكم وحتى السيارات ،اماءات الرأس، وحركات العين، كلها إشارات يمكن أن يحويها علم شامل .

[1] – فنست، ب ،ليتش ،النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، ص253.

[2] – فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ص27.

جاء دي سوسير بمصطلحات، لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يتجاوزها الباحث، وهي العلاقات التركيبية والترابطية، يقصد سوسير بالعلاقات التركيبية ذلك الالتقاء الخطي التتابعي أي تنطق الكلمة ثم تليها الثانية، وهذا حتى في الكتابة، تبعا لهذا فالكلمة لا تكتسب معناها الا ضمن ما يسبقها وما يلحقها من الكلمات وما يرتب عنه من تركيب « إن الجملة هي النمط الأفضل للتركيب» [1].

أما يما يخص العلاقات الترابطية، فهو يعتبر أن « المجموعات التي يشكلها الترابط الذهني لا تقتصر على التقريب بين العبارات التي تتصف بشيء مشترك، فالفكر يدرك أيضا طبيعة العلاقات التي تربط بينها في كل حالة مشكلا بذلك سلاسل ترابطية »[2]، إذ أن الكلمات التي تتلفظ بها لا تعطينا معنا واحدا فقط، فقد تثير في أذهاننا سلسلة لا نهائية من الكلمات، وقدم دي سوسير مثالا على ذلك فلو قلنا enseignement, enseigner, enseignons فهذا يؤدي بنا حتما إلى تصور كلمات من عائلة واحدة كتعليم علم تعلم ، ويقر أن الرابط بينهما هو (الجذر).

هذا يعني أنه على الباحث أن يتخذ طريقتين حتى يتمكن من الوصول إلى العلامة اللغوية فـ« في المرحلة الأولى يتم تمديد مدلول الوحدة اللسانية انطلاقا من العلاقات التركيبية، لأن وظيفتها هي تحديد قيمة الوحدة بالمقارنة مع الوحدات الأخرى ضمن نفس النسق الخطي، أما في المرحلة الثانية فيتم الاستناد إلى العلاقات السياقية الدلالية التي تكون وظيفتها هي تحديد الحقل أو المجال الدلالي الذي تنتج ضمنه الوحدة اللسانية التي يتم وصفها، وانطلاقا من مبدأ التصنيف التركيبي والاستدلالي التي تتخذ العلامة اللغوية قيمتها،التي تكون كامنة في الدليل اللغوي »[3]، فدائما دي سوسير يعود

[1] – فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ص150.

[2] – المرجع نفسه، 152.

[3] – عمرو عيلان ،النقد الجديد و النص الروائي ( دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا وأثره في النقد الروائي العربي من خلال بعض نماذجه) أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري ،قسنطينة، 2005-2006، ص22.

بتنظيراته ليركز على أهمية الارتباط بين العناصر، فلا وجود ولا معنى للتفكك لديه، كما أنه من المؤكد أن الدارس لابد أن يركز على تحليل تلك العلاقات .

## 1-9 فضل دي سوسير:

كان "دي سوسير" من خلال رحلة بحثه محط جدل، و أول الأمر أنه لم يؤلف كتابه، وإنما ألفه بعض طلابه، فقد تحدث الكثير على أن الأفكار التي يحتويها الكتاب قد تكون قد حرفت أو قد يكون الكتاب طبع بأفكار الطلاب، الذين من الممكن أنهم لم يسايروا دي سوسير في كل ما ذهب إليه، هنا تظهر مسألة تثير الحيرة، فليس هناك حجة على أن دوسوسير بين هذه الأفكار بالطريقة التي تناولها الكتاب، وإن كان "جوديل"Gödel، يرى أن «الكتاب يشتمل على صورة من أفكار دي سوسير لا تتسق في كل النقاط مع أرائه في اللغة على الوجه الذي طرحها به في سياق محاضراته الجامعية ومحاورته مع تلاميذه، وعلى سبيل المثال فان دي سوسير لم يلح بهذه القوة على التمييز بين اللغة langue والكلام parole»[1] وهذا يعنى أن التأليف لم يكن دقيقا تماما.

الأمر الثاني أنه أتى ببعض الأفكار من النقاد المعاصرين له، الذين ذاع صيتهم في تلك المرحلة، وحتى الأفكار التي جاء بها تعرضت للانتقاد بداية بلعبة الشطرنج ، فلعبة الشطرنج « تدور وفق قواعد، وهي تامة أي لها بداية محددة ونهاية محددة وذلك بخلاف اللغة، ولا ينحصر ذلك في قضية أن اللغات (بقدر ما نعلم )بدأت من وضع واحد ثم تطورت بأشكال مختلفة »[2]، لكن من الممكن أن دي سوسير جاء بهذا المثال ليركز على أهمية القطعة الواحدة بالنسبة لبقية القطع، وكذا اللغة و لعبة الشطرنج كلاهما يستندان إلى القوانين الخاصة .

[1]- ميلكا افيتش، اتجاهات البحث اللساني،تر سعد عبد العزيز مصلوح ، وفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، ط2 ، 2000، ص 214.

[2]- جون ليونز، اللغة وعلم اللغة، ص 77.

هذا إضافة إلى أن النظرية السوسورية « أحدثت بدراستها للغة موضوعا مجردا ونسقا نوابضه خارجة عن الفرد، عن الواقع المادي، أثرا تدميريا للفاعل البسيكولوجي الحر الواعي الذي ظل سائدا في التفكير الفلسفي وفي العلوم الإنسانية حتى نهاية القرن التاسع عشر »[1]، إذا الدراسات اللسانية التي ظهرت على يد دي سوسير، كانت بالأساس ثورة على المفاهيم العتيدة، فكيف يتصور أن تقوم بتبجيل الذات والفرد الذي ما لبثت تشهد انهيار حصنه، وسقوط كل مزاعم القوة لديه، حتى أنها جردت الفرد من لغته، وجعلتها هي الحلقة الأقوى.

لكن على الرغم من كل هذه الانتقادات إلا أنه كان له الفضل الأكبر في أنه وجه الدراسات اللغوية إلى الوجهة التزامنية وخلصها مما كانت تعانيه، وخصص للغة مجالا لا يحوي المنزلقات التأويلية، ومن جهة أخرى جاء بمصطلحات كانت محل الكثير من المناقشات فهو« الذي نهض بكل المفاهيم الحالية للعلامات في تأليف معين إلى مستوى أعلى، والذي رتب العلامات في أنظمة علاماتية Zeichensystemen والذي حدد خواص العلامة اللغوية والذي بحث العلاقات بين اللغات إنسانية طبيعية، وأنظمة علاماتية أخرى»[2] إذا فدي سوسير كان له الفضل الكبير على الدراسات اللغوية.

ليس هذا فقط فدي سوسير من المستحيل أن يحصر فضله بين فقرات، فالفضل الأكبر يرجع إليه في تفريقه بين اللغة التي تكون مخزنة في ذهن البشر على اختلافهم، وبين الكلام الذي هو التصرف الفردي الذاتي في اللغة وكذا بين اللسان.

[1]- ماري أن بافو، اليا سرفاتي ، النظريات اللسانية الكبرى من النحو المقارن إلى الذرائعية، ص 105.

[2]- بريجية بارتشت، مناهج علم اللغة من هرمان باول حتى ناعوم تشومسكي، ص101.

## 2- المدرسة الشكلانية :

إن البلدان التي تعيش تحت ضغط سياسي واجتماعي كبير يمكن أن تفجر ثورة كبرى تسعى من خلالها إلى كسر القيد، وهذا حتى على المستوى الفكري الثقافي، هذا ما حدث بالفعل في روسيا، إذ أبت النفوس الشابة الأكاديمية البقاء في الآسر وقيد السيطرة العقيمة فرفعت شعار التجديد .

أول فئة أو مجموعة برزت للعيان سميت بـ (حلقة موسكو اللغوية)، وكان هذا سنة 1915م، وما لبثت أن ظهرت فئة أخرى اختصت أساسا باللغة الشعرية وسميت هذه المجموعة (أبوياز Opoyaz)، ولقد تدعمت هذه المجموعة بكوكبة من كبار المفكرين واللغويين الذين كانوا بمثابة الأعمدة التي تبثث عليها هذه المجموعة بنيانها ويقصد بـ (أبوياز) جمعية دراسة اللغة الشعرية .

في الميدان كانت الجوانب التي تتعلق بالشعر تأخذ وجهة مغايرة، عما كان سائدا، إذ على شاطئ الشعر بدأت أمواج التغيير تضرب بقوة، بفعل ظهور مدرسة جديدة، أخذ المعرضون يتحرون حقيقتها، ثم ما لبثوا أن أعطوها اسما وهو الشكلانية les formalismes .

فالشكلانية مذهب فني وأدبي ظهر ما بين سنة 1915 و1930، رأى أن كل الأعمال الفنية تشمل في عناصر صياغتها كنوزا، إذا الشكلانية «حركة لغوية نقدية رفعت شعار فصل الأدب عن الحياة وإبعاده عن الصراعات السياسية ونادت بالفن للفن، عكس ما كانت تدعوا إليه الواقعية الاجتماعية الثورية، حتى إذا قال الماركسيون: الشاعر مواطن قبل كل شيء، قال الشكلانيون: إنه فنان قبل كل شيء »[1].

[1] – العرابي لخضر، المدارس النقدية المعاصرة ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، الجزائر، ط2007، ص22.

## 2-1 مصطلح الشكل عندهم:

ومصطلح الشكل الذي تميزت به هذه المدرسة، نابع من كون هذه المدرسة أولت اهتماما خاصا بالصياغة الجمالية التي تتمتع بها اللغة ،فأعضاء هذه المدرسة تمكنوا من إعطاء « مفهوما جديدا للشكل يتحدد من خلال استخدام خاص لمكونات العمل الأدبي، وليس من خلال المكونات ذاتها، وقد أدى هذا التصور إلى رفض فكرة أن الشكل شيء يحتوى المضمون، بل هو وحدة ديناميكية ملموسة، لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي»[1]، فلقد تردد كثيرا أن النص الأدبي يتكون من الشكل والمضمون، جاء الشكلانيون الروس ليبينوا أنهما وجهان لعملة واحدة.

ولقد كان أصحاب هذه المدرسة يرفضون تسمية مدرستهم بالشكلية، ويرون أن هذه التسمية لا تعكس أرائهم، « فكانوا يفضلون تسميات أخرى مثل (المنهج التصريفي في العملية النقدية) هذه التسمية التي كان فلاديمير بروب من أشد المتحمسين لها، بل ما نلحظه، من خلال دراساتهم، هو إبعادهم مصطلحي الشكل والمضمون كونهما ثنائية تقليدية (...) وإبدالهما بالمادة والوسيلة أو الأداة»[2]، فالمادة تشكل عنصرا هاما في العمل الأدبي يحاول الشكلانيون من خلالها توضيح تشكلات النص الأدبي انطلاقا من الألفاظ التي يتحكم فيها مقياس القوانين التي تضعها اللغة .

ورغم أن مصطلح الشكلانية مصطلح متداول كثيرا في الكتب النقدية، إلا أن الباحث سامي عبابنة يرى أنه « ليس هناك ما يعرف في النقد الغربي بالبنيوية الشكلانية، وهي تسمية مستمدة من إحدى الدراسات العربية، فقد تحدث ميجان الرويلي وسعد البازعي عن وجود اتجاهين

[1]- العرابي لخضر، المدارس النقدية المعاصرة ، ص17.

[2]- المرجع نفسه، ص17.

للبنيوية هما : البنيوية الشكلانية والبنيوية التكوينية المعروفة في الغرب »[1]،حتى وان كان مصطلحا جديدا، فالملاحظ أن الكثير من الباحثين اللغويين اتفقوا عليه .

## 2-2 أهدافهم :

كانت وجهة المدرسة الشكلانية دراسة الأدب من الداخل واستبعاد كل المؤثرات الخارجية، حتى أن روادها لم يتشددوا في منهجهم، فكانوا يدرسون المادة ويخرجون مبادئهم وإن وجدوا ضرورة لتغيير يعدلونها، لذلك ضمنوا لمنهجهم الاستمرار والليونة، فلقد التف حولهم النقاد على الرغم من تعدد اتجاهاتهم، أظهروا للعالم أجمع أفكارهم التي يدعون إليها، والركائز التي تعتمد عليها مدرستهم، وبالغوا في تأكيدهم للجانب الشكلي من اللغة فـ « مادامت اللغة شكلا وليس مادة، فسيكون الجانب الشكلي في النص هو المهم »[2]، وهم في هذا السعي ينظرون إلى اللغة بنفس الرؤية التي رآها بها دي سوسير، فهو الآخر اعتبر اللغة شكلا.

ومن أجل الوصول إلى أدبية النص عملت هذه المدرسة على إقصاء كل ما من شأنه أن يعرقل طريقها، وبما أنها اهتمت بالنص الأدبي عملت على قطع الصلة بمؤلفه، فالناقد هنا ينطلق من اللغة ويعود إليها وهي التي تتكلم وليس المؤلف، فلقد حصروا مجال دراستهم في النص الأدبي لوحده فقط.

وكانت أولى أعمال المدرسة الشكلية هو تقديم مقارنة بين اللغة العادية اليومية وبين اللغة الشعرية، فاللغة في الخطاب العادي إبلاغيه أساسا، وفي الخطاب الأدبي إبلاغيه جمالية أيضا، ولذلك رأى الشكلانيون أن موطن الأهمية في الأدب ليس الأفكار وإنما هو الصياغة الفنية، فالشكلانية عمدت إلى إبراز الخصائص النوعية الخاصة التي تميز الخطاب الأدبي .

[1]- سامي عبابنة ، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن ، 2004 ، ص238.
[2]- العرابي لخضر، المدارس النقدية المعاصرة ، ص13.

وكون هذه المدرسة اتجهت في دراساتها بالأساس إلى الجانب الشعري، فلا غرابة أن تحط الرحال على الخصائص النوعية للشعر، فلقد «أخذت المكونات الصوتية حيزا كبيرا من اهتمام الشكلانيين، لأنهم حاولوا معرفة منزلتها، ودورها في بناء اللغة الشعرية بمقابلتها مع اللغة اليومية »[1]، هذا لا يعنى أن اللغة اليومية لا تحوي أصواتا، لكن هذه الأصوات في اللغة اليومية لا تأخذ البعد الجمالي، الذي تتسم به اللغة الشعرية .

كما حاول الشكلانيون في خضم محاولتهم للوصول إلى أدبية الأدب التفريق بين التحليل والتقويم، فقد« أقام الشكلانيون فاصلا بين التحليل (Analyse) والتقويم (Evaluation) وهم يعنون بالتحليل علم الأدب، ويعنون بالتقويم النقد الأدبي، فليست غايتهم الحكم على النصوص وإنما استنباط الآليات التي تعمل وفقها والخصائص التي تتمكن من خلالها من الدخول في حرم الأدب»[2]، فأعضاء المدرسة الشكلية تحاشوا في أعمالهم اللجوء إلى إصدار الأحكام .

أصحاب هذه المدرسة ركزوا جهودهم على بناء علم متكامل يكون مرنا لينا صالحا لأن يستوعب كل الأهداف المسطرة له، فهم لم يركزوا على الشكل فقط وإنما على الأدبية.

## 2-3 علاقتها مع المدرسة الرمزية و المستقبلية:

مهما يكن فقد ساعدت الظروف المحيطة بالمدرسة الشكلية على مساعدتها في بلورة فكرها فـ«منذ بداية الحركة الشكلية ارتبطت بطلائع الاتجاه المستقبلي في الأدب الروسي المتمثل في ( الجبهة الفنية اليسارية ) وقام هذا الارتباط على التقارب الشخصي بين زعماء الاتجاهين من جانب وتوافق آرائهم الفنية من جانب آخر، حيث حاولوا جميعا التجديد العنيف في مناهج البحث وأساليبه واهتماماته وطرح مخلفات الماضي وراءهم، وإقامة نظرياتهم الجمالية على أساس كفاية الأثر الفني في

[1]- أحمد يوسف، القراءة النسقية ،سلطة البنية ووهم المحايثة، ص97.

[2]- محمد القاضي، تحليل النص السردي، دار الجنوب ، تونس، ط1 ،1997، ص14.

حد ذاته وقابليته لأن يشرح نفسه »[1]، فهم عارضوا فكرة أن يشرح الأدب من الخارج ، وعولوا على السلاح الذي يظم كل المجالات المختلفة، وهو البناء اللغوي، إذ رأوا أنه الوحيد القادر على أن يشرح النص مكتفيا بذاته.

فقد كان من عادة النقاد التقليدين توجيه مجال دراستهم للأدب إلى النواحي النفسية أو الاجتماعية أو التاريخية، وحتى الأسطورية، ما سمح بخلق دراسات بعيدة عن الأدب، ولا يحمل منه إلا الاسم، ووصل بهم الأمر أنهم وصفوا« مؤرخي الأدب بالشرطة التي تفكر في اعتقال شخص، فتصادر على سبيل الحظ، كل ما وجدت في حجرته، وحتى الناس الذين يعبرون الطريق القريبة »[2].

فمنذ البداية حددت هذه المدرسة أهدافها وهي تخليص الدراسة الأدبية من كل الشوائب الدخيلة، فهي لا تهتم بالجوانب النفسية والاجتماعية وغيرها في النص، فقد« رفضت الحركة الشكلية بصفة قاطعة تفسيرات الخيال والحدس والعبقرية والتطهير وغيرها من العوامل النفسية التي تمس المؤلف أو المتلقي»[3]، لقد سعت إلى أن يشرح النص نفسه بنفسه، مادام يملك العصا السحرية التي هي اللغة، فاللغة هي الوحيدة التي تستحق الدراسة، باعتبار أن كل المجالات السياقية الأخرى تدخل اللغة بطريقة أو بأخرى في تشكيلها .

ولم تكن المدرسة الشكلية في حالة وفاق مع بقية المدارس التي تواجدت معها في الساحة الأدبية، خاصة مع تلك المدارس التي تعارضت مع أفكارها، فأما« العلاقة بين المدرسة الشكلية والرمزية فقد كانت تحديا وعداء منذ البداية، إذ إن أول معركة خاضتها جماعة "الأبوجاز" كانت ضد الرمزيين لتحرير الكلمة الشعرية من الاتجاهات الفلسفية والدينية المتصوفة التي أثقلها بها هؤلاء الرمزيون وكان من الضروري التخلص من جملة آرائهم في الرمز للوصول إلى عملية تطهير، ولعل أهم

[1]- صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص36.

[2]-بوريس ايخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص 35.

[3]- صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص42.

عناصر هذه المعركة قد تمثل في رفض المبادئ الجمالية الذاتية التي روج لها كتاب النظرية الرمزية، وفرض موقف علمي موضوعي متحرر من المقولات الفلسفية والتأويلات النفسية والإيديولوجية معا»[1]، فلقد كان من الصعب على المدرسة الشكلية أن تتبنى موقفا متطرفا وهو الدراسة الأدبية الخالصة ثم تعتمد أسسا متشبعة بالعناصر الخارجية وخاصة الإيديولوجية منها.

المدرسة الشكلية انطلقت تعزز وجودها بجملة من المفاهيم، فكان أمام أعضاءها مجموعة من الخطوات حتى يثبتوا وجدوهم على الأرض النقدية، لذا وجب عليهم « توجيه أبحاثهم نحو اللسانيات في وقت كانت المناهج التقليدية تبحث في تاريخ الأدب والثقافة، ويعد مقال شلوفسكي (الفن كنسق) أشبه بميثاق للمنهج الشكلي »[2]، إذا الشكلانية من حسن حظها التاريخي أنها وجدت في الوقت المناسب من يدعمها، ويسير في نفس مجالها، ولو أن البيئة الروسية في حد ذاتها كانت كفيلة بأن تهيئ لكل أسباب فشلها، مادامت البيئة لا ترى في الأدب إلا انعكاسا للواقع و امتدادا له .

## 2-4 بين المدرسة الشكلية و المدرسة السويسرية:

والمدرسة الشكلية تنطلق من نفس المنطلق الذي انطلقت منه المدرسة السويسرية، فـــ « الأدب عندها ظاهرة لغوية سيميولوجية، حيث تنطلق منه المادة اللغوية في مجموعة من الأنظمة الرمزية ، ونتيجة لهذه الرؤية فان العمل الشعري عند الشكليين إنما هو تصرف في اللغة لا تمثيل للواقع»[3]، وهذا التصور هو الذي جلب لها الكثير من الأعداء ، خاصة في الأوساط الماركسية .

غير أن التقارب بين المدرسة السويسرية والمدرسة الشكلية موجود من حيث أنهما هدفا إلى مبدأ واحد وهو تخليص الدراسة الأدبية من الشوائب فـــ« بعد أن توفي سوسير، لم تكن محاضراته في

[1]- صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 39.

[2]-عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي ، عواد علي،معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1996، ص12.

[3]- العرابي لخضر، المدارس النقدية المعاصرة ، ص22.

علم اللغة قد استأثرت باهتمام واسع، كان الشكلانيون الروس يضعون أسسا لثورة منهجية جديدة في درس الأدب واللغة، وذلك في محاولة أصيلة لجعل الموضوعات الأدبية مادة للنقد الأدبي، هادفين إلى خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية »[1]، فالزمن والتاريخ متقارب بين المدرستين، كذلك فيما يخص الأهداف.

## 2-5 أعلام المدرسة الشكلانية:

لقد تميزت هذه المدرسة بكثرة النقاد المنضوين تحت لوائها على اختلاف مشاربهم وثقافاتهم، ومن أبرز أعلام هذه المدرسة جاكبسون jackobson وشلوفسكي Chklovski وايخنباوم Eikhenbaum الذي تولى مهمة الدفاع عن المدرسة بقوله« نحن لا تميزنا لا"الشكلانية "كنظرية جمالية، ولا "المنهجية"التي تمثل نظاما علميا محددا، لكن الرغبة في خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية »[2]، فبفضل المقالات التي نشرت في كتاب (نظرية المنهج الشكلي)، وبفضل المحاضرات التي كان يقوم بها أعضاءها، تمكنت هذه المدرسة من نشر أفكارها، هذا إضافة إلى « عمل رومان جاكبسون و تينيانوف بدءا من عام 1928، على وضع بيان أدبي يعد بداية البنيوية الأدبية، ثم التأكيد من خلاله على أن ثمة أنظمة أدبية تزامنية يمكن قياسها على اللغة قياسا دقيقا»[3]، إذا المدرسة الشكلية مهدت الطريق لتكشف عن نفسها جيدا، فراحت تلتقط الأفكار التي تسير في نفس فلكها، وتبلور الأفكار التي تناسب تطلعاتها.

[1]- عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي ، عواد علي، معرفة الآخر، ص09.

[2]- بوريس ايخنباوم، حول نظرية النثر، نظرية المنهج الشكلي ،نصوص الشكلانيين الروس، ص29.

[3]- عمرو عيلان، النقد الجديد و النص الروائي العربي ( دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا وأثره في النقد الروائي العربي من خلال بعض نماذجه ) أطروحة دكتوراه، ص24.

### 2-5-1 إسهام جاكبسون:

ومن ضمن رواد هذه المدرسة، ناقد كرس حياته للغة وجاب البلدان وتنقل كثيرا ،وكان فعالا في تطور الدراسات اللغوية ونقصد هنا ( رومان جاكبسون ) Raman Jacobson، فلقد كان جاكبسون عالما لغويا في المقام الأول، وهو صاحب المقولة المشهورة « إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية Littérarité أي ما يجعل من عمل ما أدبيا »[1]، ومن هنا بدأت الشرارة، وأخذ هذا المنهج يخطوا أولى خطواته في سبيل الوصول إلى الأهداف المرجوة، وهي الوصول إلى الدراسة الداخلية ،فالمصطلحات والمفاهيم التي جاؤوا بها فتحت مجالا واسعا لدراسة الشعر وتجاوزته، إلى ما دون ذلك من المجالات.

لقد استقى جاكبسون بعض الإجراءات من دي سوسير، وهذا لأنهما ركبا نفس السفينة اللغوية، فتابع جاكبسون باهتمام فصل سوسير بين الجانب الوصفي والجانب التاريخي، ويبدو أن هذا الأمر راق له، فراح يباشر العمل مستعينا بتنظيرات التي جاء سوسير فـ« في المستوى الإجرائي يدرس جاكبسون النصوص من زاوية أسلوبية معتمدا الأساليب اللسانية القائمة على العلاقات الاستبدالية الكامنة بين العناصر والمكونات النصية، وفق مبدأ التماثل والتجاور، وذلك بهدف إبراز الترابط بين النظام الشكلي والنظام الدلالي للشعر، انطلاقا من إجراءين أساسيين، يختص الأول بالناحية الشكلية، أما الثاني فيركز على الناحية الدلالية»[2].

كذلك أغنى جاكبسون المدرسة الشكلية بدراساته لأنظمة التواصل، فجاء بأطراف الرسالة اللغوية، منها المرسل والمرسل إليه والرسالة والمرجع والقناة، هذا إضافة إلى تحديده للوظائف المتصلة بها، ويستحيل أن تذكر المدرسة الشكلية بدون أن يكون جاكبسون طرفا مهما فيها .

[1]- بوريس ايخنباوم ، نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس، ص35.

[2]- عمر عيلان ،النقد الجديد والنص الروائي ( دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا وأثره في النقد الروائي العربي من خلال بعض نماذجه) أطروحة دكتوراه، ص30.

فأهم شيء في المدرسة الشكلية كان الوصول إلى الأدبية أي الخصائص الجوهرية التي تميز أي شكل عن آخر، وعدم الركون للجمود والتحجر في أفكارهم ،فـ« الالتفات إلى الجانب الهيكلي في البنيوية الشكلية ينطلق أساسا من مسلمة تقدس المعطى اللغوي وتضع فيه حقيقة الإعجاز الفني»[1].

تمكنت المدرسة الشكلية من أن تتخطى حدود روسيا حتى أنها وصلت إلى القارات الأخرى، ورغم أهمية الأعمال التي قدمتها هذه المدرسة إلا أنها بقيت مجهولة بسبب قلة الترجمة[2]، فأعضاء وأعمال هذه المدرسة لم تكن معروفة من قبل ، كما أثرت أيضا أسفار ياكبسون وذهابه إلى أمريكا ونشر الأفكار التي كان ينادي بها هناك، فيمكن القول أن ياكبسون كان السبب الأول في التعريف بهذه المدرسة و انتشارها على سواء، كيف لا و قد كرس طول حياته للدراسات اللغوية، وما أجبر ياكبسون أن يتكبد عناء السفر ، وترك بيئته الأصلية هو الجو المعتم فكريا في بلده.

ليس ياكبسون فقط من أثر بشكل جلي في هذه المدرسة، فجل الدراسات التي طبعت في كتاب (نظرية المنهج الشكلي)، كانت مأثرة، وخاصة في ميدان ، لم تهتم به المدرسة الشكلية لأول وهلة و هو السرد، فايخنباوم Eikhenbaum مثلا اهتم بمجال القصة والرواية، فالرواية عنده هي شكل تلفيقي، أما القصة القصيرة فهي شكل أساسي، الرواية أتت من التاريخ ومن حكاية الأسفار، أما القصة القصيرة فقد جاءت من الخرافة ومن الأحدوثة، [3]وتحدث في مقالته عن سيرورة الأحداث في كل من القصة والرواية، وليس بعيدا عن مجال السرد، يوجد من كان أكثر من ايخنباوم إبداعا، زيادة على أنه صاحب الريادة في مجال تحليل الحكاية الخرافية و المقصود هنا هو «بروب (Propp)، فهذا العالم نظر إلى الحكاية الخرافية من وجهة مغايرة تماما ،متأثرا بالنزعة العلمية، اعتبر أنه لو حلل

[1]- حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي دراسة في المناهج، منشورات دار الأديب، الجزائر، 2007، ص196.

[2]- ينظر، ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة حاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1988، ص29.

[3]- ينظر، بوريس ايخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، تر إبراهيم الخطيب، ص112.

مجال الخرافة الشعبية، والفلكلورية، تجد أن دراسة الأشكال وإقامة القوانين التي تسير البنية ممكنة وبنفس دقة مورفولوجيا التشكلات العضوية »[1].

### 2-5-2 بروب و تحليل الحكاية الخرافية:

قام هذا الدارس بتحليل 100 حكاية خرافية حتى يصل إلى تحليل البنية الثابتة فيها، كما عمد بروب إلى إحصاء الجوانب المختلفة و المتشابهة في هذه الوضعيات[2] :

1- يهب الملك نسرا لرجل شجاع ، ويأخذ النسر الشجاع إلى مملكة أخرى .

2- يهب الجد فرسا لحفيده سوتشنكو، ويحمل الفرس الحفيد إلى مملكة أخرى .

3- يهب الساحر مركبا لايفان، و يحمل المركب ايفان إلى مملكة أخرى .

4-تهب الملكة خاتما لايفان، و يحمل الجسوران القويان اللذان خرجا من الخاتم ايفان إلى مملكة أخرى.

لاحظ بروب من خلال هذه الوضعيات أن الأعمال تبقى كما هي، وإنما التي تتغير هي الأسماء لا غير، فأسماء متغيرة، أما الأفعال فهي ثابتة، فاصطلح على عمل الشخصية بـ"الوظيفة"، واعتبر أنه في دراسة الحكاية الخرافية، يكون الأهم هو« ماذا تفعل الشخصيات مهما وحده، أما من يقوم بالفعل وكيف يفعله، فهما سؤالان لا يوضعان إلا بشكل كمالي »[3] .

[1]- فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة ،تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، 1986 ،ص17.

[2]- فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، ص33.

[3]- المرجع نفسه، ص34.

من جهة أخرى وجد بروب أن الوظائف تنتظم في مستويات، سماها "مستويات الفعل" ، وزع هذه المستويات في الحكاية الخرافية على الشكل التالي : [1]

1- مستوى فعل المتعدي (أو الشرير ).

2- مستوى فعل الواهب (أو المانح) .

3- مستوى فعل المساعد Auxiliaire.

4- مستوى فعل الأميرة .

5- مستوى فعل المرسل أو الباعث Mandateur.

6- مستوى فعل البطل .

7- مستوى فعل البطل المزيف .

وبتحليله للوظائف الموجودة في الحكايات الخرافية،اهتدى بروب إلى 31 وظيفة، وكل وظيفة لها تفرعاتها وجزئياتها، فمثلا لو كانت الوظيفة الأولى هي" الابتعاد Eloignement وتعرف بالحرفb، فجزئيتها مثلا،ذهاب الأمير إلى رحلة ،أو بلاد أجنبية ،للحرب... وهكذا .

هذا الدارس خرج عن نطاق الممارسة التي ظلت لسنوات طويلة قابعة في النقد، ليتخذ من الدراسة الخاصة للبنية التركيبية منهاجا، فهو قد« أسس المنهج البنيوي عندما كشف عن وجود نموذج فريد للبنية التركيبية للحكاية الخرافية الروسية» [2].

[1]- ينظر، فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة ، ص ص83-84.

[2]- عبد الحميد بورايو ، منطق السرد ، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، ط1، 1994، ص19.

ورغم كل الانتقادات التي وجهت له، وهذا أمر طبيعي من حيث أنه كان صاحب أول دراسة اتبعت هذا المنهج، ولكن محمد القاضي، يرى أن النقد الذي وجه له غير حصيف من جهتين «أولاهما أن بروب قام بدراسة آنية للخرافة العجيبة، وفي هذا ما فيه من ثورة على المنهج التاريخي الذي كان سائدا أيامه، ثانيهما أن بروب لم ينف أهمية الخوض في البيئة الحضارية التي ظهرت فيها الخرافة (...) وإنما اعتبر أن وصف الظاهرة وصفا آنيا ينبغي أن يكون سابقا على وصفها وصفا زمنيا »[1]، فهذا المفكر كان سباقا من حيث أنه أبرز أن وراء البنية الظاهرة للحكاية الخرافية يوجد بنية خفية تستند إليها، وهو ما كان المنهج البنيوي يطمح للوصول إليه، وعليه فجل النقاد اتفقوا على نقطة هي أن« كل دراسة تتخذ الخطاب السردي موضوعا لها لا بد أن تنطلق من تحاليل فلاديمير بروب لمورفولوجية الحكاية الخرافية الروسية، وتعتبر هذه الدراسة في نظر هؤلاء أساسا لعلم القص أو التحليل السردي للخطاب »[2]، ففضل هذا المفكر لا يمكن بأي حال من الأحوال نكرانه، ومن حيث أن أصحاب المدرسة الشكلية كانوا أصحاب السبق إلى اكتشاف الكثير من المصطلحات، سواء في مجال الشعر أو السرد، هذا على الرغم من البيئة التي لم تلائم طموحهم .

### 2-5-3 إسهام توماشفسكي :

ولا يمكن أن نتحدث عن السرد بدون أن نشير إلى الأعمال التي جاء بها عضو آخر من أعضاء المدرسة الشكلية، فلقد كان توماشفسكي Tomachevski مولعا بالسرد لذلك جاءت جل تحليلاته تصب في هذا المجال، بداية قسم هذا العالم الحكاية إلى المتن الحكائي Fable والمبنى الحكائي Sujet.

كما جاء توماشفسكي بنظرية سميت نظرية الأغراض « فكل من القصة ، والملحمة و الرواية يعتبر غرضا Théme، وكل غرض يتألف من وحدات غرضية كبرى، وهذه أيضا تتألف من وحدات

[1]- محمد القاضي، تحليل النص السردي، ص24.

[2]- عبد القادر شرشار ، تحليل الخطاب الأدبي قضايا النص ، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر،1994،ص81.

غرضية صغرى بحيث تكون غير قابلة للتجزيء، وهذه الوحدات الصغيرة هي الجمل التي يتألف منها الحكي »[1] واصطلح على هذه العناصر الصغيرة "بالحوافز" Motif، ميز في هذا المصطلح، بين الحوافز الحرة Libres والحوافز المشتركة Associés، وجد توماشفسكي أن الأولى يمكن الاستغناء عنها أما الثانية فمهمة للمتن الحكائي، كما أن هناك حوافز تساهم في تحريك الأوضاع، وحوافز أخرى لا تساهم في تغيير الأوضاع، يسمى الأولى"الحوافز الديناميكية"، والثانية بـ"الحوافز القارة" .

كما جاء توماشفسكي بمصطلح لا يقل أهمية عن سابقيه، وهو مصطلح التحفيز Motivation، وصنف التحفيز إلى أنواع منها:

أ- **التحفيز التأليفي** Motif Compositionnelle: ويقصد به أنه لا يذكر شيء في السرد بدون سبب، فالكل مرتبط ببعضه البعض، فلو «قيل لنا في بداية قصة قصيرة، بأن هناك مسمارا في الجدار، فعلى البطل أن يشنق نفسه فيه، في النهاية»[2].

ب- **التحفيز الواقعي**:Motif Réaliste: وهو إعطاء الأحداث بعدا واقعيا، حتى يشعر القارئ بأن الأحداث حقيقية، هذا على الرغم من كونه يدري بأن هذه الأحداث من نسج خيال الكاتب ليس إلا، إلا أن القارئ ينجذب إلى القصة التي تطابق الواقع، أكثر من القصة الخيالية مستحيلة الوقوع، وفي هذه النقطة، يرى تودروف أنه «لا يوجد في البداية واقع معين ثم فيما بعد تمثيل له بواسطة النص، فالمعطى هو النص الأدبي، وانطلاقا منه، وبفعل عملية بناء . تتم في ذهن القارئ وإن لم يكن بناء فرديا

[1]-حميد لحمداني ، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) ،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1991 ،ص21.

[2]- توماشفسكي، نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص 194.

البتة، وبما أن الأبنية متماثلة لدى مختلف القراء . نصل إلى هذا العالم حيث تحيا شخصيات شبيهة بالأشخاص الذين نعرفهم "في الحياة" »[1].

ت- **التحفيز الجمالي: Motif Esthétique**: وهو خلق التناغم والتناسق بين أجزاء العمل الأدبي .

فمن خلال ما سبق يتضح جليا أن أصحاب هذه المدرسة أحاطوا بكل الجوانب التي تتصل بالسرد، واستطاعوا أن يزودوا الناقد بترسانة من المصطلحات التي يعتمد عليها.

## 2-6 نهاية الشكلانية في روسيا:

المدرسة الشكلية حققت النجاح تلوى النجاح في المجالات الأدبية، ولكن واجهت ظروفا أدت إلى خلق العداوة، فلقد كان إهمال« البعد الاجتماعي في فكر الشكليين وتحليلاتهم سببا أساسيا في إنهاء الحركة الشكلية في عام1930، إذ ثار الفكر الماركسي ضدهم، مؤكدا ضرورة الاهتمام بالبعد الاجتماعي، كذلك فان هذا الفكر الماركسي، الذي كان يؤكد أن تطور البنية العليا التي يمثلها الأدب والفكر لا بد أن يفسر بالمتغيرات التي تحدث في البنية الدنيا، كما يرى في الشكلية - التي عكفت على دراسة النص الأدبي بوصفه بنية مستقلة عن الواقع، تنبع قوانينها من داخلها – عدوا كبيرا لمذهبه وإيديولوجيته »[2] فالعداوة التي نشأت في تلك الدولة جعلت الشكلية تخوض حربا فضيعة، وقد تنازل الكثير من أعضائها عن مبادئهم تحت ضغط الظروف السائدة.

[1]- تزفيطان طودوروف، الشعرية، تر: شكري مبخوث ورجاء بن سلامة،دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط2 ، 1990، ص45.

[2]- نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، 1995 ،ص10.

ونظرا لأن هذه المدرسة شكلت خطرا على نظام الحكم فلقد «ارتأى النظام الحاكم في روسيا أن يضع حدا لهذا الصراع، فقرر في سنة 1932م حل الجمعيات الأدبية كلها »[1]، وبذلك كانت نهاية المدرسة الشكلانية، لكنها لا تزال حاضرة بقوة في كتب المناهج النقدية، ومثلما حدثت ثورة على الصعيد الاجتماعي غيرت الموازين، كذلك جاءت المدرسة الشكلية لتحدث التغيير و توجه الأدب إلى الطريق الصحيح شعرا و سردا .

إذا السلطة الحاكمة في روسيا وجدت في المدرسة الشكلية مظهرا ضد امتدادها الإيديولوجي، وامتدادا يهدد مصالحها وكذا « انحرافا لا بد من القضاء عليه. وهكذا اختار أصحاب النقد الشكلي أحد أمرين: إما الصمت المطلق والرضا بالموت الأدبي نهائيا، وإما الهجرة إلى الخارج »[2]، وهذا ما فعله جاكبسون عندما قرر الذهاب إلى أمريكا وإكمال المشوار الذي بدأه هناك .

ولقد عرفت المدرسة الشكلانية الروسية خلال الفترة الممتدة ما بين (1915-1930) عدة مراحل يمكن الإشارة إليها باختصار

«1 - فترة الصراعات بين أعضاء الحركة من (1915-1920) توجت هذه المرحلة بنشر الأبحاث التي أنجزتها جمعية Opoyaz

2- فترة النضج والتطبيقات لمقولات الشكلانية في أعمال ودراسات متكاملة وجديدة، وهذه الفترة الممتدة بين (1920-1926) تميزت بتوطيد أسس هذه الحركة

[1]- العرابي لخضر، المدارس النقدية المعاصرة، ص36.

[2]- المرجع نفسه ، ص40.

3- وما بين ( 1926-1930) تكثفت الضغوطات على الحركة، مما أدى إلى تراجع بعض الشكلانيين عن أرائهم وأفكارهم »[1]، وهذه المراحل تبرز الانعراجات التي عرفتها هذه المدرسة منذ بدايتها.

أعلام المدرسة الشكلية ليسوا كلهم سواء بل يختلفون في توجهاتهم و آرائهم و إن كانت تجمع بينهم مدرسة واحدة ،ولقد وضعهم توماشفسكي ضمن أصناف:« الصنف الأول: وهم المتشددون وهم الذين ينتمون إلى اليسار المتطرف للشكلانيين، ومعظمهم ممن انتمى إلى جمعية الدراسات اللغوية Opoyaz.

الصنف الثاني: وهم المستقلون ساهموا في المدرسة الشكلية ولكنهم لم يكونوا على وفاق معها طيلة الوقت من بين ممثليها زيرمنسكي ونيو نوغرادوف، أما الصنف الثالث فهم المتأثرون بها ويرى توماشفسكي أنه من الصعب حصر أسمائهم »[2]، ومهما تفاوت النقاد في انتمائهم، إلا أن هذه المدرسة استطاعت أن تجد لنفسها مكانة متميزة وتفرض وجودها في الساحة النقدية.

## 2-7 نقائص المدرسة الشكلية :

رغم أن الشكلانية حركة تتميز بفضلها الكبير على الدراسات الأدبية واللغوية خاصة، لكن هذا لا يمنع من كونها لديها بعض النقائص منها أنه « يغلب على المنهج الشكلاني طابع التعميمات المنهاجية ومحاولة نزع الصفة الإنسانية عن الفن، وفصله عن المجتمع وعن مبدعيه، وانتقاء الأمثلة التوضيحية»[3]، لكن بالرغم من كل ما يمكن أن يقال عن هذه المدرسة، إلا أن الحقيقة الجلية للعيان، هي أن هذه المدرسة، عرفت كيف تأثر في مجال الأدب، وتتحدى الظروف الصعبة، وتصنع لنفسها

[1]- العرابي لخضر، المدارس النقدية المعاصرة، ص35.

[2]-ينظر، أحمد بوحسن، في المناهج النقدية المعاصرة، ص97 .

[3]- العرابي لخضر، المدارس النقدية المعاصرة ، ص70.

النجاح، ومازالت الأفكار والتنظيرات التي جاءت بها، تمارس في الشعر والسرد، كما لم تستطع أي مدرسة أخرى أن تهدم ما جاءت به، بل كل المدارس جاءت لتؤكد ما ذهبت إليه.

### 3- مدرسة براغ :

لقد كتب لمدرسة براغ اللغوية أن تتأسس هي الأخرى على يد "رومان جاكبسون"، فلقد أخذ أعضاء هذه المدرسة يحظرون و« يصوغون جملة من المبادئ المهمة لم يلبثوا أن تقدموا بها إلى المؤتمر الدولي الأول لعلماء اللغة الذي عقد في "لاهاي" عام 1928 تحت عنوان "النصوص الأساسية لحلقة براغ اللغوية" وفي العام التالي قدموا الجزء الأول من الدراسة الجماعية بعنوان "الأعمال" وفي عام 1930 ظهرت أول دراسة منهجية في تاريخ الأصوات اللغوية بإعداد "جاكبسون" وعقد في براغ مؤتمر للصوتيات، ثم تأكدت الحركة الصوتية على المستوى الدولي بمجموعة من المؤتمرات اللاحقة وتبلورت في ثمانية أجزاء عن" أعمال"حلقة براغ التي ظلت تنشر تباعا حتى عام 1938م»[1]، فمثل بقية المدارس أخذت هذه المدرسة تعزز وجودها بالتنظيرات المقترحة ومتسلحة بعلماء اللغة أمثال "جاكبسون "وغيره، ومتخذة هي الأخرى المادة اللغوية أساسا لها.

مثلما سبق، أسس هذه المدرسة جملة من العلماء الذين راحوا ينظرون لها، من مثل العالم التشيكي الذي يعتبر من ضمن أبرز أعضاءها و« عقلها المدبر عالم الدراسات الانجليزية يلم ماتسيوس فقد طالب ذلك العالم سنة 1911م في محاضرة (ومع ذلك لم تنشر آنذاك إلا بالتشيكية) بالوصف التزامني للغة، أي قبل كتاب سوسير، ويدل ذلك على أن ماتيوس قد عرف على الأقل أعمال بودوان دي كورتيني المتعلقة بذلك »[2]، من هنا وجدت روابط صلة بينها وبين المناهج اللغوية الأخرى، وأولت هذه المدرسة عناية خاصة بالشعر وبالصوت عموما، وحاولت الغوص في أسراره أعمق من دي سوسير نفسه.

[1]- صلاح فضل،النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص74.

[2]- بريجيته بارتشت، مناهج علم اللغة من هيرمان إلى تشو مسكي، ص115.

### 3-1 بين دي سوسير وحلقة براغ :

هذه المدرسة يعود الفضل الأول لها في تفجير كلمة (البنية)، كما كانت سباقة إلى تطعيم دراساتها بهذه اللفظة، فعلى الرغم من الانتشار الذائع الصيت لدى دي سوسير وشهرته ،لكن دي سوسير جاء بمصطلح (النسق) أي النظام، على عكس مدرسة براغ التي أولت اهتماما خاصا بمصطلح (البنية) كما أخرجته إلى الوجود، هذا إضافة إلى تواجد نقاط اتفاق واختلاف بين دي سوسير ومدرسة براغ فـــ«البراغيين لم يشاركوا سوسير منذ البداية الفصل الصارم بين التزامن والتعاقب، والمبالغة في التركيز على بحث العلاقات التزامنية المرتبطة بذلك»[1].

والمقولات التي جاء "دي سوسير" تلقفها أعضاء حلقة براغ بالكثير من التمحيص فـ« الثنائية الحادة التي أقامها"سوسير" بين اللغة والكلام لا تعد في رأي علماء حلقة "براغ" أساسا واقعيا للبحث اللغوي، فما كان يعتبره العالم السويسري كلاما لا يعد أن يكون تعبيرات— أو جزءا من التعبيرات- ينبغي أن نتلمس فيها مجموعة القواعد البنائية اللازمة لها »[2]، لكن مهما يكن، فهما عمدتا إلى إبراز الجوانب اللغوية في النص.

ورغم تواجد التقارب بين المدرستين، إذ كلاهما ينبعان من النهر اللغوي، إلا أن الوجهة اللغوية مختلفة، فمثلا لو قلنا « مؤسس الدولة الأموية معاوية بن أبي سفيان — معاوية بن أبي سفيان مؤسس الدولة الأموية، إن الفرق الأساسي في معالجة البنيويين والوظيفيين لهذه الجملة يتمثل في أن البنيويين يصغونها كما هي في حين أن الوظيفيين يتساءلون عن سبب كونها كذلك، أي أن البنيويين

[1]- بريجيته بارتشت، مناهج علم اللغة من هيرمان إلى تشو مسكي، ص124.

[2]- صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص77.

يحاولون الإجابة عن كيف أو ماذا، إن الوظيفيين يحاولون الإجابة عن لماذا»[1]، فكلاهما اتجها إلى هدف مختلف عن الآخر .

وهناك فرق آخر بينهما وهو نظرة كل واحد منهما لمفهوم البنية « فالبنية من وجهة نظر مدرسة براغ تتمثل في تضافر الوحدات الجزئية وعناصر الكتابة الأدبية، وتلاحم هذه العناصر وتلك الوحدات و نموها حتى تكون البنية الكلية، وعندئذ تتحقق الوظيفة الجمالية.أما البنية بالنسبة للبنيويين فيقع تصورها خارج العمل الأدبي، وهي تتحقق في النص على نحو غير مكشوف بحيث تتطلب من المحلل البنيوي استكشافها»[2]، لكن رغم اختلاف رؤيتهما للبنية، إلا أنهما اتخذا نفس الوسيلة وهي الوسيلة اللغوية.

## 3-2 إسهام جاكبسون في مدرسة براغ:

تتميز مدرسة براغ بأنها لم تنغلق على نفسها، إذ « يعلن "جاكبسون" أن الاتجاه المنهجي الجديد في مدرسة براغ يدعو إلى "استقلال الوظيفة الجمالية، لا إلى انعزالية الأدب" وكانت هذه هي الصياغة الموفقة للمشكلة، الاستقلال لا الانعزالية، ومعناها أن الأدب يعد نوعا متميزا من الجهد الإنساني، لا يمكن شرحه تماما باستخدام المصطلحات المستقاة من مجالات الأنشطة الأخرى مهما قربت منه، وهذا يؤدي بدوره إلى أن فكرة "أدبية الأدب" ليست مظهره الوحيد، وليست مجرد عنصر بسيط فيه، ولكنها خاصيته "الإستراتيجية" التي توجه العمل الأدبي كله »[3] فهناك مجال واسع ورحب رحابة الأدب، إذ أن هذه المدرسة رأت أن الأدب يزخر بالخصائص اللغوية الجمالية التي لا يجب وضعها في إطار ضيق .

[1]- محمد يونس علي، مدارس لسانية ، المدرسة الوظيفية، www. takhatubb.com.، الخميس27 أكتوبر2016 ، 14:05.

[2]- نبيلة إبراهيم ، فن القص في النظرية والتطبيق، ص13.

[3]- صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص84.

انطلق جاكبسون بجملة من الاهتمامات منها الشعر فكتاب جاكبسون عن « الشعر التشيكي مقارنا بالروسي) الذي درس فيه لأول مرة الشعر وقيمته الصوتية الخاصة به ومدى ارتباطها بالمعنى ، تكشفت عن تبلور فكرة (الفونيما) لأول مرة، مما يعد ثورة في علم الأصوات الحديث، واتضحت الفروق اللغوية بين العناصر الدالة وغير الدالة، وأخذت تدرس المشاكل اللغوية والجمالية ونظرية الأدب على ضوء منهج بنائي آخذ في النمو »[1]، فهذه المدرسة قطعت شوطا مهما فيما يخص الأصوات وأهميتها.

وأعضاء حلقة براغ على الرغم من أنهم انطلقوا من نفس مبادئ المدرسة الشكلية لكنهم لم يواصلوا في نفس الطريق فـ« مفكري براغ قد كسروا جدار الانعزال الجمالي ووسعوا مجال أنشطتهم بحيث تشمل الأعمال الأدبية في مظاهرها الشاملة الكلية، وترتب على ذلك أن أصبح المضمون الإيديولوجي أو العاطفي مجالا مشروعا للتحليل النقدي أيضا، على شرط أن يتم تناوله كعنصر في البيئة الجمالية، وبهذا تم استبعاد بعض المبادئ الشكلية المتطرفة، مثل خلو الأعمال الأدبية من الأفكار والمشاعر»[2]، وهذا يعني أن المدرسة المتشعبة عن الأصلية لا تبقى دائما وفية لها، إن وجدت مجالا للتطور، فهذه المدرسة فتحت أبوابها لخدمة أغراضها الأدبية، مما جعلها تنفرد عن المدرسة الشكلية.

### 3 –3 فضل مدرسة براغ :

مدرسة براغ اللغوية منذ ظهورها استطاعت أن تخطف الأضواء بالمفردات التي عكفت على استخدامها في تحليلاتها، وكذا الجوانب التي نظرت إليها بإمعان فقد «خطت بالدراسات البنائية خطوات مهمة، فجنحت إلى التخلص من الطابع الشكلي البحث، ولم تعد قاصرة على الدراسات اللغوية والأدبية، بل امتدت اهتماماتها إلى المجالات الاجتماعية والنفسية والفلسفية، دون أن تغفل

[1]– صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 75.

[2]– المرجع نفسه ، ص84.

علم اللغة كنموذج لهذه الدراسات، ولعل من أكبر مكاسبها دعوتها إلى تطوير فكرة تعدد الوظائف للوحدات البنائية واعتمادها على بعض العناصر الرياضية في تحليلاتها »[1].

على الرغم من أن المدرسة البراغية قد عالجت الكثير من المسائل، ودعمت الدراسات اللغوية بالأفكار التي نادت بها، إلا أن هذا لا يمنع من أن هذه المدرسة تميزت أيضا ببعض النقائص، من قبيل أنها نظرت إلى الأدب وبنيته الفنية نظرة اجتماعية فلا غرابة إذن أن توجه حلقة براغ نقدا إلى التصور المحايث الذي كانت تتبناه الشكلانية الروسية في تعاملها مع النص الأدبي.

ومهما يكن، فان هذه المدرسة اهتمت في دراستها البنيوية « بالقيمة الاجتماعية والجمالية للأدب، وركزت في تحليلاتها اللغوية على إيقاع الشعر، لكن نشاطها توقف بسبب غزو جيوش هتلر لروسيا، لذا انتقل بعض أعلامها مثل رومان جاكبسون، ورينيه ويليك إلى أمريكا وذلك في الأربعينات من القرن العشرين، وهناك استأنفت هذه المدرسة نشاطها النقدي »[2]، ففضل هذه المدرسة لا يمكن إغفاله من حيث أنها طورت الأفكار التي جاءت بها المدرسة الشكلية .

## 4- النقد الجديد :

لقد كتب للأفكار التي جاء بها دوسوسير أن تتخطى حدود بلاده، و أن تجوب البلدان طولا وعرضا، فمن روسيا إلى أقصى القارات، وحتى في انجلترا وأمريكا، فلقد ظهرت مدرسة متأثرة بالمكانة العلمية التي وصلت إليها الدراسات اللغوية، وبدأت أولى مراحل هذا التطور «خلال العشرينات عندما بدأ ت، س.اليوت وأي. ريتشارد ووليام ايمبسون في انجلترا و الهاربون الزراعيون (ولاسيما جون كروانسوم وألين تيت) في أمريكا في التعبير عن أفكار وتأليف أعمال قدر لها أن تشكل مبادئ

[1]- المرجع نفسه، ص87.

[2]- عثمان موافي، مناهج النقد الأدبي، ص158.

مدرسة النقد الجديد بعد عقد من الزمان، وقد تزايد عدد النقاد المتعاطفين مع هذه المدرسة الشكلية الناشئة طيلة الثلاثينات والأربعينات في المرحلة الثانية من تطور المدرسة »[1].

أما المراحل المتلاحقة من هذه المدرسة، فلقد شهدت ظهور الكتاب الذي أوضح للعالم الأفكار التي نادت بها هذه المدرسة وهو كتاب نظرية الأدب لرينيه ويليك René Wellek وأوستن وارين Austin Warren، وقبل هذا كان علم من أعلام النقد الجديد و هو ريشاردز قد ألف أطروحة أثارت الكثير من الجدل « وما يستخلص من أطروحة ريتشاردز هو التوجه المناقض للنظرية الوضعية la théorie positiviste، والداعي للتركيز على المميزات والخصائص المكونة للحقيقة الأدبية والظاهرة الفنية انطلاقا من مستويين تؤديهما اللغة الشعرية هما الوظيفة الانفعالية la fonction émotive والوظيفة الرمزية المرجعية la référentielle fonction»[2]وهذا ما يوضح التوجه الذي اتخذته .

ولكن على الرغم من أن النقد الجديد « له أصوله في بريطانيا في نقد، ت، س، اليوت، وفي نظرية،أ، ريتشاردز وفي ممارسة وليم امبسون، فان تأثيره الأكثر إنما كان في أمريكا وكان جون كروانسوم الذي نشر كتابه الموسوم بـ "النقد الجديد" سنة 1941 الشخص الأمريكي ذا النفوذ الكبير، وقد أقر بفضل اليوت و ريتشالردز عليه ، أما كبار الآخرون من النقاد الأمريكيين الجدد فقد كانوا كلينيت بروكس وألان تيت»[3]، فمدرسة النقد الجديد عرفت تقاربا في الأفكار رغم بعد المسافات، كما التف النقاد حول التنظيرات التي دعت إليها.

[1]– فنست ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، ص45.

[2]– عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي (دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا وأثره في النقد الروائي العربي من خلال بعض نماذجه )، أطروحة دكتوراه، ص04.

[3]– ك. م. نيوتن ، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى على العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية و الاجتماعية، مصر، ط1، 1996، ص39.

بما أن النقد الجديد عرف اتساعا في البلدان التي تأثرت به فأعلامه كثر منهم «اليوت وريتشاردز وايمبسون ورانسوم، وتيت ورب بلاكمير، وكلينانث بروكس، ورينيه ويليك، وك ويمسات، إلى حد ما، ماكينيث برك وف.ر.ليفيز، وايغور وينترز»[1] وغيرهم ممن ساهموا في هذه المدرسة .

وقد كان بروكس Brooks بلا جدال من أبرز النقاد في هذه المدرسة إضافة إلى تيت Tate ورانسوم Ransom « فعلى العكس من رانسوم وتيت اللذين اعتبرا نفسيهما شعراء قبل أن يكونوا نقادا، بدأ بروكس وهو ناقد أكاديمي تشذيب وتنظيم ونشر النقد الجديد من وقت مبكر في كليات أمريكا وجامعاتها ولم يكن بروكس مجددا كاليوت ولا مفسرا عميق الغور مثل بلاكمر ولا محاججا شرسا مثل تيت لكنه أثبت أنه محلل صارم المنهج ذو بصيرة، وممثل فعال ودائم للمدرسة وحتى فترة متأخرة من الثمانينات كان يدعى كثيرا للجامعات الأمريكية ليمثل وجهات نظر النقد الجديد»[2]، فمن حظ هذه المدرسة أنها وجدت في مسارها علماء أخلصوا لها، وضمنوا لها الاستمرارية.

عرفت هذه المدرسة النقدية بمجموعة من الخصائص المميزة التي ما لبثت تدعوا إليها ومنها أن النقد يبعد كل المؤثرات الخارجية، كالجوانب الاجتماعية والسياسية وغيرها، وكذا تنقية النقد الشعري منها، وتركيز الاهتمام على الموضوع الأدبي نفسه، كما أنه من الواضح أن هذه المدرسة سارت في نفس مسار المدارس اللغوية السابقة، من حيث أنها باشرت في إقصاء كل ما من شانه أن يخرج الدراسة اللغوية إلى مزالق أخرى، فلقد اعتبرت أن دراسة المصادر والمخلفات التاريخية أو النفسية أو الاجتماعية لا تساهم كثيرا في التفسير، وبهذه الطريقة فرضت هذه المدرسة الطابع العلمي، وأبعدت الذاتية عن دراساتها، وسعت كذلك إلى اكتشاف البنية الخفية التي ينطوي عليها النص.

[1]- فنست ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، ص 45.

[2]- المرجع نفسه، ص46.

## 4-1 النقد الجديد والمدرسة الشكلية:

لقد ارتبطت مدرسة النقد الجديد التي أولت اهتماما خاصا بالشعر، بمدرسة أخرى لغوية أيضا وسابقة على وجودها وهي المدرسة الشكلية فما اشتركا فيه هو« مذهب نقدي يوجه اللغة ويركز على الفحص الدقيق للمصنوعات اللفظية المستقلة التي يرون فيها أنماطا موحدة وذات بناء عالي الإحكام من اللغة الشعرية الاعجازية، هاجمت كلتا المجموعتين الدراسات الأدبية الأكاديمية ولاسيما النقد البيوغرافي والدراسات التاريخية والتقييم الانطباعي، وقد استبعدتا المداخل الخارجية لدراسة الأدب لصالح مناهج التحليل المستغرقة، وانشغلت كلتا المجموعتان رسميا وغير رسميا بإعادة تقييم الأنساق المعتبرة للأعمال العظيمة باستخدام معايير أدبية لمسح الأعمال الثقافية والتراثية الماضية »[1]، فالتوجه اللغوي والشعري وحد بين المدرستين وجعلهما يمشيان في نفس المسار، وكذا استبعادهما العوامل الخارجية، هذا يعني أن التوجه اللغوي الساعي إلى الدراسة الداخلية للنص، عرف كيف يتجاوز البلدان ويفرض نفسه في بيئات مختلفة.

ولقد اختلف الشكليون الروس عن النقاد الجدد في نواحي عدة، فـ «الشكليين من النقاد الجدد انشغلوا في الأعم بالبعد التطبيقي والحكمي للأعمال المفردة بينما قام نظراؤهم الروس بمشروعات كبيرة النطاق نسيبا في علم الشعر النظري وتجنبوا في الغالب التفسير والتقييم المعلن ومن هذه الناحية كان النقاد الجدد يواصلون التراث الغربي في الجمالية الإنسانية، بينما راد الشكليون الروس البنيوية العلمية التي أنضجتها فيما بعد حلقة براغ، وبالأساس فقد تزايد انشغال الأمريكيون بالبعد المعرفي للأدب بينما تناقص اهتمام الروس به»[2]، وهذا الاختلاف أمر طبيعي، إذ لا يمكن أن يكون التطابق بين المدرستين، وإلا أصبحت مدرسة واحدة.

[1]- فنست ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، ص73.

[2]- المرجع نفسه، صص73-74 .

تعرض النقد الجديد للنقد من أصحاب الماركسية وغيرهم، ففي أوائل السبعينات تزايدت حدة الهجمات إلى درجة أن الحركة أصبحت«مثل كبش فداء، وغالبا ما ظهرت صورة النقد الجديد بعد تناولها بشكل ساخر التعرض لتاريخها بلا تدبر ككيان موحد لا ملامح له،ولم يتبق في السبعينات متحدث ثقة سوى كليانث بروكس لأن معظم النقاد الجدد الأوائل كانوا رحلوا عن الحياة بينما ترك رينيه ويليك وموراى كريجر غيرهم صفوف الحركة قبل ذلك بمدة أو توقفوا عن العمل »[1]، ويذكرنا هذا الأمر بالمدرسة الوجودية التي أسسها "سارتر"Sartre، عرفت نوعا من الازدهار والانتشار، ولكن سرعان ما واجهت المصير المحتوم لها .

كانت هذه إطلالة على جل المدارس التي اتخذت التوجه البنيوي منهجا لها، بداية بدي سوسير مرورا بالمدارس التي ارتبطت بها، إذ يمكن« تلخيص التوجه العام للألسنية البنيوية،ذهابا من سوسير إلى يامسليف مرورا بمدرسة براغ الفونولوجية:

1- إدخال مفهوم النسق (حيث تكف الحدود على أن تظل كيانات معزولة ويتم النظر إليها كعناصر مترابطة ).
2- التمييز بين التزامن والتعاقب.
3- التحليل التزامني (البنيوي أو المحايث »[2]، فالفضل الأكبر لهذه المدارس أنها أرجعت الاعتبار للغة، وجعلت منها علما خاصا، ونظرت للنص بكونه بنية كلية مترابطة.

[1]- فنست ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، ص66.
[2]- أضولفو باسكيز ، البنيوية والتاريخ، تر مصطفى المنادى، دار الحداثة، بيروت، ط 1، 1981، ص18.

