الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العالي
جامعة أبو بكر بلقايد
كلية الآداب واللغات
UNIVERSITE DE TLEMCEN
Faculté des lettres et des langues

قسم اللغة العربية وآدابها

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب

موسومة بـ:

أشكال البنى السردية
في روايات عبد الرحمن منيف
مقاربة تحليلية للأبعاد السوسيولوجية

إعداد الطالبة:

- جرموني رقية

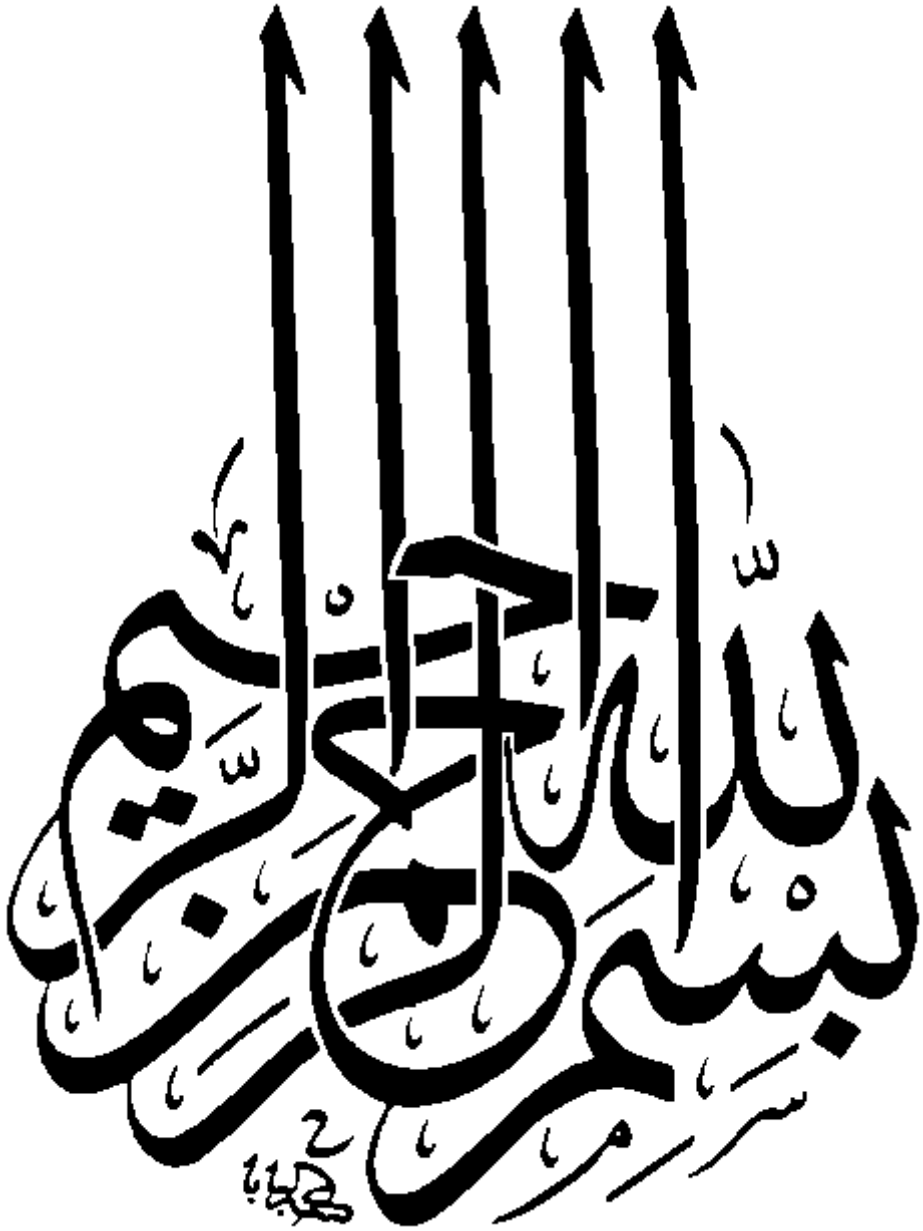
إشراف الأستاذ:

- الأستاذ الدكتور مختاري زين الدين

لجنة المناقشة

أ.د. عبد القادر بن عزة	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د. زين الدين مختاري	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا
أ.د. محمد باقي	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضوا
د. محمد ملياني	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تلمسان	عضوا
د. وهيبة وهيب	أستاذة محاضرة "أ"	المركز الجامعي مغنية	عضوا
د. نورية بن عدي	أستاذة محاضرة "أ"	المركز الجامعي مغنية	عضوا

السنة الجامعية: 2019/2018


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

أتقدم بخالص شكري وتقديري وامتناني إلى أستاذي المشرف الدكتور زين الدين مختاري لإشرافه على هذه الرسالة.

كما أبسط شكري الجزيل بين يدي أعضاء اللجنة الموقرة الذين تحموا تقويم هذه الرسالة.

وأشكر أيضا كل من ساندني في إنجاز هذا البحث، ومدني بيد المساعدة من قريب أو بعيد.

مقدمة

استطاعت الرواية العربية المعاصرة أن تتفوق على الشعر، الذي ظلّ قرونا طويلة صرحا لا يدنو من مرتبته أي نوع آخر، وقد آن أن يقال إن الرواية ديوان العرب الحديث الّذي يعبرّ عن قضايا مختلفة دون حصر، وهي الجنس الأقدر استيعابا لمختلف الأشكال الكتابية، لذلك صار كلّ عمل سردي يسمّى "رواية"، وصار كلُّ كاتب يكتب ما يشاء تحت رايتها.

لقد أصبحت الرواية العربية الراهنة تبحث باستمرار عمّا يحقق نوعيتها، ويجسّدها كخطاب منفتح ومتجدد من خلال اعتماد أساليب وتقنيات جديدة، وقد شهدت تحولات كتابية متعدّدة حملت في طياتها تحولات أجناسية، حطّمت التقاليد وتمرّدت على الشكل المعهود، وألغت كلّ ما لم تستسغه ذائقتها الفنية، حتى غدت الكتابة الروائية اختراقا وانتهاكا لدى كثير من الروائيين، واقتحمت بفعل التجريب حدود الأجناس وتخومها، وتحوّلت إلى جنس مهجّن يحوي بداخله الشعر والمسرح والقصة والخطبة والمقامة وغيرها من الأنواع، في ظلّ غياب للنظرية الأجناسية وقواعدها.

أمّا المدوّنة السّردية المعتمدة في هذا البحث فتتمثل في أربع روايات للكاتب عبد الرحمن منيف

وقد ارتأيت أن أقسم بحثي إلى مدخل وستة فصول يندرج تحت كل فصل مباحث، أما المدخل فكان بعنوان :"**الرواية وتقاطها مع العلوم الحديثة**" وعرضت فيه عرضا موجزا لتطور الرواية وقبل ذلك قمت بتعريف الرواية، وجاء الفصل الأول بعنوان موسوم **في البنية والمجال البنيوي** ويليه الفصل الثاني المعنون بـ:"**في مفهوم في الخطاب والنص**". وسميت الفصل الثالث "**الخطاب السردي بين اللسانيات والأسلوبية**" وأدرجت تحته مبحثين الأول بعنوان:" **مفهوم الخطاب**" والثاني بعنوان "**مفهوم النص**"، أما الفصل الرابع فعنونته بـ:"**ما السرد؟**" وأدرجت تحته مبحثا بعنوان: ادبية الخطاب السردي وعرفت فيه

السرد كما ذكرت توجهات التحليل السردي في النقد الأدبي وأضفت فيه وظائف السارد، ونظامه ووظائفه اللغوية، وتناولت في الفصل الذي يليه " **المنظومة السردية" يتناول** أهم علاقاتها واشتغال الضمائر فيها، وأما الفصل السادس فعنوانه بـ:" **تمفصلات الزمن والوصف والفضاء في السرد الروائي** " وأدرجت تحته ثلاثة مباحث: الأول البنية الزمنية أما الثاني فهو الوصف والأخير الفضاء (الحيز)، وأما الفصل الأخير فتناولت فيه التحليل السوسيولوجي لروايات عبد الرحمن منيف، وذيّلتُ هذه الفصول **بخاتمة**، تضمنت نتائج البحث.

وقد اعتمدت في دراستي على مكتبة متنوعة من كتب عربية ومترجمة وأجنبية، ومقالات ورسائل منها:

- تزفتان تودوروف، في أصول الخطاب النقدي، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد 1987.
- عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، دار الجنوب للنشر، تونس 1995 .
- جمال شحيد، في البنيوية التكوينية، (دراسة في منهج لوسيان غولدمان)، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، بيروت1982
- لوسيان غولدمان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، تر/ مصطفى المسناوي، دار الحداثة، ط1، بيروت1981.
- لوسيان غولمان وآخرون، البنيوية التكوينية والتقد الأدبي، تر/ محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، بيروت 1986.

- ميشال فوكو، جان بياجيه البنيوية، تر/ عارف منيمنة وببشير اوبري، منشورات عويدات، ط3، بيروت، باريس .
- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، ط1، السعودية 1985.
- Jean-Marie, Auzias, Clefs pour le structuralisme, Seghers 3e ed, Paris, 1971.
- D.Maingueneau : L'analyse du discours, Introduction aux lecteurs de l'archive, Hachette, Paris, 1991.

وفي الختام، آمُل أن يفتح هذا البحث آفاقا دراسية أخرى متمّمة ومستدركة لما فاتني أو غفلت عن دراسته. ولا يفوتني في هذا المقام أن أقدم جزيل الشكر والعرفان لأستاذي الفاضل: د/زين الدين مختاري، الذي أشرف على هذه الرّسالة بصدر رحب، فأسأل الله له دوام الصحة والعافية وأن يجازيه عني خير الجزاء.

فاللهَ أسأل كريم الهدى والتوفيق

الاثنين 12 فبراير 2018م

تلمسان/ الجزائر

مدخل:

الرواية وتقاطها

مع العلوم الحديثة

إنّ الرواية هي الفن الأدبي الذي لم يمض على ظهوره أكثر من ثلاثة قرون في العالم الغربي، ولا أكثر من قرن ونصف في العالم العربي. والرواية هي الجنس الأدبي القادر على الهضم والتمثّل والإفادة من فنون أخرى، وقد وصفه نجيب محفوظ بالفن الذي يوفق ما بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنينه الدائم إلى الخيال، وما بين غنى الحقيقة وجموح الخيال[1].

تضاربت التعاريف في تعريف الرواية فيعرفها فتحي إبراهيم بأنه سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، وهي شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية، وما صحبها من تحرر الفرد من ربقة التبعيات الشخصية"[2].

أمّا أحمد راكز فيقدم المقاربة التعريفية التالية:" الرواية جنس سردي نثري فني، حكاية خيالية، تستمد خيالها من طبيعة تاريخية عميقة، وتستمد فنيتها من كونها: شكلا، خطابا، ويقصد منه التأثير على متلقيه من خلال استعماله لأساليب جماليّة. إنها مؤلف تخييلي نثري له طول معين، ويقدم شخصيات معطاة كشخصيات واقعية، يجعلها تعيش في وسط، ويعمل على تعريفنا بسيكولوجيتها، بمصيرها، وبمغامرتها".[3]

---

[1]- ينظر: محمد هادي مرادي وآخرون: لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها – مجلة: دراسات الأدب المعاصر- السنة الرابعة- شتاء 1391-العدد -16ص 102.

[2]- ينظر: فتحي إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية- المؤسسة العربية للناشرين المتحدين- الجمهورية التونسية- ط -1988 - 1ص: .176.

[3]- ينظر : أحمد راكز : الرواية بين النظرية و التطبيق أو مغامرة نبيل سليمان في المسلّة -دار الحوار للنشر و التوزيع – ط1- 1995- ص : 13.

وذهب الدكتور عز الدين إسماعيل إلى أن الرواية هي أكبر الأنواع القصصية من حيث الحجم، وبهذا المفهوم تصبح الرواية "قصة طويلة"، وهو المفهوم الذي اعتمده بعض النقاد عندما تناولوا الرواية، فقد عنون محمد الصادق عفيفي الفصل الأول من كتابه "الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي بالقصة الطويلة، واستهلّه بقوله: " تعتبر الرواية القصة الطويلة من أحدث الأجناس الأدبية في عالم الكلمة المقروءة[1]".

ومن أهم العناصر المكونة للرواية ما يلي:

-سمات الشخصية والعوامل التي توجهها.

-الطابع التسجيلي كوصف الأشياء والعادات والتقاليد.

-الطابع التحليلي.

-الأسلوب.

-المكان.

-التصميم الذي تخضع له الرواية.

ومهما قيل في الرواية، فإنّنا سنجد أن مفهومها يختلف باختلاف المناهج النقدية التي تنتمي إليها رواية ما؛ تاريخية أو رومانسية أو واقعية، أو فلسفية أو رمزية[2].

---

[1]- ينظر: محمد الصادق عفيفي: الفن القصصي و المسرحي في المغرب العربي -(1965 -1900دار الفكر- ط -1971)، ص 20.

[2]- ينظر: آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق - المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت- ط2 -2015- ص : 28.

إنه من الصعب إمكانية حصر جميع الدراسات الغربية المكتوبة عن الرواية لسببين، الأول: لكثرة هذه الدراسات وتنوعها، والثاني: المكتوبة بألسن مختلفة: كاللسان الفرنسي، اللسان الإنجليزي، واللسان الإسباني واللسان الروسي، وغير ذلك. وهي دراسات متنوعة في اتجاهاتها ومشاربها؛ منها التي بحثت في تاريخية الرواية وأصل نشأتها، ومنها التي اهتمت بضبط نظرية الرواية ومقوماتها الجمالية، ومنها التي اتجهت إلى تقصي خصائص الأنواع الأدبية كالرواية البوليسية(le roman policier) الرواية التراسلية (le roman épistolaire) الرواية النهر (le roman fleuve) والرواية الجديدة (le nouveau roman) وغيرها [1].

من هنا نخلص إلى نتيجة مفادها – بعد سوق جملة من المفاهيم والتعاريف التي خصها النقاد من الغرب والعرب لفن الرواية– إلى أنَّ الرواية بناء سردي لغوي وهي عالم تخييلي أولا وقبل كل شيء، تسرد أحداثا لا يمكن للقارئ التأكد من كذبها أو صدقها، أو إسنادها إلى مرجع واقعي محدد، و لعلَّ هذا ما أشار إليه محمد زهير في مستهل دراسته "من المتخيل الروائي في ضحكة زرقاء"، إذ يقول : أشير في البداية إلى أن كل الأعمال الروائية هي أعمال تخييلية بمعنى عام، و أنا أقصد هنا تحديدا الأعمال السردية الإبداعية المؤطَّرة ضمن جنس أدبي معين ، هو جنس الرواية..[2]

---

[1]– ينظر: حاتم السالمي (: في أدبية المكان في رواية حدث أبو هريرة قال...لمحمود المسعدي (– دورية الخطاب – جامعة مولود معمري–تيزي وزو– دار الأمل للطباعة والنشر و التوزيع–العدد الخامس–جوان– –2009ص.:24– 25.

[2]– محمد زهير : من المتخيل الروائي في " ضحكة زرقاء"– دراسة موجودة في : " التخييل و العالم في روايات محمد عز الدين التازي–في نقد التجربة الروائية– جماعة من النقاد والباحثين، ص 142، الوقع الإلكتروني:
www.mohamedazeddinetazi.com

وقد ظهرت الرواية باعتبارها أكثر نُظُم التمثيل اللغوية قدرة في العالم الحديث من حيث إمكانا في إعادة تشكيل المرجعيات الواقعية و الثقافية و إدراجها في السياقات النصية، و من حيث إمكانياتها في خلق عوالم متخيلة توهم المتلقي بأنها نظيرة العوالم الحقيقية، و لكنها تقوم دائما بتمزيقها و إعادة تركيبها بما يوافق حاجا ا الفنية، دون أن تتخلّى– في الوقت نفسه– عن وظيفتها التمثيلية، و ذه الميزة تكون الرواية قد تخطّت أزمة الأنواع الأدبية القديمة، التي كانت تسعى إلى تثبيت أركان العوالم التي تحيل عليها، و تكون أمينة في التعبير عن قيمها الثقافية، بما يجعلها تندرج في علاقة محاكـاة لها، و قد يفسّر هذا جانبا من الحيوية و التجدد اللذين تتصف ما الرواية التي لم تقرن نفسها بحقيقة مطلقة.

- **موضوع الرواية**

يدور العمل الأدبي فيها حول حادثة رئيسية واحدة، تتفرع منها أحداث ثانوية أخرى متعددة، وعلى الرغم من تركيز الأحداث على بطل أو اثنين إلا أنه هناك شخصيات ثانوية أيضاً تظهر في هذه الرواية تقوم بتجسيد هذه الأحداث أو المواضيع الثانوية.

- **التفصيل في الرواية**

من خصائص الرواية أن كاتبها يميل إلى الإسهاب في سرد الأحداث بما فيها الزمان والمكان ولا يترك شيئاً إلا أن يقدم له وصفاً مفصلاً حيث إن الرواية تستمد طولها من هذا الوصف التفصيلي. ويضم الموضوع العديد من الأمور التي تعكس دقائق الأمور في بيئة أو مجتمع، فنظرة الكاتب هنا في الرواية هي نظرة شمولية لا تقتصر على خبراته الشخصية وإنما تشتمل على أحداث وطبائع وعادات وأزمنة قد لا يكون مر بها.

- **فنية الرواية**

هناك بعض النقاد يشيرون إلى أن الرواية تفتقد إلى عنصر الفنية لتشعب أحداثها والوقوف على تفاصيل يتم الإسهاب فيها. أي أن حرية الكاتب سواء للإيجاز أو الإسهاب (بالطبع دون أن تتأثر المقومات الأساسية في كتابة الرواية) يعنى عدم التقيد، وعدم التقيد يعطي سهولة في الكتابة ولا يكون هناك احتياج للدقة.

- **طبيعة الرواية**

تقدم الرواية سرداً لأحداث وأزمنة وأماكن كثيرة، وهذا يتطلب أن يكون كاتبها مؤرخ للتاريخ، أو أن يكون باحثاً اجتماعياً ملماً بكافة التفاصيل حتى تتوافر المصداقية في روايته لأنه يتناول الحدث وكأنها تحدث في الحقيقة.. الأمر الذي يتطلب الدراسة المتعمقة لكافة الأنماط المحيطة به في البيئة لكي تبدو طبيعية لتتوافر واقعية الأحداث. فالإنسان ينجذب إلى كل ما هو واقعي أو اجتماعي يحدث من حوله.

- **ذاتية الرواية**

راوى أو سارد أو كاتب الأحداث بوسعه أن يعرض وجهة نظره الذاتية من خلال موضوع الرواية– لكن بطريقة غير مباشرة، في حين أن الأنواع القصصية الأخرى تكون موضوعية تقل التفاصيل فيها وتلتزم بقالب فني معين.

أنواع الرواية:

الرواية البوليسية

أو يُطلق عليها رواية الجريمة، قوامها التشويق والإثارة حيث تُقدم الرواية في صورة ألغاز الجريمة التي يسعى القارئ حلها طوال قراءته للرواية أو مشاهدته لها بالبحث عن المجرم من خلال تتبع أحداث الجريمة.

الراية التاريخية:

و ذلك النمط السردي الذي يستمد أحداثه من التاريخ بل وشخصياته أيضاً، ورواية التاريخ (الرواية التاريخية) هي رواية الماضي لأنها دائماً ما تقص أحداث وشخصيات عظيمة وأبطال شهدتها العصور السابقة. فالرواية التاريخية هي توثيق الصلة بالماضي، والتاريخ له أدب مستقل بذاته والشخص الذي يقوم بسرد التاريخ معروف بالمؤرخ. وبالاستناد إلى التاريخ يمكن لمؤلفي الأجناس الأدبية المختلفة اقتباس شخصيات لها علامات بارزة وأحداث هامة تكون مادة لعملهم الأدبي ألا وهو الموضوع الذي تدور حوله الرواية. وهناك نوع آخر من الرواية التاريخية والذي يعرف باسم الرواية التاريخية الشعبية مثل :ألف ليلة وليلة .والنمط الآخر متمثل في الرواية التاريخية التعليمية، فالتاريخ ليس فقط عرضا لتراث السلف وإنما تربية النشء بتعليمه المبادئ ذات القيم الحميدة التي كان يقتنيها الأجداد.

الرواية السياسية

هي رواية النضال الإيجابية العادلة ومكافحة السلبية، أو هي رواية المبادئ المعارضة للفكر السائد ضد الحكم والحكومة. فالرواية السياسية تناقش القضايا السياسية الموجودة على الساحة، ويكون ذلك إما بشكل مباشر أو غير مباشر لموضوعات عن طريق استخدام الرمزية. ودائماً ما يكون هناك صراع مع أنظمة الحكم والمعاداة لهم حيث يحاول البطل بكل ما لديه من طاقات يسخرها لكي يتغلب على هذا الصراع.. وغالباً ما يفشل في مكافحة هذه السلبية الظالمة.

الرواية الوطنية:

هي روايات التضحية من أجل الوطن والبحث عن الحرية من براثن الاستعمار الذي يمثل الظلم. ويمثل الأحداث في الرواية الحربية بطل واحد بعينه الذي يقدم نضال شعب بأكمله من خلاله.

الرواية الواقعية

هي سرد لقصص لأشخاص واقعيين وأحداث حقيقية من خلال الأساليب الدرامية للرواية. وغالباً ما تهدف إلى تغيير هذا الواقع الذي يقدمه مضمون الرواية لخدمة المجتمع وإصلاحه بتدعيم القيم الإيجابية والطاقات، وذلك بتقديم نماذج إنسانية متعرضة للأزمات. توجد أنواع عديدة للرواية الواقعية :واقعية نقدية، واقعية تحليلية، واقعية جديدة، واقعية رمزية، واقعية فلسفية[1].

وهناك أنواع أخرى منها:

- **الرواية التعليمية.**
- **الرواية الشعرية**
- **الرواية الإسلامية**
- **الرواية الرسائلية**

[1] محمد الطاهر مدور، النقد الأدبي، أحمد أمين، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1992، ص 120

وعلى هذا فالرواية أقامت رهانا ا على العلاقات التفاعلية والتواصلية بين العوالم الخارجية والعوالم النصية، وذلك على سبيل التمثيل السردي، الأمر الذي جعلها نوعا متجددا له القدرة على إعادة النظر في كل ما يتصل بالوسائل التي يستعين.

انتهجت النظرية السردية في تحليلها للخطابات السردية، وفي الكشف عن نظمها الداخلية والقواعد التي تحكمها منهجين:

1-منهج السردية الدلالية : يعنى بالمضامين السردية، ويهتم بالعلاقات الغيابية معتمدا على المنطق الذي يحكم الأفعال متجاوزا الوسيلة الحاملة لها، موجها اهتمامه إلى المضامين السردية وإلى البنية العميقة في السرد، ويمثل هذا التيار: "بروب"، "غريماس" و"بريمون."

2-منهج السردية اللسانية : يبحث في تمظهر العلاقات بين عناصر البناء الروائي (عناصر المبنى: الحدث/ الشخصيات/الزمن/المكان)، أي إنه يهتم بدراسة المظهر التركيبي للسرد الذي يتجسد في الخطاب معتمدا على تحليل مظاهره اللغوية وما تنطوي عليه من علاقات تربط عناصر المبنى الحكائي فيما بينها وعلاقتها بمكونات الخطاب وأطراف القناة السردية، ومن أهمها علاقة الراوي بالروائي ، وتأثيرها في عملية السرد. فالمنهج الأول يربط السرد بالدلالة ويكشف عن الوظائف التي تؤديها عناصر بنية النص، أمّا المنهج الثاني فيهتم بتحليل النظام البنائي للحكي، بعيدا عن مستوياته الدلالية أو الوظيفية. وتتكون الرواية من مجموعة من العناصر السردية الضرورية لفهم أبعادها الفنية والجمالية، وهي تمثل لبنات تشكيلها وبنائها، وفق قانون تتبدى عبره شبكة العلاقات بين العناصر المؤسسة لبنيتها الكلية شكلا فنيا ذا معمار خاص، ينم عن طبيعة الآليات المشكلة للمتن الحكائي

وطرائق اشتغاله في العمل الروائي؛ "فالرواية أكثر الأجناس الأدبية كفاءة في ابتكار الكيفيات التي تتعدّد فيها وعبرها وسائط نقل المحكي الروائي من كونه مادة خاماً إلى كونه فنا."

الفصل الأول:

في البنية والمجال

البنيوي

يولي المتخصصون في حقل النقد الأدبـــي اهتماما متزايدا بلغة النص، محاولة منهم فهم العملية الإبداعية في أشكالها التواصلية والإبداعية، علـــى أساس أن اللغة وسيلة وغاية في الوقت ذاته، كفيلة بكشف حقائقه المجهولة.

فالنقد الأدبي –بهذه الصـيغة– يقصـد إلى الاختلاء بالنص الأدبي مع تغييب الحقول التاريخية والسـوسـيولوجية المتصـلة به، وكأنه يريد تفكيك المعادلة التي تسـيّر نظامه الداخلي، مع الملاحظة أن العملية الإبداعية لا يمكن تحويلها إلى واقعة رياضية، ويبقى فهمها خاضعا إلى آليات بعيدة إلى حد ما عن لغة الأرقام، إلا فيما يندر مستفيدة من الدرس الإحصائي، لكن كل عملية إحصائية ينبغي أن تكون مصحوبة بدراسة تبحث عن التمييز الحقيقي للظواهر في أبعادها المختلفة.

ومن ثم، فالنص –بهذا الفهم– هو بنية لغوية، تتشكل في نزوع تعبيري وأسلوبي، لا يفصح عن مقصـديته إلا باشـتغال مفاتيح القراءة والتحليل على هذا البناء، ضـمن منظور واع بشـبكة العلاقات اللغوية، بمسـتوياتها المختلفة المشـكلة للنص الأدبي، فما الأدب –ولا يمكن أن يكون– إلا توسـيعا لبعض الخصائص اللغوية واستعمالاتها المختلفة في النصوص الإبداعية.

وعموما فإن النص الأدبي، هو بالدرجة الأولـــى، عمل لفظي، مادته الأولية هي: اللغة، بكل مسـتوياتها التركيبية وظلالها الدلالية. كما أن مدارس النقد المعاصـر تؤكد على ضـرورة تحليل النص في إطار فضـــائه اللغوي، فما فتئت الدراســـات النقدية الحداثية تتخذ طابعا لغويا في التحليل بدءا بالشكلانيين الروس إلى المدارس البنيوية الأخرى محاولة الكشف عن وجود بنية يشكلها توزيع عناصر بنيوية داخل العمل الأدبي.

وأهم ما يميز بنية النص اللغوية، هو أنها ظاهرة معقدة، نحتاج في الكشـــف عن العلاقات التي تربط بين عناصرها إلى تحليل مستوياتها المتعددة.

وموضـوع "بنية الخطاب السـردي الروائي" تشـكيل بنيوي لمجموعة من العناصـر ينطوي على تشـــابك متنافر وغير متنافر -في الوقت نفســه-، تحاول مجموعة من الحقول المنهجية المهتمة بتحليل الخطاب (اللســـانيات، الســـيميائية) أن تقدم قراءة بعيدة عن التأويل الخارجي عن طريق فك هذا التشابك امتثالا لعملية التحليل.

من ثم فالمفاهيم (بنية، خطاب، ســـرد) توحي بإغراء منهجي محفوف بخطورة الابتعاد عن الضبط الاصطلاحي الدقيق.

ويبقى الخلط، والتداخل، ملاحظا، في تحديد المفاهيم، نظرا لتعدد الحقول المعرفية والنقدية الموظفة لها، بالإضـافة إلى الخلط الحاصـل بسـبب الترجمات المتباينة، وما تؤدي إليه من اختلاف في مفردات المفاهيم وعدم ضبطها ضبطا محددا، وهذا ما يشكل عائقا منهجيا في اجرائية البحث.

يتطلب البحث، من الناحية المنهجية، بغرض الكشـــف عن بنية النص اللغوية: التمييز نظريا بين العمل السردي من حيث هو "بنية سردية"، وبنيته من حيث هو "خطاب"، فيغدو تحديد "البنية" ضروريا من أجل فهم المقاربة البنيوية للسرد.

وســـأحاول أن أنتهج مقاربة بعيدة عن التوغل في مساحة التنظير، وتتجاوز حدود التعاريف المبهمة، من أجل تقديم قراءة واضحة لمقولة "بنية الخطاب السردي الروائي".

إن الهدف من دراسة "مفهوم البنية"، لا يتوخى الإجابة عن أسئلة محددة كما تفترض الدراسة في الغالب، بل يهدف إلـــى رصـد البنية ضـمن المنظور السـردي في تفاعله وتعامله مع مفاهيم مثل الخطاب، والنص، والأدبية وعناصر التشكيل السردي الأخرى.

وينتمي مفهوم البنية إلى حقول معرفية متعددة ذات علاقة بالتحليل النفســـي مع فرويد S.Freud، وبالأنتروبولوجيا الاجتماعية مع كلود ليفي ســـطروس Lévi-Strauss، كما ينتمي إلى حقول نقدية أخرى مثل اللسانيات والسيميائيات والأسلوبية.

لقد تبلور المنظور الشـكلاني للبنية في حضـن المدارس اللسـانية البنيوية لحلقة براغ التي لم تكن سوى الوجه الآخر للدراسات التي تبلورت في روسيا بين عامي1915-1930 تحت اسم الشكلانية الروســية، والعلاقة بينهما قائمة بلا منازع، وقد تمت إما بواســطة الذين شــاركوا في نفس المجموعتين بالتتابع في آن واحد (ر.ياكبســـون R.Jakobson، توماشـــفســـكي Tomachevski، بوغتريف Bougraitev)، أو بمنشورات الشكلانيين التي لم تتجاهلها حركة براغ[1].

وفي الواقع تمثل الشكلانية، في النقد الأدبي مصدرا أساسيا للتفكير البنيوي اللساني، فهي تعتبر النص الأدبي نظاما، أو شكلا لكن ليس بالمعنى الوصفي لكلمة شكل، رافضة في نفس الوقت تحليل النص باعتباره أثرا انطلاقا من الكاتب أو سوسيولوجيا المضمون وتاريخيته.

[1] -ينظر تزفتان تودوروف، في أصول الخطاب النقدي، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد 1987، ص 11.

فقد رفض الشكلانيون الروس كل تأويل باطني لا يؤدي إلا جعل غشاوة على عملية الإبداع وعلى الأثر ذاته[1]، وهو رفض لأي تفسير سياقي.

ولئن وصف م.باختين M. Bakhtine المنهج بأنه كان يبحث عن جمالية مواد البناء، كونه يختزل كل الخلق الشعري في مسائل لغوية[2]، إلا أن ب.اخنباوم B. Eichenbaum يوضح بأنه لم ينتج عن بناء نظام منهجي خاص، ولكن عن مجهود لخلق علم مستقل ملموس؛ فالشكلانية لا تصنف كنظرية جمالية ولا تمثل منهجيتها نظاما علميا محددا، لكن لديها الرغبة في خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية[3]. والمقصود هنا بالطبع الخصائص اللغوية كشكل وبناء في الوقت ذاته للنص الأدبي.

وفي هذا الصدد لا يبتعد مفهوم الرواية عند إخنباوم عن نظرية السرد، فشكل السرد هو اللغة المكتوبة، وهو الشكل نفسه الذي تتجه به إلى القارئ، أساسا، حيث إن الرواية تبنى انطلاقا من علامات مكتوبة، فنظرية النثر عنده تقتصر على مشكل تركيب العمل الأدبي ضمن منظومة الحكي كعنصر أساسي مشكل له.

---

(1) -ينظر عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، دار الجنوب للنشر، تونس 1995، ص 96.

3-ينظر محمد الباردي، في نظرية الرواية، سراس للتشر، تونس 1996، ص 73، عن ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ص 296.

(3) -ينظر ت.تودوروف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، تر/ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، الرباط، بيروت 1982، ص 30-31.

ويذهب ر.ياكبسون R.Jakobson إلـــى أن الدراسة الأدبية ذات الطابع البنيوي تتميز بوجهة النظر التي يختارها الدارس، وهي وجهة نظر تحددها آلية اللغة في تحريكها للأحداث، وليس بوجهة نظر الموضــوع الذي يتخذ عدة مظاهر أثناء عملية التحليل:(نفســية، عقلية، لســانية)، وتبعا لذلك فموضوع الأدب هو الأدبية، أي الأنساق اللغوية بما تثيره من مواقف ووظائف.

إن مشاكل العلم الأدبي واللساني، بالنظر إلـى النص كبنية، بالنسبة لياكبسون. وي. تينيانوف J.Tynianov تستلزم أن توضح فوق نظرية واضحة، إنها تستلزم أن تقطع صلتنا بأساليب الحشد الميكـانيكيـة التي يتنـامى ورودهـا، كمـا ينبغي تلافي تحول العلم النظـامي (science systématique) للأدب واللغة من جديد إلـــى أنواع عرضية (anecdotiques)[1]، فـــي إشـــارة تلافي الدراســـة الســـياقية للنص الأدبي، كونها تخرج النص من ســـياقه اللغوي وأدبيته بالمفهوم البنيوي.

وفي هذا الســـياق فقد كان هدف الشـــكلانيين الروس الثورة على الدراســـات الأدبية القديمة محاولين البحث عن الأشكال الجمالية الجديدة إبداعا ونقدا خصوصا كيفية التعامل مع النص[2].

ويقتضـــي فهم البنيـــة في الطرح البنيوي التكويني التعريج على مقولات ج.لوكـــاكس G. Lukacs، لما لها من دور في توجيهات لوســـيان غولدمان L. Goldmann التكوينية، فلا

---

[1] -ينظر المرجع السابق، ص101.

[2] -ينظر: عبد المالك مرتاض، مدخل في قراءة النبوية، مجلة في علامات النقد، عدد 7، جزء 29، الفلاح للنشر والتوزيع، السعودية، 1998، ص 7.

يمكننا «أن نفهم تأملات غولدمان في الفن والأدب فهما متمعنا دون ربطها بمنبعها، أي جورج لوكاكس»[1]، خاصة في المرحلة الستالينية، وهو العهد الذي ألف فيه لوكاكس كتبه الثلاثة "الروح والأشكال"1911، "نظرية الرواية" 1920، "التاريخ والوعي" 1923.

ولقد ركز لوكاكس في كتبه الثلاثة على مبدأين أساسين:

1. إن كل تفكير في علوم الإنسانية ينتمي إلى داخل المجتمع لا إلى خارجه.

2. إن كل سلوك بشري يمتلك طابعا ذا دلالة ينبغي على الدارس كشفها، بما في ذلك الأدب كسلوك.

وكان يهدف لوكاكس من خلال هذه المبادئ إلى إحداث تحول جذري في مناهج علم الاجتماع والأدب[2].

وفي هذا الإطار، اشترك غولدمان مع ما ورد في كتب لوكاكس في العديد من التصورات أهمها:

1. ***البنية الدلالية:*** وهي التسمية التي أعطاها غولدمان لما كان ينادي به لوكاكس حول قضايا الشكل والبنية والنظرة الشمولية، وانتهى إلى أن الشكل مقولة غير تاريخية ومادية، ويدلان معا على المضمون وإن اختلفت التسمية.

---

[1] -جمال شحيد، في البنيوية التكوينية، (دراسة في منهج لوسيان غولدمان)، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، بيروت 1982، ص 18.

[2] ينظر: لوسيان غولدمان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، تر/ مصطفى المسناوي، دار الحداثة، ط1، بيروت 1981، ص8-9-10.

2.***النظرة الشمولية:*** تبنى غولدان هذا المصطلح، ومفاده، أننا لا نستطيع أن نحيل الظاهرة الأدبية إلى ظاهرة علمية محضة يتحكم فيها نظام المعدلات، لأنها قد تعرقلها بجمودها، خصوصا أن الظاهرة الأدبية غير ثابتة، ولا يمكن الإحاطة بإثبات تفاصيل خاضعة إلى التطور، فحسب لوكاكس لا وجود للنظرة الشمولية إلا في العالم الفني الواسع: أي عالم الوجود.

3.***الوعي الممكن:*** حاول لوكاكس تطوير مفاهيم الماركسية المتعلقة بالوعي الطبقي والفكر الجدلي، وفي هذا الصدد يؤكد غولدمان أنه بالأخذ بمفهوم النظرة الشمولية يصعب التمييز بين الأحكام المادية والأحكام التقويمية، من ثم فإدخال الوعي الممكن كعنصر فعال، يمكن من إقامة علم اجتماع جدلي[1].

يستفاد مما سبق أن البنيوية التكوينية لا تفصل العمل الأدبي عن المجتمع والتاريخ وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرار الحياة وتجددها، فمع المنهج البنيوي التكويني، لا يلغى الفني لحساب الإيديولوجي ولا يؤله باسم فرادة متمنعة عن التحليل [2].

ويربط غولدمان، انطلاقا من هذه التصورات، الرواية بالواقع من وجهة نظر سوسيولوجية في إطار الشكل الروائي كلغة بالبنيات الاقتصادية، والبنيات التشييئية[3] structures réificationnelles، ضمن منظور النظرة الشمولية، كمؤثرات في العمل الأدبي.

---

[1] -ينظر جمال شحيد، في البنيوية التكوينية، ص 18-19-20.

[2] ينظر لوسيان غولمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر/ محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، بيروت 1986، ص7.

[3]- التشيؤ: هو سيرورة سيكولوجية دائما توثر باطراد، ومنذ قرون في المجتمعات الغربية المنتجة لسوق – لمزيد من الاطلاع ينظر عبدالسلام المسدي، ص 41-42.

فالمجتمع الرأسمالي عند غولدمان يحدد في الاختفاء التدريجي للفرد بما هو واقع جوهري إلـى عالم مستقل بنيته الخاصة التي وحدها ماتزال أحيانا، وبصعوبة، تسمح للإنساني بأن يعبر عن نفسه[1]، في إشارة إلى اعتبار البنية اللغوية للنص في حد ذاتها مكونا بنيويا جزئيا لبنية المجتمع الكلية.

وانطلاقا من المفهوم البنيوي التكويني "السـوسـيولوجي"، لا تحدد البنية بحد ذاتها خارج حدود الزمان والمكان، وإنما من خلال حركتها وتفاعلها داخل وضع محدد زمانيا ومكانيا، على العكس الذي تفرضه البنيوية الشكلانية من تحجر مما يتيح فهمها بشكل أكثر عمقا حسب غولدمان.

وفي كتابه "مفاتيح البنيوية، يحلل جان ماري أوزياس J.M.Auzias، ويعطي للبنية مفهوما أوليا عاما: إنها طريقة في التفكير بدون مفكرين، إنّها فكرة البنيات التي تنهض بنفسها عن طريق العلم البشـري، ولا تتخلص البنيوية في فكر كلود ليفي سـطروس أو ميشـال فوكو، إنها نتاج الفكر الحاصـل بين احتكـاك الأنثروبولوجيا باللســـانيات، واحتكـاك علم الطب بحفريات المعرفة[2]، مما يدل على انتساب مفهومها إلى حقول معرفية متعددة.

يتطلب فهم هذا النص إلى أفكار ليفي سطروس وميشال فوكو في مجال البنية.

كان اهتمام لفي ســطروس مقترنا في الأصــل بالأنثروبولوجيا الاجتماعية، ففي الوقت الذي تأثر فيه علم النفس الفرويدي الذي شـكل أحد مصـادر تفكيره حيث اعتبر الأسـطورة نوعا من الحلم الجماعي في المجتمع البدائي، «فالأنا حاضــرة كدلالة على الثقافة بالمعنى الواســع، وكانت هذه الفكرة

---

(1) -ينظر لوسيان غولدمان وآخرون، الرواية والواقع، تر/ رشيد بن حدو، منشورات عيون، ط1 الدار البيضاء، 1988، ص 46.

(2)- Jean-Marie, Auzias, Clefs pour le structuralisme, Seghers 3e ed, Paris, 1971, p7

تمثل الاعتراضات البنيوية التي كانت تلغي المركز المميز للحالة الحاضرة، أو للباحث نفسه بالقياس إلى الحالة الماضية التي كان يعيشها البدائيون»[1]، وهذه المبادئ اللغوية الثابتة شبيهة بالمبادئ الثابتة على المستوى البشري كالقرابة مثلا.

إضافة إلى ذلك، تأثر ليفي سطروس بطريقة البحث اللغوي عند ياكبسون التي أثبتت وجود بنيات لغوية ثابتة مهما اختلفت اللغات المنفردة، ولما كانت اللغة تعبيرا من النشاط الرمزي للإنسان، فلا بد أن هذه البناءات الثابتة تعبر عن مبادئ أساسية للعقل البشري؛ فاللغة هي العنصر الأساسي في التفكير[2]، وهذه المبادئ الثابتة شبيهة بالمبادئ اللغوية الثابتة شبيهة بالمبادئ الثابتة على المستوى البشري كالقرابة مثلا.

لقد أسهم هذا التحليل للغة البشرية في تحديد بنيوية سطروس، وتميزت هذه البنيوية عن باقي الدارسين الاجتماعيين بسبب تأثير العامل اللغوي، خاصة بعد أن لاحظ سطروس العلاقة الشكلية بين الانثروبولوجيا واللسانيات، وقرر أن العلوم الاجتماعية تستعين بالمناهج والمفاهيم نفسها التي تستعين بها اللسانيات؛ إذ أن اللسانيات انتقلت من دراسة الوعي اللساني، إلى دراسة الأسس الغير واعية لتلك الظاهرة[3].

---

[1]-د/ فؤاد زكريا، الجذور الفلسفية للبنائية، دار قرطبة للطباعة والنشر، ط 2، الدار البيضاء، 1986، ص 21.

[2] - المرجع نفسه، ص 21.

ينظر: بول بيرون، السردية، حدود الفهم، تر/عبد الله ابراهيم، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد2، السنة 12، العراق 1992، ص 27-[3].

أما الحضـــور البنيوي عند ميشـــال فوكو M.Foucault فهو ظاهر في طروحاته حول حفريات المعرفة، وعلى الأخص في دراســـته تكون العبارات في الانتظامات الخطابية كنظام له وظيفة وتكون خاص، فمصطلح الخطاب يتحدد عنده بصورة نهائية كمجموعة من العبارات تنتسب إلـــى نفس نظام التكون[1]، فسمك العبارات وكثافتها والإنجازات اللفظية هي التي تشكل بنية أي خطاب أو نظامه ونسقه.

وينطلق جان بياجيه J.Piaget في تعريف البنية من التفريق بين اشـــكاليتين مرتبطتين بمفهومها من الوجهة التاريخية هما:

- المفهوم ذو الطابع المثالي الطاغي على البنية امتثالا لطروحات الانثروبولوجيا الاجتماعية وعلم النفس.
- التصـــورات اللغوية الحاصـــلة على نحو مقاربة رياضـــية ذات قوانين وقواعد محددة إذ يقول بياجي: إن البنية تكتفي بذاتها ولا تتطلب لإدراكها اللجوء إلـــى العناصر الغريبة عن طبيعتها وبكلمة موجزة تتألف البينية من ميزات ثلاثة: الجملة، والتحويلات، والضبط الذاتي[2].

فالبنية نظام تشـغيل بداخله عناصـر تعمل على تطويره وإعطائه وظيفة دون العودة إلـــى عناصر خارجية، وتتمثل هذه العناصر الداخلية في:

---

(1) -ينظر: ميشال فوكو، حفريات المعرفة، تر/ سالم يافوت، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، الدار البيضاء1987، ص100-101.

(2) -ينظر: ميشال فوكو، جان بياجيه البنيوية، تر/ عارف منيمنة وبشير اوبري، منشورات عويدات، ط3، بيروت، باريس 1982، ص 8.

أ .الجملة ***La totalité*** :

وقد يعبر عنها بالشمولية (الكلية)، وتدل على أن البنية تتكون من مجموعة تخضع لمجموعة من القوانين تميز المجموعة كمجموعة، وهي قوانين ذات طابع تركيبي مترابط نوعيا لا تراكميا، تضفي على الكل خصائص المجموعة المغايرة لخصائص كل عنصر من العناصر، وفي بعض الأحيان يصبح الكل حصيلة هذه العلاقات التراكيب من تشكل قوانينها قوانين المجموعة.

ب .التحويلات ***Transformations*** :

تفهم البنية ضمن ثنائية ازدواجية، فإذا كانت العناصر المكونة للجملات (الكل) البنائية متماسكة بفعل التركيب، فإنها تكتسب بطبيعتها صفة بناءة، فهي في الوقت ذاته بناءة ومبنية موازاة مع مفهوم النظام، فما يجيز لنا القول: إنه إذا طرأت تغيرات على النشاط البنيوي، فإن ذلك كفيل بإحداث تغيرات على مستوى الهيكل العام اعتبارا من أن الجملات البنيوية متمسكة بالتغيرات الطارئة على العناصر التركيبية المكونة لها.

ج . **الضبط الذاتي L'autoréglage**:

تتميز الجملات البنائية بنوع من الانغلاق كون عناصرها، أجزاء محكومة بفعل التركيب ضمن الكل، كأنها تضبط نفسها بنفسها، ومن ثم فالتغيرات الطارئة على البنية هي تغيرات داخلية تتم على

مستوى الهيكل العام لها، أي من داخلها وبداخلها، فبذلك تؤثر في الجملات البنيوية كونها ليست من العناصر المكونة لها، وفي الأخير ليس الضبط الذاتي سوى القوانين الجملية (الشمولية) للبنية المعينة[1].

والسمات الثلاث هي التي تؤسس الوحدة فتجعلها شاملة متحولة ومتمكنة في ذاتها هي هوية البنية [2].

ويرى لالاند A.Laland أنه بمعنى خاص ووحيد، تستعمل البنية من أجل تعيين كل مكون من ظواهر متضامنة بحيث كل عناصر فيها متعلقة بالعناصر الأخرى، ولا يستطيع أن يكون ذا دلالة إلا في نطاق هذا الكل [3].

ويستفاد مما سبق أن البنية كيان مستقل، متكون من علاقات بينها تبعية وخضوع داخليين، أو متكونة من عناصر تتساند فيما بينها داخليا.

وفي إطار آخر يعرف ابراهيم زكرياء البنية قائلا: إن المعنى الاشتقاقي لهذه الكلمة بادي الوضوح: لأنها تنطوي على دلالة معمارية ترتد بها إلى الفعل الثلاثي بنى، يبني، بناء، وبناية، وبنية، قد تكون بنية الشيء هي تكوينه، ولكن الكلمة قد تعني أيضا الكيفية التي تشيد على نحوها هذا البناء[4].

---

[1]-ينظر: جان بياجيه، البنيوية، ص09-14، وأيضا عمر مهبيل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، ط3، الجزائر، 1993، ص17.

-ينظر: عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، ط1، السعودية 1985، ص 32.[2]

[3] -A.Laland : Vocabulaire technique et critique de la philosophie ,14e ed, Minuit 1983, p :1031.

[4] - ينظر: ابراهيم زكريا، مشكلة البنية، دار مصر للطباعة القاهرة، (د.ت)، ص 32.

وفي مقاربة مفهوم البنية عند اللغويين العرب القدماء، فلعلها كانت تدل على معنى "مبنى" تفريقا له عن "المعنى"، وهذا ما يذهب إليه ابن منظور فـــ«البناء، المبنى والجمع أبنية، يقال بنية: كأن البنية الهيئة التي يبني عليها»[1] ويبدو أن البنية –حسب التصور السابق– مصطلح معاصر لم يعرفه العرب بالتحديد نفسه الجاري على ألسنة المحدثين.

والظاهر أن مفهوم البنية عند اللغويين العرب لم يتعد غير حديثهم عن البناء[2] مقابل الإعراب، مرادفا للتركيب والتأليف لعدد من العناصر المؤدي إلى إنشاء وحدة جديدة على صيغة معينة[3].

ويعرف "معجم المصطلحات في اللغة والأدب" البنية دلالة على معنى التركيب استنادا إلـــى الناقد الأمريكي جون كرووي John Crowe الذي يقول: «إن الأثر الأدبي يتألف من عنصـرين البنية والتركيب والنسـج (Texture) أو السـبك، ويقصـد بالأول المعنى العام للأثر الأدبي، وهو الرسالة التي ينقلها هذا الأثر بحذافيرها إلـــى القارئ بحيث يمكن التعبير عنها بطرق شتى غير التعبير المستعمل في الأثر الأدبي المذكور، أما النسج فالمراد به الصدى الصوتي لكلمات الأثر[4].

يثير هذا التعريف –على ما فيه من لبس– الإشارة إلـــى الخطاب الأدبي كبنية دالة، فقد تتغير صيغة الأدب اللفظية للتعبير عن نفس الدلالة، ويبقى النسج أو التركيب الخطابي نتاجا لترابط الجانبين

---

(1) – ابن منظور، لسان العرب، المجلد 1(ج أ)، إعداد يوسف خياط، ونبيل مرعشلي، دار لسان العرب، بيروت، ص 272.

(2)- البناء: هو لزوم آخر الكلمة حالة واحدة فلا يلحقها التغيير. ينظر: مصطفى الغلاييني، الدروس العربية، منشورات علي بيضون، بيروت، ط2، 2003، ج1، ص57.

(3)- ينظر: عبد الرحمن الحاج صالح، البنى النحوية العربية، منشورات المجمع الجزائري للغة العربية، د.ط، 2016، ص 10.

(4)–مجدي وهبة، كامل المهندس معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ط2، لبنان 1984، ص96.

اللفظي والمعنوي مع ما يدخل في الترابط من عناصـــر مكونة للتركيب الذي هو مجموعة منســـقة من الوحدات تؤدي معنى في الكلام.

ويبدو من الصـــعوبة تحديد مفهوم البنية، انطلاقا من النظرة الســـاذجة التي تربط بين اللغة باعتبارها وحدات والأثر الأدبي باعتباره كلية. فالتمييز بينهما لا يطرح بهذا الشكل عند الشكلانيين، لأن جوهر العلاقة يكمن في تمييز دلالة كوحدات فيما بينها، ذلك أن مفهوم الوحدة اللغوية لا يخرج عن حدود الشكل.

إن مبدأ البنية والتشـــكل في المنظور البنيوي مبدأ قار، لكن" صـــفة قار" لا تعبر عن مفهوم جامد لشكل الأثر الأدبي، إذ ينبغي فهمه على أنه شكل دينامي وتظهر هذه الدينامية مقولة تشمل مفاهيم عديدة مثل «النمو، والحوار، والتناسـل، والصـراع، والحركة، والسـيرورة»[1]، وهي عمليات لا يمكن أن تحصل إلا داخل البناء لا خارجه، والمقصود بذلك ما يصطلح عليه بالتطور الذاتي للبنية في إطار العناصر المكونة لها.

ويركز ياكبسون، في المنظور البنيوي، على عنصر الهيمنة (العنصر السائد)، باعتبارها عنصرا بؤريا للأثر الأدبي، إنها تحكم العناصـــر وتحددها وتغيرها كما أنها تضـــمن تلاحم البنية، ووظيفتها بالدرجة الأولى هي وظيفة جمالية تسمح بتحديد أولية وسليمة مختلف الوظائف (التواصلية، التبليغية) داخل النص الأدبي.

[1]-محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي ط2، بيروت الدار البيضاء، 1990، ص7.

يتحول النص الأدبي إذن، في المنظور البنيوي، عموما، إلـــى حقل مستقل له عناصر واقعة الذاتية المرتبطة باللغة والعلامة والوحدات الصـــغرى والكبرى، وبواســـطة تفكيك واع محدد للبنية والبنيات، أو لإنتاج هذه البنيات لرصد الأدبية وبالتالي ترقيم وتعيين سنن وأدبيات النظام اللغوي لكل نص، ولا يتم ذلك إلا عن طريق تلخيص النص من الموضـــوع والأفكار والمعاني والأبعاد الذاتية والاجتماعية.

فالتحليل البنيوي للســرد الروائي، يقتضــي تفكيك البنى الســردية، عن طريق تجزيء اللغة إلى وحدات صـــغرى وكبرى داخل الخطاب كجمل، ونص، والكشـــف عن دورها ووظائفها المتعددة مع التركيز على الثبات والاســـتقرار هذه البنيات وعدم ارتباطها بعاملي الزمان والمكان كوجود مادي، والسياقين الاجتماعي والتاريخي.

فكون الرواية أساسا هي عمل لغوي، يجعل كل الشروط المحيطة بها مكملة لها، وبناء على هذا فالرواية تأسيس لغوي، ومشاكلة معرفية وجمالية تجاه اللغة ذاتها[1]، ولا يمكن أن يكون الأدب إلا نوعا من التعبير وتطبيقا لخصائص اللغة[2].

إننا نتصور اللسانيات وسيلة للتفكير البنيوي مع الوعي بأنها اختصاص ينتمي إلـــى اللسانيين وحدهم فقط، خاصــة بالنســبة للذين يمارســونها خارج الدرجة (الموضــة) والتفاخر[3]، ومن بينهم دي سوسير إذ يأخذ مفهوم البنية معه شكلا أكثر خصوبة نظرا لاهتمامه بمجال الكلام والتلفظ.

---

(1) –مشري بن خليفة، سلطة النص، رابطة كتاب الاختلاف، ط1، الجزائر 2000، ص96

(2) -Vincent Jouve, la littérature selon Barthes, Minuit, Paris, 86, p38.

(3) -J.M. Auzias Clefs pour le structuralisme, p26.

لقد استطاع دي سوسير F.de Saussure في بحوثه اللغوية توضيح العلاقة بين الدال والمدلول فالمفردة اللغوية ليست معادلا بسيطا ومباشرا لمجسد مرئي كصورة سمعية (Image acoustique) بل تتحول وتنتقل إلى مفهوم (concept) [1].

يقول مترجما كتاب دي سوسير (محاضرات في الألسنية العامة) في تميدها للكتاب: «إنه من الوهم والضياع أن تبحث في كتابه عن كلمة بنية أو حتى علم الدلالة»[2]، لكننا حينما نبحث في ثنايا المؤلف نجده يشير إلى ذلك، حينما يتحدث عن النظام دلالة على البنية.

فاللغة عند دي سوسير «ليست وظيفة الفرد الناطق، وإنما هي نتاج يكتسبه الفرد انفعاليا وهي لا تفرض تصميما مسبقا أبدا، والتفكير لا يتدخل فيها إلا لنشاط تصنيفي»[3]، كما أن المفردة اللغوية بنية صوتية دالة، يشترك الباث والمشترك في تحديد مدلولها. فتصبح المفردة علامة (signe)، تنقسم إلى وحدة سمعية هي (الدال)، ومفهوم (المدلول).

والعلامة ليست هي «الدال بذاته ولا المدلول بذاته بل هي بينهما، أي ما ينهض بهذه العلاقة بينهما، وبهذه العلاقات بين الناس وموجودات العالم»[4]، ومن ثم تغدو المفردة اللغوية بنية صوتية

---

[1]- ينظر: يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق، ط3، بيروت 1985، ص 28-29.

[2]- فردنان دي سوسير، محاضرات في الألسنة العامة، تر/ يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر 1986، ص3.

[3]- نفسه، ص25.

[4]- يمنى العيد، في معرفة النص، ص 30.

موضـوع إزاءها المدلول كمفهوم أو كفكرة ولقد قيل نتيجة لهذا «بأن ترتيب المعاني في النفس يقتضـي على حدودها ترتيب الألفاظ في النطق»[1].