## 5- أعلام البنيوية:

### 5-1 أعلام البنيوية في مجال الأنثروبولوجيا :

منذ ظهور المنهج البنيوي، أخذ بريقه يسطع ويلفت الأنظار، والأفكار التي جاء بها أخذت تجد من يهتم بها، وكذلك عرفت الدراسات التي كان يلقيها جاكبسون التأثير ذاته، فعندما كان يلقي محاضراته في الجامعات الأمريكية، انبهر باحث في الأثنولوجيا بهذا العلم، ففكر كيف يستفيد من الدراسة اللغوية و يوجهها إلى مجال آخر هو مجال الأنثروبولوجيا، وكأنه عاين ضعف الرحلات الميدانية للقبائل ودراسة المجتمعات في الوصول إلى الأهداف العميقة، ربما تتمكن الدراسات اللغوية من كشفها له.

### 5-1-1 بداية ليفي ستروس:

ليفي ستراوس عالم يهودي في مجال الأنثروبولوجيا، بدأ «حياته العلمية بدراسة علم الاثنيات، قبل أن تتغير وجهة حياته، فقد بدأ رحلته الاستكشافية التي قادته إلى أدغال البرازيل فدون حياة القبائل البرازيلية البدائية وأساطيرهم، وبسبب قوانين الحكومة المعادية لليهود، صرف ليفي ستراوس من الخدمة وذهب لاجئا إلى أمريكا .

بداية راح ليفي ستروس يكتب مجموعة من الأساطير و يوميات القبائل وعاداتهم، كما راح يؤلف مجموعة من الكتب التي اشتهر بها منها كتاب الطوطمية سنة 1962، وفيه يعرض لمختلف النظريات في تفسير الطوطمية «واجدا في تطبيق عالم الحيوان و النبات والجماد على المجتمع وأنظمته مفتاح تفسيره للطوطمية من دور تصنيفي، إلى جانب ذلك كرس مشروعه العلمي في تحليل "الميثولوجيات" بأجزائه الأربعة الممتدة بين 1964-1971 بدءا من النيئ والمطبوخ الذي بحث فيه الانتقال من الطبيعة إلى الثقافة عبر اكتشاف نار الطبخ، مرورا بـ "من العسل إلى الرماد " الذي حلل فيه تقابلا ثانيا هو التقابل بين العسل والتبغ ( ...)، وأصل "آداب المائدة " الذي بين فيه كيف أن

الانتقال إلى الثقافة يتجلى في الأساطير بواسطة أخلاق تتعلق بآداب المائدة و تربية النساء والزواج، وانتهاء بـ" الإنسان العاري "حيث تتجلى الطبيعة في العري»[1]، كانت هذه جل الكتب التي حاول ليفي ستروس أن يظهر من خلالها عصارة أبحاثه التي دامت لسنوات عديدة، وإن كان كتاب "الأنثروبولوجيا البنيوية" هو الكتاب الأقرب إلى البنيوية، من حيث أنه عمد فيه إلى تحليل الأسطورة وفق المنهج اللغوي البنيوي .

### 5-1-2 خلطه بين الدراسة و السيرة الذاتية:

من يقرأ كتابات "ليفي ستروس" يلاحظ أنه كثيرا ما يلجأ إلى كتابة مدونات حياته ، ففي كتاب "مدارات حزينة " يبين "ليفي ستروس" بداية مشواره، فيسرد موضحا تواصله مع دار المعلمين العليا« بادرني قائلا أما زالت لديك الرغبة في الاشتغال بالأثنوغرافيا ؟ بالتأكيد- إذا- رشح نفسك أستاذا لعلم الاجتماع في جامعة ساو باولو، إن ضواحيها تعج بالهنود، وستخصص لهم نهايات الأسبوع، لكن عليك أن تعطي ردك النهائي لجورج دوما، قبل الظهر »[2]، وهكذا انطلقت رحلة اليهودي ليفي ستروس كأستاذ في كلية الاجتماع، وهذا يجعل الكتاب أقرب ما يكون إلى المذكرات أو السيرة ذاتية.

وقد يكون تكلم "ليفي ستروس" بإسهاب عن نفسه، من أجل جعل القارئ يتعرف عليه جيدا، وقد يتعاطف معه، وقد مكنته من أن يمهد الطريق لتقبل الأفكار التي جاء بها فـــ« هذه السيرة الذاتية الاثنوجرافية التي تخلط بين الذكريات والتفسيرات، بين الملاحظة والتأمل، بين الحقيقة والتداعي الحر ، قد عملت على دعم نظرية ليفي ستروس عن القرابة في كتابه " الأبنية الأولية للقرابة "(1949)، كما أسهمت في تقبل منطلقه الخاص بالأسطورة "الدراسة البنيوية للأسطورة

[1]- عبد اللطيف الوراري، ستراوس الفيلسوف الذي أعاد الاعتبار للفكر البدائي، www.ibn- khaldoun، 2017/03/24، 17:00 .

[2]- كلود ليفي شتراوس، مدارات حزينة، تر: محمد الصبح، دار كنعان للدراسات والنشر، سوريا، ط1، 2003، ص51.

"(1955)، ولقد أضفت هذه الأعمال – بدورها- قدرا من المكانة العلمية على الأفكار التأملية التي كانت أساسا انطلقت منه كشوف "الفكر الوحشي" (1962) وكتاب "أسطوريات"بمجلداته الأربعة (1964-1971»[1] ومهما يكن من أمر، فان أعمال "ليفي شتراوس" قد أهلته ليحتل موقعه المرموق، حتى وإن كانت هذه الكتب خليطا من الدراسات والتنظيرات .

### 5-1-3 مخالفته للمناهج المتواجدة:

وفور مزاولته التدريس كأستاذ للأنثروبولوجيا راح يشكك في الفلسفات المتواجدة أنداك، ففي بداية عمله أبعد الفلسفة الوجودية « فكان أول دارس للأنثروبولوجيا يجرؤ على الشك في سمو المكانة الفكرية للفلسفة، وقد ساعده على ذلك ما تلقاه من درس للفلسفة و للقانون مما دفعه إلى التحدي الواثق لدعاوي الوجودية»[2]، فليفي ستروس قابل الأفكار المتواجدة بالكثير من التمحيص والتدقيق، وهذا ما جلب له الكثير من المشاكل كذلك .

من البداية كان المنطلق بالنسبة لشتراوس مخالفا لأقرانه من الأساتذة، ليس هذا وحسب، ولكنه نظر إلى المهيمن على الدراسات في تلك الفترة وهو التاريخ نظرة أخرى إذ «إن التاريخ عنده يعاد تأسيسه كلما حكيت أسطورة أو استرجع الماضي، وبدل أن يكون التاريخ سلسلة من الأحداث "الموضوعية" المرتبطة بمرحلة أو بمراحل معينة، يغدو التاريخ حضورا آنيا من تفاعل الأبنية العقلية الذي يقع في "لحظة" بعينها، وما دام الماضي قد أصبح بعض الحاضر على هذا النحو، يسقط ليفي ستروس من حسابه النظريات التقليدية عن التقدم أو التطور »[3]، وقد يكون تأثره بالجيولوجيا له الدور الأكبر في هذا المجال، كما يظهر أن رؤيته للتاريخ كأنها ليست تعاقبية.

[1]- اديث كريزويل عصر البنيوية ، تر: جابر عصفور،عربية للطباعة والنشر، مصر، ط 1، 1993، ص36.
[2]- المرجع نفسه، ص51.
[3]- المرجع نفسه، ص 52.

### 5-1-4 التقاءه بجاكبسون:

ولقد التقى شترواس بجاكبسون ومن خلاله عرف "ليفي ستروس" مصطلح البنية، إذ أن «مفهوم البنية في نظر كلود ليفي ستراوس (الذي ارتبطت البنائية باسمه و الذي يعد رائداها الأول بدون نزاع يحمل أولا و قبل كل شيء طابع النسق أو النظام، فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض الواحد منها، أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى »[1]، إذا ما كان لأفكار ليفي شتراوس أن تصل إلى هذه الدرجة من العلمية والدقة لولا التقاءه بجاكبسون في أمريكا وتأثره به، و كأنه بعد سنوات وجد ضالته، وبتشبعه بأفكار "جاكبسون" انطلق يحلل الأسطورة على خطى النموذج اللغوي مخالفا أقرانه في حقل الأنثروبولوجيا مرة أخرى، وبذلك فتحت كلمة بنية مجالا كان شتراوس محتاجا إليه في دراسته، فصلة الصداقة التي ربطت بين الصديقين أثمرت تحليلهما لقصيدة (القطط) لبودلير ، ووجهت "ليفي ستروس" إلى مجال رؤية الأسطورة كبناء يحتاج إلي صبر أغواره .

خالف ليفي ستروس طريق الأنثروبولوجيا البريطانية، فلقد«كان انصراف البنائيين البريطانيين عن اهتمام بدراسة الثقافة والتركيز على مكونات البناء مسؤولا هو أيضا عن اكتفائهم بالبحث عن التغيرات الاجتماعية للظواهر والعلاقات إتباعا للمبدأ الدوركايمي الشهير: "تفسير ما هو اجتماعي بما هو اجتماعي"، كما أبعدهم عن البحث عن التأويلات السيكولوجية أو التاريخية للظواهر الاجتماعية، وهي تأويلات ترتبط أكثر بالثقافة منها بالبناء الواقعي، وكانت حصيلة هذا كله هو أن ابتعدت البنائية البريطانية عن دراسة الأمور الثقافية البحتة كالأدب والفن وما إليهما»[2]، فليفي ستروس اتخذ لنفسه طريقا مغايرا بربط المجال الأنثروبولوجي بالأدبي، وهذا ما أوصله إلى نتائج مختلفة ومعمقة .

[1] – حسين فهيم، قصة الأنثروبولوجيا، فصول في تاريخ علم الإنسان، عالم المعرفة، الكويت، 1986، ص176.

[2] – أحمد أبو زيد، مدخل إلى البنائية، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، مصر، 1995 ،ص 40.

### 5-1-5 البنية عند ليفي ستروس:

يتفق "ليفي ستروس" مع غيره من البنائيين في نظرته إلى البناء كوحدة متكاملة متكونة من عناصر مترابطة و متعالقة مع بعضها البعض، ولكنه يختلف معهم في كل ما سواه، كمستوى التحليل مثلا، وقد يكون هذا التباعد بسبب الاختلاف في الرؤى.

كان في ذهن "ليفي ستروس "منذ البداية فكرة واضحة عن البناء الذي استخدمه للكشف عن فكرة النماذج « فالبنائية عند ليفي ستروس تهدف إلى الكشف عن "الصيغ الكلية" التي تكمن وراء الفكر الإنساني، بصرف النظر عن اختلافات الزمان والمكان وتباين المجتمعات والثقافات، وهذا يتطلب بالضرورة إقامة النماذج التي تساعد على فهم هذه الأحداث »[1]، فالذي يهدف إليه المنهج البنائي إذن هو الكشف عن الأبنية العقلية أو الذهنية العامة والكلية التي تكمن وراء تنوع الحقائق .

كان الهدف الذي يريد "ليفي ستروس" الوصول إليه من خلال إتباعه للمنهج البنيوي هو «البحث عن "البناء العميق" الذي يكمن وراء الظواهر أو العلاقات الملاحظة (أو الظواهر السطحية) وتحليل الأبنية العقلية أو الذهنية التي تقدم لنا المبادئ العامة »[2]، فلقد آمن "ليفي ستروس" أن البناء لا يوجد في صورة واضحة وإنما يتم التوصل إليه ذهنيا .

أما " زكريا إبراهيم" فيرى أن بنيوية "ليفي ستروس" « في أصلها هي محاولة علمية من أجل القيام بحفريات جيولوجية في أعمق أعماق التربة الحضارية، بدلا من الاقتصار على تقديم وصف جغرافي سطحي لبعض ربوع الثقافة البشرية، وليس الجديد في هذه "الحفريات" هو رفض كل من المنهج التاريخي الثقافي من جهة، والمنهج الوظيفي من جهة أخرى، إنما الجديد هو استخدام منهج "التحليل البنيوي" من أجل الكشف عن أصالة الأثنولوجيا بوصفها علما يزيح النقاب عن الطبيعة

[1]- أحمد أبو زيد ، مدخل إلى البنائية، ص 40.
[2]- المرجع نفسه ، ص 45 .

اللاشعورية للظواهر الجمعية »[1]، فمن قال أن الحقول المعرفية المختلفة لا يمكن لها أن تلتقي ويخدم بعضها بعضا، فهو استخدم المنهج البنيوي من أجل فهم الجانب اللاشعوري للثقافة البشرية .

كما دعا ليفي ستروس من خلال تنظيراته إلى تطبيق المبدأ الفنولوجي فهو لم يتردد «في تطبيق هذا النموذج الفنولوجي على الوقائع الاجتماعية، واثقا من أنه لا بد لعلوم اللسان من أن تكون مثالا يحتذى من جانب سائر العلوم الاجتماعية الأخرى »[2]، ليفي ستروس وعلى الرغم من كونه لم يتلق تعليما لغويا، إلا أنه وجد فيه بغيته، ووسيلته لبلوغ أهدافه .

## 5-1-6 العشيقات الثلاث لليفي ستروس:

إضافة إلى ولعه بالجانب اللغوي، كان هذا العالم الأنثروبولوجي مولعا بمجالات مختلفة، لعبت دورا في توجيه مساره الفكري أيضا، إذ كثيرا ما كان يقوم بالمزج« بين التجربة الشخصية

والتفسير الفكري بنظرته متميزة إلى الجيولوجيا والتحليل النفسي والماركسية بوصفهن عشيقات ثلاث له»[3]، ولقد استفاض في كتابه (مدارات حزينة) في الحديث عن معشوقاته الثلاث، فلقد كان لليفي شتراوس ولع منذ الصغر "بالجيولوجيا" ومنها انبثقت في ذهنه فكرة التاريخ والزمن، فمن خصائص« الجيولوجيا التي بهر بها ليفي ستروس وأثرت بعمق في تصوره للتاريخ هو أن البحث الجيولوجي في أغوار الماضي السحيق للصخور والحفريات والذي يمتد إلى أزمنة وعصور جيولوجية سحيقة تتضاءل أمامه فكرة الزمن على مستوى حياة الإنسان» [4]

وهناك اهتمام آخر في حياة ليفي شتراوس وهو اهتمامه بعلم النفس، إذ أنه كان مهتما بما جاء به هذا العلم و التطور الذي أحدثه فيه "فرويد" لكن« تنحو القراءة التي قرأ بها ليفي شتراوس

[1]- زكريا إبراهيم، مشكلة البنية ، أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر، ص09.

[2]- المرجع نفسه، ص10.

[3]- اديث كريزويل، عصر البنيوية، ص 37.

[4]- عبد الوهاب جعفر، البنيوية في الأنتروبولوجيا وموقف سارتر منها، دار المعارف، مصر، ط1980، ص26.

كتابات فرويد منحى فلسفيا أكثر منه إكلينيكيا، فعقدة أوديب التي تحتل مكانة مركزية في نظريات فرويد، كما نعرف، تظهر بوصفها واحدة من الأبنية الكلية عند ليفي شتراوس، وهو يعول عليها ليستمد منها بعض ما يدعم حجته في تبرير البنيوية، ولقد تبنى بعض أفكار فرويد الأخرى – آليات الدفاع mécanismes défense، الكبث répression والتشكل المضاد réaction formation والاستبدال substitution والإعاقة bloching ليقوم بتفسير تحول الأبنية من المنطقي إلى اللاعقلي، من الفكر الواعي إلى اللاوعي »[1].

كما استقى ليفي ستروس من علم النفس فكرة اللاشعور، فهذه الفكرة كانت أهم ما استعاره من التحليل النفسي« والحقيقة أن اللاشعور في تحوله إلى الأنثروبولوجيا يفقد لونه الفرويدي (إذ لا علاقة له بدوافع غريزية)» [2].

ولقد كان هناك التقاء بين العالمين "ليفي شتراوس"و"لاكان"العالم النفساني،فكلاهما اهتما بالأبنية اللاواعية،وهذا الاهتمام أدى بـــ«تلامذتهما إلى التعاون العلمي لفترة وجيزة، حاولوا فيها استخدام الكمبيوتر لتأسيس الصلة بين الوحدات التكوينية"الأسطورة"والوحدات التكوينية لأحلام الفرد المحلل نفسيا »[3]، وكان يمكن أن تثمر هذه التجربة وتكون مفيدة للحقلين.

ومما سبق يتضح أن ليفي ستروس نوع مداركه و أخد ضالته منها، فمن علم النفس إلى الجيولوجيا إلى الماركسية، هذا إضافة إلى تواجد عشيقة رابعة، لم تأخذ الاهتمام التي حظيت به المجالات الأخرى و«هي الموسيقى، لها تأثيرها الواضح في كتابه (النيئ والمطهو) ورغم أن ليفي ستروس

[1]– عبد الوهاب جعفر، البنيوية في الأنتروبولوجيا وموقف سارتر منها، ص47.

[2]– المرجع نفسه، ص27.

[3]– اديث كريزويل، عصر البنيوية، ص48.

قد قلل من تأثيرها لاحقا إلا أنه أدخل خاصية الأبعاد الثلاثة للموسيقا في منهجه »[1]، ووظف هذه الخاصية أثناء تحليله للأسطورة .

### 5-1-7 الحقيقة والمجاز عند ليفي ستروس:

كثيرا ما كان "ليفي ستروس" يعمد من خلال كتبه إلى الخلط بين المجاز والحقيقة، ويأتي بالاستعارات لكي يوضح أمثلته متغافلا من أنها قد تشق على القارئ الذي يجد نفسه مرغما على محاولة تتبع هذه الاستعارات قصد فهمها، وفي بعض الأحيان يكون هذا الغموض مصطنعا، ولا يؤدي الفائدة المرجوة منه، بل بالعكس ينفر القارئ من الكتاب، فليفي ستروس يحاول دائما في كتبه أن يورد التشبيهات« وكان أحد التشبيهات المحببة إلى نفسه هو "إحلال المجرد محل المشخص العياني ، بحيث تبدو إحدى الصفات أو الخصائص كما لو كانت معادلة ومساوية للشخص أو للشيء الذي يملك هذه الصفة أو الخاصية.(...) ويشير إلى العشب على أنه "شيء طبيعي" في الوقت الذي يشير فيه إلى "العظام "على أنها عكس "الطعام" بينما تصبح "الشجيرة الشوكية "في كتاباته شيئا معاديا للإنسان »[2] فمن خلال هذه التشبيهات التي يوردها يتبين أن القارئ لكتابات ليفي ستروس لا بد أن يتسلح بمهارة فائقة حتى يتمكن من فك رموزه وتشبيهاته.

### 5-1-8 ليفي ستروس و تحليل الأسطورة:

لكن في المقابل كان الشغل الشاغل لليفي شتراوس هو الاهتمام بالبنية العقلية و اللاشعور، ولأنه كان يعمل ضمن حقل الأنثروبولوجيا فقد سعى إلى كشف هذه العلاقة ضمن حقل انشغاله، فاهتم بموروث ضخم مازال يتسم بالعذرية وبدأ رحلته العلمية في كشف غمار هذا الحقل، والمقصود هنا هو حقل الأساطير أو الأسطوريات الذي كثيرا ما نظر إليه على أنه حقل يحوي الفكر البدائي للإنسان.

[1]- اديث كريزويل، عصر البنيوية، ص38.

[2]- أحمد أبو زيد، مدخل إلى البنائية ، ص 25.

انطلق "ليفي ستراوس" في تحليل الأساطير ، وألف لذلك كتاب ضخم سماه "الأسطوريات"، وكان قد تشبع بالأفكار التي دعا إليها جاكبسون، كما كان متأثرا أشد التأثر بها ، وعقد العزم أن يجعل من البنية اللغوية للأساطير سبيله من أجل الكشف عن البناء الخفي للفكر البشري، ولقد بدأ في دراسة الأسطوريات متسلحا بمبدأ أنه« ما هو مشترك بين الثقافات لا يهتدي إليه بوضوح على مستوى الملاحظة، وإنما على مستوى البناء العقلي، فالبناء هو الذي يشكل العنصر الكلي الشامل في الثقافة البشرية، وهذا البناء خفي، لا يوجد على السطح الخارجي للظواهر أبدا، وإنما يكشف عقليا»[1]، فكيف يعقل من عالم يبتغي الوصول إلى البناء الخفي، أن يتخذ منهجا الا المنهج البنيوي .

يمكن إدراك علاقات التضاد في الأسطورة بالطريقة نفسها التي يستخدمها علم اللغة، لكن ليفي شتراوس لم يستطع عند تطبيق هذا المنهج على الظواهر الاجتماعية البحث بالطريقة المعتادة عن الرواية الحقيقية أو الأصلية للأسطورة، لقد كان عليه أن يفكك كل أسطورة إلى جمل قصيرة «ليصنفها بعد ذلك بحيث يمكن لكل واحدة من هذه الجمل (الوحدات التكوينية ) أن تنتج معنى وظيفيا عندما تتضام مع غيرها من الوحدات»[2]، ولهذا كان أمام ليفي شتراوس عمل مضني هو قراءة النسخة الأصلية والقراءات الأخرى ليقف على مختلف العلاقات التي تحويها، من جهة أخرى، كان أول من جاء بنظام قراءة ثلاثية للأسطورة فكان يقرأ الأسطورة من ثلاث جوانب «من اليسار إلى اليمين، من الأعلى إلى الأسفل، من الأمام إلى الوراء (أو بالعكس )»[3].

هذا العالم الأنثروبولوجي جعل نصب عينيه هدفا وهو الوصول إلى البنيات الصغرى التي تتكون منها الأسطورة، فهو يعمل جاهدا على الإمساك « تحديد ما يسميه"الوحدات الأسطورية

[1]–حسين فهيم، قصة الأنثروبولوجيا، ص179.

[2]– اديث كريزويل، عصر البنيوية ، ص 42.

[3]– كلود ليفي ستروس، الأنثروبولوجيا البنيوية ، تر: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ، 1977، ص258.

الصغرى " أو" المثيمات " Mythèmes التي تتكون منها الأسطورة » [1]، وهذا العمل يشبه إلى حد كبير مع يقوم به العالم اللغوي، الذي يحاول أن يحدد العناصر المتواجدة في النص .

ولقد وضع "ليفي ستروس" لتحليل الأسطورة خطة متسلحا بالمنهج البنيوي الذي سيتخذه مرجعية له، ويواصل في كتابه "الأنثروبولوجيا البنائية" توضيحه للأسلوب الذي سيعتمده في تحليله للأسطورة « استخدمنا حتى الآن التقنية التالية: تحلل كل أسطورة تحليلا مستقلا، مع محاولة التعبير عن تتابع الأحداث بأقصر الجمل الممكنة، ثم تدون كل جملة على بطاقة تحمل رقما يطابق مكانها في الحكاية، يلاحظ عندئذ كل بطاقة تتألف من تخصيص محمول لموضوع، بعبارة أخرى كل وحدة مؤلفة كبيرة لها طبيعة علاقة »[2]، أراد "ليفي ستروس" من وراء هذه الخطوة أن يحصر عمله ويرى تتابع الوحدات الأسطورية والعلاقة التي تربطها ببعض عبر البطاقات المرقمة، وكأن العمل الجبار الذي قام به "ليفي ستروس" شبيه إلى حد كبير بالعمل الذي قام به"فلاديمير بروب" حيث درس الحكاية الخرافية ليتوصل إلى استخراج بنيتها، وكذلك فعل "ليفي ستروس" مع الأسطورة .

ولقد أوصلت هذه الدراسة للأسطورة إلى استخلاص نتائج مهمة في هذا الخصوص وهي إذا كانت «1- الأساطير تنطوي على معنى، فلا يمكن أن يتعلق هذا المعنى بعناصر معزولة تدخل في تكوينها، بل بطريقة تنسيق هذه العناصر، 2- إن الأسطورة تتعلق بنظام اللسان، وتشكل جزءا لا يتجزأ منه، إلا أن اللسان، كما هو مستعمل في الأسطورة ، يظهر بعض الخصائص النوعية، 3- لا يمكن البحث عن هذه الخصائص إلا فوق مستوى العبارة اللغوية »[3]، فالملاحظ بشكل جلي أن "ليفي ستروس" اعتمد بشكل كبير على المنهج اللغوي من حيث اعتباره أن الأسطورة مرتبطة باللسان وبالنظام .

[1]-أحمد أبو زيد، مدخل إلى البنائية، ص89.

[2]- كلود ليفي ستروس، الأنثروبولوجيا البنائية، ص 250.

[3]- المرجع نفسه، ص249.

بما أن هذا العالم ربط ما بين التحليل اللغوي والتحليل الأسطوري فسنعرج على مسألة الزمن في الأسطورة فهي« تتحدد أيضا بواسطة نظم زمني، ينسق خصائصها وتستند الأسطورة دائما إلى أحداث ماضية، "قبل خلق العلم "أو "خلال العصور الأولى"، أو على أية حال، "قبل وقت طويل"، إلا أن القيمة الذاتية المنسوبة إلى الأسطورة تنجم عن أن هذه الأحداث، المفروض أنها حدثت في لحظة من الزمن، تؤلف أيضا بنية دائمة، وهذه البنية تتعلق، في آن واحد، بالماضي والحاضر والمستقبل»[1]، ودراسته للزمن أكبر دليل على استفادته من المنهج اللغوي، الذي أتاح له فرصة الغوص في هذه المسائل.

ومن جهة أخرى لا يرى هذا الباحث فرقا بين تفكير الإنسان البدائي وبين تفكير الإنسان المتحضر فـ«هو يرفض رفضا قاطعا أن يلحق صفة البدائية بالشعوب التي اصطلح البعض على نعيها بهذه الصفة، ذلك أن مثل هذه التسمية في رأيه تعد خاطئة ومضللة وبعيدة كل البعد عن النظرة العلمية لعقلية الشعوب القديمة »[2]، إذا فهو يخالف الكثير ممن يرون أن التفكير البدائي، لا يعدو كونه تفكيرا متخلفا .

يعلي هذا العالم من شأن الأساطير ويؤكد أن الأساطير مثلها مثل الأهرامات استطاعت أن تثبت وجودها إلى يومنا هذا، ولا زالت تحافظ على كيانها وبنيتها، فالأسطورة ليست«نتاجا لملكة خرافية بل إن قيمتها الرئيسية هي في حفاظها حتى عصرنا هذا عبر أشكال مترسبة على أنماط من التفكير والمعاينة كانت ولم تزل صالحة لنوع معين من الاكتشافات، التي سمحت بها الطبيعة انطلاقا من تنظيم العالم المحسوس واستثماره التفكيري بصيغ المحسوس نفسه »[3].

[1]- كلود ليفي ستروس ، الأنثروبولوجيا البنائية، ص 247.

[2]- محمد مجدي الجزيري، البنيوية والعولمة في فكر كلود ليفي ستروس،دار الحضارة للطباعة والنشر، مصر، ط3 ،1999، ص54.

[3]- كلود ليفي ستروس،الفكر البري، تر: نظير جاهل،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،لبنان، ط3 ،2007، ص37.

لقد آمن ليفي ستروس بفكرة أكدها مرارا وهي أن بناء المجتمع خفي عن العيان وغير ظاهر لذا مهمة الباحث الاجتماعي الأساسية البحث عن ذلك البناء الخفي، لذا يؤكد ليفي ستروس على أهمية« أن يتجاوز الباحث في بحثه نموذج المجتمع كما يتصوره أعضاء ذلك المجتمع أو الفاعلون الاجتماعيون، كما يسميهم ، وأن يهتم بالكشف عن ذلك النموذج اللاشعوري الكامن أو المستتر ، فالتنظيم الظاهر في المجتمع يخفي وراءه مبادئ هامة لا تبدو ظاهرة للعيان، ووظيفة الأنثروبولوجي البنائي في نظره هي البحث عن تلك المبادئ المستترة أو الخفية ،وهذا معناه أن (بناء) المجتمع هو تلك المبادئ التي تكمن وراء الظواهر والتي يقوم عليها المجتمع »[1]، وفي هذا القول ما يظهر أنه قد تشبع بالأفكار التي نادت بها البنيوية .

## 5-1-9 تحليل ليفي ستروس لنظام القرابة:

هذا الباحث لم يحصر نفسه في مجال واحد فقط، وإنما سعى إلى تبيان فاعلية النموذج اللغوي في شتى ميادين الأنثروبولوجيا، وبذلك راح "ليفي ستروس" يحلل "نظام القرابة" أيضا، مثلما يحلل اللغوي الكلمات فـ« عندما يدرس العالم الاجتماعي مسائل القرابة شأنها(وبعض المسائل الأخرى بلا ريب)، يجد نفسه في وضع صوري شبيه بوضع العالم اللغوي الفونولوجي، ذلك أن حدود القرابة شأنها شأن الوحدات الصوتية، هي عناصر ذات دلالة ،وهي مثلها، لا تكتسب هذه الدلالة ما لم تندمج في أنظمة، ثم إن (أنظمة القرابة )، مثل (الأنظمة الفونولوجية) ، يعدها العقل على مستوى الفكر غير الواعي »[2]، فهذا العالم على الرغم من أنه يتعامل مع مادة اجتماعية بالدرجة الأولى، إلا أن الأولوية لديه كانت مقاربة الجوانب الاجتماعية بدمجها مع المقاربة اللغوية .

من ناحية أخرى ربط ليفي شتراوس الأنظمة الأساسية للقرابة بنظام الخالية، فوجد أنه لا توجد « حياة يمكن تصورها أو تحديدها دون المقتضيات الأساسية لبنية الخالية، وهي من جهة

[1]- أحمد أبو زيد، مدخل إلى البنائية، ص50.

[2]- كلود ليفي ستروس، الأنثروبولوجيا البنيوية ، ص53.

أخرى مادة البناء الوحيد لأنظمة أشد تعقيدا، نظرا لوجود أنظمة أشد تعقيدا، أو بكلام أصح، لأن أنظمة القرابة تعد بدءا من هذه البنية الأولية التي تتكرر أو تتطور من خلال دمج عناصر جديدة» [1]، فلقد اهتم "ليفي ستروس" بعلاقة الأخ بأبناء الأخت ورأى بأن علاقة الخالية تتمتع بدور مهم في أنظمة القرابة .

وبهذا يواصل ليفي ستروس دمجه بين الجوانب الاجتماعية والجوانب اللغوية «فيحدد "العناصر" التي تكون نظام القرابة والعلاقات الخاصة من خلال البنية العامة للنظام الاجتماعي،مثلما تحدد الألسنية الوحدات الأساسية العاملة في نظام اللغة،فيجد أن العائلة تقوم على ترتيب ثنائي : موجود (+) وغير موجود (−) في سلسلة من المزدوجات تتوزع ضمنها في تناقض مترابط (مثلما تتوزع العناصر الصوتية ضمن بناء اللغة) »[2]، هذا التشابه في التحليل بين الوحدات الأساسية للقرابة، وبين الوحدات اللغوية، لدليل على أن "ليفي ستروس" طابق ما بين المجالين، من أجل الوصول إلى الدقة، والكشف عن العلاقات التي تنطوي عليها، وباعتباره أنثربولوجيا كان بإمكانه أن يلجأ إلى السياق، لكنه آثر الدراسة الداخلية.

ومن خلال ما تقدم يتبين أن "ليفي ستروس" لم تثر اهتمامه الأساطير القديمة فقط، بل حتى تدخل في المجتمع، وحاول معرفة خفايا بنائه، والقوانين المتحكمة فيه، « فقد حدد ليفي ستروس بداية ثلاثة أنواع من أنظمة التواصل بين الأفراد و الجماعات، وهي تواصل الرسائل (اللغة) ، تواصل المنافع ( الاقتصاد) والتواصل الجنسي( الزواج) »[3].

[1]- كلود ليفي ستروس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ص71.

[2]- فاطمة طبال بركة ،النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون ،دراسة و نصوص، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993، ص 134.

[3]- حسين فهيم ،قصة الانثروبولوجيا ،ص178.

اعتبر ليفي شتراوس أن التواصل اللغوي والتواصل الجنسي متشابهان باعتبار « قواعد الزواج ومنظومات القرابة كنوع من اللغة، أي مجموعة من العمليات المعدة لتأمين طراز اتصال معين بين الأفراد والمجتمعات أن تكون "الرسالة" مؤلفة هنا من قبل نساء الجماعة اللواتي يجرين بين العشائر أو الذراري أو الأسر (وليس بواسطة كلمات الجماعة ،كما في اللغة ذاتها »[1]، ومما شك فيه أن هذا الباحث عاين هذه اللغة التي تتحول فيها النساء إلى عناصر للتواصل .

يشابه هذا العالم ضمن دراسته لنظم القرابة بين اللغة والمرأة و قواعد الزواج، ويؤكد أنهم لا يختلفون عن بعضهم البعض، بل العكس تماما، فكما يقوم « التواصل اللغوي على مرسل و مرسل إليه ومرسلة، فان المرأة هي المرسلة في النظام العائلي، وقواعد الزواج ليست سوى "وسيلة" لتأمين تداول المرأة ضمن المجموعة الاجتماعية، أي استبدال نظام العلاقات السلالية، وهو ذو أصل بيولوجي..إلا أن المرأة إشارة تختلف عن الكلمة الإشارة بأنها تنتج كلاما وفي الوقت نفسه تصلح بذاتها إشارة لمرسلات اجتماعية »[2].

كانت هذه إطلالة سريعة للعالم الأنثروبولوجي الذي مازالت كتبه ومدوناته محل دراسة لحد الآن، والجاحد فقط هو من يرى أن "ليفي ستروس" فشل في تطبيق آليات المنهج اللغوي البنيوي في مجال الأنثروبولوجيا، ذلك أنه استطاع بفضل حنكته وبراعته أن يفكك رموز الأسطورة، و يتوصل إلى بنائها، ويظهر للعيان أن الأساطير على اختلافها تخفي في جنباتها تشابها في التركيب، كما أنها تظهر عبقرية الفكر البدائي في الوصول إلى الفكر الجمعي وتخليده وإبراز الجوانب الكثيرة منه عن طريق الأساطير، وحتى في دراسته لنظام القرابة والخالية ونظام الأبوة و غيرها، فتحليلاته في هذا الميدان كانت رائدة، وقد آثر البقاء ضمن حدود النموذج اللغوي، ففضل هذا العالم لا يمكن تجاوزه.

[1]-كلود ليفي ستروس، الأنثروبولوجيا البنيوية ، ص81.

[2]- فاطمة طبال بركة ،النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص134.

## 5-2 أعلام البنيوية في مجال علم النفس :

من المجالات الأخرى التي ارتبطت بالبنيوية مجال أقرب ما يكون للإنسان الفاعل المفكر الذي كثيرا ما قامت البنيوية بدحضه، لكن كيف ارتبطت البنيوية بمجال اهتمامه الأول هو الإنسان ؟

بداية عندما كان "دي سوسير" يبني إمبراطورتيه اللسانية الآنية تزامن مع عدد من علماء في مجالات مختلفة، ومن هؤلاء العالم النفساني "فرويد" الذي شغل العالم بتحليلاته النفسية واكتشافه للجوانب الدفينة، فقد جاء هذا العالم النفساني بمجموعة من المصطلحات التي تعد من أساسيات التحليل النفسي، منها"عقدة أوديب"،"الشعور"، "اللاشعور" ،الأحلام"وغيرها، حيث «انطلق فرويد من المفهوم العلمي السائد للجهاز العصبي، وحاول دائما العودة إلى نقطة التوازن، شأن كل طبيب انهمك في دراسة جسم الإنسان، وعلى هذا الأساس حاول بناء نظرية متناسقة تسير الجهاز العصبي انطلاقا من الدماغ ، وبين على أنه عضو يتميز بوظيفة الوسيط الممهد والمنسق ما بين الفيزيولوجي والواقع الخارجي »[1] و هذا الرأي يبدو منطقيا، فالدماغ موكل بعدة وظائف .

ففرويد أراد من خلال جلساته مع مرضاه، ومن خلال دراسته للأحلام أن يبين « أن هذا الدماغ آلة مختلفة عن كل الآلات، فهي آلة تصنع الأحلام، وفي هذه الآلة وجد ما لم يجده في غيرها، على مستوى أبسط الأشياء في ماديتها البحتة، في عفويتها، واكتشف اللاوعي (اللاشعور) »[2]، فكان أهم ما توصل إليه "فرويد" هو وجود اللاشعور .

وعلى الرغم من شهرة "دي سوسير" إلا أن" فرويد" لم يستفد من اللسانيات وخاصة من الآنية، وقد يكون عدم استفادة "فرويد" من اللسانيات لأنها كانت في طور النشأة فلا « نتوقع منه

[1]- عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة والأنوثة، من فريد إلى لاكان، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص60.
[2]- عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة و الأنوثة، من فريد إلى لاكان، ص 62.

أن تكون له القدرة عل الحصول على معرفة تفصيلية من علم متاخم له ولا يزال في طور النشأة in statu mascend أو الحصول على استنتاجات مفيدة منه »[1].

كما أن "فرويد" عرف تطورا جذريا ضمن كتابه (تفسير الأحلام) فقد كان « بمثابة الانقلاب الرئيسي، انتقل من خلاله فرويد من العالم البيولوجي الفيزيولوجي إلى عالم الرموز، اكتشاف الرمز في جدليته، دلالته، في تقلبه في تحريك الكلمات»[2]، فهذا العالم وصل بدراساته إلى أبعد الحدود، وغاص بعمق في الحياة الدفينة للإنسان .

وبالرغم من أن "فرويد" ترك مؤلفات مهمة كشفت النقاب عن الشعور، واللاشعور..الخ ، وتهافت النقاد يدرسون مؤلفاته ويحللونها، ويمشون على الخطى التي رسمها، مضت فترة من الزمن على هذا الحال، إلا أن ظهر عالم نفساني كان قد درس مؤلفات "فرويد" وعاين النتائج المذهلة التي حققتها اللسانيات في مجالات مختلفة، فحاول أن يستفيد هو الآخر من نتائجها وينقلها إلى مجال علم النفس.

### 5-2-1 بين لاكان وفرويد:

وجد هذا العالم أن دراسات "فرويد" فهمت بطريقة سطحية و لم تصل إلى ذروة الأفكار التي جاء بها ، والكثير من الدارسين جعلوا يرددون المصطلحات التي كانت من تنظيرات "فرويد" بدون إدراك لحقيقتها، لذا قام "لاكان"Laken بحملته الفكرية سنة 1952 الداعية إلى تصحيح تلك النظرة السريعة لدراسات" فرويد"، بالاحتكام إلى خبرة "فرويد" ومحاولة فهم الخفي من بين السطور التي خطها ، يتمكن الباحث من الوصول إلى المعنى الصحيح، فخبرة "فرويد" تبقى الخبرة الأساسية التي يحتكم إليها الباحث في مجال علم النفس.

[1]- عبد المقصود عبد الكريم، جاك لاكان و إغواء التحليل النفسي ، المجلس الأعلى للثقافة ،ط1999، ص ص85-86.
[2]- عدنان حب الله، التحليل النفسي للرجولة و الأنوثة، من فريد إلى لاكان ، ص 60.

فلاكان أكد على ضرورة إعادة قراءة أعمال "فرويد "من جديد، فكان بدون منازع سيد التغيير، إذ وجد أن « معظم المحللين النفسيين المتأخرين ارتكبوا ما هو أسوأ من سوء فهم فرويد فقدوا كل إحساس بأهمية أفكار فرويد وحيرتها وقدرتها الإبداعية حين صاغها للمرة الأولى، تعلموا تلك الأفكار و أعادوها كلها بصور سطحية »[1]، كما وجد "لاكان "أنه بالرغم من الاكتشافات النفسية العظيمة التي توصل إليها" فرويد"، الا أن أهم اكتشاف توصل إليه أنه لم يكتشف فقط «وجود اللاشعوري ، ولكن في اكتشاف أن له بنية وأن هذه البنية تؤثر بطرق لا حصر لها على أقوال البشر وأفعالهم »[2]، ووجد فرويد أن هذا اللاشعور يوجد عن طريق الأخطاء العفوية التي يقوم بها الإنسان وكذلك في الأحلام.

من هنا ركز "لاكان " كل اهتماماته على هذا المصطلح (اللاشعور)، وأهم ما في الأمر أنه لم يتجه إلى وجهة فيزيولوجية عضوية كما فعل "فرويد" وإنما حاول أنه يدرسه من وجهة لغوية، فـ «اللاوعي ( اللاشعور ) مبني كبناء اللغة ، يقول لاكان ،و هو بمثابة العروة الوثقى، والمحور الأساسي الذي انطلق منه لاكان في مجهوده الفكري »[3].

والفرق بينه بين "فرويد " كما ألمحنا إلى ذلك ،كان أن "فرويد" لم تسمح له الفرصة بأن يستفيد من اللغويات لكن "لاكان" خلافا لذلك كان يهتم« اهتماما خاصا بأنماط الكلام الفردي، بالانقطاعات والمعاضلات التي تنطوي عليها هذه الأنماط ويعالج الأفكار اللاواعية للحلم والتداعيات الحرة جميعا بطريقة بنيوية»[4]، فعلى الرغم من كونه عالما نفسانيا إلا أنه أراد تحليل بنية الحلم واللاشعور عند الفرد، وكان أهم ما نبه إليه هو قوله أن اللاشعور مبني كبناء اللغة .

[1]-عبد المقصود عبد الكريم ، جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي ،ص78.

[2]- المرجع نفسه، ص79.

[3]- عدنان حب الله ، التحليل النفسي من الرجولة إلى الأنوثة ، من فرويد إلى لاكان ، ص56

[4]- اديث كيرزويل،عصر البنيوية، ص226.

على أن "لاكان" نظر إلى الأنا الفرويدي الذي كان متربعا على العرش عند "فرويد" بنظرة المتفحص، فجاء بمرحلة المرآة وفيها يتعرف المرء على نفسه، فالطفل تبعا للاكان يمر أثناء نموه في طور أطلق عليه اسم ( طور المرآة ) وفي هذا الطور يتعلم الطفل أن يتعرف على ذاته ، أو أن يتخيلها على الأقل ، عبر انعكاسها بوصفها كينونة موحدة[1].

يبدو أن "لاكان" لا يريد أن يكتفي بهذه الجوانب فقط بل يذهب إلى أبعد من ذلك فيحلل الكلام، ويحاول فصل مصطلحاته فيصف اللغة « بوصفها مستقلة عن الفرد الذي يستخدمها وعلى نحو لا يوجد معه فعل الكلام نفسه بين هذا الفرد ولغته، وذلك يقود لاكان إلى أن يضع لغة اللاوعي في مستوى منفصل أو بنية مستقلة : هي لغة الرغبة عند الهو »[2]، إذا اللاوعي عند "لاكان" لا يدخل ضمن علاقة مع الكلام أو الوعي وإنما يمثل بنية منفصلة مستقلة.

يواصل "لاكان" تبيانه لفضل "فرويد"، وبما أنه جعل مرجعيته الأساسية هي مرجعية لغوية، فانه قد استقى أيضا المصطلحات التي استعملها "دي سوسير" وقد يكون أبرزها ثنائية الدال والمدلول، ولكن يبدو أن "دوسوسير" اعتبر الدال هو المصطلح اللفظي والمدلول هو الصورة الذهنية، أما "لاكان "فلديه نظرة مختلفة لهما، فقد أصبغهما بصبغة نفسية،فـ « المدلول بنظر لاكان بمثابة المكبوث الذي لا يفتأ أن يعود ويبرر وجوده بالعديد من الدوالي التي تكون حلقات السلسلة عبر الاستعارات والمجازات » [3] .

كما يرى "لاكان" أن الكبث يطال«الدال كممثل للمدلول، وهو منفصل عن المعنى المستخرج لأن المعنى الجديد لا يستنفذ التعبير عن وجوده ، فهذه عملية تستمر بالانتقال من دال إلى دال آخر وهكذا ( د1، د2، د3، د4، الخ ) مكونة سلسلة الدوالي،وهذه في حد ذاتها تدخل في

[1]- ينظر، عبد المقصود عبد الكريم ، جاك لاكان و إغواء التحليل النفسي، ص83.

[2]- اديث كريزويل ،عصر البنيوية، ص227.

[3]- عدنان حب الله ، التحليل النفسي من الرجولة إلى الأنوثة من فرويد إلى لاكان ،ص61.

بنية حبك (اللاوعي) اللاشعور الذي يستعمل لغة شبيهة باللغة التي نستعملها، انه يستعمل الاستعارات والكنايات»[1]، وهو هنا يواصل فصله للاشعور واعتباره مستقلا.

لكن على الرغم من أن "لاكان"جعل منهجه لغويا، إلا أنه خالف علماء اللغة « بإسقاطه لأفضلية العلامة واستبداديتها في توالد المعاني، واعتبر أن الفضل الأول والأخير يعود للدال نظرا لارتباطه وتشابكه بسلسلة الدوالي التي تكون الذات ، فللدال حق التصدر على المدلول: فهو منفصل عنه بخط لا يمكن لأي معنى أن يخترقه»[2]، فهو هنا يخالف التنظيرات التي أقرها دي سوسير في كتابه (محاضرات في الألسنية العامة) .

وبما أن هذا العالم ينتمي لحقل علم النفس بالدرجة الأولى وبما أنه كذلك أسس نظريته على أسس لغوية، تحتم عليه الرجوع بالأساس إلى الخطاب الذي يقوله المريض، ومحاولة الكشف واستخراج مختلف صور المجاز الموجودة فيه، وبهذا فهو يعتمد في بحثه على الخطاب، فقد حاول أن يبين أن المريض النفسي لا تحكمه تصرفاته واضطراباته فقط، ولكن يمكن استخراج الكثير من خلال كلامه أيضا .

لكن رغم كل ما قدمه لاكان إلى أنه تعرض للكثير من الانتقادات، فهناك من رأى أن «التحول الفرويدي المستسلم باتجاه العقل، التحول الذي يدرك بوصفه نسقا شبه تلقائي لقوى بينها علاقات متبادلة، لم يتطور تطورا بارزا على يدي لاكان ، بالرغم من إلحاحه على أن اللغة هي الحامل الحتمي للمعاني الاجتماعية إلى داخل العقل»[3]، ومن جهة أخرى وصفه "تشومسكي" Tchomski العالم اللغوي بأنه «دجال متعمد يقوم بألاعيبه في الأوساط الثقافية الباريسية ليرى إلى أي حد من

[1]- المرجع نفسه ، ص63

[2]- المرجع نفسه ، ص58.

[3]- عبد المقصود عبد الكريم، جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي ، ص360.

السخف يمكنه أن يصل بها» [1]لكن رغم الاعتراضات التي قد تقال، فلا يجب نكران أنه خالف أقرانه، وبين أن دراسة "فرويد" السياقية المحضة، تحوي بين طياتها دراسة بنيوية .

## 3-5 أعلام البنيوية في النقد الأدبي:

لعل من كبار أعلام البنيوية على الإطلاق، رولان بارث، الذي ساهم ببصماته في إعلاء كلمة البنيوية، وقد يكون معروفا عند العامة بحملته الداعية إلى موت المؤلف، غير أنه ساهم كذلك في فروع عدة، هذا على الرغم من أنه لم يعمر طويلا في هذا المنهج، فسرعان ما وجد فيه عجزا عن تحقيق أطماعه ،فاتجه بذلك إلى مناهج أخرى كالسيميائية مثلا.

لقد تأثر هذا الناقد في بداية حياته بتيارات مختلفة، أهمها الوجودية، فلقد كان "بارث" من المؤيدين لها، ولقد دافع مرارا عن "سارتر" ، كما سعى في هذه الحقبة إلى بلورة مشروعه حول الكتابة، فطرح كتابه (درجة الصفر للكتابة) ، من هنا بدأت رحلته غمارها، فسرعان ما غاص فيها، يبحث عن تجلياتها والأبنية اللاواعية فيها، وجوانب عدة مرتبطة بها، ومن بينها الكاتب الذي « لا يمكن له أن يعبر عن أفكاره الا بطريقة متعاقبة، على نحو لا يملك معه الا القيام بنوع من الاختبارات الاتفاقية للمساق و الكلمات، لكي يحقق التلاحم في نصوصه، وما كان يقصد إليه بارث هو تحرير النصوص من أمثال هذه الاختيارات، وإيقاع التكامل بين الأفكار المتنوعة والمشاعر المتباينة التي تنطوي عليها هذه النصوص، داخل النسق البنيوي الذي كان قد أخد في طرحه»[2]، فالكتابة عند "بارث" ليست رصا للكلمات المتجاورة، بل هي عالم قائم بذاته، تتداخل فيها عدة جوانب، وهي مستقلة عن مبدعها، لها قوانينها وأسسها و لها كيانها.

[1]- ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية ، الأدب والنظرية البنيوية، تر ثائر ديب، دار الفرقد، سوريا، ط2 ،2008، ص 149.
[2]- اديث كريزويل ، عصر البنيوية، ص 254.

كما سعى"بارث" إلى إيضاح أفكاره حول الكتابة خاصة من خلال كتبه، ومن بينها كتابه "نقد وحقيقة"حيث ضمنه مختلف الأسس المرتبطة بالأدب منها قضية اللغة والكتابة، والقراءة التي «وحدها تحب العمل، فهي تقيم معه علاقة أساسها الرغبة»[1]، ودائما فيما يخص القراءة سعى "بارث" إلى إشراك القارئ وإيضاح مساهمته في بناء المعنى، فأبرز أهميته وارتباطه بالنص وهذا في كتابه s/z.

وما يمكن أن يقال حول هذا الناقد انه أولى عناية خاصة بالمنهج البنيوي وعول عليه لبناء نظريته ، فأدلى بدلوه في جوانب مهمة كمساهمته في تحليل الخطاب السردي ولكن سرعان ما جعل الكتابة هي صلب اهتمامه، مع أنه معروف بسرعة التغير والتطرق إلى مواضيع مختلفة.

## 5-4 أعلام البنيوية ضمن الفلسفة :

كان صدور كتاب (الكلمات والأشياء) إيذانا بميلاد مفكر جديد سرعان ما أثيرت حوله ضجة إعلامية، وبدأ اسمه يتردد في الأوساط الثقافية، هناك من صنف كتاباته على أنها بنيوية ، وهناك من رآها ضربا من الموضة الفكرية ليس إلا، المهم في الأمر، ماهو مسعى"فوكو" Foucault من خلال كتابه (الكلمات والأشياء) وحتى في بقية كتبه التي أخذت تصدر تباعا .

### 5-4-1 بنيات العصور عند فوكو:

بداية حاول"فوكو" في كتابه (الكلمات والأشياء) أن يحدد ثلاث بنيات سيطرت على الفكر الغربي، هذه البنيات هي« البنية التي سادت حتى عصر النهضة، البنية التي سيطرت في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وأخيرا البنية التي رأت النور في القرن التاسع عشر»[2]، ولكن السؤال الذي يتبادر إلى الذهن هو على أي أساس قسم هذه البنيات؟ .

[1]- رولان بارث، نقد وحقيقة، ص 118.

[2]-روجي غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان،تر جورج طرابيشي،دار الطليعة للطباعة و النشر،بيروت، لبنان، ط3، 1985 ص35.

وينتقل "فوكو" بين بنياته الثلاث متسلحا بنموذج هندسي وهو« الانتقال من الشكل الكري المقفل la sphère الذي كانت فيه المعرفة محددة مقفلة إلى المسطح le plan الذي يسوده النظام الهندسي في العصر الكلاسيكي،إلى المثلث أو الثلاث la trièdre الذي يتألف منه العلم المعاصر»[1]، وقد يتساءل القارئ ما أهمية ربط هذه العصور بالأشكال الهندسية ؟.

يبدو ولع "فوكو" شديدا بالأشكال الهندسية التي لا مقام لها هنا، لكن المنطق هو أن يسعى "فوكو" بعد ذلك إلى تبيان الخط الثابت الذي يربط بين هذه البنيات، لكنه على العكس من ذلك،سعى إلى كشف الانفصال بينها، حتى وجد نفسه في آخر المطاف «مضطرا إلى القول بوجود انقطاع غامض في تفسير الانتقال من عصر النهضة إلى العصر الكلاسيكي »[2]، وفي هذا ما يضعه موضع الانتقاد الشديد كونه عجز عن تبيان ترابطية العقل و تطوره من عصر إلى آخر.

حتى نظرته إلى اللغة كانت مغايرة، فقد اعتبر أن لغة القرن السادس عشر مثلا، أنها«بالأحرى شيء غير شفاف، غامض، مغلق على نفسه، كتلة مقطعة تشكل لغزا بين كل نقطة وأخرى، وهي تختلط هنا وهناك بأشكال العالم، وتتشابك بها جيدا حتى أنها جميعها تقيم شبكة واحدة من العلامات»[3]، ومن هنا تتجلى عنده النظرة الخاصة لغويا.

عرف"فوكو" بأنه رجل يحب الغموض في أعماله، لذلك كثيرا ما كان يلجأ إلى الاستشهاد بشخصيات غير معروفة «محققا بذلك هدفين :أولهما أن يبهر القارئ بمعارفه الواسعة و قراءاته المستفيضة فيجتذب بذلك أولئك الذي لا يبحثون في الفكر إلا عن تبحر صاحبه érudition، وثانيهما أن يجد في هذه الشخصيات الثانوية ، التي لم تكن تتابع حركة الرفض الناشئة في ذلك

[1]– فؤاد زكريا، الجذور الفلسفية للبنائية، حوليات كلية الآداب، ص 41.

[2]– المرجع نفسه ،الصفحة نفسها .

[3]– ميشيل فوكو، الكلمات و الأشياء،تر مطاع صفدي،سالم يغوت، بدر الدين عرودكي،جورج أبي صالح،كمال أسطفان، مركز الإنماء القومي، لبنان، ط1990 ، ص52.

الحين، تأييدا لذلك التصوير البنائي الذي عبر به عن روح عصر النهضة ولو كان فوكو قد رجع إلى الشخصيات الكبيرة في ذلك العصر ، لأدرك أن كل شيء كان موضوعا موضع الشك والتساؤل»[1].

## 5-4-2 تقسيم فوكو للعلوم:

قسم " فوكو" المجال المعرفي في العصر الحاضر إلى أبعاد ثلاثة « الأول منها هو العلوم الرياضية والفيزياء، والثاني هو العلوم التي أطلق عليها اسم (التجريبية) كالاقتصاد والبيولوجيا واللغويات، والثالث هو التفكير الفلسفي، وفي رأيه أن العلوم الإنسانية تبحث لنفسها عن مكان من هذه المجالات الثلاثة»[2]، إن هذا التقسيم الذي أورده، يجعل القارئ يتنبه بأن فوكو فصل علم اللغويات وجعلها مستقلة.

والأمر هذه المرة ليس كالقطيعة التي مارسها على تقسيمه للعصور، بل وجد أن هذه العلوم على اختلافها يوجد بينها تفاعل وخاصة ضمن« النموذج البيولوجي والنموذج اللغوي والنموذج الاقتصادي هي في تفاعل مستمر فيما بينها، فمن جهة تستعين بمفاهيم متداخلة ، ومن جهة أخرى انتقلت من الاهتمام بمفهوم"الوظيفة"و"الصرامة"و"الدلالة"إلى الاهتمام بمفاهيم أخرى مثل:"المعيار" و"القاعدة"و"النظام"»[3]، ويكتفي هذا الدارس بإبراز أواصل القرابة بين إطار العلوم التجريبية ولا يتعداه ليبرز صلته بالإطار الفلسفي مثلا .

## 5-4-3 دراسته للجنون:

من المعروف عن "فوكو" أنه لا يهتم بالفرد، لكن من خلال كتابه" الجنون والحضارة "madnes and civilisation (1961) حاول الربط بين الجوانب الإنسانية واللغة، فهو «يؤكد

[1]- فؤاد زكريا،الجذور الفلسفية للبنائية،حوليات كلية الآداب ، ص39.

[2]- المرجع نفسه ،صص39- 40.

[3]- عمر مهيبل ،البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ص85.

على العلاقة بين الدال والمدلول في نصوص الجنون والمرض، وعلى نحو تغدو معه السلامة العقلية والخلل العقلي والصحة والمرض، أطرافا ثنائية لا يمكن فهم واحد من طرفيها إلا بفهم علاقته بالطرف الآخر »[1]، ومن هنا تبدو تلك العلاقة الجلية بين العالم الفلسفي وارتباطه بما هو بنيوي لغوي.

وهو لا يعتبر الجنون انحرافا عن العادي، وإنما هو وحدة تدخل في بناء المجتمع ، ففوكو حاول أن يدرس مرض الجنون خلال تواجده في المصحات العقلية، كما وجد أن عزل المرضى المجانين في مصحة عقلية، واعتبارهم في طي النسيان، جريمة في حقهم، فهو يتوسط بين« الجنون والعقل بالطريقة التي توسط فيها ليفي شتراوس بين الأسطورة والواقع، ويربط لغة الهذيان بلغة الأحلام كما فعل فرويد (...) رأى فوكو أن بنية الجنون تداخلت مع بنية اللغة، فدرس العلاقة بين البنيتين داخل حقب معرفية محددة »[2].

ففوكو إذن لم ينظر إلى الجنون باعتباره مرضا مستعصيا شاذا في المجتمع، انه« ليس مرضا عقليا تتم معالجته في المصحات المستشفيات، انه أعمق من ذلك،إن له أبعادا سياسية واقتصادية متنوعة »[3]،فهو يرى أن البرجوازية أدخلت هؤلاء المجانين واعتبرتهم حالة شاذة عن المجتمع، لكي تحافظ على النظام الذي وضعته، حتى أنها في السنوات السابقة كانت تدخل المساجين مع المجانين، بعد ذلك جاءت مرحلة فصلت فيها الحكومة بين المستشفيات الخاصة بالمجانين والخاصة بالمساجين، ولم يحاول أحد قبل "فوكو" أن يعتبر أن الجنون له بنية خاصة به، أو حتى محاولة دراسة اللغة التي يتكلم بها المجنون، بل إنها عدت على الدوام، مجرد تفا هات وحماقات لا معنى لها، ومن الغباء أن يدرس عالم هذه الأقوال التي لا تحمل أية فائدة على الإطلاق، لكن "فوكو" نظر إليها نظرة يمكن أن نقول لغوية و إنسانية في نفس الوقت.

[1]- اديث كرزويل ،عصر البنيوية ، ص291

[2]- المرجع نفسه ، ص299.

[3]- عمر مهيبل ، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ص166.

إذن قد يكون غريبا فعلا أن مفكرا بنيويا، صرح في أكثر من موضع بعدم اهتمامه بالفاعل، أن يجعل دراسته تتركز على المجانين و المساجين ليبين أنه لا يمكن إخراجهم عن بناء المجتمع.

### 5-4-4 الخطاب عند فوكو:

لقد ارتبط "فوكو" بالمنهج البنيوي، لكنه اتجه إلى صبر أغوار مجال بالغ التعقيد، حتى وصل الأمر إلى أن يكون فكره نفسه بالغ التعقيد .

بداية اتجه فوكو صوب الخطاب لكنه آثر الابتعاد عن المعنى، حتى خطاباته تتميز بأنها بلا مركز «فكله سطح، وقد أريد له ذلك، ففوكو يرفض باتساق يفوق ما نجده عند نيتشه .كل دافع للبحث عن أصل أو موضوع متعال يمكنه أن يمنح "معنى" خاصا للحياة البشرية وحديث فوكو سطحي بشكل متعمد»[1]، قد يكون من هذه الناحية شديد التأثر بالبنيوية، التي نزعت الصفة الإنسانية .

حاول هذا الفيلسوف من خلال تحليله للخطاب أن يظهر أن الكلمات ليست في جميع الأحيان تجسد التمثيل الصحيح للأفكار ،كما صرح في أكثر من موضع أنه لا يثق أبدا بالكلمات، فهي لا تؤدي إلى الحقيقة دائما ، فالجانب الخفي قد يحمل ما لا تستطيع أن تخبرنا به الكلمات المباشرة ، فهو أراد من خلال دراسته أن« يفضح الجانب الخفي من كل تشكيل خطابي يدعى أنه يخدم"إرادة الوصول إلى الحقيقة "وذلك من أجل تحرير الخطاب من هذه الضوابط و لفتح مصراعيه لمشروع قول أي شيء يمكن أن يقال و بكل الطرق الممكن قوله بها، وباختصار من أجل الإشراف

[1]- جون ستروك البنيوية وما بعدها من ليفي ستروس إلى دريدا ، تر: محمد عصفور ،المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، فبراير1996 ، ص98.

على انحلال الخطاب عن طريق ردم الهوة التي ينشئها التمييز بين ( الكلمات والأشياء) »[1]، فهذا العالم صنع لنفسه التميز من خلال تفرده بالآراء والتنظيرات التي جاء بها.

يتجه فوكو من خلال كتاباته إلى ما اتجه إليه غيره من المجازات والاستعارات ، إذ جنح في خطاباته نحو التعابير المجازية ليعبر عن أفكاره، فـــ«خطاب فوكو مستمد بالدرجة الأولى من أسلوبه وليس من" الأدلة المستمدة من الحقائق" أو من صرامة منطقها، وأن هذا الأسلوب يضع المجاز المسمى catachrèses (استعمال الكلمة في غير موضعها) في المحل الأول في عملية بسط الأفكار وأن هذا النوع من المجاز يشكل نموذجا لنظرة فوكو حول العالم يبدأ منها نقده للفلسفة الإنسانية humanisme والعلم »[2]، فقوة هذا المفكر مستمدة من نوعية خطاباته، الذي تتميز بالتعقيد والصعوبة.