إن المفردة (الكلمة) من الناحية الجمالية حينما ترد في السـياق تقوم على «تصـميم داخلي معقد، ينطوي بناؤه الصـوتي والمجازي والفكري على معان متباينة تنبثق من روابط بعضـها ببعض، يشكل بناء الكلمة الصوتي والفكري والمجازي حياة الشكل الداخلي للكلمة» [2].

وبما أن اللغة تركيب متكون من مجموعة من المفردات، أكد دي سـوسـير على نشـاط الربط والتنسـيق الحاصـلين على مسـتوى التركيب اللغوي للنص إذ هو الذي يقوم بدور إدراج العلامات في شكل نظام.

فالنص الروائي كخطاب هو منظومة لغوية، أو نظام يتكون من مجموعة من العلامات لا تتحد كانعكاس لأدبية خارجية عن النص ولكن «كمجال يمتلك دوال قادرة وحدها ربط العلاقة مع المدلولات، ثم مقدرة هذه الأخيرة، انطلاقا من أسـس لسـانية باتت معروفة، على توظيف وصـياغة الدوال»[3] في النص كمنظومة ترميزية أيضا مبثوثة إزاء اللغة كصيغة خطابية.

---

[1]-كمال يوسف الحاج، في فلسفة اللغة، دار النهار للنشر، ط2، بيروت، 1978، ص 75.

[2] – أ.ف.تشيترين، الأفكار والأسلوب، تر/د.حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، بغداد (د.ت)، ص 51.

[3] – ت. تودروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص5.

بهذا الفهم، تغدو اللغة في أي نص نظاما كليا «يحتوي داخله الأنظمة الجزئية، ولذا تكون الصلة بين اللغة والفكر وثيقة إلى الحد الذي تكون معه دراسة مجموعة خواص اللغة كشفا لخواص عقلية الجماعة وتاريخها، لأن الخواص الأولى انعكاس للخواص الثانية»[1].

وبالنسبة لدي سوسير، إذا كانت اللغة نتاجا يكتسبه الفرد انفعاليا، أي إنها تخضع إلى المواضعة الاجتماعية، فإن الكلام، عمل فردي، متغاير غير متشابه بين الأفراد في النطق على عكس اللغة التي تتحدد وفق طبيعة متجانسة ولهذا وجب التمييز بين جانبين في اللسانيات، الجانب الأول اعتباطي، والآخر جبري:

«1- فاللغات تواضعية، إذن ليس هناك مكان يقع بين الصوت والمعنى الذي يشغله.

2- اللغة متوقفة على شروط الطبيعة والظواهر البشرية».[2]

بهذا تصبح اللغة منظومة من العلاقات وهي شبيهة «بمؤسسة اجتماعية تتميز بسمات عدة عن المؤسسات سياسية كانت أم قانونية، يمكننا إذن -يقول دي سوسير- تصور علم يدرس حياة العلامات في صدر الحياة الاجتماعية، إننا ندعوه بالاعتراضية تلك التي تدلنا على كنه وماهية العلامات والقوانين التي تنظمها»[3]، وكان يقصد الدلالة المبثوثة في النظام اللغوي.

---

[1] - د/ سعيد حسن بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتبة زهراء الشرق القاهرة 1999، ص 51.

[2] -J.M.ausias, clef pour le structuralisme, p.27.28

[3] - دي سوسير محاضرات في الألسنية العامة، ص27.

بهذا يفتح دي ســـوســـير أفقا جديدا في الأفق البنيوي، وهو المجال الذي يصـــطلح عليه بالسيميائيات البنيوية، إذ باتت المنهج الذي يحتوي نظام الدلالات في عملية التواصل الخطابي.

وفي هذا الســـياق يحدد ليفي ســـطروس طبيعة الإشـــارة التي هي «الدال باعتباره سمعيا غير منكشـــف في الزمن إنه خط، وبالطبع ليســـت كل إشـــارة خطية وكل قول على هذه الدرجة من الوضوح. وعلى غير ماهي الصورة التي يمكن أن تقدم شتى العناصر الدلالية، في الوقت نفسه نجد أن عناصـر القول الفعلي لابد أن تتوزع في نظام نفسـه هو دال، فالإشـارة إذن، كالجملة وكل الوحدات الطويلة للحديث، هي من الأسـاس قصـصـية»[1] وتبعا لذلك فالبنى السـردية كنظام لغوي، هي بنى ذات طابع لساني في طبيعتها مؤسسة في شكل منظومة من العلامات والعلاقات البنيوية.

ويقول ياكسبون في المجال نفسـه: «كل إشـارة لغوية هي كيان ذو جانبين، فكل إشـارة لغوية هي وحدة من الصوت والمعنى، أو بتعبير آخر هي وحدة من الدال والمدلول»[2].

وفي إطار المنظور الســـيميائي البنيوي، يرى ســـتيفين نور دابل لالاند أن مغامرة الدال في الســـيمولوجيا، مغامرة تقع في حدود القول المطلق حيث يمكن المراوحة بين الدال والمدلول، فلا يمكن استكشاف المسافة، والرموز المعلنة والخفية في حدودها ولا نهائيتها، أي في السيمولوجيا إلا عن طريق بارت، وقبل ذلك نحن نريد الأدب، ليس لأننا تعبنا من الإيديولوجيا، ولكن لأننا نريد أن نشـم رائحة

---

[1]- روبرت شولتز،البنيوية في الأدب، تر/ حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا 1984، ص28-29.

[2]- ينظر: جاكبسون، محاضرات في الصوت والمعنى ، تر/حسن ناظم، على حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 1994، ص53.

الكلمات ونعرف كيف تتوازن الحروف أو تختل، وكيف نجد في الزمن هما كتابة في الكتابة وليس خارج الكتابة والقول أي اللغة والكلام»[1].

فاللغة تنطوي على مجموعة من العناصر، ولكن هذه العناصر نفسها تفترض نظاما أو نسقا يجعل منها صورة (forme) لا جوهرا (substance) ومن ثم فمن تعاريف اللغة أنها منسق تركيبا ودلالة.

ويؤكد بنفست Benveniste على المجال الدلالي باعتباره علما يسهم في فهم اللغة وتحليل الخطاب الأدبي قائلا: «إن عزل المعنى في مجموع الدلالات عمل قد يؤدي بكل تأكيد إلـــى مساندة عملية الوصـف في الدراسـات الأدبية. وفي الخطاب الأدبي، كما في الخطاب اليومي، ينعزل المعنى عن مجموع الدلالات الأخرى في مجموع ما نعطيه اسم التأويلات»[2].

إن العلامة اللسانية تتكون من جذر ثلاثي: المرجع والمعنى، والصورة المشتركة، ولا يمكن إدراك المعنى إلا بإدراك العمل كوحدة تتمفصل إلى وحدات صغرى (الجمل) تندمج وتنعقد في وحدات أكبر (العبارات، النص) ذات دلالة فـــ«السميولوجية في هذا الشأن هي ند نقدي يعضد البنيوية ويتظافر معها في مسعى اكتشاف النص ودراسته على منطلقات الألسنية ومبادئها».[3]

يستفاد مما سبق، أن مفهوم البنية مفهوم زئبقي ومستقر في الوقت ذاته، بالنظر إلى من وظفوها وتعاملوا معها، تارة من منظور فلسـفي، وآخر بوصـفها علما، وطورا من توسـلها من الدرس اللسـاني

---

[1] – ت. تودروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص45.

[2] – نفسه، ص63.

[3] – د/عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص42.

أداة منهجية إجرائية، كما أن هناك من أغرقها في الإيديولوجية، ومن جمدها في ذاتها، لكن مهما تضـــاربت مجالات فهم البنية، تبقى اللغة هي المجال الثري الذي تتحرك فيه البنية وتأخذ فيه عبر التحليل مواصفاتها الحقيقية.

ويستخلص أيضا مما سبق، أن البنيوية بأشكالها المختلفة تهتم بتحليل الخطاب باعتباره نصا مغلقا، وباعتبار لغة الخطاب نظاما، له علاقاته وترتيبه وتكوينه الخاص، ومن ثم فالتحليل الخطابي لا يتضـمن تحليل الأقوال من حوارات وسياقات لغوية، وإنما يتضـمن تحليل وظائف هذه الأقوال، وكذا مواقف الفاعلين في الخطاب الروائي، بدءا بالمؤلف باعتباره عضـوا متضـمنا في الخطاب، إذ هو موجه له أصلا.

وينبغي أيضا على التحليل حينما يستعير مصطلحاته ومفاهيمه من اللسانيات، أن يقف عند حدود اسـتكشـاف نظام خطاب النص بعلاقاته الداخلية، فحدود النص عند تودروف، وعند أهم المهتمين بالسـرديات الذين يسـتمدون مفاهيمهم من المقولات اللسـانية، تقف عند «الداخل ومن خلال العلاقات الموجودة بين الكلمات الصـانعة والمبنية للعمل الأدبي»[1]، فتظهر في شـكل وقائع مسـرودة بفعل القول بكل ما يعني هذا القول من مادة لغوية، تجسـد الآلية التي تتحرك عن طريقها الأحداث، فيبنى السرد تبعا لذلك.

[1] – عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، ص100.

فالنص على حد تعبير محمد الغذامي، «وجود عائم، فمبدعه يطلقه في فضاء اللغة سابحا فيها إلى أن يتناوله القارئ، والنصـــوص شـــوارد على حد تعبير أبي الطيب المتنبي»[1]، ينام مبدعها عند اللحظة التي يفرغ فيها من تأليف النص، وتختصـــم فيها القراءات بمناهجها، واســـتراتيجياتها التي يفرغ فيها من تأليف النص، وتختصـم حولها القراءات بمناهجها، واسـتراتيجياتها المتباينة بهدف فك خيوطها السحرية، ولا غرو أن مفاتيح التفسير والتأويل لا تستقر في ذهن المبدع، بقدر ما توجد داخل النص، ولا تبرز إلا باشتغال القراءات كمستثمر، ومنتج لهذا النص من جديد.

فالتأويل كما يرى عبد المالك مرتاض عملية مركبة «تمتد إلـــى إنشاء شبكة من العلاقات التي تقوم بين النص الأول حول كونه باثا، وبين قارئه الأول حال كونه متلقيا»[2]، فالعلاقة في عملية الحكي من المنظور السردي وجيهة بين المؤلف والقارئ كعضوين فاعلين في سردية الخطاب، إذ يجسدا عملية التواصـــل فيه. ويمكن أن نتصـــور، في هذا المقام، أن فكرة الكاتب تنجز من خلال بنية معينة ولكن لا يمكننا فصلها عنه[3]، وهو في الوقت ذاته لا ينتمي إليه إقرارا بنيويا بمقولة استقلالية النص في بنيته.

ولئن اختلفت التحاليل بإنجازاتها وإجراءاتها، ومهما تكن الأدوات التحليلية والتفســـيرية، فإنها في الأخير تسـعى إلـــى البحث عن المعنى الحقيقي وراء المعنى المجازي، وهو بحث يجري وراء الخطاب

---

[1] – عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص 26.

[2]– عبد المالك مرتاض، مطبوع محاضرات تحليل الخطاب (التأويلية بين المقدس والمدنس)، جامعة وهران، قسم اللغة العربية وآدابها، سنة 1996-1997

[3]– ينظر: عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية 1983، ص19.

بداية بالوحدات الصغرى بغية ملء الفراغ الموجود على مستوى الجملة والروابط التي تربط بينها المكونة للنص.

وعلى غرار ما مضى، يمكن القول إن المنظور البنيوي للنص الروائي يؤكد على تحليل الخطاب السردي باعتباره بنية لغوية تحكي الحدث، والحدث بدوره متضمن هذا الحكي في شكل بنية، أي نظام متوال من العلاقات.

ويمكن أن نخلص أيضا إلى أن أي خطاب، شفوي أو مكتوب يتبدى نسقه عن طريق الكشف عن عناصر البنية المكونة له، بداية بمعرفة نظام الحكي، والعلاقات والوظائف التي تؤسسه، وانتهاء بدراسة زمنه وفضائه اللغوي، ولا يتم ذلك إلا بالتفتيش في جغرافية لغة النص على المستويين الأفقي والعمودي.

الفصل الثاني:

في مفهوم

الخطاب والنص

مفهوم الخطاب:

من الصـــعوبة، منهجيا، الوقوف عند تحديد جامع مانع لمقولة الخطاب الســـردي. فكلمة "خطاب"، تطلق على الكلام المنطوق أو المكتوب بشـــكل عام، ومشـــكلة تحديد الخطاب مشـــكلة تتحدد أولا من الناحية الإجرائية بتبني منهج من المناهج، وما يضـفي أيضـا عليها نوعا من التعقيد هو أن الخطاب متعدد متنوع (سياسي، تاريخي، فلسفي، ديني، أدبي، صحفي،...).

والخطاب هو ضرب من النسج، ذلك أن هذا المصطلح من أقدم مصطلحات النقد الأدبي في العربية الدالة على تمثل الكلام في شكل بنى وهذه البنى التي تنضاف إلى بعضها لتؤلف نسجا[1].

فأما الســـرد فهو الطريقة التي تحكي بها رواية، وقد تحكي رواية واحدة، من حيث المضـــمون، باستعمالات لغوية، أي بخطابات مختلفة أو بطرائق سردية مختلفة.

إن الهوية الســـردية على حد تعبير **بول ريكور** هوية ليســـت جوهرا قائما بذاته، بل إشـــكالية مفهومية قائمة على البقاء في الزمان ومن خلال التقاليد اللغوية التي ينقلها السرد[2].

وعلى ذلك فإن أنواع السرد، حسب **ر.بارت**، في العالم لا حصر لها، وهي قبل كل شيء تنوع كبير في الأجناس، وهي ذاتها تتوزع إلى مواد متباينة، فالسـرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شـفوية أم

---

[1] – ينظر: عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصدية أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1991، ص9.

[2] – ينظر: بور ريكور، الوجود والزمان والسرد، تر/ سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 1999، ص29.

مكتوبة، والسرد حاضر في الأسطورة وفي الحكاية الخرافية وفي الأقصوصة، وفضلا عن ذلك فإن السرد بأشكاله اللانهائية تقريبا حاضرا في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة[1].

وفي نفس السياق يذهب ف.شكلوفسكي V.Chklovski إلى أن أنساق العلاقة في الرواية والأنساق الأسلوبية العامة تمثل نمطا من التراكم على نحو ما يوجد من تراكم في الواقع وهو تراكم غير متناه[2].

والتشكلات الخطابية السردية غير محددة على مستوى الإبداع بمعايير دقيقة، إنما البحث هو الذي يستنبط نظم وطرائق تلك التشكلات، طبقا لخصائص أي نظام سردي.

فالكاتب حين يكتب، حين يرسم معمارية نصه السردي يصب فيه كل ما أوتي من عاطفة، وثقافة، وفلسفة وإيديولوجيا مقدما ذلك في أعلى صورة ممكنة لديه من التوصيل والتبليغ. وتبعا لذلك لا يستطيع محلل أي نص أن يبلغ أهدافه إذا اعتمد في ذلك على منهج واحد[3].

فكل خطاب روائي تتمازج فيه الأنساق اللغوية مشكلة فيما بينها بناء يتطلب طرقا في إدراك عناصره السردية «فالملفوظ الروائي ليس مقطعا أدنى أي عنصرا أوليا متحدد نهائيا، إنه عملية وحركة تربط، بل أكثر من ذلك تشكل»[4]. وإدراك تشكل الخطاب السردي هو إدراك مزدوج: إدراك

---

(1) – ينظر: ر.بارت، طرائق تحليل السرد، تر حسن بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط 1992، ص9.

(2) – ينظر: ت. تودروف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، ص 122.

(3) – ينظر: عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص10.

(4) – جوليا كريستفا، علم النص، تر/ فريد الزاهي، مر/ عبد الجليل ناظم، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1991، ص22.

لطرائق تحليل الخطاب، وإدراك لطرائق تحليل السرد، وهما عمليتان تتمان في معين لغة النص في أبعادها التواصلية والتعبيرية وبتعبير آخر إنه إدراك يتمثل لمجموعة من طرائق التحليل التي تؤطر إجراءاته، وتعود بالدرجة الأولى، إلى أنواع الممارسات الأدبية، وأساليب التناول المنهجي التي هي في «صورتها المجردة أو النموذجية لا تعرف السكون، بل هي في حركة مستمرة من خلال علاقتها بالمادة الأدبية المتجددة، ومن خلال الممارسة العلمية للأدب»[1].

لذلك، سنرى، فيما سيأتي من القول، أن الإجرائية السردية معقدة وجد متشابكة.

مما جعل جيرار جينت G.Genette وهو يحدد مفهوم السرد، يصاحب هذا التحديد بتساؤل، إذ يقول: « إذا تصورنا –باتفاق– الحديث عن التعبير الأدبي، فإننا نحدد السرد ببساطة على أنه عرض لحدث أو متوالية من الأحداث الواقعية أو الخيالية عن طريق اللغة، وعلى وجه الخصوص اللغة المكتوبة، إن في هذا التعريف الإيجابي (المتداول) نوع من الوضوح والسهولة، لكنه يحمل اعتراضا أساسيا في محدوديته وانغلاقه، وإدخالنا معه في هذا الانغلاق، إنه يحجب أعينا في الوجود الحكائي نفسه، وهذا يعقد الأمر عن طريق إلغائه، بطريقة ما، حدود ممارسته»[2].

ويقترح تعريف ج.جينيت ثلاثة مسائل:

---

[1] –عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص7.

[2] G.Genette : Figure ll, Essais, Seuil 2e ed, Paris, 1969, p 49

1.من الصـــعوبة بمكان تحديد جنس أدبي بكلام محدد مهما بلغ التجريد النظري من الدقة، لأن التحديد، أصلا، يحصر الأنواع الأدبية ويفيدها، وفي الوقت ذاته هي لا تخضع إلى التحديد القار في الكلمات.

2.إن الخطاب اللغوي تمثل لغوي لحدث أو متوالية من الأحداث، وهذا يجيز لنا القول: بأن هذه المتوالية من الأحداث تســـتوجب متوالية من الكلمات والجمل، والعبارات، تندمج فيما بينها لتكون خطاب النص.

3.إن قضـية انغلاق النص مقولة خلافية بالنظر إلى النص كملفوظ، إذ تحدده جوليا كريسـتفا «كجهاز غير لسـاني يعيد توزيع نظام اللسـان بواسـطة الربط بين كلام تواصـلي يهدف إلى الإخبار المباشـر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السـابقة عليه، أو المتزامنة معه، فالنص بهذا المفهوم إنتاجية وهو ما يعني:

1) أن علاقته باللســـان الموجود داخله علاقة إعادة توزيع بناءة لذلك هو قابل للتحليل المنطقي لا اللساني.

2)في النص تداخل نصي، ففي أي فضـاء نصي معين تتداخل وتتقاطع ملفوظات تنتمي إلى نصوص خارجية»[1].

ولا شك أن جوليا كريستفيا تشير هنا إلى مجموعة المدلولات التي ينتجها النص باعتباره حقلا مفتوحا أمام مجالات التأويل الدلالي، وهي بذلك تناقض النظرية اللســـانية (الصـــارمة) التي ترى في

[1]-جوليا كريستفا، علم النص، ص21.

انغلاق النص واســـتقلاليته تحديدا آليا ميكانزميا لآليات الكتابة، انطلاقا من الرؤيا التي مفادها أن الصيغة الخطابية هي التي تمثل جوهر النص لا دلالته.

ومن باب الإشــارة، يغدو من نافلة القول التذكير بأن موضــوع الصــيغة والدلالة، وأيهما يمثل جوهر النص مقولة قديمة، تمثلها التراث العربي في قضـــية اللفظ والمعنى بكل ما أثارته من نقاش لكن ليس بنفس الإجرائية.

وبالعودة إلى ج. جينيت الذي يناقش قضية المنهج السردي من رؤية أخرى في تحديد الخطاب والنص، وخاصــة من خلال مؤلفه" مدخل لجامع النص"، ومقالته: "المنظورات الســردية"*. فقد اهتم في مؤلفه (المذكور) بدراســة الأجناس الأدبية وتقســيمها انطلاقا من مفهوم الشــعرية بالاعتماد على تصورات أرسطو وأفلاطون للأدب الملحمي الذي اعتبره مساويا للسرد الصرف فـــــ«الشعر الملحمي (والرواية) وفيه يتحدث الشاعر باسمه الخاص بوصفه الراوي، ولكنه في الوقت نفسه يجعل شخصياته تتحدث بأسلوب مباشر وهذا الأسلوب يؤدي الرواية المزدوجة[1]، ويقصد هنا، بالطبع تعدد الأصوات في الصــيغة الســردية على أنه يحدد زاوية الرؤية والمواقع الســردية، وهذا أمر في غاية الأهمية، وهو من اختصاص الصيغة لا الدلالة، هذا من جانب.

ومن جانب آخر وفي مقالته المذكورة، فإنه يرى أن الاعتبارات اللســانية ضــرورية لفهم العملية الســردية في الرواية، فالمنظورات الســردية، مثلا يتم رصــدها عن طريق اللغة، لأن التعبير عنها في الرواية

*- موجودة في مؤلف جيرار جينيت، وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر التبئير.

(1)- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر/ عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد(د.ت)، ص17.

يأخذ شكلا لسانيا محضا، وهذا يناقض رأي كريستفا التي تصف هذا التحليل بالمقولات المنطقية مما يفسح مجاله لصالح إجراء الدلالة.

بعد هذه التوضيحات الأولية، يغدو من المفيد توضيح الخطاب والنص، لارتباطهما بالرواية كخطاب ملفوظ منجز في النص.

أخذ مفهوم الخطاب في المقاربة الفكرية والنقدية، هالة اصطلاحية دسمة، نظرا لانتسابه إلى حقول معرفية مختلفة من دراسة الأرشيف والوثائق، إلى علم النفس الاجتماعي والإيديولوجيا... مرورا بحقل النقد واللسانيات الذي حاول كشف مكونات بنية اللغة الخطابية (منطوقا كان أم مكتوبا) انطلاقا من اعتبارات لسانية، سيميائية، وأسلوبية.

وهو الأمر الذي جعل المتخصصين بتحليل الخطاب يقسمونه إلى ثلاثة أقسام أساسية: الخطاب الكنائي (السرد)، ثم الخطاب الاستعاري (الشعر الغنائي، والخطاب الحكائي)، ثم الخطاب البرهاني (الاستقراءات الفكرية).

والخطاب من المصطلحات اللسانية الحديثة التي استعملت في دلالتها الجديدة عن طريق الترجمة على الرغم من وجود هذا اللفظ في اللغة العربية، إذ أصبح يطلق على كل جنس الكلام الذي يقع به التخاطب سواء أكان شفويا أم مكتوبا[1].

ففي مجال علم النفس الاجتماعي، طور الفيلسوف الماركسي **ميشال بيشو** مشروعا ركز فيه على عملية اللسانيات، وكان يهدف إلى إبراز أدوات تحليل قادرة على كشف النظام الإيديولوجي

[1] – ينظر: عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 261،262.

للعمل في الخطاب، ولم تكن أعماله موجهة لدراسة النصوص بوجه خاص، ولكن كانت في إطار مخبر للدراسات النفسية الاجتماعية. وقام المجال المعرفي لطروح هذا المخبر على أساس الدمج بين ثلاثة قطاعات من المعارف العلمية: المادية التاريخية، اللسانيات، ونظرية الخطاب كنظرية تحدد الأنظمة السيميائية، ومزجت هذه القطاعات الثلاثة بنظرية التحليل النفسي للموضوع. وعارض بيشو أن يكون هناك تماثل بين الخطاب والأيديولوجيا واعتبر ذلك انحرافا مثاليا[1].

وتفرض الضرورة المنهجية التي يقترحها النقد المعاصر، العمل على تجاوز التصورات المثالية في التعامل مع النص الأدبي، فلم يعد تحليل الخطاب في هذا المقام، خاضعا للدرس التاريخي والإيديولوجي، وأصبح أكثر خضوعا لسلطة النص اللغوية، إذ هي المكون الأساسي له مع التأكيد أنها بدرها مضبوطة ومحكومة بمجموعة من القوانين.

فالخطاب (Discours) هو مجمل القصة، أو جملة العناصر اللسانية، أو النظام اللغوي المخصوص الذي يؤدي هذا المحتوى ويمكن-في المجالات غير الأدبية- أن يكون شفويا أو كتابيا وحتى قائما على الحركات أو الصور أو غيرها[2].

ومن هنا ينطلق كل من **ج.ب.بروان G.By.Brown** وج.**يول G.Yule** في كتابهما "تحليل الخطاب" مؤكدين في تحليل الخطاب على ضرورة تحليل الاستعمالات اللغوية، فمن ثم «لا يمكن أن ينحصر الوصف المجرد للأشكال اللغوية بعيدا عن الأغراض أو الوظائف التي وضعت هذه

---

[1]- D.Maingueneau : L'analyse du discours, Introduction aux lecteurs de l'archive, Hachette, Paris, 1991, p91.

[2]- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص24.

الأشـــكال لتحقيقها بين الناس»[1]، ويؤكد ذلك بالاســـتناد إلى كلمة خطاب التي تعني المخاطبة بين متكلم ومخاطب، فالمتكلم/الكاتب هو الذي يطرح خطابه، ويبين معلوماته بصيغة معينة، كما أنه يقوم بعملية الإحالة وتبقى مهمة التفسير والتأويل على عاتق المخاطب/القارئ.

يطرح خطابه، أي بمعنى يتلفظه، ويبنيه بصيغة لغوية، أي أنه يصبح ملفوظا، ويعني التلفظ عند بنفســـت « الفعل الذاتي في اســـتعمال اللغة وهو فعل لازم إنتاج أيما نص، ويعني الثاني (أي التلفظ الموضـــوع اللغوي المنجز الذي يســـتقل عن التلفظ الذي أنجزه»[2]، وتؤدي الاحالات في النص دور الترابط التركيبي بين العناصر اللغوية، فكم من مادة لغوية تبقى جامدة بلا معنى في النص لولا ارتباطها بإحالة نوضحها، كما سنرى في مسألة اشتغال الضمائر ووظيفتها الخطابية، ذلك أن التجاوز اللغوي في شكل جمل مفيدة هو الذي يكسب المفردات دلالتها فمشكل المعنى هو في الأصل مرتبط بالصيغة الخطابية.

وبتقريب فلسفي، فإن المكتوب قد سبق المنطوق دائما، سبقا أكيدا في الطبيعة ومرجحا في معرفة الناس.

ففي العمل الروائي، يتشـــكل خطاب المتكلم/ المؤلف روائيا، "باعتباره فردا اجتماعيا"، لفظيا وأدبيا، فهو منتج لإيديولوجيا، وهي بدورها تتشكل في صورة لفظية، فالرواية، انطلاقا من هذا، دائما تقدم وجهة نظر خاصة عن العالم، فبالنسبة لـــ **ميخائيل باختين**: «المتكلم وخطابه بوصفها موضوعا

---

[1]- ج.ب بروان- ج بول، تحليل الخطاب، تر/مصطفى لطفي الزليطي، منير التركي، جامعة الملك سعود السعودية، 1997، ص1.

[2]- عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1990، ص154.

للخطاب، وموضـوع خاص: فلا يمكن أن تتكلم عن الخطاب مثلما نتحدث عن موضـوعات أخرى للكلام: أشـياء جامدة، ظواهر، أحداث... ذلك أن الخطاب يسـتلزم طرائق شـكلية جد خاصـة في الملفوظ وفي التشخيص اللفظي»[1].

ففي أسلوبية **باختين**، يقع الخطاب في منطقة خارج السرد الروائي، فهو قبل أن يأخذ اندماجه اللغوي، وقبل أن يحقق بنيته النصـية، ينتمي إلى المجتمع والإيديولوجيا وكأن الخطاب المسـرود (المروي) هو خطاب داخل خطاب.

وفي هذا الصـــدد يطرح **باختين** تســـاؤلا متعلقا بالمتلقي وكيفية تلقيه بوعيه، هذا الوعي الذي بعبر عنه المؤلف بواســطة الخطاب الداخلي ويجيب قائلا: «إننا نعثر بالفعل في صـيغ الخطاب المروي على وثيقة توضـح هذا المشـكل، وسـتقدم لنا هذه الوثيقة توضـيحات وإرشـادات عن الاتجاهات المجتمعية الثابتة، المميزة للإدراك الفعال لخطاب الغير. لا تقع إوالية هذه الســـيرورة في الروح الفردية، ولكن في المجتمع الذي لا يختار ولا ينحون أي لا يضـم إلى البنيات النحوية سـوى عناصـر الإدراك الفعال»[2].

---

[1]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987، ص 102.

[2] – ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر/محمد البكري، يمنى العيد، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986، ص157.

فالخطاب المروي هو إنتاج المؤلف ولكن تدخل قناة أخرى في عملية الخطاب وتقوم بوظيفة التحدث وهو تحدث مستقل تمام الاستقلال في أصله، عما يقوله المؤلف إذ يقع خارج السياق السردي.

إنه الخطاب الإيديولوجي والاجتماعي، ويقترب هذا الفهم الباختيني المنظور مع البنيوي التكويني الذي ينطلق من سوسيولوجيا المضمون في تحديد الخطاب الأدبي.

فالاكتشافات الأساسية للمنظور التكويني تتجاوز الفاعل كفرد، (إذ أنها جماعية) وهي التي تعالج الطابع المنظم لكل تصرف فكري أو عاطفي أو علمي يقوم به هذا الفرد الذي تتجاوز فرديته لأنه نتاج الجماعة[1].

إن هذا الطرح يبتعد عن النظرة اللسانية، في تحليل الخطاب التي تنظر إلى اللغة الروائية على أساس أنها أداة للتواصل، خلافا للطرحين الباختيتني والتكويني الذي يعتبران أن هذه اللغة، باختلاف أنساقها، تنتمي، أولا وقبل كل شيء إلى التعددية اللسانية الاجتماعية.

فبنية الخطاب الروائي هي بنية دالة، وعالم خاص من الأصوات والعلاقات.

وينبغي أن نميز بين جانبين في تحليل أي خطاب: المحور الزمني (Diachronique)، الذي يعنى بتطور الظواهر وصيرورة أوضاعها في فترات زمنية متعاقبة. والمحور الآني (Synchronique)

[1]- ينظر: جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، ص129.

الوصـفي الذي يركز في تحليله للظواهر على جملة علاقاتها المتراكبة، وانتظامها في نسـق ديناميكي[1]، مع الانتباه أن هذا المحور الأخير يهتم بتحليل الأبنية الخطابية في لحظة ثابتة ومحددة.

وتوجد داخلين هذين المحورين: اتجاهات مختلفة في تحليل الخطاب من حيث هو بنية لغوية منها محور النظرة اللغوية الاجتماعية: ويمثلها بعض فلاسـفة اللغة واللسـانيين، ويعتمدون في تحليلهم للخطاب على وظيفتين اجتماعيتين للغة:

أما الوظيفة الأولى التي تؤديها اللغة المتمثلة في التعبير عن المضـامين، فيصـطلحون عليها: "وظيفة تعاملية"، وأما الوظيفة المتمثلة في التعبير عن العلاقات الاجتماعية والمواقف الشـخصـية، فيصطلحون عليها: "وظيفة تفاعلية"[2].

ويعتبر **جون لاينز** أحد ممثلي النظرة التعاملية، خصـوصـا من خلال مؤلفه "اللغة والمعنى والسـياق"، بافتراضـه أن أهم وظيفة للغة تكمن في إيصـال المعلومات دلالة على أن لهذه اللغة دورا إبلاغيا يعبر عن مقصـدية المتكلم إذ يقول **لاينز**: « إن هناك علاقة جوهرية ولو أنها غير مباشـرة بين ما يعنيه المرء وما يقصـده وبين ما تعنيه عرفا الكلمات التي يستخدمها»[3] في إشـارة إلى ارتباط المعنى باللغة والسياق، ذلك أن المضمون الذي تحمله اللغة يجسد خصائص التفاعل الاجتماعي لغويا.

---

[1] –صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص7.

[2] – ينظر: ب. بروان، جول بول، تحليل الخطاب، ص1.

[3] – جون لايتر، اللغة والمعنى والسياق، تر/ عباس صادق عبد الوهاب، مر/ يوئيل عبد العزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص15.

ويمثل النظرة التفاعلية، علماء اللســـانيات الاجتماعية، والدراســـات الانثربولوجية (ليفي سطروس...)، وهم ينظرون إلى الاستعمال اللغوي بوصفه أداة اتصال بين الأفراد أكثر من قيامه على اللغة بوصفها أداة تعامل، تأكيدا على العلاقات التواصلية بين أفراد المجتمع.

ويختلف، أيضــا، في تحليل الخطاب من حيث النظر إلى موضــوعه، وما يهمنا في هذا الجانب هو التأكيد على اتجاهين:

1) اتجاه لســاني محض: اهتم أســاســا، ببنية الجملة في الخطاب، مبتعدا عن ســياق التواصــل، وهو اتجاه، في الغالب، ما يصطلح عليه بلسانيات النص.

2) اتجاه يبتعد بالبحث اللســـاني إلى ما هو خارج عن حدود الجملة، ويتجه إلى الانتظامات العيارية.

أما بالنسبة لموضوع الخطاب، فهو بنية دلالية تصب فيها مجموعة من السياقات اللغوية تتظافر عبر متواليات قد تطول أو تقصر حسب ما يتطلبه الخطاب من إيجاز أو إطناب[1].

ولفهم موضــوع الخطاب، بصــورة أكثر وضــوحا، باســتطاعة محلله أن يســتفيد من مفاهيم من قبيل "الكلام في موضوع" و"موضوع المتكلم"، كما يمكن استكشاف مؤشرات التحول الموضوعي في الخطابين المكتوب والمحكي[2].

---

[1] – ينظر: محمد الخطابي، لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1991، ص180.

[2] – ينظر: ج.ب. بروان، تحليل الخطاب، ص 83.

ويستفاد من هذه العبارة أن الخطاب المحكي متضمن في خطاب الكتابة «وتحدث في التحدث (قول في قول)، لكنه في الوقت ذاته، خطاب عن الخطاب وتحدث عن التحدث»[1].

وكأن الصيغة السردية هي جزء من خطاب الرواية العام إذ ميزنا بين الأقوال والأفعال، وبين الحوارات، وما تقيمه الشخصيات بما في ذلك السارد من علاقات فيما بينهما.

ولا يفهم الخطاب، تبعا لذلك، بالنظر إلى موضوعه إلا ضمن مجموع الروابط التي تربط مقاطعه، وهي روابط، بنيوية منتظمة تنتقل من الوحدات الصغرى إلى الوحدات الكبرى في إطار ترابط الكل بالجزء، أي ترابط الخطاب كنص كلي بأجزائه المكونة له، (جملة، عبارة...).

وبهذا الشكل يقارب مفهوم السرد مفهوم "موضوع الخطاب"، ففي مجال التعبير الأدبي يستخلص تحديد السرد كعرض لحدث أو متوالية الأحداث، حقيقية أو خيالية، وهو عرض بواسطة اللغة.

إن المحكي يخضع إلى ترتيب معين، تترتب فيه الأحداث عن طريق اللغة كمتوالية، كما هو الشأن في موضوع الخطاب الذي يترتب وفق تضمن لغوي، ووجه المقارنة بين مفهوم السرد و"موضوع الخطاب" هنا يصبح قائما نظرا لتعدد الخطابات والطرائق السردية المرتبطة باحتمالات استخدام اللغة

---

[1] – ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص 155.

وترتيب الأحداث والوقائع، فالثورة الجزائرية كموضـــوع للخطاب تناولته تعبيريا روايات متعددة بطرائق سردية مختلفة (اللاز[1]، الطريق الدامية[2]، معركة الزقاق[3]...)

ويفهم مما سبق أن السرد والخطاب هما إطاران تتشكل فيهما اللغة، ويتشكلان فيها، ولذا ربط علماء اللغة وتحليل الخطاب بين الخطاب والكلام، لأن أي لغة، أي قبل كل شـــيء ملفوظ، وملفوظ أي خطاب بالنسبة لمحلله «قابل للتجزؤ إلى وحدات تعرف بالمرسلة Message، والمرسلة في تعريف هؤلاء هي مجموعة مركبة من عناصر مرتبة، مستقاة من المعارف الإنسانية ومجتمعة بشكل بنيوي»[4].

وقد تتجســـــد هذه المرســـلة في دلالة كلمة، من هنا وجب التأكيد أن مفهوم الخطاب، وموضوعه، يرتبط أساسا ببنية الجملة، والجملة تتكون من مجموعة من الكلمات وبتوالي هذه الكلمات والجمل بصـبح الخطاب نسـيجا كلاميا، فالكلام جنس للجمل التوام مفردها ومثناها ومجموعها، أي أن الكلام قد يكون جملة واحدة أو مجموعة من الجمل، تؤدي معنى ما في شكل ملفوظ قبل أن تنجز في الكتابة في صورة بنية خطية تحمل مؤشرات دلالية.

إن قيام البنية في نمطها يعني قيام الكتابة بقول أو خطاب، فلقد أبطلت المفاهيم الحديثة عن التركيب الصوتي الفكرة القائلة، إن الكلمات هي تعبير عن الأحداث في العالم المحسوس إلى رؤية تنظر على "أنها كيانات مادية بحتة"[5]، ولهذا الغرض غالبا ما ينظر إلى الكلمات داخل الخطاب كما لو

---

(1) –للطاهر وطار.

(2) –لمحمد مصايف.

(3) –لرشيد بوجدرة.

(4) موريس أبو ناظر، إشارة اللغة ودلالة الكلام، مختارات ط1، بيروت 1990، ص93.

(5)– جون لايتز، اللغة والمعنى والسياق، ص41.

كانت كيانا مستقل المعنى، ولكن لا يمكن فهم أي كلمة على نحو تام بمعزل عن الكلمات التي تجاورها، فهما يكن التعريف الشائع للكلمة المتمثل في أنها تدل على معنى مفرد، فإنها لا تأخذ دلالته الحقيقية إلا داخل السياق، حينما تنعقد مع كلمات أخرى، فتأخذ أحيانا دلالة عدولية بعيدة عن الدلالة المعجمية.

لكن مع ذلك قد أن نصادف في بعض الأحيان، كلمة محورية في الخطاب يتأسس عليها، ويبنى عليها النص، وقد تذكر أو تضمر لغرض سياسي مثلا، فإذا كانت الكلمات هي التي تشكل مقاطع الخطاب، فإن لكل مقطع دوره، ويمثل قضية واحدة (تأتي في شكل تعبير أو جملة) تمثل موضوع الخطاب بالنسبة لكل المقاطع.

كما أن التركيب النحوي للجملة يمكن معرفته بناء على تحديد الكلمات التي تتمون منها الجملة، وكذا بناء على الترتيب الذي تظهر فيه هذه الكلمات[1].

ذلك أن المعنى لا يفهم إلا ضمن السياق الذي يفرضه التركيب اللغوي. فأي خطاب، هو أساسا، تركيب لغوي، لذا ينبغي الاتجاه إلى هذا التركيب أثناء عملية الدراسة والتحليل.

ومن وجهة نظر دلالية، يعتبر **جون لاينز** أن في هذا التعريف نوعا من القصور، وانطلاقا من فكرة "المعنى والسياق"، فإن الجملة لا تأخذ مفهومها النحوي إلا عندما يراعى دور البنية الدلالية في

[1]- ينظر:جون لايتز، نظرية تشومسكي اللغوية، تر/حلمي خليل دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر 1995، ص113، 114.

تركيبها، فالفرق بين الاستقامة النحوية والاستقامة الدلالية ليس من الدقة المتناهية، ومع هذا فالقول إن التمييز بين النحو والدلالة ليس واضحا في كل الأحوال لا يعني أنه غير واضح على الإطلاق[1].

وبالنسبة له فإن هناك مستويين من البنية النحوية، بنية سطحية وبنية عميقة: البنية العميقة ذات علاقة أوثق بمعنى الجملة من علاقة البنية السطحية، أما السطحية فلها علاقة أوثق بالطريقة التي يتم بموجبها نطق الجملة، أي المجال الصوتي[2].

والجملة مصطلح يدل على وجود علاقة إسنادية بين اسمين، أو اسم وفعل، والإسناد هو نسبة إحدى الكلمتين إلى الأخرى، وفسرت النسبة بأنها إيقاع التعلق بين الشيئين، وتبعا لذلك فالجملة نوعان:

1. ***اسمية***: موضوعة للإخبار بثبوت المسند والمسند إليه والعلاقة هي الإسناد.

2. ***فعلية***: موضوعة لعلاقة الإسناد مع دلالة زمنية على حدوث الماضي أو الحاضر أو المستقبل[3].

إن التركيز على بنية الجملة يهدف إلى تحديد الخطاب كمنظومة من الجمل تترتب فيه لتكون في الأخير الخطاب السردي للرواية.

---

[1] – ينظر: جون لايتز، اللغة والمعنى والسياق، ص112.

[2]– ينظر:جون لايتز، نظرية تشومسكي اللغوية، تر/حلمي خليل دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر 1995، ص113، 114.

[3]– ينظر: أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، ط1، دمشق 1996، ص 217، 218.

ويقوم تحليل الخطاب السردي للرواية أساسا على الشكل الذي يفرزه الواقع اللغوي، لا على أساس الحدس والتخمين، وأن واقع الجملة (داخل الخطاب) هو الكلمات التي تنساب على لسان المتكلم (الكاتب) لا الكلمات المفترضة، والتي يقدمها خيال اللغوي[1]، أو القارئ، ذلك أن فعل القراءة غالبا ما يؤدي إلى انزياحات دلالية، واختلاف في المدلولات بحكم اختلاف علاقات القراء بالمرجع، وتفاوت مواقفهم منه مما يجعل كل قراءة تأويلا[2]، نظرا لتعدد القارئ.

ومن ثم فإن التحليل البنيوي للسرد يؤكد على الصيغة السردية لفهم تقنياته، وما هذه الصيغة إلا الكلمات والجمل التي يحملها الخطاب السردي.

وتماشيا مع هذا، فإن تحليل الخطاب ينطلق من التصورات والأدوات نفسها التي تحلل بها الجملة، مما يتيح توسيع حدود الوصف اللساني للجملة إلى العلاقات الموجودة بين اللغة والثقافة والمجتمع.

وبذلك يتعدى تحليل الخطاب العلاقة بين الدال والمدلول، وحدود الجملة إلى ما هو أبعد منها، أي تحليل التواصل اللغوي المبثوث في النص باعتباره صيغا خطابية منتظمة، لأن أي خطاب ينطلق من شيء ما تمّ قوله، وهذا ما سبق قوله، ليس مجرد جملة تم التلفظ بها، وإن هو انسياب جملي يقوم بوظيفة التواصل، مما يحقق أهم ميزة يقصدها أي خطاب، وهي ميزة التخاطب بين متكلم ومستمع، قصد الإبلاغ عن المحتوى[3].

---

(1) – ينظر: كتاب الموارد، دراسات في اللغة، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، ط1، بغداد، 1986، ص157.

(2) – يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص23.

(3) – ينظر: ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ص25.

والعلاقة بين المتكلم والمستمع تترجم في المنظور السردي إلى العلاقة بين المؤلف والقارئ، وما بينهما من وسائط وقرائن، هي بالأساس لغوية وهي العلاقة التي تشغل اهتمام النقد الحديث، بشكل جوهري، لأن نموذج اللغة ينحدر من نظريات التواصل اللغوي، ويتمحور أساسا حول علاقة المرسل والمرسل إليه.

ومن هنا على محلل الخطاب، كما جرت العادة، أن يتجاوز مرحلة المعاينة البسيطة ووضع فضاء النص في علاقة مع مجالات التواصل[1]، التي تفهم المنظور اللساني بعيدا عن وظائف اللغة وشبكة العلاقات السردية بداية بالمؤلف وانتهاء بالقارئ.

ولقد اهتم **امبراتو إيكو U.Eco** كثيرا بعلاقة المؤلف/قارئ، وبينهما السارد، وهي علاقة خطابية مستثمرة، فالكلمات المنطوق بها ليست مترجمة فوريا في مجال واقعي يستنفذ إمكاناتها في الدلالة، إنما تستدعي سلسلة من الدلالات التي ما تنفك تتعمق إلى الحد الذي تصل إلى تشكيل صورة مصغرة عن العالم، وذلك عن طريق تدخل القارئ (المتعدد) الذي يشارك في عملية إنتاج النص من جديد مستثمرا دلالاته المتعددة باعتباره منفتحا أمام احتمالات التأويل الدلالي.

من خلال ما سبق، يفضي بنا مصطلح "الخطاب"، إلى مصطلحات أحرى يتقاطع معها المفهوم، مما يتيح توضيحها تحديده وفهمه، ومن بين تلك المصطلحات: مصطلح "قصة" ومصطلح "ملفوظ".

-[1] D.Maingueneau, L 'analyse du discours, p: 128.

فكل ملفوظ هو صـــنيع عملية التلفظ، والقصـــة هي ملفوظ لا علاقة له بعملية التلفظ، أما الخطاب هو نتاج عملية التلفظ، أي تجسيد عملية التلفظ في الملفوظ[1]، أي في القصة، وبالتالي فكل ملفوظ ينتمي إلى الخطاب يتمتع باســـتقلال ذاتي واع، ذلك أنه يأخذ كل دلالته انطلاقا من دون واسطة.

وهنا التمييز واضـحا في الدرس اللسـاني والسـيميائي بين الملفوظ والتلفظ، إذ يمثل هذا الأخير الفعل الذي أبث عن طريقه ملفوظا، فالملفوظ هو نتاج عملية التلفظ.

فالقصة هي ملفوظ تجسد فيه فعل التلفظ من جهة، ومن جهة أخرى يجب التذكير بأن ثنائية القصـة/الخطاب، ثنائية قديمة تعود إلى عهد أرسـطو (فن الشـعر)، الذي شـدد فيه على عملية الحبكة في العمل الدرامي، فهي التي تنظم الأحداث، كما تنظم أحداث أي خطاب[2].

فالخطاب هو عبارة عن ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل تكون نظاما مغلقا، تتطور وحداته من خلال تعاقب زمني، لأنه لا يمكن تلفظ وحدتين كلاميتين في وقت واحد، من ثم فالقصـــة ســـرد مرتب للأحداث في تسلسل زمني.

وإذا انتقلنا إلى **دي ســـوســـير**، فالخطاب في منظوره مرادف للكلام كمادة لغوية منطوقة أو مكتوبة، أي اللغة كما يمارسـها المتكلم/الكاتب، بقطع النظر عن الأثر التعبيري، فاللغة شـيء والكلام

---

[1]- دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى السيمولوجيا، تر/ عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (د ت)، ص35.

[2] - ينظر: فاضل تامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء، 1994، ص 186-187

شـيء آخر، فاللغة نظام والكلام نشـاط يتم طبقا لشـروط هذا النظام[1]، فهناك إذن أثر متبادل بين اللغة والكلام، إن اللغة في وقت واحد هي إنتاج للكلام ووسيلة له[2]

ويتحدد مصـطلح الخطاب عند **ميشـال فوكو** «بصـورة نهائية كمجموعة من العبارات* التي تنسب إلى نفس نظام التكون»[3]، إنه يقصد هنا ما يصطلح عليه بالخطاب العباري.

وإذا أخذنا بمفهوم توالي مجموعة من الجمل في العبارة، فإن لغة الخطاب فوكو برز على مستوى الوحدات الصغرى (الجملة)، وإنما في أبنية خطابية أكبر تحقق إلى حد بعيد عملية التواصل اللغوي.

ويتضح من خلال بنية ما سبق أن بنية الخطاب السردي الروائي تشكلها التواصلات اللغوية في شكل بنى حكائية، تتحقق إلى حد كبير عبر شبكة العملية السردية، بداية بالعلاقات وتشابكها بين المؤلف، والقارئ وبينهما الراوي، إلى وجهة النظر التي قد تتحدد من خلال شخصياته، بالإضافة إلى الحوارات ومسـاحة اللغة الروائية بوظائفها المختلفة وأشـياء أخرى، وكل ذلك مطلوب من القارئ تجرعه في وحدته البنيوية الكلية للنص، لذلك فإن نظرية الخطاب ينبغي أن تقوم بوظيفتها كأسـاس ملائم لدراسة الوظائف والأبنية المحددة، وهذا ما سأحاول توضيحه في الفصول القادمة.

---

[1] – ينظر: تمام حسن، المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، مجلة فصول (قضايا المصطلح النقدي) المجلد 7، العدد 3-4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 87، ص23

[2]– ينظر: محاضرات فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ص32.

*– العبارة في طرح فوكو قد تعني الجملة، أو مجموعة لانهائية من الجمل.

[3] – ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ص100.

مفهوم النص:

غالبا، فيما تقدم من البحث، ما كانت كلمة خطاب تستدعي كلمة أخرى هي "النص"، من منطلق أن الخطاب كملفوظ يتحقق في النص كفعل لعملية التلفظ. إن مصطلح "النص" في حد ذاته يخضع لمفهوم النصية، أو الترابط النصي، فالنص عبارة عن وحدات لغوية طبيعية منضدة متسقة، والخطاب عبارة عن وحدات لغوية منضدة منسجمة، والمقصود بالتنضيد ما يضمن الترابط بين أجزاء الخطاب والنص[1].

تمثل كلمة "النص" مفهوما محوريا في الفكر الإسلامي، خاصة في علم الكلام، حيث أن الفرق الكلامية غالبا ما تصنف في منزلتين: أهل النص، وأهل العقل. والنص عند الفقهاء نص القرآن ونص السنة، وهو بمعنى الفقهي يكون مقطوعا به، وغير مقطوع، فإذا كان مقطوعا به فإنه لا اجتهاد مع وجوده، وهو عند الأصوليين مثل الخطاب يقصد به الأمر أو النهي أو الإخبار أو الخبر أو غيرها من الوظائف، وبناء على هذا فإن الخطاب عندهم يشمل النص أيضا، ويتضح من خلال هذا أن الخطاب أعم من النص، وكلاهما يقوم بدور وظيفي فالخطاب أعم من النص، وكلاهما يقوم بدور وظيفي[2]. ويعني النص في علم الحديث الإسناد ومعاني التوفيق والتعيين ومعاني اصطلاحية أخرى تدل على البين بذاته الواضح وضوحا لا يحتاج معه إلى بيان آخر[3]، ومعنى هذا أنه على النص أن يكون مفيد المعنى.

---

[1]- ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1996، ص35.

[2]- المرجع السابق، ص34، 35.

[3]- نصر حامد أبو زيد، النص السلطة الحقيقية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء، 1995، ص150.

وتركيزا على هذه الإفادة يعرفه نصـــر حامد أبو زيد قائلا: «إذا كانت كلمة نص في اللغات الأوروبية تعني نســـيجا من العلاقات اللغوية المركبة التي تتجاوز حدود الجملة بالمعنى النحوي للإفادة، فلم يكن الأمر كذلك في اللغة العربية، ومن اســتقراء الدلالات الواردة في لســان العرب لابن المنظور يمكن القول إن الدلالة المركزية للدال "نص" هي الظهور والانكشاف»[1].

أما محمد مفتاح فيعني يعنده في العربية، الإظهار والتراكم والتعيين ومنتهى الشـــيء[2]، أي إنه مستقل بذاته مبنى ومعنى.

والنص في التعريف المعجمي الأدبي الحديث هو «الكلمات المطبوعة أو المخطوطة التي يتألف منها الأثر الأدبي»[3]، وكأن هذا التعريف يؤكد الصــفة الخطية للنص «لأن المكون الخطي للنص يمنح المتلقي إمكانية مباشـرة قراءته كخطاب لغوي مكتوب اسـتناد إلى معرفة مفترضـة باللغة وبرسـم الخط المقدم»[4]، فكان النص هو الصفة الخطية للخطاب كملفوظ.

وبعيدا عن الاســـتقراء اللســـاني يرى **بول ريكور** أن للنص معنى مختلفا تماما عن المعنى الذي يعرفه التحليل البنيوي فيما يسـتعيره من اللســانيات، فهو وســاطة بين الإنســان والعالم، والإنســان والإنسان، والإنسان ونفسه[5].

---

[1]- نفسه، ص150.

[2]- ينظر: محمد مفتاح، التشايه والاختلاف، ص34.

[3]- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص413.

[4]- محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء، 1991، ص256.

[5]-ينظر: بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، ص47.

وبالنسبة **لرولان بارت** فالنص تعددي ولا يعني هذا فحسب أنه ينطوي على معان عدة، وإنما أنه يحقق تعدد المعنى ذاته. إنه تعدد لا يؤول لأية وحدة، ليس النص تواجد المعاني، وإنما هو مجال وانتقال، بناء على ذلك فلا يمكن أن يخضع لتأويل، وحتى لو كان حرا، وإنما لتفجير أو تشتيت، ذلك أن تعددية النص لا تعود لالتباس محتوياته، إنما لما يمكن أن يطلق عليه التعدد المتناغم للدلائل[1]، وهذا من منظور سيميائي.

ومن وجهة نظر تبئيرية فإن النص يظهر ككتلة في وجه الصفحة أولا، يحيط بها الهوامش، لكن بؤرة المركز هي المتن المكتوب، إذن، حين يقرأ النص، فإن أول ما ينحبس أمام عينيه كبؤرة هو ما يتحدث عنه النص»[2].

نستكشف مما سبق أن النص حقل خصب، ونسيج من المكونات اللغوية والدلالية، ويتسع تحليله ضمن حدوده في ذاته، أو خارجها حسب قناعة كل واحد.

ويرى **عبد المالك مرتاض** أن النص الأدبي ذو وجود شرعي مستقل عن مؤلفه إلى حد بعيد، على الرغم من أنه ينتمي إليه، مؤكدا على أن أي نص أدبي هو ظاهرة نصـــية في حد ذاته التي تدل على تحليل الملفوظ في حيز ليصبح نسيجا من الكلمات يرتبط بعضها ببعض[3].

---

[1]- ر. بارت، درس السيمولوجيا، تر/بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط3، الدار البيضاء، 1993، ص62.

[2]- بول ريكور، الوجود والزمن والسرد، ص172.

[3]- الأزهر الزناد، نسيج النص، ص11، 12.

ويكمن أن نتوصل بما سبق في فهم إجراء النص في الاصطلاح على أنه كائن لغوي، فهو يطلق على ما يظهر به المعنى، أي الشكل الصوتي المسموع في الكلام المرئي منه عندما يترجم إلى مكتوب[1]، ويصبح ذا دلالة.

ومن الوجهة اللسانية، فالنص علامة مفردة كبيرة، وهو يتكون من مجموعة من العلامات الجزئية، أو مجموعة من الدال والمدلولات، فهو خطاب ملفوظ دال يحتاج إلى فعل التحليل والقراءة لفهم مقاصده، فمحلل الخطاب **لمحمد مفتاح** لا يقرأ نظريات، إن كان واعيا بما يفعل، ثم يلصقها بما يقرأ، وإنما يستضيف النص ويعقد معه صلات حميمة ليتعاونا معا على إنجاز مهمة الفهم والتأويل(النقد)[2].

ويتكون مجال النص من مجموعة من الجمل التي تشكل أكثر من وحدة لسانية قائمة بذاتها كدال يستدعي مدلولا، فكل من الخطاب والنص يدلان من الناحية البنيوية، على التسجيل اللفظي للموقف الإبلاغي التواصلي، سواء في الخطاب الملفوظ أم النص المكتوب، وما يؤكد ذلك هو التركيب اللغوي الدال.

ويتساءل مصطفى الكيلاني إن كان وجود النص عبارة عن امتلاء لغوي تتخلله فراغات هي بمثابة الآنية المتجددة، أو علامة التعالي التي تفصل بين الوجود اللغوي المكثف والوجود المتسائل[3]،

---

[1]- ينظر: محمد مفتاح، دينامية، ص42.

[2]- ينظر: محمد مفتاح، دينامية النص، ص42.

[3]- ينظر: مصطفى الكيلاني، وجود النص، نص الوجود، الدار التونسية للنشر، 1992، ص55.

في إشارة إلى انغلاق النص باعتباره نظاما داخليا منفتحا في صورة نسيج خاصلا يخرج عن التشكيل اللغوي الذي يؤلفه.

وفي واقع الحال، وإجابة عن هذا التســـاؤل: نقرر أن النص ينفتح وينغلق، وفي نفس الوقت، وعن طريق الوجود اللغوي الذي يكونه، فهو نسـيج ينغلق على ذاته إذ يسـتقل عن العوامل الخارجية التي أدت إلى ظهوره، ويبدو منفتحا إلى الداخل إذ ينتظم في نسـق داخلي تحطمه قوانين نصـية تحرك علاقات هذا النسـق. كما ينطوي النص على نفسـه بفعل اللغة الفنية التي تقولب أكثر مظاهر صـورة العالم عمومية، فإذا هي تضـــبح بمبادئها البنيوية وذلك داخل ســـلســـلة من الحالات هي المضـــمون الأساسي للعمل الفني[1].

ومن وجهة نظر أخرى، ما النص في واقع الأمر «إلا نسـيج فضـاءات بيضـاء، وفرجات ينبغي ملؤها، ومن يبثه يتكهن بأنها فرجات سـوف تملأ ويتركها بيضـاء لسـببين: الأول، وهو أن النص يمثل آلية كسولة (أو مقتصدة) تحيي من قيمة المعنى الزائدة التي يكون المتلقي قد أدخلها إلى النص. (ثم) إن النص يصادر على المتلقي خاصته باعتباره شرطا لا غنى عنه لطاقته المتواصلة الملموسة»[2] نظرا لسلطة هذا النص الذي يتوقع قارئه.

---

[1]- ينظر: عبد المالك مرتاض، النص من أين؟ وإلى أين؟ ص25

[2] - إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص63-64.

ويقترح **سعيد يقطين** في كتابه "الكلام والخبر" مفهوما آخر لمصطلح "النص" مرادفا للكلام، الذي يعني دلالات متعددة متنوعة حسب استعمالات القدماء والمحدثين، فإذن هو يحل محل الكلام لملاءمته معالجة مختلف القضايا[1].

والنص في مفهوم **ميشال ريفاتير M.Riffaterre** حقل خصب لموضوع الأدبية، في انسجامه تتحقق العناصر الجمالية، وله ارتباط بالملفوظ إذ يميز علماء اللسان بين الملفوظ من حيث هو عنصر كلامي، والملفوظ من حيث هو نص، إذ لا سبيل إلى الوقوف على الخصائص المميزة للرسالة الكلامية الأدبية إلا من خلال النص[2].

فسمة النص هنا سمة إفرادية، إذ هو بنفسه يحمل حدوده ضمن الملفوظ كصيغة كلامية ذات ترابطات تركيبية، ويحمل أيضا صفة استبدالية في عملية الإبلاغ والتواصل عن طريق ثلاثة عناصر متضمنة فيه:

1. التواصل لعبة مبرمجة يبرمجها النص، وعلى التحليل النصي إبراز المراقبة التي تقوم بها الكلمات.
2. أن القارئ يتعامل مع النص باعتباره مشاركا طبيعيا في عملية التواصل.
3. الواقع والمؤلف يدل عليهما النص[3].

---

[1] – ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء، 1997، ص53.

[2] – ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: النص الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفاتير، كتابة "صناعة النص"، وجون كوهين، من خلال كتابه "الكلام السامي"، مجلة فصول(الأسلوبية) المجلد5، العدد1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص122.

[3] – المرجع السابق، ص123.

إذن يتألف النص من مجموعة من العناصـــر، بينها تربط وتماســـك، وتؤدي الروابط التركيبية والإحالية دورا وظيفيا في هذا التماسك، من أجل تحقيق وظيفة التواصل والإخبار والحكي.

ويتميز النص عما هو ليس نصا عند "جان كوهين" بتظافر ثلاثة عوامل تحقق وجوده:

1) عامل التوزيع ويتحقق به أفقيا عن طريق توزيع العناصر في الكلام.

2)عامل التماسك، فهو يخضع إلى ما تقوم به الروابط اللغوية الداخلية بفضل تلاؤم العناصر.

3)عامل العقد الكافية، فقد يكون النص محدودا أو موسعا بما أن الملاءمة يمكن أن تتحقق في الركن التوزيعي[1].

إن هوية النص تتحدد في انســـجامه الأفقي والعمودي كمنظومة، ويمكن أن تكون له هوين نفسـية أو اجتماعية أو سـياسـية وبهذه التعددية الدلالية يتيح لنا أن نقرأ أكثر من قراءة، ولكن ليس للنص حين تتيح لنا هوية مثل هذه القراءات، إذ تســـقط عنه صـــفة الأدبية، فتغيب هويته فيما هو سـواه، لأن هويته الحقيقية موجودة في وجوده اللغوي، وهو الوجود الوحيد الذي يحمل السـمة الجمالية باعتباره خطابا ينفتح على تحليلات بنيوية وتأويلات دلالية متعددة.

ويذهب على العكس من ذلك، المنظور التفكيكي في النقد، إلى أن النص ينزع إلى التفكك أو التنافر والاضمحال أمام سلطة التحليل والقراءة، فهو بذلك يميل على عكس ما تعتقده البنيوية إلى محاربة كل حالة تشابكية خاضعة لعملية البنية Structuralisation، وهذا ما يتيح تفككه[2].

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص 125.

[2]- فاضل تامر، اللغة الثانية، ص45.

وينبغي التأكيد على أن النص، شـــأنه شـــأن الخطاب، مقترن بمفهوم الوحدات اللســـانية التي تكونه، وهي وحدات دالة يتجاوز درسها حدود اللسانيات إلى علم العلامات.

وهو ما يؤكد عليه صـــلاح فضـــل إذ يرى أنه ينبغي علينا أن «نبني مفهوم النص من جملة من المقاربات التي قدمت في البحوث البنيوية والســـيميولوجية الحديثة، دون الاكتفاء بالتحديدات اللغوية المباشرة لأنها تقصر على مراعاة مستوى واحد للخطاب»[1].

ويبدو أن **صلاح فضل** تأثر بمقولات **جوليا كريستفا** من خلال مؤلفها "علم النص" الذي تقر فيه بوجود علاقة تنافرية بين النص والأثر الأدبي، لأن الأثر الأدبي في نظرها يخضـــع إلى التأويل الانطباعي المبسط، إذ تطغى عليه الممارسات النقدية المستندة إلى عوامل خارجية، ولذا فمفهوم النص ينفلت من قبضة الموضوع الأدبي الذي تطالب به كل من النزعة السوسيولوجية الفجة والنزعة الجمالية، وهي لا تخضعه، أيضا، إلى ذلك الموضوع المسطح الذي تطرحه اللسانيات كنص، فدراسة النص تتطلب التحليل الفعال الدال، أي جانب فائضا دلاليا يتجاوز قواعد الخطاب التواصلي، ومن حيث هو كذلك فإنه عمل ملحاح داخل وجود الصبغة اللغوية.

فموضوع تحليل الخطاب أو النص، بالنسبة لكريستيفا، موضوع سيميائي، نظرا لقصور التحليل اللساني عن تحليل الخطاب النصي الذي يقدم في ملفوظاته كدوال، عالما غنيا من المدلولات العميقة.

لكن ثمة اعتراضـات على هذه الرؤية، بدليل على ما تقدم من القول، من ضـرورة التأكيد على الصيغة الخطابية باعتبارها ترابطا لغويا مشكلا نسيج النص من قبل كل شيء، لأن الدلالة متضمنة في

---

[1]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص223.

هذه الصيغة، فالترابط النصي بين عناصره اللغوية هو الذي يوحي بالدلالة، فجوهره إذن، موجود في هذا التكون، أي في هذه الصيغة اللغوية باعتبارها تركيبا يحيل إلى مجموعة من الدلالات.

وبالنسبة إلى **جيروم ماككن**، فإن دراسة النص ليست مهمة النقد الأدبي، لمجرد أن هذا النقد يساعد على تمييز الاختلافات اللفظية والدلالية، فالنص قد يحدد من منظور آخر، فإذا كان النقد الجديد (اللساني والسيميائي) يصرح باستقلال النص عن القوى التاريخية، فإن نقد النص يعيد بناء النص من سياق الناسخية المحجوب فيها[1]. لذلك يجب فهم النص ونقده بأكثر بصيغة أكثر شمولية.

وتأكيدا على مبدأ الصيغة ودور تحليلها لفهم النص، يغدو من الضروري توضيح مسألة الترابط النصي، ولو بإيجاز، كعنصر أساسي مكون لهذه الصيغة.

فالنص إذن، هو نسيج علاقات لغوية مبنية على تعاقد الكلمات داخل الجمل، من أجل تحقيق الترابط النصي، وترابط الجمل فيما بينها هو الذي يشكل بنية النص الكبرى، وهي تعتمد على تظافر العناصر فيما بينها، وكأن كل عنصر يفترض العنصر الذي يليه في علاقة قبلية وبعدية متبادلة لولاها ما حصلت الفائدة بدلالة معينة.

ولعل أن هذا الترابط هو الذي يحقق نوعا من التمايز بين النص كمكتوب والخطاب كمنطوق، ذلك أن النص كائن منجز، أما الخطاب فهو موطن التفاعل والوجه المتحرك منه متمثلا في التعبير اللغوي من حيث مبناه ومعناه.

---

[1] – ينظر: جيروم ماككن، نقد النص والتفسير الأدبي، تر/نجدت كاظم موسى، مر/ خالد ماهر التركيبي، دال الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1988، ص100.

وفي الأخير، ألخص في هـذا المبحـث هو امتثـال الملفوظ في النص، وعن ارتبـاط "النص" بـ"الخطاب" يؤكد عبد الملك مرتاض أنه لإطلاق مصطلح "خطاب" على نص رواية له مبرراته التأويلية من حيث أن الخطاب كأنه مجموعة من النصـــوص الموكول إليها ســـرد حكايات مختلفة مجتمعة عبر شبكة سردية متواشجة مترابطة تجمعها حكاية واحدة كبيرة هي نص الرواية[1].

فما الخطاب الروائي، تبعا لذلك، إلا نص يقدم مجموعة من الأحداث المروية، قابلة لتأويل، ضـمن نظام يفترض توالي للأحداث في شـكل جمل، أو سـياقات لغوية، وفق تتابع خطي يحمل معه عهده الإخبار عن شـيء ما، مفيد، فيتحقق السـرد في الخطاب الروائي بخضـوعه لنظام ارتباط الكل بالأجزاء المكونة له، وهذا يتناســب مع تعريف بارت للســرد، فهو بمثابة «تراتبية للعناصــر والأركان والمقتضيات Instance، ولا يتوقف فهم السرد فقط على تتبع مجرى الحكاية أو القصة واسترسالها، بل يتوقف أيضا على التعرف فيها على طوابق وعلى إسقاط التسلسلات الأفقية للخيط السردي على محور عمودي ضمنيا»[2] فالنص حينما يتجسد فيه الخطاب كملفوظ يحقق تراتبية السرد ككتابة على المحورين الأفقي والعمودي.

فبنية النص السردي، تستجيب في آن واحد، لآلية مزدوجة من التحليل، ففهم الدلالة القائمة في المحور العمودي للنص، تتم عن طريق استقراء المكون الخطي للسرد كمكون أفقي، لأنه يتيح للقارئ قدرة استكشاف هوية النص المسجلة عموديا.

---

[1] – ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص263.

[2] – ر.بارت، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص13.

وتغدو الخاصـــية الأولى، من منظور الصـــيغة اللغوية، لتحديد النص هي الإفادة والاكتمال والانغلاق النصـــي لا بمعنى عدم قبوله للتأويلات والقراءات المختلفة وإنما بمعنى اكتفائه بذاته كوحدة (بنية كبرى) تتكون من مجموعة من البنى الصغرى.

الفصل الثالث

الخطاب السـردي بين

اللسانيات والأسلوبية

نشـير إلى أن جوهر أي خطاب أدبي إنما يتجسـد في نسـقه اللغوي أولا دون إقصـاء جانب الدلالة بكل مستوياتها. ونحاول، في هذا المبحث من تحليل الخطاب السردي، الكشف عن التواصلات الغامضة بين اللغة والكلام في العملية السردية التي تقوم على العلاقة الثلاثية مرسل (كتاب)، مستقبل (قارئ) والرسـالة (المروي)، انطلاقا من أن اللغة هي العامل الفاعل في الكلام (الخطاب)، إذ تعمل فيه، وبداخله كي تنتج التحول المطلوب في خصـائص التعبير الروائي، ومن ثم تصـبح اللغة السـردية اصطلاحا متاحا للسانيات الخطاب.

ولاريب، أن موضـوع لسـانيات الخطاب (الروائي)، موضـوع يمنح عملية التحليل النصـي نوعا من الصـرامة عن طريق توجيه اهتمام «إلى المظهر اللغوي للنص الأدبي ليضـفي على خطابه صـفة العلمية أو الموضـوعية، بحيث يحيد أي أثر لتدخل الذات القارئة في عمليات الوصـف والتحليل والاستنتاج»[1] دون اعتبار للقارئ، باعتباره عضـوا مشـاركا في إنتاج النص، لأن الخطاب موجه له في الأصل، فهو بطريقة يستجيب لشفرات النص محاولة منه خلق علاقة مع نظام الخطاب الروائي.

وقد يؤدي التحليل، بهذه الطريقة، إلى زيادة الاهتمام بالوسـائل اللغوية على حسـاب جمالية النص الأدبي، وتمثل الشكلانية هذه الصرامة، فتهمل بذلك الجوانب الدلالية بذريعة أنها أحكام قيمية مصـدرها خارج عن النص ذلك أن «الواقعة اللسـانية لم تكن أبدا بدقة الواقعة الفيزيائية أو الرياضـية،

[1]- معجب الزهراني، النقد الجمالي في النقد الألسني، مجلة فصول (قراءات تطبيقية)، المجلد5، العدد4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1997، ص196.

فلا تتمخض المعرفة في هذا المجال عن قوانين معينة وإنما عن فرضـــيات»[1]. وبالتالي يغدو من العبث البحث عن معادلات تتحكم في منطق النص وفق هذا الاعتراض.

وتبقى اللغة نموذج البنية بالمعنى الأكثر حرفية للكلمة والأكثر شمولا في الوقت نفســـه هي التي تضـــع الكلمات والمفاهيم في علاقة داخل الخطاب، منتجة بذلك، في تمثلها لأشـــياء ووضـــعيات، علامات متميزة عن مراجعها المادية، إنها تؤسس هذه التحويلات القياسية للتسمية المصطلح عليها بالمجاز، والتي هي عامل بالغ القوة، في الإثراء المفهومي، إنها ترتب القضايا في مجال الاستبدال فتصبح أداة الفكر المنطقي[2] ، فالتفكير لا يقوم إلا داخل الكلمات أي في اللغة.

وفي الطرح اللســـاني لا تكمن الســـمة المميزة للخطاب الروائي، فيما يحمله من علاقات بالمضمون، وإنما بما يتوسله لتبليغ الرسالة باعتبارها منظومة إشارية دالة عن «طريق دراسة العلاقات القائمة بين جانب التعبير، وجانب المضمون داخل نظام الإشارات»[3]، أي ضمن حدود العلاقة: دال/مدلول.

وعلى الرغم من أن الصوت الكلامي والمعنى هما الأصل عديما الشكل والبنية، فإن اللغة تفرض «بنية على كل منهما، ولكن العناصر البنيوية للغة ليست أشياء مستقلة، وكأنها بطاقات بالنسبة

---

[1]– شارل بوتون، اللسانيات التطبيقية، تر/دقاسم المقداد، محمد رياض المصري، دار الوسيم للخدمات الطباعية، دمشق(د.ت)، ص21.

[2] – ينظر: محمد سبيلا، وعبد السلام بنعبد العالي، نصوص مختارة، (باللغة إ.بنيفست)، دار توبقال، ط2 الرباط 1998، ص35.

[3] -J.HJELMSLEV Prolégomènes a une théorie du langage, Minuit, Paris, 1971, p. 83 .

للعلاقات تتوزع أجزاء للصوت وأخرى للمعنى»[1] ضمن علاقة الدوال بالمدلولات، ولكن في ظل هذه العلاقات يتشكل السرد الروائي في صورة بنية لغوية دالة أو تشكيل لغوي دال ، يصوغ عالما موحدا خاصا، تتفرع وتتعدد وتختلف في داخله اللغات والأساليب والأحداث والأشخاص والعلاقات والأمكنة والأزمنة، دون أن يقضي هذا التنوع والاختلاف على خصوصية هذا العالم ووحدته الدالة[2] بل يسهم في تأسيسها بعناصره الجزئية أيضا باعتبارها وحدات دالة مفردة.

فالرواية هي أقدر الأشكال الأدبية على تمثل مظاهر الواقع الاجتماعي، وما يخول لها ذلك، هو تقنياتها الفنية، مثل اتساع رقعتها، وعنصري الزمان والمكان، وتعدد الشخصيات، والحوار بكل أشكاله، وهذا ما يتيح لها رصد العديد من الرؤى المتصارعة ومناقشتها[3] في شكل نص سردي.

ولكي يحقق النص الأدبي وحدته، يركز الإجراء المنهجي اللساني على توصيف الوسائل اللغوية إذ إنها هي التي تنتج «مجموعة دلالات عن الأشياء المادية، هذه الدلالات حالما تأخذ نظاما معينا تفرز معنى يتوافق وذهنية المستخدم لها»[4]، وفي الوقت ذاته، يصبح هذا المعنى متاحا للتعدد بتعدد القراءات.

---

[1] – جيفري سامبسون، المدارس اللغوية، تر/د.أحمد نعيم الكراعين، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1 بيروت 1993، ص 171.

[2] – ينظر: محمود أمين العالم وآخرون، الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ص11

[3] – ينظر: عز الدين باي، موقف الرواية العربية الجزائرية من الحضارة الغربية، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة 88/87 (مخطوط).

[4] –نور الدين صدوق، حدود النص الأدبي، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، ص15.

وفي هذا الشأن، يمثل النص السردي في تصور **أمبرتو ايكو** من خلال مظهره اللساني سلسلة من الزخارف التعبيرية التي يجب أن يدركها المرسل إليه[1]، فالنظرة اللسانية للخطاب الروائي، أو لأي خطاب، تؤكد على مقاربة ما يبثه النص من دلالات اجتماعية وايديولوجية في ارتباطها كدلالات بالشكل الروائي الذي يضم الرسالة ويتداخل معها بصورة تشمل معنى أعمق وأهم مما تشكله الرسالة المجردة، فاللغة هي الشكل الذي تتألف فيه الأفكار، مما يجعل الإيديولوجي تابعا للتشكيل اللغوي، فالخطاب الروائي لا يستخدم «الكتابة لتقدم رؤية للعالم ، بل أنها تستخدم مفهوم العالم بأجهزته لكي تحصل على عالم خاضع لقوانين الكتابة»[2].

فأي مضمون لا يمكن أن يحوز على شكل لغوي، هو غير موجود، والرواية هي ملفوظ سردي تحقق فيه اللغة بمستوياتها المختلفة مجموعة من المضامين في شكل وظائف، وتأتي في قمتها الوظيفية التواصلية، وما التمفصلات السردية سوى تمفصلات لغوية يربطها ويمسكها التركيب الأسلوبي الذي يبرز بدوره الأداء الجمالي للعبارات والجمل المتكونة أصلا من وحدات أصغر هي الكلمات.

إنه لفهم أي تواصل، لابد من العبور على محطة الكلمة عن طريق استكشاف شكلها ودورها في الجملة والعبارة، وما تؤديه من تمازج صوتي ومجازي وفكري بانسجامها في السياق، فاللغة في نهاية الأمر ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات، وإذن، المهم في العمل الأدبي، ليست

---

[1] – ينظر: ر.بارت وآخرون، طرائق التحليل السردي، ص157.

[2] – جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر/ صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1977، ص:30-31.

الألفاظ بذاتها، بل الروابط التي تقوم بينها: التشـــكيل الجمالي[1] وهذا الترابط البنيوي هو الذي يحقق أدبية النص.

وقد دعا الشـكلانيون الروس، ضـمن التصـور البنيوي، إلى اعتباره الخطاب الروائي، من حيث التناول الإبداعي، شكليا في أساسه، فمهمة الناقد (الدارس) هي بالأساس موجهة لدراسة استخدام الكتاب للكلمات والأدوات اللغوية، وتكمن أهمية الأدوات التعبيرية في القيمة التي تجســـدها هي نفسها، وليس في أي معنى غير أدبي، فاللغة سلطة تشريعية قانونها اللسان. كما لا ينبغي أن ننسى في هذا المقام، أن **دي سوسير** قد أغنى البحث اللساني من خلاله كتابه المشهور "محاضرات في الألسنية العامة "، بالإضافة إلى ما قام به **إدوارد سابير** في دراساته للغة والكلام.

فإذا كان الأول ميز في دراسـته بين نوعين من الألسـنية: ألسـنية اللغة، والكلام في الوقت الذي اعتبرهما غرضين متلازمين، فـــ «اللغة ضرورية حتى يصبح الكلام مفهوما واضحا مؤثرا كل التأثير»[2]، فإن سابير أسهم في هذا التأسيس على اعتبار أن «اللغة طريقة إنسانية خالصة، وغير غريزية لتوصيل الأفكار بوســاطة نســق من الرموز المولدة توليدا إراديا، إن الكلام نفســه فعالية غريزية محددة ســلفا تحديدا بيولوجيا»[3]، ومن ثم فاللغة في منظوره هي بنية، وهي في وجهها الداخلي قالب للفكر، وما الفكر سوى لغة تجردت من ثيابها الخارجية.

---

[1]- ينظر: أحمد ابراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة (د.ت)، ص222.

[2]- فردينان دي سوسير، محاضرات الألسنية العامة، ص32.

[3]- إدوارد سابير وآخرون، اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، دار البيضاء، بيروت، 1993، ص 12.

لقد كان للشـكلانيين دور هام في توطيد العلاقة بين اللسـانيات والنصـوص الأدبية، فالنظرة التجزيئية التي تناول بعضـــهم بها النص الأدبي، تم تعميقها وإغناؤها فيما بعد، وذلك بما ينســـجم والمفاهيم البنيوية التي تم تناول النص الأدبي من خلالها باعتباره نظاما مبنيا بعلاقات عناصره.

فما النص الأدبي إلا تكون لغوي، واللغة بالنسبة لـــ **تودوروف** هي التي تنظم العمل السردي في الرواية إذ يقول: «قد حاول الشـكلانيون الروس، الذين كانوا روادا في أكثر من مجال، أن يكشـفوا عن مثل هذا الشبه، وقد وضعوها بالضبط بين وسائل الأسلوب ووسائل تنظيم السرد»[1].

فاللغة هي وســيلة الأســلوب، يمارس بها الكاتب لعبة الحكي والإخبار وكأن الســرد يتذرع باللغة، ويتوســل الأســلوب، أيضــا لتقديم نظامه، وعلى هذا الأســاس، فإن البحث الأســلوبي عن الوسائل التي تجعل القارئ يتأثر بنص ما ليحقق المتعة واللذة الجمالية.

ولا مناص من القول، إن النقد الأسلوبي، هو نقد يعتمد المقاربات اللسانية في فهم النص الأدبي، مع عدم وقوف التحليل عند حدود الجملة، بل يتعداه إلى جمل أوسع وأحيانا إلى كتاب كامل، فيغدو الخطاب السـردي بهذا النطق، كيانا أسـلوبيا، متناسـق الأجزاء مترامي السـياقات يهدف إلى تحقيق أثر ما.

فما النص الســردي ســوى مادة جليلة في تجانســها وثقافتها وطابعها الكلي العام، تتراءى فيها شــروط النص منذ اللحظة الأولى التي يلتقط فيها القارئ خيوط الســرد، ولا يلبث حين يتمثل بنيته الكلية أن يشـــرع في تأمل دلالته الشـــاملة مدركا مغايرتها لمعاني الوحدات المتفرقة فبلاغة الخطاب

---

[1]- إدوارد سابير وآخرون، اللغة والخطاب الأدبي، ص43.

السـردي لا تتجسـد في علاقة الدوال الصـغيرة كمدلولات، وإنما في تجرع النص بأكمله كدال موحد منسجم ذي قيمة أسلوبية وتعبيرية[1].

ولا يهتم الدارس في التحليل الأسـلوبي كثيرا بالقواعد اللسـانية الصـارمة. فبالنسـبة لعالم اللغة يمثل الخطاب السـردي نموذجا للكفاءة اللغوية خاصـة بالنسـبة لقائله(المؤلف) الذي يفترض الكفاءة نفسـها عند المتلقي، ذلك بأنه يبث خطابه وهو واع تمام الوعي ببنية لغته، ويطرحها في نظام يكون من نتائجه تحول المكان النحوي إلى زاد فاعل في المكون الدلالي والتأويلي في إطار علاقة الباث بالمستقبل.

فالباث في الخطاب المسـرود، يقع خارج عملية السـرد، على الرغم أنه يحتفظ، أصـلا، باستقلاليته اللغوية ومقولاته اللسـانية و«انطلاقا من وضـعية الاستقلالية هذه ينتقل خطاب الغير إلى السياق السردي يهيئ تحدث الراوي، بعد إدماج تحدث آخر في تأليفه قواعد أسلوبية وتركيبية»[2].

فالكلام المروي هو الكلام البنيوي للسرد وغرضه في الوقت ذاته فـ«الكلام على نمط القص يتحدد على مسـتوى الصـياغة كأسـلوب، حتى أن بعض النقاد اعتبر الكلام على نمط القص يعني دراسة التركيب اللغوي، والخصائص الأسلوبية»[3].

ويبقى القارئ عضـوا مهما، في البحث أسـلوبي، فهو عضـو مشـارك في النص، يحقق عضـويته عن طريق اندماجه فيه، بشكل يثير حفيظة الدلالية والتأويلية بسبب الانفعال مع لغته، وهذا يستدعي

---

[1]- أنظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص275.

[2]- ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص156.

[3]- منى العيد، تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، ص105.

دراسة الأسلوب في انسيابه وتواصله التعبيري المؤثر، وتغدو مسألة «تفحص اللغة في النص، لا على لأنها مصـــدر من المعرفة عن الحبكة أو الشـــخصـــية أو الفكرة ولكن على أنها بؤرة الاهتمام بالأداء اللغوي»[1].

فالتحليل الأســـلوبي من باب توجيه الحكي إلى قارئ ينطلق من «النص مباشـــرة، وإنما من الأحكام التي يبديها القارئ حول النص، لهذا تقتضي الطريقة الاعتماد على قارئ باث، بمثابة مصدر للاستقراء الأسلوبي»[2] على أنه تأخذ هذه الأحكام منظورها خارج النص.

فالأســـلوبية La Stylistique هي «مجموعة الوســـائل الخاصـــة التي تخلق ما نســـميه بالاستعمال الأدبي أو الشعري أو الجمالي للغة، وذلك من خلال الطريقة التي تمتلكها هذه الوسائل في التعبير عن موقف المتكلم إزاء إرساليته على ممارسة بعض التأثيرات على المتلقي»[3]. تشد انتباهه لأن الأسلوب بالنسبة إليه هو إشارة مضاعفة في الخبر الذي تنقله البنية اللسانية.

ومن الواضـح أن الحدود التي وضـعها المهتمون بالأسـلوب تعتمد على النص أو الرسـالة أو الخطاب كطرف أول، وعلى المخاطب أو المســتقبل أو المتلقي كطرف ثان، وعلى المخاطب أو المبدع أو المؤلف أو المرسل، كطرف ثالث، ولا يعني ذلك التركيز على استقلالية أي طرف من هذه الأطراف الثلاثة جميعا، ولابد للرسالة أن تضمن محتوى يتجاوز الإخبار والإبلاغ والإشارة[4].

---

[1]- رحاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف بالأسكندرية، مصر 1993، ص86.

[2]- محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق 1979، ص130

[3]- محمد سبيلا، اللغة(نصوص مختارة)، مترجمة، ص10

[4]- سعيد حسن خيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، ص21.

فالأسلوب كمؤشر إخباري، إبلاغي، ودلالي هو الرابط بين المؤلف والقارئ، أي الرسالة التي تجمع بينهما، وهي كذلك تجسد بؤرة الخطاب الروائي المتمثلة في السرد.

ويقول بارت في هذا الشأن: «إن المحكي باعتباره موضوعا هو رهان على التواصل، فهناك من يمنح المحكي، وهناك من يتقبله، ونعرف أنه يفترض داخل التواصل اللغوي كل من ضمير المتكلم "أنا" وضمير المخاطب أنت»[1]، ونستقرئ هنا، أن للعملية السردية وظيفة أساسية هي وظيفة تواصلية بالإضافة إلى الإبلاغ وكلاهما يتظافر مع وظائف أخرى في الخطاب، ليحقق أدبية الخطاب.

والخطاب الأدبي، عند ياكبسون هو نص «تغلب فيه الوظيفة الشعرية للكلام، وهو ما يؤدي تحديد تحليل الأسلوب، بكونه الوظيفة المركزية المكونة»[2] للخطاب، فهو واقعة أو ظاهرة خام، تشكل بنيته اللغوية داخل الأنساق الأسلوبية مجموعة من الوظائف.

إن وظائف اللغة بؤرة العلاقات السردية، فهي تؤدي دورا بنيويا منجزا في الخطاب ضمن «بنية أسلوبية تتجاوز مع السياق المضموني تجاوزا خاصا، معنى ذلك أن النص يفرز أنماطه الذاتية، وسننه العلامية والدلالية، فيكون سياقه هو المرجع لقيام دلالته حتى لكأن النص هو معجم لذاته».[3]

---

[1]- ر.بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص123.

[2] -Roman Jakobson : Essais de linguistique général, Minuit, Paris, 1970, pp. 30-31.

[3]- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط1، تونس، 1982، ص114-115

وفق هذه النظرة الأســـلوبية للخطاب، ننبه إلى الحدود التي يجب أن يقف عندها التحليل اللســـاني عندما يمارس قراءته الدقيقة للنص، ويطبق إجراءاته الصـــارمة، وذلك بالنظر إلى إشـــكالية التفاعل الحاصل في الخطاب السردي بين الجانبين الاجتماعي(الإيديولوجي) واللفظي.

فحتما، أن أي خطاب، هو وليد بيئة محددة تاريخيا واجتماعيا، تنبثق منها دلالته، فهو ملفوظ منسوج من ذلك الوعي المتصل بالموضوع المبثوث فيه، فما الخطاب سوى لفظي تمثيل لفظي للواقع.

وبعبارة أخرى فإن الخطاب الســـردي في علاقته بالواقع الذي انتجه، هو عبارة عن تشـــكيل لغوي يفجر عن طريق هذا الارتباط في النص كل الطاقات التشـكيلية والتمثيلية والدلالية، واللغة بهذه الكفاءة، وبمستويات أخرى هي التي تحدد منظور العمل الأدبي في مواجهة الواقع.

إن المقصـــود بالكفاءة اللغوية ومســـتوياتها المختلفة، في نظري، هو الأســـلوبي، إذ هو الذي يؤسس الروائي كخطاب مسرود، يحكي مضمونه ضمن هذا التـأسيس وتبقى التفسيرات الإيديولوجية (الخارجية) مجرد تجريد غير مسـتقر، وغالبا ما يخضـع المضـمون للطرح الآني والفهم الأحادي في هذه الحالة.

إن التعبيرات المختلفة شـكليا تختلف من حيث المضـمون، ويطرح عبد الملك مرتاض مصـطلح البنية والفكرة بديلا عن ثنائية الشـــكل والمضـــمون وعيا منه بأن المنهج البنيوي يلغي هذه الثنائية ولا يلتفت إليها أثناء دراسة النص الأدبي، لكن على الرغم من هذا الوعي إلا أن النقد المعاصر لم يستطع التخلي من اصطناع هذه الثنائية في معجمه النقدي، ولو بتسميات أخرى[1].

[1] – لمزيد من الاطلاع ينظر: عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص19.

فالبنيوية كإجراء هي هذا الدرس اللســـاني والأســـلوبي والدلالي، وامتثالا لهذا الطرح، يتطلب البحث في بنية الخطاب السردي للإجابة عن سؤال ملح: ما الطريقة التي حكى بها الروائي روايته؟ أو كيف تم الاستعمال اللغوي والأسلوبي في طريقة الحكي؟

وتقتضـــي الإجابة هنا، التأكيد على أن الرواية، هي بدرجة أولى نوع ســـردي نثري، وبدرجة ثانية حكاية تدخل فيها العوامل المختلفة العميقة، وبدرجة ثالثة عمل جمالي في كليته، وهي بهذه المستويات خطاب موجه كي يحدث أثرا بالاتكاء على العناصر الأسلوبية.

ولو تمعنا قليلا في العرض السابق لثنائية الشكل (البنية) والمضمون (الإيديولوجيا)، لاتضح لنا الافتراض الذي يطرحه **توماشـــفســـكي** بين ثنائية المتن الحكائي والمبنى الحكائي، هي أغراض تأخذ دلالتها داخل المادة اللغوية للعمل الأدبي، وتخضـــع لنوع من الترتيب في الســـرد كما تخضـــع لمبدأي السببية والزمنية «عن طريق تفكيك العمل إلى وحدات غرضية، نصل في النهاية إلى الأجزاء الغير قابلة للتفكيك أي إلى الجزئيات الصغيرة للمادة الغرضية»[1]، التي هي جمل تؤدي وظائف يصطلح عليها بالحوافز.

ولقد رأى **تودروف** أن العلاقات القائمة والمتغيرة بين الشخصيات في الأعمال السردية الروائية تبدو متعددة، لكن يمكن اختزال هذا التعدد إلى ثلاثة حوافز أســـاســـية تتمثل في، الرغبة والتواصـــل

[1]- تودروف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، ص180.

والمشـاركة، وتقابلها حوافز سـلبية هي: الكراهية والجهر والإعاقة[1]، وذلك بالنظر إلى الشـخصـيات على أنها فاعلة في العمل السردي.

وعودة إلى الطرح الأسـلوبي، يقدم صـلاح فضـل أربعة عناصـر تعرض مجتمعة لتأسـيس مفهوم الاحتمال للسرد الخطابي هي:

1. الاحتمال الطبيعي: علاقة الأدب بالواقع.
2. التلاؤم:-المظهر الخارجي لعلاقة الأدب الواقع-المظهر الداخلي المتصـــل بالعلاقة بين الحدث ولغة الشخصيات.
3. ظرف المكان والزمان والكيفية.
4. ظروف حبكة الأحداث نتيجة لذلك[2].

وقد لا يبتعد طرح الشـــكلانيين الروس حينما ميزوا بين القصـــة والخطاب، إذ القصـــة تتعلق بالأحداث والأشـــخاص في فعلهم وتفاعلهم مع الأحداث التي تجري، وربطوا الخطاب بالطريقة التي بواسطتها يتم إيصال القصة والتعبير عنها، مع اختلاف جوهري يكمن في التأكيد على الطرح الحواري مع الواقع في الأسلوبية، وإقصاء لهذا الطرح بنيويا.

ولقد حظيت قضـية العلاقة بين المنظور الاجتماعي (الأيديولوجي المفتوح) ومنطق الاسـتعمال اللغوي المغلق، باهتمام الشـــكلانيين الروس، وأدخلوه في ســـاحة المعركة النقدية القائمة(الأدب –

---

[1]- ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص52-53. نقلا عن المجلة الفرنسية:
Communication n°= 8,1996,Seuil

[2]- ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 279.

الموضـوع)، وكان يتصـل عندهم بالعلاقة بين المعوقات التي يفرضـها على المحكي أو القصـة ضـرورتها الداخلية (كوحدة اندماجية)، والأخرى التي تأتي من الاتفاق الذي تفرضـه نظم أخرى من العلامات بما تلقننا إياه هو نفس الموضوع، إن وجود هذا العنصر أو ذاك في العمل يبرر بما يسميه الشكلانيون بـ"الوحدات" في علاقة الشكل بالمعنى[1]، وهي علاقة لسانية ذات أبعاد دلالية.

أما بالنسـبة لباختين فالطابع الحواري في الإيديولوجي يأخذ شـكلا جداليا داخليا في العمل الأدبي فيصبح هو ذاته في صيغة حوار[2].

وعلى هذا الأساس فإن التخصصات التي يكتسبها الخطاب داخل الرواية على مستوى السرد، أو الأصـوات أو الأزمنة، هي مرتبطة ومتفاعلة مع مسـتويات الخطاب الأخرى: الكلام الروائي، الحوارية، الوصف، صورة اللغة مشخَّصة ومشخِّصة، الرؤية للعالم[3]، وهذه الرؤية الأخيرة هي أقرب إلى مفاهيم البنيوية التكوينية عند لويسان غولدمان.

ولقد اسـتفاد التحليل الأسـلوبي بطريقة ما، من طريقة البنيوية التكوينية ومفهومها للأدوات التعبيرية والرؤية الاجتماعية، مما جعل ميخائيل باختين يدعو إلى أسـلوبية لغوية ذات علاقة بالنبرة الاجتماعية، إذ يجب التمييز في النص بين الأسـلوب واللغة من جهة، وبين الجنس التعبيري من جهة ثانية كمتضمن للدلالة الاجتماعية[4].

---

[1]- ينظر: ت.تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص27.

[2]- ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص53.

[3]- محمد برادة، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة الفصول (زمن الرواية)، ج1، المجلد 111، العدد4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص10

[4]- ينظر:ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص35.

ولا شـك أن هذا الطرح، يريد الانفلات من قبضـته اللسـانيات الصـارمة وتزكية بديل الحوارية الروائية الممتدة في الفضـاء اللغوي مع محاولة الخروج عن سـلطة البنية الجافة فيما أن مفهومها هو ذو طابع تجريدي، فهو أكثر عملية وأشـد قابلية للالتفات على مسـتويات عديدة، تتدرج من الأبنية الصـغرى إلى الأبنية الكبرى حتى إلى النص كله باعتباره بنية، ثم تتجاوز الأخرى كالاجتماعية مثلا، وهذا الطابع المرن للبنية يجعل موضوع المعرفة العلمية للأدب متسقا مع بقية العلوم الإنسانية[1].

ويخضـع الخطاب السـردي أيضـا للظل الذي يقف وراء الألفاظ موقعها في التركيب، لكنها في الوقت ذاته تعيش في المجتمع في شـكل مواضـعة اجتماعية لا يلغيها المنظور اللسـاني، وتبعا لذلك فإن أبعدت الألفاظ عن علاقتها بالمجتمع، تتعرض حتما، لتناول ضـيق يتعذر معه أن نفهمها في إطار مجالات الدالة بمعناها الواسـع، إذ «يتألف بيان النص من عدة اختيارات، إن هذا النص يضـع علاقة بين النص والتماسـكات المنظمة للمحيط الذي يتكون من المحيط الاجتماعي وسـياق الآداب السابقة»، ضمن مفهوم التفاعل النصي (التناص) الحاصل بين النص والمجتمع، ومع نصوص سابقة له من جهة أخرى[2].

يحيلنا ما سبق إلى موضـوع آخر، هو، قضـية الأشـكال والوسـائل اللغوية، فمادامت اللغة في تحليل الخطاب مقصـودة كوسـيلة وغاية في الوقت نفسـه، فلا مناص من أن يتوجه اهتمام التحليل إلى استكشاف فيما تستعمل تلك اللغة من أجله.

---

[1] – ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص133.

[2] -Wolgany Leger: L'acte du lecture théorie de l'esthétique, Tr/Evelyne Seznyeer ed Mardava, Bruxel, 1985, p: 161.

ويجب مراعاة الأعمال التي تمثل أداة الانتقال من وضع إلى وضع في الرواية، ومستوى السرد، واللسانيات تدرس هذه المستويات في تناظرها مع مستويات ثلاثة أخرى: المستوى الصوتي، والتركيبي، والدلالي، ذلك أن الكلام الأدبي ككل واقع ألسني، أي مجموعة من الجمل لها وحداتها، المتميزة وقواعدها ونحوها ودلالتها، فالجملة كما هو متفق عليه ألسنيا قابلة للوصف في عدة مستويات، صوتية، تركيبية وألسنية[1].

أما الأسلوبية فتقوم على مستويين: مستوى أول يعتمد الألسنية، ويرتكز على وصف البنية الخاصة للأدب، ويعنى باللغة وتفسير سيرورتها على كل المستويات (الصوتية، التركيبية، الدلالية)، والمستوى الثاني يعتمد دراسة الجملة من خلال مستويات أعمق: مستوى الوظائف، ومستوى الأعمال، ومستوى السرد، ومستوى المعنى، وتترابط هذه المستويات جميعا في نسق متكامل[2]، وهذا سأخص له حديثا في هذا البحث خاصة فيما يتعلق بمسألة الوظائف اللغوية والسردية.

ومع ذلك، فإن ما سيتلزمه النقد اللساني والأسلوبي كإجراء، يوجب الانتباه إلى أن العمل الأدبي يتميز من حيث كتابته بتطور حر يفتقر إلى البناء الدقيق والنظام الصارم، ومن تباطؤ وتمهل، ومن تعاقب للأجزاء تتمتع بمعنى استقلالي، وهو بذلك كله لا يكتفي ببساطة باختيار، شكل ما، وبأسلوب ما للقصة[3].

---

[1] – ينظر: شكري الماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة، ط1، بيروت 1986، ص185.

[2] – ينظر: محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، ص210

[3] – ينظر:يا أي أيسبورغ وآخرون، موسوعة نظرية الأدب، تر/د.جميل نصيف التركيتي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد، 1986، ص97.

وكذلك المناهج النقدية الحديثة، مهما تكن صـــارمة في مبادئها وقوانينها، فإنها مجبرة بمجاراة التطور الحاصـل في النص الواحد، لذلك مهما تطلبت إجراءات اللسـانيات والأسـلوبية والسـيميائية الدقة المتناهية لا يمكن أن التحليل الأدبي إلى علم قائم على التجريب والنتائج القارة، لأن النص الأدبي زئبقي، ينفلت من قبضـــة التنظير وهنا تكمن متعة الأدب، إذ لا يمكن تحويل ذلك التنظير إلى إجراء دقيق، ولو حدث ذلك لاستقر النقد الأدبي على مجموعة من القواعد القارة والملزمة في الوقت ذاته.

أدبية الخطاب السردي:

جاء النقد المعاصـر في صـورة ممارسـة نقدية نسـقية للنصـوص الأدبية، على أنقاض القراءات السياقية، واتخذ أشكالا مختلفة.

فاللسـانيات، مثلا، أصـبحت علما يهتم بالظاهرة اللغوية للنص، ويفترض لها عالمها الخاص، وهو ليس في متناول العلوم الإنسـانية التي كانت تبحث عن جمالية الأدب في موضـوع لا يمت بصـلة أصلية لهذا الأدب، أي خارجه.

فإذا اهتمت اللسـانيات عامة بالوقوف عند حدود الجملة كبنية، موضـحة العلاقة بين الدوال والمدلولات في نسـق النص الأدبي، واهتمت الأسـلوبية بتعرية خصـائص الأسـلوب الجمالية، وأكدت السـيميائية على الجانب الدلالي انطلاقا من بنية سـطحية قريبة إلى الذهن إلى بنية خفية عميقة فأن الأدبية (الشـعرية) تجلت منذ ظهور المنهج الشـكلاني باعتبارها نظرية عامة تهتم بالخطابات الأدبية في محاولة الوصول إلى الخصائص النص كنسق لغوي.

وفي تراثنا النقدي العربي، عرف مفهوم "الأدبية" نوعا من التأرجح الاصطلاحي، فاقترن بمفهوم الطبع، فربطت الأدبية بالنص حينما تحدثوا عن الشـــعر المطبوع، وارتبطت بالمبدع عندما تحدثوا عن الشاعر المطبوع.

واقترن أيضـا بمفاهيم أخرى للشـعر من قبيل الديباجة، ورونق الكلام والحلاوة والكلام الموزون المقفى، والكلام المصنوع، ولئن اتفق الشعر والنثر في خاصية المعنى، فقد اختلفا في الجانب الصوتي، إذ هو مخصوص بالشعر، فلقد تأكد للنقاد القدامى أن الشعر كلام مخصوص بالشعر، فلقد تأكد للنقاد القدامى أن الشـعر كلام مخصـوص عمدته قواعد لابد من إقامتها، فلا عجب أن قرأوا بأن الشـعر "موضـع اضـطرار"، أو هو يدخل في "حصـار" هذه الخصـائص التي تعدو الوزن والقافية[1]، وهي خصائص صوتية بالدرجة الأولى.

وتفيد بعض الإشـارات النقدية التراثية أن "الأدبية" لم تكن مقصـورة على الشـعر وحده، وارتبطت أيضـا بالنثر، يقول الآمدي: «إن شـعر أبي تمام بالخطب وبالكلام المنثور أشـبه منه بالكلام المنظوم»[2]، ويقول ابن أبي العون: «ليس الوزن ولا القافية ما يحدد الشعر، بل الاتساق والوصف»[3]، ويقول الفارابي: «فالوزن أصـغر ما في قوام الشـعر، أما الأعظم فهو إيهام المشـابهة بين صـورتين محسوستين»[4].

---

[1]- ينظر: توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر تونس، 1985، ص96.

[2]- نفسه، ص94، نقلا عن الآمدي الحسن بن بشر، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق محمد الدين عبد الحميد، القاهرة، 1944، ص272.

[3]- نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، سوريا، 1994، ص95.

[4]- المرجع نفسه، ص95.

وفي النقد المعاصر ينظر مصطلح "الشعرية"، على أنه طريقة لدراسة الخطاب لدراسة الخطاب الروائي، كونه يتميز بالاستحواذ على المعنى الواسع للغة، إذ لا تنحصر في حيز ضيق، بل تترامى أطرافها بحيث تصبح هي وحدها، وسيلة الخطاب وجوهره الذي يحمل قيما جمالية.

لذلك فإن تركيز الشكلانيين الروس على الشعرية يهدف إلى تجاوز مختلف التصورات القديمة للأدب، لذلك حدد الشكلانيون مفهوم الشعرية باعتبارها النظرية العامة للخطابات الأدبية، وبها يتم التوصل إلى الخصائص النوعية للأدب، أو ما يجعل من العمل خطابا أدبيا.[1]

ولهذا الغرض أكد رومان ياكبسون في مقاله "نحو علم للفن الشعري" أن أثر الوظيفة الإنشائية يتم على مستوى البنية اللغوية، مؤكدا أن الشكلانية وهي سمة غير محددة ومضللة أطلقها المخرصون لوصم كل تحليل للوظيفة الإنشائية للغة[2].

يتضح من هذا المنطلق، أن موضوع "الشعرية"، أعمق من اختصاصها بجمالية الخطاب الشعري، وإن كان النص الشعري يستوفي «شبكة من العلاقات اللسانية التي تتجسد في طائفة من العناصر الشكلية كاللغة الفنية ونظام العلاقة بين الدوال، ودرجة الصلة العضوية بين الدوال والمداليل، وكيفية التعامل مع الحيز، وطريقة توظيف الزمن وإضفاء الحركية على مدياته»[3]، كما تنصرف إلى باقي الأنواع الأدبية النثرية، خصوصا، الرواية.

---

[1]- ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة للطباعة وللنشر والتوزيع، الجزائر، 1997، ص12.

[2]- ينظر: ت. تودروف، نظرية المنهج الشكلي، ص 25-26.

[3]- عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص6.

إن الرواية خطاب شعري لكنها لا تندرج ضمن التصور الراهن للشعر «فالرواية كشكل فني لا يمكن أن يقول عنها المرء بالألمانية هي من طبيعة القول الشعري، وهي في أرفع أشكالها، الحفيد الوليد للملحمة التي تعتبر هي والمسرحية شكلين أدبيين عظيمين»[1].

وعلى الرغم من أن المصطلح له ارتباط بالشعر أكثر منه بالرواية، لأنه تم وضعه لدراسة الخصيصة اللسانية للنص الشعري فإن «مفاهيم مثل الانزياح، والفجوة، ومسافة التوتر، والفضاء الشعري، والتناقض بين البنية السطحية والبنية العميقة للغة النص يمثل تطبيقهما على النص الروائي تعسفا نقديا»[2]، لكن هناك اعتراضات على هذا القول.

فعلى العكس من ذلك يرى روبلت شورلتز أن الشعرية مضمنة في كل عمل أدبي جمالي وفي الخطابة وفي الصحافة وحتى في الأطروحة العلمية قد تستخدم بعض الكلمات لذاتها من ثم لابد من تعريف العمل الشعري على بأنه رسالة شفهية وظيفتها الجمالية هي عنصرها السائد[3]، وهنا تأكيد على المهيمنة كخاصية للأدبية، فالسرد هو العنصر المهيمن (السائد) في الرواية، ففيه تتجلى مظاهرها.

---

[1]- رينيه ويلك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر/ محمد محي الدين صبحي، مر/د.حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات، ط2، بيروت 1981، ص 221.

[2]- أحمد صبرة، جوانب من شعرية الرواية، دراسة تطبيقية على رواية الحب في المنفى لبهاء طاهر، مجلة الفصول (قراءات تطبيقية)، ص43.

[3]- روبرت شورلتز، البنيوية في الأدب، ص105،106

ولقد أكد ر.ياكبسون على العنصر السائد (أو المهيمنة)، وهو ما عبر عنه الشكلانيون بالعنصر الباني، لفهم مفتاح الشعرية، إذ «أنه يحدد ويحول بقية العناصر، إن السائد هو الذي يضمن تكامل البنية»[1]، في العمل الأدبي.

وعن شعرية الخطاب الروائي يوضح باختين أن معظم الأجناس الشعرية (بالمعنى الضيق للكلمة)، لا يكون الصوغ الحواري الداخلي، مستعملا بطريقة أدبية، إنه لا يدخل في الموضوع الجمالي للعمل الأدبي، بل يخف ويخمد، اصطلاحا، داخل الخطاب الشعري، وبالمقابل، يصير الصوغ الحواري في الرواية، أحد مظاهر أسلوب النثر الأساسية ويتلاءم مع تشييد أدبي خاص[2]، غير أن هذه الشعرية لا تتجسد في أدبية النص كلغة، بل في تأثر هذا النص بالحوارية الاجتماعية كمضمون يشارك في صنعها وصياغتها.

غير أن هذه الصياغة الحوارية داخل الرواية لا يمكن أن تصبح تلك القوة المبدعة للشكل كمحدد لشعريتها إلا بعد إخصاب التناقضات الفردية في العمل الروائي بتعدد لغوي ذي طابع اجتماعي حيث منبع تلك الحوارية حسب باختين من منظور أسلوبي. ولكن كيف نقارب النص الأدبي في شعريته؟

إن الإجابة على هذا السؤال تفرض، حتما، دراسة متأنية في المسارات النقدية الحديثة والمعاصرة، بدءا بالنقد البنيوي إلى النقد اللساني والأسلوبي والسيميائي.

---

[1]- المرجع نفسه، ص106.

[2] - ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص57.

وبحسب ما أنجز على مستوى هذه الدراسات النقدية، فإنها تكاد تتفق على مبدأ دراسة النص من خلال عزله عن مراجعه الخارجية إلا في حدود ما يتطلبه درس التناص، أو التفاعل النصـــي على اعتبار أن العلاقات الموجودة بين المبنى، تقوم في النص في شكل نظام.

ومع أن المبالغة بلغت مداها، في مجال أدبية النص، في النقد الحديث والمعاصـــر، إلا أنها تتفق حول مســـألة إلغاء المســـافة بين النص ومرجعه، ومع الأدبية تصـــبح دراســـة العلاقات اللغوية داخل الخطاب ضرورية لأن هذا التركيب هو المظهر الأساسي لأدبية النص.

ويرى **موريس أبو ناضر** أن اللسانيات تسمح لمن يتوسلها في دراسة الأدب أن يحدد نوعية النص الأدبي، ويميزه عن النصوص التعليمية والعلمية، والأحاديث اليومية، هذه النوعية أصبحت تسمى منذ الشكلانيين الروس، وخصوصا منذ دراسات ياكبسون المتعلقة، بوضوع الأدبية littéralité [1]

ويجسد مؤلف ت.تودوروف "الشعرية" إنجازا هاما في مقاربة النص الأدبي مقاربة بنيوية لخطابه، وهو خطاب تدحرج عبر التاريخ منذ العهد الإغريقي إلى القرون الوسطى واتخذ طابع التنظير والتفسير، ليســـتقر في عصـــر النهضـــة التأويلية، ليتحول في القرن الثامن عشـــر بعد تبلور نظرية الفنون في علم الجمال، وبعد الحرب العالمية الثانية كان لابد من تأطير المفاهيم الأدبية أي البحث عن عناصر الأدبية.

[1]- ينظر: موريس أبو ناضر، إشارة اللغة ودلالة الكلام، ص15.

ويعرض كتاب الشـــعرية لتودوروف، بعد تعريفها تاريخيا، المظاهر التي يتميز بها النص الأدبي، كمظهر لفظي له صـيغته الصـوتية، وكمظهر دلالي تركيبي، له نظام منطقي تتأســس فيه اللغة كبنى صغرى تتوحد فيه لتنجز بنية كبرى[1].

ويمثل كتاب رومان ياكبسـون "قضـايا الشـعرية" مسـاهمة نوعية جادة في تحديد العلاقة بين الشـــعرية واللســـانيات عن طريق إحداث الارتباط بين الكلمة والعالم التي لا تعني عنده فن اللغة فحسـب، وإنما تخص كل الأشـكال الخطاب، إن اللسـانيات توشـك أن تكتشـف كل المشـاكل التي تطرحها العلاقات بين الخطاب وعالم الخطاب[2]، ويذهب جل أهل النقد أن أدبية الرواية إنما تكمن في الخطاب المبثوث فيها.

ومادامت اللســـانيات علما يهتم بكشـــف الأنســـاق والبنيات اللفظية المكونة لأي خطاب كمتتالية من الجمل، فإنه ينبغي علينا العناية الجملة كترتيب نحوي ضـــمن الفاعلية الألســـنية أو "لسانيات فعل القول"، دون نسيان الجانب الدلالي، إذ «تختص الشعرية بمشاكل البنية اللسانية كما يهتم تحليل الرسـم ببنيات الرسـم والتصـوير، أو بما هي العلم الشـامل للبنيات اللسـانية، فيمكن اعتبار الشعرية فاعلا مكملا في اللسانيات»[3].

---

[1]- ينظر: ت.تودوروف، الشعرية، تر/شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب 1986، الصفحات 10-11-12-13. ومابعدها.

[2]- ينظر: رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر/ محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1988، ص25-26.

[3]- Jakopson Roman, Essais de linguistique Générale, Minuit 1973 1973, p : 210.

ويُنظر بذلك إلى الخطاب الأدبي كملفوظ خطابي يكتسب سماته الأدبية من تكوينه اللساني، فالطرح القاضي بإبعاد الشعرية عن اللسانيات لا شيء يبرره إلا حالما يجدد مجال اللسانيات نفسه محصورا حصرا مفرطا، وهنا تأكيد على أن مجال الشعرية في النص الأدبي يتسع إلى ما بعد التحليل اللساني الصارم للجملة، أي إلى غاية التحليل الوظيفي للدلالة المتعلقة بخاصية التبادل بين مختلف البنيات داخل لغة الخطاب، ذلك أن نشكل الدلالات في أي صيغة لغوية يكتسب النص خصائص شعرية متنوعة[1].