### 5-4-5 الانتقادات الموجهة إليه:

ومما لا شك فيه أن الوسط الثقافي آنذاك قد أبهرته كتب "فوكو" وهو يسرد فيها نظرته عن الجنون والمرض وحتى الجريمة، على الرغم من أن الكثير من القراء في تلك الفترة لم يستوعبوا ما يكتب، رغم شهرته والالتفاف الجماهيري الذي حظي به، لكنه مع هذا واجه عدة انتقادات فيما يخص الأفكار والتنظيرات التي جاء بها، ففيما يخص كتابه (الكلمات و الأشياء) انتقد من حيث أنه لا يقدم للقارئ سوى «مجموعة من البناءات المغلقة إغلاقا محكما، والتي اتخذها العقل خلال الفترة الحديثة من الحضارة الأوروبية، أما كيفية انتقال من كل بناء إلى آخر والعوامل التي أدت إلى تغيير البناءات، فهذا ما لا يحاول فوكو أن يفسره»[3]،كما أنه لم يرد أن يرى من عصوره الا الثبات وأغفل ما كان موجودا بالفعل في الساحة أنداك، كذلك فصل بين العصور وهذا من المستحيل تحقيقه، فهو

[1]- جون ستروك البنيوية وما بعدها من ليفي ستروس إلى دريدا، ص107.

[2]- المرجع نفسه، ص99.

[3]- فؤاد زكريا،الجذور الفلسفية للبنائية،حوليات كلية الآداب ،ص39.

لا يريد أن تكون هناك أي « رابطة تاريخية أو منطقية تربط بين ابستيمي العصور المختلفة التي تكلم عنها فلكل منها استقلاله الذاتي »[1]، فكان من الأجدر لو بحث عن العوامل المشتركة ، أو عن الروابط الخفية بين العصور ، بدل السعي إلى فصلها.

في نهاية هذا البحث الخاص بفوكو وجب أن تختم بالهدف الأسمى الذي سعى إليه وهو البحث عن كنه المعارف اللاواعية، إذا فهو يدخل في نفس مسار أعلام البنيوية الذين سبقوه من حيث أنه هدف إلى إبراز الجوانب اللاواعية وتجاهل كل ماهو ظاهر،كما أنه لم يثق أبدا بالكلمات واعتبر أنها لا تعبر عن حقيقة الأشياء ، وعلى الرغم من طرافة الموضوع إلا أنه من المحير أن يصنف "فوكو" كونه بنيويا، و هو نفسه سعى إلى إبعاد هذه الصفة عنه، فقد«يشعر بنوع من الإهانة في تصنيفه ضمن البنيويين »[2]

## 5-5 أعلام البنيوية في مجال الاقتصاد :

بدأ "لوي ألتوسير Althusser "بداية مشواره بدراسة الفكر الماركسي وما يحويه من تناقضات متعددة، فقد حاول "ألتوسير" قراءة المنهج الماركسي متخذا من المنهج البنيوي معينا له في ذلك، على الرغم من صعوبة هذه العملية لأن المنهج الماركسي يعد من ضمن أكثر المناهج تأثيرا في العالم ، فما كان يريده ألتوسير تحديدا هو « قطع جميع الروابط بين الفلسفة الماركسية و غيرها من الفلسفات خصوصا الهيجيلية، ولذلك رفض التسليم بأن الإنسان موجود يبدع ذاته عن طريق عملية جدلية تدور بين عمله و العالم الطبيعي الذي يحوله هذا العمل، كما رفض ما يلزم عن هذا التسليم من تفسير يرى في البنية الفوقية (الفكر الذي يحتمه الاقتصاد) انعكاسا لعملية الإنتاج»[3] فألتوسير خاض غمار معركة صعبة الفوز .

[1]- عمر مهيبل ،البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ص114.
[2]- اديت كريزويل ، عصر البنيوية ، ص 294.
[3]- المرجع نفسه، ص66.

### 5-5-1 دراسته لأعمال ماركس:

إذن سعى ألتوسير من خلال إعادة قراءته للموروث الماركسي، أن يبعد قدر الإمكان الهيجيلية ويعيد اكتشاف البنية الخفية الموجودة فيه والتي بالطبع تغافل عنها معظم الذين كتبوا عن الماركسية، فهم لم يدرسوا مثلا في كتاب (رأس المال) الا جانبه الاقتصادي فقط، في حين اعتبر هذا الدارس أنه يحوي كلا متكاملا من العناصر ،كما آمن بفكرة انطلق منها في أعماله و أكد عليها في دراساته وهي « أن ماركس لم يتأثر بهيجل ، وأنه لم يكن مجرد ناقد له ،أو مصحح لهفواته»[1] .

وهناك من يظن أن "ماركس" و"هيجل" اتفقا حول نفس الهدف، ولكن الحقيقة لا تعدوا أن كلا منهما انطلق من وجهة مغايرة ، فهيجل ينطلق «من التأمل الفكري وينتهي إليه، والفلسفة الهيجيلية متينة ومتماسكة، إلا أنها لا تتعدى مجال تفسير هذا العالم، أما ما يهم ماركس فهو تغيير العالم وليس تعقله أو تأمله »[2]، فالاختلاف موجود بينهما من حيث الآراء و الأهداف.

كما حاول "ألتوسير" من خلال إعادته لقراءة الماركسية، أن يقسم منتوج "ماركس" وحياته العلمية إلى مجموعتين، مؤلفات الشاب ومؤلفات تمثل مرحلة النضج«مؤلفات الشاب ليست مؤلفات ماركسية أصيلة ، لأن ماركس كان متأثرا أثناء كتابتها بنزعات إنسانية متعددة (...) أما هيجل فلا وجود له في قاموس مصطلحات ألتوسير، أما مؤلفات النضج فهي مؤلفات ماركس الأصلية لأنها تفصح عن وجهها العلمي،اللانساني،اللا إيديولوجي، وقد ألف ألتوسير في هذا المعنى كتابين هامين هما: "من أجل ماركس" و" قراءة رأس المال" »[3]، إذا هو يقسم حياة "كارل ماكس" إلى مرحلتين مهمتين مرحلة كان فيها كارل ماركس إنساني وهي مرحلة الشباب وكان متأثرا بأفكار الفلاسفة

[1]- عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ص188.
[2]- المرجع نفسه، ص 188.
[3]- المرجع نفسه ،ص238.

آنذاك، ومرحلة أكثر نضجا هي التي تمثل الجانب العلمي من حياة كارل ماركس و هي المرحلة الأكثر نضجا و التي يركز عليها "ألتوسير" .

إذا ألتوسير جعل نصب عينيه إعادة بناء الماركسية ليبين أنها لا تتميز بالبعد الاقتصادي فقط، وإنما تتضافر فيها كل الجوانب .

### 5-5-2 ايجابيات و سلبيات دراسة ألتوسير:

يرى الناقد"عمر مهيبل" أن النقطة الأخطر في دراسات ألتوسير أنه في بعض الأحيان «يقول ماركس ما لم يقله،أو يقدم فقرات مبتورة من كتبه يخدم بها غرضه بعد أن يفرغها من محتواها أو مضمونها الأصلي»[1]، فألتوسير كان انتقائيا إلى أبعد حدود في أخذ ما يناسب وجهة نظره، فهو حاول أن يبين "ماركس" كما يفهمه هو، ولم يحاول أن يبين "ماركس" الحقيقي كانسان حقيقي له وجهات نظر ، ايجابيات، هفوات، ورحلة علم .

لكن هذا لا يعني أنه لم تكن له ايجابيات التي من ضمنها«استخدامه للتحليل البنيوي للنصوص قد وسع من دائرة قرائه ورفع درجة الاهتمام بماركس ولم يعد ألتوسير يوجه هؤلاء القراء إلى قراءة (رأس المال) فحسب، بل أصبح يوجههم إلى قراءته في ترتيبه السليم، أي في سياق علاقته بالمعرفة التي كانت موجودة في اللحظة التي أنتجت فيها هذه المعرفة المضافة (أي كتاب رأس المال» [2].

ورغم أن ألتوسير ينكر أن يكون من ضمن البنيويين لكنه يشارك أقرانه "لاكان" و"ليفي شتراوس" وغيرهم في الاهتمام بالأبنية اللاواعية، بل« أقر بفضل فوكو ومعه فرويد، فيما يتصل بتعميق فهم، معنى meaning التحدث والاستماع، ذلك المعنى الذي يكشف عما تحت السطح

[1]- عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر ،ص241.

[2]- اديث كريزويل ، عصر البنيوية ، ص78.

البريء للكلام من نمط مختلف تماما من الخطاب »[1]، فهو وجد أن النظرية الماركسية تحوي« مواضع صمت و غياب، يجب أن تعاد قراءتها بطريقة أعراضية symptomatic ومن شأن هذه القراءة الجديدة أن تكشف عن الأبنية اللاواعية الخفية، عن طريق تفسير التحولات transpositio والتناقضات absurdities والأغلاط errors فتنتج هذه القراءة نصا مختلفا »[2]، فاللاوعي كان نقطة اشتراك بين هؤلاء العلماء، فقد تنبهوا إلى خطورته وضرورته في التحليل من أجل الكشف عن الجوانب الخفية.

ولعل الموقف الأكثر رسوخا لدى ألتوسير هو رفضه المشاركة في مظاهرات 1968، مما أسخط الطلاب،وأطلقوا «صيحتهم الشهيرة التي لا تخلو من السخرية: (ما فائدة ألتوسير) A quoi sert althusser»[3]، وقد يكون رفضه المشاركة في حملة الطلاب سنة 1968 مبررات فهو كان في تلك الفترة «مذعنا للتوجيهات السوفيتية عندما امتنع عن الانضمام إلى صفوف الطلاب في مايو1968»[4]، ويمكن القول إن ألتوسير رغم موقفه السلبي حيال هذه المظاهرات، إلا أنه قدم دراسة مميزة لماركس.

كانت هذه إطلالة على أهم المحطات الضرورية في المنهج البنيوي، تطرقنا فيها إلى مصادر البنيوية، ثم عرجنا على أهم من مثل البنيوية من "ليفي ستروس" وكذا "لاكان" و"فوكو"، و"بارث"، و"ألتوسير"، وإن كان يجمع بينهم رابط واحد هو المرجعية اللسانية، ولاسيما إسهامات "دي سوسير"، إذ اعتبر «دي سوسير أن العلاقة بين الدال و المدلول أحد المبادئ الأساسية للبنيوية، هذا المبدأ يقع في أساس بنية الأنتروبولوجيا لدى ليفي شتراوس و الأفكار القبلية التاريخية عند فوكو، واللاشعوري لدى لاكان ، ونظرية( الموضة) لدى بارث، هذه الأنماط المختلفة يوحدها البحث

1- اديث كريزويل ، عصر البنيوية ، ص72.

2- المرجع نفسه ،ص73.

3- أحمد أبو زيد،المدخل إلى البنائية ،ص13.

4-اديث كريزويل ، عصر البنيوية ،ص 68.

العقلاني في منظومة الدالات ونماذج الأدوات المنطقية المنهجية» [1]، التي لا يمكن الحديث عن البنيوية من دون الالتفات إليها، وبما أن البنيوية ارتبطت خاصة بالمجال الأدبي، ولامست الجوانب المتعددة، كان لزاما أن نعرج على الجانب السردي وخاصة الروائي منه، لنتعمق أكثر في الإجراءات المتبعة فيه.

[1]– ساخاروفا، من فلسفة الوجود إلى البنيوية ، دراسة نقدية للاتجاهات الرئيسية ،تر: أحمد برقاوي ، دار المسيرة لبنان، ط1، 1984، ص167.

# الفصل الثاني:

# إجراءات التحليل البنيوي للخطاب الروائي .

1- مفاهيم للزمن

2- الزمن و تحليل الخطاب .

3- الزمن عند جيرار جينيت.

4- الصيغة في الخطاب الروائي .

5- الصوت .

**تمهيد:**

تتميز الرواية بخلاف كل الأجناس الأدبية الأخرى بتعقد بنيتها، كما أنها الجنس الأدبي الوحيد الذي يستطيع الكاتب فيه أن يصور جانبا من الحياة، بكل تفرعاتها الاجتماعية والنفسية...الخ، وأيضا تتميز بالتنوع في الشخصيات والأمكنة والأحداث، فهي أقرب إلى السحر،إذ لا تحوي كلمات وحكايات لأشخاص من نسج خيال الكاتب فقط، بل هي أكثر من ذلك، تجعل القارئ يعيش حياة ثانية، يلتقي في خياله بتلك الشخصيات، يتفهم مواقفها، يتأثر بما يجري لها، وكأنه بطريقة أو بأخرى يصبح داخل عالمها، وتذوب شخصيته فيها، فكم من قارئ شغلته رواية ما، أو بقيت أحداثها عالقة في ذهنه.

ومثلما ظهر نقاد اعتمدوا في دراساتهم على القصة والأسطورة وغيرها من الأجناس الأدبية، كذلك تواجد من جعل نصب اهتمامه الرواية، وإن كان من نافل القول أن النقاد جعلوا مرجعيتهم في ذلك اللسانيات، وليست المقصودة هنا هي لسانيات الجملة، ولكن لسانيات الخطاب، لأن الأولى توقفت أطماعها عند الجملة.

إذ بما أن الرواية تضم آلاف الجمل، فقد ارتأى النقاد أن يتجاوزوا الجملة فإذا « كانت اللسانيات الجديدة المختصة بدراسة النص لم تؤسس بعد، فإنها توجد، مع ذلك، بشكل افتراضي ضمني على الأقل، في وعي اللسانيين أنفسهم، كفرعي معرفي ينبغي إيجاده، إن لم نقل، انه موجود بالقوة بحكم العلاقة المتينة القائمة بين الجملة والنص، باعتبارهما معا يتشكلان من اللغة»[1]، وبذلك كانت الانطلاقة لمناهج نقدية نسقية أخذت تطور من نفسها، وما تشهده الساحة النقدية من ورود علوم مختلفة "كعلم النص" مثلا أكبر دليل على أن النقد تطور بحيث أصبح من العسير حصر حدوده.

[1]- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص السردي،الرواية نموذجا، مجلة علامات في النقد، السعودية، العدد35، المجلد9، مارس 2000، ص147.

لا يستطيع المتتبع لمسار الأدب أن ينكر حقيقة أن النقد عرف من قبل بإجراءات كانت في وقت من الأوقات تعتبر الأكثر نجاعة في تحليل النصوص، وكان هذا حتى على مستوى الكتابات الإبداعية، فكأنها كانت تضغن لما يريده النقد، لكن مع بروز تطورات على مستوى التحليل اللغوي، أصبح النقد أكثر قابلية لأن يحيط بالنص ويتمتع بالامتيازات التي حظي بها، مع امتلاكه لمفاتيح الولوج داخل وخارج النص، والملاحظة التي تظهر للعيان« أن البنيويين اهتموا في بادئ أمرهم على الخصوص ببعض الأنواع السردية التي تعمل فيها القواعد بصفة آلية كالقصص المصورة والقصة الشعبية والرواية البوليسية، أي الأنواع الاستهلاكية التي تحترم القواعد المألوفة بطريقة عمياء، هذا في الوقت الذي كانت الرواية الجديدة تبرز بدورها هذه القواعد، ولكن بصفة سلبية، أي بالتشويش عليها وخرقها، وليس من الضروري أن نقول إن إحدى الظاهرتين أثرت في الأخرى»[1]، كما انطلق النقاد يحللون الروايات عن طريق مجموعة من الإجراءات التي نظر لها الشكلانيون الروس خاصة، والتي شاء لها القدر أن تبرز، لاسيما في مجالي الشعر، والنثر(قصة ،رواية..) على حد سواء، إضافة إلى كوكبة أخرى من المنظرين الذين سطع نجمهم في تلك الفترة.

بداية لا يختلف اثنان على أن الروايات كيفما كان نوعها (بوليسية،عاطفية ،مغامرات..) وحتى القصص و الأقصوصات وغيرها تدخل في مجال واسع وفسيح وهو عالم السرد، الذي يضم آلاف القصص التخييلية والواقعية، حتى لكأنه يشكل كوكبا آخر يضم شخصيات بشتى النفسيات والمرجعيات والأقدار، ولعل مجال السرد هو الأقرب إلى نفس الإنسان بما يتميز به من حيوية وحركة، لذا فمنذ البدء في قراءة أول الصفحات نبدأ بالدخول شيئا فشيئا إلى خوض مغامرة فكرية، يأتي السارد ليكون فاتح بوابتنا لهذا العالم، لكن القصة التي قد يذهب القارئ لاستشعار اللذة في تتبعها وتقليب الصفحات لمعرفة نهايتها، أمضى الكاتب سنوات من حياته وهو يضع المخططات للشخصيات، وينقح ويعدل ويقدم ويؤخر....الخ ،هذه التقنيات السردية تبدو على بساطتها،

[1]– عبد الفتاح كليطو،الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر،المغرب، ط10، 2013 ،ص46.

تقنيات صعبة المراس لتعالقها مع بعضها وتشكيلها لنسيج الرواية ككل، كما كانت محض اهتمام النقاد، فراحوا يحاولون معرفة قوانين وجودها، ومن ضمن هذه العناصر "الزمن".

## 1- مفاهيم للزمن :

من ضمن أولى المكونات التي اعتمدت في تحليل الرواية، عنصر لا تتم البنية السردية بدونه، حتى أنه لا يستقيم التسلسل المنطقي، عنصر يرتبط بحياة الإنسان ككل، هذا العنصر هو الزمن الذي تدور في فلكه كل الأحداث المتعلقة بعالم الشخصيات الحقيقية أو الخيالية .

وجد المنظرون أنفسهم في حيرة بخصوص مفهوم زئبقي هو الزمن، فقد أيقنوا صعوبة تحديده بدقة لأنهم يدركون وجوده، لكنهم عاجزون عن تحديده، وهذا ما عبر عنه" برتراند رسل" Russel بقوله:« هل الماضي موجود؟ كلا، هل المستقبل موجود؟ كلا، إذن الحاضر وحده هو الموجود، نعم لكنه ضمن الحاضر لا يوجد فوات زمني تماما، إذن فالزمن غير موجود، آه، تمنيت ألا أكون مضجرا إلى هذا الحد »[1]، وفي هذا ما يبين أن الزمن عصي عن التعريف، ولعل الإنسان استعمل مصطلحات مرتبطة بالزمن مثل العصور، الأشهر للدلالة عليه وتسهيلا لحسابه، فالزمن موجود منذ أن بدأت الخليقة الأولى، وكل شيء مرتبط بالزمن، الكائنات، الجماد، منذ لحظة الميلاد إلى لحظة الوفاة.

كما أن هذا الزمان يتفرع إلى زمن ذاتي (نفسي)، زمن كوني، زمن فيزيائي، فالزمن هو مجموع اللحظات التي يعيشها الكائن، ولقد صدق غاستون باشلار bachelard حين أكد أن «للزمن عدة أبعاد، وللزمن كثافة »[2].

[1]- مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي نموذجا (1968-1994)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص06.

[2]- غاستون باشلار،جدلية الزمن،تر خليل أحمد خليل،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط3، 1992، ص111.

وتسهيلا للامساك بمفهوم الزمن والتفرقة بين أنواعه، عمد العلماء اللغة إلى التحديد النحوي له، من ماض وحاضر ومستقبل، ولعل هذا ما يدرس للمتتلمذين إلى حد اليوم، ولكن حتى هذا التقسيم يخفي في جنباته الكثير من المغالطة، فجون لاينز Lyons « رأى أن تقسيم الزمن إلى ماضي وحاضر ومستقبل أمر لا يتسم بالدقة، وأن الدافع إلى هذا التقسيم هو انعكاس الزمن الطبيعي "الواقعي" على اللغة وبالتحديد على الزمن النحوي »[1]، فقولنا " أكل " معناه أن زمن هذا الفعل مضى وانقضى، أما قولنا "يجلس" فهو يتضمن جلوسه الآن فهو ضمن الآنية الحاضرة، وهناك الأفعال المستقبلية التي تحوي الزمن الغائب الذي لم يأت أوانه بعد، لكن للماضي درجات وللمستقبل درجات، واللحظة الآنية تصبح بعد لحظات ماضية، لحظة الحاضر من المستحيل الوصول إليها تماما، فهي مثل التقاط الصورة الفوتوغرافية تجسد تلك اللحظة بعينها ويستحيل تكرارها.

ولعل لغتنا العربية زاخرة بالمفردات التي تصب في معنى الزمن، كالوقت والميعاد والزمان مع ما بينهم من فرق، لكن الملاحظ أن «كلمة الزمن لم تك شائعة الاستعمال في تحليلات النحاة القدامى بالإضافة إلى أن كلمة الزمان وردت في تحليل الصيغ بصريح لفظ الدلالة وعليه فلا مانع من اعتبار الزمان دلالة مطابقة للوقت على أن يكون الزمن أمرا خاصا بالصيغ و المركبات»[2].

والناقد "سعيد يقطين" يستشعر هذه الحيرة التي وقع فيها النقاد وعلماء اللغة، إذ يرى أنه «ليس الزمان ماضيا أو حاضرا فقط، فهناك الزمن الممتد، والمستمر، والمنقطع، وبين الماضي والحاضر اتصالات وتداخلات، وتفاعلات، فكيف يمكن لنا أن نقيم المسافات والحواجز بين الأزمنة؟ فأين يبتدئ الحاضر، وأين ينتهي الماضي»[3]، ولعل المسافات والحواجز تكون خاصة على المستوى الذهني.

[1]- مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص17.

[2]-محمد عبد الرحمن الريحاني، اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1997، ص 352.

[3]- سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1، 2012، ص25.

وهناك من وجد أن زمن الحاضر إنما يتجسد في زمن الكتابة، إذ « لا وجود لزمن آخر غير زمن التعبير، فكل نص مكتوب بشكل أبدي "هنا" و"الآن"و ذلك لأنه لم يعد في مقدور الكتابة أن تدل على عملية تسجيل، وإثبات، وتمثيل ورسم (كما يقوم الكلاسيكيون)، ولكنها بالفعل ما يسميه اللسانيون – على اثر الفلسفة في أكسفورد –أداء–وهو شكل كلامي نادر (يقوم على ضمير المتكلم مطلقا ويتخذ الزمن الحاضر) ليس التعبير فيه أي مضمون سوى الفعل الذي يلفظ التعبير فيه نفسه،انه شيء يشبه قول الملوك "أعلن"»[1]، فهناك ارتباط وثيق بين زمن الحاضر وضمير المتكلم .

إذا فعلماء اللغة نظروا إلى اللغة وزمنها من خلال إسقاطها على الواقع، لكن السؤال الذي كان دائما يتباذر إلى الذهن هو هل حقا الحاضر في اللغة، هو نفسه الحاضر في الواقع، أو أنه حاضر للتفريق بينه وبين الماضي فقط؟ على أية حال، فالانطلاقة بالنسبة للزمن كانت ربط الزمن النحوي بالزمن الواقعي، وانبرى الكثير من العلماء يوضحون ويعللون هذه العلاقة، كما أنهم ربطوا الملفوظ باللحظة الآنية، وهو مرتبط بالأحداث الزمنية، ويعتبر هو نفسه حدثا زمنيا، وخلاصة القول لقد وجد العلماء بعض الاستئناس من الأحداث الواقعية للتقرب أكثر من حقيقة الزمن .

[1]– رولان بارث،نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري،مصر، ط1 ،1994،ص20.

## 2- الزمن وتحليل الخطاب :

بداية عرفت دراسة الزمن تحليلات عدة، اختلفت تبعا للمرجعيات الفكرية والثقافية التي يحملها كل ناقد، لكن بما أن اللسانيات كانت تلقي بضلالها على الدراسات النقدية فكذلك كان لدراسة الزمن حظ منها .

ومن جملة النقاد الذين اهتموا بالزمن في مجاله اللغوي، الناقد"بنفنست "Benveniste، الذي أظهر التقسيم بين الزمن اللساني والزمن الحدثي chronique[1]، فاللغة تمتلك خصوصية زمنية التي ترتبط أصلا بالوظيفة الخطابية اللسانية.

و ممن قدموا دراسات معتبرة في هذا المجال، دراسة "فايرنتش" الذي تحدث في كتابه "الزمن" عن القضايا المتصلة به، وقد قادته أبحاثه و تنظيراته إلى وجود مجموعتين زمنيتين، تسيطر في المجموعة الأولى أزمنة الحاضر، والماضي المركب، المستقبل وهي ما سماه المجموعة التقريرية، أما المجموعة الثانية فتتضمن الماضي البسيط. (p. simple conditionnel. plus que parfais. Imparfait) فالأول زمن تقريري، أما الثاني فهو سردي [2]

### 2-1 الزمن عند بارث:

ومن زمرة الذين اهتموا بالزمن أيضا، الناقد "بارث"Barthes الذي تناول مقولة الزمن في مقالة له بعنوان (التحليل البنيوي للسرد) وقد قدم فيها تنظيراته فيما يخص الزمن السردي .

بداية أدرك"بارث" أنه يوجد بين الفلاسفة وعلماء اللغة تباينا شديدا فيما يخص مقولة الزمن، حتى أن علماء اللغة أنفسهم في بعض الأحيان يصلون إلى نتائج مبهمة، وهذا لأنها مقولة من

[1]- ينظر، منصوري مصطفى ، سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث، رؤية للنشر و التوزيع ،القاهرة، مصر، ط1، 2015، ص126.

[2]- ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3 ،1997، ص72.

الصعب تحديدها بدقة، حتى على مستوى النقد، فيقر على أن « السرد يخلط مابين التتابع والتلازم هل هناك خلف زمن السرد منطق لازمني؟ إن هذه المسألة لا زالت مصدر انقسام حتى الوقت الراهن بين الباحثين، وبروب (...)فالزمن في نظره ما هو واقعي، بينما أرسطو نفسه وهو يضع المأساة قد أعطى الأسبقية لما هو منطقي على ما هو كرونولوجي»[1]، فمسألة الزمن في السرد، لا يمكن بأي حال أن نسقطها إسقاطا جبريا على الزمن الواقعي، لأننا بكل بساطة نتعامل مع مجال (السرد) وهو يرتبط بالإبداع وبمخيلة الكاتب، ومن المستحيل أن توضع فيه الرتابة والسكون، على أن هذا الكلام لا يعني أن الكاتب غير مجبر على الانصياع للمنطق، إذ أن الأحداث لابد أن تكون بينها علاقة سببية و الا اختل نظام الأحداث ككل.

و "بارث" من جهة أخرى يرى أن التحليل البنيوي هو الوحيد القادر على تبيان الزمن السردي، لكنه يجعله مكونا خاصا، فهذا التحليل يستطيع أن يقدم « وصفا بنيويا للإيهام الزمني والمنطق السردي، هو مطالب بالكشف عن الزمن السردي، ويمكن القول بطريقة أخرى ان الزمنية ليست سوى مستوى بنيوي من مستويات السرد (أي الخطاب) »[2] وبذلك بوأ الزمن منزلة لا يمكن تجاهلها من السرد، ذلك أنه لا يستقيم السرد من غير فلك زمني يدور في رحابه .

[1]–Roland Barthe, introduction a l'analyse structurale des récit ,p26 ( le récit instituait une confusion entre la consécution et la conséquence …le temps et la logique ..l ya t'il derrière le temps de récit une logique intemporelle a point do suit encore récemment les chercheurs ..Propp ; le temps est se yeux le réel. cependant Aristote lui-même on opposant la tragédie ; attribuait déjà la primauté au logique sur le chronologique).

[2]–Ibid. p27 (la tâche est de parvenir à donner une description structurale de illusion chronologique c'est a la logique narrative à rendre compte du temps narratif on pourrait dire autre façon que la temporalité n est qu'une classe structurelle du récit (le discours).

## 2- 2 تودروف وتحليل الخطاب:

ولعل "تودروف" Todorov وجد المنبع النقدي الذي كان المنطلق لتنظيراته وهو الإرث الذي خلفه الشكلانيون الروس، ولقد قدم أفكاره في مقالته المعنونة (مقولات الحكي الأدبي)، فقسم السرد إلى قصة وخطاب، ويرى أن هناك ثلاثة مقاييس يمكن أن يستخدمها محلل الرواية، وهي"الزمن"،"الصيغة"، "الرؤية"، وهي تستوعب القصة والخطاب معا « لأن كلا من القصة والخطاب له زمنه الخاص وله رؤيته الخاصة به وله أيضا طريقته »[1]، فتودروف فتح بابا يضم أهم الركائز التي يستند إليها السرد، وهذا ضمن الجانب اللفظي و التركيبي و الدلالي ، وهذا ينم عن معرفة عميقة بالمجال السردي لدى هذا العالم، وأيضا تأثره العميق بما جاءت به كتابات الشكلانيون الروس في هذا الخصوص.

ويميز تودروف ضمن القصة بين مستويين: منطق الأفعال (الروائية)، وكذا الشخصيات وعلاقاتها، فلقد حصر العلاقات التي تكون بين الشخصيات إلى ثلاث علاقات وهي (الرغبة والتواصل والمشاركة )[2] .

بعدما تناول تودروف أهم العناصر الموجودة في القصة المتضمنة للأفعال والشخصيات التي تقوم بها، اتجه إلى القالب اللغوي السردي الذي تفرغ فيه هذه الأحداث وتتصارع فيه الشخصيات وهو الخطاب، فحاول كذلك أن يقف عند أهم الجوانب المعتمدة فيه، وأهم هذه العناصر هي"الزمن"،

[1]- عبد الرحيم الكردي،السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا) ، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1992، ص57.

[2]- ينظر، تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: حسين سحبان و فؤاد صفا ،ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط 1، 1992، ص 48.

فيرى تودروف أنه لا يوجد تشابه بين زمانية القصة وبين زمانية الخطاب، فزمن الخطاب لا يخضع للتسلسل[1].

وعلى مستوى القصة يتبع الزمن خطا منطقيا ماض، حاضر، مستقبل، يسير بوتيرة، مثل الحياة، ويعرفها فورستر FOLSTER بقوله « هي عبارة عن قص حوادث حسب ترتيبها الزمني، يأتي فيها الغداء بعد الإفطار، والثلاثاء بعد الاثنين، والانحلال بعد الموت، وهكذا »[2]فهي عبارة عن نموذج مصغر لحياة شخصيات تعيش في ذهن الكاتب، فالكاتب وهو يبدأ في تسطير أولى الكلمات لا يحرص على أن يجعل وقائعه تمشي جنبا إلى جنب مع الحياة الطبيعية، لكن على العكس تماما، فهو كمبدع يحاول قدر الإمكان أن يروي غليل القراء، فيحاول أن يجعل قصته تحوي اللمسات الإبداعية المبتكرة، ومن ضمن هذه اللمسات السردية الإبداعية، التحريفات الزمنية، ويمكن تشبيه الانحرافات الزمنية كلعبة السفينة في مدينة الملاهي، تبدأ مستقرة في الوسط وسرعان ما تتأرجح للوراء وللأمام، كذلك تنحرف القصة عن زمنها المنطقي، فلو بدأت مثلا قصة ما بسرد حياة فتاة منذ مرحلة الطفولة إلى مرحلة الشباب، وطموح الفتاة في أن تصبح كاتبة مشهورة، وجهدها الجبار في سبيل تحقيق ذلك، وفي النهاية، يتم وصف هذه الفتاة وحلمها قد تحقق، أما القصة الثانية فتحوي نفس الأحداث إلا أنها تقدم لنا الفتاة وقد أصبحت كاتبة مشهورة ليتم الارتداد للماضي وتبيان قصة طموحها، فهما تحويان نفس الأحداث، لكن تختلف طريقة تقديمهما، ففي حين تتسم الأولى بالرتابة، تتسم الثانية بالتلاعب الزمني،كما أن أثرهما على نفسية المتلقي مختلف.

[1]- ينظر، عبد الرحيم الكردي،السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، ص55.

[2]- فورستر، أركان القصة،تر كمال عياد جاد، دار الكرنك، القاهرة، مصر، ط1960، ص36.

## 2-3 الزمن عند تودوروف:

شبه"تودروف" التحريفات والترتيبات الزمنية بعمل المخرجين السنمائيين في«السنوات التي كان يعتبر فيها التوضيب (المونطاج) هو العنصر الفني في شريط سنيمائي بالمعنى الخاص للكلمة»[1]، ولو كتب له أن يرى التطور الحاصل في المجال السنيمائي وكيف تحولت الروايات العالمية إلى أفلاما تحوي المؤثرات السمعية والبصرية وغيرها من الإبداعات لكانت له نظرة أخرى.

إضافة إلى زمن القصة وزمن الخطاب، يضيف تودروف أزمنة أخرى منها«زمن التلفظ (الكتابة) ،وزمن الإدراك (القراءة) ، ويصبح زمن التلفظ عنصرا أدبيا، منذ اللحظة التي يتم فيها إدخاله في القصة»[2]، وبهذا يكون" تودروف" قد رصد مختلف تجليات الزمن في السرد.

غير أن "تدوروف" لا يريد أن يحصر نفسه في مجال معين، لكنه ينظر إلى الرواية نظرة عامة، فبالنسبة له وضع القصص بنمط معين يكشف عن علاقات مختلفة، وضمن هذه العلاقات يظهر" التسلسل" مثلا وهو«مجرد رصف مختلف القصص و مجاورتها: بعد الانتهاء من القصة الأولى يتم الشروع في القصة الثانية، وما يضمن الوحدة في هذه الحالة هو التشابه في بناء كل قصة، مثلا إخوة ثلاثة يرتحلون بحثا عن شيء ثمين، حال كون كل رحلة تشكل قاعدة ومنطلقا لإحدى القصص»[3]، فالتسلسل يعني ترتيب القصص، فلا يمكن أن تسرد كل القصص في وقت واحد، أما التضمين Enchaissment الذي جاء به"تودروف"فهو حكاية قصة تحوي ضمنها قصصا أخرى فرعية، وهو هنا يمثل بألف ليلة وليلة، توجد القصة الأصلية (شهرزاد،شهريار) وضمنها القصص الفرعية الأخرى التي تسردها "شهرزاد".

[1]- تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ص56.
[2]- المرجع نفسه ، ص57.
[3]- المرجع نفسه، ص56.

أما "التناوب alternance فهو يركز على حكاية قصتين في آن واحد، حيث تتوقف الواحدة لتستأنف الأخرى مسارها، ثم تتوقف الثانية عند نقطة معينة ليواصل السرد التابع للقص الأول مساره و هكذا .

ويبدو من خلال هذه العلاقات و التي قدمها "تودروف" أنه متأثر بما قدمته الشكلانية، لأنها كانت قد قطعت شوطا مهما في هذا المجال.

## 2-4 اعتراض عبد الملك مرتاض :

ولقد تلقف النقاد العرب و لاحقا النقاد المغاربيون هذا المكون السردي وأخذوا ينظرون له، ومن بين هؤلاء النقاد، الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض "الذي لا يساند" تدوروف "و يختلف معه «فيما ذهب إليه من تلاقي زمني الكتابة والقراءة الا أن يكون القصد بذلك التلاقي القراءة الناشئة عن متابعة السارد نفسه لأسطاره وهو يكتب ما تمليه عليه المخيلة (...) أرأيت أن الكتابة عملية منفصلة في كل الأحوال العادية عن عملية القراءة»[1] فهو يفصل كلتا العمليتين ، إذ أن زمن القراءة في أغلب الأوقات تشكل عملية تابعة لزمن الكتابة، إذ أن زمن الكتابة يبدأ من اللحظة التي يقرر فيها الكاتب إفراغ ما تجود به مخيلته، أما زمن القراءة فقد يكون عند لحظة قراءة الكاتب لعمله إلى قراءة قد تكون منذ صدور الكتاب بآلاف السنين.

إن "مرتاض" يذهب أبعد من هذا فيقر أن زمن المغامرة أو القصة وزمن الخطاب الذي نادى بهما " تدوروف" قد لا يكون دقيقا، فيقر قائلا « أما نحن فنخالف عن هذا المذهب ونزعم أن زمن الكتابة هو الزمن الوحيد الذي يضطم بين جوانحه زمن الحكاية التي لم تنشأ الا في لحظة الكتابة، أما إذا تناول الكاتب موضوعا قديما يسبق زمنه، أو لحظة كتابته ظاهريا، فذلك ليس حقيقة، ذلك بأن

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، ديسمبر 1998، ص182.

الزمن في تصورنا، هو الكتابة نفسها، والكتابة ابنة لحظتها، والحكاية ابنة خيال الكاتب (...) إن أي مبدع لا يستطيع أن يعرف ما سيقول قبل لحظة الكتابة، بتفصيل، فاللغة هي التي تفرض عليه نسجا معينا فيدعن له»[1]، فمن وجهة نظر هذا الناقد كل شيء يبدأ لحظة إمساك الكاتب للقلم، ليواجه سيلا من الأفكار تتدفق بوتيرة متسارعة، والذي يستطيع أن يفند رأيه هو الكاتب الروائي لأنه يعايش تلك التجربة.

إذن فزمن المغامرة (القصة) مجرد خدعة سردية للتفريق بين الزمنين، كل شيء يبدأ من لحظة مباشرة الكتابة، كثيرا ما يلجأ الكاتب إلى التغيير أو تختلف إيقاعات الرواية، البداية عن النهاية، لأن زمن القصة يوجد بحكم العدم، والذي يستطيع أن يفضح تلاعبات الكاتب بالزمن هو المنطق أو تصريح الكاتب نفسه، لذا "فعبد الملك مرتاض"لا يقر بزمن القصة فهو يظل متسائلا« أين هذا الزمن السابق الواضح الذي يزعم منظرو الرواية الغربيون أنه قائم في الحكاية، سابق على زمن الحكي؟ أليس ذلك من اختصاص وضع الزمن في المسرودات الشفوية؟»[2].

والحقيقة التي لا يمكن نكرانها، هي أن القصة يمكن أن تكون واحدة، وترد للمتلقي في صور عدة، إذ أن« موضوع حكاية من الحكايات يمكن أن يكون موضوع الباليه، ويمكن أن يتجسد موضوع إحدى الروايات في شكل مسرحية أو فيلم سينمائي كما يمكن رواية قصة أحد الأفلام السينمائية لأولئك الذين لم يشاهدوا الفيلم، إن ما نقرأه هو الكلمات، وما نشاهده هو الصور،وما نفسره هو الإشارات، ولكن الذي نتابعه في كل مرة من خلال الأشكال هو القصة التي يمكن أن تكون هي نفس القصة في كل هذه الأشكال»[3]، وفي هذه الفقرات ما يظهر التباين الشديد الذي كان نقطة خلاف بين النقاد، ويبدو بما أن الأمر برمته يخص العملية الإبداعية فصاحب الفصل فيه

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد ، ص183

[2]- المرجع نفسه، ص197.

[3]- السيد إمام ، مدخل إلى نظرية الحكي (السرد)، مجلة الأبحاث، أسئلة السرد الجديد ،مؤتمر أدباء مصر، الدورة الثالثة والعشرون، شركة الأمل للطباعة والنشر ، محافظة مطروح، مصر، ط1، 2008،ص39.

هو المبدع في حد ذاته، فمن خلاله يمكن الوصول إلى التقسيم الفاصل والدقيق بين هذه المحطات، كما ذكر ذلك آنفا، والناقد لا يستطيع أن يفرض عليه هذا التقسيم.

### 3- الزمن عند جيرار جينيت:

على الرغم من أن "جيرار جينيت" Gérard Genette يعتبر أيقونة السرديات، إذ لا يكاد كتاب يخص السرديات ينأى عن ذكر التنظيرات التي جاء بها في كتبه العديدة، ومن المفارقات أنه كان قليل الاهتمام بالسرد، بل انه اهتم باللاسرد في بداية مشواره، وهو يعترف بذلك صراحة «كنت وما زلت أعتبر أن الآلية السردية هي الوظيفة الأقل إغراء في الأدب بما في ذلك الرواية»[1] ، وبالرغم من هذا الاحتقار لقيمة الرواية، إلا أنه يعتبر من أهم الركائز المعتمدة في مجال السرديات، ذلك أنه استطاع أن يستوعب البلاغة واللسانيات، كيف لا وهو أحد أقطاب الشعرية .

وعلى الرغم من أن "بارث" و"جيرار جينيت" وغيرهم لهم أراء معتمدة في السرد الا أن هذا لا يمنع من أن كل واحد منهم كانت له وجهة نظره الخاصة، فمثلا "جيرار جينيت" يعطي «معنى ضيقا لمصطلح السرد،حيث يقيد السرديات في النصوص المسرودة لفظيا، في حين أن آخرين (بارث 1975، وجاتمان1990، وبال 1985) يرون أن أي شيء يحكي قصة، من أي نوع كان، يكون سردا»[2] .

بداية ينطلق "جيرار جينيت" في دراسة للزمن من ذكره « لكرستيان ميتز يؤكد فيها كون الحكي مقطوعة زمنية مرتين، فهناك من جهة زمن الشيء المحكي، ومن جهة ثانية زمن الحكي، أي أن هناك زمنين، زمن الدال وزمن المدلول، يحيل"جيرار جينيت" نوعية العلاقة بين الزمنين على ما

[1]- رولان بارث ، جيرار جينيت،من البنيوية إلى الشعرية ، تر غسان السيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ،سوريا ،ط1 ، 2001، ص65.

[2]- يان مانفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية ،ط1، 2011، ص51.

أسماه المنظرون الألمان بزمن القصة وزمن الحكي»[1]، إذا فهو مثل رواد المدرسة الشكلية يجد أن الزمن متفرع إلى وجهتين.

يسمى"جيرار جينيت"زمن الخطاب بالزمن الزائف (pseudo temps) وضمن العلاقة بين زمن القصة أو الحكاية والزمن الزائف درس العلاقات بين المدة الموجودة بين الأحداث وتتابعها في القصة (diegetiques) وبين المدة الزائفة (pseudo durée )بين طول النص وعلاقته بالسرد وعلاقته كذلك بالسرعة، وكذلك علاقة التواتر fréquence ويخص علاقة التكرار القصصي والخطابي، إذا فجنيت يدرس جوانب عدة بين الخطاب والقصة هي على التوالي:

أ- الترتيب.

ب- المدة durée.

ت- التواتر fréquence.

### 3-1 الترتيب **Ordre**:

فيما يخص الجانب الأول وهو الترتيب يبين "جيرار جينيت" أن زمن القصة يختلف عن زمن الخطاب، لذا يجب تتبع زمن الخطاب وتتبع الأحداث فيها مع زمن القصة، وقد يبدو هذا الأمر سهلا للوهلة الأولى، لكنه قد ينطبق على الحكي المباشر الذي نستطيع فيه أن نجد مؤشرات زمنية تساعدنا على ذلك، ولكن إن تدخلت **المفارقات الزمنية** وهي تلاعب الكاتب بالزمن، فسيحتاج الأمر إلى إمعان النظر.

يبدو أن التطابق التام في تتابع الأحداث ما بين القصة والخطاب لا يمكن أن يوجد دائما ،إذ سرعان ما تظهر المفارقات الزمنية (anachrones narrative ) التي تبين الاختلافات المتجددة بين سيرورة الأحداث فيهما، كما أن هذه التقنية ليست جديدة أبدا فهي «ليست وليدة اليوم بل إنها

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص76.

من إحدى المميزات التقليدية للسرد الأدبي، وهكذا نلاحظ في الإلياذة أن بدايتها في وسط الحكي، تتلوها عودات إلى الوراء( التفسير) وهذا ما نجده أيضا في روايات القرن التاسع الواقعية»[1]، ومهما يكن فهذه المفارقة كانت متواجدة من قبل.

هذه المفارقات الزمنية لم توجد من الفراغ، فلقد استولت رواية على الاهتمام "جيرار جينيت" فشرع في دراستها، وهي رواية (البحث عن الزمن الضائع) لمارسيل بروست Proust، وإن كان «يقال غالبا إن رواية بروست ليست هامة إلا في تجديدها الفني (التكنيكي)، وأن محتواها لا معنى له، فهي لا تخرج عن تصوير عالم محدود جدا وسطحي جدا، وهذا خطأ، فإن بروست بعدم تصويره كل شرائح المجتمع في عصره (غياب العمال مثلا) قد ترك وثيقة رائعة عن مجتمعه»[2]، والجدير بالذكر أن هذه الرواية تحوي سبعة أجزاء منها "في منزل السيدة سوان "وغيرها.

### 3-1-1 اللواحق Analepse :

اعتمد"جيرار جينيت "في تحليله لهذه الرواية على مصطلحين للمفارقات الزمنية هما "الاستباق" Prolepse و"الإرجاع" Analepse وهذان المصطلحان بلاغيان أعيد إدماجهما لتحليل الخطاب السردي، فيمكن للسارد أن يورد قصة ماضية مقارنة بزمن الحاضر كقول السارد (**بالأمس، في الأسبوع الماضي**...)، كما يمكنه أن يستشرف المستقبل، فيسرد قصة لم يأت أوانها بعد مثل حلم يمكن تحققه في المستقبل.

كما تجدر الإشارة إلى أن مصطلح "الإرجاع" عرف في النقد المغاربي بعدة مصطلحات، فلقد ورد في "معجم السرديات كـ"ارتداد"[3] بينما "سعيد يقطين" وظف مصطلح الإرجاع، كذلك الأمر

[1] – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن،السرد، التبئير)، ص77.

[2] – تريشيه، الأدب الفرنسي في القرن العشرين، بانوراما، تر: حامد طاهر، المطبعة العمرانية للأفوست، مصر، ط1992، ص45.

[3] - محمد القاضي، محمد الخبو، أحمد السماوي، محمد نجيب العمامي، علي عبيد، نور الدين بنجود، فتحي النصري، محمد آيت ميهوب، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس،ط1، 2010، ص 321.

بالنسبة لـ"بشير القمري"[1]، "الناقد "صدوق نور الدين"استخدم مصطلح "اللاحق"[2]، وبخصوص جميل شاكر وسمير المرزوقي فاختارا مصطلح "اللاحقة والاستذكار"، وقد قسما الباحثان اللواحق والسوابق إلى ذاتية وموضوعية، أما اللواحق والسوابق الذاتية فهي تخص الشخصية كالعودة بذكرياتها للماضي، أو عن طريق طموحها المستقبلي، أما اللواحق والسوابق الموضوعية فهي تعلق بالحاكي(السارد)، الذي يطلع القارئ بمعلومات مضت أو مستقبلية[3].

وبالعودة إلى "جينيت" فهو يسمي لحظة الحاضر بنقطة الصفر، فقد« كانت مسألة وجود الدرجة صفر في التحريفات الزمنية، وهي الدرجة التي تطابق فيها زمن الرواية وزمن القصة تطابقا تاما أمرا افتراضيا ليس غير، لكن لا وجود لذلك في الواقع»[4]، إذا المعيار الأساسي والمحوري الذي ينطلق منه هو درجة الصفر، ضمن علاقتها بالماضي والمستقبل .

### 3-1-2 المدى والسعة:

ويبدو أن "جيرار جينيت" كان لا يفوت أي فرصة لإيراد المزيد من المصطلحات، فضمن هذه العلاقة بين المفارقات الزمنية، يأتي بمصطلحات من قبيل "المدى" و"السعة" وهي المسافة الموجودة بين زمن القصة وزمن الخطاب انطلاقا من نقطة الصفر، إذ «يمكن للمفارقة الزمنية أن تذهب، في الماضي، أو المستقبل، بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة "الحاضرة"(أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية): سنسمي هذه المفارقة الزمنية مدى المفارقة الزمنية، ويمكن للمفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا —وهذا ما نسميه

[1]- بشير القمري، شعرية النص الروائي، قراءة تناصية في كتاب التجليات، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 1991، ص41.

[2]- صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1994، ص 38.

[3]- ينظر، سمير المرزوقي،جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا و تطبيقا، دار التونسية للنشر، تونس،1985، ص77.

[4]- السيد إبراهيم، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة ، ص87.

سعتها »[1] ويبدو أن "المدى"و"السعة "أكثر تعقيدا زمنيا من الإرجاع والاستباق كما أن مدى المفارقة قد يطول أو يقصر.

ويورد"جينيت "مثال من الأوديسة حيث يذكر "عوليس"ما حدث له والجرح الذي عانى منه حين كان صغيرا، وهذا في أثناء غسل"أوريكليا" لقدميه «هذه اللاحقة التي وردت من 349-466 تحمل سعة عشرات السنوات، لكن لا تستغرق الا بضعة أيام» [2]وقصد الإتيان بالنص الأصلي عدت إلى (الأوديسة)فوجدت أنه يختلف في المعنى عن الذي أورده"جينيت"حيث يورد هوميروس النص كالتالي« لا أحب إلي من أن أغسل قدميك كما أمرت مولاتي..أوه،يا للعجب ؟لماذا ينجب إليك قلبي هكذا،ياللآلهة،(...) وتأهبت يوريكليا فأحضرت طسا به ماء، وانتهز أوديسيوس انشغالها عنه فابتعد عن الموقد، لأنه ظن أن المرأة قد ترى الندوب التي بقدميه الباقية ثمة من عضة خنزير بري كان قد بطش به في حداثته، فتكشف ما حرص هو عليه من كتمان أمره..بيد أنها لمست الندبة الكبرى في ساق سيدها إذ هي تغسلها وكانت الظنون قد ساورتها لما سمعت من صوته واستذكرت من صورته، فلما تحسست الندبة زاغ بصرها»[3]، فهل تكون الترجمة قد بانت كل هذا البين في المعنى؟

### 3-1-3 الاسترجاع الداخلي والخارجي:

بعد ذلك يتوقف عند كل لاحقة و يعتبر"جيرار جينيت" أن كل مفارقة «تشكل في علاقتها بالحكي الذي تدخل ضمنه حكيا زمنيا ثانيا، ومرتبط بالأول وعندما يكون هذا المدى أو ذاك الاتساع لا يخرج عن الحكي الأول ولا يتجاوز لا إرجاعا ولا استباقا يسمى بالإرجاع الداخلي أو

[1]- جيرار جنيت،خطاب الحكاية،تر: محمد معتصم،عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2 ، 1997، ص59.

[2]- Gérard genette, Figures III, édition du seuil, 1972, p129 (cette analepsie qui occupe le vers 394 a 466 a une portée de plusieurs dizaines d'années et une amplitude de quelque jours).

[3]- هوميروس،الأوديسة،تر :دريني خشبة،دار التنوير للطباعة والنشر،مصر، ط1، 2013، ص203.

الاستباق الداخلي، على عكس ذلك يسميان معا بالخارجي» [1]، فمثلا الإرجاع الخارجي يكون قبل الحدث الأول الذي تبدأ به الرواية وإذا كانت متعلقة بالقصة الأولى فهي داخلية، وهناك "الارتداد المختلط" والذي يتراوح بينهما، كما أنه في الاسترجاعات الداخلية يميز بين الاسترجاع الداخلي الذي يكون مضمونه مختلف عن القصة الأولى ويسميه "غيري القصة" وبين الاسترجاع الداخلي الذي يتعلق مضمونه بالقصة الأولى ويسميه "مثلي القصة"، ويجعل"جيرار جينيت" هذه اللواحق الداخلية تحمل في ذاتها وظيفة تكميلية، وهناك أيضا الاسترجاعات التكرارية و« يتم النوع الأول من خلال الارجاعات التي تأتي لملء ثغرات سبق القفز عليها زمنيا، أم تم المرور بجانبها دون أن يشكل ذلك حذفا زمنيا، وهو ما يمكن تسميته بالحذف المؤجل (Paralipse) ، بينما في النوع الثاني يعود الحكي بين الفنية الأخرى إلى ماضي الحكي عن طريق التذكر»[2].

ويرى "محمد القاضي" أن هذا التصنيف إلى داخلي وخارجي « يستند أساسا إلى وقوع مداه داخل المجال الزمني للقصة الابتدائية أو خارجه، فثمة تصنيف آخر يستند إلى السعة وحسب. فالارتداد سواء كان داخليا أو خارجيا أو مختلطا يعتبر كاملا حين يمتد حتى ينضم إلى القصة الابتدائية في منطلقها الزمني (بالنسبة إلى الارتداد الخارجي) أو حين ينغلق في النقطة الزمنية نفسها التي توقفت فيها القصة الابتدائية لتفسح له المجال (بالنسبة إلى الارتداد الداخلي أو المختلط). ويعتبر الارتداد جزئيا إذا انتهى بإضمار» [3] .

[1]- سعيد يقطين،تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص77.

[2]- المرجع نفسه، ص78.

[3]- محمد القاضي،محمد الخبو، أحمد السماوي، محمد نجيب العمامي، علي عبيد، نور الدين بنجود، فتحي النصري، محمد آيت ميهوب، معجم السرديات، ص18.

### 3-1- 4 السوابق Prolepses :

بعد الوقوف على هذه المحطات التي تخص اللواحق، يتفرغ إلى دراسة الشطر الثاني وهي السوابق* فقسمها هي الأخرى إلى سوابق داخلية وسوابق خارجية وقسم السوابق الداخلية إلى سوابق داخلية مثلية القصة وسوابق داخلية غيرية القصة وقسم السوابق مثلية القصة إلى سوابق كتمتمة، مهمتها سد الفجوات، هذا إضافة إلى الاستباق التكراري وهي تلعب دور الإعلان[1]، ويضيف "جينات" تمييزا آخر حسب السعة «بين استباق تام وهو نادر وآخر جزئي»[2].

فالكاتب لا يستطيع بأي حال أن يجسد الحاضر فقط، إذ هو يتعامل مع شخصيات لها وجودها الحالي وماضيها الذاهب بدون رجعة، وأحلامها وطموحها المستقبلية، لذا قد يضطر الكاتب إلى العودة في الزمن « حين يعود على أعقابه ولكنه لا يشمل مساحة نصية كبيرة إذ غالبا ما يكون توظيفه مقرونا بالحاجة إلى منح دلالات لأحداث ماضية»[3]، ومهما قيل عن هذه المفارقات، فلا مناص من ذكر أن لها وجودها الذاتي في الرواية، تعمل على إنارة الجوانب الزمنية الخفية فيها،كما تساعد الكاتب على إمداد القارئ بأكبر قدر من المعلومات بدون أن يشعر بالرتابة، أو أن يحس بالضجر، و الاسترجاعات التي ذكرت لدى "جيرار جينيت "واردة في رواية"مارسيل بروست".

ولكن يظهر أن الرواية قد تكون بسيطة في تكوينها السردي، إذ تحوي على لاحقة أو سابقة أوهما معا، لكن بما أننا نتحدث عن الروايات المعقدة كالرواية التي قام بدراستها"جينيت"،تحوي عدة أجزاء، كما تحوي اللواحق الداخلية(غيرية- مثلية) والخارجية، كذا السوابق الداخلية (غيرية- مثلية) والخارجية، وتتطلب من الدارس أن يكون ذا حنكة سردية حتى يستطيع أن يفك مؤشراتها الزمنية،

*- جاءت في معجم السرديات بمعنى الاستشراف ،ينظر محمد القاضي، معجم السرديات ، ص22.

[1] Gérard Genette .figures III. p163(les prolepses répétitives jouent un rôle d'annonce).

[2]- محمد القاضي، محمد الخبو، أحمد السماوي، محمد نجيب العمامي، علي عبيد،نور الدين بنجود، فتحي النصري، محمد آيت ميهوب، معجم السرديات، ص22.

[3]- منصوري مصطفى ،سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث ، ص177.

فان كانت هذه المؤشرات مضمرة زادت المصاعب التي تواجهه، فهذه العملية « تتطلب ذهنا زمنيا واضحا، وعلاقات غير المبهمة مابين الحاضر، الماضي والمستقبل»[1].

أما العنصر الثاني فيما يخص الزمن فيتعلق بـ"المدة" التي تتميز بالنسبية في الدقة، نظرا لخصوصيتها.

## 3- 2 المدة Durée:

فيما يخص هذا المصطلح لا بأس أن نذكر أنه اتسم هو الآخر بالتنوع، فلقد اصطلح "سمير المرزوقي" و"جميل شاكر" على هذا العنصر"بالديمومة"[2]، كما جاءت عند "حميد الحمداني بمصطلح "الاستغراق الزمني "[3]، وفي معجم السرديات "المدة" [4]وكذلك عند سعيد يقطين[5] .

وأنه لمن المتاح أن نحاول تتبع فجوات الزمن وآثاره في الأحداث السردية، وهذا بالمقارنة بين زمن القصة مع زمن الخطاب، لكن الذي ليس متيسرا هو أن نقيس مدة الأحداث، فقد تكون مدة الحدث في القصة ساعة وقد تطول وتقصر، وبعض الأحداث تقع بسرعة لمح البصر، لكن في زمن الخطاب كيف يمكننا أن نقيس هذه المدة.

لكن قد يكون بيد "جيرار جينيت" المفتاح لتحديد هذه المدة، التي ترتبط بالبطء والسرعة، فبالنسبة له تعرف سرعة السرد «بالعلاقة بين المدة، هي للقصة مقاسة بالثواني، الساعات، الأيام ،

[1]– Gérard Genette .figures III .p170 (supposant une conscience temporelle parfaitement claire et des relations sans ambiguie entre le présent le passe et l'avenir)

[2]– سمير المرزوقي ، جميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصة،تحليلا و تطبيقا ، ص85.

[3]– ينظر حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، 75.

[4]– محمد القاضي، محمد الخبو، أحمد السماوي، محمد نجيب العمامي، علي عبيد، نور الدين بنجود، فتحي النصري، محمد آيت ميهوب، معجم السرديات، ص378.

[5]– سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص78.

الشهور، السنوات وطول النص المقاس بالسطور والصفحات»[1]، لكن كيف يمكن حل هذه المعظلة، كيف يصل الدارس إلى نقطة الالتقاء بين سرعة الزمن القصصي والخطابي؟.

يرى "جينيت" أن الحل يكمن في نقطة الصفر، نقطة الصفر عنده متجسدة في لحظة الحوار Dialogue «حيث ينتفي كل تدخل من طرف السارد بالزيادة أو النقصان فيتقيد بما قيل أو روي على لسان شخصيات القصة، لكن الإشكال لا يزال مطروحا في سرعة نطق كلماتها أو حتى المواقف الصامتة في الحوار والمسقطة زمانيا في عملية السرد(...)لذلك لا يجوز لنا عد هذا العنصر مؤشرا زمنيا للتعبير عن المدة في القصة والخطاب »[2].

ويبقى السؤال مطروحا هل يمكن قياس المدة على مستوى الخطاب؟ ففي الخطاب هناك بعض الأحداث التي تذكر بوتيرة بطيئة جدا، حتى أنها تمتد على طول الصفحات، والعكس كذلك فقد تذكر بوتيرة سريعة، كقول السارد (بعد سنوات انتهت الحرب) فهذه الجملة تحوي أحداثا كثيرة لا بد أنها جرت أثناء الحرب، لكن الكاتب هنا يمر عليها بسرعة بدون أن يشير إلى المدة الطويلة التي تحويها هذه الفترة، وقد يشعر هذا الأمر بسرعة الحدث نفسه، حتى وإن دام سنوات، فوقعه على نفسية وذهن القارئ قد يكون سريعا أيضا، والأمر يختلف إن أظهر الكاتب طول المدة واستطرد فيها، حتى يشعر القارئ بثقلها، وأن الحدث بالفعل كانت مدته طويلة، وقد تكون معقدة أيضا .

[1]– Gérard Genette. Figures III .p177 (on entend par vitesse le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale (tant de mètre à la seconde tat de secondes par mètre) la durée celle de l'histoire mesurée en secondes minutes heures jours mois et une longueur celle du texte mesurée en lignes et en pages).

[2]– نادية بوشفرة ،علم السرديات في النقد الفرنسي المعاصر ،أطروحة دكتوراه ،جامعة وهران، السنة الجامعية 2005-2006، ص178.

### 3-2-1 الحركات السردية للمدة:

بعد ذلك يقسم "جيرار جينيت" الحركات السردية إلى أربع حركات "الحذف"و "الوقف الوصفي" و"المشهد" الذي يأتي مرتبطا بالحوار ويحقق التوازن بين زمن السرد والقصة، وهناك "التلخيص"، واقترح وضع المعادلات الجبرية ليبين علاقة كل هذه الحركات السردية بزمن القصة وزمن الخطاب، وبهذا الشكل يصبح[1] :

- الوقف :زس =ن ،زق=0 ، اذا زس> زق .
- المشهد :زس=زق
- التلخيص:زس< زق
- الحذف : زس=0،زق=ن اذا زس< زق

ففي "الوقف" يشهد زمن السرد تحركا والعكس على مستوى زمن القصة، إذا فزمن السرد يكون أكبر من زمن القصة، أما في "المشهد" يكون التساوي بينهما،وفي الحذف" و"التلخيص" يكون زمن السرد أقل من زمن القصة .

وهذه المعادلات الجبرية تعود بنا إلى صلب التحليلات البنيوية التي غالبا ما تستعين بالرياضيات للإيضاح غاياتها.

أ- **التلخيص**: Sommaire، ورد هذا المصطلح عند حميد الحمداني بمعنى(الخلاصة)[2]، و"المجمل "عند جميل شاكر وسمير المرزوقي[3]، وفي معجم السرديات[4]، وعند مختار ملاس أيضا[5] .

---

[1]Gérard Genette, figures III, p192.

[2]- حميد الحمداني،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص76.

[3]- سمير المرزوقي ،جميل شاكر ،مدخل إلى نظرية القصة،تحليلا وتطبيقا ،ص85.

[4]- محمد القاضي،محمد الخبو،أحمد السماوي،محمد نجيب العمامي،علي عبيد،نور الدين بنجود، فتحي النصري، محمد آيت ميهوب، معجم السرديات، ص373.

[5]- مختار ملاس، تجربة الزمن في الرواية العربية، رجال في الشمس نموذجا ، موفم للنشر، الجزائر،2007، ص56.

يقصد بالتلخيص سرد فترة زمنية بدون ذكر التفاصيل، إذ يتواجد عندما يتجاوز الكاتب الجزئيات، يحذفها تماما من السرد ويتغاضى عنها، فيذكر الأحداث المهمة فقط فلربما يشير الكاتب في بضع كلمات، إلى مضي عدد من الأيام أو الشهور، أو السنين، « وبهذا يمارس وظيفة فنية، ليست لغوية، ولكن أداتها اللغة، أنه يوهم بمرور الزمن، يخلق مدى زمنيا في عالم نصه ويستدعي احتماله، انه يقوم بمحاولة الإقناع الفنية»[1]، وقد تكون هذه التقنية، ذات فائدة للقارئ الذي ربما أضجرته تلك الروايات التي تكاد تطابق في تفاصيلها الحياة اليومية .

### ب- الوقفة : Pause

وسميت بـ"الاستراحة" عند "حميد الحمداني"[2]، و"التوقف" عند سمير المرزوقي وجميل شاكر"[3]، وبقيت مستقرة على مصطلح الوقفة عند كل من "نادية بوشفرة "[4]، وفي" معجم السرديات[5]"، وتعني هذه المفردة، إسهاب السارد في الوصف، حيث يتوقف الحدث ليفتح المجال أمام ما سماه "جيرار جينيت" من قبل"بالوقفة الوصفية" pause descriptive التي تجعل الحركة بطيئة جدا، وفي بعض الأحيان تكون شرحا للحدث ذاته، مما يجعل السارد يطيل صفحاته أكثر وأكثر من دون أن تشهد الرواية تقدما على مستوى الأحداث، وكلا من الوصف والسرد يتماشيان معا من أجل خدمة الرواية غير أن « (السرد)أكثر حيوية، والآخر (الوصف) أكثر تأملية، فإنهما يشكلان بتلاحمهما النسيج المتماسك لمختلف خيوط النص»[6]إذ أن السرد ملازم للوصف.

---

[1]- يمنى العيد ، في معرفة النص،منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت،لبنان، ط3، 1985، ص79.

[2]- حميد الحمداني،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،ص76.

[3]- سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، ص86.

[4]- نادية بوشفرة ،علم السرديات في النقد الفرنسي المعاصر ، أطروحة دكتوراه،ص 179.

[5]- محمد القاضي ،محمد الخبو، أحمد السماوي، محمد نجيب العمامي، علي عبيد، نور الدين بنجود، فتحي النصري، محمد آيت ميهوب، معجم السرديات،ص378.

[6]- عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية ، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية العلوم الناشرون، لبنان ، ط2009،ص43.

- **رأي عبد الملك مرتاض في الوصف:**

لكن من جهة أخرى يبدو أن الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض" يعترض على كون أن الوصف نعت على أنه المسؤول عن إبطاء السرد، إذ ينتقد المسعى الذي ذهب إليه «جيرار جينيت G.Genette وتودوروف T.Todorov وبوالو Nicole Boillau (1636-1711) أيضا حول مسألة "التعليق" الذي ألحق بالوصف ووصم به وصما، إذ نعد، نحن الوصف غير مسؤول عما يحدث لتباطؤ جريان الحدث، وتراخي انسياب السرد لدى تعرضه لهذا الوصف الذي نزعم أنه هو أيضا، يسهم في بناء هذا السرد وبلورة حدثه»[1]، لكن"جينيت" كان قد عبر في كتابه أنه ليس كل وقفة بالضرورة هي وقفة وصفية، بل قد يسهم الوصف أحيانا في بلورة الأحداث، فمثلا يستطيع القارئ معرفة الحالة النفسية للشخصية انطلاقا من الوصف، مما يخدم الحدث، فهو ينهض بوظائف عدة تسهم بدورها في نسيج النص.

ولقد فرق "محمد بوعزة" بين الحكي والوصف الذي اعتبره باهت الصلة بالزمن في هذا الجدول[2]:

| الوصف | الحكي |
|---|---|
| -تمثيل الأشياء و الأشخاص. | - نقل الأحداث. |
| -غياب الزمن. | - حضور الزمن |
| -صيغته الأوصاف والنعوت. | -صيغته الأفعال. |

فالميزة الأساسية عنده هو عنصر الزمن ،الذي يكاد يغيب في الوصف،لذلك يبطأ السرد.

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص258.

[2]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي،تقنيات ومفاهيم، ص120.

ومهما حاول الكاتب الوصول إلى الدقة في الوصف فسيبقى مبدعا، فـ« بدءا من أول كلمة يكتبها الروائي فانه يخلق عالما وهذا يخلق عبره ،مهما كان دقيقا وصف ظاهرة تقنية أو وضع اجتماعي أو حركات داخلية، فانه ليس إعادة إنتاج أبدا، بل هو خلق، وهذا الفعل لا يكفيه أن يشعر المرء بالاندفاع للقيام به،بل يجب امتلاك الجرأة لذلك أيضا»[1]، فالدقة في الوصف لن يصل الكاتب إليها الا بعد طول ممارسة للكتابة الإبداعية وقد يتجاوزها إلى مرحلة الخلق و الإبداع قصد التعرف أكثر على هذا المكون نورد هذا المقطع من رواية 'مدام بوفاري "لفلوبير « لاح التلميذ الجديد، كان عملاقا ريفيا، في نحو الخامسة عشر من عمره، أطول قامة منا جميعا، وكان شعره منسقا ومستويا فوق جبهته، كمغني القرية، وقد ظهر عليه التحفظ و الارتباك، وبالرغم من أنه لم يكن عريض المنكبين، فان سترته الخضراء ذات الأزرار السوداء كانت تضايق حركاته، وقد انحسر كماها في معصميه اللذان ألفا العري، كما كانت قدماه اللتان يكسوهما جوربان أزرقان تبدوان من بنطلون أصفر تشده الحمالة شدا قويا»[2]، فهذا الوصف يساهم بشكل من الأشكال في إمداد القارئ بأكبر قدر من المعلومات الوصفية تعينه على فهم الشخصيات.

وعموما لقد شهد الوصف تطورا ملحوظا في ظل السرديات، إذ «لم يعد محاولة للإيحاء بواقعية ما، تاريخية أو جغرافية أو إنسانية، أو بعالم اجتماعي، أو نفسي أو سيرورته وتحوله، إذ تحول الوصف في الكتابة القصصية الحديثة ليصبح مستوى من مستويات التعبير عن تجربة معقدة، يتداخل مع بقية المستويات السردية الأخرى، وتتقاطع فيه وعبره المستويات الأخرى للنص الذي ينتمي إليه»[3]، لكن مع هذا يجب الحذر لأن الوصف قد يساهم في بلورة الحدث، فيخرج عن دائرة الوقف.

[1]- بارث،كايسر، بوث ، هامون، شعرية المسرود، تر: عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، 2010، ص 70.

[2]- جوستاف فلوبير، مدام بوفاري، ،تر محمد مندور، دار شرقيات للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1993، ص9.

[3]- سامي سويدان ، أبحاث في النص الروائي العربي ، دار الآداب، بيروت، لبنان ط1، 2000، ص121.

### ج- الحذف Ellipse:

وسمي"الإضمار"عند كل من "جميل شاكر"و"سمير المرزوقي"، و(القطع)عند حميد الحمداني [1]، وبقي محتفظا باسمه عند مصطفى منصوري[2]،و كذا "نادية بوشفرة"[3]، ويقصد به أن يعمد السارد إلى إسقاط بعض الأحداث، فلا يأتي على ذكرها، يكتشفها القارئ خلال تتبعه لسيرورة الأحداث، والحذف أنواع منه الحذف الصريح (ellipse explicites) كقول السارد (بعد مرور سنوات)، وهناك الحذف الضمني implicites ellipse، وهو حاضر حتى و إن كان غير مصرح به في النص، « وهناك الحذف الافتراضي ومن المستحيل تحديد موقعه وهو الشكل الأكثر ضمني للحذف»[4] .

ويرى الناقد "علي زعلة" أنه «تأتي الإشارة إلى هذا النوع الافتراضي لغرض استيفاء تقسيمات الحذف فحسب، ولن يشار إليه عند تحليل النماذج »[5]، وهذا الرأي يشعر المرء أن هذا الناقد قام بعملية تنقيب في الدراسات السردية، فلم يعثر على هذا النوع في التحليلات.

ويتبين أن الكتاب أنفسهم كانوا يجدون صعوبة في إيراد كل تفاصيل أحداث شخصياتهم، وكان يمكن اللجوء إلى الحذف، ومنه اعتراف لورانس بلوك بقوله « تجلت هذه الصعوبة بشكل واضح في الروايات التي كتبتها بضمير المتكلم، ومن ذلك مثلا أنني عندما كنت أشرك إحدى الشخصيات في محادثة في إحدى الحانات في ليلة من الليالي، ثم اضطر إلى جعل تلك الشخصية تقوم بشيء ما في

[1]- حميد الحمداني،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص77.

[2]- منصوري مصطفى، سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث، ص 191.

[3]- نادية بوشفرة، علم السرديات في النقد الفرنسي المعاصر، ص180.

[4]-Gérard genette, figures III, p210, ( la forme la plus implicite de l'ellipse est l'ellipse purement hypothétique impossible a localiser).

[5]- علي زعلة، الخطاب السردي روايات عبد الله الجفري، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية ،ط1، 2015، ص88.

صباح اليوم التالي، كنت أجد صعوبة في إيجاد الطريقة التي أستطيع بها شغل ذلك الزمن الذي بين المساء والصباح»[1]، فهذه الحركات تكون مدسوسة في الرواية على حسب مهارة الكاتب.

### د- المشهد : Scène

هذا المصطلح شهد اتفاق معظم النقاد، وهو يجسد التساوي بين الزمنين ،كما رأينا سابقا في المعادلات التي وضعها "جيرار جينيت"،كما أنه يرتبط بالحوار ، ويذهب"باختين" إلى أن الخطاب أصلا ينبعث من الحوار « إذ يولد الخطاب داخل الحوار مثلما تولد إجابته الحيوية، ويتكون داخل فعل حواري متبادل مع كلمة الآخر، بداخل الموضوع، فالخطاب يمفهم موضوعه بفضل الحوار»[2].

يبقى الحوار من ضمن أمهر التقنيات السردية فهو« الذي يوسع دائرة قراءة الكتابة، والقارئ يقضي وقتا سهلا وممتعا مع تلك الروايات التي تقضي فيها شخصياتها وقتا طويلا تتحدث إلى بعضها أكثر من تلك الروايات التي يقضي فيها مؤلفها الجزء الأكبر من الوقت وهو يسرد كل ما يحدث، وليس هناك أفضل من استراق السمع على الشخصيات لتعرف طبيعة هذه الشخصيات على حقيقتها وليس هناك وسيلة لجذب القارئ إلى خط القصة في الرواية أفضل من جعل القارئ يستمع إلى ذلك الخط من خلال شخصيتين يسردان هذا الخط»[3]، هذا ناهيك على أنه يقرب المسافة بين القصة والخطاب.

ولقد دأب بعض النقاد إلى إدراج المشهد من ضمن التقنيات العاملة على إبطاء السرد، فهي إلى جانب الوقفة تعمل في تعارض مع التلخيص والحذف، وهذا المعتقد أخد به الناقد الجزائري"محمد بوعزة" في كتابه"تحليل النص السردي"إذ يعتبر أنه« في حالة البطء يتم تعطيل زمن القصة وتأخيره

[1]- لورنس بلوك، كتابة الرواية،من الحبكة إلى الطباعة،تر: صبري محمد حسن ،دار الجمهورية للصحافة، مصر، 2009، ص225.

[2]- ميخائيل باختين،الخطاب الروائي،تر محمد برادة،دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع،القاهرة، مصر،ط1 ،1987، ص45.

[3]- لورانس بلوك ، كتابة الرواية، من الحبكة إلى الطباعة، ص217.

ووقف السرد، بتوظيف تقنيات سردية مثل المشهد SCENE والوقفة PAUSE»[1]، فمع أنها تمثل التساوي ، لكن هذا الناقد أدرجها على أنها من بين التقنيات الموقفة للزمن.

ويمكن إجمالا القول إن هذه الحركات وإن كانت تلعب على وتيرة الزمن، الا أن الأمر أولا وأخيرا لا يتم الا بواسطة اللغة « فاللغة تبطئ حركة القص إذا شاء الكاتب، وقد تسرع مع حركة الزمن السريعة، وفي هذه الحالة تترك فراغات زمنية دون أن يشعر القارئ بهذه القفزات الزمنية، لأن الكلمة في هذه الحالة تقوم بدور الإيهام بأن الزمن لم ينقطع منه شيء، ثم إن اللغة قد تقطع تيار الحوادث بأن تجعل الماضي يتسلط على الحاضر، ويكيف حركته ومغزاه»[2] ، وما كان الأمر ليستقيم للنقاد في دراسة هذه الجوانب السردية، لولا حملهم لها من الوجهة اللغوية ومحاولة معرفة طبيعة عملها داخل الرواية .

### 3-3 التواتر **fréquence** .:

يعني به التكرار السردي بين القصة والخطاب، هذا العنصر لم ينل الاهتمام من طرف النقاد والمنظرين مقارنة بالعناصر الأخرى، على الرغم من كونه أحد أهم مظاهر الزمن السردي، فلطالما نظر إليه على أنه تقنية أسلوبية، ذلك أن « الحدث ليس قادرا فقط على الإنتاج، بل يستطيع أن يعيد إنتاجه»[3]، فنفس الحدث يستطيع أن يمر أثناء قراءتنا للرواية عدة مرات، في حين تبقى الأحداث الأخرى مغمورة، فهذا التكرار حتما جاء به الكاتب لأهداف معينة، قد تكون لتأكيد الخبر، أو لتذكير القارئ ..الخ.

[1]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي،تقنيات ومفاهيم، ص92.

[2]-نبيلة إبراهيم،نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، مصر، ص32.

[3]- Gérard Genette, Figures III ,p216 ( un événement n'est pas seulement capable de ce produire il peut aussi se reproduire).

التكرار في العمل الإبداعي ليس عبثيا بل هو« صورة بلاغية تستعملها الرواية الكلاسيكية تتطلب ألا تحمل على المعنى الحرفي، فعندما تقول الرواية "كان ذلك يحدث كل يوم"، فمعنى ذلك أن شيئا يشبه ما حدث اليوم هو يحدث كل يوم، لأن ما حدث اليوم لا سبيل إلى استعادته، إنما يقع حدث آخر شبيه به، وهذا ما يشبه قطار الساعة الثامنة، وهو المثل الأثير عند دوسوسير، فقطار اليوم ليس هو قطار الأمس (...) ذلك أن كل حادثة لها خصوصياتها وتعيينها ويستحيل تكرارها، مياه النهر كما يقال قديما لا تجري مرتين»[1]، فالتكرار لا يكون نفسه، حتى ولو كان لنفس الحدث.

ولتبيان الصور التي يأتي على شاكلتها التواتر،عمد"جيرار جينيت"إلى تبيان أربعة مظاهر سردية للتواتر،حيث «نستطيع القول بأن السرد، كيفما يكن، يستطيع سرد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، ن مرة ما حدث ن مرة، ن مرة ما حدث مرة واحدة، مرة واحدة ما حدث ن مرة»[2]، وبالتالي فقد تمكن جيرار جينيت من حصر كل الحالات التي يتم فيها التكرار على المستوى السردي، فجاءت على الشكل التالي:

1- ما حدث مرة واحدة يسرد مرة واحدة singulatif: كقولنا مثلا (اشتريت كتابا) ، فهذا الحدث حدث مرة واحدة، وسرد مرة واحدة، يسميه جيرار جينيت بالسرد الانفرادي.

2- ما حدث ن مرة يسرد ن مرة: وهو الحدث الذي يتكرر و يتكرر وروده، مثلا، قرأت القرآن يوم السبت، قرأت القرآن يوم الأحد، قرأت القرآن يوم الاثنين، ويأتي هذا النوع لأهداف يطمح إليها الكاتب.

3- أما ما روي ن مرة لما حدث مرة واحدة، فنفس الحدث يمكن تكرار وروده مرارا « ولا يقتصر الأمر مع متغيرات أسلوبية (...)، ولكن أيضا مع اختلافات في "جهات النظر"

[1]- السيد إبراهيم ، نظرية الرواية،دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة ،ص124.

[2]-Gérard Genette. Figures III, p217 (on peut dire qu'un récit quel qu'il soit peut raconter une fois ce qui s'est passe une fois m fois ce qui s est passe une fois une fois ce qui ce passe m fois m fois).

مثل في رشمون أو الضوضاء والغضب وروايات القرن الثامن عشر عرفت هذا النوع من الموجهات من الزمن التكراري »[1].

وأخيرا لدينا سرد مرة واحدة ما حدث ن مرة، فعندما تنتج هذه الظاهرة التكرارية فان «السرد في هذه الحالة يجد صيغة أخرى مثل (كل الأيام) أو (كل الأسابيع) أو (كل أيام الأسبوع نمت باكرا) كل واحدة لها البديل»[2]، فمثلا لو نقول صمت اليوم الأول من رمضان، صمت اليوم الثاني من رمضان، صمت اليوم الثالث من رمضان، تقول صمت الشهر كله وهذا يغني عن التكرار، كقول الراوي « وكان يوم السبت يتميز كذلك بأننا كنا في ذلك النهار نخرج طوال شهر أيار بعد العشاء لنذهب إلى "النهر المريمي"»[3] ، فهذه التقنية تطفي الحيوية على الأحداث.

يرتبط الزمن بعلاقة وطيدة مع الخطاب، هذا على خلاف المكان، الذي يستطيع الكاتب تأجيل وروده، إذ« أستطيع سرد قصة من غير تحديد المكان الذي حدثت فيه، أو هذا المكان القريب أو بعيد من المكان الذي أسرد فيه، في حين من المستحيل أن أتموقع في الزمن مقررا الفعل السردي بما أنني حتما يجب عليا أن أسرد في زمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل »[4]، ففي كل الأحوال يستحيل أن يخرج الحدث عن نطاق الزمن، فالزمن هو الذي يحوي كل الأحداث.

---

[1]- Gérard Genette. Figures III , p219 (mais encore avec des variations de « point de vue) comme dans rachomon ou le bruit et la fureur).

[2]- Ibid. , p220 ( le récit dans ce cas et même le plus fruste « tous les jours » ou « toute la semaine » ou « tous les jours de la semaine je me suis couche de bonne heure » chacun sait au moins quelle variante).

[3]- مارسيل بروست، البحث عن الزمن المفقود 1جانب منازل سوان، تر: الياس بديوي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، ط1977، ص178.

[4]- Gérard Genette. Figures III, p347 ( je peux fort bien raconter une histoire sans préciser le lieu ou elle se passe et si ce lieu est plus ou moins éloigne du lieu Dou je la raconte tandis qu' il est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport a mon acte narratif puisque je dois nécessairement le raconter a un temps du passe ou du future).

ورغم أهمية التنظيرات التي جاء بها "جيرار جينيت" فيما يخص الزمن، الا أنه لا ينفي الانتقادات التي وجهت له« يبادر رقيبي إلى اتهامي بالاعتباطية: فعنده أنني أقرر أن هذه الصفحة أو تلك ترددية، استرجاعية، استباقية، دون أن آتي ببرهان على ذلك، ولكن ليس عندي ما آتي به: فالقرار موجود في النص»[1].

من خلال ما سبق يتضح أن مقولة الزمن قد حظيت بالاهتمام، هذا على الرغم من صعوبة الوصول إلى كينونة هذا المكون، وسواء تعلق الأمر بتنظيرات المدرسة الشكلانية أو ما جاء به زعيم السرديات "جيرار جينيت"، فهم جميعا اظهروا مختلف تجليات الزمن وخاصة على المستوى الخطاب، الذي لا يخضع أبدا للمنطق الزمني الواقعي من ماض، وحاضر، ومستقبل، على أن العناية انصبت على الخطاب لبروزه بمختلف التحريفات والمفارقات التي يتميز بها، على عكس القصة التي يعرف زمنها نوعا من الرتابة، على أية حال فجل النقاد حاولوا أن يظهروا التباين والاختلاف الموجود على مستوى القصة والخطاب، وحتى أنهم لم يغفلوا زمن النص وتباين زمن القراء ، فالحقيقة لا تعدو كون أن« البناءات الزمنية هي في الواقع من التعقيد المضني بحيث أن أمهر المخططات، سواء أكانت مستعملة في تحضير العمل الأدبي أو في نقده، لا يمكن أن تكون إلا مخططات تقريبية عادمة الإتقان، غير أنها تلقي شيئا من الأضواء المزيلة للغموض»[2].

من جهة أخرى يعتبر الزمن من أهم العناصر العاملة على ترابط الرواية، وبالتالي ضمان وحدة البنية، إذ يرى أصحاب المنهج الشكلي« أن حلقات القص تتماسك بارتباط اللاحق بالسابق منها، وهي في تماسكها وترابطها على هذا النحو تخلق منطق بنيتها، إن منطق البنية هو منطق ترابطها هذا، انه منطق توالي أحداثها في تماسكه وفي تحدده بنهاية هذه الأحداث»[3]، ولعل الزمن هو أهم مكون

[1]– جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم،المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط1، 2000، ص26.

[2]– ميشال بوتور،بحوث في الرواية الجديدة، تر فريد أنطونيوس ،منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط3 ،1986، ص 98.

[3]–يمنى العيد، الراوي ، الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية،لبنان ، ط1، 1986،ص55.

يعمل على تماسك النص، فالنص يحوي أفعالا، وهذه الأفعال يستحيل أن تخرج عن دائرة الزمن، والتنوع في الأزمنة ليس عيبا في الرواية، إنما يجعل القارئ يتحرر من قيد خطية الزمن .

بعد أول مكون وهو الزمن، حاول النقاد أن يغوصوا أكثر في مكونات الخطاب الروائي، فجرى الحديث عن مكون لا يستقيم السرد بدونه، هذا المكون يتمثل في الصيغة، فقد انبرى النقاد ينظرون له على اختلاف مرجعياتهم .

## 4- الصيغة في الخطاب الروائي :

تعتبر الصيغة من أصعب مكونات الخطاب، ذلك لأنها تتموقع في جل المجالات المعرفية، إذ يجد المفكرون صعوبة في تحديدها، وقد عبر كلود كوكي عن هذه الحيرة بقوله « من العبث التفكير في كون الباحثين في اللسانيات أو في المنطق، يعرفون ما يعنون وهم يتحدثون عن مقولة الصيغة»[1]، وفي هذا القول ما يجسد بحق صعوبة هذه المقولة .

### 4-1 الصيغة عند تودوروف:

لقد بدأ الاهتمام يتزايد بهذه المقولة منذ أن بدأت ثمار اللسانيات تظهر وكذا جهود المدرسة الشكلانية، وخاصة فيما يخص تفريقهم بين"المتن الحكائي"و"المبنى الحكائي"، المتن الحكائي كما سبقت الإشارة إليه هو مجموع الأحداث والشخصيات، أما المبنى الحكائي فهو الطريقة التي تقدم بها تلك الأحداث والشخصيات، بالطبع لا ننسى كذلك إسهامات"تودروف"في مقالته (مقولات السرد الأدبي) ، فقد عالج هذا العنصر ضمن أنماط السرد الذي يرى أنها «تتعلق بالكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدمها لنا بها، وعلى هذه الأنماط نحيل عندما نقول إن كاتبا "يبين"لنا الأشياء،بينما لا يفعل كاتب آخر سوى أنه"يقول"ها، وهناك نمطان رئيسيان من أنماط السرد هما التمثيل أو العرض

[1]- j. Claude coquet، les modalités du discours in « langage"، n°43 1976, p64.

- نقلا عن سعيد يقطين،تحليل الخطاب الروائي،ص171.

Représentation والحكي Narration وهذان النمطان يقابلان في مستوى أكثر عينية، المفهومين اللذين مر بنا سابقا:الخطاب،والقصة»[1]، فهذا التقسيم بين القصة والخطاب، المتن الحكائي والمبنى الحكائي، العرض والحكي، كلها عملات لتمييز واحد، ففيهم يتجلى الفرق بين كلام الشخصيات، وكلام السارد، ففي العرض يكون الكلام من الشخصية مباشرة، أي بدون تدخل من السارد، ومن جهة الأصول فان هذين النمطين ينبعان من مصدرين مختلفين :القصة التاريخية والدراما le drame.

فالقصة التأريخية هي «حكي خالص، يكون فيه المؤلف مجرد شاهد ينقل الوقائع ويخبر عنها، والشخصية الروائية هنا لا تتكلم، والقواعد المتبعة في هذه الحالة هي قواعد الجنس الأدبي التاريخي.وعلى العكس من ذلك ، فالقصة،في الدراما، لا تنقل خبرا، إنها تجرى أمام أعيننا (حتى إن كنا فقط نقرأ المسرحية) فليس هناك حكي »[2]، فمقام الحديث كله، حول الكلام، من يتولاه السارد أم الشخصيات.

وأراد "تودروف" أن يجسد هذا الفرق الموجود بين العرض والحكي في رواية (العلاقات الخطيرة) فوجد أن صيغتها المهيمنة هي الأسلوب المباشر، بما أن معظمها عبارة عن تبادل للرسائل، لكن وإن كانت معظم الرواية تحوي الأسلوب المباشر، إلا أن رسائلا أخرى تخبر عن وقائع جرت في مكان آخر[3]، وخلاصة القول أن الرسائل قد تمزج بين الأسلوب المباشر و غيره .

وفي محاولته لإظهار الاختلاف الموجود بين الحكي والعرض، أورد مقطعا متضمنا للعرض من رواية "التربة العاطفية"خلص فيه إلى القول بأن هذا المقطع « يبث إلينا العرض بأشكال ثلاثة مختلفة للخطاب: بالأسلوب المباشر،وبالمقارنة ،وبالتأمل العام، الشكلان الأخيران ينتميان لكلام السارد،

[1]- تزفيطان تدوروف، مقولات السرد الأدبي، ص61.
[2]- المرجع نفسه ،ص61.
[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص62.

لكنهما لا ينتميان إلى الحكي، إنهما لا يخبراننا عن الواقع خارج عن الخطاب، ولكنهما يأخذان معناهما بنفس الكيفية التي تأخذ بها ردود الشخصيات الروائية معناها، الا أنهما هذه المرة، يخبراننا عن صورة السارد وليس عن صورة الشخصيات الروائية»[1]، فالتنازع موجود بين الشخصيات والسارد، وعلى حسب بروز أحدهما على حساب الآخر يظهر السرد أو العرض.

وفي سعيه دائما لإيجاد المفتاح الذي يجعله يصل عميقا في تفريقه بين السرد والعرض يعمد إلى إبراز مواضع الموضوعية والذاتية في اللغة، بداية يعترف "تودروف" أن الكلام هو ملفوظ énonce وتلفظ énonciation وكونه ملفوظا يحمل الجانب الموضوعي، أما كونه تلفظا فيحمل الجانب الذاتي، وقد كان "إميل بنفنست "Émile Benveniste تناول هذه القضية من قبل في كتابه (قضايا اللسانيات العامة) ، كما يلتفت إلى"جون أوستين" Austin John ليقرر معه عن وجود «نمطين من الخطاب الخطاب الخبري (التقريري)(الموضوعي) discours constatif والخطاب الإنشائي (الانجازي) discours performatif وهو الخطاب الذاتي»[2]، وهذا لا يعني أن السرد ينبغي أن يعتمد أحدهما فقط، فقد تحيل جملة ما إلى الجانب الموضوعي، إضافة إلى جانب اللمسات الذاتية .

أما فيما يخص مقولتي "المظهر"و"النمط"، فوجد أنه يشوبها الكثير من الخلط من طرف النقاد لأنها تتعلق أساسا بالسارد، وأورد تمييز "هنري جيمس"و"بيرسي لبوك" Lubbock Percy إذ وقع التمييز بين أسلوبين للسرد: الأسلوب (البانورامي) والأسلوب المشهدي «فالأسلوب المشهدي هو في ذات الوقت العرض والرؤية مع، (السارد =الشخصية الروائية )، والأسلوب البانورامي هو الحكي

[1]- تزفيطان تدوروف، مقولات السرد الأدبي، ص62.

[2]- المرجع نفسه، ص63.

والرؤية "من الخلف" ( السارد >الشخصية الروائية»[1]، ويبدو من خلال هذا النموذج التقريب بين والمظهر"و"النمط"و كذا "الرؤية "، بما أن هذه المجالات جميعها تحيل إلى السارد.

وبظهور كتابات تدوروف، برزت أيضا دراسات الناقد الروائي"جيرار جينيت "الذي انصبت أبحاثه في نفس المجال، فسعى هو الآخر لتبيان مقولة الصيغة، الذي أفرد لها فصلا كاملا في كتابه (figure3).

## 4-2 الصيغة عند جيرار جينيت MODE :

الصيغة السردية لطالما ارتبطت ذهنيا بالصيغة النحوية، لما بينهما من تقارب، لكن جينيت يريد أن يفرق بين الصيغة السردية والصيغة النحوية، بإيجاد الفروقات بينهما، فيقر على أن « المرء يستطيع فعلا أن يروي كثيرا أو قليلا مما يروي، وأن يرويه من وجهة النظر هذه أو تلك، وهذه القدرة وأشكال ممارستها بالضبط، هي التي تشير إليها مقولة الصيغة السردية التي نحن بصددها، إن لل"تمثيل" بل للخبر السردي درجاته، فالحكاية يمكنها أن تزود القارئ بما قل أو جل من التفاصيل، وبما قل أو جل من المباشرة، وأن تبدو بذلك على مسافة(...)بعيدة أو قريبة مما ترويه، ويمكنها أيضا أن تختار تنظيم الخبر الذي تبلغه »[2]، وبهذا التعريف يتبين أن الصيغة السردية ليست كما يتوهم البعض بأنها لا تعدو كونها صيغة نحوية، بل هي أعقد من ذلك بكثير، بما أنها تتصل بالسارد وبكيفية حكيه للقصة، فهذا السارد« هو الذي يرتب عمليات الوصف، فيضع وصفا قبل آخر على الرغم من تقدم هذا على ذاك في زمن القصة، والسارد هو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هذه الشخصية الحكائية، أو بعينه هو (...) وأخيرا هو الذي يختار أن يخبرنا بهذه التحولات أو تلك، عبر

[1] – تزفيطان تدوروف، مقولات السرد الأدبي، ص64.

[2] – جيرار جنيت، خطاب الحكاية،تر : محمد معتصم،عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2 ،1997، ص ص177-178.

الحوار بين الشخصيتين »[1]، إذا فالسارد هو الذي يتولى مهمة تقديم هذه المعلومات لنا، لأنه بدون منازع هو الذي يحمل عادة أكبر قدر من المعلومات مقارنة بالشخصيات الروائية الأخرى، من هنا له الاختيار كما ونوعا في إيصال المعلومة

### 4-2- 1 المسافة DISTANCE:

بما أن مدار الحديث هنا عن الكلام، فهناك تجاذب في مرجعيته، هل هو للسارد أم للشخصية، فان كان للشخصية، هل هو بنفس الكلمات التي نطقت بها،أم أن سطوة السارد تدخلت، فتحكمت في الكلمات المنطوق بها، إذا المسافة هنا هي تلك « العلاقة التي تجمع بين المتكلم و ملفوظه، سواء أكان هو المتكلم أم شخصياته، هو ما يطلق عليه جينات المسافة، أي المسافة التي تفصل المتكلم عن كلامه»[2]، ولقد اهتم "جيرار جينيت بهذه المقولة، وآثر العودة إلى أصولها، فبين التمييز الذي أقامه أرسطو ARISTOTE من خلال كتابه (فن الشعر)، فالسرد بالنسبة له « إن هو إلا واحدة من صيغتين اثنتين للمحاكاة الشعرية تؤول أخراهما إلى العرض المباشر للوقائع بواسطة ممثلين يتكلمون ويتصرفون قبالة جمهور، من هنا ينهض التمييز الكلاسيكي بين الشعر الحكائي والشعر الدرامي، هذا التمييز الذي سبق لأفلاطون أن أجمل له تصميما أوليا في الكتاب الثالث من "الجمهورية" »[3]، إذ يتواجد صنفان من الشعر، الأول يكون بتدخل الشخصيات، أما الثاني فلا ينتاب القارئ هذا الشعور، فالسارد قد يتدخل فيما يحكى، وقد يتخذ لنفسه موقع المشاهد ليفسح المجال للشخصيات، والفرق« بين تصنيف أفلاطون وتصنيف أرسطو يمكن اختصاره في مجرد اختلاف في المصطلحات: فالتصنيفان يتفقان طبعا حول الأساسي، أي حول التعارض الحاصل بين الدرامي والسردي، لأن الفيلسوفين سيعتبران الأول أكثر اكتمالا من الثاني من حيث المحاكاة، وهناك إذن

[1]- سعيد الوكيل،تحليل النص السردي، معارج ابن عربي نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص63.

[2]- منصوري مصطفى ، سرديات جيرار جنيت في النقد العربي الحديث، ص244.

[3]- جيرار جنيت،حدود السرد، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي ، ص72.

اتفاق، بمعنى من المعاني، حول الأثر مردوفا باختلاف يمس القيم، مادام أفلاطون قد أدان الشعراء بدءا بالمسرحيين»[1]، هذا يظهر أن أرسطو وأستاذه أفلاطون PLATON اتفقا في بعض الجوانب، واختلفا حول مسائل أخرى، فأهم نقطة تباينا فيها، كون "أرسطو"« جعل الحكي الصافي والعرض المباشر تنويعين للمحاكاة»[2]، لكن رغم الاختلاف بين الأستاذ والتلميذ، إلى أنهما بقيت تنظيراتهما ردحا من الزمن هي المسيطرة، ليس فقط على مستوى هذا التقسيم، بل حتى بالنسبة للآراء الفلسفية الأخرى .

ومع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، بدأ هذا التقسيم يتجلى من جديد، بعد مضي فترة طويلة على تقسيم "أرسطو" و"أفلاطون" وكان هذا مع "هنري جيمس"Henry James وأتباعه تحت اسم "العرض" ، و"السرد" .

وفي نفس القضية تابع "جينيت" هذه الملاحظات و التمحيصات، وأعاد هذا التقسيم، الا أنه لم يكرره، بل أبدى نظرته بخصوصه، فهو يرى أنه « لا يوجد سرد يستطيع العرض أو يحاكي القصة التي نحكي، لا نستطيع إلا سردها بتفاصيلها، جعلها حية وإعطاء أقل أو أكثر وهم للمحاكاة التي ليست سوى محاكاة سردية، ولسبب وحيد ومقنع أن السرد الشفوي أو الكتابي هو فعل (الحدث) لغوي واللغة تدل دون أن تحاكي »[3]، فالمحاكاة درجات، وبما أن الأمر يتعلق بالرواية فقد يكون من الصعب فرض القيود، لأن الرواية قد تكون المحاكاة في مقاطع و في مقاطع أخرى حكيا تاما.

[1] – جيرار جنيت،حدود السرد، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص73.

[2]– Gérard Genette, figures III, p279 ( qui fait du récit pur et de la représentation direct deux variétés de la mimesis)

[3] – Gérard Genette, figures III p280( aucun récit ne peut « montrer » ou « imiter » l'histoire qu' il raconte il ne Peut que la raconter de façon détaillée précis « vivante » et donner par la plus ou moins l'illusion de mimesis qui est la seule mimesis narrative pour cette raison unique et suffisante que la narration orale ou écrite est un fait de langage et que langage signifie sans imiter)

ويعمد"جينيت"إلى إبراز المعادلة التالية التي تساعد على إدراك الفرق بين المحاكاة و الحكي التام،حيث « يمكن تسجيل التعارض بين المحاكاة و الحكي الصافي بهذا الشكل :(إخبار) +مخبر =س،حيث س يشمل كمية الإخبار وحضور المخبر بعلاقة عكسية (طردية»[1]، إذا كلما كانت كمية الإخبار كثيرة وحضور المخبر قليلة اقتربنا من المحاكاة، وكلما كان الأمر عكس ذلك اقتربنا من الحكي الصافي .

كما يرى"جينيت" أن هذا التحديد وهذه المعادلة ترتبط خصوصا بما يتعلق بالسرعة السردية « بما أن كمية الإخبار على نطاق واسع لها علاقة عكسية مع سرعة الحكي »[2]، إذا كمية الإخبار ترتبط بعدة جوانب.

ويرى الروائي والناقد" فورستر" «أن تقسيم أسلوب الرواية إلى العرض والتقرير السردي بناء على موقع الراوي، وإيثار أسلوب العرض، والتقليل من شأن الأسلوب التقريري السردي إنما هو تقسيم ينطلق من أساس خاطئ، ذلك لأن أصحاب هذا التقسيم بدءا من جيمس ونهاية بلوبوك يفترضون أن الأدوات التي تستخدمها كل من الرواية والدراما واحدة، بينما أدوات كل منهما مختلفة عن الأخرى، وغاياتهما مختلفة وشخصياتهما مختلفة أيضا»[3]، لكن مع هذا، اعتمد في جل الدراسات السردية، كما اعتمده "جينات"أيضا.

وهذا التصنيف حسب "جينيت" يضعنا أمام نوعين من الحكي :

1- حكي الأقوال .

[1] Gérard Genette, figures III, p285 (marquer l'opposition du mimétique et du diégétique par une formule telle que information +information = c qui implique que la qualité d'information et la présence de l'informateur sont en raison inverse)

[2]–ibid., p284 (puisque il va de soi que la quantité d'information est massivement en raison inverse de la vitesse du récit et d'autre part a un fait de voix)

[3]– عبد الرحيم الكردي،الراوي والنص القصصي،مكتبة الآداب، مصر، ط1، 2006، ص35.

2- حكي الأحداث:

### 4-2-2 حكي الأحداث récit d'évènement:

فيما يخص حكي الأحداث تحدث أفلاطون عن قضية تحويل مقطع من أوديسا يحوي عرضا إلى مقطع من السرد الصافي، وقام بالمقارنة بين المقطعين، ففي مقطع السرد يعمد أفلاطون إلى إخفاء كل المؤشرات الشخصية فيمحي مثلا مقطع القائل (il dit ) كذا كل المؤشرات الزمنية،فحكي الأحداث، مهما كانت صيغته يبقى سردا، و هذا النوع من الحكي لا يختص بالمقولات، وإنما بالأفعال، إذ أنها تكون عادة مشاهدة، فالسينما حاليا أصبحت لا تهتم بالمشهد السينمائي فقط، بل حتى بلقطة الفعل ذاته، فتعرضه من زاوية قريبة تتسنى معها معرفة تفاصيل ذلك الفعل، وأحيانا بالحركة البطيئة(كإعادة اللقطة في المباراة)، لكن في السرد، ليس هناك من وسيلة تجسد الأفعال وتقربها إلى ذهن المتلقي أفضل من اللغة ذاتها، كما لا يمكن جعل الأحداث تحكي بنفسها.

وفي نفس السياق يجد"جيرار جينيت «أن فكرة الإظهار – فيما يتعلق برواية الأحداث – فكرة خادعة شأنها في ذلك شأن فكرة المحاكاة، فلا يوجد قص يمكنه إظهار القصة التي يحكيها أو محاكاتها،كل ما يمكن أن يقوم به القص أن يعطي انطباعا بالمحاكاة أو إيهاما بها، بدرجة أو بأخرى، بأن يحكي على نحو من التفصيل والإحكام والحيوية، فالقص هو في الحقيقة لغة، واللغة علامة، لا يمكن أن تحاكي الا مدلولا هو نفسه لغة، إذ كيف يمكن أن تحاكي اللغة الأحداث بحيث تتكلم هذه الأحداث عن نفسها وليس من خلال راو»[1]،

والحقيقة أن كل شيء في الرواية لا يستطيع أن يصل إلى درجة المحاكاة التامة، ذلك أنه بين الرواية وبين المحاكاة سيظل ظل الراوي قابعا دائما.

[1]– السيد إبراهيم، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، ص134.

كذلك في الرواية الإنسان الذي يتكلم وكلامه يعاد إنتاجه بدرجات متفاوتة قصد تشخيص الخطاب « وهو، خلافا للدراما، مشخص بواسطة الخطاب نفسه،(خطاب الكاتب ) الا أن المتكلم وخطابه هما، بوصفهما موضوعا للخطاب، موضوع خاص، فلا يمكن أن نتحدث عن الخطاب مثلما نتحدث عن موضوعات أخرى للكلام، أشياء جامدة ، ظواهر، أحداث ،الخ، ذلك أن الخطاب يستلزم طرائق شكلية جد خاصة في الملفوظ وفي التشخيص اللفظي»[1]، فإن كانت لنا القدرة على إخبار شخص ما، بما قاله شخص آخر بكل سهولة، فكيف لنا أن نتركها تحكي عن نفسها بنفسها، من هنا تتجلى صعوبة حكي الأحداث.

### 4-2-3 حكي الأقوال RÈCIT DE PAROLE:

بما أن حكي الأحداث يتعرض أولا لتحويل كل ما هو غير لفظي، إلى لفظي، اعتبر "جينيت" أنه لو كانت المحاكاة اللفظية للأحداث الغير لفظية ما هي إلا وهم أو خيال، إذا فحكي الأقوال قد يكون عكسها« فالسارد لا يروي جملة البطل، نكاد نقول أنه يحكيها »[2]، فدرجة قرب الخطاب من المحاكاة، جعل "جينيت" يميز بين ثلاث أنواع من الخطابات :

1- **الخطاب المسرود le discours narrative** أو **المروي**: وهو أبعد عن المحاكاة، كما أن السارد هنا لا ينقل لنا خطابا للأقوال فقط، وإنما حتى للأفكار، فتفكير بطل رواية (البحث عن الزمن الضائع) قاده إلى قرار زواجه، كما يمثل هذا النمط من الخطاب« الدرجة القصوى من تحوير ملفوظ الشخصيات، ويكون في الأقوال المنطوقة،

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 102.

[2]- Gérard genette, figures III, p 288( le narrateur ne raconte pas la phrase du héros on peut a pleine dire qu' il l imite).

كقولك: عاتب محمد أخاه، وغير المنطوقة، كقولك: قرر محمد السفر»[1]، ففي هذا النوع من الخطاب لا يتم استحضار الكلمات المنطوق بها .

2- **الخطاب المحول إلى الأسلوب غير المباشر**: هو أكثر محاكاة من الخطاب المسرود، هذا النوع لا يضمن للقارئ وجود الإخلاص الأدبي للأقوال المتلفظ بها، وما يمكن أن يقال حول هذا السرد أنه مجرد تحويل كلام الشخصيات والتلاعب به، فيصبح وكأنه ينضوي تحت كلام السارد.

أما النوع الثالث فهو الأكثر قربا من المحاكاة، حيث يعد أسلوبا مباشرا، أو كما سماه"جينيت"**الخطاب المنقول**، ويكون بلسان الشخصية لا الراوي، إذ تترك فيه الحرية المطلقة للشخصيات، و«الخطاب المنقول اعتمد منذ هوميروس في الأنواع السردية "المختلطة"مثل الملحمة»[2].

### 4-2-4-الحوار الداخلي :

وفي خضم علاقة السارد بالشخصية وتدخله المستمر في سرد أقواهم، أو تركهم يتكلمون عن أنفسهم، وعن أفكارهم، تعرض جينيت لمفهوم الحوار الداخلي أو المونولوج الداخلي monologue intérieur وهو سرد الشخصية بلسان حالها دون تدخل من أطراف أخرى، كما اقترح تسمية هذا النوع بالخطاب المباشر discours immédiat والخطاب المنقول يدخل معه في علاقة تشابه، باعتبار أنهما يتميزان بحرية الشخصية في تلفظها ويعتبر"جينيت" أن الفارق بينهما يكمن في «حضور أو غياب الافتتاحية التوثيقية»[3].

[1]- علي زعلة، الخطاب السردي في روايات عبد الله الجفري، ص147.

[2]-Gérard genette, figures III, p293 (ce discours rapporte de type dramatique est adopte des Homère par le genre narratif « mixte » qu' est l'épopée et que sera a sa suite le roman

[3]- Gérard genette, figures III ،p294 ( la présence ou l'absence d'un introduction déclarative).

وفي نفس المجال يري "جويس"Joyce "صاحب رواية (عوليس) أن « المونولوج الداخلي هو بالفعل فن يصعب جدا استخلاصه بصورة ناجحة، إذ هو ينحو إلى فرض إيقاع بطيء على السرد، وإضجار القارئ بالكثير من التفاصيل التافهة، ويتفادى "جويس"تلك جزئيا بواسطة عبقريته في معالجة الكلمات، مما يخلع على أشد الأحداث أو المواضيع تفاهة جاذبية تجعلنا نراها كما لو أننا نصادفها لأول مرة، وكذلك يعمل جويس على تنويع التركيب النحوي لخطابه، مازجا بين المونولوج الداخلي والأسلوب الحر غير المباشر والوصف السردي التقليدي»[1] ، فالمونولوج الداخلي يعمل على كشف الأفكار الداخلية والهواجس، ولعل رواية "مارسيل بروست" مليئة بهذا النوع من الخطاب بما أنها أقرب إلى الذاتية .

كما عرف نوع آخر من الخطابات وهذا سنة « 1912 أطلق عليه اسم"الأسلوب غير المباشر الحر"يجمع بين خصائص الأسلوبين التقليديين و يعطي الكاتب حرية أكبر في نسج كلام الشخصية داخل كلام الراوي»[2]، فهو متموقع في الوسط، لا هو بخطاب الشخصية وحدها، ولا بخطاب السارد وحده.

وخلاصة القول ان السارد أو الراوي هو الذي يملك الأداة السحرية التي تجعله يتحكم في الشخصيات وكلامها فـ«الراوي يتمتع بقدرات خاصة بالله أو بالآلهة، وعلى هذه النقطة ينهار كل تشبيه مع مواقف أرضية»[3] فهو الذي يملك السلطة المطلقة في تحويل أو نقل مباشر لكلام الشخصيات« ولكي يكون السارد شفاف في إبلاغ الخبر، على الرسالة أن تكون محايدة »[4]، ومهما حاول هذا السارد التخفي فلن ينجح في ذلك، لأن لمساته ستبقى قابعة، في أفعال الشخصيات، أقوالها وحتى أفكارها .

[1]– ديفيد لودج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي ،المجلس الأعلى للثقافة ، مصر، ط1، 2002، ص 57.

[2]– سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ ،مكتبة الأسرة، مصر،2004، ص223.

[3]– بارث،كايسر، بوث، هامون،شعرية المسرود، ص67.

[4]– محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، دراسة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط2000، ص41.

ويبين"جينيت" أكثر المقاطع الذي تتجسد ما بين محكي الأقوال ومحكي الأفعال، فيضع جدولا ليبين كيف أن خطاب الشخصية أو السارد يتحول في الرواية ويتبع هذا التحول الصيغة التي يحويها وكان الجدول على الشكل التالي [1]:

| الصيغة/الموضوع | خطاب السارد | خطاب الشخصية |
|---|---|---|
| أحداث | حكاية ابتدائية | حكاية ثانية |
| أقوال | خطاب مسرد | خطاب منقول |
| | وخطاب محول | وخطاب محول |

هذا الجدول الذي يوضح أهم تجليات الفرق بين خطاب الشخصية وخطاب السارد والعلاقة التي تتبعهما من خطاب الأقوال أو الأحداث، ومع هذا كله يبقى السارد يتمتع بهذه القوة التي تخوله التدخل في أقوال الشخصيات، أو الانصراف إلى مد القارئ بالمعلومات .

### 4-2-5-خطاب الأفكار :

وهناك خطاب آخر والأمر هنا متعلق بـ"خطاب الأفكار، وكأن المؤلف لم يهتم به حجم اهتمامه بمحكي الأقوال والأحداث وهو يعترف بهذا بقوله « ثم إنني تماديت في الخطأ، فلم أمنح حكاية الأفكار صفا ثالثا هنا*، وقد سبق لي أن ذكرت السبب، ولكنني أصر على تكراره، وهو أن الحكاية تختزل الأفكار دائما إما إلى خطابات، وإما إلى أحداث، ولا تفسح المجال لطرف ثالث»[2]، وقد تكون الأفكار هي عموما أقرب إلى الكلام الصامت.

[1]- جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية،تر محمد معتصم، ص80.

*- يقصد الجدول المذكور آنفا.

[2]- جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية ،تر: محمد معتصم، ص80.

### 4-2-6 المنظور Perspective:

إلى جانب الزمن والصيغة، طفا في الأفق عنصر آخر لا يقل أهمية عن سابقه وهو المنظور، وهو يتحكم إلى جانب المسافة في الصيغة السردية، كذا عملية الإخبار، إذ أن السارد الذي ينقل لنا المعلومات، من المستحيل أن ينقل معلومة ما مثلا عن حدث أو شخصية ما بدون أن يمتلك رؤية، فقول السارد أو الشخصية تتبعه الرؤية، ولعل من الجدير أن يذكر أن هذا المصطلح عرف بالتعدد، (الرؤية ،المنظور ،وجهة النظر ...الخ )، كما أنه استقطب اهتمام النقاد عموما من الانجليز والألمان وغيرهم .

وفي نفس السياق يعتبر المنظور من أعقد المقولات السردية، ذلك أنه كثيرا ما يقع النقاد في لبس وخلط أثناء دراسته، لأنه يمسك بخيوط رفيعة تتشابك مع السارد « فمعظم الدراسات النظرية بخصوص هذا الموضوع تعاني في رأيي من خلط مزعج بما نسميه الصيغة والصوت، بمعنى السؤال من هي التي وجهة رأيها توجه المنظور السردي ؟ وسؤال آخر: من هو السارد؟ أو بصيغة مختصرة بين من يرى ؟ومن يتكلم »[1]، فلقد وقع الباحثون في حيرة، كيف يتجنبون ذلك الخيط الرفيع الذي يفصل بينهما ؟.

وزاوية الرؤية في حقيقة الأمر ترتبط بمجال آخر وهو حقل« الفن التشكيلي، ففي مجال الرسم مثلا – يرصد العالم المصور من نقطة معينة، وهي النقطة نفسها التي توضع فيها الكاميرا في مجال التصوير، وبناء على موقع هذه النقطة وجهتها والمسافة التي تفصلها عن العالم المصور، يتشكل المنظر

[1]–Gérard genette, figures III, p310 (la plupart des travaux théorique sue ce sujet (qui sont essentiellement des classifications) souffrent a mon sens d'une fâcheuse confusion entre ce que j'appelle ici mode et voix c'est a dire entre la questions quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative? et cette questions tout autre qui est le narrateur? ou pour parler plus vite entre la questions qui voit ? et la questions qui parle?).

الخيالي المعبر عن هذا العالم، ويتحدد نوع التأثير الذي يضعه، ويحدث مثل ذلك في السرد أيضا »[1]، فعلى حسب المسافة (المكانية)والموقع والجهة تتحدد الرؤية.

ولقد أجلَّ النقاد الرؤية العينية بما أنهم يتعاملون مع اللغة التي تحمل دلالات أبعد من نطاق العين،فـــ« المقصود بالرؤية هنا ليس الرؤية البصرية بل الرؤية الفنية، وتلك الرؤية التي تضفي على الأعمال في مختلف الأجناس– التفرد والعمق– أيا كانت طبيعة تلك الرؤية البصرية، ذهنية، حركية»[2]، فالرؤية هي المرآة العاكسة للراوي، قد تكون صائبة وقد تكون غير ذلك، تجعل القارئ يتعاطف أو يتشدد، فهي تلعب دورا فنيا يساهم في تلقي الأحداث، وكل الأعمال الإبداعية مهما كان نوعها رواية، مسرحية، لوحة فنية لا تخلو منها.

### 4-2-7 تنظيرات المنظور:

من بين الذين كانت لهم أولى الإسهامات فيما يخص مقولة "المنظور" نذكر "واين بوث Wayne Booth، "بيرسي لوبوك Percy Lupok"و فريدمان Friedman وغيرهم، فلقد اهتم النقاد أول الأمر بما يمكن تسميته"التقنية "في الرواية ، فهنري جيمس مثلا «كان يطمح إلى غايات معينة من خلال دراسته تقنية الرواية، ومنها (تبني وجهة نظر مراقبة(بفتح القاف)، توجد داخل الرواية، متموضعة في ذهن إحدى الشخصيات، ونذكر أن الغاية من ذلك بالنسبة له، كانت هي العرض الأمين للحياة الذهنية عن طريق إيهام كثيف بالواقع، والمحافظة على انسجام العمل الأدبي الذي يجب أن يكون مكتفيا بذاته»[3] كلمة "إيهام" هنا كأنها تعود بنا إلى الأفكار السابقة التي نادى بها أرسطو وأفلاطون من محاكاة، فكل ما تستطيع الرواية فعله هو الإيهام،كما أنها حتى ولو غيبت السارد تماما لا تستطيع أن تنفي عنها الطابع السردي .

[1]– عبد الرحيم الكردي ،الراوي والنص القصصي، ص19.

[2]– عبد العزيز موافي، الخطاب ووجهة النظر ،مفهومان أساسيان في نظرية السرد،مجلة الأبحاث ، أسئلة السرد الجديد، ص320.

[3]– جيرار جينيت، واين بوث، بوريس أوسبنسكي، فرانسواز، ف.روسوم غيون، كريستيان أنجلي، نظرية السرد،من وجهة النظر إلى التبئير،تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، المغرب، ط1، 1989،ص11.

**– تنظير بيرسي لوبوك:**

ومن الذين نظروا لهذا المصطلح أيضا "بيرسي لوبوك "lubbok" الذي كان تلميذ "هنري جيمس"henry James، فلقد « أخذ لوبوك هن هـ،جيمس بعض المبادئ وهي 1) إن الكتاب المتقن هو الذي يتطابق فيه الشكل مع الموضوع ،2) إن الشكل الأرقى هو الذي يطور بشكل أفضل الدعائم الأساسية للموضوع،3) يجب على الروائي أن يبقى مخلصا للطريقة التي قرر تبنيها ،4) إن فن الروائي لا يبدأ الا حينما يستوعب هذا الأخير محكيه كشيء يجب أن يعرض، أن يقدم للقارئ ويفرض نفسه بنفسه»[1]، ومن المعروف أن "بيرسي لوبوك" اهتم بترك الشخصيات تتكلم، بدل أن يكون السارد هو صاحب السلطة عليها، كما أنه ميز بين أسلوبين « الأول بانورامي le style Panoramique وفيه يهيمن السارد على العملية السردية، والثاني مشهدي le style scénique وفيه ينزاح السارد ويفسح الاستقلالية لشخصياته »[2]، وهذا يذكرنا بمسألة التقسيم بين السرد والعرض التي ذكرت آنفا، والمميز في أبحاثهم أن السرد والعرض ارتبط أكثر بالرواية.

**– تنظير فريدمان:**

ولقد انتقد"بيرسي لوبوك "في أنه على الرغم من أهمية التنظيرات التي جاء بها إلى أنه كان أقل تنظيما في كتابه، وهذا الجانب امتدح فيه"نورمان فريدمان "Friedman حيث كان أكثر تنظيما، ولقد اعتمد تصنيف هذا الأخير على مقولتي السرد والعرض، وجاءت تصنيفاته كالتالي[3]:

**أ–المعرفة الكلية للكاتب:** وتتمثل في تدخلات الكاتب في الحكاية، سواء ارتبط هذا التدخل بها أو لم يرتبط.

[1]– جيرار جينيت، واين بوث، بوريس أوسبنسكي، فرانسواز، ف.روسوم غيون، كريستيان أنجلي، نظرية السرد،من وجهة النظر إلى التبئير،تر: ناجي مصطفى ، ص12.

[2]– بيرسي لوبوك ،صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار المجدلاوي، عمان، ط2، ص225.

[3]– ينظر،جيرار جينيت، واين بوث، بوريس أوسبنسكي، فرانسواز، ف.روسوم غيون، كريستيان أنجلي ،نظرية السرد،من وجهة النظر إلى التبئير، ص14.

**ب- المعرفة الكلية المحايدة**:هنا يكون تدخله أقل حدة، ويستخدم غالبا الضمير الغائب، كما تكون رؤيته مختلفة عن رؤية الشخصية.

**ت- الأنا الشاهد**: تستخدم في الروايات التي تعتمد ضمير المتكلم .

**ث- الأنا المشارك**: أيضا يستخدم فيه ضمير المتكلم وتتوازى فيه الشخصية مع السارد .

**ج-المعرفة الكلية المتعددة الزوايا**:وتقدم من لدن الشخصيات (لقد استشهد لوبوك على هذه المعرفة بفرجيينيا وولف دون الرجوع إلى اسم الرواية).

**ح-المعرفة الكلية الأحادية الزاوية**:وهنا تركز وجهة النظر من شخصية واحدة، ومن زاوية واحدة .

**خ-الصيغة الدرامية** : تكتفي بعرض الأقوال دون أفكار الشخصيات .

**د-الكاميرا**: وهي عدم اللجوء إلى التنظيم، وإنما عرضه كما حدث في الواقع.

وما يمكن أن يلاحظ حول دراسة "فريدمان" هو الجانب التنظيمي التصنيفي للرؤيات على اختلافها، مما يكشف عن الوعي العميق لدى الناقد .

**- تنظير واين بوث:**

ومن الذين قدموا تنظيراتهم في هذا المجال أيضا"واين بوث"Wayne Booth، الذي كانت مشكلته بالأساس هو هي«مشكلة الأثر المحدث على القارئ»[1].

[1] - ينظر، جيرار جينيت، واين بوث، بوريس أوسبنسكي، فرانسواز، ف.روسوم غيون،كريستيان أنجلي، نظرية السرد،من وجهة النظر إلى التبئير، ص15.

لقد عرف "واين بوث"بتنظيراته فيما يخص وجهة النظر، إذ اعتبر هذا الأخير أن «اختيار وجهة أو وجهات النظر التي ستقدم القصة من خلالها هو أهم قرار مفرد يتعين على الروائي اتخاذه، ذلك أنه يؤثر تأثيرا جوهريا في الطريقة التي سيستجيب بها القراء، عاطفيا، وأخلاقيا، للشخصيات القصصية، وللأعمال التي يقومون بها، فقصة خيانة زوجية مثلا- أي خيانة زوجية، ستؤثر فينا بطريقة مختلفة وفقا لوجهة النظر التي يتم تقديمها منها، وجهة نظر الشخص الخائن، أو الزوج المخدوع، أو العشيق، أو طرف رابع يرقب ما يحدث»[1]، فعلى حسب الرؤية التي يقدم بها الحدث، يكون فهمنا له، لو تغيرت الرؤية يتغير الفهم، وقد يكون للسارد رؤيته المخالفة لرؤية الكاتب نفسه، وهذه الحيل الفنية التي يعمد إليها الكاتب هي التي تربك النقاد، وتجعلهم يتفرعون أكثر.

وكان من أهم المصطلحات التي دخلت بفضله حيز التعامل والتطبيق مصطلح "المؤلف الضمني"، وكذلك انتبه "بوث" إلى مسألة الثقة بالنسبة للراوي،إذ أن «الراوي (غير الجدير بالثقة)يصبح كائن الأقل حجزا في نظر واين بوث، يصبح قطعة إستراتجية لكسر الوهم المعرفي »[2]، فبفضل " بوث" انتبه النقاد إلى مسألة الثقة.

وبما أن السارد يعتلي أعلى المراكز في العملية السردية، هذا يجعل حضوره خطيرا، إن لم يتحصن بمسألة الثقة، فـــ« إذا كان ما يدفعنا إلى مناقشة وجهة النظر هو إيجاد كيفية ارتباط هذه الوجهة ببعض المؤثرات الأدبية، فان الصفات الأخلاقية والفكرية للراوي تهمنا أكثر من أن نشير إليها بضمير المتكلم أو الغائب، أو أن نميز رؤيتها أو لا نميزها، إذا اكتشفنا أنه غير جدير بالثقة، فان تأثير

[1] – واين بوث، وجهة نظر،ضمن كتاب الفن الروائي، تأليف ديفيد لودج، تر: ماهر البطوطي، ص32.

[2] –ترجمة فردية:

Paul Ricœur, Temps et Récit, édition du seuil ،paris, 1985, p243، (le temps raconte le narrateur" non digne de confiance ( devient l'Object d'une jugement mons réservéé que celui de Wayne Booth, il devient une pièce de la stratégie de rupture que la Formation de illusion )" .

العمل الذي يرويه لنا كله يتغير »[1]، ومن هنا دخلت إلى حقل الرؤية صفة تلعب دورا أساسيا في السرد، وإن كانت هذه الصفة وهي مسألة الراوي والثقة التي من المفروض أن يتحلى بها، غير مهتم بها كثيرا من طرف النقاد .

وبابتكار"بوث" لمفهوم أو بتعبير أدق مصطلح "الكاتب الضمني" لكي يميزه عن الكاتب الحقيقي، قد وضع« حدا للغموض الأبدي بين السارد والمنتج للكتاب، والمنظم للمحكي في كليته، والسارد الذي يبدو أنه يحكي (يدرك) الأحداث داخل الرواية »[2] ولعل الغريب فيما يخص هذا المؤلف، أنه حتى ولو تدخل الكاتب في الرواية علنا، فسينظر إليه على أنه تدخل المؤلف الضمني، فماذا يفعل الكاتب إذن، إن أراد أن يجسد حضوره، وقد أصبح يحجبه عن روايته الكاتب الضمني والسارد.

- **اعتراضات على الكاتب الضمي :**

من جهة أخرى يعتبر الكاتب الضمني هو الأنا الثانية المستخلصة من الكاتب، لكن يبدو أن "عبد الملك مرتاض" لا يستسيغ وجود هذا النوع من المؤلفين، فينكر بسخرية ذلك متسائلا:« ثم ما هذا الشيء، الذي يطلقون عليه، "المؤلف الضمني"؟ وهل هناك مؤلف ضمني، ومؤلف غير ضمني، في مجال التأليف؟ ولم يقال لمؤلف الرواية "مؤلف ضمني" أي مؤلف وهمي، أي لا مؤلف! و يعترف لباقي المؤلفين الذين يكتبون النقد، والمقالة، وسوى ذلك من الأجناس والأشكال بصفاتهم الإنسانية التي يتمتعون بها؟ ولم لا يكون بناء على هذا المنظور النقدي العجيب، كل المؤلفين على الأرض، وعبر كل الكتابات: مؤلفين ضمنيين، هم أيضا، فيتحول وضع الأدب المكتوب كله إلى وضع الأدب

[1]- بارث ،كايسر ،ف ، هامون ، شعرية المسرود،تر عدنان محمود محمد ،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010، ص85.

[2]- جيرار جينيت ، واين بوث، بوريس أوسبنسكي، فرانسواز، ف.روسوم غيون، كريستيان أنجلي، نظرية السرد،من وجهة النظر إلى النبئير، ص16.