أما موضوع الشعرية، في مؤلف جان كوهن J.Cohen "بنية اللغة الشعرية"، فهي «علم موضوعه الشعر»[2]، بالمعنى الكلاسيكي لمفهوم الشعر، لأن كلمة شعر قد أخذت تتطور مع تطور وتنوع أساليب التناول الإبداعي، فعرفت الكلمة انتقالا مفاهيمها من «السبب إلى المسبب، من الموضوع إلى الذات، وهكذا عنت كلمة شعر الإحساس الجمالي الخاص الناتج عادة من القصيدة»[3]، ثم توسعت الكلمة لتحتوي أشكال المعرفة قاطبة حتى الخارجة عن المجال الأدبي.

وما دام التحليل الأدبي، يفترض النظر إلى النص الأدبي في جانبيه: الصوتي والدلالي، فإن التقنين الصوتي اللساني وضع الأعمال الأدبية في صف واحد، شعرية كانت أم نثرية، أم على المستوى الدلالي فهو خاصية مميزة للغة الشعرية لارتباطه بالجانب البلاغي، انطلاقا من أن الكلمة هي عبارة

---

[1]- ينظر: ر.ياكبسون، قضايا الشعرية، ص26-27.

[2]- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر/ محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986، ص9

[3]- نفسه، ص9.

عن دال(صوت) له مدلول(معنى)، هذا الأخير يكتسب داخل الخطاب معنى اعتباطيا ذا بعد انزياحي بالنسبة لمرجعية المدلول المعجمية.

وفي هذا الصدد يوضح كوهن بأن ما هو أساسي يكمن في وجود مستويين من المقومات الشعرية المتاحة للغة[1]، في التحليل: مستوى نظمي إلزامي، ومستوى إبلاغي اخياري، ولاشك أن المستوى الأول هو الذي تتجسد فيه الشعرية لأنه يمثل الجانب البنيوي لعناصر صيغة الخطاب.

ويتضح من خلال الاطلاع على كتاب "مدخل لجامع النص" لجيرار جينيت، أن موضوع "الشعرية"، تكرس مفهوما مغايرا لنظرية الأجناس الأدبية، من حيث توسل الأدوات التعبيرية في التناول الإبداعي، وهذا أمر ليس غريبا في التنظيرات التاريخية للأدب الأوروبي، خاصة على العهد الإغريقي مع كتاب "فن الشعر" لأرسطو، وما ورد فيه حول نظرية "محاكاة الطبيعة الجميلة" وما أورده من تقسيمات للفنون الأدبية:

1.«**الشعر الغنائي**: وهو شخصية الشاعر نفسها.

2.**الشعر الملحمي**(الرواية) وفيه يتحدث الشعر باسمه الخاص، بوصفه الراوي، ولكنه، في الوقت نفسه، يجعل شخصياته تتحدث بأسلوب مباشر (وهذا الأسلوب يؤدي إلى وجود الرواية المزدوجة).

3.**المسرح** حيث يختفي الشاعر وراء توزيع مسرحيته».[2]

---

[1]- المرجع السابق، ص11

[2] - جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية والعامة، آفاق عربية، بغداد (دت)، ص23.

على أســـاس أن هذه التفريعات الفنية، في إطار التناولات الإبداعية الكلاســـيكية (محاكاة الأفعال)، مثلت عناصر أساسية في الشعرية القديمة.

ولعل جيرار جينيت، أراد التحدث عن تلك الصيغ التعبيرية وكأنها تجسد أنماطا أساسية للتعبير الروائي، فالأســاطير، والقصــص الشــعبي، والملاحم، والتاريخ، لاتزال المادة الخام التي تؤســس شــعرية الخطاب الروائي.

إن التصــور النقدي الراهن، هو تصــور منحاز، مســبقا، إلى قضــية المعايير المحددة مســبقا وفق مفاهيم معروفة من خلال دراســة النصــوص الشــعرية، وهذا بطبيعة الحال لا يدور في دائرة الخطاب الروائي.

فعناصر الشعرية في الخطاب الروائي، تأخذ من المناخ الشعري أجواءه غير الأليفة معتمدة على الإمدادات اللغوية اللامتناهية في نشـــوئها وترابطها داخل الخطاب، إنها اللغة الإحيائية، أي حينما تحتضن اللغة النص الروائي بفاعلية تأثيرية تكتنز القيمة الشعرية للنص.

فحقيقـة العمـل الفني ملغز وخفي، كمـا يقول المنظر الألمـاني "أدورنو" (W.Adorno) ويســتدعي صــناعة تأويلية داخل تصــور حديث للعمل الفني يســميه المنظر الإيطالي "إمبرتو إيكو" (U.Ecco) بالعمل المفتوح (Oppera Opereta)[1] أي عمل قابل للقراءة المتعددة، والذي

[1]- ينظر: خليل قويعة، نحو تأسيس منهجي للممارسة النقدية، مجلة الحياة الثقافية، العدد102، السنة 24، وزارة الثقافة، تونس 1999، ص52.

ينتج هذا التعدد، هو مساحة الانزياح في اللغة وتراكيبها، أي العدوان الحاصل على مستويين: الدلالي والتركيبي.

إن أهم ميزة تمنحها الشعرية للنص الروائي، تتجلى في إحالة العلاقات إلى علاقات مستحيلة على المستويين اللغوي والتخيلي، وهكذا فإن كل الإشارات إلى الواقع في القص لها وظيفتها في إطار شعرية النص الذي يمكن أن يتجه إلى الواقع وتجربته الجماعية بدرجة أو بأخرى[1]، ممزجا بين عناصر التخييل والعناصر اللغوية، مما يؤدي إلى إمدادات دلالية مشحونة، انطلاقا من منظور أن القارئ والسارد هما معا عنصرا العالم الشعري.

إن هذا الارتباط الاستثماري للغة، أو نظام الرموز الذي تحدثه العلاقات اللغوية داخل النص، هو الذي يحقق للسرد الروائي شعريته، وهذا ما يؤكده منظور النقد الألسني عندما يدعو إلى الاهتمام بطرق الحكي، خصوصا فيما يتعلق بوضعية السارد، وتشكيل الوظائف السردية.

كما يقوم تحديد الشعرية، من خلال توظيف المنهجين الألسني والسيميائي، عن طريق دراسة شبكة الدلالات المنبثقة من عملية الحكي، ومن عوامل أخرى تابعة لمحور الرغبة عند العامل المرسل، والمرسل إليه، والعامل الذات، والموضوع، والعامل المساعد والمعاكس، وشبكة الدلالات اللفظية والنحوية والصوتية والإيقاعية التي تحمل الدارس إلى معاينة استعمالاتها في النص، باعتبارها بنية ذات طابع لساني على مستوى التركيب والصيغة يحمل في ذاته دلالات عميقة.

---

[1]- ينظر: كارل هايتر ستيول، قراءة النصوص القصصية، مجلة فصول (دراسة الرواية)، المجلد12، العدد2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص4.

وتختلف الكتابة الروائية الجديدة على الكتابة القديمة من حيث الطرح الروائي، والصيغة السردية، التي هي أكثر انتظاما وتنويعا في الكتابة الجديدة، فلقد كانت الرواية التقليدية، حتى عندما تتعمد تشويش الخيال الروائي بقدر معين، لا تمس استقرار السرد وثباته، أما الرواية الجديدة، فإنها تجرؤ على أن تقدم في الوقت ذاته، تنويعات سردية[1].

ويتعدى مفهوم شعرية السرد الروائي نظرة **ميشال بوتور M.Butur** التبسيطية حينما يقول: «يعلم الجميع أننا قد نعثر على مقاطع شعرية (في الرواية) مقاطع كأنها شعر منثور أو منظور»[2]، وكأن الأمر ينحصر في مقاطع، لأن شعرية الرواية أعمق من ذلك، إنها ذلك التركيب السردي بتشاكلاته وتناقضاته وارتداداته العجيبة. فمفهوم شعرية الخطاب السردي يتحدد عن طريق تمفصل جميع العناصر البنيوية المكونة للسرد.

فتغدو السردية نوعا من أصل كبير هو الشعرية Poetics العلم الذي يهدف إلى وضع قواعد شاملة للتشكيلات الداخلية للأدب.

ويبقى للمنظور السيميائي وجهته، في تحديد شعرية الرواية بالإقرار بأن «نظام الرموز داخل النص الروائي وطبيعة تعالقاته هو الذي يعطي للنص شعريته»[3]، بالتأكيد على النظرية العاملية كنظرية شاملة في تحليل جميع مستويات الخطاب.

---

[1]- ينظر: نهاد التركلي، الرواية الفرنسية الجديدة، ج2، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد1985، ص9

[2]- ميشال بوتور، بحوث الرواية الجديدة، تر/ فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط2، باريس، لبنان، 1982، ص32.

[3]- أحمد صبرة، جوانب من شعر الرواية، مجلة فصول (قراءات تطبيقية)، ص43.

وفي رأيي أن هذا يعتبر عنصـــرا واحدا من عناصـــر الشـــعرية التي تتخلص جملة في مكونات الخطاب السـردي، على وجه الخصـوص في العلاقات السـردية القائمة على مسـتوى أول بين المؤلف/ القارئ، وعلى مســـتوى ثان بين المؤلف/ الراوي/ القارئ- وعلى مســـتوى ثالث بين الراوي/القارئ وعلى مستوى آخر بين المؤلف/المحكي/القارئ، وهكذا، بالإضـافة إلى وظائف السـارد، ووظائف اللغة السردية، وتقنيات السرد الأخرى، ومن وجهة النظرة، والبنية الزمنية والفضـاء السـردي، وبعبارة أخرى، في الصياغة اللغوية لهذه الأشكال كلها، وباعتبارها عناصر بنيوية مشكلة لخطاب الراوية.

إن شـعرية الخطاب الروائي عند جوليا كريسـتفا تفرض لغتها النصـية خطية لا تؤدي معها في الخطاب انتقال الوحدات إلى أي تغيير في المعنى، إن نظاما للمعنى كهذا وهو نظام(الخطاب العادي) يفترض أن تقرأ كل المقاطع مجتمعة، في وقت واحد وفضـــاء واحد، ومن ثم لا يؤدي تغيير الواضـــح الزمني(وضع مقطع في هذا المكان أو ذاك من الصفحة) إلى أي تغيير في المعنى[1]، مع العلم أن خطية أي خطاب تفرض التجزيء، كون أنه من المسـتحيل حكي حدثين في بناء لغوي واحد، من ثم يغدو التحليل اللسـاني أنسـب في تحليل هذه البنية الخطية، لأنه يقوم أحيانا على مبدأ التعاقب وأحيانا على مبدأ السببية.

ولا شك أن طروح ياكبسون لم تهمل الجانب الوظيفي للغة ودورها في إضفاء الطابع الشعري على النص، فيؤكد على تنوع وظائف اللغة التي هي في الغالب وظائف لسـانية، ويميز بين مجموعة من الوظائف أهمها:

---

[1]- ينظر: جوليا كريستفا، علم النص، ص82.

1-وظيفة التواصل اللفظي: فأي سياق يحيل على مرجع يشترك فيه الباث/الكاتب، والمستقبل القارئ عن طريق التواصل، والسلوك اللفظي عند ياكبسون مطابق للنشاط السميوطيقي.

2-الوظيفة التعبيرية: وهي في طبيعتها انفعالية، إنها «تلون إلى درجة ما أقوالنا على المستويات الصوتية والنحوية والمعجمية»[1]، خصوصا في صيغة التعجب.

3-الوظيفة الإفهامية: وهي ذات طابع تعبيري نحوي وهي مرتبطة بالنداء والأمر خاصة.

4-الوظيفة الميتالسانية: وتتمثل في اللغة الواصفة باعتبارها لغة يومية ذات طابع اخباري.

وهذه الوظائف ترتبط أكثر بصيغة الخطاب السردي من ارتباطها بالجوانب الدلالية.

ويؤكد ذلك دي سوسير، أيضا، عندما يميز بين الفكر واللغة، فالدور الذي يميز اللغة أمام الفكر لا يقوم على خلق وسيلة مادية صوتية للتعبير عن الأفكار، وإنما القيام بالوسيط بين الفكر والصوت وذلك عبر شروط ما، بحيث يؤدي اتحادهما بالضرورة إلى تحديدات متقابلة للوحدات[2]، أي إن الفكر والصوت يفترضان تقسيمات لا شكل لهما، ذلك أن اللغة تنطوي على مفارقة عجيبة، فهي تبدو عند التحليل وكأنها مكونة من عناصر هي نفسها غير لغوية، وهنا تبرز القيمة اللسانية، أي عندما يتم الربط بين الصورة السمعية والتصور وذلك ضمن الحدود الكلمة، مع الأخذ في الاعتبار أن اللغة في النص هي عبارة عن منظومة تتعاضد فيها الجمل والعبارات.

---

[1] – رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص28.

[2] – ينظر: فردينان دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ص138.

إن الحديث عن القيمة اللسانية هنا، يشير بوضوح إلى وظائف اللغة وسماتها في شعرية الخطاب السردي.

أما بارت، فينطلق من ثنائية (تقابل) الدال والمدلول محكومان بطريقة ما، بطابع جمالية، ليس كل الدوال والمدلولات، أن التي يعنيها هي دوال مبثوثة في ثنايا ومختبئة في أماكن استراتيجية منه نستطيع اكتشافها عن طريق الانضباط المنهجي، «أما المدلول الذي يعني على معنيين متلازمين، إنه ليس مدلولا لا متعددا ولا أحادي المعاني، والثنائية الدلالية التي تميزه وتطبعه تجعل منه مدلولا لا يستقر ولا يقيم عند دلالة معينة مضبوطة، إذن، ينتقي الوضوح، ويحل الغموض، لأن الثنائية الدلالية تجعله غريبا عن المدلول العلمي الدوغمائي ذي المعنى الواحد أو البعد الدلالي الواضح»[1].

وهذه الثنائية تستدعي انتباهنا إلى المعنى القريب الذي غالبا ما يكون غير مقصود، والآخر البعيد الذي لا ينتبه إليه الذهن وهنا تكمن جوانب الأدبية، وهو جانب بلاغي.

من ثم فعلاقة المبدع بالدوال مغايرة لعلاقة المتكلم بها، لأن الثاني يعبر بما تقتضيه المتعارف عليه من العبارات، وهو كل وعي بالدلالة ومشتقاتها التي تكمن في العلاقات، أما المبدع فليس في عمله استعمال للغة، إذ الشعر أو الرواية ليس بسبيل الأمور العلمية ذات الأبعاد الدقيقة، وإنما هو نظرية ورؤية من واقع معين[2]، والرؤية هي التي تشكل في اللغة كمادة خام لتصبح نصا أدبيا.

---

[1] – عبد العزيز عرفة، الدال والاستبدال، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، ص162

[2] – ينظر: محمد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص157.

إن عالم الدلالة نابع أصـــلا من التحالفات اللفظية حينما تنعقد فيما بينهما، وتكون ســـياقا تعبيريا، توســـم فيه اللفظة (كمدلول) بطابع انحيازي في أي تركيب شـــعري أو نثري، فأثناء التركيب «كل عبارة لفظية تُؤَسـلب وتُحّول بمعنى ما، الحدث الذي تصـفه، وتتحكم في التوجه، النزعة والهوى والمتلقي والرقابة المســـبقة ورصـــيد الصـــيغ المنمطة»[1]، إذ ينفلت المعنى عن مرجعيته القاموســـية، فالكلمات في السياق تقول شيئا آخر غير الذي تقول به في المعجم.

وبذلك فإن التحول الدلالي يعد بحق الطاقات المحركة للأدبية مما يفعل نشاط النص.

وبهذه الصـفة، فالتركيب أيا كان: شـعريا أم نثريا، يتصـف بالشـعرية، فإذا كان النثر في الغالب يحدد أســـاســـا على أنه بناء كنائي، تقوم بنيته على مبدأ المجاورة، فيما يحدد الشـــعر على أنه بناء اســـتعاري، تقوم بنيته على مبدأ المشـــابهة[2]، ففي النثر، فإن قيمة الكلمة والعبارة إنما هي محددة بمحيطها، أي بما يحدده التجاور من هيئات تمثيلية للغة في إدراكنا، وهو تمثيل يقوم على ارتباط متحالف على مستوى النسيج التعبيري بين طاقتي الإخبار والإيحاء.

فالخطاب السـردي بهذا المفهوم، كيان عضـوي تنسـجم أجزاؤه ووحداته الصـغرى في علاقات نوعية متناسبة لتوحد في النص كوحدة كبرى. وبـهذه الصفة فأدبية الخطاب الروائي لا تعود إلى عنصر ما أو مجموعة إلى مجموعة عناصـــر دون الأخرى، ولا إلى صـــورة فنية بذاتها، أو انزياحات تبدو هنا

---

[1]- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص15.

[2]- ينظر: نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، ص 98.

وهناك في مقاطع من النص الأدبي، بل الأدبية وليدة جميع أجزاء الخطاب الروائي[1]. أي جميع عناصر الحكي التي يأتي الحديث عنها بتفصيل في الفصول القادمة.

وبالنسبة لجان كوهن، فإن موقع الشعرية يقع في نفس الموضع الذي يضعها ياكبسون أي الدال والمدلول (حسب سوسير)، أو العبارة والمحتوى (حسب يلمسليف Hjelmstev) أي طرفان يحيل أحدهما على الآخر وهذا المسلسل (من الإحالة على) يكون ما ندعوه دلالة)[2].

والإحالة لا توجد في الكلمة وحدها، وإنما في التناسق والتحالف الأسلوبي، وتجاور الكلمات أي بداية بالبنى الصغرى، إلى بنية النص الكبرى.

والمسألة التي تجمع بين الشعر والنثر عند كوهن هي اللغة كشكل، فكل نظم شعري على مستوى العبارة يعتمد على اللغة في وحدتها غير الدالة، فالوزن والقافية خاصيتان عالقتان باللغة، بل يبدوان كبنية فوقية يقف تأثيرهما عند المادة الصوتية وحدها، دون أن يكون لها تأثير وظيفي في المدلول، فيبدو الخطاب المنظوم، إذن، من وجهة النظر اللغوية الخالصة كما لو كان مشاكلا للغة غير المنظومة[3]، فالشعر بالتناغم الذي يضفيه عليه الإيقاع بالإضافة إلى القافية يساوي نثر+موسيقى، إذن فخاصية الشعرية هي بالدرجة الأولى خاصية لغوية وعلى علاقة بها بالأوزان والقوافي.

---

[1]- ينظر حسين بوحسون، أدبية الخطاب النثري عند البشير الإبراهيمي، رسالة ماجستير، مخطوط إشراف مختار حبار، معهد اللغة والعربية وآدابها، جامعة وهران، 98/97، ص5.

[2]- ينظر جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص27.

[3]- المرجع نفسه، ص29.

فمسألة الشعرية، بهذا التصور، لا تقف عند العوامل التي قد تؤثر في الدال، وإنما على المدلول أيضـــا، لأنه بمقدورها أن تحمل مســـتويات مختلفة من التأويل لمدلولات النص، وهذا ما يحدث الروعة والمتعة في النثر وهي روعة تقابل لذة الإيقاع والموســـيقي، من حيث تمثلنا العقلي لهذه المدلولات وإيحاءاتها المتنوعة، وأثر ذلك في الوجدان والشعور.

أما بالنسبة لـــــ "بارت" فالشعرية لا تقف عند هذا الحد، وإنما توجد، أيضا، في الحدود التي تلتقي فيها مواقع المتلفظ ومواقع المتلقي على حد الســـواء، كلاهما لا يقيمان عند موقع إلا ليغادره، فموقعهما متعدد ومتغير[1]، يمثل الخطوط التي يلتقي فيها الكاتب بالقارئ، مما يفضـــي إلى احتمالات متعددة في القراءة، وهذه القراءة المتعددة منفتحة تنفي ثبات النص أمام قراءة واحدة وقاتلة له. كما يوجد حسب بارت مجموعة من الخصائص الشكلية هي التي تحدد أدبية النص[2].

تجسـد الإيضـاحات السـابقة، تصـورا ما لشـعرية الخطاب الروائي، يعزف على وتر المسـتوى اللغوي الوظيفي كفاعل في إثارة الموقف الشـــعري، عن طريق وضـــع اليد على الصـــلات القائمة بين الدال والمدلول، ومدى ابتعادها عن المرجعية إلى القصدية.

وهنا التصـور الوظيفي يسـائل الخطاب السـردي في العديد من المواضـيع والتقنيات من مثل، وظائف السـرد والسـارد–العلاقات السـردية– المواقع والرؤية السـردية، وبنية الزمن السـردي، والفضـاء السردي كمكون لغوي.

---

[1]– ينظر: عبد العزيز بن عرفة، الدال والاستدلال، ص163.

[2]–V.Jouve, la littérature selon Barthes, p31.

وانطلاقا من منظور باختيني فإن هذه الشعرية تقوم على أساس لغوي، واللغة ليست نسقا وبنية ثابتة، بل هي اللغة الملفوظ، تلك اللغة التي تبتعد عن دلالة المعجم لتحتضن معاني المتكلمين داخل الرواية، فتكتشف عن أنماط العلاقات الداخلية القائمة بين الشخوص[1]، تتآزر فيما بينها لتكون وحدة الخطاب العليا، فكل واحد من عناصر الرواية يتحدد بالوحدات الأسلوبية التي يندمج فيها مباشرة: خطاب الشخصية المفرد أسلوبا، المحكي المألوف للسارد، رسائل... هذه الوحدة هي التي تحدد المظهر اللساني، والأسلوبي(القاموسي، والدلالي، والتركيبي) للعنصر المعطى الذي يشارك في نفس الوقت الذي تشاركه فيه وحدته الأسلوبية الأقرب إليه، في أسلوب الكل، أي السارد الروائي برمته.

فشعرية السرد بالإضافة إلى ذلك ترتبط بعضها ببنية النص الروائي، وبعض آخر بالقيم المبثوثة في النص، وبعض ثالث يرتبط بالعلاقة بين النص والمؤلف، وآخر هناك ما يتعلق بارتباط النص بالقارئ، وتتعلق أيضا الرؤية (من خلف/ مع/من داخل)، حسب وضعية السارد، وأيضا من باقي الشخوص كتمثيل لتعدد الأصوات، لأن مفهوم الشعرية يجب أن يرى في كل الشخصيات نفس الأهمية التي تعطى للشخصية الرئيسية، التي غالبا ما تمثل السارد نفسه.

ويذهب **محمد القاضي** إلى أبعد من ذلك حينما يقرر أن الشعرية لا تهتم بالآثار المفردة، ولا يعنيها أن ترصد خصائص السرد أو الحوار أو الوصف في نص معلوم، فغايتها إنما هي استخراج نظرية

---

[1]- محمد الباردي، في نظرية الرواية، سراس للنشر، تونس 1996، ص58.

للسـرد أو نظرية للحوار أو نظرية للوصـف بينهما في تلك النقطة جائزا[1]، اي أهم الخصـائص النوعية التي تتآلف فيها النصوص الأدبية.

من خلال ما سـبق، وكأن الشـعرية هي نظرية دراسـات الخطابات، وما دامت دراسـتي متعلقة بالســرد، فســأحاول أن أقدم، منظورا ســرديا لتحليل الخطاب الروائي، ولعله ليس الوحيد من طرائق تحليل السرد الروائي.

[1] – ينظر: محمد القاضي، تحليل النص السردي، ص30.

الفصل الرابع:
ما السرد؟

في المفهوم:

يمثل مصطلح السرد مركز الاهتمام والدراسة في هذا البحث، كونه يجسد صيغة الخطاب في الرواية، وكونه أيضا، مرتبطا بطرائق الحكي، وما يتبع هاتين العمليتين من عوامل وتحولات لغوية تركيبية لهما علاقة بتوجيه السرد لخطاب الرواية.

وتتقاسم مهمة السرد تنظيرات مختلفة: أهمها النقد اللساني والأسلوبي والسيميائي، علما أنها لا تنحصر في المجال الأدبي، مما أدى إلى إحداث تداخل متشابك في المفهوم أسهم، بشكل ما، في إحداث نوع من الاضطراب المنهجي، من الناحيتين، النظرية والإنجازية.

فالبحوث التي أجريت في هذا الميدان قد «تمت لسوء الحظ متوازية في بلدان مختلفة، وفي نفس البلد، وفق أهداف مختلفة، وإن إحدى النتائج المترتبة في هذه الحالة في تعويم المعجم المستعمل، وهذا التعويم يمكن أن يؤدي إلى سوء تفاهمات متعددة»[1]، وطرح التساؤل هو: ما المنهج الأقدر على تحقيق كشف إجرائي دقيق للعملية السردية؟ خاصة أن السرد أصبح بمثابة الساحة التي تتصارع فوقها فروع ونظريات واختصاصات مختلفة.

لقد أسهمت هذه الحقول النقدية وغير النقدية مجتمعة في إبراز وسائل التعامل السردي، خصوصا أن مجملها يكاد يجمع على مقاربة النص الروائي في حدود اللغوية، مما أكسب مفهوم السردية نوعا من التشويش، في الوقت الذي صبغها بالاستقلالية، لكن هذه الاستقلالية لا تعني

---

[1]- ينظر: جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص7-8.

انفصالا عن المجموعة من العلوم الأخرى، مثل النحو، ومقولة اللسانيات والدلالة وهذا يعني أن السرد، في الحقيقة، لم يبلغ من الناحية النظرية اكتماله واستقلاله.

ومن الواضح أن المصطلحات من حيث هي ركائز مناهج النقد الأدبي هي التي تيسر السبل والوسائل التي يتوسلها الدارس أثناء عملية التحليل، ويقصد بها أهدافا معينة، فيكتسب المصطلح بذلك ضمن تحليل النظام اللغوي على وجه الخصوص «مواضعة مضاعفة، إذ يتحول إلى اصطلاح في صلب الاصطلاح، فهو إذن نظام إبلاغي مزروع في حنايا النظام التواصلي»[1]، وبتعبير آخر، تمثل المصطلحات علامات مشتقة من جهاز لغوي واسع، في الوقت الذي تدرس فيه هذا المجاز.

فحينما تحتضن اللغة المصطلح في الاستعمال المنهجي، تجبره على تحمل شحنة دالة، بسبب التداخل المنهجي بين فروع معرفية متعددة، على نحو: اللغة، والعلم، والمنطق، والإبستمولوجيا... فتخيله إلى مفهوم معرفي دال، وقد تتعدى دلالته، وقد لا تتعدى حدود العلاقة بين المفهوم وفرع من تلك الفروع.

وبهذا المعنى لا يمكن عزل مصطلح السرد في النقد الجديد عن رصيده الاصطلاحي عما تراكم من رصيد اصطلاحي في مجال النقد الأدبي واللسانيات الاجتماعية وعلم السيمياء وغير ذلك من العلوم والحقول المعرفية ذات الصلة بهذا المصطلح[2].

---

[1]- فاضل تامر، اللغة الثانية، ص170.

[2]- ينظر: المرجع السابق، ص178.

وكان من نتائج ذلك بعد تقصي بعض الكتابات حول مصطلح السرد أن مسمياته تعددت إلى علم السرد: علم السرد، السردية، المسردية، الساردية، السرديات، نظرية القصة، القص، القصصية، القصيات، السردلوجيا، الناراتولوجيا، الحكي، الحكائية... فالسرد، المسرود، السارد، المسرود له، السردانية، السرديات... إنها شبكة من المصطلحات والمفاهيم المتداخلة المختلفة في الوقت نفسه[1].

ولا غرو، أن هذه المصطلحات وإن دلت على المصطلح نفسه في عمومها، إلا أنها تحمل اختلافاتها معها.

وما يمكن ملاحظته في البدء أن مفهوم السرد قد اكتسى فعالية إجرائية في الأبحاث التي استفادت من كتابات النقاد البنيويين[2].

ويعود مصطلح السردية Naratologie إلى تودوروف الذي صاغه عام 1969، للدلالة على علم السرد، وينبغي أن يفهم علم السرد هنا بمعناه الواسع، وتبعا لذلك، فلا ينبغي أن تقتصر دلالة السرد على فن الرواية والقصة القصيرة، إنما تسع لتشمل بدلالتها الحكايات الشعبية والأساطير والأفلام والمسرحيات...[3]

ويؤكد بوريس B.Eickenbaum على أن السرد يعتبر «أحد العناصر التي تحدد شكل العمل الأدبي، وفي بعض الأحيان يكون العنصر الأساسي»[4] للفعل المروي، على اعتبار أن السرد

---

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص247.

[2]- ينظر: فاطمة أزرويل، مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، نشر الفنك، المغرب، 1989، ص 178.

[3] – ينظر : بول بيرون، السردية حدود الفهم، تر/عبد الله ابراهيم، مجلة الثقافة الأجنبية، ص26.

[4] – تودروف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص107.

نظام لغوي علامي مقنن بمعايير محددة وثابتة الصيغ، بل أكثر من ذلك، فالقصة المروية، هي غالبا، أكثر من مجرد تعيين لعناصر في نسق معين، وان امتاز هذا التعيين بالتسلسل أو التعاقب للفعل المروي.

ويعرف توماشفسكي Tomachavski السرد في تحديد الفرق بين المتن الحكائي، والمبنى الحكائي، تبعا لهذا التفريق قائلا: ففي مقابل المتن الحكائي الذي هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها أثناء العمل[1]، يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا[2]، إذن المبنى الحكائي ينظم المتن الحكائي، فالأحداث خيالية كانت أم واقعية كمتن حكائي هي من فعل لغة محسوبة، قد توجد في مجرد السرد، في شكل تحولات أسلوبية، وستنجز هذه الأحداث، وبمكر، على مستوى الأسلوب، في صورة استيلاء وانفراج[3] في الوقت ذاته.

ويرى **جان بيير فاي Jean Pierre Faye** تقابلا، غير متنافر بين المبنى والنص إذ تتصل خصائص الموضوع السردي بالموضوع الذي يخضع إلى التغيير، لكن العلاقة الأساسية التي تميزهما، وتفرقهما عن كل موضوع ليس سوى هذا الموضوع الذي يغير موضوعه، والخاصية الأساسية للموضوع السردي تكمن في الفعل الاجتماعي الذي يغير بدوره الفعل السردي: إنه فعل اللغة التي

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص179-180.

[2]- المرجع السابق، ص 179، 180.

[3]-Jean Ricardou, le nouveau roman, seuil, paris 1984, P 123.

تعمل على تغيير فعل موضوع القصة أو الحكاية [1]، مع التذكير، كما ورد فيما سبق، أن موضوع الخطاب هو بنية دالة تصب فيها مجموعة من السياقات والصيغ اللغوية، تمثل نمطا من التراكم اللغوي في النص الروائي في شكل وصف أو سرد على نحو ما يوجد في الواقع من تراكمات هي بدورها خاضعة بشكل من الأشكال للوصف والسرد .

فالقصة بالمنظور السردي هي تركيب بين متنافرات تحفظها ثلاث سمات هي: الوساطة التي تؤدها الحبكة بين الأحداث المتعددة والقصة الموحدة، وأولية التوافق على التضارب، وأخيرا التنافس بين التعاقب والصيغة التصورية[2]. ولعل التزامن هنا يأخذ نصيبه من المسار السردي، إذ أن سرد الأحداث يتم عن طريق اللغة من وجهة نظر زمنية، مع ما يمثل هذا الزمن من انقضاء وجريان، كما أن الصيغة التصويرية يجب أن تتم في ظل هذا التعاقب، ولا ينبغي لها أن تتم عن طريق اللغة، في صورة بنية خطية داعمة لهذا التعاقب.

وبتعبير جيرار جينيت G.Genette فإن الصيغة الوحيدة التي يعرفها الأدب، بما أنه تمثيل، هي السرد، المعادل اللفظي لوقائع غير لفظية[3]، فكلمة سارد تعني ممثلا مكا علمنا ذلك فقه اللغة، كما أن الخطاب السردي يتكون من ثلاثة عناصر هي: الحكاية والسرد والخطاب، وينبغي الانتباه إلى أن التمييز بين الأبعاد الثلاثة من باب التنظير، لكنه ذو فائدة منهجية إذ يمكن الدراس من فك خيوط

---

[1]-Jean Pierre Faye : La raison narrative langages totalitaires, critique de l'économie narrative, ed Balland, Paris 1990, P 429.

[2]- ينظر: بول ريكور، الوجود والزمن والسرد، ص42.

[3]- ينظر: بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص75.

هذه الأبعاد الثلاثة التي لا ترد إلا في صورة متماسكة. فالسرد فعلي وبنيوي في الوقت ذاته، إذ يقدم الحكاية في صيغة لغوية بطريقة تجعل العوامل النصية تتشكل في تحالف مع الأحداث التي تحكي عن العالم والإنسان، في صورة ملفوظ خطابي منجزم في نص.

ويصطنع عبد الملك مرتاض في كتابه "تحليل الخطاب السردي" مصطلح السردانية والعمل السردي بالنسبة إليه هو عبارة عن كتابة يكتبها شخص تطلق عليه اللغة "المؤلف" مع تأكيده على أنه علم أصبح شديد التعقيد[1].

ويميز **محمد الناصر العجيمي**-في مؤلفه" في الخطاب السردي نظرية غريماس"، بين الخطاب السردي والسردية، إذ يدل الخطاب السردي على النص المقروء في حقيقته المادية، ومن حيث هو نص مكتوب بلغة معينة وتستغرق قراءته وقتا معلوما كما تخضع لترتيب زماني خطي، أما السردية فتحيل على النقيض من ذلك، على ضرب معين من القراءة، وطريقة خاصة في وصف إعادة وتنظيمها أي إعادة كتابتها انطلاقا من فرضية مؤداها، أن المعني ليس معطى قبليا، إنما يستخلص من فنون التآلف والاختلاف والمقايل القائمة بين الوحدات التركيبية العاملية والتحولات المتتابعة في المحور السياقي[2]، هذا من منظور سيميائي.

ولاشك أن هذا الموقف هو مثال حي للتضارب الاصطلاحي الحاصل حول مفهوم السرد، ومع تجاوز ذلك، فإن صاحب هذا الرأي يريد التأكيد على أن السردية من اختصاص النظرية العاملية

---

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص189.

[2] - ينظر: محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، ص71.

الغريماسية فقط، وأن الخطاب السردي المقروء ما هو إلا إنجاز في عملية الكتابة كصيغة، لكن ما غاب عن "العجيمي" أن هذه الصيغة التي تخضع لترتيب زمني خطي هي جديرة بالدراسة كون أن هذا الترتيب الخطي (كبنية خطية)هو الذي يعطي لطبيعة السرد المنجز في الخطاب ضرورة الاهتمام به، والكشف عن مكوناته، ذلك أن تتابع الأحداث في السرد لا يمكن أن يقع إلافي تتابع زمني تفرضه بنية خطية تستثني لفظة عنصرين اثنين في وقت واحد، مما يجعل التحليل اللساني أكثر ملاءمة، لأن ترتيب الأحداث في السرد في إطار علاقة قبلية وبعدية مسألة تركيبية، أي أنها تقع على مستوى الصيغة، لا على مستوى الدلالة.

ويؤكد غريماسA.J.Greimas في تمحيصه النقدي لمورفولوجية فلادمير بروب على التتابع في المحور السياقي انطلاقا من تعيين مختلف أنواع الأنشطة التي يقوم فيها التتابع بمهمة إظهار القصة كبرنامج منظم [1] من المنظور السيميائي أيضا.

وفي المنظور اللساني فإن تتابع الأحداث وتساوقها في العملية السردية يتم بشكل سببي، يكون فيه السابق من الأحداث سببا في حدوث اللاحق، فالتركيب الزمني للغة هو الذي يحدد الأحداث، وشكل الخطاب، وصياغته.

ويذكر عبد الملك مرتاض في هذا الصدد أن تقنيات السرد الروائي تتمثل في تحليل العناصر التالية: بناء الحدث، والمؤشر الحدثي، والتمويه الحدثي، والحبكة السردية، والمناجاة، والارتداد

[1] – ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص25.

والإشارة[1]، وهي تقنيات، في نظرنا، مرتبطة بصيغة السرد اللغوية التي تؤدي إلى مجموعة من الإشارات والرموز على المستوى الدلالي.

ويوفق تودوروف، بين جانبين في العمل الأدبي هما القصـــة والخطاب، ومعنى هذا أن الخطاب يثير في الذهن واقعا ما وأحداثا ما قد تكون وقعت، وشـــخصـــيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصية الحياة الفعلية[2]، فالخطاب يحكي قصة ما، لها ارتباط بالواقع.

وفي سـياق هذا التضـارب الاصـطلاحي، ينصـرف نبيل سـليمان إلى التأكيد على مصـطلح الحكي بدلا من القص أو الســـرد، لأنه يعود أصـــلا إلى الحكاية وليس إلى الكلام بإطلاق، فالحكي نشاط بشري أساسي ابتدأ شفويا مع الإجماع البشري، ولم تلغه الكتابة.

ويجمع سعيد يقطين مسميات السرد المذكورة سلفا في المصطلح واحد هو "الحكائية"، ويقصد بها "المقولة الجنسية"*، الخاصة بجنس السرد، وذلك لأنه يتيح لنا إمكانية معاينة الطابع الجنسي المميز لجنس الخبر أو السرد[3]، وتترك، وفق هذا التحديد، كل الأجناس التي تندمج ضـمن السـرد في عنصـر "الحكائية"، والملاحظ أن هذا التحديد غير واضح.

وغـالبـا مـا اقترنـت التنظيرات في النقـد الغربي، في مجـال الســـرد، بالعودة إلى الأطر التنظيمية الكلاسيكية خاصة كتاب أرسطو "فن الشعر"، الذي تحدث عن الملحمة ومحاكاة الطبيعة.

---

(1) – ينظر: بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص41

(2)–ينظر: نبيل سليمان، فنية السرد والنقد، ص 266.

* الجنسية: مقولة مقومية ضابطة لأي كلام من حيث مبادئه الثابتة التي يتحدد لنا من خلالها بعده الجنسي.

(3)– ينظر: سعيد يقطين، قال الراوي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء، 1997، 12

وفي هذا السياق ينبغي التأكيد على الحضور السردي في الموروث الأدبي العربي، بالإشارة إلى بعض الاستعمالات السردية في كليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة، حيث استعملت عبارات: "زعموا"، "بلغني"، "حدثني"، وتجسد هذه العبارات نوعا من الخطاب المصاغ بأسلوب غير مباشر، وهي صيغة خطابية تضع السارد في موقع ما، فمصطلح زعموا ينسجم مع طبيعة السرد القائم على التسلسل الزمني الذي يأتي من الخارج[1].

ويبدو أن مجالات السرد كثيرة، لتشمل الخطابات الأدبية واللاأدبية، مروية أم مقروءة، فالسرد يمكن أن تحمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة، والصورة ثابتة كانت أم متحركة، والإيماء (Le geste) والسرد حاضر في الأسطورة، وفي الحكاية الخرافية (Légende) وفي الأقصوصة، والملحمة والتاريخ[2].

ولقد انطلق فلادمير بروب من الحكايات الشعبية عندما وضع قواعد السرد ويقرر روبرت شولتز في هذا الإطار أن المقصود بالساردية هو قدرة المتلقي أو القارئ على ترجمة النص السردي إلى قصة ممكنة التأويل، باتباع قوانين السرد في السببية والزمانية، ويلاحق المؤلف الساردية هنا في تجلياتها السردية بإزاء (كذا) كل نص وفق هذين العنصرين سواء أكان قصة أو رواية أو مسرحية أم فيلما[3]، وهذا يؤكد أهمية التركيب اللغوي.

---

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر1998، ص166.

[2]- ينظر: بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص9.

[3]- ينظر: روبرت شولتز، السرد والساردية في الفلم والقصص، تر/ سعيد الغانمي، مجلة الثقافة الأجنبية، ص67.

فالمحكي مرويا أو مكتوبا، هو فعل ســـردي، تنتج عنه حكاية، والســـرديات فرع معرفي يحلل مكونات وميكانيزمات المحكي، فللمحكي، موضـــوع هو الحكاية المتوجهة إلى القارئ عن طريق فعل سردي، والحكاية والسرد مكونان ضروريان لكل محكي.

ويستفاد من ذلك أن الفعل السردي، هو فعل لغوي، بذلك كان مشروطا بأي نظام لساني أو غير لساني، وتختلف تجلياته باختلاف النظام الذي يستعمل فيه[1]، وحسب بارت، يبدو من المعقول اتخاذ اللسانيات نفسها مؤسسا للتحليل البنيوي للسرد في إطارين هما:

1- لغة السرد 2- ما بعد الجملة

وإذا كان معروف أن اللســـانيات تقف في التحليل عند الجملة، فإن الملفوظ على العكس من ذلك، ليس شيئا آخر سوى تتابع الجمل التي تكونه: فمن وجهة نظر اللسانيات فإن خطاب لا يخلو مما يوجد في الجملة[2]، فهي أصـــغر مقطع فيه، والملاحظ في الخطاب الســـردي أن اللغة هي التي تتحدث وليس المؤلف لأنّ المؤلف يوجد في الوقت ذاته مع النص، وهو بالتالي يعجز أن يســـبق ما يكتب أو يتخطاه[3]، وبهذه الصورة يصبح المؤلف في حد ذاته معطى بنيوي نصي.

وعلى العكس من ذلك فإن التحليل اللســاني قد أهمل بشــكل واضــح علاقة الواقع بالقصــة وبذلك فما يتبع من طرح مسائل تتعلق بهوية الكاتب والسارد، وعلاقتهما بالشخصيات لا يفهم إلا

---

[1]- ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص19.

[2]- ينظر: بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص11.

[3]- ينظر: موريس شورودو، نظرية الرواية، ص81.

بالعودة إلى مفهوم المقام في اللسانيات من خلال علاقته بالكتابة، وأقصد بالمقام، الإطار الاجتماعي وما يجري فيه، وليس مجرد مكان يلقي فيه الكلام، وتنتظم فيه اللغة.

توجهات التحليل السردي في النقد الأدبي:

على الرغم من تعدد طرق الحكي الروائية، وتعدد السرد في مجالات معرفية مختلفة، إلا أنه يمكن حصر الجهود النقدية للتحليل السردي في ثلاثة توجهات:

1- التوجه الأول:

وهو توجه لساني، يرى أن خطاب الرواية مكون من مجموعة من الجمل، مما يتيح للسانيات دراسة هذ الجمل باعتبارها وحدات بنيوية صغرى، واعتبار السرد ملفوظا خطابيا متاحا أيضا للدرس اللساني، فمن المنظور البنيوي يعتبر السرد طرفا في الجملة دون أن يكون في المستطاع أبدا اختزاله إلى مجرد مجموعة من الجمل، أي أنّه سياق نصي متكامل.

ومن ثم فالجمل المكونة للخطاب السردي تحمل في ذاتها الدلالة على الزمان والأحداث، والصيغ والضمائر، والعلاقات، والرؤية السردية، هي من العناصر المكونة للسرد في شكل مستويات تترابط علائقيا. فلا بد أن يستأثر تحليل العلاقات بين محتوى السرد من جهة والصيّغ ووجهات النظر من جهة أخرى، كما أن تحليل السرد ينبغي أن يقوم على اجراءات استدلالية، وهنا لابد من بناء نموذج افتراضي للوصف مستوحى من اللسانيات البنيوية[1]، ذلك أنها تمثل النموذج الأمثل باعتبارها علما للغة، والأكثر ملاءمة للسرد كونه متضمنا في اللغة.

---

[1]- ينظر: بول بيرون، السردية حدود الفهم، مجلة الثقافة الأجنبية، ص26-27.

وفي نظر جيرار جينيت، ليست الحكاية هي موضوع السرد فحسب وإنما أيضا المحكي كصيغة للتمثيل اللفظي للحكاية، وكما يقدم نفسه مباشرة للتحليل، إنه يدرس العلاقات بين المستويات الثلاثة التالية: المحكي، الحكاية والسرد، ويجيب على الأسئلة؟: من يحكي ماذا؟ إلى أي حد؟ وحسب أي صيغة Modalites[1]، أسئلة تبحث عن أجوبة، ولا يمكن أن تكون الإجابة إلا في معين اللغة، عن طريق استجلاء وظائفها، وجوانبها التواصلية، فمعنى السرد ودلالته تنبثق أيضا من التفاعل بين عالم النص وعالم القارئ، هكذا يصير فعل القراءة اللحظة الحاسمة في التحليل بكامله[2].

ويتناول التحليل اللساني البنيوي نظام البنية ونسقها، ويتابعها في تنقلها، وحركتها، وتناقضها والتواءاتها، محاولا كشف أسرارها، وهو الأنسب لأنه يتعامل مع التقنيات هي التي يقوم عليها بناء النص.

ويمثل الاتجاه اللساني مجموعة من الدارسين، نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر مجموعة من النقاد، أهمهم أقطاب مدرسة الشكلانيين الروس (تودوروف Todorov، اخنباوم Eckenbaum، توماشفسكي Tomacheveski، ياكبسون Jakobson)، ومن حذوا حذوهم أمثال جيرار جينيت G.Genette، وايت بوث W.Booth، آن بانفليد A.Banfield، وأمبرتو إيكو U.Eco، وبول ريكور P.Ricoeur في بعض طروحه وآخرين...

---

[1]- ينظر: جيرار جينيت، نظرية السرد، ص97.

[2]- بول ريكور، الوجود والزمن والسرد، ص46.

ويهتم هؤلاء بالخطاب الروائي كصـــغية لفظية بديلة عن المحتوى الذي يمثل الجوهر في المنظور السـيميائي، وبما أن الخطاب اختلافي ومتعدد حينما يتعلق الأمر الحكائي، فإننا نسـتطيع أن نصـوغ محتوى واحدا بطرائق خطابية متعددة، وهذا الاختلاف والتعدد هما اللذان يصلان النص بالأدبية، ومن ثم ينبغي البحث في صيغة الخطاب.

ويميز تودوروف في منظور الصيغة بين ثلاثة أنواع للخطابات:

«-***الخطاب الإيحائي*** الذي يستدعي سياقات الكلمات.

-***الخطاب المنقول***(*R*appo*rté*)، نفهم من السياق أنه سبق أن لفظ به

-***الخطاب الشـخصـي***(personnel)، الذي يتضـمن المعينات مثل (ضـمير المتكلم، هنا، الآن...)، وينتهي إلى العلاقة بين الرؤية والسجل المتعلقين معا بصورة الراوي[1].

ويتضح من هذا أن الخاصية الأساسية للسرد في الصيغة وليس في الدلالة، إذ لا يوجد للدلالة الحكائية، هناك تسـلسـل أفعال وأحداث قابلة لأن تتجسـد من خلال أية صـيغة لغوية وفق أي بناء حكائي.

كما أن لصـيغة السـرد (الخطاب) علاقة بالطريقة التي يقدم بها المؤلف روايته، من ثم فعندما نقول: إن الكاتب يعرض (Montrer) لنا الأشـياء، أو أن آخر يقولها (Dire)، أنّ الصـيغتين

(1)- G.Genette, Nouveaux discours du recit, Seuil, Paris 1983, p,p : 12-73.

الأساسيتين تبعا لهذا العرض (Représentation) والسرد (Narration)، وإنّما ترتبطان معا والخطاب[1].

فللعمل الأدبي وشخصيات روائية تختلط من هذه الجهة بشخصيات الحياة الفعلية، إذن هناك نمطان، التمثيل أو العرض ويقابلها على مستوى أكبر: الخطاب والقصة.

إن المسافة والمنظور بمعنى الرؤية ووجهة النظر، هما ضابطا الصيغة اللفظية التي صيغت بها الأحداث، ويجسد المنظور وتحولاته، فينوع الخطاب تأثيرهما في الصيغة مما يورد الخطاب السردي بشكليه المباشر وغير المباشر.

ويفرض علينا التلازم بين السرد والخطاب أن ننظر إلى العمل الروائي من زوايا ثلاثة: أولا الرواية ذاتها، ومن زاوية مغايرة للجاهز في للجاهز في وعينا الروائي، ومن منطلق يحاول النفاذ إلى أعماق الخطاب الروائي، على مستوى أول ضمن العلاقات التي تنظم مكوناته الرئيسية: الراوي، والمروي ثم المروي له، وفي مستوى ثان بين الكاتب والنص الروائي والقارئ[2]، إذ في ظل هذه العلاقات تتجسد الصيغة السردية.

ويقارب بيرس لوبوك P.Lubbock بين العناصر الحكائية عن طريق استغلاله لتنظيرات أرسطو في مؤلفه(فن الشعر) للدراما، وبين العنصر الدرامي في الحكاية الذي يصطلح عليه كل من ويليك ووارين بـ"العقدة" حينما يؤكدا على استدعاء «البنية السردية في المسرحية أوالحكاية أو الرواية

---

[1]- ينظر: بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص41.

[2]- ينظر: سعيد يقطين، القراءة والتجربة، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، 1985، ص30-31.

عادة "العقدة"»[1]، وهو الأمر الذي جعل لوبوك يخضع درامية الرواية للمنطق السردي القائم على تفضيل الأسلوب الغير مباشر(وهو الأسلوب الذي تتحدث فيه الشخصيات بلسانها بطريقة حوارية كما هو الأمر في المسرحية) عن الأسلوب الغير مباشر، بأن يكون الراوي هو صانع الأحداث وهكذا يتولد الأسلوب الدرامي في نظر لوبوك عندما يحاول الروائي مسرحة الأحداث الروائية[2]، فالكاتب في نظره يتجه نحو الدراما فيأخذ له موضعا وراء المحدّث، فيبرز ذهن المتحدث على حقيقته نوعا من أنواع الفعل[3]، أيه أنه يبدو في صورة شخصية تقوم بدور الفعل في الأحداث، أي تقوم بوظيفة ما.

يستفاد مما سبق، أن التوجه الألسني، يتميز بالصرامة المنهجية ضمن المنظور البنيوي الذي يجعل الجملة في المقام الأول لدراسة لغة السرد، على أساس أنها مساوية للمادة الحكائية. ويجب التذكير، في هذا المقام، أن عناصر الحكي تتعدى الجملة إلى متتالية من الجمل، مما يستدعي الابتعاد عن الصرامة المنهجية، لانّ فهم العلاقة القائمة بين القواعد والجمل "الحقيقية"، يقتضي منا أن تنذكر أنّه إذا كنا نستطيع على مستوى القدرة، أن نتحدث عن جمل "صحيحة" و"نحوية"، فإننا على مستوى الإنجاز نتحدث عن فكرة "المقبولية". إنّ مقبولية الجملة لا تعتمد على خضوعها لقواعد النحو، وإنما على قيود أخرى، مثل القدرة المحدودة للتذكر اللغوي، فنحن لا نستطيع أن نتجاوز

---

[1]- رينيه ويلك وأستن وارين، نظرية الأدب، ص 226.

[2]- ينظر: الحميداني حميد، بنية النص السردي، ص14.

[3]- نفسه، ص14، نقلا عن: برسي لوبوك، صنعة الرواية، تر/عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر، ط1 1981، ص 226.

حدودا معينة من الطول عند استخدام الأبنية المكتنقة، فالنحو يعمل إذن بصفته يمثل الحالة المثالية بالنسبة إلى الحقائق الفعلية على مستوى الإنجاز[1].

وتبعا لهذا الفهم، فللسرد أنظمة لا يمكن أن تجد تفسيراتها، في نظرنا، إلا في التحليل اللساني بالنظر إلى توالي الجمل وأنظمة السرد، وأهم هذه الأنظمة: التتابع (أي تتابع الأحداث بشكل تعاقبي)، التداخل وهو عكس التتابع، التوازي إذ تتجزأ المادة الحكائية إلى أكثر من محور بحيث تقع في نفس الزمن، ثم التكرار في المادة الحكائية[2].

2- التوجه الثاني:

اتخذت الدراسة السردية توجهين رئيسين: أولها اهتم بمستوى الخطاب، مما استدعى الاستعانة بمفاهيم اللسانيات اعتبارا أنّ السرد جملة كبيرة، مما جعل هذا المستوى حقلا خصبا لإجراءات ما توصل إليه علم اللغة العام، وعلى وجه الخصوص النموذج اللغوي بوصفه معيارا قياسيا وترتب على ذلك أن ظهر ما يمكن الاصطلاح عليه باللسانيات السردية، واهتم ثانيهما بمجال المحتويات السردية، عن طريق رسم للوظائف الأساسية التي تؤديها الشخصيات في المتون، فالسردية استقامت بوصفها علما قائما على الجهود التي تمخضت عما توصلت إليه بحوث هذين التوجيهن، سواء في مجال اللسانيات أو السميائيات[3].

---

[1]- ينظر: توماس ج بافل، بعض الملاحظات في القواعد السردية، تر/ د.ناصر حلاوي، مجلة الثقافة الأجنبية، ص57.

[2]-ينظر: عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي، ص107-112.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 103-104.

إذن التوجه الثاني سيميائي، ويصطلح عليه بسيموطيقا الحكي، أو السميائيات السردية ويمثله بروب V.Propp، بيرس Peirce، غريماس Greimas، كريستفا Kresteva، وبارت Barth...

ويهتم هذا التوجه بمختلف أنواع الحكي مروية أو مقروءة أو مرئية، كما يهتم أكثر بسردية الحكاية دون الاهتمام بالوسيلة الحاملة لها، رواية كانت أم فيلما أم رسوما، مادام نفس الحدث يمكن التعبير عنه بوسائل لغوية مختلفة، إنه يدرس محتوى السرود بهدف إجلاء بنياتها العميقة التي تجسد جوهر الخطاب دون اعتبار للغة.

وتقوم النظرة السيميائية للسرد على فرضية مفادها أن الدلالة ليست مضمونا قائم الذات بوسعنا النفاذ إليه بيسر، إنما نستخلص بدراسة الشكل وتأخذ الدلالة صورة العلاقة المنتظمة بين الوحدات المكونة لنسيج الدال. فتقوم بذلك النظرية السيميائية في شموليتها على التمييز بين صعيدي التعبير والمضمون[1].

ويؤكد غريماس قائلا على البنية الدلالية: «يبدو أن أهم نقطة يمكن الانطلاق منها لفهم البنية الدلالية، يلح في الوقت الحاضر على المنظور السوسيري لوجهي اللغة: الأول المتعلق بالتعبير والثاني يتعلق بالمعنى، مع اعتبار وجود التعبير شرطا أساسيا لوجود المعنى»[2]، وعن طريق البنية الدلالية ينبغي

---

[1]- ينظر: رشيد بن مالك، السيميائية بين النظر والتطبيق (رواية نوار اللوز نموذجا)، رسالة دكتوراه، إشراف: د/الأعرج الوسيني، معهد الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، 95/94، ص91.

[2]- Algirad Julien Greimas, Du Sens, Essais sémiotique, Seuil, 1983, pp39-40.

أن نفهم الشـكل العام لنظام مختلف العوالم الدلالية -المعطاة ببسـاطة ممكنة- من الطبيعة الاجتماعية الفردية (ثقافات وشخصيات)[1].