الشفوي»[1]، وهو لا ينكر وجود المؤلف الضمني فقط، بل يصل به الأمر إلى حد نكران وجود السارد في مجال السرديات« فأين هذا السارد مع وجود المؤلف صاحب الشأن؟ السارد يحل محل المؤلف في السرديات الشفوية ، ذلك حق، أما في السرديات المؤلفة فان الكاتب الروائي هو الذي يتولى الأمر بنفسه»[2]، ولعل الكاتب وجوده يتجسد خارجيا، أما السارد فداخليا.

لكن"جيرار جينيت "يبدو أنه يتحفظ هو الآخر على مصطلح "المؤلف الضمني"، فهو يتساءل«هل المؤلف المفترض مقام ضروري وصالح (بالتالي)بين السارد والمؤلف الحقيقي؟ الجواب: كلا طبعا، إذا نظرنا إليه من حيث هو مقام فعلي، إذ أن الحكاية المتخيلة ينتجها خياليا ساردها، وينتجها فعليا مؤلفها (الحقيقي)، وبينهما لا يشتغل أحد، وكل نوع من الانجاز النصي لا يمكن غزوه الا إلى هذا أو ذاك»[3]، فيظهر أن النقاد اختلفوا حول أحقية وجود هذا المؤلف الضمني.

وبالنسبة" لبوث" إلى جانب المؤلف الضمني اهتم بالسارد الغير الممثل، وهو النوع الذي يمر بوعي ما، فالمهم عنده أن يكون السارد حاضرا، سواء اتخذ لنفسه حضورا متجليا أو غائبا،وهناك السارد الممثل، ويتجلى مظهره في :العاكس والملاحظ ، والسارد الفاعل [4].

**_ الرؤية عند جان بويون:**

هذا بالنسبة للانجليز، أما فيما الجانب الفرنسي، فلقد برز فيهم "جان بويون "pouillon صاحب كتاب "الزمن والرواية " فلقد ربط "بويون" بين الرؤية والزمن «ففي حالة المونلوج الداخلي كحالة قصوى "للرؤية مع" أوضح بويون أن زمانية كلام الشخصيات ومشاعرها التي تعادل هنا

[1]- عبد الملك مرتاض،في نظرية الرواية ،ص207.

[2]-المرجع نفسه، ص208.

[3]- جيرار جنيت ،عودة إلى خطاب الحكاية ، ص 184.

[4]- جيرار جينيت ، واين بوث، بوريس أوسبنسكي، فرانسواز ، ف.روسوم غيون،كريستيان أنجلي، نظرية السرد، من وجهة النظر إلى النبئير، ص ص42-43.

الأحداث في الروايات الأخرى) تكون مماثلة، كما يصفها للمدة المعاشة، وذلك باستعمالها للماضي والمستقبل من طرف الفاعل/المتكلم، انطلاقا من حاضر محتمل »[1]، مهما حاولت الرواية التملص من الزمن، لن تستطيع ذلك، سواء على مستوى الأفعال والأقوال ومع "بويون"حتى على مستوى المشاعر، فلا بد أن تنصاع لقانون الزمن، وإلا تفككت الرواية وكذا بنيتها .

ولقد قدم "بويون" دراسته للرؤية التي جاءت متقاربة مع دراسة "تودوروف"، إذ قسم"بويون" الرؤية إلى" الرؤية من الخلف"، أو كما رمز له تودروف سارد >شخصية، حيث أن السارد يعلم أكثر من الشخصية، يعلم كل كبيرة وصغيرة متعلقة بالشخصيات حتى أفكارهم ودواخل نفسياتهم، أسرارهم، ودقائق حياتهم، فهو المسيطر والممسك بدقة لمجرى الرواية « لنتذكر في هذا الصدد كلمات أحد زعماء الرواية الجديدة هو"روب جرييه" عندما يقول: من هو الراوي العليم بكل شيء، الموجود في كل مكان في نفس الوقت، الذي يرمق في اللحظة ذاتها الأشياء يمنة ويسرة معا، ويرى باطن الأشخاص و ظاهرها؟ انه لا يمكن أن يكون سوى اله»[2]، ويتبادر إلى الذهن سؤال لماذا اختار"بويون" الرؤية من الخلف، أليست الرؤية من الأمام أدق وأشمل؟ لأن كلمة خلف لا توحي بالمعرفة الكلية عكس النظرة الأمامية التي ترصد كل حركة، ربما من الخلف لنرى ما تراه الشخصية أو السارد، لأن السارد دائما يعلم ما جرى وما سيجري، لذلك من المستحيل التمرد على وجوده وسيطرته .

والنوع الثاني هو السارد = الشخصية ، وفي هذا النوع لا يقول السارد سوى ما تعلمه أيضا الشخصية، ولا يتدخل في التفاصيل أو يزود القارئ بمعلومات، وهو ما يسميه بويون "الرؤية مع"vision avec .

[1]- جيرار جينيت ، واين بوث، بوريس أوسبنسكي، فرانسواز ، ف.روسوم غيون،كريستيان أنجلي، نظرية السرد، من وجهة النظر إلى التبئير، ص 30 .

[2]- صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية ، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق ، سوريا، ط1، 2003، ص21.

أما النوع الثالث فهو سارد الشخصية <السارد، حيث أنه يكون أقل معرفة من الشخصية، والذي يسميه بويون "الرؤية من الخارج "vision du dehors .

**– المنظور عند جينيت:**

قدم جينيت تعريفه لهذا العنصر بقوله هو« الموجه لضبط الإخبار»[1]، ولحل المعضلة السردية التي وقع فيها النقاد، عاد"جيرار جينيت "إلى الأبحاث التي تجسدت في هذا الميدان منها دراسة "بوث" وغيره، كما أشار إلى التنظيرات التي تقدم بها كل من كلين بروكس Cléanthe brooks ووارين Warren robert Penn في سنة 1943، تحت اسم (البؤرة السردية) ، وهو ما يعادل (وجهة نظر) ، وقدم دراستهم في جدول جاء على الشكل التالي[2] :

| | **أحداث ملاحظة من الداخل** | **أحداث ملاحظة من الخارج** |
|---|---|---|
| سارد حاضر بصفته شخصية في العمل | 1-البطل يحكي قصته. | 2-شاهد يحكي قصة البطل . |
| سارد غائب بصفته شخصية عن العمل | 4- المؤلف المحلل أو العليم يحكي القصة. | 3-المؤلف يحكي القصة من الخارج. |

من خلال هذا الجدول تتراءى مختلف تجليات السارد الذي يتماهى مع الشخصيات داخليا، أو يتخذ لنفسه موقعا خارجيا، كما عاين التنظيرات التي جاء بها كل من "تودوروف وبويون .

من أجل تجاوز مصطلحات الرؤية، وحقل وجهة نظر الذي يرى"جينيت"أنها ترتبط أكثر بجانب البصري منه بالجانب السردي، اقترح مصطلحا آخر وهو "التبئير" Focalisation، قد استوحاه

[1]– Gérard genette, figures III, p309 ( mode de régulation de l'information) .

[2]– جيرار جنيت،خطاب الحكاية،تر محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ص198.

حسب معجم السرديات من بروكس Brooks ووارن Warren بـؤرة السرد Focus of narration[1]، عرف جينيت التبئير بقوله «أقصد بالتبئير تضييقا في حقل الرؤية، أي عمليا، انتقاء المعلومات السردية بالمقارنة مع ما كانت التقاليد تسميه معرفة كلية (...) أداة هذا الانتقاء ( المحتمل) هي بؤرة متموضعة، أي نوع من قناة للأخبار لا تسرب إلا ما تسمح به الوضعية »[2]، إذا فالسارد يستطيع أن يمدنا بقدر معين من المعلومات على حسب البؤرة السردية.

ومتى تواجد التبئير تواجد كذلك المبئر « وهو الشخص الذي يركز انتباهه وحواسه الإدراكية على شيء»[3]، وكذلك "المبأر"وهو موضوع التبئير، وبما أننا نتعامل مع الأعمال الإبداعية الطويلة، فقد يطرح سؤال هل من الشروط أن تحوي الرواية كلها رؤية واحدة، يجيب جينيت بأن « صيغة التبئير لا تهم إذن دائما عملا أدبيا كاملا ، وإنما تهم مقطعا سرديا محددا، قد يكون قصيرا جدا، ومن جهة أخرى، فان التمييز بين مختلف وجهات النظر ليس دائما واضحا بنفس الدرجة التي قد يوحي بها مجرد اعتبار النماذج الخالصة »[4]، فقد يتغير التبئير من فقرة إلى أخرى.

وتورد "يان مانفليد "في كتابها "علم السرد أن أول من جاء بمصطلح التبئير من الجانب العربي هو أحمد المتوكل فالبؤرة «كلمة عربية فصيحة تعني الحفرة، والفعل بأر، يبأر، بؤرة، ترجمة عربية اقترحها أول مرة،د أحمد المتوكل اللساني الوظيفي التداولي، في كتبه، ثم شاعت وانتشرت بين اللسانيين العرب فيما بعد، ومصطلح التبئير يعني زاوية الرؤية، أو ووجهة نظر الملاحظ»[5]، وضمن كتاب

[1]- محمد القاضي ،محمد الخبو،أحمد السماوي،محمد نجيب العمامي، علي عبيد،نور الدين بنجود، فتحي النصري، محمد آيت ميهوب، معجم السرديات، ص65.

[2]- جيرار جينيت ، واين بوث ، بوريس أوسبنسكي، فرانسواز و ريوم غيون ،كريستيان أنجلي ، جان ايرمان ، نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبئير، ص113.

[3]- يان مانفليد ،علم السرد ،مدخل إلى نظرية السرد، ص30.

[4]- جيرار جينيت ، واين بوث ، بوريس أوسبنسكي، فرانسواز و ريوم غيون ،كريستيان أنجلي ، جان ايرمان ، نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبئير ، ص62.

[5]- يان مانفليد ،علم السرد ، ص ص77 -78.

"الخطاب وخصائص اللغة العربية، دراسة في الوظيفة والبنية، أورد الباحث هذا المصطلح وهو يقسمها إلى فرعين :بؤرة الجديد، و بؤرة المقابلة [1].

وبالعودة إلى "جينيت"، قسم هذا الأخير التبئير إلى عدة أنواع أولهم هو التبئير في درجة الصفر و التبئير الداخلي والخارجي .

1- **التبئير درجة الصفر**: وهو التبئير الذي تميزت به عموما الرواية الكلاسيكية .

2- **التبئير الداخلي**: الذي تقدم فيه الأحداث من خلال وجهة نظر الشخصية وحينما «تتوافق البؤرة مع الشخصية، تصير حينها الـ"ذات"الخيالية لكل الإدراكات، بما فيها الادراكات التي تهمها هي نفسها بصفتها موضوعا، وفي هذه الحالة يمكن الحكاية أن تحدثنا عن كل ما تدركه هذه الشخصية وكل ما تفكر فيه»[2]، فهذا النوع من التبئير يسمح لنا بالدخول إلى أفكار الخصية، ومعرفة حالتها النفسية من لدنها مباشرة.

أما التبئير الداخلي فقد قسمه هو الآخر إلى:

**أ- تبئيرا ثابتا:** وهو المرتبط بشخصية واحدة ويعطينا "جينيت" مثالا عن رواية "ما تعرفه ميزي"لهنري جيمس،حيث يتمحور التبئير حول الطفلة ميزي، وإن كانت الرواية تعالج موضوع الخيانة الزوجية، ونورد هذا المقطع من الرواية التي تظهر هذا النوع« لم تدر ميزي ماذا يروم الناس، ولكنها سرعان ما عرفت أسماء جميع الشقيقات وصار في مقدورها أن تسرد تلك الأسماء خيرا مما تسرد جدول الضرب، وكانت تتساءل فيما بينها وبين نفسها فضلا عن هذا- وإن لم تتفوه بالسؤال مطلقا-عن الفقر المدقع الذي لم تكن رفيقتها تخوض في حديثه

[1]- ينظر، أحمد المتوكل ،الخطاب وخصائص اللغة العربية ،دراسة في الوظيفة والبنية والنمط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ، 2010، ص126

[2]- جيرار جينيت ، واين بوث ، بوريس أوسبنسكي، فرانسواز و ريوم غيون ، كريستيان أنجلي، جان ايرمان، نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبئير ، ص 96.

إطلاقا»[1] في هذه الرواية لا نكاد نغادر شخصية "ميزي"التي تدور الأحداث كلها من جانبها.

**ب- تبئيرا متغيرا:** وهو الذي يمر عبر شخصية ليتحول إلى شخصية أخرى، ثم يرجع للشخصية الأولى وهكذا، وقد لقي هذا النوع من التبئير خلط بينه وبين اللاتبئير فالفصل «بين التبئير المتغير، و اللاتبئير يصعب جدا أحيانا الجزم به »[2].

**ت- تبئيرا متعددا:** ويضرب لنا مثالا عن قصيدة روبرت براونينك السردية "الخاتم والكتاب" «و التي تروي عن قضية جنائية ينظر إليها القارئ، فالضحايا، فالدفاع،فالاتهام ، الخ على التوالي ، وقد بدت خلال بضع سنوات مثالا مقبولا على هذا النمط من الحكاية، قبل أن يحل محلها في نظرنا الشريط السنمائي»[3]، إذا هذا التبئير يمر عبر عدة شخصيات، وقد يكون هذا النوع من الروايات الأنسب له.

ومصطلح"التبئير الداخلي"قد ينظر إليه من وجهين فقد يسمى«داخليا لأن المأوى البؤري يوجد داخل عالم الحكاية(...) من جهة أخرى،حينما يكون الموضوع مدركا من الداخل»[4]، إذا فمصطلح داخلي، لا يقف فقط عند حدود القصة الداخلية، بل يشمل أيضا العالم الداخلي للشخصية.

[1]- هنري جيمس،ما كانت تعرفه ميزي،تر نظمي لوفا، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، 1966، ص32.

[2]- جيرار جينيت، واين بوث ، بوريس أوسبنسكي، فرانسواز و ريوم غيون ،كريستيان أنجلي ، جان ايرمان ، نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبئير، ص62.

[3] - جيرار جنيت،خطاب الحكاية، ص202.

[4]- جيرار جينيت، واين بوث ، بوريس أوسبنسكي، فرانسواز و ريوم غيون ،كريستيان أنجلي، جان ايرمان ، نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبئير ، ص 117.

3- **التبئير الخارجي** : وفيه لا يستطيع القارئ معرفة الأفكار التي تختلج صدر الشخصيات وحتى عواطفها، وهذا التبئير شاع حسب جينيت خلال الحربين العالميتين، ويصل إلى حد التكتم.

وليس من المفترض أن تتواجد كل هذه التبئيرات في عمل روائي واحد، فيمكن أن يتخذ الكاتب لنفسه رؤية محددة ،وكذلك التمييز بين هذه الأنواع من التبئيرات، لا يكون دوما سهلا، فالتبئير قد يكون من شخصية واحدة إلى عدة شخصيات، وقد تتداخل أنواع التبئيرات فيما بينها.

ولقد أورد لنا جينيت جدولا يبين فيه مختلف وجهات النظر عنده وعند"بويون" و"تودروف" وخاصة من الناحية الاصطلاحية وهو على الشكل التالي[1] :

| جينيت | بويون | تودوروف |
|---|---|---|
| التبئير في درجة الصفر | الرؤية من الخلف | السارد يعرف أكثر مما تعرف الشخصية |
| التبئير الداخلي | الرؤية مع | السارد يعرف نفس ما تعرفه الشخصية |
| التبئير الخارجي | الرؤية من الخارج | السارد يعرف أقل مما تعرفه الشخصية |

لاحظ النقاد أن هذا الجدول يشوبه بعض النقص، من حيث أن كل واحد منهم ( جينيت، بويون، تودروف) ، له غاية مختلفة، "فبويون"مثلا سعى إلى تحديد مسألة الفاعل المدرك وعالج مسألة الإدراك، ولكن في المقابل كان هدف"جينيت"، هو إيجاد الحل للخلط المزعج بين الصوت والمنظور،

[1]- جيرار جينيت، واين بوث ، بوريس أوسبنسكي، فرانسواز و ريوم غيون ،كريستيان أنجلي، جان ايرمان ، نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبئير، ص115.

أكثر مما كان إعادة تحديد لمفهوم وجهة النظر أو الرؤية[1]، ولكن اعتماد جينيت لتصنيفات"بويون"، والذي اعتمد عليها كذلك "تودروف"جعله يسقط في بعض الأخطاء، "فبويون" اعتمد على ثلاث رؤى، "ورؤية من الخلف"، "رؤية مع"، "رؤية من الخارج"، ولكن الرؤية المهملة هنا هي الرؤية من الداخل مما يجعله ناقصا.

- **انتقادات ميك بال:**

لكن على الرغم من عمق التنظيرات التي جاء بها "جينيت"، وكذا اعتماده على تنظيرات أخرى صبت في نفس مجاله، ( بويون ،وحتى تودروف) الا أنه تعرض لانتقادات عدة، وقد يكون أبرزها التي قدمتها "ميك بال" في كتابها ( السردية) الذي عالجت فيه مختلف وجهات النظر التي جاء بها"جينيت"، ومنها قضية التبئير،حيث « تعتبر ميك بال التبئير مركز الاهتمام، ليس المركز البؤري بالنسبة لجينيت سوى أداة للتبئير، أي لتضييق الحقل، إن الفرق دقيق ولكنه رئيسي، إن التبئير بالمعنى الذي تعطيه إياه ميك بال يقترب من الرؤية عند بويون ، مع تجنبها لما كان يحمله المفهوم من مضمون بصري مفرط، ففي حين أن التبئير عند جينيت يكمن في حق الاختيار الذي يمتاز به السارد وحده في أن يضيق حقل الرؤية، ينزلق معنى "التبئير" عند ميك بال في اتجاه عملية النظر ،الإدراك، الفهم»[2]،إذا فهذه الناقدة اعتبرت أن التبئير عند كلاهما يصب في نهر مختلف، وتستند ميك بال على ثنائية (الذات – الموضوع) ، والسؤال عندها يتغير فبدل «السؤال النموذجي في التصور الجنيتي" التبئير على من ؟يصبح السؤال إذن هو: "تبئير ماذا ؟من طرف من ؟»[3]، وبهذا فالتبئير عند "ميك بال" يصبح تبئيرا على الموضوع، وعلى الذات وليس تضييقا لحقل الرؤية .

[1]- جيرار جينيت، واين بوث ، بوريس أوسبنسكي، فرانسواز و ريوم غيون ،كريستيان أنجلي، جان ايرمان ، نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبئير ، ص116.

[2]- المرجع نفسه، ص 117.

[3]- المرجع نفسه، ص117.

ومن المعروف أن "جيرار جينيت" ألف كتاب "عودة إلى خطاب الحكاية "للرد على الانتقادات التي وجهت له، فهو يرد على "ميك بال"قائلا:« وإني لأجد صعوبة كبيرة في الخوض في هذه المناقشة التي تدخل فيها ميك بال، منذ عرضها لموقفي، مفاهيم (مبئر ،مبأر) لم أنو استعمالهما قط، لأنها متنافرة مع تصوري للأمور، فلا وجود عندي لشخصية مبئرة أو مبأرة : إذ لا يمكن أن تنطبق مبأر إلا على الحكاية نفسها، ولو انطبقت مبئر على أي أحد، لما أمكن أن تنطبق إلا على ذلك الذي يبئر الحكاية، أي السارد – أو إذا أردنا الخروج عن أعراف المتخيل: المؤلف نفسه، الذي يفوض (أو لا يفوض) للسارد قدرته على التبئير أو عدم التبئير»[1]، وإذا كان"جينيت" لا يعترف بالمبئر و المبأر، فلماذا استخدمهما في تنظيره ؟

وبما أن دراسة المنظور أصلا لغوية، فمن الجدير أن نذكر أن البنيوية سليلة اللسانيات،كانت إلى وقت قريب حققت نتائج، ولا سيما في مجال السرديات، ولعل من أهم هذه النتائج والمتعلقة بما مضى «أن الإدراك لا ينعزل عما يتم إدراكه، بل هناك دائما علاقة وثيقة بين مادة الإدراك والإدراك ذاته والذات المدركة الفاعلة والوسيط الذي يهيئ هذه العملية (أي اللغة)»[2]، ويقارب هذا التعريف نظرة "ميك بال"، لكن الأهم هو أن يبقى هذا الإدراك بين جنبات النص.

**– تنظير أوسبنسكي:**

كما تواجد ناقد آخر ساهم بآرائه في هذا المجال وهو"أوسبنسكي "Uspensky، إذ حاول هذا الأخير أن يدرس وجهة النظر من خلال ما سماه (بويطيقا التوليف)، ساعيا إلى معاينة المواقع التي يحتلها المؤلف من خلال (أربعة مستويات[3]:

[1]– جيرار جنيت ، عودة إلى خطاب الحكاية ،تر محمد معتصم ، المركز الثقافي العربي ، ط1، ص95.

[2]– ميجان الرويلي، سعد البازعي،دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا، ص68.

[3]– سعيد يقطين،تحليل الخطاب الروائي( الزمن ،السرد،التبئير)، ص294

1- المستوى الإيديولوجي Idéologique.

2- المستوى التعبيري . Phraséologique

3- المستوى المكاني – الزماني Spatio Temporelle

4- المستوى السيكولوجي Psychologique ).

فهذه المواقع تخول للكاتب التأرجح بينها، كما تبين وجهات النظر المختلفة التي يمكن أن تكون داخلية و خارجية.

- **تنظير فيتو:**

التبئير على حسب ما يذهب إليه"فيتو " Pierre Vitoux يتعلق أساسا بالفاعل، الذي يمكن أن يكون السارد أو الشخصية ، أما الفرق بين الداخلي والخارجي، فيخص الموضوع، ويذهب " فيتو" أبعد من ذلك ليحلل نظرية "جينيت"، فالتبئير الداخلي يكون إما على الشخصية أو داخل الحكاية، لكن الالتباس يقع على مستوى الخارجي، إذ «إن صفة "الخارجي "لا يمكن تبريرها إلا بكون الشيء المدرك في حالة التبئير الخارجي، ينظر إليه في مظهره الخارجي من الخارج، وليس بكون المأوى البؤري يوجد خارج وعي الشخصية»[1]،و كان "جينيت" قد وضح أن التبئير يقع في نقطة خارجية.

كما أقام"فيتو "جدوله الخاص به الذي يوضح فيه مختلف التبئيرات المرتبطة أساسا بالذات والموضوع، والذي اقترح فيه تبئيرات متعددة :

[1]- جيرار جينيت ، واين بوث ، بوريس أوسبنسكي، فرانسواز و ريوم غيون ،كريستيان أنجلي ، جان ايرمان ، نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبئير ، ص118.

| | | |
|---|---|---|
| **الذات** | التبئير– الذات غير الموكول . | التبئير– الذات الموكول . |
| **الموضوع** | التبئير . الموضوع الداخلي . | التبئير– الموضوع الخارجي . |

يبدو أن هذه التفرقة تقترب من وجهة نظر جينيت،وخاصة فيما يخص مسألة الوكالة، والتي تعني بدورها تضييقا في حقل الرؤية « حيث يأتي الموضوع في التبئير– موكولا ومنتسبا لشخصية ما أو غير موكول ولا منتسب لها، وهو بتعبيره، حول التبئير" الموكول يلتقي مع مفهوم جينيت المتعلق بتضييق حقل الرؤية »[1].

وفي الأخير حاول الناقد "محمد عزام " أن يقدم جدولا أحصى فيه أهم الجهود التي بذلت في سبيل تعريف و تطوير هذا المنهج ، فجاء جدوله على الشكل التالي[2]:

| بروكس ووارن | جان بويون | شتانتسل | واين بوث | نورمان فريدمان | ت تودوروف | جيرار جينيت |
|---|---|---|---|---|---|---|
| البطل يحكي قصته | الرؤية مع | الراوي من شخصيات القصة | الراوي الممسرح | الأنا المشاهد | الراوي= الشخصية | التبئير الداخلي |
| المؤلف العليم يحكي | الرؤية من الخلف | المؤلف العليم | المؤلف الضمني | المعرفة المطلقة للراوي | الراوي> الشخصية | التبئير الصفر |
| المؤلف يحكي من الخارج | الرؤية من الخارج | المؤلف غائب عن القصة | الراوي غير الممسرح | المعرفة المحايدة للراوي | الراوي<الشخصية | التبئير الخارجي |

[1]– نادية بوشفرة ،علم السرديات في النقد الفرنسي المعاصر، ص206.

[2]– محمد عزام ،شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2005، ص100.

بالعودة إلى "تودروف" الذي يبدو أنه كان يتابع باهتمام كل ما جد في هذا المجال، إذ سرعان ما بادر إلى استبدال (سجلات الكلام) الذي كان قد استخدمها في كتابه «الأدب والدلالة) ليوظف مصطلح ( الصيغة) التي استعارها من جينيت، وهذا في كتابه (الشعرية) ،نورد قوله مثلا وقد تدارك الأمر (وقد حظي المظهر اللفظي من الأدب باهتمام عند اتجاهات نقدية حديثة، فدرس "الأسلوب" في نطاق الأسلوبية ، ودرست "صيغ" السرد في نطاق الأبحاث الموفولوجية بألمانيا» [1]، فهو هنا لم يورد سجلات الكلام ، وهو في هذه الدراسة يشدد على ضرورة التمييز بين « أنماط ثلاثة من الخصائص المميزة للأخبار التي تنقلنا من الخطاب إلى التخيل، فمقولة الصيغة تتعلق بدرجة حضور الأحداث التي يستدعيها النص، و تتصل مقولة الزمن بالعلاقة بين خطين زمنيين: خط الخطاب التخيلي (...) وخط العالم التخيلي وهو أشد تعقيدا وأخيرا مقولة الرؤية» [2]، لذا فتصنيفات تودروف قريبة جدا من تصنيفات جينيت، فيبدو أنه عرف كيف يستفيد من التنظيرات التي تواجدت آنذاك.

فيما يخص التنظيرات العربية، نورد رأي"ميجان الرويلي"و"سعد البازعي"، إذ يعتبران أن«للنص عموما أربعة مراكز نظر تهيئها استراتيجيات النص: منظور الراوي ومنظور الشخصية، ومنظور الحبكة، وما خصص للقارئ، من شأن الاستراتيجيات النصية وحدها أن تبرز للواجهة أو تحيل إلى الخلفية أيا من هذه المراكز، أما أثناء عملية القراءة فتتناوب هذه المراكز المختلفة بين الخلفية والواجهة باستمرار»[3]، وان كانت دراسة النقاد لمنظور الحبكة قليلة، لكن يبقى منظور السارد أو الشخصية هو الغالب في الرواية.

[1]- تزفيطان تودروف، الشعرية، تر: شكري مبخوث ورجاء بن سلامة ،دار توبقال للنشر، المغرب، ط2 ،1990،ص32.

[2]- تزفيطان تودروف، الشعرية، ص45.

[3]- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي ، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا، ص 286.

ويبدو جليا من خلال ما تقدم أن الصيغة تنوعت بداية بأصولها الفلسفية "كمحاكاة "و"حكي التام"، أو المسمى كذلك "السرد"و"العرض"،كما أن الصيغة اختلف واتفق حولها معظم النقاد الذين انتسبوا للسرد، وعلى رأسهم "بوث"، "تودروف" ، و"جينيت" وغيرهم .

ولا يزال هدف النقد هو الوصول إلى التحديد الدقيق والكامل لحكي الأقوال وحكي الأفعال، لأن الرواية تشمل عالما واسعا ومعقدا، يتلاعب فيه السارد بحضوره وغيابه وعلاقته مع الشخصيات، كما يتوارى خلف أقوالهم فهو الزعيم الذي وإن ترك بعض الحرية للشخصيات، تبقى هذه الحرية تحت سيطرته .

كما أن دمج "جيرار جينيت" للمسافة والمنظور ضمن الصيغة، واعتبارهما المحركان لعملية تنظيم الخبر، الكثير من النقاد يعتبر أنه وقع في الخطأ، من حيث أن الصيغة تتولى مهمة الإمساك بزمام الخطاب و معرفة مدى إحالته لمرجعه ضمن حكي أقوال الشخصيات وحكي أحداثهم ، أما المنظور يرتبط أكثر بحقل الرؤية.

خلاصة الكلام أن السارد هو الذي يتولى زمام الأمور في الرواية، وهو المتحكم فيها وفي رؤاها، وإن كانت الحرية أعطيت مؤخرا للشخصيات، فمهما قيل يبقى السارد هو الحاكم الذي لا يقبل أن ينازعه الآخر في منطقة نفوذه وهي الرواية.

على أن المنظور مهما كانت طبيعته، وكذا المسافة تبقى مكونات لا تقوم الرواية بدونها، تعمل معا جنبا إلى جنب من أجل إنجاح ليس الرواية في حد ذاتها، إنما علاقات الرواية ككل .

## 5- الصوت LA VOIX:

يخطأ من يظن أن الرواية مجرد صفحات تحتوي على كلمات وجمل، سرعان ما يقرأها المتلقي ويلتفت إلى رواية أخرى، لكن هذه الروايات على اختلافها، صحيح أنها مجرد صفحات، لكنها تحتوي قطعا سردية تحاكي الحياة المعقدة التي يعيشها الإنسان كما تحاكي أفكاره ومشاعره، وبما أن جل الروايات يستحيل أن تتواجد بدون شخصيات تقوم بالحدث، كذلك من المستحيل أن نجعل من هذه الشخصيات شخصيات بكماء، ذلك أن الرواية تعج بالحياة ولا معنى للحياة بدون حركة،فعل، صوت ...الخ.

الأصوات من ضمن أهم العناصر التي يقوم عليها الفعل السردي، وبما أن الكلام لا يتم بدون صوت الذي اعتبره "فندريس"« هو جهة الحدث المتفحص في علاقاته بالذات – والذات هنا ليست من يفعل الفعل أو يقع عليه الفعل فحسب،بل هي أيضا من ينقله»[1] ، ولعل قضية الذات تعود بنا إلى تحليلات "بنفنست" التي لا غنى عنها والتي قام من خلالها بالفصل بين القصة والخطاب، فالخطاب هنا متجسد في الذات المتلفظة مع الملفوظ والذي يتوجه به لغيره، وهو مرتبط أشد الارتباط بالصوت، فالمرجعية المعتمدة في الصوت هي لسانيات التلفظ،وما طرحه "بنفنست خاصة في هذا المجال".

الكلام في الرواية قد يختلط بفعل تداخل المحافل السردية (المؤلف،السارد،الشخصية)، حتى ليصعب التكهن إذا كانت المقولة تعود للسارد أو للشخصية، فالرواية تعج بالأصوات، وبمقتضى الحال الضمائر على اختلافها، لكن الجملة التي تحوي الضمير المتكلم،من يحكي فيها؟ ذلك أن الرواية تتصاعد وتتوازى فيها الأصوات المتعددة، منها صوت السارد، صوت الشخصيات، وبطبيعة الحال هذا يستوجب أيضا صوت المسرود له أيضا، كل هذه الأصوات تجد مرتعا لها في الرواية، وكان

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية،بحث في المنهج ، ص228.

"ميخائيل باختين" مهتم بمسألة تعدد الأصوات وحواريتها، لكن كيف عالجت السرديات هذا الموضوع ؟ وهل حظي بالاهتمام الكافي.

## 5-1 تنظير لينتفلت:

بداية يجب التنويه على أن مقولة "الصوت" كانت محل جدال بين الدارسين، من منطلق الثنائية التي اختلف حولها النقد، وهي ثنائية، من يرى؟ ومن يتكلم، فمن النقاد من قام بدمجها على غرار "واين بوث"، وهناك من أورد أصواتا أخرى مثل ما فعل"جيب لينتفلت"وتجدر الإشارة إلى الدراسة التي قدمتها الناقدة "نادية بوشفرة"فيما يخص الصوت، إذ أنها لم تعتمد كما فعل "منصوري مصطفى على المرجعية الجنيتية، وإنما اعتمدت على التنظيرات التي قام بها "جاب لينتفلت"، حيث ركزت على أصوات "المؤلف الواقعي والقارئ الواقعي ، والمؤلف الضمني والقارئ الضمني،السارد والمسرود له"[1]، لذا ضمنيا هذه الأصوات موجودة هي الأخرى في الرواية .

**المؤلف الواقعي والقارئ الواقعي(LE LECTEUR RÈEL – AUTEUR RÈEL)**: مبدئيا يقعان في نفس المستوى، وهو خارج الرواية، نستطيع مقابلتهما ورأيتهما، وإن كانت العلاقة مابين الكاتب والقارئ تبدو أكثر قربا خاصة على المستوى الفكري، و كذا من لحظة بداية الكاتب للكتابة يستحضر وجود القارئ الذي يأمل أن يجد في كتاباته ما يبحث عنه، وأن يتفهم وجهة نظره للأمور، بحيث« إن الكاتب المحدث لا يهمل القارئ ولكنه يطالب بالضرورة المطلقة لأن يساهم القارئ مساهمة فعالة واعية بل خلاقة، إن ما يطلبه المؤلف من القارئ ليس استقبال عالم كامل ممتلئ مغلق على نفسه، بل على العكس انه يسأله أن يساهم في عملية الخلق وأن يخترع بدوره العمل الذي يقرأ»[2].

[1]- ينظر، نادية بوشفرة ،علم السرديات في النقد الفرنسي المعاصر،أطروحة دكتوراه ،ص ص 230-231.

[2]- امبرتو ايكو، آليات الكتابة السردية ،تر سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر و التوزيع،سوريا، ط1، 2009، ص138.

والقارئ عندما يبدأ القراءة يتشكل في ذهنه توقعا ما، فإما أن يكون هذا التوقع صادقا أو كاذبا، ذلك« أن استباق القارئ يشكل حصة من الحكاية التي ينبغي أن تتوافق مع الحكاية التي يزمع قراءتها، وحالما تتم له القراءة (على هذا النحو) يتثبت مما إذا كان النص مطابقا لتوقعه أم لا»[1]ومثال هذا الأمر هو العنوان، نفسه الذي قد يجذب القارئ، لكن حينما يبدأ في قراءة النص يكتشف أن مضمونه مختلف، كما أن أسئلة الشخصيات تأتي أساسا للإجابة على سؤال القارئ، فهي تأتي لإزالة الغموض والإبهام، والقراء يختلفون على حسب الأزمنة التي يتواجدون فيها، فقد « يكون زمن القارئ مسؤولا عن إعادة التأويلات الجديدة التي يعطيها كل قرن (كل آنية ثقافية)لآثار الماضي»[2]، إذن تدخل ظروف عدة، زمانية، نفسية، اجتماعية في إنتاج القارئ، فالقارئ اليوم يستطيع قراءة النصوص القديمة اعتمادا على المعطيات الجديدة.

وبما أن مجال حديثنا هو المؤلف والقارئ، كان" لبارث" رأي مفاده أن « الكتابة ليست تواصلا برسالة تنطلق من المؤلف لتصل إلى القارئ، إنها تحديدا وخصوصا صوت القراءة بذاته، المتكلم الوحيد في النص هو القارئ»[3] .

ولقد اعتمد الكتاب على جملة من الحيل لتقريب المسافة بينهم وبين القراء، مثل « تقطيع الخيوط السردية المألوفة، وطرح عدد من الوحدات والمشاهد و البنى البدئية التي يعجز كل منها عن تشكيل مادة حكائية بمفرده، ويعجز اصطفافها التجاوزي أيضا عن تشكيل حكاية، بسبب استقلال كل منها (...)ولكن الحكاية تتشكل بواسطة تدخل القارئ لإيجاد الروابط الخفية بين هذه المشاهد

[1]– امبرتو ايكو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية ،تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1996،ص 148.

[2]– تزفيطان تودوروف ، مفاهيم سردية،تر عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف،،الجزائر، ط1، 2005، ص115.

[3]– رولان بارث،س.ز، تر: محمد بن الرافه البكري، دار الكتاب الجديد المتحدة ، لبنان، ط1،2016 ، ص207.

واللوحات والوحدات البدئية وإكمال ما سماه ايكو مساحات فارغة»[1]، ففكرة البياضات التي يتركها الكاتب، الا دليلا على جعل القارئ يشغل مكانا في الرواية.

وبالنسبة للبنيويين فان "القارئ المثالي"لعمل ما « هو شخص يملك في متناوله وتحت تصرفه كل السنن التي تجعل العمل مفهوما بصورة شاملة، وهكذا فان القارئ هو مجرد نوع من الانعكاس المرآتي للعمل ذاته، شخص يفهم العمل (كما هو) ، القارئ أن يكون مجهزا بكل المعرفة التقنية الأساسية لفك مغاليق العمل، وعليه ألا يخطئ في تطبيق هذه المعرفة»[2]، ولكن هذا وإن كان محققا ذهنيا، قد يكون صعب المنال واقعيا.

كما أن الكاتب مهما حاول أن يخفي وجوده في الرواية ويترك الحرية المطلقة للشخصيات، فانه« لا يغيب أبدا، يختفي خلف الشخصيات، يناور من خلال القصة، يتجلى من خلال مقاطع النص الذي يحمل العلامات الكلامية ذات البعد الساخر، عن طريق الاستهجان، أو العكس بواسطة الاستحسان، كل انزياح أسلوبي يضمر حضور صوت خاص، يسهم في توزيع الإشارات التي تسمح بالتعرف على الشخصيات المتحدثة باسم جهة ما »[3]، فالكاتب مهما حاول إيهام الناقد بعدم وجوده، الا أنه سيظل مكشوفا من خلال الأثر الذي يخلفه وراءه في السرد، وهو لا يدخل في علاقة مع القارئ فحسب، بل حتى مع الشخصيات.

ولكي تصل الرواية إلى أعلى مستوياتها، لا بد «أن يصمت الكاتب، فعل الكتابة كأن يكون الكاتب خافت الصوت كالميت، أن يصير الإنسان الذي رفض له الإجابة الأخيرة، وأن يكتب يعني

[1]- صلاح صالح ، سرد الآخر، الآنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط1، 2003، ص41.

[2]- تيري ايغلتون،نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، ، دمشق، 1995، ص209.

[3]- برنار فاليت، الرواية،مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصر للتحليل الأدبي، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر ، 2002 ، ص44.

أن يهب منذ اللحظة الأولى الإجابة الأخيرة للآخر»[1]، وحتما في ظل البنيوية لم يعد هو صاحب الكلمة بتاتا.

وخلاصة الأمر أن المحافل السردية التي تضم السارد، المؤلف وغيره، عرفت تطورا كبيرا ، في ظل السرديات وبما أن الاتجاه اللغوي هو منبع كل هذه الاتجاهات، فلن يبدو غريبا اعتبار أنه «ليس الروائي هو الذي يضع الرواية، بل الرواية هي التي تضع نفسها بنفسها، وما الروائي سوى أداة إخراجها ومولدها »[2].

إضافة إلى المؤلف الواقعي والقارئ الواقعي، تواجد أيضا **المؤلف الضمني والقارئ الضمني**، وإذا كان المؤلف الواقعي والقارئ الواقعي ينتميان لعالم خارج الرواية، فان المؤلف الضمني والقارئ الضمني على العكس تماما، فهما يقعان داخل الرواية ويمكن تعريف هذا المؤلف الضمني على أنه «صامت وأبكم، بهذا المعنى يجب رؤية المؤلف الضمني كتشييد يستنتجه ويجمعه القارئ من كل مكونات النص »[3]، هذا إلى جانب السارد والمسرود،حيث يعتبرهما من أهم مقتضيات النص السردي، ويقعان في صلب الخطاب السردي، فمن النادر أن نقع على رواية لا تحوي السارد سواء استخدم ضمير الغائب أو المتكلم، ووجوده يستلزم وجود المسرود له.

### 5 –2 الصوت عند جيرار جينيت:

وبالمقارنة مع"جينيت" نجد أنه فصل مقولة "الصوت" عن بقية المكونات، وإن كان وقع في اللبس من حيث أنه لم يعالجه بشكل مستفيض مثل الزمن والصيغة، أما فيما يخص الصوت بدأ "جيرار جينيت"بحثه في هذا المكون بإبراز أولا المقام السردي، وفي هذا المقام أغلب النقاد يخلطون بين المقام السردي ومقام الكتابة، باعتبار أن السارد ينتمي إلى المجال التخييلي، أما الكاتب ينتمي إلى

[1]– رولان بارث ،النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد ، منشورات عويدات، بيروت ،باريس، ط1 ،1988، ص08.

[2]– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة ،تر فريد أنطونيوس،ص14.

[3]– شلوميت ريمون كنعان،التخييل القصصي،الشعرية المعاصرة،تر لحسن أحمامة،دار الثقافة،المغرب، ط1، 1995،ص 130.

المجال الواقعي، فالكاتب هو السبب الأساسي في وجود الرواية، على الرغم من انتهاك مكانته في ظل البنيوية، لكن منطقيا لا نستطيع أن ننكر وجوده في فكرنا على الأقل، فالكاتب هو الذي يخلق شخصياته المتخيلة ويخلق لها ملابسات حياتها ويتحكم في مصيرها وتحولاتها الحياتية، فهي مجرد قطع شطرنج يتلاعب بها الكاتب كيفما يشاء وعندما نقول كاتبا يستدعي بالضرورة نصا، وهذا النص يستوجب وجود الشخصيات، وهذه الشخصيات دائما تتحرك بإشراف الكاتب فـ«مستوى نجاح الكاتب يتعين بقدرته على توجيه الشخصية، فإما أن يوجهها نحو الواقع المقنع، وإما أن يوجهها نحو ذاته»[1] فالكاتب يعرفه الناس، والسارد تعرفه الشخصيات.

فأهم هذه العناصر السردية التي يبتكرها الكاتب لتكون هي اللسان الناطق عوضا عنه "السارد" الذي بدونه لا تستطيع الرواية أن تقدم نفسها بنفسها، كما أنه هو المتعرف على الشخصيات الموجودة في الرواية، إذ يعيش معها، ومن هنا قامت مقولة الصوت لتعبر أساسا عن تواجد السارد و مستواه وغيرها من الجوانب، وحتى المرتبطة بالمسرود له.

### 5-2-1: زمن السرد TEMPS DE LA NARRATION:

بالنسبة لزمن السرد، الذي يدخل دائما في علاقة ما بين القصة والخطاب، يتفرع هو الآخر حسب"جينيت" إلى عدة أنواع:

أ- **السرد اللاحق**: Ultérieure وهو الأصل في زمن السرد، إذ منطقيا تكون القصة، ثم الخطاب، الذي يأتي عادة متضمنا للزمن الماضي، ولعل جل النقاد يتعاملون مع السرد من هذا المنطلق.

[1]- سحر شبيب ،البنية السردية و الخطاب السردي في الرواية ،مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ،العدد الرابع عشر، 2013، ص110.

ب- **السرد السابق**:Antérieur وهو الأقل ورودا بالمقارنة مع النوع الأول، حيث يكون الخطاب سابق للقصة، وعادة ما يتم في زمن المستقبل،فحين« يتم اللجوء إلى هذا النمط الذي تصبح فيه القصة، لاحقة على السرد، فان المستقبل يتعامل معه المؤلفون،باعتباره زمنا انقضى»[1]، فحتى ولو تعامل هذا النوع مع زمن المستقبل، لكن بمجرد القراءة يفقد هذا المستقبل زمنيته .

ت- **السرد المتزامن** :simultanée يتم السرد فيه بصورة متقاربة، وعادة ما يكون بصيغة الحاضر، كما يضيف جينيت نوعا آخر وهو ما يعرف بالمقحم intercalée، ويسميه"مصطفى منصوري"بالكبيس"[2]، ويظهر عادة في الرسائل، حيث لا يعتمد السرد على نقطة ثابتة، كما أنه أعقد الأنواع لأنه متداخل.

### 5- 2 -2: المستويات السردية :

لعل السارد الذي أولى "جينيت" أهمية خاصة له، لم يكن هذا الأمر اعتباطيا، ولكن لأن السارد له الدور الأكبر المنوط به، فهو المتكفل بتوجيه العملية السردية، وهو الذي يعرفنا بالشخصيات ويأخذنا إلى أماكن متعددة ويحاورنا، وإليه تنتهي كل خيوط الرواية، ومع هذا كله يمكن أن يكون أحد الشخصيات الواردة في القصة، ويتلاعب بالأزمنة، حتى أنه يستحوذ على شخصياته فيسلبهم حق التلفظ، حقا إن سطوة السارد ليست بالهينة، كما أن الرواية الواحدة ربما تحتوي على أكثر من سارد، لأن البنية القصصية متضمنة لمستويات قصصية معقدة، كأن تحوي الرواية القصة أولى، وتتواجد شخصية من القصة الأولى تحكي ما وقع لها، هنا نكون أمام قصة من الدرجة الثانية وهكذا دواليك، والقارئ الذي لا يملك النظرة العلمية الثاقبة، لا يستطيع التفريق بسهولة بين هذه المستويات فيظن للوهلة الأولى أنها تحوي نفس المستوى، ومن جهته يرى"جيرار جينيت" أنه « كما

[1]- مصطفى منصوري، سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث، ص 288.

[2]- المرجع نفسه، ص289.

أن نظرية التبئيرات لم تكن سوى تعميم لمفهوم"وجهة النظر"الكلاسي، كذلك ليست نظرية المستويات السردية سوى تنسيق لمفهوم "التضمين" التقليدي الذي كان عيبه الرئيس هو تقصيره عن تعيين العتبة بين قصة وأخرى»[1]، فهناك حدود تقف عندها القصة الأولى لتسمح للقصة الثانية أن تتولى حكي قصتها هي الأخرى.

فالرواية مثل الأرض تحوي طبقات وكلما نزلنا طبقة واجهنا ساردا مختلفا بوجهة نظر أخرى، إذا الرواية «دهاليز لبنيات قصصية متداخلة، تتضمن عوض السارد الواحد ساردين كثر، متعددين بتعدد عقد الخيط السردي"فتكون القصة الأولى مجرد إطار من الدرجة الأولى، تضم قصة من الدرجة الثانية وهذه في علاقة مع قصة من الدرجة الثالثة وهكذا»[2]، فالرواية تحوي درجات معقدة ومتشابكة يصعب الإلمام بكل جوانبها .

يتواجد في الرواية طبقات حكائية متعددة بداية بالقصة الأولى، يكون السارد خارج الحكاية، Extra diégétique الذي يتولى فيها السارد الأول الحكي، وتتفرع عنها الحكاية الثانية، داخل حكائي Intra diégétique، وهذه الطبقات الحكائية تبين "نادية بوشفرة" أنها متداخلة Emboites ومتوازية Parallèles «فالمتداخلة هي التي يقوم فيها السارد برواية قصة رقم1، تضمن رقم2، يتولى فيها سارد رقم 2، رواية قصة رقم 3 لسارد رقم 3 وهكذا...يتعدد الساردون بتعدد القصص المبلورة لتدخلات هي انعراجات في الحكي عن الشخصيات والأحداث والزمان والفضاء معا أما الطبقات الحكائية المتوازية فهي التي تحتوي على قصتين لا غير، واحد من الدرجة الأولى والأخرى من الدرجة الثانية، تعقدها شخصية ساردة في مجلسها مفوضة لسرد جملة من الأحداث في القصة

[1]- جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ص111.

[2]- نادية بوشفرة، علم السرديات في النقد الفرنسي المعاصر، ص225.

رقم2، دونما إدراج لشخصيات ساردة»[1]، وتسمي "نادية بوشفرة، الحكاية من الدرجة الثانية بما وراء الحكاية Méradiegetique

- **العلاقات بين القصص:**

والعلاقة بين القصة من الدرجة الأولى والقصة من الدرجة الثانية ليست انفصالية، بل تصل بينها علاقات، العلاقة الأولى هي علاقة سببية بين القصة الأولى والثانية، فهي تضفي عليها السمة التوضيحية، حيث تكون مهمة القصة الثانية إزالة الغموض والإبهام.

والعلاقة الثانية هي علاقة **موضوعاتية** Thématique، ليس لها علاقة زمانية ولا مكانية بالقصة الأولى وإنما هي علاقة مقابلة (تعاسة أمام فرح)، كما تقوم المماثلة بدور تحذيري لما يعمد الكاتب إلى اتخاذ الرمز فلا يقصد مثلا عصيان الحيوانات على الأسد وإنما عصيان الشعب على الملك، وهذا موجود في الخرافة الحكمية (الحيوانية) ويؤدي كذلك وظيفة إقناعية.

وأخيرا يوجد علاقة أو نمط حيث فعل السرد نفسه هو الذي يؤدي وظيفة في القصة بمعزل عن المضمون القصصي، يحمل وظيفة التسلية مثلا، أو وظيفة الإعاقة أوهما معا، كفعل إعاقة قرار الملك في حكايات ألف ليلة وليلة.

بعد هذه العلاقات، عاد"جينيت" مرة أخرى إليها، لكن هذه المرة بمعية تنظيرات"بارث" فهو يقر على أنه « باللجوء إلى تنميط بارث لتعديل تنميطي أنا، يمكن بلوغ توزيع أشد تفصيلا، إن لم يكن شاملا، أحدده تحديدا أوضح مما مضى بلغة وظيفية [2]:

1) **وظيفة تفسيرية:** وهو نمطه الأول سابقا.

[1]- نادية بوشفرة، علم السرديات في النقد الفرنسي المعاصر، ص226.

[2]- جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية ، ص 121.

2) وظيفة خطرت بباله صدفة و هي التنبؤية .

3) **وظيفة موضوعاتية** :نمطه الثاني سابقا.

4) **وظيفة اقناعية** :تتمة نمطه الثاني سابقا .

5) **وظيفة التسلية** :وهي النمط الأول عند بارث.

6) **وظيفة عائقة** :وهي نمطه الثالث سابقا.

### 5-2-3 الانصرافات:

يحدث أحيانا أن تتداخل المستويات والعلاقات،كأن يخاطب السارد داخل الحكي قارئا خارج الحكي، ويحدث التجاوز بين القصة الأولى والقصة التابعة لها، وهذا ما عرف عند "جينيت" بالانصرافات « فكل تطفل من السارد أو المسرود له خارج القصة على الكون القصصي (أو من شخصيات(..)قصصية على كون قصصي تال،الخ )أو العكس (كما عند كورتاثار) يحدث أثر غرابة إما مضحكة و إما خارقة»[1] ، فالمستويات السردية تحدث بعض الخلل، إن تم التلاعب بها من قبل الكاتب، والقارئ لا محالة سيشعر بالغرابة والاستهجان، إن تداخلت الشخصيات في قصص بعضها البعض، إذ أن الأمر يحتاج إلى تنظيم و الا اختلت البنية برمتها، فالمتموقع خارج القصة لا يحق له التطفل على باقي المستويات.

### 5-2- 4- الضمير:

بداية يجب التنويه على أن "جينيت"، لم يذكر هذا العنصر بالضمير صراحة وإنما سماه (الشخص) personne وجاءت الترجمة بـ"الضمير" كما عند "منصوري مصطفى"[2]، وإن كانت

[1]- جيرار جنيت ،خطاب الحكاية ،بحث في المنهج ، ص246.

[2]- منصوري مصطفى، سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث، ص299.

بالفرنسية يصطلح عليها les pronoms، والضمائر من أهم العناصر التي تتصل بعدة جوانب منها مسألة الملفوظ، فمن خلالها نستطيع التمييز بين السارد الغائب عن القصة والذي يستخدم عادة الضمير "هو"وهو أقدم الضمائر فيما يخص السرد.

من جهة أخرى قسم"جينيت"السارد حسب علاقته بالقصة إلى:سارد خارج القصة وسارد داخل القصة، فأما السارد خارج الحكاية وهو السارد الذي يملك الوعي الكامل،

ويستخدم ضمير الغائب وهو سارد غير مشارك في القصة أو كما يسميه "غيري القصة"، وصنف آخر مشارك أي حاضر في القصة، ويسميه"مثلي القصة" « ولا بد على الأقل من التمييز داخل النمط مثلي القصة بين صنفين: صنف يكون فيه السارد بطل حكايته "رواية جيل بلا"وصنف لا يؤدي فيه السارد الا دورا ثانويا – يبدو تقريبا دور ملاحظ وشاهد السارد مجهول الاسم في رواية "لوي لامبير"دون أن ننسى أشهرهم وأكثرهم نمطية الشفاف لكن الفضولي »[1]إذا "جينيت"في هذه الفقرة حصر جميع أنواع مثلي القصة،كما أن السارد في نظر "جينيت"لا يسعه الا أن يكون نجما لذلك يصطلح عليه "ذاتي القصة".

وتجدر الإشارة هنا إلى أن مصطلح"مثلي القصة وكذا، غيري القصة"وردا عند"نبيلة زويش على شكل "متماثل حكائيا، متباين حكائيا"[2]، و"جواني الحكي – براني الحكي"عند"منصوري مصطفى و"سعيد يقطين" في كتابه (تحليل الخطاب الروائي)[3].

[1]–Gérard genette, figures III, p 387 (ll faudra donc au moins distinguer à l'intérieur du type homodiegetique deux variété l'une ou le narrateur est le héro de son récit (Gil blas.) et l'autre ou il ne joue qu'un rôle secondaire que se trouve être pour ainsi dire toujours un rôle d'observateur et de témoin le narrateur anonyme de louis Lambert sans oublier le plus illustre et le plus typique le transparent (mois indiscret)

[2]– نبيلة زويش،تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1، 2003، ص45.

[3]– سعيد يقطين ،تحليل الخطاب الروائي (الزمن،السرد،التبئير)، ص 306.

ولكي يحدد"جينيت" أكثر هذه المستويات السردية وعلاقاتها بالسارد، عمد إلى جعلها في جدول، لكي يسهل تصنيفها، إذ يبين في الجدول النماذج الأربعة الأساسية فوضع السارد 1)خارج القصة –غيري القصة ونموذجه هوميروس، سارد من القسم الأولى يروي قصة لا يشارك فيها2) خارج القصة – مثلي القصة، ونموذجه جيل بلا، سارد من القسم الأول يروي قصته،3) داخل القصة غيري القصة ونموذجه شهرزاد4) داخل القصة–مثلي القصة ونموذجه عوليس، وجاء الجدول على الشكل التالي [1]:

| العلاقة– المستوى | خارج القصة | داخل القصة |
|---|---|---|
| غيري القصة | هوميروس | شهرزاد – س |
| مثلي القصة | جيل بلا – مارسيل | عوليس |

ويبين"جينيت "أنه تناول المستويات السردية في كتابه (خطاب الحكاية ) الذي جعل المتابع يقع في الخلط «الذي يحدث عادة بين الصفة خارج القصة،التي هي واقعة مستوى،والصفة غيري القصة، التي هي واقعة علاقة (واقعة "شخص"»[2] فالفرق موجود ما بين المستوى(خارج–داخل) والعلاقة (مثلي–غيري).

**– الضمائر المنفصلة:**

ونظرا لأهمية الضمائر وارتباطها بالسرد، اقترحنا أن نعرج جزئيا على الضمائر المنفصلة، فالسرد تتجاذبه عدة ضمائر، التي تدل أحيانا على السارد، وأحيانا أخرى على الشخصية، وقد يكون أهم الضمائر، وأوسعها انتشارا هو ضمير الغائب، إذ يعتبر « السر الذي من أجله كانت الحكاية، ودارت

[1] –Gérard genette, figures III, p 392.

[2]– جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ص111.

عليه الرواية، انه يعني إن شئت: أنا وإن شئت أنت، فأنا هو، وهو أنت، وإن هو يعني الوجود في جماله ودهامته وسعادته وبدايته ونهايته»[1]، ولقد أصبحت مفردة (الآخر) تعرف رواجا في الدراسات السردية، فميزة هذا الضمير هي قدرته على الاحتواء.

فالضمائر التي ينبني من خلالها الخطاب السردي ثلاثة هي: "هو"،"أنا"،"أنت"، ويرى "عبد الملك مرتاض" أن "اصطناع الضمائر يتداخل إجرائيا مع الزمن من وجهة ومع الخطاب السردي من وجهة ثانية، ومع الشخصية وبنائها وحركتها من وجهة أخرى »[2]، فيستحيل أن نجد رواية خالية من الضمائر، طالما تتواجد فيها الشخصيات.

ولقد اعترض"جينيت" على السرد الذي يكون بضمير"الهو"، أو" أنا"، أو" أنت"« بسبب اعتماده الضمير النحوي معيارا، فهو تصنيف يبرز في نظره تغير العنصر القار في المقام السردي، ويعني جونات بالضمير الحضور العلني أو الضمني للراوي الذي لا يمكن أن يكون في سرده، إلا ضميرا متكلما مثله في ذلك مثل كل ذات متلفظة في ملفوظها»[3]، ولكن ورغم أهمية الضمائر، إلا أنه لم يجعلها موطن الاهتمام كثيرا.

وقد يكون أقل الضمائر حظا في الاستعمالات السردية هو الضمير"أنت"الذي يأتي وروده قليلا ، والذي يعطي انطباعا أنه يخاطب المسرود له أو القارئ، والقارئ يعرف مثلا متى يوجه له الكلام« فعندما يقول دي كريو لزنكور (كان التقائي بك اللحظة استرخاء هنيهة وهبني إياها القدر،الخ) فالقارئ يعرف أنه يخاطب المسرود له داخل القصة، ويختلف الأمر كثيرا في قول (أنت الذي تمسك هذا الكتاب بيد بيضاء، أنت الذي تغوص في أريكة ناعمة مخاطبا نفسك» [4] فهنا

[1]- عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1 ، 2006، ص175.

[2]-عبد الملك مرتاض،في نظرية الرواية، ص278.

[3]- محمد القاضي، محمد الخبو،أحمد السماوي، محمد نجيب العمامي، علي عبيد،نور الدين بنخود، فتحي النصري، محمد أيت ميهوب، معجم السرديات، ص 280.

[4]- جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية ،ص173.

القارئ ينجذب لهذا الكلام ويحس أنه يوجه له مباشرة، وإن كانت الروايات المعاصرة تقحمه في الرواية عبر الفراغات أيضا.

### 5-2 -5 السارد/البطل:

تناول "جينيت" هذا العنصر بالتفريق الذي كان قد أقامه"شيتسر"بين ما يسميه (أنا الساردة)-(أنا المسرودة) فالعلاقة التي تجمع بينهما يشوبها «اختلاف في السن والتجربة يسمح للأول بأن يتناول الثاني بنوع من التفوق المتعطف والتهكمي»[1]، لكن أحيانا يختلط خطاب السارد مع خطاب البطل في الرواية مع ما بينهما من فروق « فالسارد لا يعلم فقط، واختياريا تماما، أكثر مما يعلمه البطل، انه يعلم مطلق العلم، أي يعرف الحقيقة، وهذه الحقيقة لا يقترب منها البطل بحركة تدريجية ومستمرة، بل تهجم عليه»[2]، فالسارد يملك العلم ، التفكير الذي في لحظة من اللحظات يتشاركه مع البطل.

وكان هيغل قد ميز في كتابه بين ثلاثة أنواع من البطل،وهي[3] «

- البطل الملحمي، وهو الإنسان المثالي الذي تهده الضرورة.
- البطل المأساوي، وهو يجسد الانفعال الطاغي الذي يحدد المصير، و يقود المرء إلى حتفه.
- والبطل الدرامي، وهو الذي يسمو بأهوائه، مادام هو يقوم بأعمال تخرج عن المألوف، ويواجه بها الأوضاع المعقدة التي تعرض له».

[1]- جيرار جنيت ،خطاب الحكاية ،بحث في المنهج ، ص262.

[2]- المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[3]-محمد القاضي، محمد الخبو،أحمد السماوي، محمد نجيب العمامي،علي عبيد، نور الدين بنخود، فتحي النصري، محمد أيت ميهوب، معجم السرديات، ص52.

ويرى"باختين" فيما يخص البطل دائما أنه «ليس للمؤلف أي أفضلية على البطل، وليس هناك أي فائض دلالي يميزه عنه، وللوعيين حقوق متساوية تماما»[1]، والاختلاف بينهما يكمن في أن أحدهما واقعي والآخر تخييلي، فالفرق موجود بين المؤلف، والسارد والبطل .

### 5-2- 6 وظائف السارد :les fonction du narrateur

للسارد وظائف عدة يضطلع بها في العمل القصصي، وقد يكون أهم هذه الوظائف هي

- **الوظيفة السردية** المحضة fonction proprement narrative وهي الصفة الملازمة للسارد، و إلا لما سمي ساردا.
- **الوظيفة الإدارية**: fonction de régie وهي التي تقوم على وصف التمفصلات الخطابية، وتنظيمها، فالسارد مثل الشرطي الذي يحرص على ضبط الخطاب.
- **الوظيفة الشهادة** : وهو مشاركة السارد عاطفيا القصة، كأن يتأثر به، كما أنها علاقة فكرية وأخلاقية،كما ترتبط أيضا بمدى مصداقية خبره.
- **الوظيفة الإيديولوجية** : fonction idéologique تتمثل في تدخلات السارد المباشرة أو غير المباشرة ، وكثيرا ما تتخذ الشكل التعليمي.
- **الوظيفة التواصلية**: fonction de communication وهو مد جسور التواصل بين السارد وبين المسرود له، فيحاوره ويميل إلى ربط الصلات بالقارئ كذلك، وبما أن الوظيفة التواصلية تقتضي وجود المسرود له، فمن هو المسرود له وما هي علامات وجوده؟

[1]- تزفيطان تودوروف، نقد النقد،رواية تعلم،تر سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، العراق، ط2، 1986، ص77.

### 5-2- 7 المروى له أو المسرود له le narrataire:

قد يكون المكون السردي الذي حظي بأقل قدر من الاهتمام في دراسة "جينيت" ربما هذا بسبب كونه ما زال أرضا لم يطأها ناقد من قبل وما زال الإبهام يلفها، لكن على كل حال، حتى وإن جاءت دراسة جينيت للمسرود له مقتضبة لكنه على الأقل أشار إلى أهمية هذا المكون السردي، كما أن النظرة السلبية لاحقته من حيث أن دوره يتجسد في التلقي فقط، وحيثما وجد الخطاب(مكتوب أو ملفوظ) وجد المتلقي، القارئ، المسرود له.

لقد كان "بارث" من أوائل النقاد الذين التفتوا إلى مسألة "مانح السرد ومتلقيه"على حسب تعبيره، وهنا يظهر جليا أن "بارث" لم يغفل العملية التواصلية السردية إن صح القول، لأن السرد لا يقوم الا على سارد يتولى مهمة تنظيم السرد والإشراف عليه، ومع هذا هو يتوجه للمسرود له في كل جانب من الرواية.

يعرف "جينيت" المسرود له بقوله « هو أحد عناصر الوضع السردي، ويقع بالضرورة على المستوى القصصي نفسه، أي لا يلتبس قبليا بالقارئ (ولو الضمني) أكثر مما يلتبس السارد بالضرورة بالمؤلف»[1]، إذا فالمسرود له هو أحد العناصر السردية التي تدخل في علاقة ضمنية مع السارد خاصة.

والمسرود له حاضر في كل جنبات الرواية، وهو يستمد وجوده من السارد، فحيثما وجد السارد وجد المسرود له، إذ يمكن اعتباره «هيئة تلفظية تنبعث مع الهيئة الأولى، السارد ( le narrateur) وتلازمها ملازمة الظل لصاحبه، لا تفارقها مدام حديث الأنا، هو في العمق خطاب

[1]- جيرار جنيت ،خطاب الحكاية، بحث في المنهج ، ص 268.

للأنت، ولو كان هذا الأنت، هو أنا المتكلم ذاته »[1]، فالسارد في الرواية يخاطب بالضرورة شخصا آخر، حتى و لو كان هذا الشخص هو نفسه.

ولقد اعترف"جينيت" بأن "جيرالد برنس" أحسن دراسة هذا العنصر، في مقالته حيث ذكر أن للمسرود له علامات نستطيع بها الكشف عنه وقسمها إلى علامات صامتة، وناطقة ، وهذه الأخيرة تتوزع إلى علامات مباشرة وغير مباشرة، أما الصامتة فهي تدخل في مجال المسكوت [2].

فمثلما يتواجد الراوي يتواجد معه منطقيا المروي له، إن المروي له يمكن أن يكون شخصية داخل الحكي «شهريار أبرز مثال للمروي له_ الشخصية،كما يمكن أن يكون وجوده ضمنيا أيضا الاستدلال على صورته من العبارات التي يخاطبه بها الراوي مثل العبارة الشهيرة "إليك أيها القارئ الكريم "(...) ويمكن لعلاقة الراوي بالمروي له أن يكون مشككا فيما يقوله الراوي أو بعض ما يقوله، ويلعب المروي له عدة وظائف مختلفة، في اقتصاد السرد مثل وظيفة التشخيص، إن العلاقات التي يقيمها الراوي مع المروي له تكشف عن شخصيتهما معا»[3]، إذا فلا مناص من الاعتراف أن المسرود له يتولى أخطر المهمات في السرد بمعية السارد.

خلاصة القول ان كل الأعمال الأدبية تحوي في طياتها السارد الذي يعمل على جعل الرواية ميدانا تتصارع فيه الشخصيات، كما يحاول أن يجد لنفسه مكانا في الرواية، هذا إضافة إلى مد جسر التواصل مع المسرود له .

[1]- عبد العالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف ،مجلة فصول ،مصر،العدد 4، أكتوبر 1992، ص79.

[2]- ينظر، نادية بوشفرة ،علم السرديات في النقد الفرنسي المعاصر، ص ص 241-243.

[3]- السيد إمام، مدخل إلى نظرية الحكي (السرد)، مجلة الأبحاث ، أسئلة السرد الجديد ، ص67.

### 5-2 -8 أصناف المسرود له:

صنف "جينيت" المسرود له على حسب علاقته بالقصة:

1- **المسرود له داخل الحكاية narrataire intradiegetique**: يتواجد حسب المستويات السردية مع السارد داخل الحكاية، قد يكون متخيلا داخل الحكي، مضمرا ، وكذا مصرحا به .

2- **المسرود له خارج الحكاية: narrataire extradiegetique**: وهو المتلقي لرسالة السارد قد يكون القارئ المجرد وحتى الواقعي، بينه جينيت بقوله: «السارد خارج الحكاية، هو على النقيض، لا يمكنه إلا أن يصوب نظره باتجاه المسرود له خارج الحكاية، وهو الذي يمكن أن نخلط هنا بينه وبين القارئ الضمني، ومنه التعريف بالقارئ الحقيقي، هذا القارئ الضمني هو في الأصل غير محدد»[1]، وهنا يعود بنا"جينيت"إلى مسألة احترام المستويات .

ومهما يكن تبقى هذه المحافل السردية هي المهيمنة على الرواية ، وبنيتها، إذ أنها تمسك بكل خيوطها، لكن المميز من كل هذه التنظيرات الغربية وما تبعها من تطبيقات عربية، اهتمت بالصوت المشخص، لكن الرواية كعالم أوسع وأشمل لا يضم فقط المحافل السردية، فبعض الأصوات الأخرى تعج بها الرواية مغيبة تماما .

[1] -Gérard genette, figures III, p407 (le narrateur extra diégétique au contraire ne peut viser qu'un narrataire extra diégétique qui se con fond ici avec le lecteur virtuel et auquel chaque lecture réel peut s'identifier ce lecteur virtuel est en principe indéfini) .

**خلاصة:**

كانت هذه رحلتنا عند أهم عناصر التحليل السردي، ومن خلال ما تقدم يتبين أن الزمن حظي باهتمام كبير، كيف لا وهو من أهم المكونات السردية، التي لا يتم السرد بدونه، فمن تنظيرات "تودروف" إلى "جيرار جينيت."..الخ ، ويبقى المجال مفتوحا للمزيد من الدراسات مادام هذا المكون يصعب الإلمام بجميع جوانبه، على الرغم من توصل النقاد إلى نتائج باهرة في هذا الميدان.

أما فيما يخص الصيغة، تكاد تكون تنظيرات"تودوروف" و"جينيت" هي المعتمدة في هذا المجال، على الرغم من امتداد هذا المكون إلى" أفلاطون" و"أرسطو"، أما فيما يخص المنظور، فلقد اختلف حوله "جينيت" و"تودوروف"، إذ ضمه"جينيت" ضمن الصيغة، أما "تودروف" فجعله مكونا منفردا خاصا بذاته.

وتأتي مقولة الصوت لتجد لها مكانا هي الأخرى في هذه البوتقة ، للتتعالق مع الراوي والسارد وتبرز القائم على السرد، أو جنود الخفاء كما يقال لهم في السينما، وتبرز أيضا مختلف الأدوار التي يحظى بها السارد، وكذا مستواه المتعلق بالحكاية سواء كانت الأولى أو الثانية أو الثالثة ... ،هذا وتجدر الإشارة إلى أن "جينيت" لم يهتم بقضية الضمائر النحوية، إذ اعتبرها مسألة لا تسهم في بلورة الصوت.

وعلى الرغم من أن هذه التنظيرات كانت أغلبها من لدن "تودروف" أو "جينيت" لكن هذا لا يمنع من أنهما تعرضا للانتقادات كانت السبب في تعديل أرائهما.

والمتتبع لهذه التنظيرات يجد أنها غربية، ومستقاة من التراث الغربي أيضا، لكن هذا لا يمنع من أن الناقد العربي ولاسيما المغاربي، كان متابعا لهذه التنظيرات، وخاصة من أتيحت له الفرصة لدراستها في معقل وجودها أي في الجامعات الغربية، لذلك استوعب هذه المناهج وعرف مواطن الضعف فيها أيضا، وعلى الرغم من خصوصية اللغة العربية، وخصوصية الرواية العربية و المغاربية، إلا

أنه تواجدت دراسات حاولت أن تسقط ظل هذه التنظيرات على الرواية خصوصا، فظهرت كوكبة من النقاد، تشبعوا بهذه التنظيرات، فانبروا يتميزون في مجال السرديات المغاربية.

# الفصل الثالث:

# تطبيقات التحليل البنيوي للخطاب الروائي المغاربي

1- تطبيقات التحليل البنيوي للزمن في النقد الروائي المغاربي.

2- تجليات الصيغة السردية في نماذج مغاربية.

3- التبئير ضمن نماذج نقدية مغاربية.

4- تجليات السارد في النقد المغاربي.

**تمهيد:**

لئن كان النقد الغربي له السبق في بروز اللسانيات، ومن بعدها البنيوية وما تلاها من مناهج نقدية لا ينفي القول بأن العرب كانوا في منأى عن هذا المنهج، إذ شكل لديهم هو الآخر موضة أغرت النقاد، وخاصة من تسنت له فرصة معرفته عن قرب، ذلك أن كوكبة من الدارسين العرب حاولوا الدخول إلى أغواره، لكن هل كانت هذه الخطوة مدروسة وممنهجة، وهل كان دخولها مقبولا أم أن هذه الخطوة جاءت مستعجلة، قلقة، كل ناقد يريد أن يسابق الزمن ليسجل دراسة لهذا المنهج، وهذا حتى يحقق لنفسه التميز، والقارئ الذي كان على عهد قريب بالمناهج السياقية، وجد نفسه فجأة مع قطيعة فرضت عليه عنوة، بدون أن تكون لها مبررات سوى أنها فشلت في الغرب، وبالتالي ستفشل عندنا، وراح النقاد بين عشية وضحاها ينتقدون تلك المناهج وينظرون إليها نظرة دونية، متناسين أنهم كانوا هم أنفسهم تحت سلطة إغرائها، من هنا ظهر المنهج البنيوي، بأصول وبلغة غربية، كانت عصية حتى على الغربيين أنفسهم.

وبما أن الوصول إلى الفهم الجيد لها، يضطر الدارس إلى العودة إلى نقطة البداية، وهذا العمل شاق لأنه يضعنا في مواجهة تعالقات متعددة، لذا فالانطلاقة تمثلت في الدراسات التي حملت على عاتقها مهمة الترجمة والتعريف، فالنقد كان تحت رحمة الترجمة التي تباينت مصطلحاتها على حسب مقدرة المترجم، وإن كانت بعض الترجمات تلقى استحسانا نظرا لقربها من المصطلح الغربي، وبعضها الآخر أحاطته الدراسات النقدية بالحيطة والحذر، من هنا جاءت البداية تفتقر إلى ذلك الحوار بين النقاد أنفسهم حول الاتفاق من أجل الانطلاق الصحيح في رحاب تلك المناهج. وعلى الرغم من سلبية التبعية المباشرة للغرب في تلك الفترة، التي كان الناقد العربي فيها منصاعا طوعا لها، ومبتهجا بالقادم الجديد، الذي سيعطي نفسا للأدب، باشر النقاد العمل حول هذه المناهج، كل على حسب حدود استيعابه له.

إن هدف الدراسات الأولى كان طرح المنهج للقارئ، والتعريف بأسسه وأعلامه، مع محاولة تطبيقه على نموذج مختار، فقد« اتجه النقد المغربي أثناء الاستفادة من المناهج المعاصرة إلى التطبيقات التجزيئية ذات الصبغة البيداغوجية في الوقت الذي كان من الضروري بناء معرفة متكاملة تكون في خدمة الأدب المغربي والعربي عموما، مع الابتعاد قدر الإمكان عن جعل الأدب مادة توضيحية للتعريف بالنقد المعاصر»[1]، فجاءت الدراسات العربية تتجاوز حدود القطر الواحد، من نقد جزائري، إلى مغربي، إلى نقد تونسي وسنحاول في حدود صفحات هذا الفصل الاقتراب من تلك الدراسات التي حاولت صب إجراءات البنيوية في نطاق الرواية.

## 1- تطبيقات التحليل البنيوي للزمن في النقد الروائي المغاربي:

يعتبر "الزمن" من أولى المكونات السردية التي حظيت باهتمام كبير لدى النقاد، ولاسيما في الجزائر، ومن بين الدراسات التي تميزت بحضورها نذكر مختار ملاس في كتابه "تجربة الزمن في الرواية العربية، رجال في الشمس نموذجا"الصادر سنة 2007، وسعيد بوطاجين" شعرية السرد في رواية غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة ضمن كتابه"السرد ووهم المرجع"الصادر سنة 2005، وغيرها من الدراسات، ولقد اخترنا كتاب "بنية الخطاب الروائي" للناقد الجزائري الشريف حبيلة، فهذا لأنه درس الزمن، محاولا تبيانه في نماذج روائية، مقسما إياه إلى داخلي وخارجي، ولم يهمل حتى الزمن النفسي، ولئن جعلته نموذجا، فهذا لا يعني ضعف بقية الدراسات المتواجدة، وإنما لنلقي نظرة على تطبيق مكون الزمن.

**1-1 بنية الخطاب الروائي"للشريف حبيلة:** بداية يشيد الشريف حبيلة بالكاتب"نجيب الكيلاني"، إذ يجد فيه ذلك الكاتب الذي لم تسعفه الظروف لكي ينال الشهرة، والمكانة التي يستحقهما، لذا جاء هذا الكتاب بمثابة رد الاعتبار له.

[1]-حميد الحمداني ،النقد الأدبي في المغرب-رؤية تحليلية ،مجلة علامات في النقد ، السعودية، المجلد10، العدد38، ديسمبر 2000، ص111.

يصرح في بداية الدراسة أنه سيعمد إلى الجمع « بين تشريح اللفظ الذي هو الخطاب الممثل في التقنيات التي تستخدمها الكتابة الروائية من أجل نسيج الفضاء الروائي، والملفوظ الذي يوهم به اللفظ، والقضايا التي يطرحها الراوي وهو يؤسس للفعل الروائي الذي يشكل في العالم الأخير عالم الرواية »[1].

من جهة أخرى يعول الكاتب في دراسته على المنهج البنيوي، فهو يجد فيه المنهج الأصلح لدراسة البنيات الداخلية الموجودة في الرواية، ويصرح بذلك قائلا « لم أجد أنسب من المنهج البنيوي لأنه يسهل علي المهمة، إلى جانب كونه الوسيلة التي تمكننا من تفتيت عناصر الخطاب وكشف طريقة تنظيمها وإنشائها داخل النص فيسهل على القارئ إدراكها واستيعابها، زيادة على ما هو معروف عند النقاد من أن هدف البنيوي هو كشف بناء النص أيا كانت طبيعته، أو كشف العناصر التي بها تتشكل البنية الكبرى للنص »[2].

يفتتح"الشريف حبيلة"دراسته بتناول عنصر الزمن، حيث يقوم بجرد التنظيرات التي قدمت فيما يخص هذا العنصر، منها تنظيرات رواد الرواية الجديدة "كـ(آلان روب غرييه) Alain Robbe Grillet الذي ميز بين الزمن الواقعي والزمن اللغوي، إضافة إلى جان ريكاردو Jean Ricardou الذي ميز هو الآخر بين زمن السرد و زمن الحكي، أما ميشال بوتور Michel butor، فقد فرق بين ثلاث مستويات للزمن الروائي وهي: مستوى الكتابة، ومستوى المغامرة، ومستوى القراءة، كما نوه إلى إسهامات المدرسة الشكلانية، وما قدمه كلا من "جيرار جينيت"و"تودروف"[3].

وبعدما تناول مفهوم الزمن الذي كان تنظيريا بالأساس، نجده يتدرج إلى الإطار التطبيقي، وفي هذا الخصوص آثر الناقد الولوج إلى عنصر"الزمن" في الرواية من خلال الزمن الخارجي خاصة، إذ

[1]-الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي،دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص03.
[2]- المرجع نفسه، ص 04.
[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص ص43-45.

يعتبره« بمثابة الإطار الزمني الذي تتمحور بداخله أحداث الرواية، فهو عموما حامل التجربة الإنسانية المصاغة في الخطاب الروائي، لذلك نجده أكثر موضوعية لارتباطه بالطبيعة، إذ يعد أحد خواصها إلى جانب الزمن النفسي»[1].

## 1-1-1 الزمن الخارجي :

عالج الناقد أولا هذا الزمن في رواية "قاتل حمزة"، الذي امتد زمنها من 03هـ إلى سنة 25هـ، والأحداث التي تجري على مدى 22سنة معظمها تتعلق بغزوات الرسول صلى الله عليه وسلم والصحابة من بعده، ويختار الناقد ثلاث محطات أساسية كانت الوحدات التي شكلت الرواية وهي الوحشي العبد، أما الوحدة الثانية هي التي أصبح فيها وحشي حرا، والوحدة الثالثة هي مرحلة إسلام وحشي ووصوله إلى مرحلة الاستقرار النفسي.

ويبدع الناقد في تصوير اللحظات النفسية التي يعيشها البطل، حتى لكأن التحليل يصبح نفسيا أكثر منه بنيويا، ويبين توارد الوحدات على امتداد الصفحات، فالوحدة الثانية مثلا وهي مرحلة بلوغ وحشي الحرية « تمتد من الصفحة 29على256 وتحتل 25فصلا، من الفصل 24 إلى الفصل 28، تبدأ بغزوة أحد وتنتهي بإسلام وحشي على اثر إعلان ثقيف إسلامها، وهي أطول وحدة بل يمكن القول بأنها تمثل الرواية كاملة»[2]، والكاتب يجدها فرصة يصور فيها معاناة وحشي بعد نيله الحرية، ويردف قائلا « إذا كانت غزوة أحد في شوال 03 هـ، وإسلام ثقيف في رمضان 09هـ فان مدة الوحدة هي8 سنوات يختار الخطاب منها 24 يوما تتخللها قرائن تاريخية، تتم الإشارة إليها في مقاطع متفاوتة الطول »[3]، وقد يلاحظ القارئ اضطرابا في المعنى فكيف يوجد 25 فصلا، وهو يبدأ

[1]- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي،دراسة في روايات نجيب الكيلاني، ص50.

[2]- المرجع نفسه، ص53.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

من الفصل 24 إلى الفصل 28، هذا إضافة إلى كون غزوة أحد جرت في 03 هـ وإسلام ثقيف سنة 09 هـ فكيف تكون المدة هي 08 سنوات؟.

ويواصل الناقد استخراج القرائن التاريخية كصلح الحديبية وعمرة القضاء، وإن كان الأمر لا يخلو من التعقيد فيما يخص تقسيم الفصول، فهو يدخل القارئ في الفصل 32 وقد أعلمه سابقا أن الوحدة الثانية تقع حدودها من الفصل 24 إلى الفصل 28، ليلاحظ الناقد أن الخطاب مارس مع هذه القرائن تقنية الحذف، الذي تميز بالكثرة، ليصل بنا الناقد إلى هروب وحشي بعد فتح مكة إلى الطائف التي تقع أحداثها في الفصل 25 ، وعموما فان الروائي يلخص سنة كاملة (08-09) بيوم واحد يجسد فيه إسلام وحشي ويصور المرحلة الانتقالية التي يعيشها .

أما فيما يخص الزمن التاريخي في الرواية الثانية (عمالقة الشمال) فيحدده "الشريف حبيلة" بالفترة الممتدة بين 1965 و1970 والأحداث الجارية حدثت في نجيريا، فيؤكد أن «مدة الرواية إذا هي ست سنوات تقع خلالها كل أحداث الرواية تتمحور التاريخية منها كقرائن تشير إلى أزمنتها »[1]، وبالقيام بعملية حسابية بسيطة يتضح أن المدة هي خمس سنوات.

وبالاعتماد على المراجع التاريخية استطاع الناقد الحصول على تواريخ الأحداث ومقارنة ورودها على مستوى الخطاب ليجد أن مدة الرواية هي37يوما، ويقسم الناقد الرواية إلى خمس وحدات ليقوم بدراستها « مع رصد زمنها الخارجي والمدة التي استغرقتها أثناء عملية تخطيب القصة »[2]، وهنا يصادفنا مصطلح نقدي(تخطيب القصة) يأتي به الناقد لأول مرة، موهما القارئ بأنه صاحبه في حين أن "سعيد يقطين"كان قد تناول هذا المصطلح قبله، ويمضي في تبيان الوحدة الأولى فيقسمها إلى عدة أقسام ليبرز عدد الأيام التي تضمنتها ومدى ارتباطها بأحداث الخطاب، حيث تضمنت

[1]- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي،دراسة في روايات نجيب الكيلاني، ص 58.

[2]- المرجع نفسه، ص59.

هذه الوحدة ثمانية فصول، كما يقف على المؤشرات الزمنية الصغرى كالصبح، والظهر ...، ليتبين له في آخر الأمر أنها تمتاز بالتتابعية بحيث تخلو من المفارقات الزمنية .

أما فيما يخص الوحدة الثانية فمدتها 06 أشهر، لكن الخطاب لا يسجل منها إلا 13 يوما، وهناك تضارب في عدد الصفحات ففي البداية، يوضح لنا الكاتب أن الوحدة الثانية (السجن) تمتد «من الصفحة 75 إلى الصفحة 114 وتستغرق تسعة فصول»[1] ثم يتابع الدراسة إلى أن يبين أنه«في الفصل 14نعاين استرجاعا يمتد من ص 114 إلى ص120»[2]، وهنا يتساءل القارئ عن حقيقة عدد الصفحات، وكذلك الأمر مع بقية الأيام الثلاثة عشر التي تتضمنها الوحدة الثانية، حتى يصل إلى الصفحة 141 بدل 114، ليستخلص في الأخير أن «الزمن الكرونولوجي باعتباره زمنا خارجيا، يذوب في هذه الوحدة داخل الزمن المطلق الميتافيزيقي، فالسجن يعمل عمله في الشخصيات التي تقدم الزمن على أنه فترة واحدة لا فواصل تفصلها، أو تقسمها ساعات وأيام وشهور، بل هو زمن واحد تختلط الساعات فيه بالأيام والشهور، فلا نشهد إلا تعاقب الليل والنهار، والأيام نفسها فلا فرق بينها»[3]لكن بالعودة إلى الأيام السابقة نجد أنه في اليوم الحادي عشر كان السجناء يعرفون أنه يوم الجمعة فيطلبون تأدية الصلاة بمساعدة "عبد الله المتصوف السياسي.

ثم ينتقل الناقد إلى الرواية الثالثة (عمر يظهر في القدس) ليبين الزمن الخارجي فيها، ويتتبع أهم المؤشرات التاريخية ومدى تجسيدها في الخطاب وامتدادها على طول الصفحات، لكن الأمر مختلف فيما يخص هذه الرواية، إذ أنها عبارة عن حلم رآه الراوي يجسد التقاءه بـ"عمر بن الخطاب" ليعاين حال المسلمين، من هنا يجد الناقد صعوبة بالغة في تحديد مدة الرواية « ونرجح أن تكون القائلة، يختار فيها القائل ظل شجرة يرتاح فيه بعض الوقت، وانتهت مع الفجر عند استيقاظ الراوي

[1]– الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي،دراسة في روايات نجيب الكيلاني، ص62.

[2]– المرجع نفسه، ص63.

[3]– المرجع نفسه، ص64.

وهذه المدة يقدرها ب 15 ساعة»[1]، ومن المرجح أن 15 ساعة يستغرقها المرء في النوم تفتح باب التساؤل حول منطقية الأمر «أما إذا اعتبرناها حلما فان مدتها لا تتجاوز الساعات»[2]، وهو هنا يستند إلى التخمين فقط لأنه لا يملك الدليل القاطع على مدة النوم والحلم، هذا ويضيف الناقد زمنا آخر و هو زمن الكتابة ، والذي يراه متزامنا مع زمن القصة .

ويستشهد لذلك الزمن بأمثلة من الرواية منها قول الراوي « يا أمير المؤمنين إن بالقدس اليوم وباء خطير»[3]، فورود كلمة "اليوم" تجعل الناقد يتكهن أن الكاتب يعاين ما يرى أمامه، ومن المعروف أن « الراوي إذ قال: الآن فإنما يعني آنية القول، أي مطابقة زمان القول مع زمان الفعل المذكور، فإذا قال: "يكتب فلان الآن" فمعناها أن حدث الكتابة يتزامن مع حدث القول، ذلك أنه زمان نسبي وليس محددا كالزمان الذي نحدده بالشهور والأيام والسنوات، زمان معلق في الهواء ولا موقع له، متى كانت هذه الآنية في القصة ؟ لا أحد يدري»[4]، وتبعا لكل هذا يعتبر الناقد أن الزمن في هذه الرواية متعدد ومتفرع منه الزمن التاريخي، ومدة الحلم ومدة نوم الراوي.

وعلى العموم فان الزمن الروائي في الروايات الثلاث على غرار ما ذهب إليه الناقد يتسم بعدة مميزات، منها أن الكاتب اعتمد ألفاظا ذاتها في الروايات (في الصباح، في المساء، في اليوم الموالي..)فهذا من شأنه أن لا يثري الخطاب، كما أن الروايات توظف القرائن التاريخية وليس مجرد إشارات زمنية، كما أنه وظف الصلاة كإشارة زمنية صغرى تدل على الزمن الخارجي واستمرار الزمن الروائي، فهو لا يرتبط بنهاية الرواية وإنما يجد سيرورته في مخيلة القارئ.

[1]– الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي،دراسة في روايات نجيب الكيلاني، ص69.

[2]–المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[3]- المرجع نفسه، ص69.

[4]– عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص84.

كما لاحظ الناقد أن تواجد فصل صيف الموجود في رواية "قاتل حمزة" وكذا"عمالقة الشمال" ناسب حرارة الرواية وأحداثها، وأخيرا اتسم الزمن "بالكونية" باعتباره ارتبط بالشمس والقمر، فكان معينا على معرفة مواقيت الصلاة وبهذا يكون الناقد قد طوى صفحة الزمن الخارجي ليلج الرواية من زاوية الزمن الداخلي .

### 1-1-2 الزمن الداخلي:

يبدأ الناقد زمنه الداخلي برؤية"سيزا قاسم"التي تربطه بالزمن النفسي، حيث أنه «لا بد للروائيين من أن يحاولوا تجسيد الإحساس بمرور الزمن لا الزمن نفسه، ولذلك تركوا معالم الزمن الخارجي والتفتوا إلى الزمن النفسي، وبذلك فقدت التواريخ والساعات معناها المعياري وبدأت الوحدات الزمنية الصغيرة غير المحددة تحتل مكانة الوحدات التقليدية العريضة فأصبحت اللحظة أكثر دلالة وأكبر خطرا من السنة»[1]، غير أن هذه الناقدة سرعان ما تدرس هذا الزمن بناء على تباطئه وسرعته، والتي تعد حسب الناقد مجرد تقنيات يستخدمها الكاتب ، أما الزمن النفسي فيصعب الإمساك به، فهو لا يرتبط الا بذات الشخصية.

ويعرف الناقد الزمن الداخلي بكونه « زمن تصنعه شخصية البطل »[2]، واستنادا إلى هذا التعريف، يسترسل في تبيان تخبط نفسية قاتل حمزة وصراعه مع ماضيه كعبد، وحاضره كقاتل حمزة ، ومستقبله في سبيل إيجاد الراحة النفسية بعد إسلامه وقتله لمسيلمة الكذاب، بعدها يحلل ذات الزمن في رواية (عمالقة الشمال) ليجد أن الزمن «يتفرع في هذه الرواية على ثلاث أشياء:العاطفة، الوطن، الدعوة، وتعد ذات الزمن وعليها يقوم بناء الرواية، وهي مجتمعة تشكل زمنا واحدا هو زمن الحقيقة التي يراها ويعيشها عثمان أمينو، باختصار أنه زمن عثمان»[3] .

---

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 67.

[2]- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص 80.

[3]- المرجع نفسه، ص88.

يبين "الشريف حبيلة" انعكاس الزمن الداخلي النفسي الشخصي للرواية من زمن الدعوة إلى زمن العاطفة لتلك المرأة التي رآها صدفة «وفجأة وجلت بداخله فكانت صدمة خاصة تلك الابتسامة التي علقت بخياله، ولم تفارقه دليلا على القوة والممارسة من طرف الزمن»[1]، فتلك الابتسامة لم تكن لتبقى لولا الأثر النفسي العميق الذي خلفته في البطل .

ويبدو أن الناقد يربط كل شخصية بزمن معين (جاماكا) العاطفة، هذا إضافة إلى« الزمن العقدي أو الإيمان الذي يمثله في الرواية الشيخ عبد الله، الزمن المطلق عينه، ليس له عملا سوى عبادة الله والدعوة إليه لا يخطأ أبدا حكيم، بمجرد الرؤية يعرف ما بالبطل، ويستطيع بحكمته التنبؤ بما سيقع، يقوم الليل ويصوم النهار، يلجأ إليه عثمان كلما ضاقت عليه الدنيا فلا يغادره إلا ويعود إليه»[2]، ولعل هذا الزمن هو الذي جسد حضوره الفعلي في هذه الرواية .

يتجلى الزمن الداخلي الماضي في رواية "عمر يظهر في القدس" حزينا بائسا، وحاضرا ملؤه النكبات والمزيد من الحصار والدمار والضياع و« نتيجة لعجز الراوي على إيجاد حل لمشكلة وطنه يمارس نوعا من الهروب، ولا يجد غير الماضي، يختار منها العملاق الذي كان يحلم به، ولحظة تأخذه سنة من نوم تحت ظل شجرة يفارق فيها الحاضر»[3]، وهنا يقابل"عمر بن الخطاب"رضي الله عنه، الذي يعاين كل تلك المضايقات والمنكر الصارخ الذي يراه المرء من أول وهلة.

ومن الطريف استعارته عنوان رواية "مارسيل بروست" « انه البحث عن زمن ضائع يفتقده الراوي وجيله يرون فيه المخرج من محنتهم »[4]، وفي خضم ذكر الأحداث يأتي الناقد بتعريف لشخصية

[1]- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص90.
[2]- المرجع نفسه، ص100.
[3]- المرجع نفسه، ص 102.
[4]- نفسه، ص105.

"عمر بن الخطاب" وكأن القارئ يستهجن وجود هذا التعريف هنا،كما أن جل العرب يعلمون من هو"عمر بن الخطاب"رضي الله عنه.

### 1-1- 3 التقنيات الزمنية:

بدأ الناقد تحليله للتقنيات الزمنية بالعتبة الافتتاحية التي اضطرته للعودة إلى افتتاحيات الروايات الثلاث، فعالج فيها الزمن ، المكان والأحداث، ولم يغفل حتى الحوار بين الشخصيات ليصل في الأخير إلى نتيجة مفادها أنه« تتميز افتتاحيات نجيب الكيلاني في الروايات الثلاثة بقلة الأحداث، وفردانيتها، يتجنب الكاتب تكرارها محتفظا بالعادات، فيعمد إلى نسج ظروف متميزة، ترتبط فيما بينها ارتباطا حتميا، يكون الأول سببا للثاني، عليها تنبني باقي الأحداث، وتتشكل، هذه الظروف هي التي تنمو بها و تتطور الوقائع الروائية، إلى أن تتكشف على حل نهائي »[1].

### 1-1-4 المفارقات الزمنية:

على عادة النقاد، بدأ "الشريف حبيلة" دراسته للمفارقات الزمنية، ببعض التنظيرات، غير أنه يلاحظ أن المفارقة «سواء كانت استرجاعا أو استباقا تدرس انطلاقا من كونها تشكل زمنا تابعا لزمن الحكي، فان كان هذا الزمن خارجا عن زمن الحكي، نسمي ذلك استرجاعا أو استباقا خارجيا، أما إذا كان زمنا ضمن الحكي جاء لاحقا له أو سابقا، فإننا نسميه مفارقة داخلية »[2]، إذ أن الناقد يذكر مصطلحات سردية بدون العودة إلى "جيرار جينيت" .

### 1-1-5 الاسترجاع:

يبدأ الناقد في تناول تقنية الاسترجاع السردية في رواية "قاتل حمزة" فيلاحظ أنه لم « يكن للاسترجاع فيها حض وافر بسبب مدته الطويلة، ونحن نعرف أن الحاجة إلى الاسترجاع تقل كلما

[1]- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي ، ص121.

[2]- المرجع نفسه، ص123.

زادت كثافة الحاضر، ولا يعني هذا أن نجيب الكيلاني استغنى عن الاسترجاعات، فقد مارست حضورها خاصة في الافتتاحية، لكنها بعد ذلك جاءت متفرقة قليلة كومضات قصيرة المدة، وصغيرة السعة، ماعدا الفصل التاسع عشر الذي يحكي حادثة هروب عبلة من منزل وحشي، ويعد أطول استرجاع في النص »[1].

والملاحظ فيما يخص تحليل الكاتب للاسترجاع في هذه الرواية، أن اهتمام الناقد كان منصبا على الاسترجاع الخارجي، فلم يذكر تقريبا الاسترجاع الداخلي إلا مقتضبا، على الرغم من إقرار الكاتب أنه «إذا كانت الاسترجاعات قليلة الحضور، فان الخارجية منها أقل، إذ أعطى الكاتب الأولوية للاسترجاع الداخلي، لأنه لا يهتم بماضي الشخصيات كثيرا، فقد تعرض نفسها، وهي تمارس حياتها داخل الرواية، إن نجيب الكيلاني يعطي اهتمامه لاسترجاع الحدث كماض خارج عن زمن القصة التي كان محورها شخصية وحشي بن حرب، لذا فان أغلب الاسترجاعات الخارجية لا تسرد إلا الواقع». [2]

سيطر الاسترجاع الخارجي على رواية "عمالقة الشمال" ، ولا يأتي الحاضر إلا قليلا، لأنها جاءت على شكل مذكرات، غير أن الناقد يأخذ الروائي في بعض المواضع حيث يأتي الاسترجاع الخارجي مخلا، وهذا حين « يكون هذا الاسترجاع الخارجي الموضوعي مقدمة تاريخية تمهد للأحداث، لا نكاد تتبين وظيفتها وحضورها الفني على مستوى الأحداث، إذ تترك فراغا زمنها كبيرا عندما يعود بنا إلى زمن الحاضر، فيصف مدن الشمال، وما طرأ عليها من تغيير حضاري، هذه الثغرة التي أحدثها الاسترجاع تركت شرخا في بنية الزمن، كان بإمكان الكاتب تجنبها »[3]ويبدو أن الروائي يستخدم تقنية الحوار لتوظيف الاسترجاع الخارجي.

[1]– الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص124.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[3]- المرجع نفسه، ص127.

أما الاسترجاع في رواية (عمر يظهر في القدس) الأمر يبدو أكثر تطورا، فالكاتب يعمد إلى المزاوجة بين الماضي والحاضر وكذا توظيف الحلم إذ أن « الكاتب استطاع أن يجعل زمنين يعيشان زمنا واحدا ويشكلان معا زمن الخطاب، مستعينا بتقنية الفلاش باك (استحضار الماضي)نعيش الماضي في الحاضر، ونقرأ الحاضر بعيون الماضي»[1]، ويبدو غريبا أنه وظف مصطلح (الفلاش باك) الذي كان قد استعمل في السينما، فالاسترجاع يحتل موقعا كبيرا في هذه الرواية ولقد استقاها من التاريخ الإسلامي.

عاد الناقد إلى الروايات الثلاث ليدرس"المدى"فيما يخص الاسترجاعات، فأبرز تفاوتها من رواية إلى أخرى، كما لا ينسى الناقد التنبيه بوظائف الاسترجاعات ومنها تبيان الأحداث الماضية بما فيها ماضي للشخصيات، وكذا سد الثغرات، وكشف تغير الشخصية، كما تكون وسيلته للاسترجاع هي المونولوج ،أو الذاكرة أو الحلم ،أو الحوار.

### 1-1-6 الاستباق:

من خلال دراسة "الشريف حبيلة" للروايات توصل إلى أن الاستباق قليل الحضور مقارنة بالاسترجاع، كما أنه يتم في صورة الأحلام أو الطموحات المستقبلية بالنسبة لرواية "قاتل حمزة"، وكثيرا ما يوردها الكاتب ويدرجها ضمن الحوار، فتتواجد استباقات قبل ورود غزوة أحد، أما بعدها فجاءت عبارة عن تلميحات التي يرى الناقد أنها تفضي إلى التشويق، فنجيب الكيلاني يركز على الأحداث الكبرى لورود الاستباقات (غزوة أحد، فتح مكة، عمرة القضاء..) أما عن سعة الاستباق فهو «كالبرق يشعل فتيل أحداث ثم يختفي تاركا أثره يسري ليضع الحدث غير أن المونولوج والحوار

[1]- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي ، ص130.

هما الوسيلتان اللتان يتجلى من خلالهما الاستباق في رواية "قاتل حمزة"التي تختم باستباق يطمح فيه وحشي إلى إزالة ذنب حمزة فيعزم الجهاد حتى الشهادة»[1].

أما في رواية "عمالقة الشمال"يعلن الناقد بداية أنه بعد قراءاته المتعددة وجد أن الاستباقات قليلة جدا في رواية تروى أساسا بضمير المتكلم، حيث يعرف الراوي مسبقا ما سيحدث، ولعل نجيب الكيلاني أراد الاستبقاء على قارئه حتى النهاية بتشويقه لمعرفة ما سيقع، فقد «ترك الزمن على خطيته دون الإكثار من خلخلته وإرباكه، نظرا لكونه يكتب رواية واقعية، وقد توزعت هذه الاستباقات على مواضيع أربعة: استباقات تعلن عما سيقوم به "عثمان" في المستقبل- استباقات خاصة تشير إلى مصير شخصية جاماكا-استباقات هي تنبؤات بما سيحدث يخبرنا بها الشيخ عبد الله- استباقات خاصة بالأحداث ومتضمنة في السرد، تتخذ أحيانا صيغة القدر المحتوم »[2].

أما عن رواية (عمر يظهر في القدس) فكذلك استخرج الناقد مختلف الاستباقات الواردة فيها والتي كانت على شكل تخوفات مما سيقع أو مونولوج وغيرها .

بعد دراسة الزمن سواء داخليا أو خارجيا بدت لنا ملاحظة وهي أن الناقد لم يستعمل مصطلحات غربية كمصطلحي Prolepse وAnalepse للدلالة على المفارقات الزمنية، حتى أنه لم يذكر مصطلحات أخرى وردت عند نقاد الغرب أو العرب، وإنما تقيد في دراسته بالسوابق واللواحق مانحا لنفسه الفرصة لعدم الخوض في مسألة المصطلح.

### 1-1-7 زمن السرد:

بعد دراسته للمفارقات سرعان ما يتجه صوب "زمن السرد" الذي يرى فيه تلك « الأنساق التي تنتجها العلاقات بين زمن القصة وزمن الخطاب، أثناء نسج الكاتب لنص الرواية، فالأول يقاس

[1]- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص146.

[2]- المرجع نفسه، ص147.

كرونولوجيا بالساعات والأيام والشهور والسنوات، أما الثاني فوحدته النص المجسد في الجمل والأسطر والصفحات، فقد يحكي الراوي صفحات لا تتجاوز ثلاثة مائة صفحة ما حدث في سنوات(قاتل حمزة) وقد يفعل العكس، فيحكي حادثا استغرق دقائق محدودة في ثلاث مائة صفحة (عمر يظهر في القدس)»[1]، وكأن الكاتب اختلط عليه الأمر، فهو هنا يسميها ب"التقنيات"« هذه التقنيات هي الخلاصة والحذف والمشهد والوقفة»[2]،بينما في الصفحة 48يذكر أن « المدة التي تبدو في العلاقة بين القصة والحكي التي تنتج مجموعة من التمظهرات الزمنية هي: التلخص، والوقف والحذف والمشهد»[3] فهل هي تمظهرات زمنية تخص المدة أم أنها تقنيات تخص زمن السرد؟

## 1-1- 8 تسريع السرد :

أ- **الخلاصة:** لقد عمد الدارس إلى استخراجها في رواية "قاتل حمزة"إذ تماشت مع الاسترجاع، ونفس الأمر مع رواية (عمالقة الشمال) إذ استخرج معظم الخلاصات الواردة فيها، فمن خلال الخلاصة يتجاوز الكاتب «زمنا طويلا، ومرة يستغني بالإشارة السريعة، ومرة يخبر عن ماضي أو حاضر شخصياته، وقد يلخص ما سيقوم به في المستقبل»[4]، كما تواجدت في الرواية خلاصات طويلة وقصيرة المدى وظفها الكاتب لغايات معينة .

وفيما يخص تحليل الناقد لرواية (عمر يظهر في القدس)فقد لاحظ أن الخلاصة وردت فيها أكثر مقارنة بالروايتين السابقتين، فهي ساهمت في تسريع السرد، ولقد طور الروائي من نفسه في هذه

[1]- الشريف حبيلة ، بنية الخطاب الروائي، ص155.

[2]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]-المرجع نفسه، ص 48.

[4]- نفسه ، ص158 .

الرواية، إذ أنه يتميز « في صياغة الخلاصة عندما يدمجها في السرد، لتؤدي دورها البنائي، في صورة مشهد ضمن الحوار، أنه يكشف عن تطور لديه كلما عاد بنا إلى هذه الرواية »[1].

ويرى الناقد أن الأحداث مثل دخول"عمر إلى المستشفى"وما تكشف عنه من أحداث أخرى، تضطر الكاتب إلى استخدام الخلاصة التي تتخذ« مساحة كبيرة، قد تصل لتحتل صفحات كاملة، مثلما هو الحال مع الدكتور وهيب، ومع ذلك تأتي منسجمة مع باقي العناصر الروائية البنائية، يحسن الكاتب إدراجها داخل الهرم الروائي»[2]، لكن هل من المعقول أن تكون الخلاصة ممتدة لصفحات؟.

**ب– الحذف:** ويعتبر الحذف هو الآخر أحد التقنيات التي يستعملها الكاتب لتسريع السرد، وبالعودة إلى الروايات، يلاحظ الناقد أن الحذف الضمني هو المتواجد بكثرة مقارنة مع الحذف المعلن، على أنهما في حد ذاتهما جاء ورودهما قليلا.

والحذف الضمني وارد أيضا في رواية"عمالقة الشمال"وفي بعض الأحيان يأتي بإشارات دالة عليه منها النجيمات الصغيرة ، ومع هذا فهو لم يشر إلى الحذف الافتراضي الذي كثيرا ما يتجاهله النقاد أثناء التحليل لأنه صعب المنال.

### 1–1–9 تعطيل السرد:

كما استخدم لتعطيل السرد المشهد والوقفة، أما المشهد فقد جعله الكاتب بوابة افتتاحية لرواياته الثلاث،كما أنه تجلى كذلك في النهايات، أما الوقفة فهي عند الكاتب ليست لغرض التزيين وإنما يحملها دلالات مختلفة، لكن يبدو أنه يخالف النقاد الذين نظروا إلى المشهد على أنه تساو بين

[1]– الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص164.

[2]– المرجع نفسه، ص 166.

الزمنين، إذ يجد«أن المشهد أو الوقفة كلاهما، يعطل زمن السرد، فالمشهد يوقف السرد تماما، بينما الوقفة تحاول ذلك قدر الإمكان»[1] .

والملاحظ من خلال هذه الدراسة أن الناقد ركز في تحليله على عنصر الزمن، سواء منه الخارجي أو الداخلي، وعلى الرغم من استعانته بتنظيرات "جيرار جينيت"، الا أنه ركز فقط على المفارقات الزمنية، وشيء من المدة، لكن جاء التواتر الذي اعتبره النقاد يساهم في دفع بحركية الرواية غائبا عن التحليل، لكن رغم النقائص تبقى هذه الدراسة إضافة جديدة للنقد الروائي، وتشهد على امتلاك الناقد لوعي منهجي عميق مكنه من تبيان معالم الزمن في الروايات الثلاث، وإظهار تعالقها مع بعضها من غير تفكك مخل.

## 1-2 ليندة خراب:شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية:خط الاستواء، مقامة ليلية، سرادق الحلم والفجيعة، أنموذجا:

يعد هذا الكتاب الصادر سنة 2017، تجديدا في عدة جوانب منها أن صاحبته اختارت متونا معاصرة، تصل إلى حدود الألفية،كما اختارت كذلك متونا جزائرية .

كان هم الناقدة الأكبر في هذه الدراسة هو تبيان الشعرية العربية ولاسيما الجزائرية منها، وفي جنس الرواية خاصة، وهاجسها عدم هجر الموروث الذي تؤكد على ضرورته في أكثر من موضع، ومن أجل كل هذا اعتمدت الناقدة على المرجعية الغربية، إذ تقر على أنه« أمكننا هذا الاختيار المنهجي من تقييد حقل الدراسة تقييدا زمنيا ومعرفيا، فلم نتجاوز المقترحات النظرية والإجرائية التي

[1]- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص 182.

سنتها السرديات البنيوية، وإن كان هذا التقييد المنهجي لموضوع البحث لا يتنافى مع وجود دوافع تأصيلية ما انفكت توقظ فينا الرغبة في إعادة طرح سؤال السرد في سياق الموروث النقدي العربي»[1].

كانت انطلاقة المشوار لدى"ليندة خراب" تلمس وجود نظرية للسرد العربي، ترتهن للموروثات السردية، وتبين جماليتها، وفي ظل غياب هذه النظرية لا تجد الناقدة مرجعا تحيل إليه سوى المرجعية الغربية التي تضمنها الباب الأول، فتعرف بشعرية السرد عند الغرب، من خلال أعلامها،"بارث"، تزفيطان تودوروف"و"جيرار جينيت" الذي خصصت له فصلا منفردا لمكانته في تأسيس الشعرية.

أما الباب الثاني فتطرقت فيه لثلاث روايات هي رواية "خط الاستواء"لأزهر عطية، مقامة ليلية مقامة المبتدى لعبد العزيز غرمول،وسرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي.

اختارت الباحثة لهذه الروايات الثلاث، تقنيات سردية تناسب كل رواية، فكانت شعرية التبئير من نصيب خط الاستواء، أما شعرية التخييل والحكاية الترددية الأنسب لرواية مقامة ليلية مقامة المبتدى لعبد العزيز غرمول،أما سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي فكانت روايته تجسد شعرية الانصراف .

### 1-2-1- الزمن في رواية مقامة ليلية -مقامة المبتدى لعبد العزيز غرمول:

تربط الناقدة بين الاسترجاع والحكاية الترددية، وضمن تحليلها للزمن تبين "ليندة خراب" مختلف الاسترجاعات الخارجية، فثمة حكايات هي من لدن السارد أو من الشخصيات عدة كـ«حكاية خولة بنت الأزور ويحكيها السارد وبلعيد وحكاية ثورة التحرير الكبرى ويحكيها السارد

[1]- ليندة خراب، شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية،خط الاستواء،مقامة ليلية،سرادق الحلم والفجيعة، أنموذجا، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2017، ص03.

مفردة وحكاية أحداث 20أوت يحكيها السارد مرة واحدة فهي تفردية»[1] ، وهنا قد يتساءل القارئ ما الفرق بين مفردة و تفردية؟.

وتتبع الناقدة الاسترجاعات الخارجية ضمن أيقونات الخزانة والخريطة والكتب، التي تعمل كمحفزات للذاكرة، فمصطلح "الأيقونات" هو من ضمن المصطلحات التي تدخل ضمن السيميائيات، ورغم استخدامها لهذا المصطلح تبدو متقيدة لأبعد الحدود بتنظيرات "جيرار جينيت"، ولا تهمل كذلك الاسترجاعات الداخلية، إذ « تنتج الرواية نوعا من الاسترجاعات الداخلية المفردة، وفيها يستذكر السارد كذلك تجارب قاسية عاشها في مرحلة الطفولة، لذلك يقوم السارد بحكيها مرة واحدة فقط، لأن استدعاؤها إلى ساحة الشعور بغرض التطهير لا يخلو من ألم»[2]، تستخدم الناقدة مصطلح التطهير، الذي يبدو في غير موضعه بما أن هدف الناقدة هو استخراج مكامن الجمالية في الرواية.

وهكذا تتبع الباحثة مسار الرواية مستشهدة بوحدات روائية تجسد الاسترجاع بأنواعه وكذا الاستباق الذي كان حضوره قليلا مقارنة بالاسترجاع، وبعد المفارقات الزمنية، تدخل مباشرة إلى صلب تحليل المجملات، التي تعرفها على أنها«وقائع سردية تداولية، لأنها تراهن على تأويل القارئ لما لم يذكر من تفاصيل الوقائع»[3]، فتجد الناقدة أن في الرواية تواتر لمجملات مطلقة وأخرى مقيدة لا تخلو هي الأخرى من وظائف منوطة بها، لكن قد تنعكس الوظيفة، ففي الرواية« استحوذت على بعضها بلاغة الترديد، وهو ما جعلها تكف عن أن تكون حركة تسريع وتتحول إلى حركة تبطئه»[4]، وهنا تتبع الناقدة سبيل "جميل شاكر" و"سمير المرزوقي"فتورد مصطلح "المجمل.

[1]- ليندة خراب، شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية،خط الاستواء،مقامة ليلية،سرادق الحلم والفجيعة ، ص277.

[2]- المرجع نفسه ،ص287.

[3]- المرجع نفسه ، ص303.

[4]- نفسه، ص 275.

ويبدو أن الناقدة تريد أن تنتقل إلى مستوى آخر حين تطرح إشكالية رمزية زمن الغبار، الذي ينشطر حسب رأيها إلى زمن الغبار، وزمن ما قبل الغبار، وتبين الناقدة في لغة شعرية رمزية الغبار ودلالاته الظاهرة في الرواية، لكن القارئ يحس أن تحليل الناقدة لم يركز على الزمن حجم تركيزه على الشحنة الدلالية التي احتواها الغبار .

وما يلاحظ حول هذه الدراسة أنها اهتمت بالمفارقات الزمنية خصوصا، مع ما يربطها بالحكاية الترددية، أما ذكر السعة والمدة فقد جاء متناثرا ضمن التحليل، كما استبعدت الناقدة الدخول في المصطلحات، إلا ما نذر، لكن بعض المصطلحات استخدمت بدون تعريف لها، كمصطلح (ما وراء القصة)[1] أو "الميتاسرد"[2]، وأهم ما في هذه الدراسة أن الناقدة عرفت كيف تظفر بإخراج جماليات الروايات الثلاث وتبيان تقنياتها بصورة شعرية أيضا.

وإذا كانت التحليلات الجزائرية لا تكاد تخرج عن حدود المألوف لما جاء به التنظير الغربي، فكيف تعامل الأشقاء في المغرب مع هذا المكون.

## 1-3 تطبيقات التحليل البنيوي للزمن في النقد المغربي :

إن التطور النقدي الذي شهدته الساحة الجزائرية، من خلال العبور من الدفة الأولى إلى الدفة الثانية، لم يكن متقوقعا في الجزائر فقط، إذ عرف المغرب نفس الأوضاع، وكذلك شمر على ساعديه لكي يستوعب هذه المناهج، ومن هنا يمكن القول أن المغرب هو الآخر شهد المرحلة ذاتها، فقد ظهرت عدة أقلام نقدية تفاوتت في حدود استيعابها وتحليلها، ولعل أبرزهم على الإطلاق "سعيد يقطين"، الذي كان ولا يزال محل نقاش دائم.

[1]- ليندة خراب، شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية،خط الاستواء،مقامة ليلية،سرادق الحلم والفجيعة ، ص292.
[2]- المرجع نفسه، ص 284.

تعتبر محاولة"سعيد يقطين" الرائدة مغربيا في هذا المجال، ولعلها من أكثر الدراسات النقدية التي تعاملت مع المنهج البنيوي من منطلق عدم الأخذ بكل شيء، وقد يكون "سعيد يقطين" صائبا في هذا الرأي، لكن تميزه ليس نابعا من الدراسة التي قام بها فقط، وإنما في محاولته إعطاء صبغة يقطينية لها، والتي جعلت النقاد يقفون مطولا عند المصطلحات التي جاء بها.

وقد بدأ مشروعه التدريجي بتحليل الخطاب والتوسع من خلاله إلى النص، وهذا من خلال كتبه (التجربة والقراءة)، تحليل الخطاب الروائي (الزمن ، السرد، التبئير ) وكذا(انفتاح الخطاب الروائي)، وغيرها من الكتب التي تخص التراث و المقالات التي تبين مشروعه والأهداف المرجوة منه.

ولعل الكتاب الذي يهمنا بالأساس هو(تحليل الخطاب الروائي) الصادر سنة 1997، بما أنه توجه به إلى البنيوية وجعل منها منهجا حتى يصل إلى بنية النماذج، وأود بداية أن أنوه إلى مسألة قبل أن نلج إلى مختلف الإجراءات التي اعتمدها هذا الناقد في دراسته، إلى ملاحظة تخص العنوان فمن خلال التقسيم المعتمد في العنوان، يتكهن القارئ مبدئيا أنه سوف يعتمد على تنظيرات "تودوروف" وكذا "جينيت"، لكن لماذا لم يدرج الصيغة؟ إذ أنها مستبعدة عن سياق العنوان الذي هو بوابة القارئ الأولى.

### 1-3-1 سعيد يقطين :تحليل الخطاب الروائي( الزمن ، السرد ، التبئير):

استحوذ التنظير للزمن على جزء معتبر من الكتاب، وبعدما فرغ "سعيد يقطين"من إبراز مختلف التنظيرات التي اهتمت بالزمن من جوانب مختلفة كالجانب اللساني، النحوي وغيره، حاول بعد ذلك أن يعطي نظرته الخاصة فيما يخص هذه المقولة، فقسم من جهته الزمن الروائي إلى ثلاثة أقسام: زمن القصة، وزمن الخطاب، وأيضا زمن النص، ومن هنا وجد أنه « يختلف مع السرديين الذين يرون الخطاب مرادفا للنص(جينيت و تودوروف»[1]

[1]- فريال كامل سماحة ، في النقد البنيوي للسرد العربي، في الربع الأخير من القرن العشرين ، مطبوعات نادي القصيم الأدبي، السعودية ،ط1، 2013، ص144.

- **القصة– الخطاب – النص:**

يوضح " يقطين" تجليات هذه الأزمان في قوله« يظهر لنا الأول في زمن المادة الحكائية، وكل مادة حكائية ذات بداية ونهاية، إنها تجري في زمن، سواء كان هذا الزمن مسجلا أو غير مسجل كرونولوجيا أو تاريخيا، ونقصد بزمن الخطاب تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته، وفق منظور خطابي متميز(...) أما زمن النص فيبدو في كونه مرتبطا بزمن القراءة، في علاقة ذلك بتزمين الخطاب في النص، أي بإنتاجية النص في محيط سوسيو –لساني معين »[1]، من خلال هذا القول يظهر أن "سعيد يقطين" لم يكتف بتقسيم الشكلانيون الروس من قصة –خطاب، بل أضاف إليه النص كذلك، الذي أصبح محل اهتمام مجال"علم النص"من شلوميت، وفان ديك وغيرهم.

كما يقرر "سعيد يقطين" أن هذه الأزمنة الثلاثة تختلف أيضا في مرجعيتها فزمن القصة «صرفي وزمن الخطاب نحوي، وزمن النص دلالي، وفي الزمن الأخير تتجلى زمنية النص الأدبي (الروائي هنا) باعتباره التجسيد الأسمى لزمن القصة وزمن الخطاب في ترابطهما وتكاملهما »[2].

وباعتبار زمن القصة صرفي، فهو يمتد في رواية "الزيني بركات" من سنة 912هـ إلى سنة 923هـ، ولكن الزمن الصرفي في رواية الزيني بركات « يعطيه زمنا آخر باشتغاله على مادته الزمنية (الصرفية) مقدما من خلال ذلك زمنا يبتدئ بـ .922هـ ليعود إلى 912هـ وليستمر إلى غاية 923هـ من خلال هذه العملية يكتسب زمن الخطاب خصوصيته التي تكمن في تخطيبه زمن القصة»[3]، وهذا فالزمن الصرفي هو تتابع الأحداث نفسها كما جاءت في القصة، بينما الزمن النحوي هو ذاك التلاعب الذي يكون من لدن الكاتب بهذا الزمن الذي يصبح خطابيا.

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن،السرد،التبئير) ، ص89.

[2]– المرجع نفسه ، ص 89.

[3]–المرجع نفسه، ص90.

بعد هذا التمهيد يقسم سعيد يقطين رواية" الزيني بركات"إلى التمفصلات الزمنية الكبرى حيث ترتبط بالحاضر الذي انطلاقا منه يمكننا تحليل الزمن داخليا وخارجيا في الرواية .

كما أن رواية الزيني بركات تقدم إشارات زمنية يحددها سعيد يقطين في:

1- السنوات .
2- الشهور .
3- الأيام وأجزائها (أول النهار، الليل...) .
4- الفصول .

وبغض النظر على أن رقم 3 يأتي منطقيا الأخير، فهذه الإشارات الزمنية المختلفة « تغطي مساحة كل الرواية. وتأتي متصدرة بعض الخطابات (مذكرات الرحالة الايطالي)، ومذيلة بعضها (الرسائل...) يمتد زمن القصة من 912هـ إلى 923هـ أي 12سنة، وضمن هذه الاثنتي عشرة سنة نجد ست سنوات هي المسجلة فقط زمنيا، وأن ست سنوات أخرى غير مسجلة »[1]، فالروائي هنا يمارس عملية انتقاء للسنوات التي تخدم غايته، في حين أسقطت سنوات كاملة من الرواية وهي عبارة عن ست سنوات.

وحتى هذه السنوات الست المسجلة في الرواية، فان حضورها الفعلي غير متساو فلقد جاءت على النحو التالي[2]:

1- سنة 912 = تحتل تقريبا، 82 صفحة .
2- سنة 922= تحتل تقريبا، 53 صفحة.
3- سنة 920= تحتل تقريبا، 6 صفحات .

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن،السرد،التبئير) ، ص91.
[2]- المرجع نفسه، ص92.

4- سنة 923= تحتل تقريبا ،3 صفحات .

5- سنة 914= تحتل تقريبا،صفحتين .

6- سنة913= تحتل تقريبا،سطرين .

ويتضح من خلال هذا الإحصاء لعدد الصفحات، أن سنة 912 هي التي استولت على أكبر قدر من الاهتمام، وبعدما عاين "سعيد يقطين" تجليات الامتداد الزمني على طول الصفحات، حاول أن يظهرها أكثر ويبين امتدادها الشهري فلاحظ أن سنة 912هـ تضم أكبر مدة زمنية وهي 3 شهور و5 أيام، أما سنة 922 هـ فقد شغلت 3 أشهر ويومين، أما بقية السنوات فهي مسجلة من خلال شهر واحد .

كما أن هذا التوزيع الزمني سواء على طول الصفحات أو بالشهور هو تقسيم غير متكافئ، فهناك سنوات قدمت بالتفصيل مقارنة بسنوات أخرى، فلماذا هذا التفاوت في الحقب الزمنية، ولماذا هذا الاهتمام بسنوات معينة، والإعراض عن سنوات أخرى وجعلها غير مسجلة ؟ فهذا الأمر ليس اعتباطيا.

ولتبيان توزيع هذه الحقب ربط الناقد الحقب الزمنية بالمقاطع السردية، فكانت الوحدات والحقب موزعة على الشكل التالي[1] :

**الوحدات** **المواقع**

1- بداية الهزيمة .....هـ:922هـ

2- الاعتقال .....

3- التعيين .....

[1]- سعيد يقطين،تحليل الخطاب الروائي (الزمن،السرد،التبئير) ، ص93.

4-الخطبة ..... أ:912هـ

5-الزيني حاكما .....

6-زكريا نائبا /الفوانيس .....-ب:913هـ

7-الإعدام .....-ج: 014هـ

8-اللقاء.....- د :920هـ

9-الحرب/الهزيمة.....-هـ :922هـ

10-الزيني محتسبا جديدا .....-و:923هـ

يعمد الناقد إلى إيراد هذه المواقع والوحدات في خطيتها على حسب الأحداث التي حوتها وسنة حدوثها، لكن يبدو أن هذا التقسيم لم يكن مقنعا بالنسبة له، فسرعان ما يدخل القارئ في توليفة خطية أخرى تجمع ما بين الأعداد وما يناظرها من حروف، فجاءت على الشكل التالي«1هـ-2أ-3أ-4أ-5أ-6أ-6ب-7ج-8د-9هـ-10و»[1]، وهذه الخطية تجعل القارئ يدخل في دوامة الحروف والأعداد، فيجد أن اهتمامه انصب على متابعة الحروف والأعداد بدل اهتمامه بمسألة ورودها في النص، ثم أن هذا الارتباط يجعل الأمر ملتبسا وخاصة في (6أ-6ب)فهل هذا يعني ورود الحدث في سنة 912 و913أيضا ؟.

والملاحظ أن الحرف الذي يتكرر في المواقع الزمنية هو الهاء إذ نجده في بداية الهزيمة ذات الرقم 01 وكذا في الحرب /الهزيمة ذات الرقم 09 و" هـ" التي تمثل سنة 922هـ التي تفتتح بها الرواية وتمثل استباقا داخليا .

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (الزمن،السرد،التبئير)، ص93.

ويجد "سعيد يقطين" أنه على الرغم من احتواء الرواية على الحذف وخاصة في الموقع (د) لكن هذا الحذف « لا نكاد نحس به الا من خلال الإشارة الزمنية إلى الموقع (د)، إننا لا نحس بالحذف، لأن الرواية عبارة عن مشاهد كبرى، لذلك فإننا لا نكاد نحس بهذه الانتقالات »[1]

ثم يقر بعد ذلك أن الوحدتين السرديتين الأساسيتين والموقعين الأساسين هما :

التعيين.....أ- 912هـ

-الحرب/الهزيمة.....ب- 922هـ

وهنا يتباذر سؤال فيما إذا كان قد وقع خطأ مطبعي أو هو مقصود في ظل كونه أشار إلى أن "ب" تمثل 913 (زكريا نائبا )، لكنه هنا يذكرها في (الحرب والهزيمة) التي ذكر أنها "هـ" .

بعد كل هذا التقسيم يصل إلى خلاصة فيما يتعلق بالتمفصلات الزمنية الكبرى ليقرر أن الموقع (هـ-هـ) هو بؤرة الزمن وهو المركز المحوري زمنيا على مستوى الخطاب.

- **تخطيب زمن القصة:** من خلال المواقع الزمنية وإسقاطها على الوحدات السردية حاول الناقد أن يحدد البؤر المهيمنة على الخطاب، وركز كذلك على عدم اعتباطية هذه المواقع الزمنية فتسجيل سنوات محددة بكيفيات مختلفة وحذف سنوات أخرى، واستعمال المفارقات لا يخلو من غاية، يربطها الناقد بتخطيب زمن القصة .