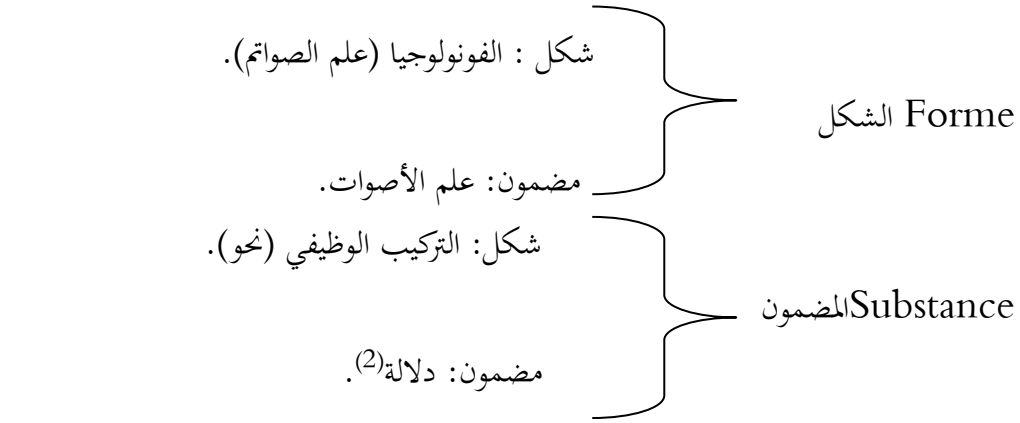
فدراسة الدلالة تقوم على مستويين:

1-**مستوى سطحي**: ينشعب بدوره إلى مكونين:

- ✓ مكون سردي يقوم أساسا على تتبع سلسلة التغيرات الطارئة على حالة الفواعل.
- ✓ ومكون تصويري أو "بياني" ومجال استخراج الأنظمة الصورية المبثوثة على نسيج النص ومساحته.

2- مستوى عميق ويختص بدراسة البنية العميقة استنادا إلى نظام الوحدات المعنوية الصغرى.

ولقد اسـتلهم غريماس هذا التقسـيم المسـتوياتي من يلمسـيلف انطلاقا من ثنائية الدال والمدلول في شكل الخطاطة التالية:



من ثم فالسرد عند غريماس أو نظرية الحكي، تسعى إلى الاهتمام بالشكل السيميائي للحكي، ولعل المقصود بذلك هو تحريك الحداث داخل العمل الروائي وليس البحث عن جماليته.

---

[1] - Ibid, p39.

[2] -محمد الناصر العجمي، في الخطاب السردي، ص31.

ويرتكز النموذج العاملي على ثلاثة أنماط من العوامل هي: المرســـل/ المرســـل إليه والفاعل/ الموضوع والمساعد/ المعارض[1].

إن النظرية المعاصـرة لعلم الإشـارات (أي للسـميوتيكية) تمتلك مفهوما ناضـجا كل النضـج للتبليغ، وذلك يخول لنا أن نسـتخلص الخطوط العامة للعلاقة الفنية، فكيفما كان شـكل التبليغ فهو يشترط باثا أو مرسلا ومتلقيا للنبأ[2].

كما أن الســـيميائية تحاول ظان تقيم توازنا بين مجال المضـــمون ومجال التعبير الذي يمكن أن يتشكل على النحو التالي:

- ✓ جوهر المضمون (منطقة ذهنية غير متبلورة).
- ✓ صيغة المضمون (مدلول).

نظام لغوي خالص:

- ✓ صيغة التعبير (دال).
- ✓ جوهر التعبير (منطقة صوتية غير متبلورة)[3].

ويكمن الغنى المنهجي للتحليل السردي، في إمكانية تطبيقه في مجالات أخرى غير الفلكلور أو الأسـطورة، الذي كان من نتائجه أن تبدت مشـاكل معتبرة، إذ أصـبحت المفاهيم اللسـانية العامة محل

---

[1]- المرجع السابق، ص40

[2]- ينظر: عبد الملك مرتاض النقد الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ص21.

[3]- آن إينو، مراهنات في دراسة الدلالة اللغوية، ترجمة أوديت بتيت، وخليل أحمد، دار السؤال للطباعة والنشر، ط1، دمشق، 1980، ص 49-50.

استفهام، وكان، من البداية، القبول بأن البنيات السردية يمكن أن تجد نفسها بعيدا عن تجليات المعنى، وتتم عن طريق اللغات العادية: في الرسم مثلا... ومن جهة أخرى، إذا كانت البنيات السردية سابقة لتجلياتها، فإنه لكي يتم ذلك يجب اعتماد وحدات لغوية ذات أبعاد أكثر رحابة من أبعاد الملفوظات: وهي وحدات تشكل تركيبا لغويا كبيرا[1].

بهذا الفهم ينظر إلى الخطاب السردي، وإن كان يحمل في صيغته مميزات ألسنية، إلا أن مبنى هذه الصيغة يجب أن يستثمر بحثا عن المكونات البنيوية للدلالة العميقة المبثوثة في المظهر التعبيري للسرد، فيحل غريماس العملية السردية في مرتبة نظام حسابي تقوم فيه السردية على مجموعة من الملفوظات المتتابعة والموظفة للمسندات فيها لتشاكل -لسانيا- جملة من التصرفات الهادفة إلى تحقيق مشروع مبني على أطراف المعادلة: دال/ مدلول، إذ تتشكل الدوال على مستوى العبارة، وتتشكل المدلولات على مستوى المحتوى[2]، على أساس أن البحث في منطقة الدوال المبثوثة في الخطاب السردي وسيلة لاستجلاء مداليلها الخفية أين يوجد المعنى الذي يمثل جوهر الخطاب.

يصبح جليا مما سبق، أن المجال السيميائي يحول الكشف عن علاقة النص الأدبي بوصفه نظاما، بغيره الأنظمة الأخرى التي تتدخل في تشكليه، وهنا يبرز الاختلاف الجذري، بين التوجه الألسني والسيميائي.

---

[1]- Algirdas Julius Greimas, Du sens, Essais sémiotique, Seuil, 1983, p158.

[2]- ينظر: رولان بارت، مبادئ في علم الدلالة، تر/ محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، سوريا، 1987، ص66.

فالنص الأدبي له نظام له خصـوصـياته ومقوماته، ولكنه ليس بمعزل عن الأنظمة السـيميائية الأخرى، فتيقاطع معها ويتفاعل معها، وتتم عملية وضـع العمل الأدبي في سـياقه من خلال كشـف ترابطه بالأنظمة المختلفة، وهذا هو السـياق المعرفي العام للثقافة البشـرية[1]، انطلاقا من مفاهيم التواصـل إذ يكون هناك نسـار سيميائي عندما يتوفر شـروط التواصـل من قبل متكلم إلى متلق، وهنا تبرز السيميائية كواصف لأنظمة التواصل.

إن الهدف الذي تقترحه السـيميائية يرتكز على جميع الإمكانات المفاهيمية الضـرورية والكافية من وجهة وصـف أي لغة طبيعية باعتبارها مجموعة دالة[2]، وليس تصـنيف الدوال سـوى بنية حقيقية للنظام، فالمقصود هو تقطيع الرسالة المبثوثة على مستوى المتن المدروس، إلى وحدات دالة صغرى[3].

فالطرح الغريماسـي يبحث عن المعنى في الصـيغ اللغوية، إذ يكمن أن يتم ذلك عن طريق الوصف اللساني للملفوظ انطلاقا من أن المعنى هو صيغة وليس جوهرا فقط.

وأنه على المستوى البنيوي للسرد يمكن أن تقدم اللسانيات كشفا جوهريا في كل نسق للمعنى، من خلال استكشـاف نظامه، ومحاولة البحث عن العلامة بطريقة عامة، كوسيلة اعتباطية وفي شـكل صورة ذهنية يقصد بها التمثل أو العرض كعلامة مرجوة على مستوى المعرفة[4].

---

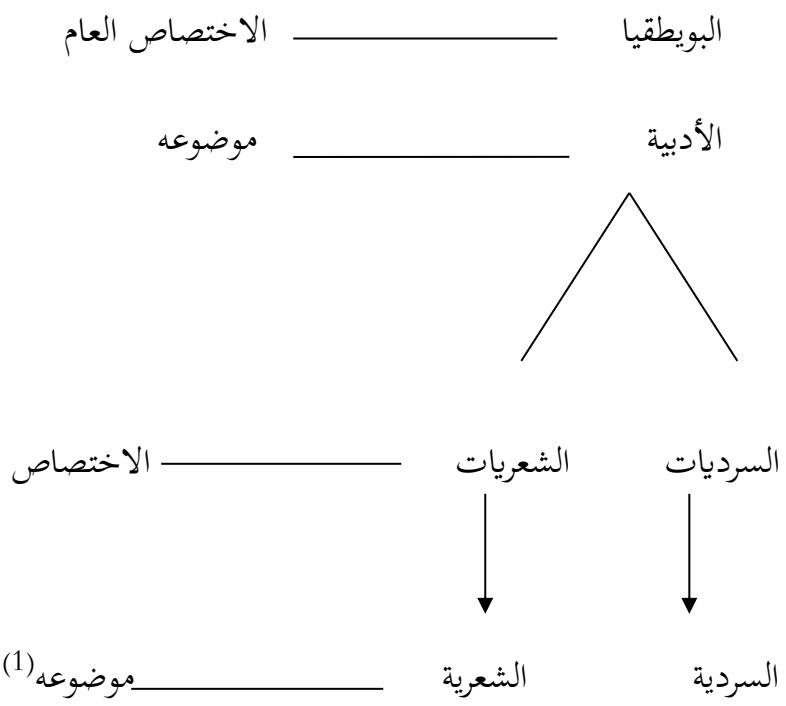
[1]- ينظر: قاسم سيزا، أحمد حامد أبو زيد، ندخل إلى السيميوطيقا (مقالات مترجمة)، دار قرطبة للطباعة والنشر، ط2، الدار البيضاء، د ت، ص18.

[2]- A.J. Greimas, Sémantique Structural (recherche de méthode) Larousse Paris 1966, P 13.

[3]- ينظر: رولان بارت، مبادئ في علم الدلالة، ص77.

[4] - Baudouin Decharneux et Luc Nefontaine, Le symbole, Presse Universitaire de France(Que sais-Je), Paris 1968, p : 11.

من ثم لا تكتشف البنية العميقة إلا عن طريق دراسة صيغة الخطاب السردي وبنياته السطحية الدالة، فينفتح الخطاب على الدلالة العميقة ضمن اختصاص كلي هو علم "البويطقيا" (كذا) الذي تعنى بأدبية النص الخطاب الأدبي بوجه عام، على هذا النحو:



وبهذا التصور فالنظرية السيميائية هي التصور العام، تنضوي تحته موضوعات الشعرية، والسردية كاختصاصات جزئية، والجانب اللساني لا يتدخل إلا واصفا للصيغة السردية باعتبارها مجموعة من الدوال الخاصة في أشكالها، كبنى سطحية للبنى العميقة، وبهذا المعنى «يتم بناء السيميائيات كعلم للخطابات، وتستطيع اللسانيات أن تصبح النموذج العام لكل سيميولوجيا»[2] .

[1]- سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص23.

[2]- جوليا كريستفا، علم النص، ص15.

وفي هذا الإطار تقول كريستفا: «ليس الملفوظ الروائي، بالنسبة لنا، مقطعا أدنى؛ إنه عملية وحركة تربط، بل أكثر من ذلك تشكل، ما يكن أن نسميه ببراهين العملية التي تكون- في حالة النص المكتوب- إما كلمات أو متواليات من الكلمات (جمل، فقرات)، وتدرسها باعتبارها وحدات* دلالية كبرى»[1].

3-التوجه الثالث:

وهو توجه يمكن أن نصطلح عليه بـ: أسلوبية الخطاب السردي، ويمثله ميخائيل باختين على أساس أن الخطاب السردي في الرواية يخضع لنوع من التنضيد التراتبي للغة الأدبية، مما يتيح التعدد اللساني، وهو تعدد لغوي يعبر عن الحوارية الاجتماعية المختلفة من جهة، وعن المنظورات الأيديولوجية من جهة ثانية، مما يسهم في تنويع الملفوظ الروائي، حيث يقدم الروائي كلامه مختلطا بهذه الرواية.

وبهذه الصيغة فالشكل والمضمون في الخطاب الروائي شيء واحد، وهو «اجتماعي في مجموع مجالات وجوده وعناصره ابتداء من الصورة السمعية ووصولا إلى التصنيفات الدلالية الأكثر تجريدا»[2].

وعلى العكس من المنظور الذي يقر بأن تحليل الخطاب لا يمكن عندئذ أن يشتغل سوى على المستويات الأولية للخطاب هما: الإنشاء (مستوى تركيبي) والأداء (مستوى لفظي)، فإن باختين يرى أن الأسلوبية لا تهتم بالكلام الحي، بل بتفصيله النسيجوي، وباللفظة المجردة غير أن تناغمات

---

[1]- نفسه، ص22 .

[2]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص35.

الأســـلوب تلك، وقد أبعد عن طرق الاجتماعية لحياة اللفظة، تتعرض حتما، لتناول ضـــيق وتجريدي يتعذر معه أن نسربها ضمن كل عضوي في إطار مجالات العمل الأدبي الدلالية[1].

ويذكر واين بوث W.Booth في حديثه عن البعد ووجهة النظر، واشـــتغال الضـــمائر في توجيه الخطاب الســـردي، ودرجة الإيهام التي تحدثها بين المؤلف الحقيقي والمؤلف الضـــمني أو الأنا الثانية، أن الامتياز أكثر فرادة هو إحراز رؤية داخلية، لأن المثل هذا الامتياز يضـفي على الرواية قدرة بلاغية[2].

ولا غرو أن تحليل الخطاب هو تحليل لتركيبه اللغوي وللكلام من حيث هو أفعال لذلك فأشكال التركيبية هي أكثر ملموسية من الأشكال الصرفية أو الصوتية، وهي أكثر ارتباطا بالشروط الواقعية للكلام، هذا الكل الذي لا يخضع لمقولات اللسانية التي تهتم أكثر بالجملة، إذ الجملة ما هي إلا عنصر منه، ثم يمكن تطبيق الوصف اللساني داخل هذا الكل على المستويات الصرفية والصوتية والتركيبية، وتبقى دراسة الكل من مهام الأسلوبية.

وفي هذا المجال، فإذا كان علم الأســـلوب يتجه لدراســـة القيمة الأســـلوبية لخصـــائص التعبير اللغوي بالمنظور السوسيري للكلمة، فإن الأسلوبية الحديثة تدرس الحدود بين خصائص التعبير والفرد انطلاقا من أن اللغة هي نظام بذاته من جهة، ومن جهة أخرى بين الكاتب والقارئ وبينهما المروي،

---

[1]- نفسه، ص35.

[2]- ينظر: واين بوث، البعد ووجهة النظر، تر/علاء العبادي، مجلة الثقافة الأجنبية، ص49.

عناصر مندمجة في النص، مما يثير مساحة شاسعة من الدلالات تتم عن هذه العلاقة التي تنضوي تحت سلطة اللغة والتعبير.

ومن الذين اهتموا بدراسة الأسلوب، الفرنسي غيرو Girou الذي دعا إلى ممارسة الإحصاء على النص لكشـــف البنية الخاصـــة للمفردات، والأمريكي ريفتير M.Riffaterre الذي دعا في التحليل إلى التركيز على الكلمات الأكثر اسـتعمالا في النص لأنها هي التي تشـد أكثر انتباه القارئ، فالأسلوب بالنسبة إليه هو إشارة مضاعفة على الخبر الذي تنقله البنية الألسنية للأثر الذي يعتبر كلا مغلقا على ذاته، ينتمي إلى سـنن أولية خاضـعة إلى اللغة والنوع الأدبي، وأخرى إضـافية تؤدي فيها المعاني والقيم الأسلوبية في الأثر أدوارا مختلفة[1].

ويرى باختين أن الخطاب المؤلف وروايته، وما يتخلل العمل الروائي من تعبيرات مختلفة وأقوال للشخصيات، وماهي إلا وحدات تأليفية أساسية تتيح المجال للوصف اللساني للرواية.

ويجمع صلاح فضل في كتابه "بلاغة الخطاب وعلم النص" أنماط التحليل الأسلوبي في خسة عناصر معتمدا على المنظور الباختيني، وهي بإيجاز:

1- تحليل أدوار المؤلف، أي كلامه في الخطاب من وجهة النظر التصـويرية والتعبيرية الشـعرية المألوفة من استعارة وتشبيه ونتخل معجمي.

2- استبدال التحليل الأسلوبي للرواية بوصفها كلا باعتماد الوصف الألسني.

3- اختبار العناصر المميزة للاتجاه الفني من لغة الرواية (رومانسية...).

---

[1] - ينظر: موريس أبو ناضر، إشارة اللغة ودلالة الكلام، ص93-94.

4- تحليل الرواية على أنها الأسلوب الفردي للروائي.

5- دراسة الرواية على أنها جنس بلاغي عن طريق دراسة الفاعلية البلاغة[1].

إن خصائص الخطاب السردي، تجعلنا نقف على النص السردي كمادة تعبيرية أو تشكيلية للغة، فيجب أن نتعامل مع الرواية على أنها جنس أدبي أو بلاغي[2].

يستفاد مما سبق، أن طرق السرد متعددة- تجمع بينها من مجموعة من العناصر المشتركة، وتكاد طرائق تحليل السرد الروائي أوفي الحكاية أو السينما أو الفلكلور تتعدد، وتبعا لذلك لا يمكن حصر طرق التحليل في التوجهات لبتي ذكرتها، وقد تجتمع فيما لتقدم قراءة موحدة.

[1]- ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 294.

[2]- ينظر: محمودي بشير، البنية السردية في الرواية الجزائرية المعاصرة، رسالة ماجستير، إشراف د.محمد بشير بويجرة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران 98/97، ص119.

الفصل الخامس:

المنظومة السردية

وظائف السرد:

تُحدد وظيفة السـرد على أنها تتمثل في البحث عن الغاية التي يمكن وراء اسـتخدام شـيء ما، ومعنى الشـيء هو وظيفته، والوظيفة اللغوية تعني دخول العنصـر غي علاقة مع عناصـر أخرى ضـمن البنية الواحدة.

والشـيء في الدراسـة هو السـرد الروائي، والوظيفة هي ما تؤديه العملية السـردية كمجموعة من الأجزاء النصـــية اللغوية مكونة لكلية النص الذي يتطلب إدراكا شـــاملا «فالذات تدرك الشـــكل كمجموعة لا فاصل بين عناصرها»[1] المكونة لها.

وحســب بارت، فإن الوظيفة تتجلى في وحدة المضــمون، فما يقول ملفوظا ما هو ســوى ما يؤلف وحدته الوظيفة وليس الطريقة التي قيل بها [2] فلكي نسـتجلي هذه الوظيفة لابد من البحث في ممكن المعنى، كنتاج للدال، أما الصيغة الخطابية فما هي إلا وسيلة، من ثم فالوظائف لا تتحدد إلا من زاوية مصـالح الشـخصية ومبادرتها، ولا يمكن أن تترابط إلا على افتراض تعلقها بقصة شـخصية وحدا، فالانتصار مثلا لا يمكن أن يرتبط بالصراع إلا إذا كان كل منهما متعلقا بفعل الشخصية ذاتها[3]، هذا من وجهة نظر سيميائية، إذ أن الوظائف ترتبط بأفعال الشـخصـيات، لكن في التحليل اللسـاني، فإن هذه الوظائف مرتبطة أصـــلا بوظائف اللغة ذاتها كمكون فاعل في النص من ثم فإن الأفعال تترابط

---

[1]- محمد الماكري، الخطاب والشكل، ص19

[2]- رولان بارت، طرائق تحليل السرد، ص 15.

[3]- ينظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص75.

فيما بينها بعلاقات وظيفية، تشـــكل هذه العلاقات قواعد مشـــتركة بين النصـــوص الحكائية، وهو تشكيل بنيوي.

إلا أن الاهتمام بالوظيفة في النص الروائي، يتطلب الوقوف عند الوحدات البنيوية الجزئية المكونة للبنية الكبرى (النص) على أساس أن الذي يعطي للشكل طابع البنية هو كون الأجزاء تقوم بوظيفة ما، ذلك أن مفهوم الوظيفة بهذا الشكل من شأنه الإفادة في تنظيم تحليل السرد الروائي.

ويقوم الســـرد، في أي خطاب روائي، على مجموعة من الأقوال والأفعال (الوقائع والأحداث مروية أو مكتوبة)، إذ تتمثل في صـــيغة الخطاب في شـــكل وحدات حكائية مجزأة، يؤلف فيما بينها المحكي في شـكله العام الذي يفترض بدوره شـخصـا يقوم بوظيفة الحكي، فيقوم بدور القول والفعل بنفسه، وبتوزيع هذا الدور على الشخصيات كي يحقق الانسجام، كما يفترض كل ذلك قارئا يحكي إليه، إذن فالسارد يقوم بأهم الوظائف وتليه بعد ذلك شخصيات، لتحقق الوظائف مقصدية الحكي حينما يتلقفها المتلقي.

وقد حاول علماء الاجتماع اللغوي وصـــف كيفية اعتبار قول ما عملا أو فعلا عن طريق تفحصهم لقواعد عملية الفهم التي ترتبط ما يقال بما يفعل مثل:

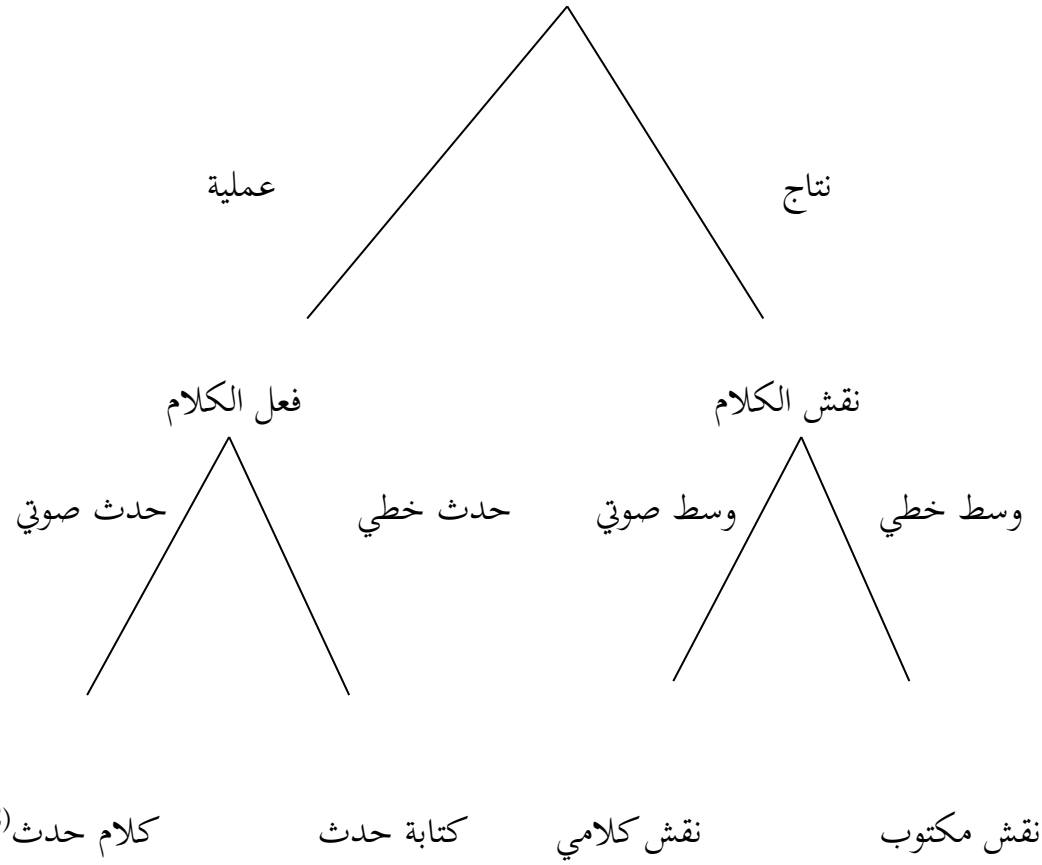
أ. كم الساعة.

ب. حسنا، لقد مر ساعي البريد.

فمن السؤال– أ– كقول، استنتج عمل ساعي البريد –ب– الذي مر.

وقد أشار دارسو الأنثربولوجيا والأجناس العرقية في دراستهم للمجموعات اللغوية على افتراض المتكلمين لمعان موضوعية في الوقت نفسه عند استعمالهم لصيغ قولية معينة في سياقات معينة[1].

يصبح من الملح، في هذا الصدد، توضيح مصطلح "فعل الكلام" أو "فعل القول" إذ يراد به أن يشمل إنتاج كل لغة الكتابة ولغة الكلام، شأنه شأن الوحدة الكلامية، التي هي نتاج تفريعي لعة مستويات كما هو الشأن في الخطاطة التالية:



[1] -ينظر : ج.براون، تحليل الخطاب، ص270-271.

2- ينظر: جون لايز، اللغة والمعنى والسياق، ص 189،190

تعني هذه الخطاطة أن الوحدة الكلامية كقول هي نتائج فعل الكلام وتتجسد في صورة كتابة (نقش) تحكي حدث ما، وتتوالى هذه الكتابة في صورة بنية خطية متواصلة على المستوى الأفقي في شكل جمل متتالية، أما على مستوى العمودي فإنها تقيم أفقا للحكاية.

وتقود قضية ثنائية النقش المكتوبة (نقش كلامي)، والكتابة الحدث (كلام حدث)، إلى القيمة التعبيرية كما «تناولتها الدراسات المختلفة للعنصر الصوتي، منقسمة في ذلك بين قول بالاعتباطية، وقول بالقصدية، فقي حالة الاعتباطية لا يتجاوز الدليل الخطي أو الطباعي مجرد كونه دليلا على دليل آخر يمثله العنصر الصوتي، منقسمة في ذلك بين قول الاعتباطية، وقول بالقصدية، ينظر إلى الدليل الخطي أو الطباعي في أبعادها الهندسية وحجمها وموقعها من الفضاء الذي يحتويهما، على أساس قابليتهما لاستثمار تأويلي يتغيا حمولتهما الرمزية[1].

يمنح الخط للنص فضاء أو حيزا مكتوبا، نهتدي إلى فهمه عن طريق القراءة والإدراك، فالخط هو أول عناصر النص حينما يحيل هذا النص إلى شيء قابل للفهم، إنه بمثابة تمثيل للمعطى اللغوي، مما يمنح النص على المستوى الأفقي ثلاثة دلالات:

1- **رمزية**: باعتبار المكتوب القابل للقراءة.

2- **مؤشرية**: باعتبار عنصر النبر البصري.

---

[1]- محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص71.

*- الأيقونة: مصطلح مرتبط بالمقدس (الدين) وهو« يهدف إلى الكشف الخفي وإيضاحه، سواء أكانت الإيقونة رسما أم نحتا أم لغة أو جمعا بين اللغة والتشكيل، ويقوم بوظيفة الإدماج والإلحام بين المقدس والإيمان»، ينظر محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص 190.

3- **أيقونة*** **(مماثلية)**: باعتبار حركة الأسطر وعلامات الترقيم والبياض والسواد[1].

إن الرمزية والمؤشرية والأيقونة كمكونات البنية الخطية التي تساهم بطريقة إدماجية في توضيح رسم الكلمات وإحالتها إلى الفهم.

فحسب **جورج مومان M.Goerge** إن التتابع الخطي La linéarité في اللغة من حيث هي ظاهرة صوتية، يتحدد بكون الوحدات المميزة والوحدات الدالة للخطاب يتعين أن تُتابع في الزمن أوفي مساحة منتظمة في حالة المكتوب[2].

كما أن أفضل ما في الكتابة الخطية بتعبير **ميشال بوترو M.Butur**، هو أن تبقي على الكلام في شكل سلسلة خطية متتابعة، مما يجعل النص أثناء عملية القراءة، مقسما إجزاء متناسبة، في شكل جمل، أو بعدها، أو قفرات، يشكل فيها كل سطر، مكتوب، كل حركة متصلة بالعين وحدة معنى وسمع، مع التوضيح أن الكتابة قد لا تحتوي كل الخطاب الملفوظ أساسا.

وحسب يلمسليف Hjelmeslive فإنه على مستوى التمثيل الخطي المحض، توجد علاقة تسمح بالتعبير التام بين صعيد العبارة وصعيد المحتوى[3]، إذ تنتظم الألفاظ في شكل خط يوحي فهمه بمعنى معين.

وبهذه الصفة، تصبح الصورة الخطية للمكتوب مدركة عن طريق الإدراك الحسي (البصري)، والعقلي، باعتباره مقولا صادرا من باث في شكل الوحدات الكلامية المجزأة إلى فصول وفقرات وجمل،

---

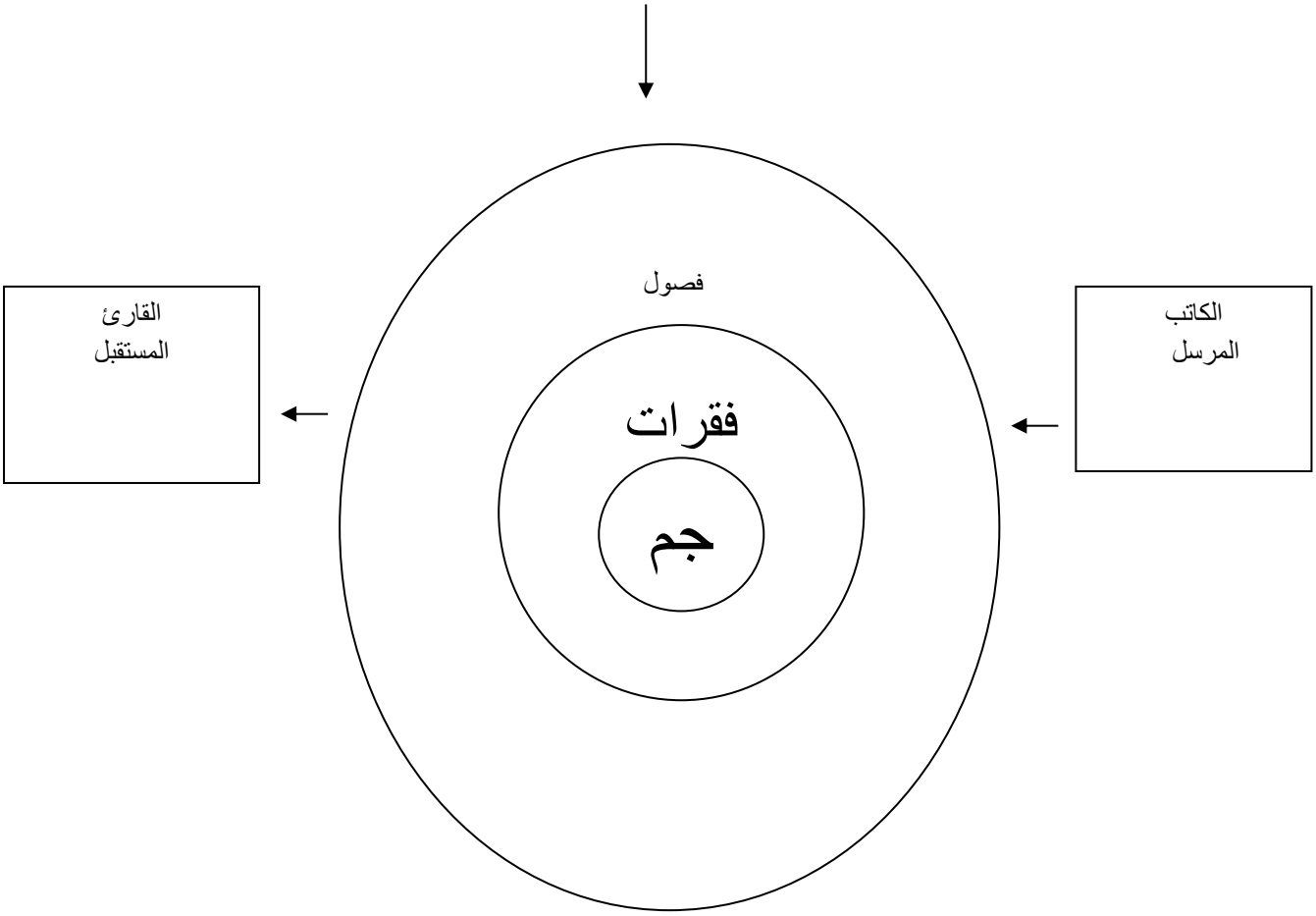
[1]- ينظر: المرجع السابق، ص271.

[2]- ينظر: محمد سبيلا، اللغة نصوص مترجمة، ص8.

[3]-ينظر: بارت مبادئ في علم الدلالة، تر/ محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، سوريا، 1987، ص80

وبهذه الصـفة يتم الحكي انطلاقا من مرسـل/كاتب، عن طريق السـارد، إلى المسـتقبل/قارئ وفق هذا الرسم:

القصة



فالسـرد يقوم على مجموعة من الترتيبات، إنه يحتوي قصـة ما، في شـكل أحداث مروية، تتعين بدورها في شكل رسم أو كتابة يوحي فهمها باستجلاء خصائص السرد.

فالســرد، بهذا المفهوم، هو الطريقة التي تروي بها الحكاية، والأقوال والأفعال هي التي تعمل على موازاة السرد بالحكاية، وبتناسق وتدعيم مجموعة من المكونات والوظائف السردية التي تلبس حلة اللغة، فتنتقل الحكاية بذلك إلى رواية، مع التأكيد أن السـرد يرتبط بالكتابة وبالكاتب (وهو الراوي)، وتبقى

الحكاية هي «المادة الأولية التي يكمن أن تتخذ من خلال جنس أدبي آخر لتصـــبح كتابة»[1]، أي رواية أو مسرحية.

وقد يتعارض هذ الطرح مع آراء بعض النقاد- ضمن التفاعل النصي(التناص)- الذين يؤمنون بوجود من المحكيات حيث تعرض الأحداث ولا تسرد، وحيث الحكاية تحكي نفسها بنفسها، إلا أن جيرار جينيت يرى أنه لاوجود لملفوظ دون عملية تلفظ تنتجه، إن المحكي شـــكل خطابي، وباعتباره كذلك، فإنه ينتج من طرف أحد ما[2]، مع الأخذ في الاعتبار ان العملية الســـردية بكل مكوناتها وعلاقاتها تحاول الاختفاء إلى أقصى حد ممكن لصالح الحكاية.

نلخص بذلك إلى أن الحكاية، قد تكون ذريعة للسـرد، إنه يسـاهم في تنظيمها، ولكنه يفتتها ويخترقها بطريقة ما تنتج عنها تحطيم منظورنا التقليدي لتسـلسـل الأحداث الزمني، الذي غالبا ما كان يســـتعير أدواته من مفاهيم الزمن الكرونولوجي المتصـــاعد إلى مفهوم للزمن، ينظر إليه على أنه غير ملموس ومتبختر من جهة، كما أن بداية الســـرد لا تتطابق مع بداية الحكاية ومســـاره لا يتطابق مع اتجاهها في الزن التصاعدي، من جهة أخرى.

أ – نظام السرد والوظائف اللغوية:

---

[1]-محمد عز الدين التازي، السرد في روايات محمد زفزاف، مطبعة دار النشر المغربية، المغرب، 1985، ص 19.

[2]-ينظر: جيرار جينيت، نظرية السرد، ص28.

لم يعد الاهتمام بالحدث وحدة في التحليل السردي، بل استأثر هذا التحليل بصيغة الخطاب التي تروي هذا الحدث، وبالعلاقات السردية، ووجهة النظر والرؤية، بل أصبحت الملفوظات السرد بل أصبحت الملفوظات السردية ذات أهمية خاصة، كونها هي الفضاء الذي يحتوي على ذلك.

ويسهم في إنجاز لغة الخطاب إجراءان أساسيان هما:

1- **التلفظ**: وهو الذي يخضع إلى التجزيء، أي إلى وحدات مقطعية.

2- الإدماج: الذي يستقبل هذه الوحدات داخل وحدات من صنف أعلى (هو المعنى)[1].

وهذا يتيح لنا خاصيتين تكون السرد الروائي وفق خاصيتين أيضا:

تتمثل الأولى في التمدد والاتساع، وكأن السردية حرية التصرف في نشر العلامات بشكل يكسر التركيب، مما يفرض إدراك هذه العلامات في شمولها على الرغم مما يفعله تكسير التركيب في تشتيت الدوال وانفصالها[2]، يمكن من توجيه فهم الوحدات المتقطعة أو المتجاورة أو المتنافرة[3] انطلاقا من هذا التطور الدلالي، فالصيغة اللغوية، مشاهدة أو مكتوبة لم تكن إلا وعاء يمكن نقل محتواه.

يفهم مما سبق، أن وظيفة السرد لا تعدو أن تكون سوى انعكاس لوظائف اللغة بشكل عام.

لا شك أن من أفاض في الحديث عن الوظائف السردية هو فلادمير بروب في دراسته للمحكيات، ومحاولته توضيح مورفولوجيا انطلاقا من بنائها الداخلي، بعيدا عن التصنيف التاريخي

---

[1]- جيرار جينيت، نظرية السرد، ص19.

[2]- ينظر: بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص30.

[3]- ينظر: المرجع السابق، ص32.

أوالسوسيولوجي، إذ الوظيفة اللغوية بالنسبة إليه هي عمل شخصية ما محدد من زاوية دلالته داخل الحكاية.

وتعني الوظيفة بهذا بالمعنى تلك الوحدات التي تبقى ثابتة طيلة السرد، والتي تشكل معينا على الرغم من تنوع المضمون، وقد عددها إلى إحدى وثلاثين وظيفة، تمثل المكونات الأساسية للحكاية شعبية، وتسعة وظائف تحضيرية غير أن هذه الأخيرة هي ذات حالة غير مؤكدة ولا يستلزم دخولها في التسلسل الزمني الدقيق جدا للوظائف الرئيسية.

ويعلق غريماس في اعتراضه على وظائفه بروب التي تذهب إلى إحدى وثلاثين وظيفة، إلى أن ذلك قد يؤدي إلى نوع من الحيرة حينما يعتقد بروب، بنوع من الحدس، في أن الوظائف تغطي دوائر أفعال شخوص القصة، ذلك أن ما اعتقده وظيفة، في بعض الأحيان، لا يعدو سوى أن يكون حالة Etat، وانتهى إلى وجوب اقتران الوظيفة بالفعل مع إضافة العوامل له التي تساوي الشخوص المنخرطين في الفعل[1].

ولعل الذي ساعد بروب في تحديده للوظائف من خلال تحليل السرديات الشعبية هو ثبات هذا الجنس على عكس الجنس الروائي الذي يعتريه التبدل والتحول[2].

لقد استفاد غريماس من خلال دراسته للميثولوجيا، في تحديد الوظائف، خاصة عند تحديد أفعال البطل، وأيضا من خلال دراسته لتراجيديا راسين، وأكد على مفهوم العوامل في اللسانيات،

---

[1]- ينظر: بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص184، 185.

[2]- ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص11.

ولهما مظهران، وظيفي ووصفي، وهو لا يرى أي تعارض بين التحليل الوظيفي والتحليل الوصفي، بل يوجد تكامل أساسي بينهما.

لقد حدد بروب الوظيفة في شكل تقنيني للملفوظ السردي:

م س(ملفوظ سردي)-(وظيفة (ع 1(عامل، عامل 2 ...).

وقد وجه كلود بريمون نقدا الجدول الأحادي لبروب، الذي يرتب أحداث الحكاية حسب التسلسل الزمني (المونوكرونولوجي) للأحداث، الذي يفرض غلقا للنقاش في شكل مبستر وغير منطقي بصدد الحكاية. أما ليفي شتراوس فيقابل وجهة نظرة للأسطورة والحكاية الشعبية بوصفها كيانين ما وراء لغويين، على العكس من بروب الذي يرى فيهما مظهرين لغويين[1].

ويمكن تلخيص وظائف اللغة السردية في ثلاثة محاور هي: الاتصال، التعبير والجمالية، ويمكن إدماج وظيفة النداء إلى وظيفة الاتصال «إذ من شأنها زج المتحدث مباشرة في فعل الاتصال باعتبار أن الرسالة تعنيه مباشرة، ووظيفة التمثل التي ترجع إلى المضمون المرجعي أي إلى ما نتحدث عنه»[2].

وتبعا لذلك تنقسم وظائف لغة السرد إلى:

- **الوظيفة الانفعالية Emotive** وتتعلق بالمرسل.
- **الوظيفة المرجعية référentielle** وتتركز على السياق.
- **الوظيفة الانطباعية Impressive** وتتركز على المرسل إليه

---

[1]- روجر سلفرستون، في السرد، مجلة الثقافة الأجنبية، ص33-34.

[2]- د. قاسم المقدم، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي (جلجامش)، دار الشؤون الثقافية للطباعة والنشر، ط1، دمشق 1984، ص99.

❖ **الوظيفة الشعرية poétique** وتتركز على الرسالة بحد ذاتها.

ويضيف بنفينست إلى هذه الوظائف، الوظيفة الرمزية، إذ أن الملكة الرمزية لدى الإنسان تبلغ تحققها الأعلى في اللسان، الذي هو التعبير الرمزي المتميز[1].

أما بالسنبة لـ جينيت فالوظائف السردية هي:

1) **وظيفة ســـردية:** محايثة للمحكي من قبيل "أنا أحكي"، خطابات الشـــخصـــيات، المرسلات.

2) **وظيفة التوجيه:** فيه إشراك للمتلقي من قبيل: "ترى أيها القارئ".

3) **وظيفة التواصل:** يكون السرد موجها إلى المتلقي.

4) **وظيفة الشهادة:** يشهد فيها السارد بصحة الحكاية.

5) **وظيفة أيديولوجية:** تفسير الأحداث انطلاقا من المعرفة.

6) **وظيفة إنجازية للسرد:** وهي تأثيرية، همها استقطاب انتباه القارئ.[2]

وينبه ر. بارت في تحليلاته إلى وظيفة الوسطية التي قد تكون حشوا، لكن لها وظيفة دلالية، إذ تحافظ على الاتصال بين السارد والمسرود له[3].

ذكرت آنفا، بالنسبة لبارت، أن لغة السرد هي لغة الكلام المنطوق، فتغدو فالوحدات السردية باعتبارها ملفوظا هي في جوهرها مســـتقلة عن الوحدات اللســـانية، لكن هذا لا يعني عدم تقابلها،

---

[1]- ينظر: محمد سبيلا (اللغة)، نصوص مترجمة، ص 56.

[2]- ينظر: جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد، ص101- 102.

[3]- بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص17.

ولذلك يجب التمييز في الملفوظ بين أربع مستويات هي: الأنوية والوسائط والقرائن والمخبرات، وهي الأصناف التي يمكن أن توزعها بينها وحدات المستوى الوظيفي[1]، وهي بدورها تنقسم إلى قسمين:

1- **توزيعية:** وتمثل أي فعل يحيل على مجموعة من أفعال أخرى تابعة لها.

2- **إدماجية:** تشتمل على كل القرائن (بالمعنى العام للكلمة)، فالوحدة هنا تحيل على تصور سائد بقدر ما لفعل ما في علاقة إدماجية لا يمكن أن تكتمل إلا على مستوى الشخصيات أو السرد[2].

ويضيف غريماس، مكونا وظائفيا آخر يمكن الاصطلاح عليه بـــ"المكون التصويري"، ويتعلق الأمر هنا بمفارقة الوحدة الكلامية بحسب الاستعمال اللغوي، إذ بإمكان الروائي أن يسرد لنا خطابا حكائيا بوسائل تعبيرية مختلفة رغم أن أداة الحكي هي اللغة الواحدة، لكن في صلب هذه الوحدة يوجد التنوع ويستقر الاختلاف.

كما أن التعبير اللغوي بهذا المنظور، يثير في المتلقي نوعا من التمثل أو الاستجابة لدلالة تختفي وراء الألفاظ، ويصطلح دي سوسير على هذا "بالتمثيل اللغوي" الذي يمتثل في شكل علامة خطية في الخطاب، ويعتبرها ذات أهمية لسانية مع استحالة القيام بتجريدها كصيغة لغوية.

---

[1]- نفسه، ص21.

[2]- نفسه، ص16، 17، 18.

وعلى المستوى الدلالي لا يكاد يستعمل اللفظ في صورة مجتمعة مطلقا في ملفوظ، لأن كل ملفوظ باعتباره بسطا لمحور دلالي معين سوى استغلال جزئي جدا لرصيد الاحتمالات المستكنة في الوحدات اللغوية المستعملة[1]، وهي بطبيعة الحال احتمالية دلالية.

والواقع أن تعدد المعنى ليس مقتصرا على مجموعة من الكلمات الذي تبين اللغويون فيها هذه العلاقة، بل يتعدى ذلك إلى كونه ظاهرة لغوية عامة[2]، وهذا ما يتيح تعدد النقل المجازي للتمثيل اللغوي في ذهن المتلقي بفضل الدور الوظيفي للغة.

ونخلص إلى أن وظيفة الخطاب السردي تتأثر بصيغة الخطاب، كما تتأثر بالمستوى الدلالي للغة، فهما يوجهانه من الانزياحات التركيبية والدلالية ذا الطبيعية اللسانية في آن واحد اعتبار أن البناء اللغوي التجسيدي للسرد يعبر ويقوم بأحداث وأفعال أكثر أصالة، وينجلي في سرد مجازي ويعطي محتوى يصبح الفعل فيه حدثا، وكأن بناء الجملة مساو لبناء السرد ومتماثلان بنيويا. ذ

ب- وظائف السارد:

ينتقي الكاتب للرواية ساردا بدلا يقوم بدله بوظيفة السرد وتوزيع الأدوار على باقي الفاعلين، إنه يقوم، تقريبا، بكل شيء، بداية من اختيار المادة للمروية إلى تنظيمها وتسييرها وأخيرا التحكم فيها إلا في أوقات يتخفى وراء ستار الشخصية.

ويفرق جينيت بين نوعين من الوظائف: أولية(ضرورية)، وأخرى ثانوية (اختيارية).

---

[1]- محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، ص77.

[2]- ينظر: أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، ص 314.

أما فيما يتعلق بالوظائف الأولية، فتتلخص في قضية العرض عند السارد في أحداث الرواية، فيكون للشخصية في هذه الحالة دور في تحريك الأحداث عن طريق القيام بوظيفة الفعل في الوقت الذي يقوم فيه السارد بدور للمراقبة «وتعني هذه الخيرة أنه يحتل موقعا مهيمنا مادام في هو الذي يدخل ضمن بنية الحكي»[1]، وقد يطلق عليه وظيفة التحكم (Fonction de contrôle).

أما الوظائف الثانوية، فتتلخص في وظيفيتي الفعل والتأويل، إذ يمكن أن يضطلع بهما السارد، وفي هذه الحالة يمكن للشخصيات ان تقوم بدوري العرض والمراقبة أي يمكن للسارد أن يتصرف كشخصية، ويمكن للشخصية أن يصبح ساردا.

أماعن العلاقة بين الوظائف المركزية والثانوية فهي علاقة أغراض «وهي علاقة لا تتضمن أية استمرارية مكانية زمانية... بل هي علاقة تباين أو مجانسة*»[2].

وعن طريق تبني السارد للوظيفتين يتمظهر في شكلين أيضا: إما أن يكون الراوي خارجا عن الحكي، أو أن يكون شخصية ممثلة داخل الحكي وفق مستويات مختلفة كأن يكون مجرد شاهد في عملية الحكي أو شخصية رئيسية[3].

وإذا كان هناك بين التمثيل أو العرض بين التمثيل أو العرض أو الحكي، كونهما يدلان على التعارض ين القصة والخطاب، فهذا التعارض في رأي تودوروف موجود بين كلام الشخصيات

---

[1]- جيرار جينيت، نظرية السرد، ص100.

*-كأن تروي حكاية طفل كسارد أولي، وموازاة معها، تقرنها معها بحكاية عنترة كسر ثانوي.

[2]- سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص105

[3]- ينظر: واين بوث، البعد ووجهة النظر، تر/ علاء العبادي، مجلة الثقافة الأجنبية، العراق، ص45.

كأسلوب مباشر يدخل ضمن الحكي، على عكس كلام السارد الذي يشعرنا أننا أمام أفعال حينما يكون النمط المستخدم هو التمثيل أو العرض[1].

وبالتصنيف نفسه، يصنف جاب لينفلت J.Lintvelt وظائف السارد إلى وظيفتين، مع بعض التفريق:

1-**أساسية** (إلزامية): إذ يضطلع السارد إجباريا بالفعل السردي، على أن الشخصية في هذا التصوير السردي تمارس وظيفة الفعل، وتتكافأ الوظيفة التصويرية مع وظيفة المراقبة، إذ بإمكان السارد تأطير خطاب الشخصية بخطابه الخاص والعكس غير ممكن.

2-**ثانوية** (اختيارية): وهنا يتبادل السارد والشخصية المواقع من حيث القيام بالوظائف الإلزامية والاختيارية، وفي هذه الحالة يمكن للسارد أن يعبر عن موقعه الإيديولوجي بمزاولته لوظيفة التأويل، كما يمكن أن يضطلع بوظيفتي التصوير والمراقبة[2].

وقد يحصل تماثل وظيفي بين السارد والشخصية عندما يكون الحكي بضمير المتكلم، وفي هذه الحالة تزاول الشخصية وظيفتي التصوير والفعل معا.

وهناك وظائف اختيارية ثانوية أخرى بالنسبة للسارد أهمها:

- **وظيفة تواصل**: بين الراوي والمتلقي.
- **وظيفة ما رواء سردية**: تتمثل في التعليق على السرد ونظامه الداخلي داخل السرد ذاته.

---

[1]- ينظر: بارت وآخرون، طرائق تحليل القصة، ص61.

[2]- نفسه، ص96.

– **وظيفة الشهادة:** تحدث في مستوى صلة الراوي بما يروي.

– **وظيفة إيديولوجية:** وتمثل تعليقات الراوي على ثقافة أو إيديولوجيا.

– **وظيفة تفسيرية،** وتشمل جميع تفسيرات الراوي[1] .

العلاقات السردية:

إن موضوع العلاقات السردية موضوع متشابك، وقد يتداخل مع مفهوم المواقع السردية، إلا أن السؤال الأساسي الذي يطرح في مجال العلاقات هو: من يحكي في الرواية؟ هل المؤلف أم السارد؟ ولمن يحكي؟

تكتسي العلاقات في العمل الفني أهمية خاصة من الناحية اللسانية، بالنظر إلى عملية التواصل، إذ تعتبر سمة نوعية تتحدد من خلال السارد في، وداخل العملية السردية.

وإجابة على السؤال المطروح، لا شك أن الذي يحكي في الرواية هو «راو يظهر أمام القارئ، من حيث هو شخصية مستقلة، أورو ينسحب وراء الأحداث المروية، ويصبح غير مرئي»[2]. ويصبح مرئيا بحسب الوظيفة المسندة إليه كما رأينا سابقا، لكن في الغالب الأحيان يبقى صوتا خفيا مدسوسا في الملفوظ.

لكن السارد يضطلع بمهمة السرد بتفويض من المؤلف الحقيقي للرواية الذي يقع خارج حدود السرد على العكس من السارد الذي هو عنصر بنيوي في السرد ومعطى نصي.

---

[1] – ينظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص 141-142.

[2] – ك.ف ستانزل، العناصر الجوهرية للمواقع السردية، تر/عباس التونسي، مجلة الفصول (زمن الرواية) القاهرة، 1993، ص61.

إن عملية الإخبار عن طريق الكتابة، تسبب مشكلات تواجه الكاتب كونها عملية على مستوى خطاب موجه إلى القارئ، من تم تتبدى العلاقة مؤلف/قارئ، علاقة معقدة على مستوى التواصل، نظرا لتدخل وسائط بينهما مثل السارد أو الشخصيات أو مرجعية مشتركة أو غير مشتركة أو المروي برمته، خصوصا إذا علمنا أن العلاقات التي تربط السارد بالأحداث والشخصيات العلاقات غير محدودة.

فلا بد أولا ان نركز على السارد، إذ يمثل العمود الفقر في السرد، فحينما يكون شاهدا، فتقنيته هي بمثابة تقنية آلة التصوير في العمل السيميائي، فهو الذي يحدد نظام السرد، ويضبط المقاييس اللغوية مبنى ومعنى في السرد، أو النص الذي يرتبط بأربعة أسئلة:

1- بأي صيغة يتحدث إلى القارئ، بضمير الغائب أم بضمير المتكلم؟

2- ما موقعه من الأحداث؟ في الداخل؟ أم في الخارج؟

3- متى يكون متحدثا ضمنيا بتفويض من المؤلف، ومتى يصبح شخصية؟

4- ما المسافة التي يضعها الراوي بين الأحداث والقارئ، أبعيدة أم قريبة؟[1]

سأحاول مناقشة ما سبق من خلال توضيح العلاقات على مستوى أول بين السارد/النص/القارئ، وبين المؤلف/السارد/القارئ على مستوى ثان، وهذ الخيرة على غاية من

[1]-ينظر: عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص63.

التشـــابك والتعقيد والعمق فكأن هؤلاء الثلاثة، يتبادلون الأدوار والمواقع في أي لحظة من لحظات التشكيل السردي، وخصوصا بين الأول والثاني من جهة، والثاني والثالث من جهة أخرى[1].

أما بالنسبة للعلاقة مؤلف/سارد: يلاحظ على هذا المستوى نوعان من السرد: سرد متخيل، وســرد ينتمي إلى التخييل، وكلا النوعين لا ينتمي إلى المؤلف بقدر ما ينتمي إلى الســارد ضــمن ما يصــطلح عليه بالأنا الثانية (عبد الملك مرتاض)، أو "المؤلف الضــمني"(واين بوث)، إذ «تخلق الرواية التي لا راوي مسرحا فيها، صورة ضمنية لمؤلف يقف وراء الكواليس كمدير مسرح أو محرك للدمى... يختلف هذ المؤلف الضمني عن الإنسان الحقيقي»[2]

وفي هذه الحالة هناك نوعان من العلاقات بين السارد والحكاية:

1- **سـارد غريب عن الحكاية:** Narrateur hétérodiegetique، سـارد لمسـيرة ذاتية مستقلة عن الحكاية، ويكون الحكي بضمير الغائب.

2- **سارد متضمن في الحكاية:** Narrateur homodiegetique،سارد حاضر في صورة شخصية، ويكون الحكي بضمير المتكلم[3].

وتوضـح العلاقة بين مؤلف/سـارد/قارئ، ضـمن ما يوجبه اسـتعمال ضـمير المتكلم من افتراض ضمير المخاطب داخل التواصل اللغوي، إذ لا وجود لسارد ومسرود له (القارئ)، ومن ثم يكون السرد

---

[1]-ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الراوية (بحث في تقنيات السرد)، ص237.

[2]-واين بوث، البعد ووجهة النظر، مجلة الثقافة الأجنبية، ص13.

[3]- ينظر: سمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص106.

في صورة شخص معنوي أو عبارة عن وعي كلي متداخل مع الشخصيات مما قد يبعده عن صورة "المؤلف الضمني".

وفي إطار العلاقة مؤلف/سارد، قد يندمج الراوي بالمؤلف حيث يصعب التمييز بينهما، وأحيانا يقترنان في بعض مواقع القصة أو الرواية، ليلتقيا في مواضع أخرى.

وفي حالة التقاء المؤلف بالسارد، فكل سرد يدفعنا إلى الاعتقاد بوجود كاتب تؤوله كنوع من الأنا الثانية، إذ في الوقت الذي يؤلف فيه الكاتب روايته، ينتج صورة أدبية تسقط ذاته، وتوحي بتصور مؤلف مجرد بسبب مثول السارد وفي سرد.