يرى "يقطين" أن نفس الأحداث ستسرد بطرائق مختلفة تبعا لكل كاتب، لأن تخطيب القصة يرتبط بالموهبة وبالقدرات الإبداعية للمؤلف، ويستحيل أن تشترك القصص في نفس الالتفاتات الإبداعية الفنية.

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (الزمن،السرد،التبئير)، ص94.

واعتمادا على المقاطع والوحدات، يوضح الناقد ورود الترتيب التتابعي، فقد آخذ "سعيد يقطين" على"جينيت" عدم اهتمامه بالترتيب التتابعي، حجم اهتمامه بالمفارقات الزمنية« وبعض العناصر التي أشار إليها في فصل"المدة" La Durée،كان من الممكن أن تطرح في إطار الترتيب، مثل(الحذف)»[1]، لكن لماذا اكتفى فقط بالحذف، وما الغاية من ذلك.

ومن أجل دراسة التمفصلات الزمنية الصغرى، عمد إلى تقسيم كل وحدة سردية إلى :

1) مقاطع سردية .

2) مواقع سردية.

فالوحدة السردية تحوي بين طياتها مقاطع سردية، فهو هنا يقوم بتفكيك الوحدة السردية ليصل إلى أصغر وحدة متكونة منها، كما يشير إلى أنه سوف يركز على البعد الزمني في المقاطع السردية، أما المواقع الزمنية فهي المحددة (الآن –أمس غدا- بعد غد...)، أو أزمنة الأحداث على اختلاف بعضها عن بعض، « تتم إما عبر الانتقال من حدث إلى آخر، دون أية إشارة من جهة، أو باستعمال المعينات الزمنية، التي تصبح تلعب دور التمييز بين أزمنة وقوع هذه الأحداث أو تلك، من جهة أخرى»[2] .

أما بخصوص الوحدة الأولى:1هـ"بداية الهزيمة":يذكر الناقد أن هذه الرواية تبدأ باستباق داخلي يتولى مهمة الإعلان، ليبحث بعد ذلك عن لحظة انجاز الخطاب، كما يقسم الوحدة السردية إلى 13 مقطعا سرديا و11موقعا زمنيا، فينطلق من لحظة الحاضر ليحاول تبيان ما يتصل بها من ماض قريب أو بعيد عن طريق التضمين والترابط، ليتوصل هنا أيضا إلى أن هذه التبدلات الزمنية هي أيضا ليست اعتباطية ، وكذلك الأمر بالنسبة للأفعال وبسبب غياب دراسة عربية مستوفية لزمن الفعل، فان الناقد

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص96.

[2]– المرجع نفسه، ص99.

يستعين، بتنظيرات"فاينرتش" فيقسم الفعل إلى صيغتين هما: فعل/ يفعل، مع التكهن بأن"فعل"مرتبطة بالعالم السردي أما "يفعل"خاصة بالعالم التقريري، ولإعطاء الدراسة أكبر قدر من المصداقية قام برصد الأفعال في مقطعين (أ،ب) ليستخلص أن المقطع "أ" تقريري لأنه يستوعب أكبر قدر من الأفعال المضارعة،أما المقطع"ب"فهو حكائي، كما أنه يقوم بعملية إحصاء للتأكيد على صحة رأيه فوجد أن المقطع "أ" يحوي (11) مرة "فعل" و (49)مرة "يفعل"، أما المقطع "ب" فيحوي (47) مرة"فعل"و (37)مرة "يفعل"[1] .

أما الوحدة الثانية (2-3-4-5-6 أ)فهي تضم الاعتقال –التعيين –الخطبة-الزيني بركات حاكما– زكريا نائبا.

ضمن الوحدة الثانية اقتصر الناقد على دراسة المواقع الزمنية التي احتوت على الموقع (أ) بما فيها سنوات 912-914-922 مع أنه أدرج زكريا نائبا ضمن باء وليس ألف.

قسم سعيد يقطين الموقع الزمني إلى خمس وحدات ومنها إلى قسمين أساسيين: :

- القسم الأول : يشمل الوحدات الثلاث الأولى :الاعتقال ، التعيين، الخطبة.
- القسم الثاني :و يشمل الوحدتين :الزيني حاكما –زكريا نائبا/الفوانيس.

كما يقوم بتقسيم الوحدة (الاعتقال) إلى أربع مقاطع والمقطع الرابع يقسمه إلى9 مقطوعات ليحاول بعد ذلك أن يستخرج المفارقات الزمنية (إرجاع – استباق ) التي تحويها .

فيما يخص التعيين (3أ) فهو تاريخيا يوم 8 شوال 912هـ ويوم الأربعاء 10شوال 912هـ، فمثلما فعل الناقد مع وحدة الاعتقال كذالك فعل مع هذه الوحدة، إذ أنه قسمها إلى مقاطع، ومنها المقطع (2ب) الذي يعتبر النقطة الجوهرية والأكثر أهمية بالنسبة لبقية المقاطع فيقسمه هو الآخر إلى

[1]– ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص105.

خمس مقطوعات، وانطلاقا من نقطة الصفر (الحاضر) يجسد المفارقات الزمنية من استباقات واسترجاعات، وإن كان قد لاحظ أن الاستباق هو من كان له الحضور القوي مقارنة بالاسترجاعات.

ونفس الأمر يتكرر مع بقية الوحدات، إذ يجسد الحدث المركزي فيه، ويربطه بالزمن بحسب تواجده في الرواية[1]، فمثلا جرت أحداث الخطبة على حسب الرواية يوم الأربعاء 10 شوال، كما أن «الخطبة ترتيبا تأتي بعد"التعيين"وإذا كان التعيين قد قدم لنا زمنيا في الحاضر، فإن (الاعتقال) و(الخطبة) قدما لنا بعد وقوعهما، لذلك تبدو لنا هذه"الخطبة"كحدث تتم من خلال الإرجاع القريب، و يؤطرها حاضر تسلم تقارير عنها»[2] .

إلى هنا يتوقف سعيد يقطين ليقدم للقارئ أهم النتائج المتوصل إليها من ضمنها: أن اليومين (8شوال –10 شوال) فيهما تتوالى الأحداث المركزية (الاعتقال –التعيين– الخطبة)كما توصل إلى أن«كل وحدة من هذه الوحدات تضم مقاطع عديدة تأخذ مواقع زمنية متعددة، لكن الذي يؤطرها جميعا هو حاضر الانجاز وتلعب الارجاعات بمختلف أنواعها، و الاستباقات دورا كبيرا في الكشف زمنيا عن أحداث القصة، ومن خلال علاقاتها التركيبية فيما بينها والحاضر، سجلنا كون الإرجاع يحتل الخلفية، وإن الاستباق يأخذ المستوى الأقل»[3]

والملاحظ من كل هذا أن سعيد يقطين يولي أهمية مطلقة للحاضر فمنه ينطلق ومنه يعود، كما كان قد اهتم به"جيرار جينيت"من قبل، فيما يخص تحديده للمفارقات الزمنية.

في القسم الثاني الذي اختص فيه بالزيني بركات حاكما، فلقد عين حاكما بتاريخ 8شوال 912هـ، كما يؤكد أن هذا المقطع ليس فيه مؤشرات زمنية تاريخية ولا يحتوي على حذف غير مباشر،

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، ص ص 109–110.

[2]– المرجع نفسه، ص112.

[3]– المرجع نفسه ، ص116.

ومثلها مثل سابقيها يحاول أن يبرز مختلف المفارقات الزمنية وإن كان هنا التكرار وخاصة المتشابه هو المهيمن[1]، ونفس الأمر يتكرر مع الوحدات الأخرى، حيث يقف عند المؤشرات الزمنية التي تحويها.

من خلال التحليل الذي قدمه "سعيد يقطين" يلاحظ تمكنه من استخراج البنى المركزية التي تنبني عليها الرواية، هذا إضافة إلى استخدامه مصطلح "تخطيب زمن القصة"، بما أنه يعرف بتعدد المصطلحات، على الرغم من أنه نفسه يعترض على مسألة تعددها «التي هي في أغلب الأحيان مقابلات لما يوجد في المصطلحات الغربية، بل الأدهى من ذلك والأمر، أن أحدهم، وهو يدخل عالم نظريات السرد لأول مرة من خلال اطلاعه على مقال أو كتاب أجنبي لا يكلف نفسه عناء الإشارة إلى مصادر سابقة، أو دراسات أنجزت في المضمار نفسه، فيقدم عمله وكأنه كشف جديد، ويقترح مصطلحات لا تساهم إلا في إشاعة نوع من اضطراب، ومزيد من فوضى الاستعمال »[2]، لكن يبدو أن"سعيد يقطين" تناسى أنه جاء بنفس الصنيع فيما يخص المصطلحات.

لكن إنصافا للدراسة التي قام بها، يمكن القول إنها تميزت بعدة جوانب ايجابية منها أنه لم يهمل التنظيرات العربية ، فلقد أورد تنظير" تمام حسان "مثلا، كذلك ذهابه عميقا في تحليل القصة، وعدم إهماله للمقاطع والمواقع الصغرى.

كما أن "سعيد يقطين" يتدرج من الكل إلى الجزء من الوحدات الصغرى، وهذا« يعد بنظرنا تجاوزا للتصورات الجاهزة عن الزمن الروائي، والتي عادة ما نجد أن النقاد يطبقونها في مقارباتهم النقدية،

[1]- ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، ص121.

[2]- سعيد يقطين، نظريات السرد وموضوعها (في المصطلح السردي) ، مجلة نزوى، سلطنة عمان، العدد رقم 9، يناير، 1997، ص59.

حيث يتم إسقاط النموذج مباشرة على مكونات النص، ويتم ذلك عبر عملية تفكيكية، لا تراعي خصوصيات العمل الروائي وصياغته»[1].

يعلن "سعيد يقطين" ضمن كتابه أنه سيتسلح بالاتجاه السردي البنيوي في صورتها البويطقية وهذا ما جعل الناقدة سليمة لوكام " تلاحظ «حضور مصطلح "السرديات متبوعا بصفة"البنيوية "التي تخرج من دائرتها أي نوع آخر من السرديات، ثم تحديد الاتجاه الذي اختاره فيها "البريطيقي" هو الاتجاه الذي عني بشكل متميز بشعرية السرد، وضمنه درس يقطين الخطاب السردي أو الروائي الذي يشتمل على مكونات أساسية هي: الزمن، والصيغة والرؤية السردية »[2]

ورغم كل الايجابيات التي حوتها الدراسة كتأكيده مرارا على عدم اعتباطية استخدام الزمن، وتجسيده لحركات منها البطء والسرعة ، حتى أنه لم يهمل الفصول الطبيعية ودلالاتها في الرواية، وتبيانه لدائرية الزمن في هذه الرواية، إذ انتهت من حيث بدأت إلا أن الباحثة تجد في الدراسة العديد من المعوقات التي سقط فيها الناقد، إذ يقصي بعض النقاد من حقل السرد،فهو لا يعتبر كل من جريماس وبريمون سرديين،وإنما ينتميان إلى حقل السيميوطيقا ليس إلا[3].

كما أعابت (فريال كامل سماحة)، عليه في أنه توسع كثيرا في التنظيرات الزمنية ليعلن بعد الكثير من التعب أنه سيتبع طريق "تودوروف" و" جينيت"، وقد يتساءل: « المرء هنا عن الداعي لهذا الاستعراض الغزير للآراء التي تبتعد كثيرا عن حدود البحث، أهو بدافع الحرص على توعية القارئ أم بدافع الحرص على عدم إضاعة كل جهد الذي بذله الباحث في أثناء بحثه ؟»[4].

[1]- عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي،دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا و أثره في النقد الروائي العربي من خلال بعض نماذجه)، أطروحة دكتوراه ، ص316

[2]- سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، 2009، ص173.

[3]- ينظر ، سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص 176.

[4]- فريال كامل سماحة، في النقد البنيوي للسرد العربي في الربع الأخير من القرن العشرين ، ص149.

كما انه لم يذكر في دراسته تلك التنقيحات والمراجعات الذي وردت في الكتب اللاحقة لكل من"جينيت"و"تودروف"، فجنيت مثلا قرأ ما كتب في النقد الموجه له سواء من "ميك بال" أو غيرها وراجع بعض الأفكار التي جاء بها.

والملاحظ في دراسة سعيد يقطين أنه أسرف في التحليل وجعل منه تحليلا معقدا، يؤدي إلى ضروب مظللة، كأن« يصادف أن يجمع في التحليل بين عنصرين أو أكثر في مقطع واحد، مما يؤدي إلى إرباك القارئ المتابع الذي كان قد اضطرب عليه الأمر من جراء إكثار الدارس من التقسيمات المتعددة، وإمعانه في التجزيء والتفريع، ولسنا ندري ههنا حقيقة الدافع الذي حدا يقطين إلى مثل هذا »[1]،لكن هذا لا ينقص من قيمة هذه الدراسة.

على أن "عبد الله إبراهيم"يرى أن"يقطين"جعل من الرواية التي اتخذها نموذجا الا قالبا سرديا جاهزا، يصب فيه الإجراءات المقررة سلفا، فكأنه مارس عملية إسقاط، فـــ « رواية"الزيني بركات" لم يؤد غير وظيفة تأكيد صحة التوصلات النظرية التي كان المؤلف قد توصل إليها من خلال عرضه لآراء المعنيين بالسرد، أو تلك التي توصل إليها بسبب مضاربته الآراء بعضها ببعض، ولم يفلح الخطاب بتحويل الآراء المقررة سلفا» [2].

لكن رغم كل هذه الانتقادات، وغيرها، تبقى دراسة "سعيد يقطين "من أولى الدراسات التي سعت إلى بلورة الاتجاه البنيوي ضمن السرديات، ناهيك عن اهتمامه بميادين أخرى في مجال السرد كالتراث مثلا، وهذا من أجل تطوير السرديات ولاسيما في شقه العربي.

[1]– سليمة لوكام ، تلقي السرديات في النقد المغاربي ، ص275.

[2]– عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1 ، 1990، ص178.

### 1-3-2 بنية الشكل الروائي حسن بحراوي، الصادر سنة 1990 :

بداية يمهد"حسن بحراوي" لبحثه بالتنظير عن البداية التاريخية لدراسة الرواية، فيذكر بإسهامات "هيجل"في هذا المجال، و كذلك تنظيرات"لوكا تش"، ويعرج على المراحل التي شهدتها الرواية وصولا إلى وجودها ضمن نظرية تعنى بها، فيمثل بانجازات"بيرسي لوبوك"، وكذا إسهامات المدرسة الأنجلوساكسونية.

على أنه يعود لينتقد الدراسات التي خصت وجهات النظر أو فرقت بين القصة والخطاب، إذ وجد « أن هذه المقاربات التجزيئية للشكل الروائي لم تكن تفلح سوى في الكشف عن ملمح منعزل من ملامح البناء الروائي وبالتالي فإنها كانت تظل قاصرة عن إدراكه في كليته(...)ويكون العنصر الشكلي المتناول شبيها إلى حد ما بوصفه الشجرة التي تخفي الغابة»[1]، إذا فما دعوى اختيار منهج وتطبيق آلياته وهو يعلم نقصه وقصره على بلوغ النظرة الشاملة، ثم ما يلبث أن يعطي للقارئ فكرة عن مختلف العناصر السردية التي سيتم تناولها وهي الفضاء – الزمن- الشخصية.

بدأ الناقد تنظيره للزمن بجهود المدرسة الشكلانية، وثمن على هذا المكون السردي الذي لا يستقيم السرد بدونه، والمتتبع لهذه الدراسة يلاحظ الفرق بين المكان والزمن، فالمكان كانت البوصلة فيه عصية والمرجعية باهتة، لكن الزمن اتسم بكثرة التنظيرات، كما تناول المصطلحات المميزة لهذا المكون من السرد استذكاري Récit Analeptique، وكذا السرد استشرافي Récit Proleptique .

– **السرد الاستذكاري:** يبينه الناقد بصورة تبسيطية معتمدا على ما ورد من تعريفات رواد السرديات قبله، كما يقف على"مدى الاستذكار" الذي يجد أنه في بعض الروايات يكون واضحا،

[1]–حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن ، الشخصية، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت، ط1، 1990، ص18.

وفي حالات أخرى يحتاج إلى التأويل الذي يقلل من شأنه، إذ أنه « لا مفر إذن من الإمعان في التأويل الذي ربما ذهب بنا بعيدا وأوصلنا إلى نتائج تفتقر إلى الدقة وربما مضللة تماما »[1].

وفي خضم تحليله للزمن، يلجأ إلى دراسة السعة التي يعتبرها « تقاس بالسطور والفقرات والصفحات التي يغطيها الاستذكار من زمن السرد بحيث توضح لنا الاتساع التيبوغرافي الذي يمثله في الخطاب الخطي الرواية»[2]، وهنا يخالف"جيرار جينيت"في سعة الاستذكار، ويبين مصدر هذا الاختلاف «إلى اعتقادنا بأهمية دراسة حركة الاستذكارات على محور الخطاب، وذلك لأن تحديد سعة أو المساحة المكانية التي يشغلها الاستذكار في النص ليس ذا قيمة حسابية فقط، بل من شأنه كذلك أن يدلنا على نسبة تواتر العودة إلى الماضي والغايات الفنية التي تحققها الرواية من ورائه»[3].

ومن خلال تفحصه لسعة الاستذكار في رواية الريح الشتوية يتم فيها إيراد أغنية شعبية التي قسمت على شكل مقاطع، فراح يبين عدد الصفحات التي حوتها، ولاحظ أنه لا يأتي الاستذكار في هذه الأغنية فقط بل يتواصل حتى لقاء البطل مع "المذكوري"، وبعد استعراض السرد التذكاري في نماذج من الروايات المغربية وتركيزه على السرد التذكاري واسع السعة، وجد أنها تمد القارئ بكم هام من المعلومات واستخلص في الأخير أن « السرد التذكاري المتواجد في الرواية المغربية، أنها تتم على محورين اثنين:على محور القصة حيث يكون للاستذكار مدى زمني يمكن قياس طوله بمقدار المدة التي تستغرقها العودة إلى ماضي الأحداث ونستعمل لذلك وحدات الزمن المعهودة من سنوات وشهور وأيام..ثم على محور الخطاب حيث يقف على سعة الاستذكار من خلال المساحة الطباعية التي

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء،الزمن ، الشخصية ، ص124.

[2]- المرجع نفسه، ص126.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

يشغلها في النص الروائي والتي تتفاوت من عدة أسطر إلى عشرات الصفحات»[1]، وكأن القارئ هنا يستشعر بعض الخلط و الغموض.

– **السرد الاستشرافي** : ويعتبره الأقل وجودا في الرواية المغربية مقارنة بالاستذكار الذي تتسم به معظم الروايات المغربية والاستشراف يتجلى بطريقتين :

أ- الاستشراف كتمهيد ANONCE

ب- الاستشراف كإعلان [2].

ويأتي بأمثلة توضيحية من قبيل رواية "اليتيم" أو "رواية المعلم " على ما يدعم ويوضح الاستشراف " كتمهيد"و كذا الأمر بالنسبة للاستشراف" كإعلان" .

كما ينتقل الناقد ليتناول الحذف والخلاصة باعتبارهما يندرجان ضمن المدة.

- **الخلاصة:** ويمضي الناقد في تحليله للخلاصة، فيورد نماذج لها مقتطعة من الرواية المغربية، كما يميز بين صنفين من الخلاصة، صنف يكون معلوم المؤشرات، أما الصنف الآخر فيحتاج إلى إمعان للفكر وهو نوعان[3]:

1- خلاصة غير محددة حيث لا توجد إشارات زمنية تبينها، ويوجد الكثير من الروايات التي تحوي هذا النوع.

2- خلاصة تحتوي على مؤشرات زمنية مساعدة.

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء،الزمن ، الشخصية ، ص136.

[2]-المرجع نفسه، ص133.

[3]- ينظر، المرجع نفسه ، ص150.

كما يميز الناقد بين خلاصة ذات المدى الزمني الأعلى (تغطي فترات طويلة) وبين خلاصات ذات المدى الزمني الأدنى(فترة قصيرة)[1] ليستنتج أنه بعد« إطلالة سريعة على نماذج الخلاصات المحددة في الرواية المغربية اتضح لنا بأنها لا تتجاوز سقف العشر سنوات كحد أعلى وتتوقف عند بضعة أيام كحد أدنى للفترة التي تلخصها من زمن القصة ..وتدل هذه الملاحظة في جانب منها على انحسار المجال الزمني للخلاصة وبالتالي على تقلص كفايتها السردية على نحو إجمالي في الرواية المغربية»[2]، وتبدو هذه النظرة أكثر واقعية، إذا بقيت في حدود الروايات التي اختيرت كنماذج، لكن يبدو أنه لا يمكن أن تكون عامة.

– **الحذف:** يصرح الناقد بداية بأنه سوف يستعين بما جاب به "جيرار جينيت" فيما يخص "الحذف" لأن نظرته كانت الأكثر شمولية وإجرائية، فقد حدد جينيت أنواع الحذف وهي المعلن والضمني، والافتراضي، ليستنتج الناقد فيما يخص هذه التقنية « أن كثيرا من نماذج هذه التقنية في الرواية المغربية تدخل في النوع الأول إذ غالبا ما يأتي الحذف فيها مصحوبا بإشارة إلى المدة المحذوفة سواء بطريقة معلنة أو ضمنية وعليه فان الإعلان عن المدة الزمنية للرواية المغربية حيث يكون الإسقاط الزمني مكشوفا في النص وتكون مدته معلومة لدى القارئ بكامل الدقة »[3].

ومشيا على خطى "جينيت" يتخذ من الحذف ( معلن – ضمني – وافتراضي) خطته لولوج الروايات المغربية من أجل رصد هذه الأنواع من الحذف، فيخرج باستنتاجات منها أنه« يمكن لرواية أن تكون مبنية كلية على الحذف الضمني من دون أن نتمكن بسهولة من تحديد مواضعه ومقاديره الزمنية بالدقة المطلوبة، وهذا بالفعل ما يميز كتابة الروائية الحديثة فالمغرب كما عند العروي ورفزاف وربيع مبارك نسبيا، فهؤلاء تقوم رواياتهم على اقتصاد شكلي محسوب لا يلزمهم بالتدرج الكرونولوجي

[1]-ينظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، ص151 .

[2]- المرجع نفسه، ص152.

[3]- المرجع نفسه، ص157.

إلا في حدود ضيقة عندما يعرضون لبعض الأحداث أو حيوات الشخصيات وهناك في المقابل روائيون آخرون أكثر ميلا إلى ترشيد استعمال الحذف أي التقليص من أثره» [1]، ولعل ورود الحذف في الرواية المغربية، سواء المعلن أو الضمني، لدليل على تطور التقنيات السردية، والحذف الضمني، يجعل القارئ أكثر حضورا في الرواية، إذ يساهم في تشكيل المعنى.

ولا يغفل الناقد كذلك الحركات المرتبطة بالحركة البطيئة للسرد، وهما المشهد حيث «استهوت هذه التقنية كثيرا من الروائيين المغاربة فراحوا يستثمرون ما تتضمنه من تركيز درامي وما توفره من إثارة تخلخل وتيرة السرد وتقطع استرساله» [2]، أما الوقفة فهي أيضا واحدة من أهم مكونات السرد، بداية يمهد الناقد بتمييز رواد السرديات بين الوقف كصفة جمالية تزينيه وبين الوقف كوظيفة ، كما ميز بين الوصف والسرد.

وتناول الباحث علاقة الوقفة الوصفية بالزمن السردي معلنا ذلك«سنتناول الوقفة الوصفية في الرواية المغربية آخذين بالتصور السابق الذي يعتبرها ملفوظا روائيا مهمته هي تقليص الزمن القصصي مقابل تمديد الخطاب عبر المكان »[3]، وبين الباحث في الوقفات كل ما من شأنه أن يدعمه في العمل السردي من رؤية وضوء وشفافية وغيرها ويمثل لها بأمثلة توضيحية.

يصل بعد الدراسة التي قدمها إلى نتيجة أنه فيما« يتعلق الأمر بحالة الرواية المغربية حيث الممارسة الزمنية تبدو باهتة الحضور على وجه العموم ولا تيسر الإمساك بتمظهراتها كشكل عياني ملموس في النص»[4]، وهذا القول فيه بعض الإجحاف للرواية المغربية،خاصة أن الزمن يعتبر أبرز مكون في الرواية عموما، ولا يحدد الناقد هذه التمظهرات التي كانت عصية عليه.

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، ص162.

[2]- المرجع نفسه، ص171.

[3]- المرجع نفسه، ص179.

[4]-المرجع نفسه، ص 196

من خلال الدراسة التي قدمها هذا الناقد ، يمكن الخروج بعدة ملاحظات، منها أنه لم يبتعد عن التنظيرات الغربية التي سبقته إلى مكون الزمن، ويلاحظ أيضا إهماله للتواتر في دراسته.

ولا نغادر هذا الناقد حتى نذكر الانتقاد الذي وجهته إليه"فريال كامل سماحة في«أنه يحول السعة التي هي من تقنيات النظام الزمني إلى تقنية تختص بقياس السرعة (مثل تقنيات الديمومة)، وهو بهذا يخلط بين العلاقات التي تعقدها هذه التقنيات جميعا بين الخطاب والقصة»[1].

ومن جهة أخرى تنفي الناقدة كون دراسة "حسن بحراوي" تصب في القالب البنيوي، فهو مثلا«لا يلتفت إطلاقا إلى العلاقات بين المشهد(البطيء)والخلاصة(السريعة) كي يصل إلى الإيقاع الروائي أو آثاره في الرواية»[2].

رغم هذا تبقى هذه الدراسة تنير جانبا من جوانب الرواية المغربية، على الرغم من الإسقاطات التي وقع فيها الناقد.

## 1-4 بن جمعة بوشوشة:جماليات بنية الشكل الروائي في "الزيني بركات" المنشور سنة 2000:

من جهته يسعى الناقد "بوشوشة بن جمعة" إلى دراسة رواية "الزيني بركات" التي كانت محل دراسة "سعيد يقطين" أيضا، فيقسم هو الآخر الرواية إلى الأحداث الكبرى.

ويجد الباحث تقاربا فيما يخص ثلاثية الأحداث (الهزيمة- ما قبل الهزيمة-ما بعد الهزيمة)وهي محطات زمنية اشتركت فيها فترة المماليك (922هـ) وكذا فترة الستينات، فلقد تشابهت الأحداث رغم البعد الزمني، ولتسهيل عملية الدراسة رمز بوشوشة للمحطات الزمنية الثلاث بالحروف (أ،ب،ج) ليصل إلى نتيجة مفادها أن زمن (أ)و(ب)«ماضيان بالنسبة إلى الزمن الثالث (ج) وهو زمن ما بعد

[1]- فريال كامل سماحة،في النقد البنيوي للسرد العربي في الربع الأخير من القرن العشرين ،ص101.
[2]- المرجع نفسه، ص106.

الهزيمة، والذي يتواصل في الزمن الحاضر ...حاضر الكتابة :1970-1971-حاضر القراءة: سنة 2000»[1]، فالناقد هنا يدمج الأزمنة فيضعها كلها في سلة واحدة، ويجعل الحاضر متواصلا من خلال الرواية .

يجد الدارس أن بنية الزمن وبنية الفضاء متماثلان ضمن الهزيمة والانكسار، كما أنه زمن دائري ينتهي من حيث بدأ.

والملاحظ من خلال هذه الدراسة أنه رغم أهميتها، لا تخلو من نقائص، منها أن الناقد اعتمد في التحليل على الأحداث الكبرى التي تحيط بالهزيمة وتغاضى عن الأحداث الجزئية، المتواجدة في الرواية كأحداث الزيني بركات الذي لا نكاد نلمس له وجودا في هذا التحليل، ولتذكير فقط، فقد كانت( الهزيمة) هي الوحدة الأولى في دراسة "سعيد يقطين"، لكنه لم يكتف بها، وإنما جعل معها وحدات أخرى، لكن بوشوشة جعل "الهزيمة" مركزا لتحليله الزمني .

**استنتاج:**

من خلال النماذج التي مرت معنا، يمكن الإقرار بأن النقاد المغاربة، لم يستطيعوا التملص من قيد التنظيرات الغربية، فلا يكاد القارئ يلج دراسة تتناول "الزمن"، حتى يجد نفسه في فلك "تودروف"أو"جينيت"خاصة.

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل إن الناقد الذي يتخذ من منهج "جينيت" مثلا مرجعيته، تراه يعمد إلى إيراد ما يناسب نموذجه الروائي، ويتغافل عن بعضها الآخر، مثلما فعل"حسن بحراوي"، أو يخلط بين التقنيات، متغافلا عن أن هذه التقنيات لم يوردها "جينيت"مبعثرة، وإنما خص الترتيب بمكونات والمدة بمكونات وهكذا.

[1]- بوشوشة بن جمعة، جماليات بنية الشكل الروائي في"الزيني بركات"مجلة علامات في النقد، السعودية، رقم 36، مجلد 9، ماي 2000، ص424.

كما يلاحظ على النقاد المغاربة تضاءل اهتمامهم بـ"التواتر" الذي عده جينيت مكون ثالثا من مكونات الزمن، إذ بمجرد إيراد الناقد للمفارقات الزمنية التي لا تكاد تخلو دراسة للزمن منها، تليها حركات المدة، حتى يغلق الدارس باب الزمن.

هذا إضافة إلى استئثار "الزمن" بالدراسة، إذ يلاحظ سابقا، انه كان يدرس إضافة إلى الصيغة.. الخ.

ومن بين النقاد المغاربة الذين مروا معنا، يبدو"سعيد يقطين" أكثرهم جرأة في التحليل وإيراد المصطلحات، وأكثرهم انتقادا من حيث التعقيد، إذ أصبحت دراسته بمثابة المتاهة التي تقحم القارئ في سيل من التقسيمات والتفريعات التي تطال حتى البنيات الصغرى، هذا لا ينفي عنه توظيفه للتنظير العربي، وطموحه بأن يصل بمشروعه بعيدا.

وعلى العموم رغم ورود الدراسات النقدية كأنها تمشي على استحياء على ضرب النهوض بنظرية عربية، يمكن القول ان النقاد المغاربة، في صراع مع خصوصية الرواية المغاربية، التي من العبث التقليل من شأنها، فان كان"جينيت" استوحى تقنياته من كاتب واحد، يفاجئ الناقد العربي بكتاب كثر، ويزيد الأمر صعوبة إذا كانوا على شاكلة "الغيطاني" مثلا، وإنصافا للقول، يمكن ملاحظة التطور الذي تشهده الرواية وخاصة في تقنياتها، إذ بدأت تشهد تكسيرا للترتيب الزمني، وتمارس التداخل ما بين الأزمنة، وحتى الزمن النفسي حاضر بتجلياته وهذا ما يجعل النقد مستعدا لمجابهة هذه التقنيات.

## 2- تجليات" الصيغة" في نماذج نقدية مغاربية:

### 2-1 تجليات الصيغة في نماذج جزائرية:

تعتبر الصيغة من المكونات التي استهوت النقاد المغاربة، كونها تمسك بزمام الرواية، فكيف عالج النقاد هذا المكون، هل تقيدوا بالتنظيرات الغربية؟ أم حاولوا تجاوزها؟ هذا ما سيتبين من خلال النماذج.

#### 2-1-1 الناقد"عبد اللطيف حني:

"من بين الذين تطرقوا في تحليلاتهم لمقولة الصيغة، الناقد "عبد اللطيف حني" الذي يبدو أنه يكشف عن مرجعيته من خلال دراسته لرواية "مدينة الرياح" للكاتب الموريتاني عيسى ولد ابنو، بداية يقسم الناقد الخطاب إلى ثلاثة أنواع (الخطاب المسرود، والخطاب المعروض، وأيضا الخطاب المنقول)، فيما يخص الخطاب المسرود -يصل إلى نتيجة مفادها أنه« يشد صيغة الخطاب المسرود متن الرواية فيقوم بتأطير حكيها وضبطه، إذ يداخله كثير من العلامات المبثوثة داخل المتن الحكائي، ما يؤكد لنا تعالقات وتقاطعات بين"قارا" الشخصية الروائية والذات الكاتبة»[1].

استعرض الناقد مختلف الصيغ من المسرود والمعروض والمنقول و هذا ما يكشف عن مرجعيته المستمدة من "جينيت"، ليجد في الأخير أن الصيغة المهيمنة هي صيغة الخطاب المسرود، كما لا ينسى أن يبين أنه ومن ضمن الخطابات المتواجدة أيضا هناك خطاب السير الذاتية، حيث أن الشخصية الساردة تتراوح ما بين ماضيها ومستقبلها.

[1]- عبد اللطيف حني، الرؤية الجمالية للخطاب السردي المغاربي، رواية مدينة الرياح للكاتب الموريتاني موسى ولد ابنو، أنموذجا، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمري، تيزي وزو ،العدد الخامس، جوان2009، ص208.

## 2-1-2 الصيغة السردية في رواية"شرفات بحر الشمال" المنشور سنة 2008:

بداية تعرف الناقدة "زوزو نصيرة"الصيغة كونها « إحدى الأصناف المشكلة للخطاب الروائي التي تنتظم وفق نمط معين يعطيها تميزها وتفردها عند كل كاتب»[1]، وسرعان ما تلتفت إلى التنظيرات الغربية ولاسيما منها تنظيرات"جيرار جينيت".

تبدأ الناقدة رحلتها بتنويه لمضمون الرواية، ثم تشير أنها ستعمل« على رصد صيغ الخطاب الروائي السابقة التي يظهر فيها تناوب صيغتي المسرود والمنقول، لينضاف إليهما المحول في مرتبة تالية من حيث الكثافة»[2]، وهذا الرأي فيه استباق للنتيجة.

أما بخصوص هذه الرواية فتشكل« الخطابات المنقولة الحيز الأكبر ضمن الرواية، وتأتي على شاكلتين يأخذ الحوار جانبا منها ليكمل النقل الحرفي المباشر لكلام الشخصية ما الجانب الآخر»[3]، هذا لا يعني عدم وجود علامات تظهر من خلالها صيغة المسرود أو المحول إضافة إلى الأسلوب غير المباشر الحر .

**أ – الخطاب المسرود:** تورد الباحثة الإخبار كطريقة لتقديم الحكي، يقوم به الراوي، فيخبرنا عن جوانب عدة من حياته، وكذا حياة شخصيات أخرى، ويستخدم الراوي المونولوج ليخبرنا عن هواجس نفسه،كما عمد الراوي إلى وصف شخصياته، وتلاحظ الناقدة أنه في هذه الرواية يحدث الانتقال بين مختلف صيغ الخطاب، فمن المسرود إلى المنقول إلى الأسلوب غير المباشر الحر.

**ب –الخطاب المحول:**تجده"زوزو نصيرة"يتداخل مع الخطاب المنقول، كما يتواجد الخطاب المحول مع الأسلوب غير المباشر الحر، الذي كان حضوره قليلا نسبيا، ويظهر هذا الخطاب

[1]- زوزو نصيرة، الصيغ السردية وآليات اشتغالها في رواية "شرفات بحر الشمال"لواسيني الأعرج، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي،جامعة بسكرة، العدد4، 2008، ص221.

[2]- المرجع نفسه، ص224.

[3]- المرجع نفسه، ص225.

مركزا على الأحاديث التي «تختص بجانب معين حول شخصية ما أو قضية معينة، تنتهي بانتهائه، إذ بمجرد استكمال الحديث عنها ينغلق هذا الخطاب لينفتح على خطابات أخرى»[1].

**ج- خصوصيات بناء الصيغ في"شرفات بحر الشمال"**:تعتبر الناقدة أن هذه الرواية تتميز بتعدد الصيغ وتناوبها خاصة مابين الخطاب المسرود والمنقول.

كما تتواجد على حسب الناقدة خطابات أخرى في هذه الرواية ومنها الخطاب التاريخي، حيث تعمل فيه على استخراج المؤشرات الزمنية التاريخية التي تعمل على إيهام بواقعية الأحداث، هذا إضافة إلى الخطاب الديني المجسد من خلال شخصيات دينية.

أما الخطاب النقدي الذي يتجسد عند الباحثة في وصف اللوحات المتواجدة في المعرض، هذا إضافة إلى خطاب الرسائل، والخطاب الشعري.

تدخل الناقدة بعد ذلك، في ملف التراث العربي والشعبي المجسد في الرواية من خلال السيرة، وأهمها سيرة الراوي والتاريخ، كحديث الراوي عن الشهيد"عبان رمضان" هذا إضافة إلى توظيف المعتقدات الشعبية، وتورد أيضا جدولا تبين فيه الخطابات التي ورد فيها الرقم7 ونوع الخطاب وتستطرد في ذكر الدلالات الرمزية لهذا الرقم في الطقوس الدينية والمعتقدات، وليس هذا فقط،بل تذهب لحد إيراد الأمثال ونوع الصيغ الموجودة فيها.

وتعرج الباحثة في ختام بحثها على مستويات اللغة الروائية، التي تجدها تتداخل فيها العامية، مع تواجد اللغة الفرنسية وهذا يعمل على الإيهام بواقعية اللغة بالنسبة للشخصيات، لتختم بحثها باستنتاج تبين فيه أهم النتائج التي توصلت إليها.

[1]- زوزو نصيرة، الصيغ السردية وآليات اشتغالها في رواية "شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج ،ص229.

ما يلاحظ حول هذه الدراسة أن"زوزو نصيرة" أدرجت الخطاب الديني والتاريخي دون الإحالة إلى صيغهم، كما أن الأمثال لم تكن على لسان السارد، بل تناقلتها الأجيال، وهي إذ تجد أن كلها منقول ،فكان يمكن الإشارة إليها فقط.

## 2-1-3 زوزو نصيرة،الصيغ السردية وآليات اشتغالها في رواية "حارسة الظلال" لواسيني الأعرج:

نفس الخطوات المتبعة في هذا المقال، أعادتها اثر دراستها للصيغ السردية في رواية"حارسة الضلال"لواسيني الأعرج، حيث تبين فيه الأنواع الثلاثة لصيغ الخطاب:

1- **الخطاب منقول:** والذي يتجسد في الحوار، ويأتي عن طريق وسيلتين هما، الوصف والإخبار.
2- **الخطاب المسرد:** يكون كذلك عن طريق الوصف أو التعليق الذي يأتي في ثنايا الحوار.
3- **الخطاب المحول:** كان وروده هو الآخر قليلا في الرواية .

ومثلما فعلت الناقدة مع المقالة الأولى، فعلت مع الثانية، حيث أكدت على خصوصية التناوب الصيغي الموجود في الرواية، لكنها وفي خضم حديثها عن الخطاب التاريخي، ترى أنه «تستعين الرواية ذلك بخطاب الجرائد، ويضم مقاطع من أخبار متناثرة في ثنايا الجرائد تعرض مفصلة غالبا، تحريا للدقة والموضوعية، وتتفاوت من حيث الطول والقصر والدقة في تحديد زمن وقوع الحدث أو عدم التفصيل، لتؤدي وظائف متعددة، يتكفل كل خبر منها بإبراز خطاب معين»[1]، فهذا القول يؤكد أن خطاب الجرائد هو من صميم الصيغة السردية ،ذلك أن خطاب الجرائد خطاب معروض

[1]-زوزو نصيرة،الصيغ السردية و آليات اشتغالها في رواية "حارسة الظلال" لواسيني الأعرج، مجلة العلوم الإنسانية،جامعة بسكرة، العدد 33، جانفي 2014، ص389.

لأن له طابعا إخباريا اقراريا،تهيمن فيه صيغة السرد و العرض، إذ يتوارى السرد وراء العرض، و هنا يعتمد الروائي واسيني الأعرج في رواية "حارسة الضلال "على تقنية الإلصاق مجسدة في قصاصات الجرائد ،لكن مهما يكن تبقى هذه الدراسة تنير جانبا من الصيغ المتواجدة في هذه الرواية .

## 2-2 تجليات الصيغة في نموذج مغربي:

### 2-2-1 الصيغة عند سعيد يقطين:

بعد أن تناول "سعيد يقطين" قضية الزمن المتجلية في التمفصلات الكبرى والصغرى، ما لبث أن تناول بالتحليل العنصر الثاني وهو"الصيغة"، ولكنه يقرر في تحليل الصيغة أنه سيخالف التقسيم «بين حكي الأقوال وحكي الأحداث(...) إن التمييز في هذا النطاق واضحة فيه أثار التمييز الأرسطي بين الدراما (نص الشخصيات)والتاريخ (نص الراوي) (...) وبما أن الصيغتين الكبيرتين (السرد /العرض) موجودتان في أي خطاب حكائي بمختلف الأشكال الممكن تصورها، فان تحديدنا للصيغة ينطلق من معاينة كيفية اشتغال هاتين الصيغتين داخل الخطاب الروائي»[1]، فهو من البداية يعلن أنه سوف يخالف ما جاء به جينيت ويتبنى رؤية مختلفة، ويتخذ السرد والعرض قاعدته الأساسية، كما أنه لم يلجأ مثل "جينيت" إلى الربط بين المسافة و المنظور.

يفرع "سعيد يقطين" الخطاب كعادته إلى عدة أنواع من الصيغ[2]:

– **صيغة الخطاب المسرود:** ويجد فيه الناقد الخطاب الذي يتولاه المتكلم، بحيث تفصله مسافة عن ما يقوله، ويتوجه إلى المروي له،الذي يكون مباشرا، أو غير مباشر.

– **صيغة المسرود الذاتي:** تتجسد في كلام المتحدث عن نفسه إلى نفسه، لكن هناك مسافة بينه وبين ما يتحدث عنه.

[1]–سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير) ، ص194.
[2]– المرجع نفسه، ص ص197-198.

- **صيغة الخطاب المعروض**:هو الكلام الذي يتجه به المتحدث إلى المتلقي بدون واسطة، أي يتم بصورة مباشرة.

- **صيغة خطاب المعروض غير المباشر**:هو الذي يتدخل فيه الراوي، خلال فترات متباينة، إذ يجسد حضوره في الكلام.

- **صيغة خطاب المعروض الذاتي**:لا يفرقه عن الخطاب المسرود الذاتي، سوى التمييز الزمني، ففي هذه الصيغة يتكلم المتحدث لنفسه عن حدث يعيشه الآن.

- **صيغة خطاب المنقول المباشر**:يتم نقله إلى متلقي مباشر أو غير مباشر .

- **صيغة خطاب المنقول غير المباشر**:هنا لا يتم الاحتفاظ بالملفوظ الأصلي.

يمكن القول أن الخطابات الكبرى عند "سعيد يقطين" هي (السرد والعرض) هذا إضافة إلى الخطاب المنقول الذي يتوسط الخطاب المسرود و المعروض باعتبار أن المتكلم هنا ينقل الكلام عن المتكلم الأصلي .

- **الصيغة في رواية الزيني بركات**: يقر الناقد بداية أن الخطاب الروائي هنا« يضم مجموعة من الخطابات وليس الخطاب الراوي الا واحدا منها، وهذا يجعلنا منذ البدء أمام رفض الانصياع للتمييز بين"نص الراوي" و"نص الشخصيات"»[1]، فالخطاب الروائي في رواية زيني بركات يمتاز بتعدد صيغه، و يرصد الناقد الخطابات الموجودة في الرواية وهي : خطاب الراوي، التقرير، المذكرة، الرسالة، النداء، الخطبة، المرسوم السلطاني/فتاوى القضاة.

بعد ذلك يجد أن هناك تداخلا على مستوى«خطابات الراوي والتقرير والمذكرة والرسالة، فكلها تشمل من الصيغ السرد والعرض غير المباشر أو المنقول رغم كون مرسليها يختلفون، فلكل

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير) ، ص202.

خطاب خصوصيته ومرسله الخاص ومتلقيه، لكن هناك ترابطا بينها جميعا»[1]، إضافة إلى تعدد الخطابات في هذه الرواية ، لاحظ الناقد تعدد الصيغ كذلك، وكعادته قسم الخطابات إلى فرعين:

- صيغة الخطاب المسرود: ويتمثل في خطاب الراوي،التقرير، والمذكرة والرسالة ، والخطبة .
- صيغة الخطاب المعروض:يتمثل في النداء والمرسوم/الفتاوى.

سعى"سعيد يقطين" إلى استخراج صيغ الخطاب، وكذا تقسيم الخطاب الروائي إلى وحدات،ومعاينة الصيغة المهيمنة فيها وعلاقتها بالخطابات، منقبا عنها في وحداتها الكبرى أو تبدلاتها الصغرى، مسهبا إلى حد الإتيان بكل شاردة وواردة، على الرغم من إقراره بصعوبة ذلك نظرا لتداخل الخطابات والصيغ، وخرج بنتائج منها وجود التتابع والتضمين والتناوب في الصيغ، فلقد صنع لنفسه التميز، كما آثر أن تكون الصيغة المهيمنة هي سلطة السرد والعرض.

- **الانتقادات الموجهة للدراسة:**

لكن كل هذا لا ينفي تعرض"سعيد يقطين" للانتقادات منها أنه جعل صيغتي السرد والعرض من اقتراحه، إذ يقول معترفا في كتابه (تحليل الخطاب الروائي): «سأعتبر الصيغة أنماطا خطابية يتم بواسطتها تقديم القصة، وهذه الأنماط هي الصيغ في مختلف تجلياتها، ومن خلال تحليلنا وقراءتنا لنصوص حكائية وروائية عديدة أمكننا الانتهاء إلى أن الصيغ التي تقدم لنا من خلالنا القصة نوعان أساسيان: هما السرد والعرض، سنسمي هذين النوعين: الصيغتان الكبريان»[2]، فسعيد يقطين هنا ينسف كل التنظيرات الموغلة في الزمن حول هذا التقسيم .

لكن في خضم كل هذا، قد يبقى الفعل الذي أقدم عليه "سعيد يقطين" موضع تساؤل، من أين استقى هذا الناقد مشروعيته في التعامل بهذا الشكل مع المنهج الذي جاء به كل من "تودوروف"

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص204.

[2]- المرجع نفسه، ص 196.

و"جينيت"، أي هل« يحق للدارس أن ينسب اتجاها أو تصورا جاهزا إلى نفسه بأن يغير ترتيب مكوناته كما فعل مع تودروف(...) أو كما فعل مع جينيت وذلك حين فصل المنظور عن المسافة في الصيغة وأضافه إلى الصوت؟ وكيف يمكن أن يجابه تهمة الانتقاء وهو الذي ينتقي حتى من المنهج الواحد؟ ألم يأخذ عن تودروف سوى المظهر اللفظي وأغفل المنظور التركيبي»[1]، لكن هذه الاتهامات لا تنقص من قيمة الدراسة التي قام بها.

إذا كان تعامل"سعيد يقطين"مع الصيغة، فيه نوع من الطموح للتميز، بمخالفة بعض آراء الغرب، فهل كان الحال كذلك بالنسبة للنقد التونسي؟

## 2- 3 الصيغة في نموذج تونسي:

### 2-3-1 جماليات بنية الشكل الروائي في "الزيني بركات"للناقد التونسي "بوشوشة بن جمعة ":

بداية يعترف بوشوشة أن رواية"الزيني بركات" تنتمي شكلا إلى الرواية الجديدة، وذلك باعتبار أن الرواية تتميز عن سواها بنظام آسر للأحداث، ويتغاضى الناقد عن التصريحات التي قدمها صاحب الرواية فيما يخص مرجعياته الفكرية والثقافية التي اهتم بأن يصبها في هذه الرواية، فقصده من وراء هذه الدراسة هو الكشف عن الشكل السردي الذي اتخذته تلك الرواية.

فيما يخص صيغ السرد يدمج الناقد ما بين الزمن و« بين الخطاب غير المباشر والخطاب المباشر، وبين النظر في الخارج، والنظر من الداخل، كل ذلك بحكم حداثة طريقة السرد الذي ورد بلسان المتكلم ، ويقوم به راويان معلومان هما الرحالة البندقي والسارد المؤلف وهو الغيطاني نفسه، ويتوجهان بهذا السرد إلى مخاطب معين هو القارئ» [2].

[1]- فريال كامل سماحة،في النقد البنيوي للسرد العربي في الربع الأخير من القرن العشرين، ص145.

[2]- بوشوشة بن جمعة، جماليات بنية الشكل الروائي في"الزيني بركات"، ص427.

بخصوص الصيغ فلقد جاءت دراسته مقتضبة، كما أنه لا يعمد إلى الاستشهاد بمقاطع من الرواية وعموما يمكن القول أن دراسته جاءت عبارة عن نقاط سريعة فيما يخص الإجراءات المتواجدة في هذه الرواية ،و رغم إيراده لعنوان" صيغ السرد" إلا أن القارئ ء يحس أن التحليل تمحور حول الزمن أكثر مما تمحور حول الصيغ .

**استنتاج:**

من خلال النماذج التي مرت معنا، تبينت مجموعة من الملاحظات منها :

أن النقاد المغاربة يتخذون دائما مرجعيتهم التنظيرات الغربية، ولاسيما منها تنظيرات "تودوروف" و"جينيت"، ويبدو أن النقاد المغاربة، لا يميلون عموما إلى الانزياح لتنظيرات أخرى، كما أنهم لا يأتون بالجديد، إذ نفس التنظيرات تكاد تتشابه، مع اختلاف الروايات.

ومن بين النماذج التي مرت يبدو "يقطين"، صاحب الريادة في التفريعات، والتقسيمات الثلاثية، ساعيا من خلال تحليلاته التفصيلية، إلى الإيهام بأنه قد فتح بابا جديدا، وخاصة حينما اقتصر على صيغتي السرد والعرض في تحليله، لكن نظرة أكثر قربا، توضح أنه لا يبتعد عن التنظيرات الغربية.

على أن الدراسات المقدمة ، ليست إلا عينة، ولا تشكل كل المتون النقدية المتواجدة، إذ أن الممارسة النقدية المغاربية، ما تلبث حتى تكشف عن نواياها بالوصول إلى البنيات الخطابية العميقة للرواية، من خلال تتبع خطاب الراوي والشخصيات كذلك، وحتى خطاب الأحداث، وتمكن الناقد من افتكاك تأشيرة تفكيك البنية الروائية للوصول إلى اشتغال خطاباتها، مهما كانت عصية و متعالقة فيما بينها، كما يلاحظ أيضا ميل الروايات إلى تعدد الصيغ، وهذا ما يطفي على الرواية الحيوية وينزع عنها الرتابة، ، وينم عن وعي الكاتب بتنويع أساليبه.

## 3- تجليات التبئير ضمن نماذج نقدية مغاربية:

إذا كان الزمن استحوذ على أكبر قدر من الاهتمام، هذا لا يعني أن بقية المكونات السردية للرواية كانت محل النسيان، إذ برزت دراسات نقدية جعلت من (وجهة النظر)حينا و (التبئير)حينا آخر وجهتها للبحث والدراسة، وسنحاول أن نورد أمثلة لنرى مدى تمثل النقاد المغاربة لهذا الإجراء.

### 3-1 وجهة النظر في رواية "رمل الماية"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" للروائي "واسيني الأعرج" للجزائري جمال فوغالي المنشور سنة 1996:

بداية يمهد جمال فوغالي لدراسته بعرض مختلف التنظيرات وخاصة منها تنظيرات"تودوروف"، "بويون"، فيعرف بالأنواع الثلاثة للرؤية (من الخلف، والرؤية مع، والرؤية من الخارج) ، فيعتبر مثلا" الرؤية مع "تتجسد « حين يعرض العالم التخييلي من منظور ذاتي داخلي لشخصية روائية بعينها ويمكن أن نميز هنا شكلا فرعيا يتم الحكي فيه بضمير المتكلم، وبذلك تتطابق شخصية السارد بالشخصية الروائية (السارد= الشخصية) ولا علاقة له إطلاقا بنوعية الضمير المستعمل في السرد، وهكذا يمكن أن يتحول الحكي بعد ذلك لضمير الغائب دون أن يفقد القارئ الانطباع السابق المتعلق بكون السارد شخصية مشاركة في الرواية»[1]، إذ يجعل الناقد تساوي الشخصية مع السارد في الرؤية ما هو إلا فرعا من الأصل ، وهذا الرأي يحتاج إلى إيضاح أكثر، خاصة أن السارد في هذه الرؤية لا يقول إلا ما تعرفه الشخصية، أما الرؤية الخارجية فيعتبر كونها قليلة التداول، بحيث إذا افترضنا جهلا كاملا للراوي بكل شيء، فهذا يعني أن الرواية لن يكون لها أي معنى وستصبح غير مفهومة .

كما يعمد الناقد إلى تقسيم التبئيرات المتواجدة عند"جيرار جينيت"والغريب في الأمر أنه يذكر فقط"التبئير الداخلي"، فيستثني "التبئير الخارجي"و التبئير درجة الصفر، وكذا "التبئير الداخلي المتعدد.

[1]- جمال فوغالي، وجهة النظر في رواية "رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،للروائي واسيني الأعرج ،مجلة نزوى، سلطة عمان،العدد السادس، أبريل 1996، ص268.

يحلل الناقد رواية (رمل الماية) ليتوصل إلى عمق وجهات النظر المجسدة فيها ، فيجد أن أعوان السرد يحكون بأنفسهم ويعكسون "البشير الموريسكي"البؤرة المركزية للرواية، هذا الأخير الذي نجد صوته مهيمنا من خلال التداعي والأحلام والذكريات.

وبهذا يقرر الناقد أن "الموريسكي" يمثل البؤرة السردية في هذه الرواية، ويستشهد هنا برأي(باختين) فيما يخص ربط المتكلم في الرواية بإيديولوجية ما، ويختم الناقد دراسته بفقرة لعبد القادر الشاوي فحواها أن النص هو من لدن السارد وفعليا من لدن المؤلف ولا يوجد وسيطا بينهما، وكأن القارئ لا يجد علاقة بين النقطة التي وصل إليها وبين هذه الفقرة، فتواجد في الخاتمة شرخ واضح

## 3-2 الشريف حبيلة،بنية الخطاب الروائي:

بدأ "الشريف حبيلة" تنظيره لمكون المنظور السردي من خلال العودة إلى التنظيرات الغربية، فقد ظهر هذا المصطلح على يد"هنري جيمس"، ثم سرعان ما تناولته الدراسات المتتالية منها دراسة "بيرسي لوبوك"(صنعة الرواية)، وما قدمه الانجليز، وكذا الألمان والدراسات الأمريكية و غيرها في هذا المجال.

في رواية "قاتل حمزة"يتجلى السارد الغائب المستعمل لضمير"هو" وخاصة في بداية الرواية، وخاتمتها، من هنا كانت الرؤية المهيمنة في هذه الرواية هي رؤية الراوي الغائب الخارجية، كما أنه يتلاعب بوجوده، فمرة يكون غائبا ومرة يجسد الوحشي، ويصبح عارفا بأفكاره وكل ما يخصه« وإذا بحثنا عن وسيلة فنية توخاها الراوي لأجل ذلك لا نجدها، إذ ينجز عمله هذا مباشرة وبلا واسطة فنية، فلا شخصية يختفي خلفها وينقل عنها، فهو مكشوف ومفضوح تدخله الصارخ في السرد »[1]، ناهيك على أن هذا الراوي يعلن نظرته المتعاطفة مع الإسلام، فالناقد يراه انحيازيا سلطويا استطاع أن يضع جميع الأصوات تحت رايته.

[1]- جمال فوغالي، وجهة النظر في رواية "رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، للروائي واسيني الأعرج، ص306.

وتجسد رواية "عمالقة الشمال"عموما "الرؤية مع"، حيث أن الراوي لا يعلم أكثر مما تعلمه الشخصيات، فهو هنا شاهد على الأحداث، ولا يحاول السيطرة على الأصوات الأخرى بتحييد وجودها، هذا على الرغم من اختلافه في الرؤى مع بعض الشخصيات.

أما الراوي في رواية "عمر يظهر في القدس" فهو لا يعلم أكثر مما تعلمه الشخصيات، ويستعين في إرسال خطابه بثلاث ضمائر،(أنا)، و(نحن)،والضمير الغائب، الراوي في هذه الرواية ليس البطل و إنما مجرد شاهد.

ويعتمد الناقد على تنظيرات " أوسبنسكي" فيحاول رصد المنظورات الموجودة، ومنها المنظور الفكري، الذي كان في رواية"قاتل حمزة" يجسد منظورا للحرية ، وفي رواية "عمالقة الشمال" يجسد الصراع" أما في رواية"عمر يظهر في القدس" فهو البحث عن نموذج لمسلم يمثل دينه، وفي كل هذا سعى الكاتب« إلى جعل أبطاله ومن خلالهم القراء ينتمون إلى فكرة يحملونها ويعملون على تبليغها، تجعل لوجودهم معنى وقيمة كبرى، وأصحاب رسالة سامية »[1]، لكن يلاحظ من هذا التحليل هو إقصائه لبقية المنظورات التي درسها "أوسبنسكي"، فلماذا اكتفى بالمنظور الفكري فقط؟ مع هذا استطاع "الشريف حبيلة" أن يستخرج أصناف الرواة في كل رواية، ويضطلع على المنظور الفكري لديهم.

## 3-3 عبد اللطيف حني،الرؤية الجمالية للخطاب السردي المغاربي،رواية مدينة الرياح للكاتب الموريتاني موسى ولد ابنو،أنموذجا:

تندرج الرؤية السردية ضمن المكون الثالث الذي يدارسه الناقد، إذ يجد أن الرواية استقطبت (الرؤية من الخلف)، و(الرؤية مع) ،الأولى جسدها السارد الأساسي الذي يصوغ خطابه تارة بضمير الأنا، هذا إضافة إلى سارد آخر متضمن في الرواية، إذ تشكل «شخصية قارا المركزية العالم الذي رسمه

[1] – الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي،دراسة في روايات نجيب الكيلاني، ص355.

الكاتب، فهي تشكل الرؤية التي تصوغها شخصيته المركزية وتأخذ بعدا ذاتيا، وذلك باعتبار أن شخصية كريم تمثل البؤرة السردية الأساسية من بداية الخطاب إلى نهايته، مما يعلل لدينا هيمنة الحكي الداخلي الذي تتولى شخصية قارا نظمه باستخدامها ضمير المتكلم المفرد أنا)»[1]، وكأن القارئ لا يستفهم ماذا يريد الناقد بقوله (شخصية كريم)، خاصة أنه لم يشر إليه من قبل.

ومع حديث الناقد عن شخصية (قارا) المركزية والرئيسية يأتي قوله «كما يستخدم الكاتب ضمير المتكلم الجمع "نحن" ليؤكد على تفاعل الأنا/و الآخر،الذاتي / والجماعي (...)وكذلك توظيفه ضمير المخاطب"أنت"في تشكيله لمقاطع الحوار الداخلي مما يعطي البعد الذاتي للخطاب السردي/عامة والرؤية السردية خاصة، ويظهر في حديثه مع نفسه في الأحلام ومع شخصيات أخرى يتمثلها »[2]، فحضور الكاتب يأتي في أشكال مختلفة، كما يلجأ عادة إلى التنويع في الضمائر، وهذا ليوهم القارئ بتعدد الأصوات وخاصة أن هذه الميزة أصبحت مرتبطة بالرواية الجديدة.

## 3-4 التبئير عند سعيد يقطين:تحليل الخطاب الروائي:

خصص الناقد"سعيد يقطين"الفصل الثالث "للتبئير"، ونفس الأمر الذي اتبعه مع الزمن والصيغة، اتبعه مع هذا المكون، حيث أغدق من التنظيرات، فأشار إلى ""بيرسي لوبوك "و"هنري جيمس" و"فريدمان" و"جون بيون"، ولم ينس أيضا "ستانزل" و"واين بوث" وكذا "تودروف"، لكن يبقى السؤال«ما الغاية من الإغراق في التفصيلات الجزئية والإمعان في التفريع مادام الأمر سينتهي به إلى تضييق الدائرة بعد توسيعها، وحصرها في إتباع طريقة جينيت على وجه التحديد »[3]، وهذا التفريع

[1]- عبد اللطيف حني، الرؤية الجمالية للخطاب السردي المغاربي، رواية مدينة الرياح للكاتب الموريتاني موسى ولد ابنو، أنموذجا، مجلة الخطاب، ص213.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- فريال كامل سماحة،في النقد البنيوي للسرد العربي في الربع الأخير من القرن العشرين، ص285.

نجده في أغلب دراسة سعيد يقطين، وليس فقط فيما يخص الرؤية، بل جميع المقولات، فكأنه يريد أن يجعل من التنظير موسوعة نقدية.

وبخصوص هذا المكون يستند إلى تنظير"لينتفلت"الذي اهتم بالعلاقة بين الراوي والمحكي المتجسدة في شكلين[1]:

1- سارد مشارك في القصة (جواني الحكي).

2- سارد غير مشارك في القصة(براني الحكي).

من خلال تنظيرات كل من"جيرار جينيت"و"تودوروف"وكذا"ميك بال" قدم"يقطين "تصوره لهذا المكون الذي يعتبره«"حصر المجال"من خلال اشتغال الصوت السردي "كراو ومبئر في آن أي كذات للتبئير،هذه الذات(المبئر)، تكون إما داخلية أو خارجية (...) ونفس الشيء يكون (المبأر) موضوع التبئير(سواء كان شخصية أو حدثا أو مكانا)، ومن خلال نوعية العلاقة التي يقيمها المبئر مع المبأر يمكن أن نتحدث عن"المنظور السردي" »[2]، فلقد استند في تحليله إلى العلاقة بين المبئر والمبأر.

كما قسم "يقطين"الرؤيات السردية إلى أربع [3]:

1- رؤية برانية خارجية: وهي التبئير الصفر عند جينيت .
2- رؤية برانية داخلية: وهي التبئير الخارجي عند جينيت.
3- رؤية جوانية داخلية ورؤية جوانية ذاتية، ويتمثلان عند جينيت التبئير الداخلي .