أما بالنسبة للعلاقة مؤلف/قارئ عند جاب لينفلت فهي علاقة تقع خارج العملية السردية، بوصفها مستقلين عن العمل الأدبي، ويعيشان بعزل عن النص، مما يجعل العلاقة بينهما جدلية، إذ على القارئ مهمة فك رموز عن طريق تملك شفرة المؤلف الجمالية والأخلاقية والاجتماعية والإيديولوجية، وبهذا المنطق: هناك مؤلف وقارئ واقعيان، وآخران ينتميان إلى العمل الأدبي دون أن يتشخصا فيه[1].

وحسب بارت إنه لضمان استمرار الكتابة يجب عكس الوضعية، فمع ولادة القارئ يموت المؤلف[2].

---

[1]- ينظر: بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص88.

[2]- V, Jouve, La littérature selon Barthes, p :79.

كما أن تعدد صيغ السرد يؤدي إلى احتمالية سردية صعبة التحديد، وعلى درجة كبيرة من التعقيد، مما جعل البعض يعتبرون خطاب الرواية خطابا للمتناقضات في شكل لغوي حواري، تأخذ فيه العلاقات ووجهة النظر أو الرواية دورها، كما تأخذ الضمائر أنا/أنت/ هو حظها من هذا التعقيد لأن «السيولة التي تتسم بها البنية الروائية هي التي تجعل احتمالات النص السردي التشكيلية لانهائية في عددها وصنيعها»[1].

وتبعا لذلك، فإن اقتران النص بمن يسرده مسألة غير معلنة، ولتحديدها تزداد الحاجة إلى تأويلات القارئ للمسرود لأن هذا الخير(المسرود) هو الذي يربط بين المؤلف والرواية، وبين السارد والقارئ، على أن هذا الخطوط المحددة لهذه الارتباطات خيط واقعية وخيالية في الآن ذاته، تقوم بين «البعد الذي يفصل المؤلف عن السارد، والسارد عن القارئ عن الشخصيات من حيث الزمان، والحيز، والثقافة والعاطفة والأخلاق»[2]، وهذا ما يفترض علاقات غير محددة.

وفي إطار هذه العلاقات يُفرّق بين نوعين من السرد: سرد ذاتي وآخر موضوعي، الأول كسرد حيث يتدخل الراوي باعتباره صورة أو متحدثا باسم المؤلف لا يتخل فيه الراوي، حيث يقترح حكاية تحكي نفسها بنفسها[3].

---

[1]- صبري حافظ، الرواية والحلقات الأساسية وإشكالية التجنيس، مجلة فصول (زمن الرواية ج2)، المجلد 12، عدد1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993،ص 41.

[2]- عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، ص 238.

[3]- ينظر: جيرار جينيت، نظرية السرد، ص8

وسواء تحدث المؤلف باسمه، أم بالنيابة عن غيره، فكلاهما ذريعة لتقمص المسرود والشخصيات، وفي مختلف العلاقات والصيغ السردية يبقى السارد هو المحور العلائقي والوسيط «بين المؤلف والشخصيات، يتولى نظريا مسؤولية توجيهها، وخطابها، وللراوي سلطة تكاد تعادل سلطة المؤلف في الإطار الخطابي الداخلي للعمل»[1]، وأيضا وسيطا بين المؤلف والقارئ إذ لا يرى أحدهما الآخر إلا عن طريق السارد.

ويبقى على عاتق القارئ باعتباره مندمجا في السرد ولو تجريدا، مهمة تفعيل* الحيل التعبيرية التي ينهض بها النص، وهي ذات طابع لساني.

ومن هنا أطرق عملية تأويل النص كمعطى للعلاقة بين المؤلف والقارئ عبر النص الذي يتميز عن سواه من نماذج التعبير بتعقيده الشديد بما لا يقاس، أما علة التعقيد الأساسية، فتكمن في نسجه ما لا يقال[2]، هذا "الما لا يقال"، كي نفك شفراته، نحتاج إلى معطى آخر هو المعطى المرجعي كي يتم التفعيل على مستوى المضمون، ذلك أن "ما لا يقال" لا يظهر على مستوى سطح النص.

أما من جهة العلاقة مؤلف/ مسرود(مروي)/قارئ، فهي علاقة ترابط بالمضمون الاجتماعي ضمن توليف لا يؤكد التماثل بين الرواية والواقع كما نجد سوسيولوجيا المضمون، ولكن من منطلق يحذوه هاجس البحث عن/رواية، وتقاطعه في/ مع الاجتماعي، وفق علاقة مركبة ومعقدة ما نزال على

---

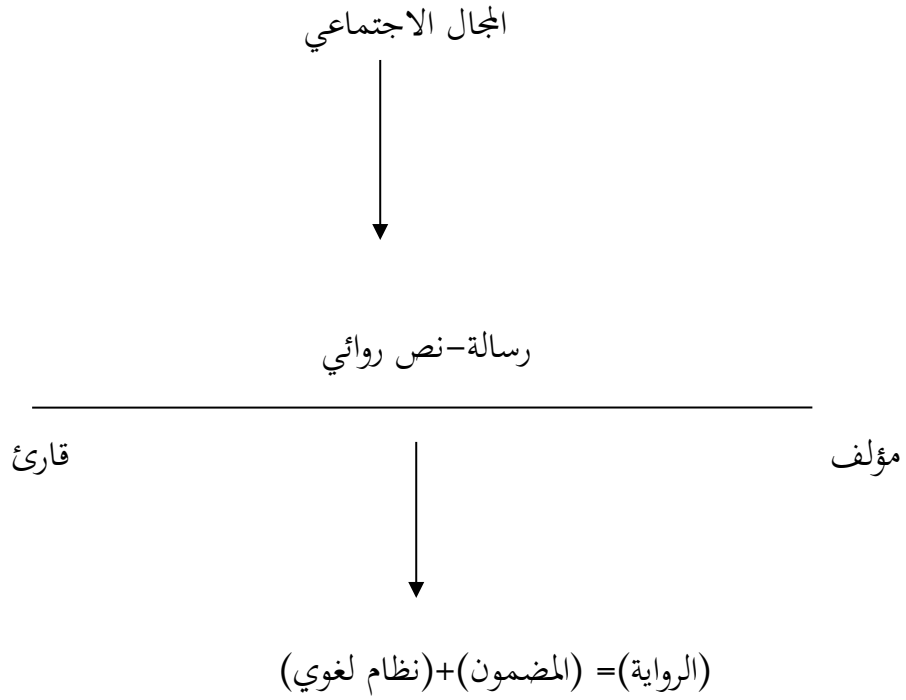
[1]- وليد خشاب، حينما تلجأ الرواية للمسرحية، مجلة فصول (زمن الرواية ج2)، ص 62.

*- تفعيل Actualise، وهو الفعل الذي يمارسه القارئ حالما تقع عيناه على النص، ساعيا إلى إدراكه ووضعه في إطاره الزماني والمكاني وإلى تحقيقه بما تيس له من ثقافة (أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، هامش ص 61)

[2]- ينظر: إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص 62.

أنفسنا بصددها السؤال[1]، وحتما أن هذه الدراسة سوف لن تنفي بالإجابة عن هذا السؤال مهما بلغت من الدقة.

كما أن الإجابة عنه تقتضي البحث بعمق في العلاقة من منظور تكويني، بين الفرد المرسل، والفرد المستقبل المجتمع الذي يبث الرسالة ويتلقها في ذات الآن[2]، ويوضح الرسم الموالي هذه العلاقة الثلاثية: (. . .)



ولتوضيح العلاقة أكثر بين القارئ والنص المروي، من منظور نظرية القراءة والتلقي، فحسب إيكو ما النص إلا نسيج فضاءات بيضاء ينبغي ملؤها[3]، من طرف المتلقي، كي تحيا قيمة المعنى الزائدة، فيغدو القارئ متضمنا في النص، ومحددا من حالة نصية، على أساس أن النتاج التأويلي من

---

[1]–ينظر: سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ص 31.

[2]–ينظر: محمد سويرقي، النقد البنيوي والنص الروائي، أفريقيا الشرق، المغرب، 1991، ص 29.

[3]– ينظر: إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص 63.

صـــنيع القارئ أيضـــا لا من صـــنيع الكاتب وحده، كما أن القارئ الضـــمني موجود قبل بناء المعنى الضـمني في النص، وقبل إحسـاس القارئ بهذا التضـمين عبر إجراءات القراءة، فصـورة القارئ تكون حاضرة باستمرار في وعي الكاتب ولو كانت مجردة[1].

ويؤكد **بول بيرون P.Perrnon** في توضـيحه لشـروح إمبرتو إيكو حول اندماج القارئ، أن إيكو قد وضـع الأسـس الراسـخة عن القارئ باعتباره عنصـرا فعالا في عملية التفسـير في سـياق العملية التكوينية للنص في إطار الترابط: المرسل/ الرسالة/ المرسل إليه[2].

وحسـب عبد الملك مرتاض، فإن الرسـالة هي النقطة المحورية التي تتنازعها باقي عناصـر العملية السـردية الأخرى، فقد يحدث نوع من التواتر السـردي، فيأخذ الخطاب «أبعاد علاقاتية دقيقة، تربط بينه وبين سـارده من وجهة، وبين سـارده وقارئه من جهة ثانية، ثم بينه هو، وبين سـارده وقارئه جملة، وشخصيات الرواية مجتمعة من وجهة أخرى»[3].

مع التأكيد أن التمييزات والتصـنيفات المقترحة حول موضـوع وجهة النظر من جهة في الرواية تبقى غير واضـــحة وتختزل طرقا متعددة ممكنة لحكي حكاية واحدة، إلى ثلاث وأربع طرق، والأمر ينســحب أيضــا على العلاقات الســردية، لكن واين بوث يتعرض على هذا الرأي، مثيرا قضــية الأثر الواقع على القارئ في إطار وجهة النظر والصـيغ السـردية حينما قصـد بوث بالبلاغة مجموع التقنيات

---

[1]- ينظر: د/محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الحديثة وتراثها النقدي، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 1996، ص 36.

[2]- بول بيرون، السردية حدود الفهم، مجلة الثقافة الأجنبية، ص 29.

[3]-عبدالملك مرتاض، نظرية القصة، ص 238.

المستعملة من طرف الروائي ليحقق التواصل مع قرائه، إذ يفرض عليهم عالمهم المتخيل[1]، وفي نظرنا يغدو من الصائب تحليل الطرائق السردية الخاصة بكل رواية إذ تفترض باستعمالها اللغوي نمط هذا التحليل.

ونستخلص أن البحث في مجال الصيغة أمر احتمالي لا نستطيع الإمساك بقوانينه بدقة، نظرا لتعدد الخطابات وأنواع السرد، مما يقوي الجانب الدلالي الذي يرى أن جوهر الخطاب إنما ويوجد في منطقة الدلالة، لكن في نظرنا مهما تعددت طريقة الحكي، يبقى للصيغة أهميتها، كما أن هذه الطرائق لابد أن تشترك في مجموعة من القواسم.

الرؤية السردية(واجهة النظر):

يستدعي النظام الطبيعي لأي خطاب، تسلسلا في صياغة الأحداث بحكم علاقة الأحداث بزمن حدوثها، فتصبح خاضعة لنوع من الترتيب، نظرا لأنها موضوعة من جهة نظر معينة، فنمط الرؤية هو الذي يحدد طبيعة المادة السردية وترتيبها.

وباعتبار الرؤية (من رأى) بمعنى الإبصار الذي يغلب عليها، فإنها-في الحقيقة- غير منحصرة فيه، وإنما هي أوسع جمالا وأشمل معنى باعتبارها تتسع لكل ضروب الإدراك[2].

وباعتبار الرؤية مكونا يتحدد بنيويا في العمل السردي الروائي فإنه على حد التفاوت في العلاقة بين الراوي وبقية العناصر، يساعدنا على كشف نمط هذا العمل وهو-أي نمط- ماله علاقة

---

[1]-ينظر: جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد، ص15.

[2]- ينظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص 155.

بموقع الراوي الكاتب الذي يقسم، من موقعه، منطقة البنية فيبني نسقها[1]، وكأنه آلة تصوير، تزود إدراكنا بمشهد من الزاوية التي توجد فيها، لكن في العملية السردية تكون اللغة بمثابة الفيلم الذي تتحرك فيه الأحداث، وهذا على سبيل المجاز.

فقد يتموضع الكاتب، بشكل ما، في وعي إحدى الشخصيات ليكشف لنا الواقع الذي لا ينظر إليه نظرة موحدة وإنما من زاوية معنية، كما هو الحال في رواية لوطار، إذ يدور المحكي كله في وعي الشيخ الربيعي وهو واقف في طابور ينتظر دوره لتقاضي منحة المجاهدين، فيتوالى المحكي عن طريق الوعي، مما جعل النقاد ينعتون هذه الرواية، برواية تيار الوعي، لكن الواقع الذي ترويه لنا الراوية، وهو واقع الثورة الجزائرية، الذي نقل إلينا من زاوية نظر معينة.

ولقد تناول النقد العربي الحديث بالدراسة قضية الرؤية السردية على المستويين النظري والتطبيقي، واصطلحوا عليها باصطلاحات مختلفة من مثل: وجهة النظر، المنظور، البؤرة، التبئير، وإن تباينت هذه المسميات إلا أنها تدل في نهاية المطاف على الرؤية السردية، وهي ما يعبر به السارد عن موقفه من الواقع ونظرته إليه[2]، ومن هؤلاء النقاد عبد الملك مرتاض، سعيد يقطين، حميد لحميداني، يمنى العيد، الصادق قسومة... وآخرون، لكن تلك التسميات ترجع في الأصل إلى اصطلاحات وضعها نقاد غربيون من أمثال جينيت، وبوث.

---

[1]- ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص 117.

[2]- ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 177.

ولا شك أن الرؤية السردية قد تعني موقف السارد من الواقع، إلى درجة أن تعدد أنماط السرد تعود إلى تعدد الرؤى، من ثم ينبغي الوقوف على حد تعبير عبد الله إبراهيم عند الرؤية بوصفها وجهة النظر البصرية والفكرية والجمالية التي تقدم إلى المتلقي عالما فنيا تقوم بتكوينه أو نقله عن رؤية أخرى[1].

ومن الناحية البنيوية يمكن القول إن استعمال زاوية النظر يندرج في نظام مفهومي نقدي يميل إلى التعامل مع النص الأدبي، أوالفن بعامة، كنص، أو كبنية شكلية قائمة بذاتها، معزولة، لا مستقلة وحسب، عن مرجعها، كأنها بلا مرجعية حاضرة فيها تفسرها، وتخصصها، وتحكم دلالتها[2]، وتصبح اللغة بحد ذاتها زاوية للرؤية داخل النص.

ويذهب ميخائيل باختين إلى أن "وجهة النظر" يضفي عليها الكاتب نوعا من الموضوعية بتموضعه خارج عملية السرد، مع الإشارة إلى أن علاقته بلغته ضمن وجهة النظر هي علاقة غير ثابتة، فأحيانا يبتعد عن تلك اللغة، وأحيانا يندمج معها[3].

ويعتبر جيرار جينيت من أوائل من أدخلها مصطلح التركيز أو وجهة النظر في التحليل السردي، وجاره في ذلك واين بوث، على أنها مرحلة أساسية في فهم صيغة الخطاب.

ولا شك أن الصيغة الخطابية تمتثل في التعبير بوصفه ممارسة فعلية اختلافية للغة كأداة تحقق التواصل، فإذا كان «التعبير لا يطابق الواقع، وينهض على مستوى مفارق للموجود المادي، هو

---

[1]- ينظر: عبد الله إبراهيم، تقنيات السرد الأدبي، ص 113.

[2]- ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الأدبي، ص 113.

[3] - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 74.

مستوى النظر، أو الوعي للعلاقة بين المتكلم وموضوعه كلامه من جهة، وبينه وبين السامع/القارئ من جهة ثانية فإن للموقع الذي منه ينهض التعبير وجود فعلي موضـعي»[1]، وكأنه هو الذي يحدد الرؤية أو وجهة النظر.

واللبس الذي يجب إدراكه في مسألة المتن الحكائي، أن هناك إدراك سابق لهذا المتن من طرف السـارد، لذا يجب التفريق بين المتن الحكائي والموقع فيه، ومما يعقد مجال الرؤية السـردية هو أن دور السـارد يتغير بتغير تموقعه كما أسـلفنا الذكر، واختلاف أنواع العلاقات التي يقيمها مع شـخصـيات العمل الروائي وعالمه التخيلي، وفي هذا إشارة إلى التعدد الصوتي في الرواية.

والروائي هو الذي يحدد القوانين التي تحكم المحكي وسير الأحداث وتحرك الشـخصـيات فيها، وكأنه ملبوس بأصوات متعددة

وليس تعدد الأصـوات هو، بالضـرورة تعدد للمواقع، أو حتى لزوايا النظر، لا يجوز الخلط بين الصوت كتلفظ وبينه كنطق أو كقول.

بهذه الصفة، يصبح المؤلف هو المحرك الأساسي للأحداث، والموزع الرئيسي للأدوار، فأدواته التقنية ملك يتصـرف بها بالكيفية التي يريدها، انطلاقا من وجهة نظره، لكن كعضـو متخف وراء السارد في الصيغة السردية، وبذلك تصبح وجهة نظره هنا حيلية أو تقنية، وسيلة للوصول إلى أهداف أكثر طموحا، أي من زاوية الرؤية ماهي إلا وسيلة لتحقيق التواصل السردي، وإبلاغ المتلقي بأحداث الرواية وكأن الرواية أيضا هي ذريعة يعتمدها السرد كي يحقق تواصله واستمراريته.

---

[1]- يمنى العيد، لا روائي الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1986، ص 26.

من هنا يمكن أن نصف الرواية السردية بصفة التوسط الذي يعني كل المتغيرات الممكنة لأشكال الحكي بين قطبي الراوي والعاكس[1].

كما أنّ حركة السرد وتشكله في علاقات داخلية تنظم بها الشخصيات في سياق نسقي هي في الوقت نفسه حركة نهوض الرؤية لعالم القص ذاته[2].

وقد يعني هذا تحول السارد واندماجه مع لشخصيات، وفي هذه الحالة يمكن تصور ثلاث مواقع للسارد، تتحدد من خلالها الرؤية:

- سارد حقيقي.
- سارد في صورة وعي كلي يبث الحكاية من وجهة نظر أعلى، وفي حالة اندماج مع شخصياته.
- توقف السارد في حدود ملاحظات ومعرفة الشخصيات.

وينبغي التذكير هنا بأن المؤلف يختفي وراء السارد بواسطة الحكي المشهدي بالاعتماد على تقنيتين هما: المشهد المسرح الذي هو عبارة عن حوار محض، أو حوار مصحوب بتقرير سردي مركز للغاية، أما التقنية الثانية، فهي عكس الأحداث عن طريق وعي الشخصية دون تعليق السارد، ويسمى **ستانزل** ذلك بالشخصية العاكسة على اعتبار أن السارد فاعل ثاني في السرد[3].

---

[1]- ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الأدبي في ضوء المنهج البنيوي، ص 118.

[2]- ينظر: ك ف ستانزل، العناصر الجوهرية للمواقع السردية، مجلة فصول (زمن الرواية ج1)، ص 61.

[3]- ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الأدبي في ضوء المنهج البنيوي، ص 89.

إذن هناك سـارد وعاكس يكونان معا أول عنصـر من عناصـر السـرد الجوهرية وهي طراز السرد»[1]، أو ما يصطلح عليه جينيت بـ"صيغة المسرود"، بحيث يكون السارد عاكسا في العمل الروائي بدرجات مختلفة أساسية وثانوية كشاهد متأمل في الخطاب.

ويجب في هذا المقام، أن ننتبه إلى وجهات نظر الشـخصـيات حول بعضـها البعض لن ذلك يساعد على فهم العمل الأدبي، ويجسد الأثر الذي يتركه النص في القارئ ففي «أية تجربة قرائية هناك حوار ضمني بين المؤلف والراوي والشخصيات الأخرى والقارئ»[2].

إن الأنساق والخصائص المؤسسة للنص الروائي لا تتضح إلا عندما تشتغل داخلها مجموعة من العناصر، بسبب تحالف المكونات والوظائف والأهداف وتعاقدان عن طريق المواقع والرؤى السردية للسارد والشخصيات فأية «رواية إن هي إلا الطرق المتعرجة، المتشابكة، شديدة التعقيد والغير مباشرة من كل الأحوال»[3].

وبالنسبة لبارت فالعمل الروائي «لا يعد صوت المؤلف بكل بساطة، بل إنه صوت خاص يتألف عدة أصوات غير مميزة»[4]، نظرا لتعدد المواقع وتداخل الشخصيات والسارد، في إطار التبادل الوظائفي. وبذلك قد يكون الراوي بعيدا عن المؤلف الضمني، وبعيدا عن الشخصيات وبعيدا عن المؤلف وعن قواعد القارئ الشخصية، ومن منظور زاوية ما هذا الراوي (السارد) إلا مطية المؤلف لحكي قصته عبر

---

[1]- نفسه، ص61.

[2]- واين بوث، البعد ووجهة النظر، تر/علاء العبادي، مجلة الثقافة الأجنبية، العراق، ص 47.

[3]- مارت روبير، رواية الأصول وأصول الرواية، تر/وجيه أسعد، تق/ أنطوان مقدسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1989، ص9.

[4]- موريس شوردو وآخرون، نظرية الرواية، ص 81.

هذه الشـخصـية الخيالية لبلوغ طموح «إذ يقصـد من وراء عرض هذا الطموح التأثير على المروي له على القراء بشكل عام»[1].

ويرى عبد الملك مرتا ض أن شـخصـية السـارد من هذا المنظور الملتوي العجيب وسـطا بين المؤلف والشـخصـية الفاعلة في العمل السـردي[2]، تتحدد من خلالها زاوية الرؤية لتأسـيس العمل الحكائي.

ويميز **جورج جان G.Jean** في مؤلفه (الرواية) بين ثلاث زوايا للرؤية:

1- الرؤية مع، وتكون في هذه الحالة شخصية محورية يدور حولها السرد وعن طريق وعيها.

2- الرؤية من خلف، الـمؤلف يكون متواريا خلف الشـخصـية السـاردة تاركا لها مجال الموضوعية والمباشرة لكن دون الابتعاد عنها.

3- الرؤية من خارج، ويكون المؤلف متواريا تماما تركا الحرية للسارد[3].

وعن علاقة المؤلف بالسـارد والشـخصـيات التي يوضـح جورج جان في مجال وجهة النظر، أن الروائي الذي نسـأله عن إبداعه، يعبر دائما، في نهاية تأليفه بأنه يحمل العمل في ذاته، وحينما يحين الوقت، ينفيها ويعطيها الحياة[4] كي تتصرف بكل حرية.

---

[1]- لحيمداني حميد، بنية النص السردي، ص 46.

[2] - ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، ص 240.

[3]- voir George Jean, Le roman, ed Seuil, Paris, 1971, PP 144-145.

[4]-Ibid, P140.

وبالتالي يقوم الراوي بدور كبير عندما يكون هناك تطور غير مباشـــر للمتن الحكائي بســـبب إدراج مختلف أجزاء المبنى الحكائي الذي يترتب عن طبيعة المحكي، يمكن للراوي أن يختلف من رواية إلى أخرى، فالحكي يقدم إما بصـورة موضـوعية باسـم الكاتب في شـكل إخبار، ودون أن يفسـر لنا كيف نتمكن من معرفة هذه الأحداث (سرد موضوعي)، أو باسم راو، أو شخصية محددة بدقة، ويتم إدراج الراوي، في بعض الأحيان كطرف يخبر عن بالأحداث خلال مجرى السرد من طرف الشخصيات أخرى[1].

فاختلاف مصـادر الحكي بين الكاتب، والسـارد، والشـخصـية يؤدي إلى اختلاف الأصـوات والرؤى في العمل الروائي.

المواقع السردية واشتغال الضمائر:

تتعدد المواقع اليت ينطلق منها الحكي، مما يجعله كمينا تضـــيع فيه أية هوية، خاصـــة هوية المؤلف.

إن تتعدد الأصـوات في النص الروائي وإن كان تعددا موحدا بالنسـبة للبناء الروائي، إلا ان أنه يبقى متشابكا بالنسبة للمتلقي، إذ يتبدى النص نسيجا من العلامات في الواقع، وعن رؤى مختلفة قد تنبع عن الراوي، أو الشـخصـيات نيابة عن المؤلف، وقد تنبع أيضـا من المخاطب عن طريق اندماجه في النص.

[1]- ينظر: تودوروف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، ص 189.

أن الأمر يتعلق باشـتغال الضـمائر (أنا، أنت، هو) في النص بوصـفها أدوات فعل في الرؤية السـردية لها دورها في تحديد الزاوية إذ أن ما يقال إلينا بصـيغة الغائب هو غير ما يقال إلينا بصـيغة المتكلم، أو بصيغة المخاطب، خاصة أن وضعنا كقراء يتغير تماما بالنسبة لما يقال لنا.

ويختلف تقديم النظام اللغوي للخطاب الروائي إلى القارئ، باختلاف اصطناع الضمائر عملية الحكي، فالضمائر تعتبر مظهرا مـميزا لحضور السارد كصوت ممثل في الخطاب السردي، والشخصيات كأصـوات ممثل في الخطاب السـردي، والشـخصـيات كأصـوات تنوب عنه عندما لا يكون ممثلا، أو يبدو في شكل شخصية، أو متضمنا في الحديث.

فحسب بارت: إن التعبير اللاشخصي لهاته الصيغة التقليدية للسرد، ومعنى هذا ان اللغة في بلورة نظامها الزمني للنص، تختلط فيه الضـــمائر لدرجة أننا لانعرف من يتكلم في النص، «فداخل السرد يقول بنفنيست لا أحد يتكلم»[1]، فالضـمائر داخل النص وإن كانت قضـية نحوية، إلا ان ما يفيد الضمير في المعنى يختلف عما يستفاد منه في النحو.

ومن الناحية النحوية تعد الضـمائر «أفضـل الأمثلة على الأدوات التي يسـتعملها المتكلمون للإحالة على كيانات معطاة،ونظرا لفراغها من "محتوى"، فقد أصـبحت الضـمائر في الأدوات التي لا غنى عنها لأي نظرية في الإحالة عن تفسيرها»[2]، والضمير هو اسم مبني يدل على متكلم او مخاطب أو غائب، وهو ثلاثة أقسام: منفصل، متصل، مستتر.

---

[1] –بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 2.

[2]– ج. ب بروان، تحليل الخطاب، ص 27.

ولقد حرص النحاة على تحديد مراتب الضمائر من جهة التعريف اعتمادا على فكرة الحضور، فيقدم المتكلم ثم المخاطب وأخيرا الغائب الذي لا صلة له بالحضور أو المشاهدة، فالنحاة إذن أوجبوا البحث عن الظاهر الذي يفسر المضمر، وبعبارة أخرى تحديد الاسم (المشار إليه، العنصر الإشاري) الذي يقيم العلاقة مع الضمير (المحيل، العنصر الإحالي[1]، ويفهم من هذا أن الضمير لا يعني شيئا إن لم يقرن بإحالة إسمية، وعن لاشخصية الغائب ولاحضوره.

وفي هذا الإطار يعرف بارت الصوت الذي يدل على ضمير المتكلم في السرد على «أنه الطريقة التي يؤثر فيها الفعل بفاعل الفعل (حيث الكاتب يبصر بأنه أداة الفعل)، كما أنه معني بالشخص الذي يبصر على أنه شخص متلازم (أنا، أنت)، ولاشخصي أو ثالث (هو، الذي، التي)»[2].

وهذا يعني أن الضمائر وأدوات الإشارة العوامل اللغوية المؤثرة التي هي من قبيل الأقوال، هي أفعال في النص الروائي مصرفة بطريقة لسانية من أجل تحقيق التواصل اللغوي، إذ يقوم ضمير المتكلم والمخاطب على الافتراض المتبادل المطلق، فلا يمكن أن يوجد سرد بدون سارد وبدون مستمتع أو قارئ.

---

[1]- ينظر: سعيد حسن بجيري، دراسات لغوية تطبيقية في العقة بين البنية والدلالة، ص 97.

[2]- موريس شوردو وآخرون، نظرية الرواية، ص 82.

وبحكم انقسام الضمائر في اللغات الطبيعية، تبعا لمنطق الأشياء، إلى ثلاثة أضرب فقط هي: المتكلم، والمخاطب، والغائب، فإن الساردين محكوم عليهم، سلفا، بالتأرجح بين هذه الضمائر الثلاثة استعمالا[1]، ويذلك تختلف الرؤية السردية ووجهة النظر باصطناع واحد منها.

وتشكل الضمائر تداخلا متشابكا في الخطاب السردي، وهنا نميز بين مجموعة من الأصوات، المؤلف، السارد، والشخصيات، والقارئ وتتبادل هذه الأصوات الأدوار، والعلاقة بين: أنا وأنت وهو، تمثل جوهر التحالف اللساني الذي يوحد المتكلم بالتلقي، سواء تكلم المتكلم ضمير الحضور أنا، أو ضمير الغياب هو.

ويمثل الضمير، ضمن الرواية السردية زاوية تحرك اللغة كآلية خطابية إبلاغية يتحدد من خلالها موقع الحكي، وتتعدد وظائف السارد، وتتبدل زمنية الصيغة السردية تبعا لذلك.

ويتحدد السرد مثله اللغة بين إجراءين للضمائر: الشخصي واللاشخصي، وهذان "الإجراءان" لا يستفيدان بالضرورة من المؤثرات اللغوية المرتبطة بالضمير (أنا) أو الضمير اللاشخصي (هو)، فقد توجد سرود، أو على الأقل فصول منها، مكتوبة وسنده إلى الضمير الغائب، لكن إسنادها الحقيقي هو إلى ضمير المتكلم[2].

كما أن العلاقة التعبيرية، في أصلها، في الخطاب الروائي، ثنائية بين متكلم ومخاطب، تجسد علاقة تواصلية بين المؤلف والقارئ.

---

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 82.

[2]- ينظر: بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 27.

فهي من ناحية تجعل الخطاب صلة رابطة بينهما تساعدنا على استنتاج البناء الداخلي للنص وتحديد صورة شخصية السارد والقارئ[1]، كما تجسد من ناحية اخرى في الرواية، كما في الواقع، العلاقات الاجتماعية في شكل حوارات قد تعكس رغبات غير متماثلة تنتج عن الألفاظ التي تصبح داخل الخطاب مفارقة دلالية تنزع إلى مفارقة مرجعها بالاستعمال، فيختلف التعبير في نطاق علاقة مزدوجة: علاقة المتكلم/المخاطب بموضوع كلامه من جهة، وعلاقته بالمخاطب/السامع (القارئ) من جهة أخرى، ويغدو التعبير لا مجرد عملية تلفظ، بل عملية تحويل وامتلاك للكلام/اللغة[(2)].

وتفرض المخاطبة في للخطاب السردي، عددا لا حصر له من التنويعات الحوارية والإخبارية والوصفية تأخذ فيه الضمائر (أنا، أنت، هو) بمساندة الأنساق التعبيرية الدالة على الماضي والحاضر والمستقبل-عن طريق استخدام فعل(كان) مثلا- مقاما أساسيا للدلالة عن زمن أو حدث أو موقف فـ«الطبيعة المركبة للرواية تجعل مستويات الطرح اللغوي في الرواية أمرا طبيعيا، يمكّننا التحليل الساني للغاتها من التواصل مع جميع المستويات والعوالم»[(3)]، التي تكون العالم الروائي.

وتبعا لذلك فلا السارد وحده، ولا المحكي، ولا وسائل الخداع السردية، أو النشاط التخييلي أو اللغوي أو الدلالي ينتج وحدة القصة، جملة ذلك في كيانه المقروء هو ما يؤسس السرد الروائي.

1- ضمير الغائب:

[(1)]- ينظر: محمد رشيد ثابت، البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي، الدار العربية للكتاب، ط2، ليبيا، تونس، 1982، ص 29.

[(2)]- ينظر: يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، ص 25.

[(3)]- صلاح صالح، الراوية في ضوء التحليل اللساني، مجلة علامات في 31، الفرح للنشر والتوزيع، السعودية، فبراير 1999، ص 9.

بتقسيم الضمائر إلى حضور، وأخرى للغياب، فالضمير "هو" كلمة جامدة ليست بذات أصول اشتقاقية تدل على عموم الحاضر الغائب، ولذلك وصف بأنه ضمير لاشخصي.

ولو أخذ الضمير "هو" منعزلا لما عنى شيئا محددا مما دعا العديد من اللغويين القول بأن صيغة اسمية مثل "هو" ليست في الواقع أداة محلية وإنّما لا تستعمل إلا في الاحالة داخل النص، أي داخل نص يحتوي كذلك على صيغة كاملة[1].

و«تطلق العناصر الإحالية (Anaphores) على قسم من الألفاظ لا تملك دلالة مستقلة، بل تعود على عنصر أو عناصر أخرى مذكورة في أجزاء من الخطاب»[2].

يستفاد من هذا أن العلاقة بين الضمائر والصيغ الإسمية في الخطاب هي علاقة إحالة، فالضمير يحيل إلى الصيغة الإسمية، ولا وظيفة له من غيرها.

وينظر في الخطاب الروائي، إلى الإحالة على أنها عمل يقوم به المتكلم(المؤلف)، من ثم فحسب بوتر M.Butur إن أبسط الصيغ الأساسية للرواية هي صيغة الغائب، وفي كل مرة يستعمل الكاتب فيها صيغة أخرى يكون كذلك، نوعا ما، على سبيل المجاز، فعلينا ألا نتقيد بها حرفيا بل أن نردها غلت صوتها الأساسية المضمرة[3]، وسبق أن ذكرت أن الإسناد الحقيقي للضمير "هو" هو ضمير المتكلم (أنا).

---

[1] ينظر: ج ب، بروان وآخر، تحليل الخطاب، ص 256.

[2]- الأزهر الزناد، نسيج النص، ص 118.

[3]- ينظر: ميشال بورتو، بحوث في الرواية الجديدة، ص 63.

إن صيغة "هو" تدل على الغائب (الماضي)، تتيح للمؤلف (الراوي) المعرفة المسبقة للأحداث، كأنه يتحكم في خيوط العملية السـردية التي سـتقرن حتما بأفعال الماضـي (كان، فعل...)، وعلى مستوى السرد الغائب يأخذ الوصف مساحة هامة في بناء الحدث.

وإذا كان الضمير "هو" وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار دون أن يبدو تدخله صارخا، إن السارد يغتدي أجنبيا عن العمل السردي، وكأنه مجرد راو، له بفضل هذا "الهو"[1]. ويجب الإشارة هنا أن استعمال "هو" للإحالة على الخطاب السابق يدل عن استعمال إشاري هام وأصلي في اللغة.

لكن لو نظرنا إلى العمل الروائي نجد أن مختلف الضمائر تشتغل في خطابه، فهناك ضميران حقيقان: الكاتب الذي يروي القصة، ويقابله في المحادثة الضمير أنا، والقارئ الذي تروى له القصة، ويقابله الضمير أنت، وأخيرا شخص وهمي هو البطل الذي تروي قصته، ويقابله الضمير هو[2].

ويرى سعيد يقطين أن أنا السرد أو هو في الخطاب السردي، أو أنت كضمائر هي بمثابة ترهينات سردية، أو أصوات سردية منتجة من خلال السرد أو الخطاب[3].

من ثم لا يمكن اعتبار الإحالات الموجودة في الخطاب السردي دلالة على صوت المؤلف وحده، بل بامتزاجه بعدة أصوات.

---

[1]- ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، ص 177.

[2]- ينظر: ميشال بورتو، بحوث في الرواية الجديدة، ص 63.

[3]- ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 383.

وانطلاقا من المبدأ الذي يعتبر أن أغلب الدراسات اللغوية مكتوبة من وجهة نظر السامع، فإن طرق الإحالة على خطاب سابق قد تفهم بطرق متعددة، منها عن طريق الضمير أنت متصلا، منفصلا أو مستترا أو بالاعتماد على الفهم المؤول للإحالة لصيغة الخطاب.

ضمير المتكلم (أنا):

بالمعيار اللساني، إن الضمير أنا يعبر عن المتكلم ويتضمن في الوقت نفسه ملفوظا لحسابه. ويرتبط الضمير "أنا" بالراوي الذي يعتبر شخصية وهمية، فتغدو بذلك "أنا" متأرجحة بين الوهم والحقيقة.

وينبغي التمييز بين هذين الوجهين الحاصلين من ضمير المتكلم، لأنهما مفعولان بمدة زمنية هي المدة الفاصلة بين زمن الرواية وزمن القص (السارد).

ولئن رتب عبد الملك مرتاض صيغة المتكلم في المرتبة الثانية من حيث الأهمية السردية، بعد الضمير الغائب، ذلك لأنه استعمل في الأشرطة السردية منذ القدم، فشهرزاد، كثيرا ما كانت تفتح حكايتها في ألف وليلة بعبارة بلغني[1]، إلا أنا المتخفية في "بلغني" لا تعبر عن شهرزاد إلا باعتبارها راويا وهميا.

إلا أن الوحدة الكلامية "بلغني" تدل على إخبار لخطاب سابق، فهي تمزج وظيفيا بين السابق واللاحق (الماضي والحاضر)، إذ تحمل في داخلها طرفا آخر هو الذي قام بعملية الإبلاغ،

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، ص 184.

ونفهم هذا من السياق، أي بلغني من طرفه "هو"، ويؤدي «إلحاق الضمير (في السياق) إلى خرق الشخص»[1]، أي أن المؤلف الحقيقي الذي يخترق "شهرزاد".

وبذلك فالراوي لا يعتبر ضميرا متكلما لأن المتكلم الحقيقي هو المؤلف موجها خطابه إلى القارئ.

ويركز التحليل النفسي للعمل الأدبي على أن الرغبة حسب الأنا (متكلم)، والرغبة حسب الآخر (مخاطب) هي التي تشكل جوهر الصراع في القصة حسب التحليل النفسي، وهي تمدها بدينامية الحركة والتطور، فأبطال القصة ينزعون إلى تحقيق وهمهم الأصلي حسب رغبة "أنا" كل واحد منهم، لكن تحقيق الرغبة حسب "الأنا" لا يتم إلا باستيعاب الرغبة حسب "الآخر"، من هنا كان تعدد المشكلات في القصة، وتعدد إشكالاتها الفنية[2].

ويرى واين بوث W.Booth أن الجانب الذي عني به كثيرا هو جانب الراوي...حامل يشير الراوي ...إلى نفسه بكلمة "أنا" فإنه يكون قد تمسرح بمعنى ما[3].

حتى لو كان الضمير المتكلم أو الغائب هو المؤلف نفسه، إلا أنّ هذا الأخير يعرض الحدث الروائي، ولكن داخل النص تتحول أنا المؤلف إلى أنا الراوي الذي يمثل نقطة الالتقاء، بين عالم الحكاية وعالم الرواية، والوسيط بين الواقعي والخيالي، وللزمن دوره في تحقيق التكافؤ بين الخيال والواقع.

---

[1]- عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، منشورات عويدات، ط1، بيروت، باريس، 1986، ص 287.

[2]- ينظر: موريس أبوناضر، إشارة اللغة ودلالة الكلام، ص 115.

[3]- ينظر: واين بوث، البعد ووجهة، مجلة الثقافة الأجنبية، ص 45.

فزمان الرواية ومكانها علاقة لهما بزمان الكاتب سواء صاغها بضمير المتكلم أو الغائب، لأن الإيهام الروائي يستعبد الأنا الحقيقة للراوي ليحل مكانها أنا وهمية، لا علاقة لها بأنا الكاتب أو القارئ.

فالخطاب السردي بهذا الفهم ليس سوى وجه واحد لكائن متعدد الوجوه، هو الراوي بمتوقعاته المختلفة داخل النص، عندما تتحول أنا المؤلف إليه عبر نوع من التنافر في الضمائر فهناك إما انتقال من ضمير الحضور "أنا" إلى اللاضمير "هو"، وإما تتعدد من الضمائر لتحليل على المتلفظ مثل ضمائر "أنا" و"هو" وكأن أنا أو هو المتلفظ ذاتية متعددة تعدد المرجعية، فتضيع في متاهات الضمائر.

ضمير المخاطب أنت:

إن المقصود بالضمير المخاطب "أنت" هو القارئ، إذ أن القصة موجهة إليه.

وبالنسبة إلى النص الروائي، ينظر إلى الأسلوب على أنه قوة ضاغطة يمارسها المتكلم على المخاطب، فكأن الأسلوب أصبح بمثابة قائد لفظي بالنسبة للقارئ.

إن الضمير أنت هو هذا المخاطب الذي صنعه الضمير أنا كمستقبل مثالي يتطابق مع ملفوظه، إن الضمير أنا لديه القدرة الكافية كي يضع المخاطبة في الوضع الذي تقترنه مقصديته الخطابية[1].

(1) - P.Charaudeau, Langage et Discours, Elément de sémiolinguistique (Théorie et pratique), Hachette, Paris, 1983, p : 39.

وتؤكد نتالي **ساروت N.Saraute** إلى اشتراك الكاتب والقارئ معا، في الواقع، وفي صورة العالم التي يقدمها لنا رصيد معارفنا وثقافتنا، وكل الآثار التي تكونه التجربة الأدبية والفنية[1].

ويؤكد **جيرالد برنس G.Brince** على الراوي والقارئ، إذ هما على درجة من الأهمية، وإن لم تكن متساوية، وبالنظر إلى النص الروائي على أنه بناء مغلق، فإن كلا من الراوي والمروي عليه تواجد داخل هذا النص، وليس خارجه، فكل سارد لايستلزم راويا، وإنما مرويا عليه، يوجه إليه خطابه، فكلاهما خلق متخيل، فإن الشخص الذي يروي الحكاية، والشخص الذي تروى له، يعتمد كل منهما على الآخر، وبالتالي لاينبغي إهمال وجهة نظر المروي عليه.

إنّ عملية التواصل الحقيقة هي بين السارد والقارئ، لأن الكاتب لا يستطيع التحقيق من أنّ القارئ يشترك معه في نفس الخبرة. وتبعا لذلك تبقى وضعية القارئ، وضعية غير ثابتة نظرا لتعدده، ولأن المسافة الجمالية بين القارئ والنص أيضا غير ثابتة، وهي مسافة متحركة مثل أوضاع الكاميرا في السينما، تارة يبقى القارئ في الخارج، وتارة ينقله التعليق إلى المشهد، أو إلى ما رواء الكواليس[2]. من تم فعملية الكتابة كالقراءة، لا تتم بعقل ومنطق محايد بسبب وجود مشاركين في صنع النص لغويا، هما الكاتب والقارئ، وبينهما الوسيط الذي هو الراوي.

إنّ أي تعبير، يفرض علاقة تخاطبية بين "الأنا" و"الأنت" عن طريق وسائط لغوية – ألسنية، ذلك أن الكلام (الكتابة) علاقة، والعلاقة تحدد وجهة نظر ما، وتوجه إلى مخاطب، وفي هذه العلاقة

---

[1]– لويس غولدمان وآخرون، الرواية والواقع، ص 3.

[2]– ينظر: تيودور أدورنو، وضعية السارد في الرواية المعاصرة، مجلة فصول (دراسة الرواية)، ص 94.

توجد الرؤية بـمستوياتها المختلفة، وتتحدد المواقع السردية أيضا. فبقدر ما يقدم النص للقارئ، يضفي القارئ على النص أبعاد أخرى قد لا يكون لها وجود في النص، مما يؤدي إلى إحساس القارئ بالإشباع النصي والاندماج مع النص.

ويمكننا الاستنتاج في نهاية هذ المبحث أن الضمائر هي جزء من لعبة الكاتب اللغوية في الخطاب الروائي، يستحضر بها الحدث الغائب للمخاطبة عن طريق المتكلم، وأحيانا يخلط الأوراق ليتدخل ضمير في شؤون أخرى، والقصد في النهاية هو إحداث تواصل لغوي ذي نسيج، وسياق، وصيغة خطابية بالدرجة الأولى، مما يؤدي إلى محتوى معين.

الفصل السادس

تمفصلات الزمن والوصف والفضاء في السرد الروائي

البنية الزمنية:

أصبح من البديهي، في النقد الروائي المعاصر، اعتبار النص الرائي نصا منتسبا إلى الزمان أكثر منه إلى المكان، نظرا لتتابع الأحداث في السرد بشكل يستدعي حرصنا على ربطها عن طريق إعادة تركيبها وفق وعينا لها في أزمنتها المختلفة في صورة علاقة يتبع بموجها الحدث الثاني الحدث الأول.

فغالبا ما يصنف الأدب بأنه فن زماني تمييزا له عن الفنون الأخرى، فلعل السرد الروائي هو أكثر الأعمال الأدبية التصاقا الزمن، مقارنة بالشعر مثلا.

والأمر الذي يقوي هذا الانطباع يكمن في اللغة ذاتها، في تتابعها وانتظامها في الخطاب السردي، وهو تتابع تفرضه الأدوات اللغوية المحركة للفعل والحدث، ممثلة في صيغ الأفعال الدالة على الماضي والحاضر والمستقبل، مما يؤثر على ديمومة وانقضاء الزمن في النص.

هذا بالإضافة إلى الأسماء الظرفية الدالة على الزمان مثل (الساعة، اليوم، الشهر)، وكل ذلك يصاغ لغويا مما حدا بالنقاد إلى الاصطلاح عليه بالزمن اللساني «إذ لا تستطيع أي قوة أن تضمن صيانة الانتظام في اللغة وذلك إذا ما استبدت بنقطة ما»[1].

فلا يمكن اعتبار الملفوظ الروائي نصا إلا عندما ترتبط عناصره بعامل الزمان، أي حينما يصبح هذا الأخير منجزا في النص كمعطى بنيوي تؤسسه مجموعة من الصفات والمحمولات ذات

[1]- فردينان دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ص 115.

العلاقة بالوجود، «فالزمن موجود، وقبل أن يكون إيعازا أو نظاما هو علامة تظهر في السـرد»[1]، فما السرد إلا شكل لفظي للزمان.

إنّ الشكل السردي مثله مثل الأشكال الأدبية الأخرى لا يلفت من قبضة الزمن الذي يضل نسجا وهميا متسلطا على كل مكونات العمل السردي، فمهما يكن الشكل السردي الذي نصطنع في سرد الحكاية، أو المغامرة، فإن الزمن لابد أن يمثل فيه[2].

وما يشكل القضية المركزية للتركيب السردي، حسب بارت، هو أن مصدر حركية السرد هو ذلك الخلط الحاصـل بين التتابع والتلازم، أي بين ما هو زمني ومنطقي، فما يحدث لاحقا في السـرد كنتيجة لما حدث في السابق، ضمن علاقة يتبع بموجبها الحدث الثاني الحدث الأول.

وفي تصـــور بول ريكور: إن هناك نوعين من الزمن في كل قصـــة مروية، فمن ناحية، هناك تعاقب متقطع مفتوح ولانهائي نظريا، وهو سلسلة من الأحداث (لأننا نستطيع طرح السؤال التالي: ثم ماذا؟ ثم ماذا؟)، ومن ناحية أخرى تقدم القصة المروية جانبا زمنيا يتسم بالتكامل والنضج والاحتشام الذي تدين له القصـة بحصـولها منه على صـياغة تصـويرية متعينة، بهذا المعنى يكون تأليف القصـة من الوجهة الزمانية، استخراج صياغة تصويرية من تعاقب ما[3].

---

[1]- كانديدو بيريث جاييجو، الفضاء، الزمن، اقتراب سوسيولوجي، تر/محمد أبو العطا، مجلة فصول، دراسة الرواية المجلد 12، عدد2، هـ م ع 5، القاهرة، 1993، ص 62.

[2]- ينظر: عبد الملك مرتاض، في زمن الرواية، ص 165.

[3]- ينظر: بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، ص 41-42.

وفي هذا الإطار لابد أن نفرق بين أنواع عديدة من الأزمنة: الزمن الفلكي وهو كرنولوجي، الزمن النفسي، والزمن الفيزيائي وهذا من باب تمثل الزمان من خلال الأشياء ومن خلال العقل، فكل زمان حقيقي هو في جوهره متعدد الأشـــكال: «وان الفعل الحقيقي للزمان يتطلب غنى التطابقات، وتآلف المجهودات الإيقاعية»[1].

ويفرق عبد الملك مرتاض بين أنواع من الأزمنة، الزمن المتواصـــل الذي لا ينفلت من ســـلطان التوقف، والزمن المتعاقب وهو دائري مغلق، والزمن المنقطع وفيه ينقطع الحدث إذا بلغ نهايته، والزمن الغائب وهو منسي، ثم الزمن الذاتي أو النفسي[2].

أما الزمن الفلكي فيتحدد في الدقيقة، واليوم، والشهر، والزمن النفسي فأساسه ما يستبقى في ذاكرتنا، ويســـتدعيه الإدراك لتمثل أحداث معينة. ويرتبط إدراكنا بالزمن بعدة عوامل تكون هذه العوامل عادة غير مرتبطة على مثل هذا التصـور، إعادة الانتباه أو الإصـغاء[(3)]، أما الزمان الفيزيائي، فهو مطلق، قد يصـبح ماديا عن طريق ارتباطه بتعاقب الأحداث المادية، كما في الســرد مثلا، أما ما يصطلح عليه بالزمن الرياضي، فذلك يحصل حينما يرتبط تصورنا للزمن عادة بصورة مباشرة لسلسة أفكارنا التي تأخذ نمط المتوالية الخطية[4].

---

[1]- ينظر: غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر/خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (د.ت)، ص 9.

[2]- ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، الصفحات 203، 204، 205، فيما بعد.

[3]- ينظر: عبد اللطيف الصديقي، الزمان أبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1،لبنان، 1995، ص 31.

[4]- المرجع نفسه، ص 21-52.

ولا يمكن للتتابع التسلسلي البسيط للأحداث أن يحدد زمنية السرد، ولا يمكن أن يكون هناك سرد إلا في حالة وجود ترابط منطقي بين الأحداث[1]، والمقصود هنا: الترابط السببي حيث يؤدي كل مقطع سردي إلى الذي يليه بطريقة منطقية.

إن زمنية الخطاب الروائي لا تكتسب شروطها من اللغة كفاعل داخلي في النص فحسب، ولكن أيضا من منظور الزمان الخطي، وهذا يعني أن الكتابة وتسجيلها لخط متواصل مُكَّون من وحدات خطية تجعل كل بنية تكتسح الفضاء، والمقصود هنا، الفضاء النصي، كلغة منتشرة من خلال البنية الخطية، كمفردات وعلامات ترقيم وسواد وبياض.

فالكتابة الروائية عبارة عن متوالية خطية، بحكم خطية هذا الدال اللساني، أي بحكم التتابع الخطي للحروف والكلمات والجمل، وزمنية النص المكتوب هي زمنية مشروطة ومنتجة، كأي شيء آخر، في الزمن إنها فضاء في الفضاء، وزمن في الزمن[2].

ويستفاد مما سبق أن مقولة الزمن، هي مقولة معقدة، وتصبح أكثر تعقيدا حينما يتعلق الأمر بزمنية السرد، خصوصا إذا حاولنا تحديد أبعاده الخارجية والداخلية.

أما الأزمنة الخارجية، فتتعلق بزمن الكتابة، وزمن القراءة، أي زمن التلفظ وزمن الإدراك، وهما زمنان مؤثران في النص لأنهما وإن ظهرا بهذا المستوى الخارجي، إلا أنهما يسهمان: من حيث التلفظ في بناء النص، ومن حيث القراءة في استثمار هذا النص عن طريق تفعيله بالقراءة.

---

(1) -G.Phillippe, le roman, Seuil, paris 1996, p :75.

(2)- ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص 73.

ويصبح زمن التلفظ عنصرا أدبيا منذ اللحظة التي يتم فيها إدخاله في القصة، أي في الحالة التي يحدثنا فيها السارد عن سرده الخاص، أمّا زمن القراءة فهو الذي يحدد إدراكنا للمجموع حسب تودوروف[1].

كلاهما الكتابة: أي زمن الكتابة، وزمن القراءة، يترجم ويصرف في الأزمنة الداخلية التي هي زمن الأحداث بشكل يتأرجح بين التتابع والتزامن، والتقديم والتأخير في إطار «تواصل فوري وعميق لا يمكنه أن ينقطع إلا سطحيا من الخارج، من الجانب، من اللغة التي تدعي أنها قفصه»[2]، إن الزمن يتجسد هنا في السرد كقول وتلفظ وموجه للإدراك بفعل القراءة.

من ثم فللشيء الذي نقص عنه زمنه، لكم لفعل القص زمنه. لذا يطرح القص مسألة ازدواجية الزمن: فالقص يصرف كما يقول تودوروف، زمنا إلى آخر، يصرف زمن الشيء الذي يقص عنه إلى زمن فعله أوفي زمن القصة[3]، ويوحي هذا القول إلى التفريق بين زمنين في السرد:

1- زمن السرد ذاته.

2- زمن الأحداث والوقائع، وهو ما يحكي عنه هذا السرد.

ولا ينبغي أن نخلط بين زمن السرد وزمن التخيل (أي زمن الأحداث المروية)، فكل رواية تحمل في واقع الأمر إخراجا معينا للكرونولوجيا، ومن وجهة نظر تحليلية يجب أن نأخذ بعين الاعتبار مسألتين: التنظيم الخطي للأحداث، فالرواية في عرضها لها تقوم بذلك وقف نظام خطي دقيق،

---

[1]- بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 57- 58.

[2]- غاستون باشلار، جدلية الزمن، ص 20.

[3]- ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص 72.

ويمكننا من وجهة أخرى أن نوقف هذه الخطية عن طريق استحضار أحداث الرواية طارئة، إننا نتحدث هنا عن السوابق واللواحق[1].

والمقصود بزمنية الرواية، ليس ذلك الزمن الخارجي الذي صدرت منه وفيه، وإنما بزمنية الرواية «التي تتحدد بإيقاع ومساحة حركتها والاتجاهات المختلفة والمتداخلة لهذه الحركة»[(2)]، أي أنّ النسيج السردي كحركة في فعل اللغة المتصرف إلى أزمنة، وما يثيره هذا الفعل على مستوى الصيغة الخطابية من تسلسل وتداخل زمني في الآن ذاته، عن طريق ما يصطلح عليه بالزمن النحوي (Temps Grammatical)، إذ يقابله الزمن التاريخي(Temps Historique)، وحتى هذا الأخير هو مضبوط بفعل اللغة داخل النص، لكن بطريقة تميل أكثر إلى الوصف.

وبهذا الشكل تنتظم الأحداث والوقائع، داخل السرد، في صورة تمفصلات زمنية متخذة من اللغة أداة معبرة عن ذلك الزمن بصفة غير قادرة ومبتذلة، فتحليل بناء الزمان هو في نهاية المطاف تحليل الكيفيات التي يعرض بها السارد انتظامها داخل العمل القصصي.

فالسرد لا يتحقق إلا «داخل التسلسل الزمني لخطابه، إنه تسلسل زمني متنافر ومساير، في نفس الوقت، لزمن تسلسل الأحداث في المحكي، فمن ثم فالأزمنة السردية هي أزمنة الحكاية نفسها، إلا أن السرد يتجاوز العلاقة التطابقية بينهما، ليخلق لهذه الأزمنة نظامها وعلاقاتها الداخلية»[(3)]، من هنا تصبح العملية السردية مطابقة مطابقة للتغير والتبدل عن طريق البنية الزمنية. وبالنسبة

-[(1)]G.Phillippe, le roman, Seuil, Paris 1996, p :76

[(2)]- محمد أمين العالم، الرواية بين زمنيتها وزمنها، مجلة فصول (زمن الرواية، ج2) ، ص 13.

[(3)]- محمد الدين تازي، السرد في روايات محمد زقاق، ص 21.

لتشـومافسـكي Tomachevski، فالمتن الحكائي يعرض عن طريق الخضـوع لنظام وقتي وسـببي للأحداث التي تجسد المبنى الحكائي، ويمكن أن تعرض دون اعتبار زمني، أي في شكل تتابع لا يراعي سـببية داخلية[1]، ولكن في نظري لابد أن يخضـع إلى منطق الكتابة ضـمن إطار: هذا يلي ذاك لهذا فيترتب عليه ما يلي.

لكن بالنسـبة لجيرار جينيت «فإن زمن القصـة (المكتوبة)، قد أطلقت عليه لفظة الزمن على سبيل الإيهام والاستعارة، لأنه يتمثل للقارئ (بصفة ملموسة) فضاء نصيا لا يصير ديمومة إلا من خلال عملية القراءة وحدها»[2]، وكانت القراءة هي التي تحقق زمنية السرد.

وبالإضـافة إلى ازدواجية زمن الكتابة وزمن القراءة، هناك ازدواجية أخرى تتلخص في زمن السـرد وزمن النص، إذ يتم التمييز بينهما عن طريق الفصـل بين زمن «خاص بالكتابة، وهو زمن السرد، وزمن خاص بالأحداث، وهو زمن الرواية»[3].

وبعبارة أخرى، فإن هيكل زمن النص الروائي يتوزع عبرة ثنائية، تفصـل من جهة بين زمن الملفوظ القصصي أو المحكي نفسه بوصفه تسلسلا زمنيا يربط بين الأحداث، ومن جهة أخرى زمن الخطاب، أي ترتيب السرد للأحداث في النص القصصي الدال.

---

[1]-ينظر: تودوروف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، ص 179.

[2]- الصادق قسمومة، طرائق تحليل القصة، ص 116، نقلا عن:

G. Genette, Nouveau discours du récit, Paris, 1983, p : 16.

[3]- وليد خشاب، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1985، ص 15.

وتجدر الملاحظة إلى أنّ تحليل بنية الزمن في السرد، يتطلب توضيح مجموعة من المصطلحات، هي بمثابة معايير تقنية وإجرائية لفهم دلالة الزمان، وتخضع إلى الازدواجية بين السرد والنص، ويمكن توضيحها في مجموعة من العلاقات:

1- العلاقة بين النظام الزمني لتتابع الأحداث في السرد، والنظام الزمني لترتيبها في النص، مما قد يوهم بنوع من الخلط بين التتابع والتلازم بين ما هو زمني وما هو منطقي.

2- العلاقة بين السيرورة الزمنية في الحكاية وفي النص، أي العلاقة بين زمن الأحداث وزمن كتابتها.

3- علاقة التواتر(Frequence)، أو العلاقة بين طاقة التكرار في السرد وطاقة التكرار في النص[1]، لأن التكرار يشير، بطريقة ما، إلى تداخل الأزمنة.

إذن العلاقة بين زمن السرد وزمن النص هي علاقة نظام وديمومة وتواتر، وهذه المسميات تحتاجك إلى توضيح:

1- **النظام**: ويتم التمييز فيه بيم الزمن الخيالي والواقعي وزمن الخطاب الذي هو خطي ذو بعد واحد لا يسمح بتتابع الأحداث.

2- **الديمومة**: وتنقسم إلى ثلاث حالات:

-أ- **الوقفة**: زمن الخطاب لا يقابله زمن المحكي ويساوي الوصف في هذه الحالة.

---

[1] - ينظر: سمير مروزقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 79.

-ب- **الإضمار**: عدم مقابلة زمن الخطاب بزمن المحتوى.

-ج- **المشهد**: ويحدث فيه تطابق بين زمن الخطاب وزمن المحكي.

3- **التواتر**: وينقسم بدوره إلى ثلاث حالات:

-أ-**النص القصصي المفرد**: ملفوظ واحد يستدعي حدثا واحدا.

-ب-**بالنص القصـــصـــي المكرر (الإعادي)**: عدة ملفوظات تعبر عن نفس الحدث.

-ج- النص القصصي المؤلف: ملفوظ واحد يستدعي عدة أحداث متتابعة[1].

وتتدخل ضـــمن العلاقات الآنفة للذكر –عدة مقاييس زمنية يتم عن طريقها ضـــبط محوري السرد، ويقصد بذلك تحديد الزمن المتعلق بالمقاطع السردية بين زمن الكتابة، وزمن النص، وسبق أن أشرت أنه من الصعوبة ضبط الزمن على مستوى هذه الثنائية، ولذلك يتجه الاهتمام في تحليل بنية الزمن السردي إلى قياس سرعة السرد بمقاييس أربعة هي:

1- التوقف(Pause): يكون على مستوى الوصف والتحليل النفسي.

2- المشهد((Scène): ويتمثل في الاسترداد والتنبؤ حيث زمن السرد=زمن النص.

3- الإيجاز(Sommaire): ويعني الأســـلوب غير المباشـــر لإتاحته التنقل عبر الزمن بسهولة.

---

[1]- ينظر: دليلة مرسي وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا، ص 57- 58- 59- 60. وأيضا ينظر: الصادق قسمومة، طرائق تحليل القصة، ص 125.

4- القطع(Eclipse): ويأتي في عدة صـور: قطع مريح، قطع ضـمني، وزمن السـرد يسـاوي الدرجة صـفر من زمن وهناك أخرى تتمثل في: التوقف وهو ما يصـطلح عليه بتنافر الزمن السردي غذ يتشكل في صورتين:

1- التوقف: إما بالرجوع إلى الماضي لذكر أحداث سابقة.

2- التوقف: للإخبار عن أحداث مستقبلية.

ويصطلح جيرار جينيت على هذا بالسابق واللواحق:

«1- السـوابق(Proplesse)، ولا تعني عودة بسـيطة إلى الماضـي، وإنما هي سـبق للأحداث(Anticipation)، بطريقة موضوعية انطلاقا من الحاضر، لكن في الماضي.

2-اللواحق (Analepsee) إذ يتم الاستذكار أو الاسترداد لحدث سابق حتى يعود إلى نقطة الحكاية»[1].

وضـمن اللواحق، أو على درجة الخصـوص ضـمن الاسـتذكار الذي يتم عن طريق الاسـتدعاء لأفكار في الذاكرة يدخل الزمن النفسي، وهنا لا ينتظم الزمن في الأحداث انتظاما تاريخيا أو تسلسلا، بل حسب الإحساس به، وقد يأتي في صورة مناجاة ذاتية أو الارتجاع.

وتبعا لما سـبق فإن لأي رواية دائما، زمنان: زمن المحكي، وزمن السـرد (زمن الدال، زمن المدلول)[2]، تحددهما السـوابق واللواحق، ذلك أن وظيفة الأولى تتجسـد في الاسـتباق من طريق التنبؤ

---

(1) -Ibid : p82.

(2) Ibid : 77

أو العلم أو بطرائق أخرى عما سيحدث مستقبلا، وتكون وظيفة الثانية هي الرجوع إلى نقطة زمنية معينة للتحدث عن أحداث ما بطريقة مغلقة تفتح المجال للسارد كي يستمر سرده.

إن زمن العالم المتخيل غير منتظم حسب تسلسل زمني طبيعي أو تاريخي، ولا تخضع جمل النص الروائي لترتيب زمني مسبق الصنع، بل القارئ هو الذي يقوم بإعادة النظام لحظة التحليل، وتعتمد دراسة النظام الزمني الروائي على المقاربة بين ترتيب الأحداث في السرد، وترتيب تتابع هذه الأحداث في الزمن الروائي[1]، ولا يتم ذلك إلا عن طريق ضبط الوضع الزمني للسارد بالنسبة لما يسرد، إذ يبرز ترتيب الأحداث في زمن الرواية داخل المواضيع كبنية كبرى.

أما عن الأنماط المتعلقة بالوضع الزمني للسرد بالنسبة لما يسرد فيمكن تلخيصها فيما يلي:

1- السرد التابع: يقوم السارد بسرد أحداث وقعت قبل زمن السرد.

2- السرد الإستباقي: وهو سرد استطلاعي مستقبلي.

3- السرد المتآني: سرد بزمن الحاضر متزامن مع زمن الحكاية، أي أن الأحداث تدور في زمن السرد نفسه.

وتحدد هذه الأنماط عند **كريستان أنجليب** بمسميات أخرى:

«1- السرد اللاحق: وتُرى فيه الحكاية بعد اكتمالها، كما أن المسافة الزمنية التي تفصل الفعل السردي عن نهاية الحكاية يتم تسجيلها أو تكون قابلة للاستنتاج.

2-**السرد السابق أو الاستباقي**: الذي يتم قبل بداية الحكاية.

---

[1]- ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 165.

3-**السرد المتزامن:** الذي يتم متزامنا مع الحكاية»[1].

ويضيف جينيت إلى هذه الأنماط الثلاثة نمطا رابعا يصطلح عليه بـ"السرد المتداخل" وهو مزيج من السرد اللاحق والسرد المزامن عندما يصبح السرد متقطعا.

حسب جيل فلييب G.Phillippe فإن للسرد مستويين: مستوى تتابعيا ويعني تتابع الأحداث، ومستوى تصوريا ويتجسد في البنية المنطقية للأحداث، وقراءة الرواية تفرض علينا أن ننتقل من المستوى الأول إلى المستوى الثاني، أي تشييد نوع من التسلسل السببي المعين بالمعنى، بداية من أي تتابع كورنولوجي بسيط[2].

نلاحظ من خلال ما سبق أن مقولة الزمن السردي، مقولة في غاية التعقيد، نظرا لتعقد المصطلحات التي يتداولها الدارسون، والتي تختلف باختلاف الترجمات، وأيضا لسبب آخر يكمن في أن الأفكار عبر ليست متطابقة عالميا، فكما يقول **جان بياجيه:** «لكل اللغات المختلفة والحضارات المتباينة طرائقها المتمايزة في تصور الزمن»[3]، كما أن الزمن السردي ليس سوى تمثيل لفظي للوقائع والأحداث.

---

[1] – ينظر: جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد، ص 122-123.

[2] – G.philippe, Le roman, Seuil, paris 1996, p : 76

[3] – جون جرانيت، فكرة الزمن عبر التاريخ، تر/فواد كامل، سلسلة عالم المعرفة، عالم المعرفة، عدد 159، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص8.

الوصف:

منذ الإقرار بأنّ النص السـردي يتحدث قبل كل شـيء، من خلال وجهة نظر منطقية زمانية (ترتيب الأحداث سببي لمتوالية من الأحداث)، يمكننا أن نتساءل عن وجود إخراج نصي لكل متتالية سـردية؟ لقد طرح البنيويون التسـاؤل نفسـه من قبل محاولين توضـيح التعارض الحاصـل بين السـرد والواصـف...وقد لاحظ جينيت منذ 1966 بأن كل الاختلافات التي تفرق السرد عن الوصـف هي اختلافات ترتبط بالمحتوى، وليس لهذا أي علاقة بأي وجود سيميائي، وإن لم تتطور المواقف النقدية في هذا المجال، فعلى عكس ما كانت تقول به بعض الكتابات، فإنه توجد سـرود بدون اسـتدلال زمني ومع ذلك نجد أفعالا تدل على الحركة في المقاطع الوصفية[1].

إن الوصـف مقطع هام في فضـاء أي نص، ويقابله في الجهة الأخرى الحوار، ثم السـرد الذي يحكي مجموعة من الأفعال تقوم بها الشخصيات والسارد ضمن وظائف الحكي.

ولاريب أن الهدف من الوصـف في النص الروائي هو ان يعكس الصـورة الخارجية لحال من الأحوال، أو لهيئة من الهيئات، فيحولها من صـورتها المادية القابعة في العالم الخارجي إلى صـورة أدبية قوامها نسيج اللغة وجمالها تشكيل الأسلوب[2]، فهو أداة تمثيلية تصويرية عن طريق اللغة لمجموعة من المشاهد والمواقف.

---

[1] - G.Philippe, Le roman, Seuil, paris 1996, p :74-75.

[2]- ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، ص 285.

وغالبا ما اقترن الوصف بالسرد متمثلا في صورتين، باعتبار نوعه من ناحية، ووظيفته الروائية من ناحية أخرى، فإذا كانت خاصة السرد زمنية لكونه يقدم مسار الحكي متصلا بالزمن، فالوصف مقابل له، ذلك أنه ذو طبيعة مكانية، ولابد للعمل الفني من بنية مكانية تعد بمثابة المظهر الحسي الذي يتجلى، على نحو ما، من خلالها الموضوع الجمالي.

والتمييز بين لغة الوصف ولغة السرد وهو تمييز بين متحرك وثابت، المتحرك يحدد منها الوظائف فيما يعين الثابت الأوصاف، ويجب أن أثير في هذا الصدد موضوع الحدود الفاصلة بين الصنفين، إذ كثيرا ما تلتبس الحدود وتتداخل الفواصل، فلا تعرف إلى أي حد ينتهي السرد ويبدأ الوصف أو العكس.

فالسرد يكون-عادة- في جمل فعلية مادتها إيراد الأعمال، أما الوصف، فيكون غالبا، في جمل اسمية مدارها إسناد صفات إلى موضوعات[1]، وهذا المقياس في نظري ليس جامعا مانعا ذلك أن صفات الشخصيات وغيرها قد تستفاد، بصفة غير مباشرة، من الجمل الفعلية الدالة عليها وقد تحصل عن طريق القول أيضا مهما كانت صيغة هذا القول.

وبالنسبة لبارت فإذا كان الوصف أكثر لزوما للنص من السرد، ذلك لأنه من السهل أن نصف دون أن نحكي، من أنحكي دون أن نصف، فإن دراسة العلائق بين السردي والوصفي لابد أن تعود في جوهرها الوظائف الحكائية ومدى امتدادها في السرد[2]، وهي وظائف كما رأينا في السابق

---

[1]- ينظر: الصادق قسمومة، طرائق تحليل القصة، ص 164.

[2]- بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 76.

لغوية، وهذا يعني أن الوصف يشترك مع السرد في هذه الوظائف، ولأنه يرتبط بالتمثيل والتجسيد، كما أنه يعتبر الواجهة المكانية لأي تصوير سردي ممتد في الزمان.

وعلى هذا الأساس يصعب من الناحية التطبيقية التمييز بين الوصف والسرد، أحيانا، في النص، ولعل الفارق الأساسي بينهما يكمن في الحركة والزمن، ففي التعابير الوصفية يخلو المشهد الكلامي من الزمان وسبب ذلك خلوها بالدرجة الأولى من الأفعال الدالة على الحركة، وارتباطه أكثر بالأسماء الدالة على المكان مما يبطئ هذه الحركة.

والوصف يناقض السرد، والسرد يتعارض، حتما، مع الوصف. الوصف يبطئ حركة المسار السردي على الرغم من لزوم الوصف للسرد، أكثر من لزوم السرد للوصف[1].

من ثم فالوصف يشكل صورة المكان على المستوى الأفقي للنص فيما يشكل السرد حركة الأحداث زمنيا على المستوى نفسه، وبهذا يمكن تقصي الوصف في العبارات الجاهزة، كما أن الأوصاف التفصيلية تعمل على تباطؤ سير القصة وتكاد تعصف بالحضور العاصف للفعل[2].

وربما هذا ما جعل جينيت يعرف الوصف، تميزا له عن السرد، قائلا: إن كل نص يتضمن عروضا لأشياء ولشخوص هي نتاج ما ندعوه اليوم وصفا[3]، وبالنسبة لـ ياكوبسون، تنهض اللغة في

---

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، ص 289.

[2]- ينظر: يا. أي، أسبروغ وآخرون، موسوعة نظرية الأدبي، ص 192.

[3] - G.Genette, Figures II, P :56.

المنطق المعاصر بين مستويين، بين اللغة الموضوعة المتحدثة عن الأشياء، واللغة الواصفة المتحدثة عن نفسها[1] .

وللوصف وظيفتان عموما: الأولى جمالية، إذ يؤدي دورا فنيا في النص كصورة أسلوبية، مع الملاحظة أن الوصف المفصل هو بمثابة وقفة في مسار السرد، أما الوظيفة الثانية فهي توضيحية وتتجلى في الصورة الجسدية، والأمكنة وأوصاف اللباس.

وله وظائف أخرى على مستويات متعددة:

1- على مستوى الراوي: حينما ينتقل السارد من السرد إلى الوصف أي ينتقل من سرد الأعمال إلى تمثيل الموضوعات.

2- على مستوى المستقبل: انتقال السارد من سارد إلى واصف يعني الانتقال بالمستقبل إلى موصوف له [2] ، وهي وظيفة إبلاغية.

3- وظيفة على مستوى الخطاب: وتتعدد إلى:

أ- وظيفة التحديد (Description): وذلك من خلال جملة من الإيحاءات تخترق الخطاب، وتلوح من بعض سمات المواصفات، وتكون منطلق إشارات واضحة لإبراز روح القصة.

ب- وظيفة إخبارية(Informative): وتتمثل في الأخبار الملازم للسرد.

---

[1]- ينظر: رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص 31.

[2] - ينظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص 165، 166.

ج- وظيفة تطوير(performative)فهما اتسم الوصف بالسكون إلا أنه لا يخلو من الحركة إذ متصل بحركة القصة الشاملة.

د- وظيفة تفسير(Explicative)، إذ يفسر بعض سلوكات الشخصيات وأوضاعها.

هـ- وظيفة التمثيل(représentative): من خلاله تتمثل وظيفة شخصية ما.

و- وظيفة استبطان(Introspective): حينما يتعلق الأمر بباطن الشخصية.

ز- وظيفة الإيهام بالواقعة(Sémiotique): يؤديها الوصف الذي يؤشر في القارئ حتى يتوهم أن ما يتقبله من خلاله هو الواقع.

ح- وظيفة التزيين (Ornemental): تزين النص بالعناصر البلاغية.

ط- وظيفة إنتاج المعنى(Productive).

ي- وظيفة الرمز(Symbolique): عن طريق الإيحاء الرمزي كالتعبير عن الباطن بالظاهر المحسوس[1] .

ومهما تعددت وظائف الوصف، فإن الغرض منها يحدد بالضرورة احتياج السارد إلى مختلف الأوصاف، ذلك أن العمل السردي في إيراده للأحداث يحتاج إلى واجهة متحركة وجامدة في الوقت نفسه، كي يحقق السرد أهدافه التصويرية والتبليغية.

الفضاء في الخطاب السردي:

[1] - ينظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل السرد، ص 206، 209.

رأينا في مبحث البنية الزمنية، كيف أن الزمن يتمفصل على مستوى ثلاثة محاور بشكل متداخل: زمن السرد، زمن الخطاب وزمن آخر للنص، كما يتمظهر في الوقت نفسه في ثلاثة أشكال: زمن واقعي خطي مستمر، وزمن الأحداث، وزمن لساني يتحدد بواسطة اللغة.

ويميز المهتمون بحقل السرديات بين ثلاثة أنماط للفضاء في النص الروائي: فضاء القصة (الحكي)، وفضاء الخطاب، وفضاء النص.

وبهذين الوصفين السابقين، يغدو الزمان والفضاء إطارين سائلين لا يمكن الوقوف عند حدودهما بدقة متناهية لكن من الممكن قراءة أي تنبيه زمني على أنه إشارة إلى موقع (Situation) سردي لا يخرجنا عن الرواية بل يغوص بنا على نحو ما في حبكتها[1].

وبهذا التوضيح يمكن لنا أن نتحدث عن وجود فضاء في للزمن في النص الروائي، فما المكان فيه إلا إطار تحدد الكلمات جغرافيته، كما تحدد حركة الأحداث، وتفاعل الشخصيات، وتواتر الحكي فضاءه الزمني.

فأي تحليل سردي للفضاء يمر عبر الفضاء الزمني إذ يخضع الترتيب الزمني للنص للمواقع السردية...وينبع كل هذا الطرح الخاص من منظور يرى الزمن عنصرا يشغل حيزا أو فضاء[2].

---

[1]- ينظر: كانديدو بيرث جاييجو، الفضاء، الزمن، اقتراب سوسيولوجي، مجلة فصول (دراسة الرواية)، ص 61.

[2]- ينظر المرجع السابق، ص 62.

وعندما نأخذ في عين الاعتبار التمييز في الرواية بين زمنيين داخليين خارجيين في الوقت ذاته (زمن الكتابة، وزمن القراءة)، يتسع منظورنا بعيدا عن مفهومنا للفضاء الخطي ككتابة التي تمثل بنية خطية تتضمن من الناحية الزمنية والفضائية ما يستدعي من القارئ من وضعيات لتلقي النص.

1- **الفضاء معادلا للمكان:** أي بمعنى الحيز المكاني في الحكي (الجغرافي) (Espace géograhique)، ويقصد به المكان الذي تصوره الرواية المتخيلة وله علاقة بدلالة المضمون[1].

2- **الفضاء النصي:** حسب **ليوطار** هو فضاء الذي يتم فيه تسجيل الدال الخطي[2]، فالكاتب هو الذي يضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة، وقفا لمقاييس مزدوجة طول السطر، وعلو الصفحة وهو وضع يتيح للقارئ حرية كبيرة في التنقل بالنسبة إلى تتابع النص[3].

فالبنية الخطية لأي خطاب هي عبارة عن رموز وإن كانت في الأصل مادة لغوية مكتوبة، إلا أنها تحمل دلالة ما، فيتبدى النص في «تركيبته الفضائي، كمتوالية من الأدلة المنتظمة في الزمان وفي الفضاء»[4].

وبهذه الصفة يصبح الفضاء معادلا لمساحة الكتابة كمكان، لكن هذا المكان لا علاقة له بالأمكنة التي تدور فيها أحداث فيها أحداث القصة، وتتحرك فيها الشخصيات، وتبعا لذلك فإن

---

(1) – ينظر: لحميداني حميد، بنية النص السردي، ص 53- 54.

(2) ينظر: محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 106، نقلا عن:

J.F Lyalot, Discours Figues, Klingkseik, p : 211.

(3)– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 112

(4)–محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 256

حيز الكتابة هو الذي يحيل على استنباط مكان الأحداث، ويصبح الفضاء هنا دالا على التصوير عن طريق ما يمثله من أبعاد مجازية.

3- الفضاء كمنظور: وتقصد به جوليا كريستفا «زاوية النظر التي يقدم بها الكاتب أو الراوي عالمه الروائي»[(1)].

ويفضل عبد الملك مرتاض استخدام مصطلح الحيز بدلا من مصطلح الفضاء مبررا ذلك بوجود قصور في الرؤية عند الترجمة كلمة (Espace) بـ "فضاء" قائلا: إن «الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والثقل، والحجم والشكل» [(2)].

وبمنظور سيميائي يضيف أن التعامل مع الفضاء على أنه مكان جغرافي قبل كل شيء لا يرمي بالضرورة، إلى تسليط الضياء على المكان من حيث هو مفهوم تقليدي، ولكنه يسعى إلى منحه شحنة جديدة من الدلالة السيميائية بتوسعة مفهومه إلى كل أضرب الأحياز، كالخطوط، والأبعاد، والأشكال، والأحجام... [(3)].

[(1)]- لحيداني حميد، بنية النص السردي، ص 61، نقلا عن:

Kristeva : Le texte du roman, Mouton 1976, p : 186.

[(2)]- عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، ص 141.

[(3)]- د.عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري (لتحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجبلي)، دار الكتاب العربي، الجزائر 2001، ص 113.

من ثم فإن التحليل السيميائي للفضاء، ينطبق من فرضية مفادها أن الفضاء نظام دال يمكن أن نحلله بإحداث التعالق بين شكلي التعبير والمضمون، وننظر إليه على أنه مركب كالكلام((1)).

وللتميز بين الفضاء والمكان يجب الانتباه إلى عامل الزمنية فضوابط المكان في الرواية متصلة عادة باللغة الواصفة، وهي لحظات متقطعة، تدل على الثبات، والأمكنة متعددة في فضاء الرواية والوقوف عند كل مكان محد يعني توقفا في الزمن من ثم يمكن «اعتبار ما هو خارج عن النطاق السردي فضاء غير مزمن» (2).

ذلك أن السرد في حركته يؤكد حضور الزمان في المكان، وهي الحركة التي تحول «الحيز الماثل فيه، من مجرد التمثل الذهني لدى القراءة أو أثنائها، إلى الاستحضار القائم على التصور الحسي الملتقط بالبصر، فذلك أرقي ما يبلغه الحيز من تمكن » (3).

وهذا يدل على أن إدراك الفضاء (الحيز) الروائي يحتاج إلى مجهود تأويلي لخطية النص باعتباره دلالة تؤول إلى إدراك ذهني عن طريق النبر البصري للبنية البنية الخطية التي بدورها تحيلنا إلى الفهم، فهم بنية الخطاب الروائي ضمن تقنيات السرد من منظور بنيوي لساني.

---

(1)- . رشيد بن مالك،مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص 97.

(2)- ك. ب جاييجو، الفضاء- الزمن اقتراب سوسيولوجي، مجلة فصول (دراسة الرواية)، ص 64.

(3)- عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، ص 156.

الفصل السابع:

دراسة سوسيولوجية لروايات عبد الرحمن منيف

وُلد عبد الرحمن منيف في مدينة عمان– الأردن عام 1933 من أب سعودي وأم عراقية، وزاول دراسته بكلية الحقوق في تلك الفترة نشط العمل السياسية ثم تحصل عام 1961على شهادة الدكتوراه في العلوم الاقتصادية، وفي اختصاص: اقتصاديات النفط/الأسعار والأسواق[1].

يعدّ عبد الرحمن منيف من أبرز هؤلاء العباقرة الذين بذلوا قصارى جهودهم في إبداع الرواية العربية الحديثة ونالوا شهرتهم العالمية في نهاية القرن العشرين. وكان عبد الرحمن منيف ناشطا ومفكرا سياسيا وخبيرا اقتصاديا وصحفيا صادقا وأمينا ومحبا للفن التشكيلي وروائيا عربيا وكاتب قصص قصيرة وسيرة ذاتية. بدأ الروائي الكبير حياته الأدبية بعد أن بلغ أربعين سنة من عمره نشر عبد الرحمن منيف روايته الأولى "الأشجار واغتيال مرزوق"، ثم بعد ذلك رواية "قصة حبّ مجوسية" تليها رواية "شرق المتوسط"، وتليها رواية هي الأخرى رواية "حين تركنا الجسر" عام ثم بعد ذلك ألف رواية "النهايات" وتلت بعد ذلك "سباق المسافات الطويلة" ثـم بعد ذلك ساهم مع جبرا إبراهيم جبرا في تأليف رواية "عالم بلا خرائط" وبعدها كتب روايته "مدن الملح" المتكونة من خمسة أجزاء وهي: "التيه"، "الأخدود"، "تقاسيم الليل والنهار" و"المنبت" و"بادية الظلمات" عام ثم بعد ذلك عقبتها روايته التي تعد جزءا ثانيا لروايته شرق المتوسط" وهي: "الآن هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى".

ومن الكتاب الايديولوجيين عبد الرحمن منيف "كاتب أيديولوجي، يؤمن إيماناً كبيراً بالوحدة العربية، والحرية العربية، والاشتراكية العربية. وأن معظم رواياته جاءت لتبشر بهذه الأفكار التي كانت سبباً رئيساً في الصراع العربي–العربي، منذ الثورة المصرية عام 1952وإلى وقتنا الحاضر،

[1] الفن الروائي عند عبد الرحمن منيف، القاسم نبيه، ط1دار الهدى للطباعة والنشر 2005.ص 19.

إذن، فمنيف ليس كاتباً ذاتياً يكتب من أجل أن يروّح عن القرّاء ويسليهم. ولكنه كاتب يكتب لهم، لكي يريهم وجههم في المرآة، ويقدم لهم شخصيات روائية تدافع عن وجودها. وتناضل من أجل حريتها، وتموت سجناً وتعذيباً من أجل المبادئ التي تؤمن بها. إذن، فمنيف يقدم لنا أدباً روائياً[1].

قد اختار عبد الرحمن منيف منهجا حديثا وموضوعا جديدا وفكرا رائعا في سرد الرواية العربية. وعالج في رواياته قضايا اجتماعية واقتصادية وسياسية. وركز على المجتمع الصحراوي وكشف عن المشكلات والهموم والمعاناة والأحزان والأفراح وطريقة المعيشة والممارسات الاجتماعية وما إلى ذلك. وكتب تاريخ المجهولين الذين لم يكتبوا عنهم أحد. وعرض منيف في رواياته قضية اكتشاف النفط وآثاره على المجتمع العربي، وكشف عن الظلم والقسوة والعنف التي تمارسها السلطات العربية في السجن، وقدم معاناة العرب ومشكلاتهم في المنفى وفي مستشفيات المنفى بشكل خاص. وأشار إلى مشكلات حياة العرب في البلدان الغربية.

ويمتاز عبد الرحمن منيف بمعالجة القضايا السياسية في رواياته. فيعالجها في رواياته ويكشف عن الهزائم والخيبات ومعاناة الشعب العربي وقسوة الحاكم وما إلى ذلك. وكان عبد الرحمن منيف ناشطا سياسيا فشاهد ما كانت تجري هناك من الأمور السياسية الداخلية ووصل إلى نتيجة أن الهزائم، التي مرت بالوطن العربي وتركت جرحا عميقا على الشعب وعلى روحه بشكل خاص، وقعت بالقادة العرب وهم المسؤولون عنها. فيقول: "أنا أعتبر أن الكثير من العاملين في السياسة من هذا الجيل هم من الهشاشة والفجاجة إلى درجة أنهم هم المسؤولون عن الهزائم والخيبات التي مرت بنا[2].

---

[1] شاكر، **مدار الصحراء، النابلسي**، ط ،1المؤسسة العربية للدراسات والنشر1991 ص22.

[2]محمد الدكتور القشمعي، ترحال الطائر النبيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى 2003م، ص 26.

التركيبة البنيوية لرواية شرق المتوسط

تطرقت شرق المتوسط لحال المعارضة السياسية في بلدان الشرق الأوسط، دون تحديد أسماء أو ذكر المدن من خلال سيرة مصغرة لمعارض سياسيّ مثقف، تمتاز بصنف أدبي ذي نقد سياسي، وتطرح فكرة الرواية موضوع السجن من خلال شخصية *رجب* التي عاشها ويعيشها الكثير من أفراد المعارضة السياسيين في البلاد العربية عامة، والجزء الشرقي منها خصوصا بالاستناد إلى العنوان الذي يقتصر على بقعة جغرافية معينة، وافتراض طرف مقابل له وهو غرب المتوسط الذي عرفنا عنه من خلال النص، مما قصه رجب إسماعيل ابتداء من اللحظة التي وقف فيها على ظهر الباخرة التي تقله إلى باريس ليعالج من الروماتيزم الذي أصابه وهو في السجن، فالقمع والتسلط وما يتفرع عنهما نالا جزءا هاما من الفكرة المستنبطة من الرواية، وبظهور شخصية أنيسة تتضح جوانب أخرى أبرزها الجانب الاجتماعي، تحديدا ما يتعلق بوضع المرأة في العالم العربي وموضوع الشرق والغرب، لذلك نجد اعتماد الرواية على ثنائيات أبرزها السجين والسجان، والمرأة والرجل، والحلم والواقع، والشرق والغرب، أو عالم القمع وعالم الحرية، والشرق الأوسط، وأوروبا، والعالم العربي والعالم الغربي، ففي الغرب الأحزاب لديها مراكز مكتوبة عليها الأسماء بوضوح يدخلون دون خوف و دون أن ينظروا وراءهم.

البنية الاجتماعية:

تسلط لنا الرواية الضوء على حياة السجين ومعاناته بين جدران السجن، والعلاقات التي تسود بين المساجين باختلاف عقلياتهم، فمنهم المناضل ومنهم الخائن ومنهم المخلص، و كذلك نستمد أفكار

انعزالهم عن الخارج وتأثرهم بذلك، خاصة الروابط العائلية والاجتماعية إلى جانب القهر الذي يعاني منه المسجون من طرف حراس السجون، والإهمال الصحي للسجناء حتى منهم من يتوفى بين تلك الجدران و منهم من يخرج عليلا[1].

البنية السياسية:

تبين الرواية القيود المفروضة على الفئة المثقفة، وتضييق الخناق عليها، وتحديد نشاطها في حيز ضيق جدا بشرق المتوسط، على عكس غرب المتوسط الذي يحظى أفراده المثقفون بالحرية التامة في ممارسة النشاطات السياسية المختلفة من كتابة في الصحف والمجلات إلى تأليف الكتب وإلقاء الخطب والندوات وعقد اجتماعات بأريحية تامة، وأمام الملأ بتأمين رجال الدولة أنفسهم، وهنا تظهر لنا الرواية الفرق بين شرق المتوسط وغربه إضافة إلى حقوق السجين كالرعاية الصحية التي تغيب في السجن الذي دارت فيه أحداث الرواية.

البنية الثقافية:

ظهرت جليا مظاهر التعصب ضد المرأة من خلال شخصية أنيسة وهدى مما يوحي لنا من واقع المرأة المعاش في مجتمع شرق المتوسط الذي لا يترك للفتاة هامشا من الحرية كحريتها في اختيار شريك حياتها. أضف إلى ذلك ما يعانيه الناشط السياسي المعارض للأنظمة الحاكمة من مراقبة مستمرة لنشاطاته وتعجيزه عن القيام بذلك، فالمثقف يرى ويسمع ويشهد التجاوزات غير المشروعة ولا يستطيع الكلام أو الكتابة لأنه بطبيعة الحال سيواجه إما السجن وإما النفي، وهي حالة القمع المسلط المفروض

[1]- ينظر: قراءة نقدية في رواية الشرق المتوسط، عادل الأسطة.

من أنظمة الحكم السائدة بشرق المتوسط.

رواية حين تركنا الجسر:

الرواية تسرد نوعا من الهذيان الذاتي لإنسان مهزوم، فقد رسمت الرواية الوضع الهوسي الذي يعيشه إنسان خائب، يتكلم عن خيبته ويعكس هذه الخيبة على العالم بمعنى انه يرجع كل العالم الخارجي إلى علاقات ذاتية.

فهو لا يطارد طريدة بقدر ما يطارد ذاته أو يحاول أن يدمر شيئا ما بداخله، فتكون رحلة الصيد الخارجية مرآة لرحلة طويلة في الذات رحلة مناجاة يبحث فيها الخائب زكي نداوي عن سر خيبته وعجزه.

تحمل شخصية زكي نداوي ملامح نفسية وفكرية، هي انعكاس للواقع، هذا الواقع هو تحديدا هزيمة حزيران 1967. فقد كانت الشخصية أشبه ما تكون بالمرآة التي تعكس واقعا مليئا بالحيرة والهوس، فالبطل زكي نداوي ربما كان شخصية سوية طبيعية، لكن حجم الأزمة ووقعها عليه أدى إلى وجود هذا النوع من رد الفعل، لقد حاول عبد الرحمن منيف من خلال تصوير الحالة الداخلية لنفسية البطل أن يوضح مقدار الفجيعة، وعمق الجرح الذي في النفس نتيجة الهزيمة.

يرتكز النص على شخصية محورية واحدة، هي شخصية زكي نداوي، وهي شخصية تحمل الهزيمة في دمها وتحاول أن تتحرر من عطبها وعجزها عن طريق رحلة الصيد والبحث عن الملكة-البطة- إلا أن هذه الشخصية لم تقدم القراءة الصحيحة لسبب الهزيمة الأول، كي تتمكن من الانتصار وتتجاوز حالة العطب في رحلة البحث عن الخلاص، وقد أراحنا منيف عندما أشار في أحد حواراته "أعتقد أن

هذه الرواية تحاول تسجيل الهزيمة بأفكار محددة، كان إطارها الصيد، وكان حزيران جوها " وبهذا يكون الجسر إشارة إلى جسر نهر الأردن الذي يفصل بينها وبين فلسطين، اعتدت إسرائيل على حدود الأردن في حرب 1967، وكانت النكسة، فالجسر ببعديه التاريخي والتجريدي يذكر بالهزيمة، كان من شأن الجسر أن يوحد الشعوب العربية لتتخطى هزائمها.

حاول زكي من خلال رحلة الصيد أن يثبت رجولته التي فقدها أمام الجسر، ففي الصيد يتمكن من إثبات ذاته، ويصبح هو الآمر، وبيده السلطان عكس تلك الأيام المشئومة أمام الجسر حين كان يتلقى الأوامر وينفذ، ولا يمتلك حق الرفض وهذا ما سبب له الهزيمة، أما الآن فتحول إلى واهب للحياة وقاتل في الوقت نفسه، إذًا لا تنبع مشكلة نداوي منه شخصيا، وليس هو السبب فيما يعاني منه، فقد جاءته الأزمة التي يتكلم عنها من الخارج؛ من القادة الذين يعطون الأوامر حفاظا على مصالحهم الشخصية ويتركون الجنود الذين يقتلهم الألم ويعبث بهم الجنون والضياع، وما رحلة الصيد إلا شكل من أشكال الرغبة في التحرر من قبضة الآخر، لقد كان زكي النداوي وهو يصطاد الطيور تحضره نكسة حزيران 1967 بكل قسوتها، لذلك فهو يقوم بفعل انتقامي متوهما الطيور أعداء مثلما الجيوش الإسرائيلية، فراح يتلذذ بالقتل، فكلما قتل زكي عددا أكبر من الطيور اعتقد أنه صار ملكا وبالتالي تحرر من سلطة الآخر الذي جلب الهزيمة، لقد مثلت رحلة الصيد المجال الأنسب لبحث زكي عن ذاته، بغرض تحريرها من الخوف والضعف، لكن التحرر من العاهة والعطب والخوف لا يكمن في الهروب من المجتمع ولا يكون فرديا بل يكون بالانخراط في المجتمع بغية تغييره ة تغيير الإنسان من الداخل وذلك من خلال ثقافة ركائزها الحرية والديمقراطية، فلم تكن للأنظمة العربية التي سببت الهزيمة ثقافة تؤهلها للتفكير

في تحرير الأرض بقدر ما كانت تفكر في حماية مصالحها، فسكنها الخوف وزرعت في شعوبها هذا الخوف، ولذلك أمرت الجنود الذين حلموا بالعبور بالتراجع والانسحاب، ولم يقدر الجنود بدورهم على التمرد بل تراجعوا معلنين بذلك شمولية المأساة.

وفي النهاية نقول إن شخصية زكي النداوي هي صورة للفرد العربي الذي هزمه النظام العربي سياسيا واجتماعيا، وما توجهه إلى المستنقع بحثا عن الخلاص إلا دليل على أنه شخصية إشكالية تبحث عن موضوع أضاعه بأدوات تزيده ضياعا، أو يبحث ضائعا عن موضوع لم يلتق به أبدا، ذلك أن النضج الإنساني لا يصل إلا ومعه وجع سابق عليها، يجعل الشكل حلما، أو بديلا عن أحلام كوارث وهذا التعارض بين الحلم والمصير يجعل الرواية مرآة حرية يحومها الجنون، تحاور يأسا معلنا منفتحا على هزيمة.

الشخصية السلطوية عند عبد الرحمن منيف

لم تندرج الشخصيات الروائية في روايات منيف في مستوى واحد، بسبب انفتاح النص الروائي على المجتمع بسائر فئاته، ولذلك نجد تنوعا في الشخصيات الروائية، حيث تتجاوز الشخصية المثقفة والشخصية الشعبية في النص الروائي تجاوزا مبنيا عل أسس موضوعية تتلاءم وطبيعة المرحلة الاجتماعية التاريخية التي تعبر عنها، بالإضافة إلى الشخصية السلطوية ممثلة في جلاديها وجواسيسها وعملائها وأمرائها و يبدو الصراع والمواجهة بين الشخصيات المثقفة والشعبية من جهة وبين شخصيات السلطة من جهة أخرى، يتخذ الصراع أشكالا متعددة حسب رؤية الشخصية وموقفها من طبيعة التغيير، وتحضر في النص المنيفي كذلك شخصية العميل الأجنبي، الذي يسهم بشكل فعال في صياغة أفكار السلطة ومواقفها وتأكيد تبعية هذه الدول إلى الغرب.

شخصية السلطان:

طرحت هذه الشخصية في النص المنيفي بأبشع صورها، إذ عمل الكاتب على إبراز عالمها الداخلي وكشف جشعها وحقدها، فهي مطيعة للغرب تعمل كل ما في وسعها من أجل إرضائه، وتكشف في المقابل عن وجه دموي حاقد اتجاه شعبها، وكلما ازدادت قبضة الأجنبي عليها ازدادت قمعا وإرهابا بأبناء الشعب، ذلك أن هذه الشخصية لا تستمد شرعيتها من الشعب إنما من الغرب الذي صنعها لخدمة مصالحه الخاصة، ولتبقى كابوسا مرعبا، يجثم فوق صدور الشرقيين، ويجعلهم يعيشون في رعب دائم، يخاطب السلطان أخاه قائلا "هذه موران يا بومنصور، لا تفهم إلا بالعصا، ولا تتعلم إلا بالعين الحمرا".

بدأت شخصية السلطان فنر تمارس القمع بأبشع صوره منذ أن بدأ يعي العالم وحدوده والذين يسيرونه فأظهر في البداية ميلا وخضوعا لهاميلتون العميل الإنجليزي الذي لم يأت إلى الشرق لينصب ملوكا ويخلع آخرين فحسب، وإنما لبناء ممالك. فبقاء الملك في منصبه أو تنحيته يقاس بمدى ولائه وخضوعه للأجنبي من جهة وقدرته على ممارسة القمع ضد أبناء شعبه من جهة أخرى.

فالشخصية السلطوية تخشى غضب الآخر –الأجنبي–لأنها تدركّ أن بقاءها في منصبها مرهون بمدى طاعتها وخضوعها له وهذا ما يولد الخوف بداخلها فيزداد ويكبر مع الزمن ويسعى الأجنبي إلى استغلال حالة الخوف هذه ليشدد قبضته على الحاكم العربي، فيصبح هو المسير الحقيقي للبلاد، بينما تبقى شخصية الحاكم العربي عبارة عن واجهة ليس إلا، وكمثال معاصر على أرض الواقع قيادة السعودية والإمارات الحرب في الأراضي اليمنية ضد جماعة الحوثيين وما يعرف بالمد الشيعي فتموين أمريكا

للسعودية بالعتاد والسلاح إذا توقف تنتهي الحرب دون أدنى شك ويرجع ذلك إلى تبعية المملكة لأمريكا فهي لا تنتج أي قطعة سلاح ومنه نستطيع استخلاص العلاقة الوطيدة بين الحليفين التي أساسها العامل الاقتصادي بالدرجة الأولى.

شخصية مثقف السلطة:

إضافة إلى شخصية السلطان يطرح النص المنيفي شخصية أخرى مؤثرة على المدار السلطوي مثل شخصية الحكيم صبحي المحملجي في ثلاثية أرض السواد الذي يعد من أكثر الشخصيات الحاضرة في مساحة السرد الروائية وفي رواية مدن الملح أسهمت هذه الشخصية بتصرفاتها وأفعالها في بناء الرواية، كما أسهمت الشخصيات الروائية الأخرى (مفضي الجدعان، شمران العتيبي) في تضخيم شخصية المحملجي، من خلال الحديث عنها وكشفها أمام الأهالي، ولهذا كانت شخصية المحملجي الحاضر الأكبر في الرواية إذ فاق حضورها وفعاليتها شخصيات السلاطين والأمراء، ولا تتأتى قيمة شخصية المحملجي في المساحة السردية من حضورها الواسع بقدر ما تتأتى من فعاليتها وضرورة وجودها في تلك المرحلة بالذات دون غيرها من الشخصيات الأخرى نظرا إلى ما قامت به من دور في قيام المدن الصحراوية. والحكيم صبحي المحملجي هو ذلك الطبيب المثقف الآتي من البلاد الشامية إلى المدن الصحراوية التي اكتشف بها الأمريكان النفط، وهكذا تلاقى جشع المحملجي بوفرة المال، إذ تعد هذه المدن الصحراوية المنفى الاختياري لجمع المال وقد أسهم المحملجي في تحول المملكة مثلما أسهم أجداده قديما في بناء الإمبراطورية العربية الإسلامية وفي سقوطها أيضا، وحسب الرواية المنيفية تقاطعت في الحكيم كل السلطات، سلطة السياسة وسلطة المال وسلطة المعرفة حيث تتكثف كل هذه الخصائص

النموذجية لمثقف السلطة العربية المعاصرة: الرياء ، النفاق ، التدليس ، الكذب التآمر ،التذلل أمام السلطة، والتحول إلى وحش ضار في الظروف المواتية، كما أكد الحكيم على الإعلام باعتباره سلاح لا يقل أهمية و تأثيرا عن الأسلحة الغربية التي تقتل وتدمر، ولذلك حدد للصحافة دورا معينا في إعادة تشكيل عقول البشر وعواطفهم ونظراتهم وبالتالي مواقفهم، كان بإمكان الحكيم (مثقف المدن المحلية) أن يقود تلك المدن الغارقة في بداوتها وينتقل بها إلى وضع أفضل باعتباره نموذجا للشخصية المثقفة التي تدور في فلك السلطة – التابعة بدورها للأجنبي– إلا أن هذه الشخصية سخرت ثقافتها لخلق قيم مشبوهة، وبالتالي تخريب بنية الثقافة الأصيلة في مناخها ورموزها ودورها، أدى هذا التخريب إلى الترويج للثقافة الاستهلاكية السهلة وهكذا طغت ثقافة النفط، فلم يكن بمقدور الشخصية المثقفة إنتاج الوعي بالثروة عن طريق ترشيد الثروة النفطية في خدمة مختلف مناحي الحياة وتطويرها، فلم ترتبط نظرة المال بالعمل والإنتاج، وهذا ما يفسر الشراهة الاستهلاكية التي تسود تلك المجتمعات، وكانت شخصية المحملجي جشعة، انتهازية ولصوصية مما حتم عليها إنتاج إيديولوجية الخديعة وتفكيك بكارة المجتمع الأصلي وسيادة أنماط متدنية من الثقافة الاستهلاكية، ما أفرز المزيد من الاضطهاد والقمع ضد الفقراء والبسطاء.

شخصية الجلاد:

تعد هذه الشخصية امتدادا طبيعيا للصورة السلطوية باعتبارها اليد التي يبطش بها السلطان، لقد حرص منيف على تحليل هذه الشخصية، تحليلا عميقا مبرزا طبيعتها والعوامل التي جعلتها مشوهة ومعطوبة، في رواية شرق المتوسط تظهر شخصية الجلاد نوري دون معرفة ظروفهم الاجتماعية ودوافعهم

النفسية فهم أناس غريبون حتى في مظهرهم الخارجي، يسعون إلى إرهاب السجين ودفعه إلى الاعتراف باستخدام أساليب متنوعة تترجم الحقد اللاإنساني الذي يحمله الجلاد بداخله كالتعذيب الجسدي المادي والنفسي كذلك، فيكتسب القسوة وكره الآخرين ويتحول مع الزمن إلى مخلوق شره لا يعرف الرحمة ولا الرأفة، ينفذ الأوامر دون تردد، وما يلاحظ أن الجلاد الكبير-الحاكم- والجلاد الصغير بينهما قاسم مشترك ألا وهو الخوف، فكما دفع الخوف بالجلاد الكبير إلى قمع الشعب، فقد دفع الخوف بالجلاد (نوري، والشهيري، وعاشور) إلى قمع المساجين.

إن الفرق الأساسي بين الجلاد والسجين يكمن في حالة الخوف التي استولت على الجلاد، فعندما فشل في مقاومة قمع الجلاد الكبير، مال تدريجيا مع الوقت إلى ممارسة القمع ذاته على من يقع في دائرة قبضته ومع مرور الوقت ترسخت قناعة الجلاد أن السجين هو خصمه الحقيقي.

ليس السجن الجدران الأربعة فقط، إنما السجن بالدرجة الأولى هو حالة القمع والخوف والطريق الوحيد لهدمه هو الشجاعة والايمان بالحرية للجميع، وما دام الأمر كذلك فالجلادون هم ضحايا نظام سياسي زرع الخوف في الأعماق فتحول معظم الناس إلى جلادين وضحايا في الوقت نفسه.

أدى انتشار الخوف إلى قيام إمبراطورية للقمع في الوطن العربي، واتخذ القمع شكلا هرميا، يبدأ من أعلى السلطة ثم ينزل إلى أن يصل إلى قاع الهرم الإنساني، يلجأ الحاكم إلى قمع من هم دونه نتيجة خوفه على مصالحه من جهة وضغط الطرف الأجنبي عليه من جهة أخرى، وبدل أن يقاوم المقموعون الحاكم يلجئون إلى قمع من هم دونهم وينزل القمع إلى أبسط الأشياء، يقمع الإنسان الطبيعة بقطع

الأشجار(الأشجار واغتيال مرزوق) ويقمع الحيوانات (النهايات، حين تركنا الجسر) [1].

الملامح الصوفية من خلال روايات عبد الرحمن منيف

إن الناس في المجتمع العربي يستخدمون الحجب، ويقدمون النذور ويقومون بزيارة القبور في مشاكل الحياة، ويعتقدون أن هذه الممارسات تحقق لهم أمانيهم وتدفع عنهم المصائب والمشاكل. وكانت العادة في المغرب أن النساء يقمن بزيارة الأولياء لحل المشاكل الاجتماعية والفردية وإبعاد الآلام والصعوبات. وكانت هذه الممارسات ممنوعة في المملكة العربية السعودية ولكنها توجد في مصر وسوريا والعراق. وتعايشت معها في المغرب لرسوخها في حياة الناس. وتوجد أضرحة الأولياء والمزارات والزوايا والطرق الصوفية هناك.

عاش عبد الرحمن منيف في هذه البلاد حيث له علاقة عائلية بالمملكة العربية السعودية، ونشأ في عمان ثم في العراق وسافر إلى القاهرة للدراسة وتأثر بما شاهد وواجه في البلدان العربية وغيرها. ولذا نجد في رواياته آثار هذه البلدان. ومنها ارتباط الناس بالأولياء والاستنجاد بهم وتقديم النذور لهم واستخدام الحجب من الصالحين في حالات صعبة ليتخلص منها.

عرض عبد الرحمن منيف هذه الأوضاع في عدد من رواياته، ومنها مدن الملح، وأرض السواد، والآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، وأم النذور وغيرها. فسرد قصة عبد الله خادم السلطان في روايته الرئيسية ‘‘مدن الملح’’ أنه أخبر السلطان أن رجلا جاء إليه وقال له أن شيخه متصل بالأولياء وتزوره وفود من الهند والسند. وهو يعرف القتيل والقاتل من سفر أربعين يوما. ويلقى المسروقات ولو

[1]-مجلة التواصل الأدبي، البناء والدلالة لرواية حين تركنا الجسر لعبد الرحمن منيف، ع2، 2008.

كانت مدفونة ببطن القاع.

الزمن في رواية حين تركنا الجسر

يتجلى الزمن في عدة مقامات في هاته الرواية:

ومابين أوائل الصيف/حريزان "وفي ذلك اليوم من أيام نيسان الأخيرة"[1]

الأيام

كثرة الافعال الماضية على النص.

وكل ماله صلة بالماضي يصور الالم، الحزن الخيبة، الظلم.

وكتب منيف في روايته ‘‘أم النذور’’ عن الحاج درويش الذي لا يستطيع أن ينام قبل أن يبكي. وحينما يطول بكاؤه ينام ليوم أم يومين متواصلين. وذات مرة نام هذا الشيخ مدة أربعين يوما متواصلا ثم دل على القاتل الذي ارتكب جريمة قبل أكثر من سنة.

كانت هذه العقائد والشعائر الدينية توجد في السجن أيضا. ففي السجن المركزي كان الناس يتفاخرون على أنهم أحفاد الرفاعي والبدوي وعبد القادر الكيلاني؛ حيث أنهم كانوا ينتمون إلى أسرتهم دما أو انتسابا. وكانوا يقيمون الحفلات الدينية في الليالي المباركة. وكانوا يبشرون أن هذه الدنيا متاع للآخرة.

هذه الملامح والخصائص الصوفية كانت توجد على المستوى العام أيضا. ونجد في رواية ‘‘عالم بلا خرائط’’ أن عمة علاء الدين كانت تخبر عن الأحداث التي ستقع فيما بعد. وهي تقول إن أرواح

[1]- عبد الرحمن منيف، حين تركنا الجسر، ص 211.

السوالمة الأوائل تخبرها عن كل ما يجري في المستقبل والماضي والحال. وكان علاء الدين نجيب السلوم يرفض أن يصدق ما تقوله العمة ويحاول أن يهرب منها حينما تطلب منه أن يفعل شيئا غامضا ما لا يفهمه وهو يخاف من أن يقع في شرك الخرافات والتصوف. ومع ذلك يتحير من هذه الوقائع التي تحدث حسبما تخبره العمة.

ومن هذه الأحداث أن العمة طلبت منه أن يذبح خروفا حينما يغادر البيت إلى عين فجار. فأراد طالع أن يهرب من طلبات العمة لكنها أصرت عليها. ولما وصل إلى الدار القديمة وجد أن الحية السوداء أكثر حجما وقبحا تقترب منه. فأخرج بندقيته وأطلق النيران عليها ونجا منها.

وذات مرة قالت إن حمدي السويلم أخبرتها أن المرأة التي ستأتي كانت تركض وهي حافية ويسيل منها الدم. ولما جاءت نجوى العامري استفسر علاء الدين عنها فقالت إنها دست على شظية زجاج في المطبخ وسال الدم من قدميها.

زيارة المقامات المقدسة:

أما زيارة المقامات المقدسة والاستعانة بالأولياء فقد كانت رائجة في البلدان العربية. يكتب عبد الرحمن منيف في روايته ‘‘أم النذور’’ أن أشجار الدلب وأم النذور كانت لها خصائص كثيرة في إحدى القرى بعمان عاصمة الأردن. فيحملون الناس المرضى إلى جانب هذه الأشجار للشفاء. والنساء يذبحن هناك ديوكا بعد أن يضعن أحمالهن. والعجائز يسفحن أنواعا من المياه الممزوجة بالحشائش المغلية والمساحيق وهن يطلبن حماية الأبناء ومودتهم. وكذا كانت ثمار هذه الشجرة ذات بركة ورحمة حيث تشفي من الأمراض وتعيد المسافرين وتكشف عن المسروقات. أما القصص والحكايات التي تكرر بين

النساء عن الأماني المستجابة من أجل هذه الشجرة وثمارها وببركة الشيخ ''مجيب'' فهي كثيرة لا حصر لها. ومنها أن ''أم حسن'' ولدت ولدين بعد سبع بنات عندما أخلصت نيتها للشيخ وقدمت النذور، وفاطمة الخرساء أصبحت تنطق ببعض الكلمات وتفهم ما يقال لها بعد أن أكلت لحم الهدهد الذي أعطته لها الحاجة نعيمة وبعد أن باتت ليلة كاملة عند أم النذور.

ذكر عبد الرحمن منيف في ''أرض السواد'' قصة مرض ابنة داود باشا. إنها مرضت وضعفت رجلاها حيث أنها لا تقدر على المشي. وطال مرضها فطلب داود باشا من الأطباء والمنجمين والعرافين وأصحاب التجربة أن يقوموا بمعالجتها. وبعد أن عجز هؤلاء كلهم بدأت نائلة خاتون تمر على مقامات الأولياء وسافرت إلى مقامات بعيدة إلى سيدي محمد وإلى سامراء وقضت أياما عديدة في كربلاء والنجف وهي تحمل الصغيرة. وتبادلت ثيابها بثياب الفقراء لتشفي البنت ببركتها ولكن البنت عادت إلى بغداد بأرجل أكثر ضعفا.