وبما أنه حدد المصطلحات والمرجعية، سينطلق صوب التحليل التطبيقي للرواية، فيعمد إلى التقسيم الذي اعتمده في الزمن، والصيغة، ليجسد مختلف تمظهرات المبئر والمبأر، وكذا المنظور وعمقه،

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير) ، ص309.
[2]- المرجع نفسه، ص310.
[3]-المرجع نفسه ، ص311.

ومن المحاسن التي تشهد له هو إيغاله في الجزئيات ومحاولة الإحاطة بمختلف الرؤيات، حيث يورد كذلك أنواع من الرؤية [1]:

1- رؤية ثابتة:هي رؤية ثابتة حول الحدث.

2- رؤية متعددة:تجسد الرؤيات المختلفة لشخصيات متعددة.

3- رؤية متحولة:وتكون من الفاعل الخارجي إلى الفاعل الداخلي.

- **الانتقادات الموجهة للدراسة:**

ومن جهة أخرى تلاحظ"سليمة لوكام" الخلط الذي سقط فيه "يقطين"بإدراجه الرؤية ضمن مقولة الصوت ،إذ تكلم الناقد عن"المتكلم"والرؤيا والشخصية « فهو لم يفرق بين من يرى ومن يروي وهذا ما دفعه إلى إدراج الحديث عن أنواع الرواة في أثناء تعرضه لمسألة "الرؤية"وقد يعود الأمر في بعضه إلى التسرع وعدم التثبت، ومنه قد يكون موصولا أيضا بما ذكرناه من سعي يقطين إلى تكوين رؤية خاصة به انطلاقا من التصورات التي تم انجازها في هذا المجال »[2]، كما أنه لم يتناول في الصوت إلا مقولات مهيمنة كالضمير والوظائف والمروي له .

ولا تغفل الناقدة قضية المعاملة الخاصة التي أولاها سعيد يقطين لقضية "المصطلح"في معرض حديثه عن الرؤية، فالملاحظ أنه يتعامل مع المصطلحات بنظرة أحادية « حتى انه يكاد يوحي إلينا باجتراحه بعض المصطلحات حين نلفيه لا يورد المصطلح الأصلي ولا يحيل على مرجعيته، ويكتفي بإيراد المصطلح معربا مسبوقا أحيانا بعبارة "فيما نسميه بالرؤية السردية»[3]

[1]- ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير) ، ص362.

[2]- سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص288.

[3]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص289.

ومن المفارقات التي تحويها هذه الدراسة،هي أن"سعيد يقطين"يورد مصطلح "التبئير"في العنوان، لكنه يتغاضى عن التبئير الصفر، فهو لا يرى فيه الا «(نوع)أو (درجة) حضوره بالقياس إلى التبئير الداخلي أو الخارجي » [1]، مع هذا كله لا يمكن نكران القيمة العلمية التي تتسم بها دراسته، فهي غاصت عميقا في الرؤيات المتواجدة في الرواية.

**استنتاج :**

ما يمكن قوله حول هذه المقولة، إنها لا زالت ترتهن هي الأخرى إلى النظرية النقدية الغربية، التي تمارس حضورها القوي ضمن الممارسة النقدية العربية، ولكن ما يلاحظ حول هذه المقولة كونها تأتي مترامية الأطراف، تصب في عدة تفرعات من وجود السارد إلى خطابه، وفيما يخص النماذج فقد تباينت من حيث عمق التحليل والاستيعاب، وأيضا اختلفت المرجعيات المعتمدة.

كما أن مشكلة المصطلحات تلامس هذا المكون، فمرة يأتي بمصطلح "التبئير"الذي قال به "جينيت"ومرة بمصطلح "تودوروف"، ومن بين النقاد الذين قدموا دراساتهم ، يبدو أن"سعيد يقطين"حاول أو يغير من المصطلحات، بدون أن يشير إلى الغاية من ذلك، كما استطاع التوصل إلى تعدد الرؤيات والأصوات في الرواية لكن من خلال التفريعات التي تظلل القارئ ، أما بالنسبة للنقاد في الجزائر فقد كانوا أكثر حرصا على مطابقة التنظيرات الغربية .

وما يميز الروايات المدروسة ،هو عدم اقتصارها على الرؤية الواحدة المتفردة، العليمة بكل شيء كالروايات التقليدية، لكن تواجد"الرؤية مع"، التي تمنح فرصة لتواجد الآخر، كما تعددت الأصوات تبعا لذلك، من هنا جاءت الروايات تتميز بالتعقيد في بنيتها، وقد تستأثر بأكثر من سارد، يتباين على حسب حضوره أو غيابه عن القصة.

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير) ، ص292.

كما أن النقاد أخذوا يكشفون أكثر مختلف الرؤى الموجودة في الرواية، ولا يتناسون حتى الرؤية الإيديولوجية وغيرها، فالممارسة النقدية العربية، أصبحت أكثر جرأة في ولوج روايات تتميز بتعقد بنيتها، والكشف عن تعدد الرؤى التي أصبحت تتميز بها الرواية العربية.

## 4-تجليات السارد في النقد المغاربي:

ما يلاحظ حول الدراسات النقدية، أنها لم تعد تهتم فقط بتناول مكونات سردية، من قبيل "الزمن" أو "الصيغة" وغيرها، بل استأثرت بالدراسات"المحافل السردية"، إذ أصبح القارئ يطالع وجود "المسرود له"، أو"السارد"، ما يبين القفزة النوعية التي شهدتها السرديات، وفي هذا الموضع سوف نحاول إضاءة هذا الجانب، لأن السرد عموما، لا يستقيم بدون وجود السارد، الذي أصبح حضوره قويا في الدراسات النقدية.

### 4-1 جمال فوغالي،واسيني الأعرج،شعرية السرد الروائي،دراسة الصادرة سنة 2007:

بداية يورد "جمال فوغالي" تعريفات للسارد، لا تخرج عن حدود التنظيرات المتواجدة في الساحة النقدية، كما يبين الفرق ين الجوانب الحقيقية والخيالية للنص من خلال هذه الترسيمة :[1]

النص السردي

المؤلف الحقيقي | المؤلف الضمني-السارد-المسرود له –القارئ الضمني | القارئ الحقيقي

العالم المتخيل

ما يميز رواية "رمل الماية" هو تعدد القائم على السرد، فهم يتناوبون ، لكن الناقد يقتصر على إيراد أبرزهم، منهم"دنيا زاد"و"البشير الموريسكي"، و"ماريوشا"والحكيم"شهريار بن المقتدر"، هذا إضافة إلى"واسيني" الناظم الداخلي.

وفي خضم الرواية، تكون "دنيا زاد" هي مؤطرة السرد، حيث تقدم حكاية "البشير الموريسكي"، فهي« تقدم ويؤخر، وتقطع وتؤجل، تسبق الأحداث، أخذ السرد عندها أداة للتواصل

[1]- جمال فوغالي، واسيني الأعرج شعرية السرد الروائي، دراسة، وزارة الثقافة، الجزائر، ط2007 ص39.

وشد الانتباه»[1]، هذا إضافة إلى وجود السارد آخر الذي يتجلى في"البشير الموريسكي"، الذي يحكي حكايته هو،« فالبشير هو أس السرد، وجوهره، تتقاطع الأصوات السردية الأخرى، وتلتقي من أجله، ويبقى هو الحكاية والمحكي، انه السارد المتماثل حكائيا Homodiegetique، انه سارد وشخصية وفاعل وموضوع للمحكي، هو يحكي حكايته بضمير المتكلم "أنا"، فيصبح ساردا ذاتيا حكائيا Autodiegetique »[2].

هذا إضافة إلى وجود الساردة الشاهدة "ماريوشا"، الذي يبين الناقد وظيفتها في الرواية من خلال سيرورة الأحداث التي شهدتها والتي تقوم بسردها، إذا فالسارد، يتناوب من شهريار إلى البشير الموريسكي إلى ماريوشا، وأخيرا الناظم الداخلي"واسيني"الذي يرى فيه الناقد امتدادا لبشير الموريسكي.

ويختم الناقد دراسته بجدول يبين فيه أعوان السرد وعلاقتهم بالحكاية ، وهو هنا يسلك طريق "جينيت".

## 4-2 عبد الفتاح الحجمري: السارد في رواية (الوجوه البيضاء)المنشور سنة 1993:

بداية يعتبر الناقد أن رواية (الوجوه البيضاء) لإلياس الخوري تحوي في طياتها عدد من الحكايات، ولا يكون هذا الا من « خلال اعتماد جملة من الأصوات الساردة الإضافية وما تعكسه من تناسق للحكايات داخل المحكي نفسه، ومن ثمة، فإننا نعتبر هذا التناسق الحكائي خاصية كتابية تميز هذه الرواية على مستوى البناء، وعلى مستوى الرؤية السردية »[3].

يعلن الناقد أنه سوف يتبع التنظيرات التي قدمها "جيرار جينيت"، حيث اعتمد تقسيم جينات للسارد على أساس "براني الحكي " أو "جواني الحكي"، لكن الملاحظ أنه يدمج الرؤية

[1]- جمال فوغالي، واسيني الأعرج شعرية السرد الروائي، دراسة، ص44.

[2]- المرجع نفسه ،ص45.

[3]- عبد الفتاح الحجمري، السارد في رواية ( الوجوه البيضاء)، مجلة فصول، المجلد الثاني عشر ،العدد الثاني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، صيف 1993، ص146.

السردية مع الصوت، باعتبار أنه« تستجيب رواية (الوجوه البيضاء) لمعطيات هذا التصور في حدود ما أوردناه من تقسيم، كما تستجيب أيضا لوظيفة (ضمير المتكلم) المرتبطة بالشخصية الروائية، ولا تنفصل لعبة التضمير هاته عن اعتبار هذا الصوت السردي (الشخصية الروائية) تابعا لصوت السارد الفعلي لهذه الرواية »[1].

وفي محاولة للإجابة عن السؤال: من السارد في رواية (الوجوه البيضاء)، يورد جدولا يبين فيه الملمح العام للسارد، لكن الجدول الذي يورده لا يخص السارد فقط بل حتى المؤلف الحقيقي والقارئ الحقيقي المؤلف الضمني و القارئ الضمني، و كذا المسرود و المحكي باعتباره نقطة الالتقاء، بل يوضح العلاقات بين الفئات المختلفة المجسدة للعملية السردية، حتى أنه يواصل كلامه عن حضور السارد في مدخل الرواية وعلاقته بالضمير المجسد للصوت، وكأن القارئ يحس أن ورود الجدول فيه نوع من الإقحام الغير المبرر.

وفيما يخص ورود السارد في المدخل يذهب إلى الاستنتاج أن «درجة حضور السارد، إذن، تستند من جهة على ضمير المتكلم، كما تستند من جهة أخرى على تقنية التقديم الذي يعرفنا من خلالها السارد بنفسه»[2].

وبعد إيراد الناقد لعدد من الفقرات التي تجسد حضور السارد يعمد إلى قول( أن السارد ما هو الا صوت سردي من بين أصوات سردية ستساهم في صياغة الخبر الروائي،كما أنه يفرض سلطته المعرفية من حيث هو مؤلف واقعي وحقيقي للنص، بالرغم من أن السارد يفتقد إلى اسم شخصي)[3] في هذا القول بعض الغموض من حيث أن السارد ليس هو المؤلف الواقعي، فكيف يطابق الناقد

[1]- عبد الفتاح الحجمري، السارد في رواية (الوجوه البيضاء)، ص 147.
[2]- المرجع نفسه ، ص 148.
[3]- المرجع نفسه ،ص149.

بينهما، ويجعل منهما شخصا واحدا، فالأول يندرج ضمن العالم التخييلي والثاني ضمن العالم الواقعي.

يورد الناقد مختلف الشخصيات المتواجدة في الرواية، والتي يتبعها اختلاف في مواقع رؤيتها السردية، ليندرج منه إلى المحكي في حد ذاته، الذي يرى أن السارد عمد إلى جعله ضمن نظام الإمتاع والمؤانسة وهو يعلن ذلك صراحة في الرواية ، فالسارد لا يملك إجابات لسبب وفاة الضحية (خليل أحمد جابر)، والإمتاع ذلك صراحة في الرواية، فالسارد لا يملك إجابات لسبب وفاة الضحية (خليل أحمد جابر)، والمؤانسة يجرنا إلى أسلوب أبا حيان التوحيدي، على الرغم من الاختلاف بين الأسلوبين.

والمميز على حسب الناقد في هذه الرواية أنها ترد على شكل الطابع الحواري، كما أنها اشتملت على الذاتية والموضوعية السردية، ويركز الناقد في تحليله على مطلع كل فصل من فصول الرواية، الذي يأتي فيه السارد ليقدم الشخصية السردية التي ستأخذ المشعل هي الأخرى فيما تبقى من الفصل، ويرتكز فيها خطاب السارد« على جملة من العناصر الحكائية التي تولي الاهتمام لرؤية السارد نفسه وتمثله المباشر أو المحايد لخطاب الشخصية الساردة، كما تركز بنية المطلع في مستوى آخر على تضمين مجموعة من الأساليب غير المباشرة وإدماجها تركيبيا لتدل على حضور السارد الفعلي وتقصيه لجميع الأحداث والتفاصيل»[1]، والسارد في هذه الرواية هو المسيطر الفعلي على الرغم من حياديته، كما أنه يعمد إلى إدراج المؤلف الحقيقي (الياس الخوري) فهو يستحضره في مقاطع كثيرة، وهذا يندرج حسب الناقد ضمن التضمين المرجعي.

[1]- عبد الفتاح الحجمري،السارد في رواية (الوجوه البيضاء)، ص 153.

ولقد كان لباختين رأي بخصوص هذا المقام وهو أنه «لا يمكن للمؤلف أبدا أن يصبح جزءا من الأجزاء المكونة لعمله، أن يصبح صورة، أن يشكل جزءا من الموضوع »[1].

إضافة إلى وجود السارد الذي يتولى تقديم الشخصيات وتنظيم الأحداث، تتواجد كذلك الشخصيات الساردة، التي يحاول الناقد رصد خطاباتها، كونها مشاركة في الحدث أو مجرد شاهدة، ويتتبع الفصول وما يجسده كل فصل من شخصية ساردة لها حضورها الفكري والعاطفي ولها رؤاها أيضا، وما يلاحظه الناقد أيضا أن السارد تدخل لتوجيه الخطاب في الفصل الثاني، عكس الفصل الأول التي تجسده (نهى جابر)، فكان وروده قليلا ، ليصل إلى نتيجة مفادها أنه« وهكذا إذا كان السارد والمسرود له محافل داخلية (التلفظ– المتلفظ به) مقامه ضمن و عبر النص كائنات من ورق»[2]، وقد يلاحظ القارئ ورود (التلفظ والمتلفظ به) وربطهما بالسارد والمسرود له، فما أوجه العلاقة بين الطرفين، إذ قد يكون المتلفظ به يخص السارد ذاته.

ويواصل الناقد تحليله للفصل الثالث الذي لا يخلو هو الآخر من حضور السارد بمعرفته الكلية وبمزاوجته لخطابه وخطاب الشخصيات، ويلاحظ أنه عبر« التداعي،إذن،يمنح السارد لشخصية خليل أحمد جابر سلطة الكلام والاستذكار واستبطان علائق ثاوية في أعماق الذاكرة، بوصفها عناصر يصبح من خلالها السارد مجرد وسيط في نقل تفاصيلها و تحققاتها الكلامية التي تكسر من خطية ذلك التركيب الحكائي المؤطر لبنية المحكي في هذا الفصل، عبر صيغ خطاب مباشر، يحافظ على نسقية الترابط العام لعناصر ذلك التراكب»[3].

وبنفس الطريقة يتابع تحليله حتى يصل إلى الفصل الخامس، الذي تتشارك فيه الشخصية الساردة مع صوت السارد الذي يبدو متابعا لكل شيء، على أن هذا الانتقال يتم «بشكل مباشر،

[1]– تزفيطان تودروف، نقد النقد ، رواية تعلم ،تر: سامي سويدان، ص82.

[2]– عبد الفتاح الحجمري، السارد في رواية (الوجوه البيضاء)، ص161.

[3]– المرجع نفسه ،ص165.

ليعلن السارد عن حضوره المستقل، ولتستمر الشخصية الساردة في الحكي بضمير المتكلم، وبزمن نحوي مغاير، بما هما مؤشران نصيبان واضحان لدور الوساطة بين خطاب السارد وخطاب الشخصية الساردة»[1]، على أن الفصل الأخير كان للسارد الذي يحاول أن يجد لنفسه مكانا مغايرا للمؤلف، كما أنه يلجأ للتضمينات ليجسد حيرته في سرد تفاصيل وسبب موت الضحية.

ويختم الناقد دراسته بجملة من الاستنتاجات فيما يخص خطاب السارد خاصة ، على أن هذه الرواية تتميز بالتعدد في الشخصيات والرؤى، بالرغم من أنها كانت كلها تحت بوتقة السارد المجسد لحضوره في كل جنب من جنبات الرواية .

وختاما بدت لنا بعض الملاحظات فيما يخص هذه الدراسة :

أن الناقد عالج الرؤية السردية سواء للسارد أو مختلف الشخصيات التي انفردت بفصول، وكذلك استشهد بمقاطع من الرواية .

طابع الرواية فيه نوع من التحقيق والاستنطاق والاستذكار، بما أن الرواية هي أقرب للرواية البوليسية من حيث البحث عن ملابسات الجريمة، لكن الرواية لا تزود القارئ بسبب الوفاة بل تتركه مبهما .

إن إشارة السارد إلى الكاتب لا يعدو كونه لعبة جمالية سردية، عمد إليها الكاتب لا محالة، لكنها لم تسهم في بلورة الأحداث، كما أنه لا يأتي على ذكر المسرود له، فيكتفي بذكر جانب واحد فقط وهو السارد.

[1]- عبد الفتاح الحجمري، السارد في رواية (الوجوه البيضاء)، ص172.

## 4-3 وظائف السارد في رواية(باب الشمس)الهادي غابري الصادر سنة 2007:

بداية يمهد الهادي الغابري إلى وجود الفروقات بين مصطلح الراوي والسارد، إذ كثيرا ما يأتي ورودهما في الدراسات السردية دونما تمييز، ينعت الناقد الراوي على حسب التعريفات المعجمية بالكذب، على خلاف السارد الذي يأتي به المؤلف ليجسد حضوره التخييلي في الرواية، فهو يضطلع بمهمة التنظيم والتنسيق، ولقد فصل الكثير من النقاد في هذه المسألة، كعبد الملك مرتاض مثلا، غير أن الناقد يفضل استخدام مصطلح السارد، إذ أن المهمة الصعبة مرتبطة به، كما أن هذا المصطلح يتلاءم مع عملية السرد، لكن اختياره للسارد ينفي عنه اختياره للمسرود له، إذ سرعان ما يقع التناقض، حينما يستحضر المروي له بدل المسرود له، كما يفرق بين السارد الحاضر كشخصية في السرد، وسارد غائب، لقد سعى الناقد إلى شرحهما بدون الدخول في عالم المصطلحات كثيرا.

يحاول الهادي الغابري في هذه الدراسة تبيان الوظائف التي اضطلع بها السارد بدءا بالوظيفة الإيديولوجية، وكثيرا ما ترد على شكل أحكام أو فقرات تعميمية، فالسارد مهما حاول التخفي بواسطة الضمائر أو غيرها، لا يمكنه ذلك، كما لا يمكن التجرد تماما من وجهة نظره الإيديولوجية، على العموم، إن أي رواية لا يمكن لها أن تقدم من دون إيديولوجية معينة، يعتمد الكاتب على تنظير "أوسبنسكي" لولوج رواية "باب الشمس" وهذه الرواية تحيل إيديولوجيا عبر الأسماء الناشطة والحركية وهذه الأسماء لها دلالات عرفية أو أسطورية، فالاسم أو الكنية يحدد الطبقة الاجتماعية وأحيانا حتى الهوية. وتظهر إيديولوجية السارد حسب الناقد من خلال السخرية من رجال الدين فالإيديولوجية الدينية يستخدمها السارد حسب الحاجة .

ويبرز الناقد مختلف المشارب الثقافية والفكرية، إذ يبدو السارد مضطلعا على الروايات ، مما يسمح له بالتعريف بمختلف الشخصيات التي ناضلت من أجل الحرية والاستبداد، كما يعرف مختلف

فصائل الحركات الفلسطينية، إذا الوظيفة الإيديولوجية من أهم الوظائف المنوطة بالسارد وخاصة أن هذه الرواية تتمحور حول القضية الفلسطينية .

أما الوظيفة التأثيرية فلقد اتخذ السارد الموت " كبؤرة سردية " على حسب الناقد وهذا للتأثير على المروي له، وقد يكون الموت حقيقيا أو رمزيا، ويتخذ السارد عدة وسائل إنسانية للتأثير في المروي له، بعد هذه الوظيفة تأتي الوظيفة التفسيرية وهي وظيفة تحتم على السارد أن يوضح ويفسر ويعلل وذلك بحكم ثقافته التاريخية والفكرية بالقضية، إذ « يقدم السارد تفاسير لبعض السلوكيات في مسار الثروة الفلسطينية على مدار ما يفوق نصف قرن ليصل إلى استنتاجات بعد أن يضرب أمثلة واقعية ليقنع المروي له بما يسرد، فتجلت قدرة السارد على التحكم في كم المادة فاختزل بعضها أحيانا وأحيانا أخرى أسهب فيها »[1].

كما جاء الناقد بوظيفة ما وراء السرد، إذ يعتبر الناقد هذه الوظيفة عبارة عن إبراز « فنيات القص و طرائق نسقه وحبكته فيمكن تصنيفه ضمن نوع معين من المدارس والمذاهب الأدبية السائدة من خلال مؤشرات دالة على النص يفهمها المروي له أحيانا مباشرة أو يؤشر عليها السارد أحيانا أخرى بعبارات وتسميات»[2]، فالنص لديه يحيل على حسب المؤشرات إلى التراث الملحمي (الأوديسة)، فالسارد يسعى إلى إيجاد تماثل بين الرواية وملاحم الإغريق، فهو يدمج ما هو سردي بالتاريخي حتى ليكاد يلتبس الأمر.

أما وظيفة الشهادة فتتمحور حول الأدلة التي يقدمها السارد حتى تصبح شهادته يقينية، يلجأ إلى ضمير المتكلم الذي يحيل على الحضور العلني، كما بين الناقد أن سمة شهادة السارد تتسم بالثبات واليقين والديمومة، فهو يعتمد على الروايات المرئية والمسموعة والمكتوبة لتأكيد الشهادة،

[1]- الهادي غابري، وظائف السارد في رواية (باب الشمس)، مجلة علامات في النقد ، السعودية ، العدد59 ،مارس 2006، ص324.

[2]– الهادي غابري، وظائف السارد في رواية (باب الشمس)، ص 326.

ويتعامل بحذر مع الأخبار الواردة عن طريق وسائل الإعلام وعن طريق كبار السن، ليخلص إلى نتيجة مفادها أن السارد نوع من مصادر شهادته حتى يضع المروي له أمام عدة حكايات، تتجلى فيها موضوعية السارد.

السارد لا يتولى الإمساك بزمام الأخبار بحكم الفراغ، هو حتما يتجه إلى الآخر، ومن هنا تتجلى الوظيفة التواصلية، ومن خلال هذه الرواية يكشف الهادي غابري عن حيل السارد لجلب المروي له إلى منطقته، من خلال مثلا صيغ الاستفهام، أسلوب الغرابة، وغيرها، وهذا كله لتنبيه المروي له، كما ذكر آنفا، فشأنه هنا شأن الحكواتي الذي تستخدمه الرواية كتجديد فني لتنبه إلى وظيفته الاتصالية، وذلك بجعل المروي له مدركا للحقائق المرعبة التي يعيش فيها من خلال الحكايات التي يأتي بها السارد وكثيرا ما يستخدم ضمير المخاطب ليؤكد أواصل الصلة بينه وبين المروي له، أما الوظيفة التقيمية فتتمثل في إصدار الأحكام التي يجد الناقد أن حكم السارد يتخذ سمة التعميمية اليقينية.

من هنا يتبين أن السارد كان ولا يزال أهم مكون تقوم عليه الرواية، ورغم المحاولات التي سعت إلى فصله عن الروائي، بقي المهيمن في العملية السردية، يتمتع بالوظائف المنوطة به، ويمارس حضوره عبر الخطابات التي يرسلها ويتحكم في صيغتها.

**خلاصة:**

يتبين مما سبق أن النقد المغاربي البنيوي، لا يكاد يبرح التنظيرات التي جاء بها الغرب، على الرغم من نقلته الملاحظة في رحاب الشعرية التي ما طفقت تلتحم مع البنيوية السردية حتى لتكاد تشكل كيانا واحدا، كما أن الدراسات تفاوتت من ناقد إلى آخر فتعامل « نقاد الرواية في المغرب العربي مع المفاهيم التي انبثقت من مختلف مناهج النقد الغربي الحديث والمعاصر في المجال السردي، وبالأساس ما اتصل منها بالجنس الروائي، اتسم بطابعه الإشكالي، الراجع بالأساس إلى تضافر عدة عوامل من بينها: إشكالية تلك المفاهيم السردية في المنظومة النقدية الغربية، بسبب تعدد منظورات المناهج النقدية(...) مما قد يعلل التمثل غير السليم لنقاد الرواية في المغرب العربي، لدلالاتها النظرية، أو لطرائق اشتغالها على صعيد الممارسة النقدية للنصوص الروائية، بالشكل الأمثل»[1]، وقد يكون هذا القول فيه شيء من الصحة، خاصة أن النقاد يؤكدون هذا الأمر ، فهذا سعيد يقطين، رائد السرديات في المغرب يبين سبب قصور النقاد عن تمثل المنهج البنيوي ، إذ يعتبر أنه« انتقلت إلينا البنيوية ونقلناها إلى فضائنا الثقافي، ولكننا لم نلتفت إلى خصوصياتها الجوهرية(العلمية) فألبسناها التصور الذي مارسنا وفهمنا به الأدب منذ عصر النهضة، فإذا هي عندنا، في الوعي والممارسة، فن وعلم، فأضعنا العلم وفرطنا في الفن، فجاءت بنيويتنا عرجاء كسيحة، لذلك لا عجب أن تجد الآن من يطرحها معلنا انتهاء المرحلة البنيوية؟، ويدعو إلى الانتقال إلى مرحلة جديدة نولد فيها حسناء صغيرة مصطلحات وإجراءات ما بعد البنيوية»[2].

وما يلاحظ حول النقد المغاربي فيما يخص السردية البنيوية أن المرجعية تكاد تكون في غالبيتها تنحصر في تنظيرات تودروف أو جيرار جينيت، وبما أن المرجعية تكاد تكون متشابهة في جل

[1]- بوشوشة بن جمعة، النقد الروائي في المغرب العربي، إشكالية المفاهيم و أجناسية الرواية، النادي الأدبي، المملكة السعودية، ط1، 2012، ص122.

[2]- سعيد يقطين ،السرديات والنقد السردي، مجلة نزوى، سلطنة عمان، العدد63، يوليو2010، ص73.

الدراسات، هذا ما نجم عنه التشابه في التحليل مع اختلاف الرواية، وخاصة ضمن مقولات استحوذت على أكبر قدر من الدراسات ونخص بها الزمن، و التبئير، فـ«التطبيقات العربية قد حنطت إجراءاتها النقدية، وربما جمدت الدراسة السردية أصلا حين جعلت من تلك المقولات آليات ثابتة ولم تكلف نفسها غير البحث عن أمثلة لها في النصوص السردية،(...) يعز علينا – ونحن في عصر السرديات البنيوية و السيميائية–أن تجد نظير الكتاب القيم عنوانه(بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري) للدكتور بشير بويجرة، يصدع "ببنية الزمن"ولكنه يخلو من أشكال التحنيط المنهجي، إذ يدير ظهره للمسلمات الزمنية النقدية، فلا ترتيب ولا سرعة ولا تواتر»[1]، وأيضا تكاد تنفرد دراسة (ليندة خراب) الذي اهتمت إلى جانب التبئير بشعرية الانصراف، لكن يبقى هذا الأمر يتسم بالقلة مقارنة بالأغلبية التي تنتهج سبيل الغرب، وهذا يعني أيضا بأن هذه النماذج ما هي الا عينة ولا تمثل كل التطبيقات المتواجدة.

كما يلاحظ من خلال النماذج بروز الدراسات التي تخص المحافل السردية وخاصة منها السارد، وأحيانا تأتي دراسات تخص المسرود له، نكر منها دراسات علي عبيد، ومحمد نجيب العمامي وغيرهم .

وتزال مشكلة المصطلحات قابعة، فحتى على مستوى البلد الواحد كالجزائر مثلا، نجد"جمال فوغالي"يطبق مصطلح"وجهة النظر"في حين أن"الشريف حبيلة"يوظف مصطلح "المنظور"، وحتى على مستوى المتن الروائي، فكأن الناقد يعمد إلى المتن الذي يدعم إجراءاته المتبعة، وفيما يخص هذا المتن، هناك توجه حول الروايات المجسدة لتشابك التقنيات فيما بينها، والتي أصبحت تجسد التعالق الزمني، وتعدد الصيغ والرؤى.

[1]– يوسف وغليسي،إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008،ص320.

وما يمكن أن يقال إن الشعرية كما جسدها "جيرار جينيت"خاصة، وجدت فضاء رحبا لدى النقاد،فلم نعد نجد ناقدا يطعن فيها، أو يقلل من إجراءاتها، لكن هذا لا يغلق باب الاجتهاد، خاصة أن الرواية المغاربية تتميز بخصوصية تجعلها عصية ومتفردة.

على العموم يمكن القول أن النقد العربي ما يزال لحد الساعة يحاول تلمس الطريق الذي يجعله ينهض بنظرية نقدية عربية « فالممارسة النقدية المغاربية، بل والعربية عموما لم تستطع بعد، تأسيس أو بلورة نظرية نقدية عربية متميزة، تنطلق في تنظيراتها من خصوصية النص العربي في واقعه وآفاقه وعلاقته بترائه، لا من خلال الارتهان إلى المرجعيات غربية متعالية على هذا النص، لها هي الأخرى خصوصيتها وثقافتها وفضاؤها المتميز والمختلف»[1]، وهذا القول يصب قي عمق المطلوب من النقاد العرب .

[1]– عقاق قادة ،السيميائيات السردية وتجلياتها في النقد العربي المغاربي المعاصر(نظرية غريماس نموذجا)، رسالة دكتوراه دولة في الأدب العربي،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، 2006/2005، ص 332.

# خاتمة

# خاتمــة

في ختام هذا البحث تبينت لنا مجموعة من النتائج المتعلقة بالنقد البنيوي المغاربي وهي تتمثل فيما يلي :

إن المنهج البنيوي على الرغم من أن معظم إجراءاته أصبحت مرتبطة بفترة من الزمن تجاوزها النقاد إلى مناهج أخرى أكثر توسعا ورحابة، إلا أنه يعتبر من أهم المناهج التأسيسية لأنه كان العتبة الأولى في المناهج النسقية، وبفضله ظهر فرع استطاع أن يحقق لنفسه المكانة والتميز وهو التحليل السردي أو ما عرف بالسرديات، التي لا غنى عنها في معظم الدراسات.

كما أن هذا المنهج عرف العديد من التنازع والإشكاليات بداية بالتساؤل حول كونه منهجا أو مذهبا أو تيارا نقديا، فتعددت الفرضيات حوله،كما تعددت اتجاهاته من صورية إلى تكوينية و غيرها .

وحتى في مجال التحليل السردي البنيوي كان هناك تنافس حول الإتيان بأكبر قدر من المصطلحات، ووصل الخلاف حول نفس المصطلح، فوجد الدارس نفسه في متاهة المصطلحات التي لا مبرر لتعددها، فما الغاية من تقديم دراسة مشبعة بترسانة من المصطلحات الجديدة التي لا تقدم الكثير خاصة في ظل تعدد ترجماتها عربيا، إذ كان من الأفضل التعمق أكثر في الإجراءات المتبعة، أو محاولة الإتيان بالجديد إن أمكن بدل السعي وراء المصطلحات.

ويمكن القول كذلك إن التحليل السردي المغاربي ما زال يقارب تلك الإجراءات، يتقيد بها تارة ، ويدمجها ضمن إجراءات أخرى تارة أخرى، لكن ملامح الذهاب بهذا العالم بعيدا بدأت تظهر في الأفق، ويتجلى هذا الأمر من خلال محاولة رصد جوانب سردية وعتبات نصية كانت إلى وقت قريب متغافل عنها، كما أن النقاد أصبحوا يتناولون نصوصا سردية أكثر تعقيدا للكشف عن بناها، وحتى التحليل أصبح أكثر عمقا كورود مصطلح "الصمت" في النص السردي مثلا ، والتخصص في إجراء بعينه، فظهرت دراسات تخص الزمن فقط، وأخرى تخص "التبئير" وتفرد له دراسة كاملة، وبرز "السارد" أو "الراوي"، فأصبح هو الآخر له حضوره النقدي، و"المسرود له" كذلك، وبذلك اتجهت هذه الدراسات إلى التخصص إن أمكن القول، وهذا يسمح بالتعمق أكثر، بدل أن يتوزع مجهود الناقد على إجراءات متعددة.

ويمكن القول إن النص في ظل البنيوية السردية، أصبح قابلا للقراءة، بفعل القارئ الذي أولت له البنيوية مكانة خاصة، باعتباره يعيد تشكيل النص للوصول إلى كنهه، على عكس الكاتب الذي تنقطع صلته بالنص بمجرد انتهائه من الكتابة، ففي خضم البنيوية السردية، اعتلى العرش السارد برفقة المسرود له، ورغم كل المحاولات التي سعت إلى إدخال المؤلف تدريجيا، كالمؤلف الضمني مثلا، إلا أن سيطرة السارد هي التي ظلت المهيمنة.

وحتى فيما يخص السارد وصوته ومستواه وخطابه عموما، يلاحظ أن النقاد في عمومهم لم يخرجوا عن التنظيرات التي ظلت قابعة في السرديات، وبالأخص منها تنظيرات"جيرار جينيت، وتودروف".فان كان الحديث حول "الزمن" مثلا، فالناقد سواء في كتاب أو مقالة لا يحيد عن المفارقات والديمومة والتواتر، والأمر نفسه حول "الصيغة" و"الصوت"، في حين تجاهل النقاد بعض التنظيرات التي أوردها "جينيت" في كتابه "كالانصراف" مثلا الذي اهتمت به الناقدة "ليندة خراب"مثلا في كتابها "شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية،خط الاستواء- مقامة ليلية-سرادق الحلم و الفجيعة أنموذجا" "، فالملاحظ هو التكرار الإجراءات نفسها، وكأنه لا سبيل إلى التطوير إلا

إذا جاء الفتح من الغرب، وهنا يبقى النقد العربي عموما يعاني التبعية التي سيطرت عليه منذ البداية، على الرغم من بروز بعض المحاولات التي تبقى قليلة .

كما أن الدراسات السردية المتواجدة في أغلب الأحيان، تأتي متشابكة ما بين السرديات البنيوية وما بين السيميائيات السردية، وهذه ميزة بعض الكتب التي تدمج بين المناهج، وفي بعض الأحيان لا تعلن عن ذلك، بل يتوصل إليه القارئ بالنظر إلى الإجراءات المندمجة فيما بينها، وهو أمر يطرح مشاكل جمة على مستوى تصنيف الدراسة و موضعتها.

والملاحظ عموما أن الدراسات السردية تطورت، فلم تعد تقتصر على المتن الروائي في حد ذاته، بل توسعت أطماعها إلى العتبات النصية، بدءا بالعنوان، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على أن صاحب السلطة المطلقة هو النص دائما بمعية وسيلة خلقه الأولى وهي اللغة، بالرغم من أن جل الدراسات السردية البنيوية خاصة، ما زالت تنضوي تحت لواء الشعرية، التي ما زالت تغطي كل الدراسات الساعية إلى كشف الأسس الجمالية للنص، والوصول إلى ذلك التعالق بين أطرافه، من أجل خدمة النص.

وختاما يمكن القول إن محاولة الطعن في إمكانيات هذا المنهج، أو اتخاذه وسيلة استخدمها النقد وتباينت الآراء حولها، إلا كشفا عن ضيق الأفق النقدي، فقد يشعر المرء أن المناهج السياقية لم يتم مهاجمتها، على الرغم من ابتعادها بالأدب وجعله حقلا تابعا لها، حجم مهاجمة البنيوية، وقد يكون هذا الهجوم فيه شيء من الحقيقة ،كوصم تحليلاتها بالغموض وأن تحليلاتها تجنح نحو حقل الرياضيات، وخروجها عن الإنسانية والذات، وغيرها من الادعاءات، لكن فكرة البنية أو النظام حقيقة كائنة في كل شيء، ويمكن القول انه يستحيل عموما أن يتواجد منهج كامل، لا تشوبه شائبة، فلو تواجد هذا المنهج حقا، لأغلق باب الاجتهاد ولحرم العقل من فرصة التفكير والبحث الدائم عن الحقيقة

مكتبة البحث

# مكتبة البحث:

**القرآن الكريم،** برواية ورش عن الإمام نافع، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر.

**أولا: المراجع الأساسية في البحث :**

1- بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

2- حبيلة الشريف، بنية الخطاب الروائي، عالم الكتب الحديث، الجزائر ط1، 2010.

3- خراب ليندة، شعرية السرد في الرواية العربية، خط الاستواء، مقامة ليلية، سرادق الحلم والفجيعة، أنموذجا، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط2017.

4- دي سوسير فرديناند، محاضرات في الألسنية العامة، تر يوسف غازي، ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986 .

5- يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي( الزمن، السرد، التبئير) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997.

**ثانيا :المراجع العربية و المترجمة:**

1. إبراهيم عبد الله، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

2. ـــــــــــــ، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط2، 1996.

3. إبراهيم عبد الله، المتخيل السردي، مقاربات في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1990.

4.إبراهيم نبيلة، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، مصر.

5. ـــــــــــــ ، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب ، القاهرة، 1995.

6. أبو زيد أحمد، مدخل إلى البنائية، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، 1995.

7. انغلتون تيري، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995.

8. ايخنباوم بوريس، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ط1، 1982 .

9.ايكو امبرتو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1996.

10. ـــــــــــــ، آليات الكتابة السردية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009.

11. باختين ميخائيل، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1987

12. بارث رولان، الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، دار العين للنشر، مصر، ط4، 2009.

13. ـــــــــــــ، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، مصر، ط1، 1994.

14. ـــــــــــــ، النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط1988.

15. بارث رولان، جيرار جينيت، من البنيوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2001.

16. بارث، رولان، س.ز، تر: محمد بن الرافه البكري، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2016.

17. بارث رولان، كايسر، بوث، هامون، شعرية المسرود، تر: عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة للكتاب، سوريا، 2010

18. بارث رولان، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسين بحراوي –بشير القمري – عبد الحميد عقار، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992.

19. الباردي محمد، إنشائية الخطاب، في الرواية العربية الحديثة، دراسة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.

20. باسكيز أضولفو، البنيويةو التاريخ، تر مصطفى المنادي، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1981.

21. باشلار غاستون، جدلية الزمن، تر خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، لبنان، ط3، 1992.

22. بركة فاطمة طبال، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، دراسة ونصوص، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993.

23. بروب فلاديمير، مورفولوجية الخرافة، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب1986.

24. بريجيته بارتشت، مناهج علم اللغة، من هرمان باول حتى ناعوم تشومسكي، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2004.

25. بلوحي محمد، الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق، (الأسس والآليات) دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2002.

26. بوتور ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1986.

27. بوحسن أحمد، في المدارس النقدية المعاصرة، دار الآمان، المغرب، ط1، 2004.

28. بورايو عبد الحميد، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1994.

29. بوشوشة بو جمعة، النقد الروائي في المغرب العربي، إشكالية المفاهيم وأجناسية الرواية، النادي الأدبي، السعودية، ط1، 2012.

30. بوعزة محمد، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون ، لبنان، ط1، 2010.

31. بوقرة نعمان، المدارس اللسانية المعاصرة ، مكتبة الآداب.

32. بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنه، بشير أوبري، منشوات عويدات، بيروت، ط2، 1980.

33. تريشيه، الأدب الفرنسي في القرن العشرين، بانوراما، تر: حامد طاهر، المطبعة العمرانية للأفوست.

34. تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية ، عالم الكتب، مصر، ط4، 2001.

35. تودوروف تزفيطان، نقد النقد، رواية تعلم، تر: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط2، 1986.

36. ـــــــــــــ، الشعرية، تر: شكري مبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990 .

37. تودوروف تزفيطان، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

38. الجزيري محمد مجدي، البنيوية والعولمة في فكر كلود ليفي ستراوس، دار الحضارة للطباعة والنشر، مصر، ط3، 1999.

39. جعفر عبد الوهاب، البنيوية في الأنثروبولوجيا وموقف سارتر منها، دار المعارف، مصر، ط1980.

40. جينيت جيرار، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط1997.

41. ـــــــــــــ، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2000.

42. جينيت جيرار، واين بوث، بوريس أوسبنسكي، فرانسواز، ف.روسوه غيون، كريستيان أنجلي، نظرية السرد، من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989.

43. حب الله عدنان، التحليل النفسي للرجولة والأنوثة من فرويد إلى لاكان، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

44. حجازي سمير سعيد، مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق، دار الآفاق العربيةط1، 2007.

45. الحمداني حميد، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر، المغرب ، ط1، 1991.

46. الداوي عبد الرزاق، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، هيدجر، ليفي ستروس، ميشيل فوكو، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

47. رومان جاكبسون، الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، تر: علي حاكم صالح، وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب. لبنان، ط1، 2002.

48. الرويلي ميجان، سعيد البازعي، دليل الناقد الأدبي( إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان ، ط3، 2002.

49. الريحاني محمد عبد الرحمن، اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1997.

50. زعلة علي، الخطاب السردي، روايات عبد الله الجفري، النادي الأدبي الثقافي، بجدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2015.

51. زويش نبيلة، تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.

52. ساخاروفا. ت. أ، من فلسفة الوجود إلى البنيوية، دراسة نقدية لاتجاهات الرئيسية، تر: أحمد برقاوي، دار الميسرة، دمشق، لبنان ، ط1، 1984.

53. ستروس كلود ليفي، الفكر البري، تر: نظير جاهل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 2007.

54. ـــــــــــــ، مدارات حزينة، تر: محمد الصبح، دار كنعان للدراسات والنشر، سوريا، ط1، 2003.

55. ـــــــــــــ، الأنثروبولوجيا البنيوية، تر: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.

56. ستروك جون، البنيوية وما بعدها من ليفي ستروس إلى دريدا، تر: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996.

57. سماحة كامل فريال، في النقد البنيوي للسرد العربي في الربع الأخير من القرن العشرين، مطبوعات نادي القصيم الأدبي، ط1، 2013.

58. سويرتي محمد، النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

59. السيد إبراهيم، نظريات الرواية، دراسة لنماذج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1998.

60. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية "نجيب محفوظ"، مكتبة الأسرة، مصر.

61. شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقديين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي، نظرية الخلق اللغوي، الجزء الثالث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

62. شحيد جمال، في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1982

63. شرشار عبد القادر، تحليل الخطاب الأدبي، قضايا النص، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، 1993.

64. شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1995.

65. صحراوي إبراهيم، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999.

66. صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1994.

67. صقر أحمد، تاريخ النقد ونظرياته، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ط 2001.

68. صلاح صالح، السرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2003.

69. طرابيشي جورج، الأدب من الداخل، دراسات في أدب نوال السعداوي، سميرة عزام، عبد الرحمن منيف، دار الطليعة للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1978.

70. طه الوادي، دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1989.

71. عبابنة سامي، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2004.

72. عبد الله إبراهيم، المتخيل لسردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.

73. عبد المقصود عبد الكريم، جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1994.

74. العرابي لخضر، المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.

75. العلوي شفيقة، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2004.

76. علوية نعيم، بحوث لسانية، بين نحو اللسان ونحو الفكر، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، لبنان، ط2، 1986.

77. العيد يمنى، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق، الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985.

78. العيد يمنى، الراوي، الموقع والشكل، بحث في السرد العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986.

79. عيساوي عبد القادر، القراءة البنيوية، مكتبة رشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011.

80. غارودي روجيه، البنيوية فلسفة موت الإنسان، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1985.

81. الغدامي عبد الله، الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998.

82. غزوان عناد إسماعيل، التحليل النقدي والجمالي للأدب، دار دجلة، عمان، ط1، 2011.

83. فاليت برنار، الرواية، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، ط 2002.

84. فضل صلاح، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2003.

85. ــــــــــــــ، النظرية البنائية في النقد الأدبي منشورات دار الشروق، مصر، ط1، 1998.

86. فندريس، اللغة، تر: عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، لجنة البيان العربي، مصر، 1950.

87. فنست، ب.ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، تر: محمد روحي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2000.

88. فهمي ماهر حسن، المذاهب النقدية، مكتبة النهضة المصرية، مصر .

89. فهيم حسن، قصة الأنثروبولوجيا، فصول في تاريخ علم الإنسان، عالم المعرفة، الكويت، 1986.

90. فورستر، أركان القصة، تر: كمال عياد جاد، دار الكرنك، القاهرة، مصر، ط1960.

91. فوغالي جمال، واسيني الأعرج شعرية السرد الروائي، دراسة ، وزارة الثقافة، الجزائر، ط2007.

92. فوكو ميشيل، الكلمات والأشياء، تر: مطاع صفدي، سالم بغوت، بدر الدين عرودكي، جورج أبي صالح ،كمال أسطفان، مركز الإنماء القومي، لبنان، 1990.

93. القاضي محمد، محمد الخبو، أحمد السماوي، محمد نجيب العمامي، علي عبيد، نزر الدين بنجود، فتحي النصري، محمد أيت ميهوب، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.

94. قاضي محمد، تحليل النص السردي، دار الجنوب، تونس، ط1، 1997.

95. القمري بشير، شعرية النص الروائي، قراءة تناصية، قي كتاب التجليات، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1991.

96. كارلوني وفيللو، النقد الأدبي، تر: كيتي سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1984.

97. الكردي عبد الرحيم، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، مصر، ط2006.

98. ــــــــــــــ، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، دار الثقافة للطباعة والنشر، مصر، ط1، 1992.

99. كريزويل اديث، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، للطباعة والنشر، مصر، ط1، 1993.

100. كليطو عبد الفتاح، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط10، 2013.

101. لعيوس فوزية غازي الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع الأردن، ط1، 2011.

102. لورنس بلوك، كتابة الرواية، من الحبكة إلى الطباعة، تر: صبري محمد حسن، كتاب الجمهورية، مصر، 2009.

103. لوكاتش جورج، دراسات في الواقعية الأوروبية، مسح اجتماعي لأعمال بلزاك، سنتدال، زولا، تولستوي، جوركي وآخرين، تر: أمير اسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1972.

104. لوكام سليمة، تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، 2009.

105. ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، تر: ثائر ديب، دار الفرقد، سوريا، ط2، 2008،

106. ليونز جون، اللغة وعلم اللغة، الجزء الأول، تر: مصطفى التواتي، دار النهضة العربية، القاهرة، ط1، 1987.

107. ماري أن بافو، جورج سرفاتي، النظريات اللسانية الكبرى من المحو المقارن إلى الذرائعية، تر: محمد الراضي، المنظمة العالمية للترجمة بيروت، لبنان، ط1، 2012.

108. ماري أن باي، أسس علم اللغة، تر: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، مصر، ط8، 1998.

109. مبروك مراد عبد الرحمن، بناء الزمن في الرواية، تيار الوعي نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

110. ـــــــــــــ، آليات المنهج الشكلي، نقد الرواية العربية المعاصرة (التحفيز نموذجا)، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، 2002.

111. المتوكل أحمد، الخطاب وخصائص اللغة العربية، دراسة في الوظيفة والبنية والنمط، الدار العربية للعلوم ، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، ط7، 2010.

112. مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر رضوان ظاظا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .

113. محفوظ عبد اللطيف، وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط2009.

114. مرتاض عبد الملك، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

115. ـــــــــــــــ، في نظرية النقد، (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هدومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2002.

116. المرزوقي سمير، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، تونس.

117. المسدي عبد السلام، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986.

118. ملاس مختار، تجربة الزمن في الرواية العربية، رجال في الشمس نموذجا، موفم للنشر، الجزائر، 2007.

119. منصوري مصطفى ، سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث، رؤية للنشر والتوزيع ،القاهرة، مصر، ط1، 2015.

120. مهيبل عمر، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 2010.

121. موافي عثمان، مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط2011.

122. مونسي حبيب، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، دراسة في المناهج، منشورات دار الأديب، الجزائر، 2007.

123. ميجان الرويلي، سعيد البازعي، دليل الناقد الأدبي، (إضاءة لأكثر من خمسين تيارا أو مصطلحا نقديا معاصرا) المركز الثقافي العربي، ط2، 2002.

124. ميلكا افتش، اتجاهات البحث اللساني، تر: سعد عبد العزيز مصلوح، وفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافةط2، 2000.

125. نيوتن، ك. م، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 1996.

126. هارلند ريتشارد، ما فوق البنيوية، فلسفة البنيوية وما بعدها، تر: لحسن أحمامة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2009.

127. هلال عبد الناصر، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006.

128. هوميروس، الإلياذة، تر: دريني خشبة، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2013

129. وغليسي يوسف، الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، ط2007.

130. الوكيل سعيد، تحليل النص السردي، معارج ابن عربي نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998 .

131. ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1988

132. يان ما نفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط2011.

133. يقطين سعيد، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار العلوم ناشرون، لبنان ، ط1، 2012.

134. ـــــــــــــــ، الكلام والخبر، مقدمة السرد العربي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1997.

135. يوسف أحمد، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، دار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

**ثالثا: الكتب الأجنبية:**

1. Emmêle Benveniste problèmes de l'linguistique générale Gallimard.1974
2. Ferdinand de Saussure .cours de linguistique générale. Publie par Charles Bailly et Alberte séchehaye. prépare par Tullio de Mauro .Payot. paris .1985.
3. Gérard genette, figures lll, édition du seuil, 1972.
4. Paul Ricœur, temps et récit, Edition du seuil, paris, .1985
5. Roland Barthes, Analyse Structurale de Récits Communication 8, 1966, Edition du Seuil ،1981.

**رابعا: المقالات:**

1- بوشوشة بن جمعة، جماليات بنية الشكل الروائي، في الزيني بركات، مجلة علامات في النقد، السعودية، مج9، العدد36، 2000.

2- بوطيب عبد العالي، مستويات دراسة النص السردي، الرواية نموذجا، مجلة علامات في النقد، السعودية، العدد 35، المجلد 9، مارس 2000.

3- بوطيب عبد العالي، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، بين الائتلاف والاختلاف، مجلة فصول، العدد 4، 1992.

4- جمال فوغالي ، وجهة النظر في رواية رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، واسيني الأعرج، مجلة نزوى، العدد السادس، سلطنة عمان، العدد السادس، 1996.

5- الحجمري عبد الفتاح، السارد في رواية (الوجوه البيضاء)مجلة فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

6- حلام الجيلالي، المناهج النقدية المعاصرة، من البنيوية إلى النظمية، الموقف الأدبي، دمشق، عدد 404، السنة الرابعة، كانون الأول، 2004.

7- الحمداني حميد، النقد الأدبي في المغرب، رؤية تحليلية، مجلة علامات في النقد، السعودية، المجلد 10، العدد 38، ديسمبر 2000.

8- حني عبد اللطيف، الرؤية الجمالية للخطاب السردي المغاربي، رواية مدينة الرياح للكاتب المويتاني موسى ولد ابنو أنموذجا، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، العدد 5، جوان 2009.

9- الركابي جودت، الحداثة والبنيوية في معرفة النص الأدبي، مجلة أفاق الثقافة والتراث، السنة 3، العدد10 ، 1995.

10- زوزو نصيرة، الصيغ السردية وآليات اشتغالها في رواية "شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، العدد 4، 2008.

11- زوزو نصيرة، الصيغ السردية وآليات اشتغالها في رواية "حارسة الضلال" لواسيني الأعرج، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، العدد 33، جانفي 2014.

12- ساري محمد ، نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، جامعة منتوري، قسنطينة، العدد الأول، 2004.

13- سحر شبيب، البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد الرابع عشر، 2013.

14- السيد إمام، مدخل إلى نظرية الحكي (السرد)، مجلة الأبحاث، أسئلة السرد الجديد، مؤتمر أدباء مصر، الدورة الثالثة و العشرون، محافظة مطروح ، مصر، ط1، 2008.

15- الصويان سعد العبد الله، النظرية اللغوية عند فرديناند دي سوسير، مجلة الدراسات اللغوية ، مجلد 3، العدد2، سبتمبر 2001.

16- الأطرش يوسف، الخطاب السردي ومكوناته من منظور رولان بارث، مجلة السرديات، جامعة منتوري، قسنطينة، العدد الأول، 2004.

17- فؤاد زكريا، الجذور الفلسفية للبنائية، الرسالة الأولى في الفلسفة، جامعة الكويت، حوليات كلية الآداب، الحولية الأولى، 1980.

18- قدور أحمد، اللسانيات والمصطلح، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، المجلد 81، الجزء الرابع.

19- مطلبي عزيز يوسف، من المقالات النقدية لرولان بارث، مجلة التواصل، جامعة عدن للطباعة والنشر، العدد 8، يوليو، 2002.

20- الهادي غابري، وظائف السارد في رواية (باب الشمس)، مجلة علامات في النقد، السعودية، مج 59، مارس2006.

21- يقطين سعيد ، نظريات السرد وموضوعها، (في المصطلح السردي) مجلة نزوى، سلطنة عمان ، العدد رقم 9، 1997.

22- يقطين سعيد، السرديات والنقد السردي، مجلة نزوى، سلطنة عمان، العدد 63، يوليو 2010.

23- يوسف أحمد، مفهوم الخطاب بين ورهاناته المعرفية ومعوقاته الابستيمية، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، منشورات الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، العدد الأول، 2005.

**خامسا: الرسائل الجامعية:**

1- بوشفرة نادية، علم السرديات في النقد الفرنسي المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة السانيا، وهران، السنة الجامعية 2005-2006.

2- عقاق قادة، السيميائيات السردية وتجلياتها في النقد العربي المغاربي المعاصر(نظرية غريماس نموذجا)، رسالة دكتوراه دولة في الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، 2006/2005.

3- عيلان عمر، النقد الجديد والنص الروائي، (دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا وأثره في النقد الروائي من خلال بعض نماذجه)، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة، السنة الجامعية 2005-2006.

**سادسا: الروايات :**

1- بروست مارسيل، البحث عن الزمن المفقود، الجزء الأول، بجانب منازل سوان، تر الياس بديوي، منشورات وزارة الثقافة و الارشاد القومي، دمشق، 1977.

2- فلوبير جوستاف، مدام بوفاري، تر محمد مندور، دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1993.

3- هنري جيمس، ما كانت تعرفه ميزي، تر نظمي لوفا، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1966.

**سابعا: المواقع الالكترونية:**

1- عبد اللطيف الوراري، ستراوس الفيلسوف الذي أعاد الاعتبار للفكر البدائي: يوم 2017/03/24، 17:00 www .ibn-khaldoun. com

2- محمد يونس علي، مدارس لسانية، المدرسة الوظيفية، الخميس27 أكتوبر2016، 14:05 www.takhatubb.com

# فهرس الموضوعات

# فهرس الموضوعات:

**مقدمة**..... أ
**مدخل :انفتاح النقد النسقي**..... 01
تمهيد عن المناهج السياقية..... 02
1 - المنهج التاريخي..... 03
1-1 تنظير سانت بيف..... 04
1-2 تنظير هيبوليت تين..... 05
2- المنهج النفسي ..... 06
2-1 إسهامات فرويد ..... 06
2-2 إسهامات يونغ..... 06
3- المنهج الاجتماعي..... 07
4- ظهور المنهج البنيوي..... 09
5- تعريف البنيوية..... 10
6- اختلاف النقاد حول كونها مذهبا أو منهجا ..... 12
7- علاقتها مع الحقول المعرفية الأخرى..... 13
8- المفاهيم الأساسية للبنيوية ..... 15
8-1 مقولة البنية..... 15
8-2 مقولة موت المؤلف..... 16
8-3 الاهتمام بمستويات النص..... 18
8-4 مقولة الدراسة التزامنية..... 18
8-5 مقولة إزاحة السياق..... 19
8-6 مقولة النسق..... 20
9- الخطاب السردي و مستويات التحليل..... 21
9-1 إسهامات بنفنست..... 22
9-2 مستويات تحليل الخطاب..... 24

9-2-1 بارث و تحليل الخطاب..... 24
10- اتجاهات البنيوية ..... 27
10-1 التيار البنيوي الصوري ..... 27
10-2 البنيوية التكوينية ..... 27
10-3 البنيوية الأسلوبية..... 30
11- المنهج البنيوي عند العرب..... 32
**الفصل الأول:الأصول النظرية للمنهج البنيوي** 35
1- مدرسة جنيف..... 38
1-1 اللغة عند دوسوسير ..... 40
1-2 اللغة و الشكل ..... 41
1-3 اللغة سنفونية..... 43
1-4 اللغة ولعبة الشطرنج..... 43
1-5 الأصوات..... 44
1-6 الدال والمدلول..... 46
1-7 اعتباطية العلامة..... 48
1-8 التنبؤ بعلم العلامات..... 49
1-9 فضل دي سوسير ..... 51
2- المدرسة الشكلانية..... 53
2-1 مصطلح الشكل عندهم ..... 54
2-2 أهدافهم..... 55
2-3 علاقتها مع المدرسة الرمزية و المستقبلية ..... 56
2-4 بين المدرسة السويسرية و المدرسة الشكلية ..... 58
2-5 أعلام المدرسة الشكلية..... 59
2-6 نهاية الشكلانية في روسيا..... 66
2-7 نقائص المدرسة الشكلانية..... 68
3- مدرسة براغ..... 69
3-1 بين دي سوسير و حلقة براغ..... 70
3-2 إسهام جاكبسون في مدرسة براغ..... 71

3-3 فضل مدرسة براغ..... 72
4- النقد الجديد ..... 73
4-1 النقد الجديد والمدرسة الشكلية ..... 76
5- أعلام البنيوية ..... 78
5-1 أعلام البنيوية في مجال الأنثروبولوجيا ..... 74
5-2 أعلام البنيوية في مجال علم النفس ..... 92
5-3 أعلام البنيوية في النقد الأدبي ..... 97
5-4 أعلام البنيوية ضمن الفلسفة ..... 98
5-5 أعلام البنيوية في مجال الاقتصاد..... 104
**الفصل الثاني:إجراءات التحليل البنيوي للخطاب الروائي** 109
1- مفاهيم للزمن ..... 112
2- الزمن و تحليل الخطاب ..... 115
2-1 الزمن عند بارث..... 115
2-2 تودوروف وتحليل الخطاب ..... 117
2-3 الزمن عند تودوروف..... 119
2-4 اعتراض مرتاض..... 120
3- الزمن عند جيرار جينيت..... 122
3-1 الترتيب ..... 123
3-2 المدة ..... 129
3-3 التواتر ..... 137
4- الصيغة في الخطاب الروائي ..... 141
4-1 الصيغة عند تودوروف ..... 141
4-2 الصيغة عند جيرار جينيت..... 144
5- الصوت ..... 171
5-1 تنظير لينتفلت ..... 172
5-2 الصوت عند جينيت..... 176
**الفصل الثالث: تطبيقات التحليل البنيوي للخطاب الروائي المغاربي** 192
1- تطبيقات التحليل البنيوي للزمن في النقد الروائي المغاربي:..... 194

1-1 الشريف حبيلة :بنية الخطاب الروائي..... 194
2-1 ليندة خراب شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية :خط الاستواء – مقامة ليلية ، سرادق الحلم و الفجيعة أنموذجا..... 208
3-1 تطبيقات التحليل البنيوي للزمن في النقد المغربي..... 211
1-3-1 سعيد يقطين:تحليل الخطاب الروائي (الزمن ،السرد،التبئير)..... 212
2-3-1 حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي..... 224
4-1 بوجمعة بوشوشة ،جماليات بنية الشكل الروائي في الزيني بركات ..... 229
2- تجليات الصيغة السردية في نماذج مغاربية..... 232
1-2 تجليات الصيغة ضمن نماذج جزائرية..... 232
1-1-2 الناقد عبد اللطيف حني،..... 232
2-1-2 الصيغة السردية في رواية شرفات بحر الشمال زوزو نصيرة..... 233
3-1-2 الصيغة السردية و آليات اشتغالها في رواية حارسة الظلال لواسيني الأعرج زوزو نصيرة..... 235
2-2 تجليا ت الصيغة في نموذج مغربي..... 236
1-2-2 الصيغة عند سعيد يقطين،تحليل الخطاب الروائي..... 236
3-2 الصيغة في نموذج تونسي..... 239
1-3-2 جماليات بنية الشكل الروائي في الزيني بركات،بوشوشة بن جمعة..... 239
3- التبئير ضمن نماذج نقدية مغاربية..... 241
1-3 وجهة النظر في رواية "رمل الماية" فاجعة الليلة السابعة بعد الألف للروائي واسيني الأعرج..... 241
2-3 الشريف حبيلة ،بنية الخطاب الروائي..... 242
3-3 عبد اللطيف حني ،الرؤية الجمالية للخطاب السردي المغاربي، رواية مدينة الرياح للكاتب الموريتاني موسى ولد ابنو أنموذجا..... 243
4-3 التبئير عند سعيد يقطين ،تحليل الخطاب الروائي..... 244
4- تجليات لسارد في النقد المغاربي:..... 249
1-4 جمال فوغالي، واسيني الأعرج شعرية السرد الروائي..... 249
2-4 عبد الفتاح الحجمري، السارد في رواية (الوجوه البيضاء)..... 250
3-4 الهادي غابري ،وظائف السارد في رواية (باب الشمس)..... 255

**خاتمة**..... 261
**قائمة المصادر و المراجع** ..... 265
**فهرس الموضوعات**. ..... 284