والجدير بالذكر أن الآغا حينما يدخل في بغداد كان يقوم بزيارة مقام الإمام أبي حنيفة وكان يصلي هناك ركعتين تحية للمسجد ثم ركعتين لروح الإمام الأعظم.

وكان الناس في المجتمع العربي يشعرون بذنوبهم حينما أصابتهم المصيبة فيستغفرون الله من كل خطاياهم وذنوبهم. ويبادر بعضهم إلى الأماكن المقدسة ليطهروا أنفسهم من الروح والجسد معا. فنرى أن ''أم حسنى'' كانت تغرق في الصلاة والعبادة والدعاء لتنسى كل المعاناة. وتعتقد أن زيارة قبر الرسول من أفضل العبادات وأفضل من كل الأمور حتى العمل والتجارة للمعيشة فتقول: ''زيارة قبر الرسول، يا ابني أكبر تجارة لبني آدم في الدنيا والآخرة، ولا تخف.''

استخدام الحجب:

كانت العادة أن العرب يلبسون حجبا ويحملونها ويضعون في أحقابهم للتخلص من الشر والمصيبة والسحر وما إلى ذلك. فنجد في رواية ''مدن الملح'' أن السلطان كان يحمل معه صندوقا اسمه ''الأمانة''. ويضع فيه سبعة حجب لمختلف الأغراض والفوائد. كان ثلاثة حجب مصنوعة من أنياب الذئاب المسنة التي أخذت من الجهة اليسرى للذئاب. وكان يحمل معه كمية من الأحجار الكريمة ذات فوائد مختلفة.

كانت الحجب والأحجار ذات بركة وكرامة مقبولة في المجتمع العربي. كان الناس يحملونها ويحتفظون بها وينقلونها إلى ورثائهم. وكانوا يمارسون ممارسة خاصة قبل أن يلبسوا أو يمتلكوا كي لا تنقطع بركتها وكرامتها. ذكر عبد الرحمن منيف قصة السلطان فنر في هذا الباب. وهي أن جدته قامت بإعطاء الخاتم الفضي لفنر الذي ترك جده له وأوصاها أن تبلغ فنر، وطلب جده منه أن ينتقل إلى أجياله القادمة. فقامت الجدة بوضعه في بنصره الأيسر بعد أن بخرت هذا الخاتم وقرأت عليه آية الكرسي تسعا وتسعين مرة. وكانت قد دفنته في تراب طاهر لمدة سبعة أيام، وفي اليوم الثامن توضأت وصلت ركعتين وقرأت سورة ''تبارك'' ثم استخرجته من التراب وذبحت ديكا أسود ثم وضعته في بنصر فنر.

ونجد أن ''بدري'' تعلق بنجمة الرقاصة قلبيا وأصبح عاشقا لها. وظهرت عليه آثار الحزن والكآبة فظن الناس أنه تغير بسبب ما. وأما أمه فقالت إن السحر أصابه من خلال الطعام أو المرور على الشيء المسحور أو بطريقة أخرى. وبذلت جهودا كثيرا لإبطال السحر وكتبت له حجابا وقرأت عليه آيات القرآن والأوراد الكثيرة.

وأما الذين لا يقدرون على كتابة الحجب أو إزالة السحر فهم يبادرون إلى رجال الدين والمنجمين ويطلبون منهم أن يكتبوا لهم حجبا ويعاونوهم في إنقاذهم من البلية والمصيبة ويقدمون نقدا ماليا أو أشياء أخرى بدلا عن جهودهم. أشار إليه عبد الرحمن منيف أن ''أمي زهوة'' طلبت من المنجم العجمي أن يكتب للسلطان خريبط الحجاب بعد أن طال غيابه. وأعطته خمس ليرات رشادية حسبما طلب منها. فلما رجع السلطان قال لها إن سيارته كادت أن تنقلب في وادي الرخم لكن الله حفظه ومنح المنجم ثلاثين ليرة رشادية.

والجدير بالذكر أن العرب لا يعتمدون على الحجب اعتمادا كاملا في المرض. ولا يلتفتون إليها في أوضاع عادية. ولذا يستخدمون معها الدواء والعقاقير أيضا. ولذا نجد في رواية ''عالم بلا خرائط'' أن البطل علاء الدين كان يعاني من أمراض غامضة. فتأخذ أمه الحجاب له وتلبسه وتعتقد أنه وسيلة للشفاء لو استخدم مع الأدوية.

تقديم النذور:

وكانت العادة في المجتمع العربي أن الناس كانوا يقومون بأداء الصلاة والصوم وتشريب الماء وزيارة المقامات المقدسة وممارسات بعض العمليات الغريبة من أجل تقديم النذور ولحصول البركة وتحقيق الأماني. وتظهر هذه العادة في حالة الفرح والحزن سواء. نجد أن زوجة السلطان خريبط لما حملت حملها الخامس بعد أن أنجبت أربع بنات وظلت تحاول عن طريق الأدوية والمنجمين والحجب أن يكون لها ولد، نذر السلطان بأنه سوف يسمي الجنين ''فنرا'' لو كان ذكرا. وكانت عواشة تحب حمد الشاكر حبا جنونيا وتريد أن تزوجه. ولذلك نذرت، لو تزوجته ستحبو على الأربع على يديها وركبتيها طيلة

الطريق من دار نجيب سلوم إلى جامع السلطان علي. والمسافة بينهما ليست بقصيرة. وفعلت ذلك بعد أن تزوجته. ومثل ذلك نذرت زكية بأنها لو تزوجت بدري الذي تحبه فهي تزور الشيخ عبد القادر وأبي حنيفة والكاظم ماشية وتعلق لكل شباك شموعا. ونجد زوجة سيفو تقول بعد أن قعد سيفو عن العمل: ''جمعة نروح على سلمان باك، وجمعة بعدها على الكاظم أو الشيخ عبد القادر وجمعة ثانية نسير على سامرا...'' وهي تعتقد أن سيفو سيرجع ببركة هذه الزيارة إلى وضعه السابق.

حفلة الأربعين:

قدم لنا عبد الرحمن منيف في رواياته أن الناس كانوا يقومون بتلقين الميت بعد الدفن. ويضعون الشاهدة على القبر ويكتبون عليها اسم المتوفى. ويحتفلون حفلة خاصة بمناسبة أربعينه ويقرؤون المولود ويذكرونه بكلمات حسنة. كانوا يعتقدون أن روح المتوفى يصعد هذا اليوم إلى السماء. ولذا يهتمون يوم الأربعين ويذبحون عدة غنائم. ذكر عبد الرحمن منيف هذه الممارسات في رواية ''مدن الملح'' أن ابن النفاع حاول أن يدرك اسم الكامل للمتوفى آكوب واسم أمه لكنه لم ينجح فقال: ''يا يعقوب ابن فاطمة إذا جاءك الملكان الصالحان وسألاك من ربك قل الله ربي والإسلام ديني والكعبة قبلتي والمسلمون إخوتي وأشهد أن لا إله إلا الله وأن محمدا عبده ورسوله.'' وبعد بضعة أيام كتب فواز بن متعب الهذال على الشاهدة بمسمار كبير ''الفاتحة هنا يرقد المرحوم يعقوب الحراني!''

وذكر عبد الرحمن منيف قصة طويلة عن الأربعين للحاج مصطفى. وكتب أن المساجين اشتروا ثلاثة رؤوس من الغنم ليذبحوا بمناسبة أربعين الحاج مصطفى. لكن الاختلاف والخصومات وقعت بين السجين وإدارة السجن في ذبح الغنائم. فقالت الإدارة لا يمكن الذبح يوم الأربعين من أسباب الصحة

في السجن. فخالفها السجناء وأصروا على أن تكون الحفلة نفس اليوم. وحينما قالت الإدارة إن النية إذا كانت خالصة تصل الضحية إلى روح المرحوم. فقال حمدي أبو جلدة من قبل السجناء: ‘‘أربعين الميت هي أربعين الميت، وأنت تعرف، أن روحه، في هذا اليوم، تصعد إلى السماء، ولازم ترفعها، تساعدها.

بدأت حفلة أربعين الحاج مصطفى بقراءة بعض سور القرآن الصغيرة والتهاليل. بعد ذلك بدأ الحديث عن المرحوم. وحينما رويت القصص الحسنة للمتوفى قال بعضهم إنكم تذكرون هذا الإنسان كما أنه ليس منا وذكروا كلماته وشتائمه ثم بدؤوا الغناء. وقام اثنان منهم بعرض الدور التمثيلي للحاج مصطفى. تمت الحفلة وقت الظهر على الغداء.

الثورة ضد هذه المعتقدات والممارسات:

ونجد في هذه الروايات الثورة ضد هذه المعتقدات والممارسات الدينية التي كانت رائجة في المجتمع العربي. وطرح عبد الرحمن منيف هذه الثورة على لسان الشباب الذين لا يعتقدون بها ويطرحون أسئلة كثيرة حولها. ونجد في رواية ‘‘عالم بلا خرائط’’ أن البطل علاء الدين نجيب يهرب من ممارسة هذه العمليات حينما تطلب منه عمته ويعتقدها من عمليات الخرافة. وفي رواية ‘‘أم النذور’’ نجد أن الشباب لا يعتقدون بها يسألون عنها ويحاولون أن يعرفوا حقيقتها. وفي رواية ‘‘أرض السواد’’ نجد أن الباشا يغضب على ابن القرملي الذي لا يزال ينتقل من جامع إلى الجامع الثاني وهو يقول يا أولياء خلصونا، بدل أن يقف على السداد ويعاون الناس في مواجهة الفيضان. ويطلب منه أن يواجه الفيضان بدلا من أن يذهب هنا وهنا.

لا يحب عبد الرحمن منيف هذه الممارسات والمعتقدات الدينية ولذا يختم روايته الأخيرة نشرا ‘‘أم النذور’’ بهذه العبارة: ‘‘عندما وصلنا المدرسة شددت خطواتي، ضغطت بقسوة على الحجاب، أريد أن أنتزعه من مكانه لأهزم آخر الأعداء الذين كنت أراهم!’’، وهذا النص يدل على الثورة ضد هذه المعتقدات والممارسات الدينية بشكل كامل وواضح[1].

يرى عبد الرحمن منيف أن اكتشاف الثروة النفطية أمر مهم في البلاد العربية. وكان لها دور كبير في تغيير شكل المنطقة وطبيعة العلاقات. وتوجد تأثيراتها وانعكاساتها على المجتمع العربي كثيرة. ولا بد من التعامل معها من خلال الرواية. فأصدر روايته الرئيسية الشهيرة "مدن الملح" في خمسة أجزاء، والتي تحتوي حوالى 2500 صفحة.

قدم لنا عبد الرحمن منيف فيها آثار اكتشاف النفط على المجتمع العربي وعرض لنا حياة البادية البسيطة بكل تفاصيلها التي تعيش في المنطقة اسمها ‘‘وادي العيون’’. تظهر فيها فجأة جماعة من الأمريكيين وهي تحمل معها توصية قوية من قبل الأمير المحلي. وتتجول في البادية وهي تبحث شيئا مهما ما لم تفسره للشعب البدوي قط. تتحرك الرواية إلى بلدة ‘‘حران’’ أينما يحتاج الأمريكيون إلى بناء ميناء ومد خط أنابيب إلى الآبار التي حفروها. وهنا يبدأ استغلال الشعب البدوي ليكونوا عمال البناء. فتبدأ الانتفاضة الأولى من قبل أهل ‘‘حران’’ ضد الشركة الأمريكية وسلطة الإمارة. تشتد هذه الانتفاضة وتعجز الشرطة عن قمعها.

[1]-الملامح الصوفية في روايات عبد الرحمن منيف، محمد رحمت حسين، مجلة أقلام الهند، ع4، 2017.

في الجزء الثاني أصبح "خزعل" سلطانا بعد أن يتوفى السلطان "خريبط". فهو يغدق المال والعطاء على إخوانه ليمكن له أن ينشأ الدولة الجديدة من الثروة النفطية لكن بعضهم لم يأخذ شيئا. وتبدأ حركة مناوأة لحكم الأمير خزعل من قبل إخوانه ثم من قبل أناس فقراء.

تظهر آثار النفط بشكل واسع في الجزء الخامس. فنجد فيه أن الدولة الجديدة تتكون وتظهر الفوارق الطبقية بين الفقراء والأغنياء. وتتغير حياتهم الاجتماعية في مدينة ‘‘موران’’. فهذا المجتمع كان مجتمعا بسيطا يعيش على الكفاف من قبل لكنه بدأ يعيش في المدينة بمشاكلها و تعقيداتها.

قد حاول عبد الرحمن منيف عندما عالج هذا الموضوع في ‘‘مدن الملح’’ أن يكتب التاريخ الذي لم يكتبه أحد من المؤرخين. فكتب تاريخا موازيا للناس المجهولين وللحياة التي كانت سائدة آنذاك. فهذه الرواية تؤرخ تاريخ المنطقة العربية أيضا.

كان داؤود باشا آخر القادة المملوكين في العراق. وهو كان رجلا مثقفا وباحثا وسياسيا وواسع الاطلاع. كان يحب أن يجعل العراق حديثا على النمط الذي اختاره محمد على باشا في مصر. فأقام المصانع والمطابع والمدارس ووفر للجيوش فرصة التدريب. وبذل جهودا كاملا في تطوير الزراعة والصناعة والتجارة وجعل العراق محطة تجارية بين أوربا والهند. ودعا إلى وحدة البلاد العربية.

كان في العراق ثلاث ولايات وهي الموصل وبغداد والبصرة. وتندلع حركة التمرد في شمال العراق ضد السلطة المركزية ببغداد بتأثير من إيران والحركة الوهابية في الجنوب مما يسهل هدف بريطانيا من السيطرة على العراق. كان السيد عليوي يساعده في إخماد الحروب المتواصلة بين القبائل المتجاورة في الشمال. أما المندوب البريطاني كلاوديوس جيمس ريتش فأراد أن يخضع العراق لسيطرة بريطانيا فينشأ

النزاع بين داؤد باشا والسيد عليوي. ويتم اعتقال السيد عليوي ثم يحكم عليه بالإعدام. ويهزم ريتش ويغادر من العراق.

صورة المرأة في خماسية "مدن الملح"

المرأة هذا الاسم المجرد الذي يختزل النساء في الأزمنة كلها والبلدان كلها، المرأة هي محل لأفكار وتصورات راسخة مجال لتعميمات لا تخصيص فيها ولا استثناء، محط أحكام قاطعة تطلق على الجنس بكامله، وهي تعميمات تجعل ما يطلق على المرأة من الصفات وما ينسب لها من الخصائص أصلا وفي منزلة الحقائق الأزلية وبعيدا عن قانون التطرف وتحتفظ المرأة بنكهة خاصة جدا، وبحضور قوي في الإبداع العربي والغربي القديم والحديث على حد سواء. ذلك أن المرأة كانت دوما محفزا كبيرا للأدب وسر نهضته على مر العصور وعند كل الأمم. وتختلف صور حضورها من جنس إلى آخر، ومن مبدع إلى آخر مما يستدعي البحث والتأمل للإجابة على الأسئلة التي يثيرها حضورها في هذا المجال أو ذاك.

وليس غريبا أن تسمى الرواية العربية بدايتها الفنية الجادة بطابع المرأة، فتكون "زينب" لهيكل تلك البداية، وتتلو تلك البداية سلسلة من الأعمال القصصية والروائية التي لا تكاد تخلو من عبق المرأة بشكل أو بآخر مضمر أو صريح ظاهر أو خفي، واقعي أو رمزي...

ويمكننا الحديث عن صور مختلفة ومتباينة للمرأة في الإبداع القصصي والروائي العربيين انطلاقا من معطيات وأبعاد تكون إما دينية أو ثقافية اجتماعية أو أخلاقية، أو سياسية.

ومن أهم هذه الصور نجد:

الصورة الأولى: المرأة كأداة من أدوات الإنتاج والمتعة.

الصورة الثانية: تجاوز أو رفض للصورة الأولى.

الصورة الثالثة: تشييء المرأة باعتبارها شيئا، واستغلالها والاستفادة منها.

الصورة الرابعة: حصر دور المرأة في الحياة العربية في دور الزوجة.

الصورة الخامسة: تحميل المرأة تبعات أعباء وقهر وإحباط وسلب حقوق المجتمع بأكمله.

فتكون هذه الصورة أو تلك من الصور التي ترددت في الرواية العربية إما تثبيتا لدور من أدوار المرأة تارة، أو تجاوزا أو رفضا أو ثورة عليها تارة أخرى.

وما يهمنا نحن هنا والآن هو أن نتساءل عن صورة المرأة في خماسية عبد الرحمن منيف.

إن قارئ مدن الملح لعبد الرحمن منيف يجد حشدا كبيرا من النساء في هذا العمل: أمهات، أخوات، زوجات، جواري، خادمات، وصيفات، منجمات، عرافات واللائحة طويلة تتناسب وضخامة مدن الملح وطبيعة الموضوع المتناول. وسنحاول أن نلامس ما استطعنا إلى ذلك سبيلا، ما أسميناه بصورة المرأة في الخماسية انطلاقا من النظر إليها من خلال أبرز عوالم هذه الرواية وهي على التوالي:

عالم البدو

عالم الوافدين

عالم القصر

وليس هذا، في حد ذاته، إلا إجراء منهجيا أو نوعا من التخطيط للتعامل مع هذا المتن الكبير يقول منيف: بعض الأحيان، وأقول ذلك صراحة، أشفق على من يتصدى لرواية "مدن الملح" لأنها بحجمها تحتاج إلى نوع من التخطيط، فرواية بألفين وخمسمائة صفحة وبموضوع يتناول مجتمعا له إيقاع

معين وظروف حياة معينة، من الصعب التعامل معها بسهولة".

لذلك فإننا مدركون، تمام الإدراك، أن الإحاطة بعنصر من عناصر "مدن الملح" تبقى رغبة تتملكنا وتفلت منا في آن واحد.

إن الصورة الأولى التي تطالعنا في هذا العمل، هي صورة وضحة الحمد زوجة متعب الهذا لفي التيه.

وهي زوجة وأم ورفيقة ومربية ومساعدة للرجل وشريكته في إطار تلك البيئة وفي إطار ذلك المجتمع.

ثم صورة أم الخوش المرأة التي لها من صفات الرجال ومظهرهم الشيء الكثير، والتي عانت وكابدت من أجل تربية وحيدها الخوش.

المرأة الطاهرة، الصالحة العفيفة التي حظيت بعطف واهتمام كبيرين من أهل وادي العيون. وأصبحت تعيش على أمل عودة ابنها، الذي سافر في قافلة السالمي، وغاب سنين طويلة دون رسالة أو خبر، مما أغرق العجوز في الحزن والصمت، ثم الجنون فالموت –بإصرار– في اليوم الأخير بوادي العيون.

إن دخول أم الخوش عالم الجنون قبل موتها، كان بسبب فقدها لابنها الخوش، الذي يشكل الوسيط المحدد لهويتها وانتمائها، إذ أن السارد لم يعطها اسما شخصيا خلافا للشخصيات الأخرى.

ويمكننا أن نقول إنها تفقد الاسم الذاتي الدلالة (Autonyme)، وتقدم فقط عن طريق كنيتها (Renom) التي لا تخلو من إيحاء ودلالة داخل النص الروائي.

إن هذه الصورة هي الأولى للمرأة في "مدن الملح". وهي صورة لا تمثلها فقط وضحة الحمد أو أم الخوش، وإنما هناك نساء أخريات تتقاسمن الدور الاجتماعي التقليدي في عالم البداوة.

ونلاحظ أن أسماء هؤلاء النسوة تأتي على وتيرة واحدة ووزن واحد وإيقاع واحد فنجد مثلا : وضحة –وسمة –وطفة –ودعة –نجمة –صبحة –رضية –خزنة –آمنة... كما أن السارد مقل في تحديد أوصافها الشكلية (طويلة، قصيرة، قبيحة، جميلة...). وكأننا إزاء نموذج واحد.

ونلاحظ أن العالم الذي تتحرك فيه هؤلاء النسوة يتميز بغياب العلاقات العاطفية، وبمحدودية العلاقات الجنسية ويمكننا أن نقول بأن المرأة في عالم البدو تمارس من خلال دورها الحياتي التقليدي (زوجة، أم، أخت، ابنة...) قيما لحياة بكل وجوهها.

نسجل أيضا وجود نوع من الوعي لدى نساء هذا العالم كما هو الشأن بالنسبة لوضحة الحمد، وخزنة الحسن، وأم الخوش.

هذا الوعي ولد نوعا من الرفض في مواقف هؤلاء النسوة وتبلور في ردود أفعالهن، فشاركت وضحة الرجال في مقاومتهم للأجنبي الذي يسعى إلى تغيير حران. وشاركت خزنة الحسن زوجها في العمل السياسي.

الصورة الثانية للمرأة في الخماسية نرصدها من خلال عالم الوافدين على السلطنة الهديبية بعد ظهور النفط، وهم عناصر مغامرة باحثة عن المال والجاه والسلطة، عناصر تتظاهر بوضع خبراتها المختلفة من شخصية إلى أخرى لخدمة أهل البلد بصفة عامة، وخدمة الأسرة الحاكمة بصفة خاصة، حتى يتسنى لها تحقيق طموحاتها ورغباتها ونزواتها وأهدافها.

وتكاد تجمع أغلب خيوط السرد في الخماسية على تألق وداد زوجة الحكيم المحملجي، إذ تمتد عبر أربعة أجزاء منها، هذه المرأة التي عاشت في بيت يطبعه الموت فتزوجت من الحكيم للهروب من هذه الأجواء. ونلاحظ تعدد التسميات عند هذه المرأة من جزء إلى آخر بحسب الدور الذي تقوم به ويطغى على تصرفاتها في هذا الجزء أو ذاك.

فكانت زوجة وأما لأولاد في "التيه" و"في المنبت" تقدم بأم غزوان لارتباطها بابنها والسفر معه إلى الولايات المتحدة الأمريكية.

وفي "بادية الظلمات" نجد وداد الحايك امرأة أعمال ومشاريع.

وبدخولنا عالم نساء القصر نقف على صورة أو صور أخرى للمرأة في الخماسية، ولعل أهم صورة تطالعنا في هذا العالم هي صورة الشيخة أم يزهوة، وهي امرأة ذات حضور قوي جدا من خلال مواقف الرواية وأحداثها، ذات مكانة متميزة جدا عند السلطان خريبط. كانت منبع نصائح وإرشادات بالنسبة إليه، وعلى ذكائها ومالها اعتمد لإرساء قواعد السلطنة الهديبية. فأم يزهوة أقوى امرأة في قصر الروض وقصر الغدير، امرأة مهابة متجبرة، مراقبة للجميع، مسيطرة على كل نساء القصر، تأمر وتنهي وتحيك الدسائس مثل العجوز الشمطاء، تمارس سيطرتها من خلال العرافة والسحر. أول شخصية تنعم بوصف مستفيض من السارد. باستثناء الشيخة أمي زهوة التي تحتل هذه المكانة المتميزة والغامضة في آن، فإن البقية من نساء القصر تدور في فلك الدور الاجتماعي التقليدي زوجة، أخت، ابنة، خادمة، جارية، وصيفة.

وفي رحاب القصر وبين السلاطين والأمراء تبقى المرأة محدودة الدور، سجينة شهوات هؤلاء،

فتحدد قيمتها بمقدار قدرتها على إمتاع هذا السلطان أو ذاك.

نبذة عن رواية شرق المتوسط:

تناول عبد الرحمن منيف في روايته شرق المتوسط موضوعا ذا حضور لافت في المنطقة العربية، وبخاصة في العقود الأخيرة من هذا القرن. وليست الرواية رواية شخصية أو رواية فكرة بقدر ما هي رواية موضوع هو موضوع السجن. حقا ان شخصية رجب تعيش مع المرء طويلا، بعد أن يفرغ من قراءة الرواية، حتى ليزعم البعض، ومعهم بعض حق في ذلك، أن الرواية رواية شخصية أيضا، غير أنني، شخصيا، لا أذهب هذا المذهب، فهي تركز على فترة من حياة رجب، وبالتحديد السنوات الخمس التي أنفقها في سبعة سجون في شرق المتوسط، عانى خلالها ما عانى حيث يبدو أي وصف لمعاناته اعتمادا على الرواية، ما لم يقرأ النص الأصلي، قاصرا عن بلوغ الهدف مهما كان الواصف بارعا[1].

واذا كان العنوان، أساسا، يقتصر على بقعة جغرافيا معينة فانه يفترض الطرف المقابل له: وهو غرب المتوسط الذي نعرف عنه من خلال النص، وبالتحديد من خلال ما يقصه علينا رجب اسماعيل ابتداء من اللحظة الأولى التي يقف فيها على ظهر الباخرة التي تقله الى المغرب ليتعالج هناك من الروماتيزم الذي أصابه وهو في سراديب سجون شرق المتوسط.

موضوع القمع، اذن، وما يتفرع عنه هو الموضوع الرئيسي في الرواية، ولكنه ليس الوحيد، فالرواية، من خلال شخصيتي رجب وأنيسة، تأتي على جوانب أخرى أبرزها الجانب الاجتماعي، وتحديدا ما يتعلق بوضع المرأة في العالم العربي، وموضوع الشرق والغرب. وتقوم الرواية على ثنائيات عديدة أبرزها: السجّان والسجين، الماضي والحاضر، والرجل والمرأة، والواقع والحلم، والشرق والغرب أو

عالم القمع وعالم الحرية، الشرق الذي، كما يقول رجب، "لا يلد الا المسوخ والجراء الشرق الذي يتمنى رجب "لو ظل... بركة" للتماسيح ولو ظلت الكهرباء بعيدة .. لكن جاءت هذه اللعنة لكي تقتل البشر"[1]. أما الغرب فيصفه على النحو التالي: "الأحزاب لها مراكز مكتوبة عليها الأسماء بوضوح. يدخلها الناس دون خوف. يدخلون دون أن ينظروا وراءهم، ويتكلمون في الشارع، وبصوت عال... أما الكتب فلا بد أن الانسان يعجز عن معرفة ما يصدر منها لكثرتها! " ويتابع رجب متحدثا عن الشرق: "وجدنا لدى تفتيش بيت الموقوف، الأدوات الجرمية المرفقة.." ويذكرون أسماء الكتب. آه يا أهل باريس، لو جئتم بكتبكم إلى شاطئ المتوسط الشرقي، لقضيتم حياتكم كلها في السجون"[2].

اغتيال مرزوق:

كانت " الأشجار و اغتيال مرزوق" ذلك النص التعبيري المنفتح على هموم الإنسان العربي القادر على تفجير الأسئلة و تعميق الإحساس بالقهر و الاضطهاد و المفارقة بين الذات و الآخر، كما نتلمس في هذه الرواية بشكل صريح القدرة على السير بالإنسان نحو الطبيعة النضالية و الثورية و التي تشيد موقف هذا العالم، و يمكن استنباط ذلك ،من خلال التمييز بين الأحداث العامة التي تشكل المحور الأساسي للمادة الحكائية و تجسدها شخصية " إلياس نخلة" النضالية في مواجهات التحديات السياسية في صراعه مع جهاز السلطة التي تسخر كل الوسائل لإجهاض الحركات الثورية عاصفة به و بصاحبه" منصور عبد السلام" إلى الجحيم و إجبارهما على التنقل من مكان إلى آخر ، و كل هذه الممارسات ستدفع بالشخصيات الروائية إلى عدم تحمل المسؤولية بالشكل المطلوب، و هي مسؤولية

[1]- عبد الرحمن منيف، شرق النتوسط، ص 100

[2]-عبد الرحمن منيف، شرق المتوسط،ص155.

الحفاظ على شرف الكلمة و شرف المناضل ، تلك الكلمة التي من أجلها زج الشرفاء في السجون ومن أجلها اغتيل مرزوق ، و معه اغتيلت الكرامة ، الإرادة ، و الإنسان ، بل اغتيل شعب بأكمله ، وما يثمن هذا الطرح و الاستقراء ، هو الاضطهاد الاجتماعي و التدمير النفسي الممنهج الذي تعرض له الإنسان العربي في هذه الحقبة، و الذي يمثله إلياس نخلة و يؤكده منصور عبد السلام في غربته بين ذويه ووطنه و هي غربة ناتجة عن الاضطهاد السياسي الذي يطال كل الطبقة المثقفة الحاملة لهموم التغيير والانعتاق، و السبب اشتمام رائحة قضية عظمى غير مألوفة عن الوطن العربي و هي ريح التغيير التي ستعصف بكل شيء.

ضف إلى هذا عدم إفساح المجال لطرح قضاياهم و معاناتهم ، و يتجلى ذلك أيضا في غربة الإنسان في وطنه ، جنونه ، حزنه قلقه ، رفضه ، أحلامه ، و في المجتمع الذي أنجبه ، إذن ينطلق منيف في عمله بالإنسان و ينتهي عند الإنسان، يضعه أمام تحديات جسام و يخضعه للاختيار والاختبار القاسي و المرير و يعذبه ، يجلده ، يضطهده ، يجهض أحلامه ، يسجنه و ينفيه، و يجعله في محك ليرى ماذا سيفعل من أجله و أهله ، ووطنه.

الشخصية في رواية اغتيال مرزوق، شرق المتوسط، الآن هنا

فتعد روايات عبد الرحمن منيف كلها متداخلة تتجسد ضمنها عناصر مماثلة في معظم تجلياتها وهذا ما يظهر في (شرق المتوسط، اغتيال مرزوق، الآن هنا).

تتجسد شروط المماثلة في بعدين: إيقاع النصوص، والمناخ المسيطر عليها. إيقاع النصوص تتحكم فيه شخصيتان في (الأشجار واغتيال مرزوق، منصور عبد السلام ومرزوق، وفي (شرق المتوسط) رجب اسماعيل وأنيسة، وفي (الآن هنا) عادل الخالدي وطالع العريفي.

يبدأ إيقاع النصوص الثلاثة برحيل الشخصية المحورية عن الوطن بعد طردها من عملها أو بعد خروجها من السجن لأسباب صحية، فتتخلص بذلك من القمع المباشر على أيدي الجلادين. فمنصور عبد السلام يصرح من عمله كأستاذ في الجامعة بعد أن يلاحق بشكل مستمر من قبل المخبرين. أما رجب اسماعيل وعادل الخالدي وطالع العريفي فكل منهم يغادر الوطن بعد أن تهدم في السجن بعد أن أصبح موته وشيكا"[1].

عند الرحيل تتجه الشخصية المحورية إلى أوروبا باستثناء منصور عبد السلام الذي يتجه إلى الجنوب بعد أن يتعاقد مع بعثة أوروبية، وهناك تسترجع ذكريات التعذيب ويبدأ حلم الكتابة عن الوطن بكل آلامه وأوجاعه. فعندما يستولي الوطن على أحاديث منصور، يصرخ راؤول في وجهه" اذهب أنت وشرقك إلى الجحيم. أليس عندك سوى هذه القصص المملة ترددها علينا دون تعب؟ السجن، التعذيب، البطالة، الاضطهاد. لقد سمعنا هذه القصص في كل الليالي، منذ أربعة شهور وحتى الآن"[2]، يقول راؤول ذلك لأنه يجهل ماذا تعني هذه الأمور للإنسان في هذا المكان، ولا تعرف بعثة الأثار إلاّ البحث عن

[1]- ينظر صبحي الطعان، عالم عبد الرحمن منيف تنظير وإنجاز، دار كنعان للدراسات والنشر، ص 94.

[2] عبد الرحمن منيف، الاشجار واغتيال مرزوق، ص 32.

دلائل الماضي السحيق، و"لايعرف المسيو دونال أن كتابة شيء عن مرزوق تتطلب صفاء ذهنيا خارقا. الكتابة عن مرزوق تعني أن يفكر الإنسان بهدوء أن يزعجه أحد[1].

ويكتب رجب اسماعيل لأنيسة "الفكرة الثانية التي تشغلني الآن، إلى جانب الرواية، أو الطريقة الجديدة في الكتابة، هي فكرة السفر إلى جنيف وتقديم مذكرة ولوحة عذاب اللاإنساني الذي يواجهه السجناء السياسيون في الوطن"[2].

ويقول طالع العريفي "الأوراق التالية شهادتي، أنا طالع العريفي، أحد الذين عاشوا في سجون موران، لمدة عشر سنين متوالية. قد لا يحتاج الأمر إلى التنبيه أنني سجين سياسي، وأنني قضيت هذه المدة كلها دون محاكمة قانونية ودون حكم. وهذه الحالة الأخيرة لا تقتصر عليّ، إذ إن جميع السجناء. وقد مر على بعضهم زمن يزيد عما قضيته وربما، ضعفه موجود دون أن يعرفوا المدة التي يقضونها في السجن، ولا يعرفون ما يخبئ لهم الغد، أكتب هذه الأوراق بعد إن رحلة من موران وبعد انقضاء فترة طويلة نسبيا، على مغادرتي لسجن. ومعنى ذلك أنني الآن أقل انفعالا وربما أقل حقدا، وأحاول قدر ما أستطيع أن أرسم سورة، لما حصل منذ لحظة القبض عليّ، وحتى إبعادي عن موران"[3].

الحركة الأخيرة الايقاع النصوص تكون بانتهاء الشخصية المحورية بالموت إما سياسيا: عادل الخالدي ومنصور عبد السلام، أو جسديا: رجب اسماعيل وطالع العريفي.

---

[1] نفس المرجع، ص 355.

[2] عبد الرحمن منيف، شرق المتوسط،135.

[3] عبد الرحمن منيف، الآن هنا، ص 147.

الشخصية المحورية طرحت في النصوص الروائية، في الثلاثينات من عمرها، وهي شخصية مثقفة تحاول أن تغير الواقع من خلال الأفكار التي تحملها دون أن تواجه السلطة المواجهة الحقيقية: "لا حاجة لأن أقول لكم كل شيء عن نفسي، فأنا شخص عادي لا أستحق اهتمام أحد. يوجد مثلي عدد لا يحصى من الناس يشبهونني بملامح الوجه والثياب ولكن ما أتميز به عن إنسان آخر، وما أدافع عنه بشراسة عالمي الداخلي... وبعض الأحيان حريتي. قد أكون تافها بنظركم وهذا الصوت يقول لي باستمرار: وارفض هذا العالم المجوسي التافه، لا تندمج به، وإن استطعت يجب أن تساهم بتغيير ! وإذا تجرأت قليلا أعترف لكم بأن بعض الناس يقولون إني غريب الأطوار غامض أما تقارير الشرطة فتصفني بالخطورة"[1].

طرحت الشخصية في الروايات الثلاثة إما ضحية وإما أداة للقمع حتى صار المناخ العام للنصوص طافحا بالقمع والجلد وبأمكنة الجلد: "لماذا وكيف تحول معظم الناس، إلى جلادين وضحايا في معظم واحد؟ ليس بنية تمويه الأمور أو تغييب الحقائق، ولا يخطر ببالي لحظة واحدة أن أجعل الجلاد موازيا أو مماثلا للضحية، ولكن هناك جذرا للأخطاء والتشوهات جعل الناس هكذا"[2].

المناخ في روايات اغتيال مرزوق، شرق المتوسط، الآن هنا:

المناخ الذي سيطر على الروايات الثلاثة مناخا مماثلا، فالنصوص كلها تنجز في جو مشحون بالتفاعلات السياسية، وذلك من خلال المواجهة المستمرة بين الشخصية الرئيسية بين الشخصية المحورية في كل نص، وبين أداة قمع التي تمثل السلطة.

---

[1] عبد الرحمن منيف، الاشجار واغتيال مرزوق، ص 205.

[2] عبد الرحمن منيف، الآن هنا، ص 473

التجلي الأخير للمناخ في الروايات الثلاثة يكون بحضور الكتابة. إما من خلال المساهمة في مجلة ما أو في جعل النص كله بمثابة مذكرات للشخصية المحورية أخذت شخصية أخرى على عاتقها أمر نشر تلك المذكرات[1].

فبعد أن ينتقل مصطفى منصور إلى مستشفى المجانين، تنشر أوراقه من قبل شخص آخر: "أنشر الأوراق الآن. ولم أفعل شيئا من شأنه أن يغير في معناها...سوى أني رفعت بعض الاسماء...وبعض الكلمات البذيئة"[2].

ينتقل رجب اسماعيل وتكشف أنيسة أوراقه بعد أن تفر بها خارج الحدود "قرأت أوراق رجب، بكيت كثيرا لما قرأتها، وبكيت أكثر لأني لم أستطع أن أكون له أما كما أراد... ولا أعرف الآن. هل أخطئ إذا تركها تسافر خارج الحدود لتنشر ؟ لو ظل رجا حيا لغضب، أنا متأكدة من ذلك فقد طلب مني أحرقها، ولم أفعل لأني أتركها الآن تسافر، ليقرأها كل الناس، رغم كل ما فيها من أخطاء وصرخات، ولا أعتقد أن رجب يرضى عنها أو يريدها...لكن كما قلت لكم...أنا امرأة خاطئة... وأريد أن أتبع طريقة رجب ذاتها: أن أدفع الأمور إلى نهايتها ...لعل شيئا بعد ذلك يقع[3].

إن المتتبع لأبعاد الشخصية في الروايات الثلاثة يكتشف التدرج الكبير في تحديد انتماء الشخصية في كل نص. ففي "الأشجار واغتيال مرزوق" لم نلاحظ أي انتماء حزبي أو عقائدي لكل من مرزوق ومنصور، بينما في "شرق المتوسط" تمت الإشارة بشكل خفي لانتماء رجب إسماعيل[4]: "مر الآغا، ولما

---

[1]- ينظر صبحي الطعان، عالم عبد الرحمن منيف تنظير وإنجاز، دار كنعان للدراسات والنشر، ص 96.

[2] عبد الرحمن منيف، الأشجار واغتيال مرزوق، 378.

[3] عبد الرحمن منيف، شرق المتوسط، ص 176.

[4]- صبحي الطعان، عالم عبد الرحمن منيف تنظير وإنجاز، دار كنعان للدراسات والنشر، ص96.

رآني مستعدا، وقد ارتديت ملابسي بما فيها الرباط الأحمر غمز بعينه وهم يبتسم وتابع طريقه"[1] فاللون الأحمر هنا أشار إلى انتماء رجب. أما في "الآن هنا" فقد تحدد انتماء عادل الخالدي بكل وضوح وهو يمثل الشخصية التي تجسد شخصية رجب اسماعيل في طرحها الجديد، كذلك تم تحديد انتماء طالع العريفي من خلال تحديد نوع الاتهام الذي ألصق بطالع، فحين جاءت السلطة بشيخ ليقرأ على طالع ما تقرر بشأنه. قال له الشيخ "اسمع يا طالع، بعد أن تأكد لمجلس الشرع، بالقناعة والبينة، أنا كافر ومرتد، وأنا كذبت على المحققين ولم تصدق، وبعد أن أعطاينك فرص كثيرة باسم الشرع والدين ولمصلحة المسلمين، وللإعلاء كلمة الحق، ولمحاربة الكفار والزنادقة والملحدين، خولنا الإخوة المحققين أن يتبعوا معك كل الوسائل حتى لوأدت إلى الموت، فإما أن تتوب وتعود إلى الحق أو أصبح دمك مباحا"[2] فمفردات "كافر ومرتد الزنادقة والملحدين" تحدد انتماء طالع العريفي.

لا ينفصل مفهوم الزّمن ودراسته في الرّواية عن دراسة باقي العناصر المشكلة للنص، ويُعتبر العنصر البؤري الذي تقصُر أدوات الإجراء النقدي عن التحديد النهائي لماهيته والاتفاق على معناه، إلاّ ما كان تشخيصا له على حدود العمل الأدبي، فالزمن "يتخلل الرواية كلها، ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية، فهو الهيكل الذي تشيّد فوقه الرواية؛ ذلك أنّ التعامل مع الزمن في الرواية هو تعامل مع الحياة[3] .

[1] عبد الرحمن منيف، شرق المتوسط، ص 11

[2] عبد الرحمن منيف، الآن هنا، ص 253.

[3] سيزا القاسم، بناء الرّواية، ص74.

كما أنه يكتسي الزمن ثوب الإنسان فلا يعود مجهول الهوية، بل إن ملامحه تتحدُد بملامح الشخصية التي ترّكبها، وتسقط تلك الصفات الإنسانية على تجريد الزمان، فينطق بفم العدل، ويصرخ بصوت الخوف، وينثني للجلال، ويتجمل بأبهى الصور، فلا نتصّوره حينها إلا شخصا يحمل من الصفات البشرية ما يجعله ملكا ولو لبرهة من الزمن.

ويبقى الزمن تواقا للذات؛ فهي ما يعّبُر عن الزمن، وفي الذات يجد الزمن تضاريسه، وما أكثر النصوص التي أنسنت الزمن ووصمته بالحياة. ومن أبرزها روايات "عبد الرحمن منيف" الزمن في الوسط، هكذا يبدأ الزمن في النص. يبدأ في اللحظات التي تفصل بين زمن (المنفى) وبين زمن التعذيب. ولتصحيح مسار الزمن، لابد من إعادة تعريبه في النص واكتشاف لحظة البداية، إذا يبدأ الزمن من الوسط ثم يواصل سيره باتجاه متكسر نحو القادم تارة، ونحو الماضي مرة أخرى، ففي (الأشجار واغتيال مرزوق) يبدأ الزمن في النص بعد سنتين وفي بداية النص الروائي "لا أحد يصدق كم انتظرت حتى حصلت على هذه الأوراق اللعينة، نعم لا أحد على وجه الكرة الأرضية يتصور أن أرواقا مثل هذه، لا يكلف إنجازها نصف ساعة، تنتظرها أكبر من سنتين"[1].

وفي (شرق المتوسط) يبدأ الزمن في النص بعد خمس سنين قضاها رجب اسماعيل وراء الجدران وفي الفترة التي تفصل بين ركوب أشيلوس للتوجه (للمنفى) وبين الخروج من معاقل التعذيب، وبعد إنجاز صفحات كثيرة من النص الروائي:" رجب اسماعيل سقط. هذه الكلمة التي تفسر النهاية التي وصلت إليها، ولا يجدي أن يقال الآن رجب خمس سنين بأيامها ولياليها وراء الجدران"[2].

---

[1]عبد الرحمن منيف، الاشجار واغتيال مرزوق، ص 18.

[2]عبد الرحمن منيف، شرق المتوسط، ص 142.

وفي (الآن هنا) يبدأ الزمن في النص بعد عشر سنين من الاعتقال وفي الفترة التي تفصل بين مغادرة الوطن للعلاج وبين ذكريات التعذيب، وبعد صفحات كثيرة أيضا من إنجاز النص الروائي "تكفيني السنوات العشر التي قضيتها في سجون عمورية، ومجموعة الأمراض التي ستلازمني إلى آخر أيام العمر".[1]

يبدأ التأشير الزمني في النص كانت بعد فترة التعذيب والظلم والاعتقال وتوضيح تلك البداية كان في أواسط النص باستثناء رواية (الأشجار واغتيال مرزوق) التي ترافقت فيها بداية التأشير مع بداية الزمن في النص[2].

هكذا يبدأ الزمن انطلاقته في النص مثقلا بفترات التعذيب أولا ومتجها نحو سنوات المنفى ثانيا، ليس بشكل متصاعد، وإنما بشكل متكسر. ولن تتبع الدراسة التقنية ذاتها لتحليل الزمن، وإنما ستكون أكثر وضوحا، إذ ستقسم الزمن إلى فترتين، واحدة بدأت في النص من أواسطه وهي والمتعلقة بالاعتقال والتعذيب وأخرى بدأت من بداية النص وهي متعلقة بالمنفى، وثمة لحظات ثقيلة تكمن بين الفترتين[3].

زمن التعذيب:

بداية التأشير الزمني للتعذيب في النص مع الخلاص من الاعتقال ثم تسترجع اللحظات شيئا فشيئا ويسترجع التعذيب كله.

---

[1] عبد الرحمن منيف، الآن هنا، ص 308.

[2] - ينظر، نفس المرجع، ص 106

[3] - ينظر، نفس المرجع، نفس الصفحة.

منصور عبد السلام ورجب اسماعيل وعادل وطالع، هاته الشخصيات لم تعش زمنها، وإنما عاشت زمن مرزوق الذي أرخ لعصر "الاعتقال، عصر التعذيب والظلم والاضطهاد وانتظار التعذيب، عصر الزنزانات والسراديب وعصر الأقبية البولوسية، عصر المخبرين والتوجس المؤلم من أن يكون كل انسان مخبرا، عصر الكرامة التي قضي عليها بمصير واحد: أن تداس وأن تداس إلى أن تموت في النفس قبل أن تموت في الجسد ومعه العصر الذي استنبطن فيه الإذلال العصر الذي كان فيه الخوف ملكا"[1]. مرزوق الذي رأسه وأبى إلا أن يرفض ما يخالف قناعاته وما يرفضه الزمن "اسمع يا مرزوق أنت أرعن وأنت متهور. اتركهم، إنهم ذئاب جائعة ألا تتذكركم تعبت؟ الجندية، وفي الخط الأول الجامعة والمخبرون، ثم التسريح والجوع والركض وراء السراب... ما دمت تعرف هذا كله لماذا تعاند". زمن التعذيب جسد من خلال استخدام القفز والتلخيص والإيجاز.

فزمن مرزوق الذي جسدته شخصية منصور عبد السلام، طرح بعد القفز فوق سنوات التعذيب ومثل جرحا لا يريد أن يتذكر لحظاته الماضية "والآن لا أريد منصور عبد السلام أن يتذكر فترة الثلاث سنوات التي قضاها جنديا"[2].

والزمن الذي صورته شخصية رجب طرح باستخدام مؤشرات تلخص فترة التعذيب تلخيصا يكاد يتجاوز تلك المرحلة "لو قلت إني محكوم إحدى عشرة سنة قضيت منها خمسا، لا لسبب، سوى إني أردت، بالفكرة بالكلمة أن اجعل حياة الناس أكثر سعادة لوقلت له هل يصدق"[3].

---

[1]- عبد الرحمن منيف، الاشجار واغتيال مرزوق، ص 96.

[2]- المرجع نفسه، ص 283.

[3]عبد الرحمن منيف، شرق المتوسط، ص 102.

وسنوات التعذيب العشر التي قضاها طالع العريفي توجز من خلال عدة مؤشرات شهرية وسنوية. تؤشر لقضاء المدد بسرعة متزايدة، وهذه بعض الأمثلة: "كان قد انقضى على وجودي في الزنزانة مدة تزيد على ثلاثة أسابيع"[1]، "وانقضى الصيف كله وانقضى الخريف"[2]، "وبدخول الشتاء أخذت الأمور تزداد تعقيدا وصعوبة"[3]، "قضيت في هذه الزنزانة سبعة شهور وبضعة أيام"[4]، "أخذت إلى زنزانة الموت، وهي أصعب من الزنزانات التي قبلها، قضيت هناك سنة وثلاثة شهور"[5]، "قضيت في المهاجع خمس سنين"، إلى ما هناك من مؤشرات توجز فترات التعذيب.

كذلك تجوز سنوات التعذيب التي قضاها عادل الخالدي من خلال مؤشرات شهرية متعاقبة "لاأعرف متى الربيع وكيف انتهى، لأننا انتقلنا فجأة من الشتاء إلى الصيف الأكثر قسوة"[6]، "وينتهي تموز ويليه آب"[7] فبعد أن انتهت التشارين، وبدأ كانون ولم يصل المطر"...

زمن المنفى:

زمن المنفى، زمن الكآبة والقتل، زمن اليوميات والملاحقة والزمن الضائع. ففي المنفى يعج الزمن بالتيه، ويصبح الانسان خارج حسابات الزمن أو يطرح الزمن من حساباته. فإما أن يتلاشى أثيره في الزمن بحيث ينتهي إلى إنسان تائه أو مجنون، وإما أن يصبح خارج نطاق الزمن بالقتل أو الموت.

---

[1]- عبد الرحمن منيف، الآن هنا، ص 167.

[2]نفس المرجع، ص 202.

[3]نفس المرجع، ص 179

[4] نفس المرجع، ص 175

[5] نفس المرجع، ص 202

[6]نفس المرجع، ص 295.

[7] نفس المرجع، نفس الصفحة.

في زمن المنفى ينتهي منصور عبد السلام بدخول مستشفى المجانين، لأنه حاول أن تستمر المواجهة بكتابة الأوراق (الحمراء والخضراء) وما استطاع أن يواجه مرة أخرى، حاول أن يعيش زمن الآخرين ويقول من خلاله ما يريد، حاول يعري زمن التعذيب وزمن القتل ولكنه انتهى،[1] "الذي قاله لم يجرؤ غيره أن يقوله، وربما قال الأشياء التي قالها لأنه في حالة تدفعه لأن يقول، وقد دفع ثمن ما قاله[2].

وفي زمن ثمن المنفى، تثقل اللحظات بهاجس الملاحقة، حتى يظن الانسان أن كل من يلتقي به إما مخبر أو مكلف بمراقبته فيصبح الزمن كابوسا محملا بذاكرة التعذيب وذكرياته "اذهب إلى أي مكان تشاء، لدينا من الوسائل ما يجعلنا نعرف ما نفعل...احذر، لا تظن أننا بعيدون عنك[3].

وعندما تتحول لحظات المنفى إلى جحيم، لا يملك إلا الكلمة والمواجهة وليكن بعد ذلك ما يكون، فبعد أن يجسد رجب اسماعيل التعذيب آلام زمن التعذيب على الورق وبعد أن يسمع الجلاد قد أخذ حامد رهينة مقابل أن يعود، يقرر أن ينهي زمن المنفى وسأعود إلى الوطن انتظر أن يتقبضوا عليّ، أن يعذبوني. أن يقتلوني بالرصاص ...لم يعد الأمر يهمني، واعتقد أنه سيكون شرفا لي لو فعلوا شيئا مما أتصوره[4]".

---

[1] ينظر: نفس المرجع، ص 110

[2] عبد الرحمن منيف، الاشجار واغتيال مرزوق، ص 238.

[3] عبد الرحمن منيف، شرق المتوسط ص171.

[4] عبد الرحمن منيف، الآن هنا ص 185.

ومات طالع العريفي لأن زمن التعذيب كان يلاحقه كظله: "لا أشعر إطلاقا أنني أصبحت حرا". وانتهى عادل الخالدي لأن زمن المنفى كان زمن الانقسامات الحزبية والمصالح والغنائم:" أنا متعب يا طالع، متعب وحزين، الأسى ملأ قلبي والحيرة تفتك بي، والذين يتراكظـون حولي الآن إما كذبة خداعون أو جهلة مسخرون، الزيف ينخرهم والقدرة على المحاكمة المنطقية لم تعد من صفاتهم، تحركهم مصالح أو أوهام، كل من هو ليس معهم فهو خصم، وكل من يتساءل، وأغلب الأحيان لكي يقتنع، ينظرون إليه بشك وصلوا إلى معادلة بدائية جدا، الأسود والأبيض، ونسوا ما بينهما من ألوان"[1].

مات طالع وبقي جسده "في براد المستشفى أياما طويلة، انتدت إلى أسابيع"[2] لأنه كان في زمن تتحكم فيه أيادي الجلاد بالأحياء والأموات داخل وخارج حدود الوطن.

وانتهى عادل الخالدي لأنه أدرك أخيرا أن زمن المنفى لا يختلف كثيرا عن زمن التعذيب وأن الخداع ما يزال مستمرا لذلك يخاطب طالع العريفي بقوله "كلانا ضحية ومخدوع"[3].

زمن المنفى كان مشابها لزمن التعذيب في تقنياته وفي مؤشراته وفي دلالاته. فالتخليص كان سمة زمنية مما يدعم فكرة عدم جدوى زمن المنفى باختزاله وتغييبه أحيانا كثيرة.

طرح المؤشر الزمني محملا بظلال الموروث الفكري والذاكرة الشعبية، فقد تزامنت الخيبات في يوم الأربعاء، وهذا اليوم من أيام الأسبوع محمل بدلالاته السوداء في ذاكرة الشعوب، وجعل هذا

---

[1] عبد الرحمن منيف، الآن هنا، ص 112

[2] نفس المرجع، ص 50

[3] نفس المرجع، ص 27.

اليوم مؤشرا زمنيا في النص مكن من استباق ما سيحدث لاحقا بشأن المصير الشخصي والنتيجة. فرجب اسماعيل وقع وخرج من السجن يوم الأربعاء والنتيجة النهائية لذلك كانت مقتل رجب. وعادل الخالدي وطالع العريفي استقبلا وفدا من كل من موران وعمورية في يوم الأربعاء، ونتيجة الاستقبال مخيبة لأمالهما[1] "في يوم الأربعاء ذاك الأربعاء الكامد، الأربعاء الملعون بكل اللغات، وأيضا أربعاء الرماد.. في وقت ما، بين العصر والغروب وصل زائرونا، اثنا من موران وواحد من عمورية"[2]، وفي يوم الأربعاء كانت نهاية طالع العريفي "مات طالع يوم الأربعاء مات"[3].

الـمكان في رواية عبد الرحمن منيف شرق المتوسط، اغتيال مرزوق، الآن هنا :

فضاء واحد يمتـد يسيطر، ويستغرق جميع الأمكنة بشكل أخطبوطي هو فضاء السجن، وتناول هذ العلامة: السجن يغني تناول المكان برمته فالسجن هو البؤرة التي تشد إليها كل من يمت إلى المكان بصلة، السجن هو المركز وهو الأطراف وهو الجغرافية في شرق المتوسط مرتين[4].

إذا تكون البداية مع (العوالم السفلية) القبو والزنزانة والسرداب وكل ما يتجه نحو العمق.

يخاطب رجب اسماعيل سيدة تتأمله عبر زجاج المقهى "آه لو تنتظرين لحظة واحدة في قعر سرداب من آلاف السراديب المنشورة على شاطئ المتوسط الشرقي وحتى الصحراء البعيدة، ماذا ترين

---

[1] ينظر صبحي الطعان، عالم عبد الرحمن منيف تنظير وإنجاز، دار كنعان للدراسات والنشر، ص111.

[2] عبد الرحمن منيف، الآن هنا ،ص 27

[3] نفس المرجع، ص 50.

[4] ينظر صبحي الطعان، عالم عبد الرحمن منيف تنظير وإنجاز، دار كنعان للدراسات والنشر، ص111

بقايا بشر، ولهاثا وانتظارا يائسا. وماذا أيضا؟ وجوه الجلادين الممتلئة عافية وثقة بالنفس والضحكات"[1].

السراديب المنتشرة على شاطئ المتوسط لها طقوس خاصة، طقوس يمارسها الانسان والحيوان ويتأثر بها الجماد، فالوحدة والجنود والملاحقة وإلقاء القبض والضرب، هي من الطقوس التي تمارس بشكل مستمر، تمارس ومن خلال الممارسة تسيطر العوالم السفلية على السطح وتسيره وفق منطقها ومزاجها وإرهابــها "احذري يا أشيلوس إن عدت يوما للشاطئ الشرقي. سيجدون لكل سرابا أصغر من قبر، وهناك يجب أن تقاومي الجنود والوحدة، لقد جنت المخلوقات هناك، القطط المجنونة لا تقترب من البشر، لا تهرهر مثل قطط المناطق الأخرى، تجفل من الخطوة من قطعة الخبز، ونداء الحرية عندها أقوى من نداء الجوع...لقد جننت القطط تماما، والبشر المجانين يلاحقون القطط، يقبضون عليها، يدخلونها في الأكياس مع البشر، يضربونها ويضربون البشر، تموء، تصرخ، تمزق بمخالبها كل شيء، ليس القطط وحدها مجنونة يا أشيلوس: الكلاب والعصافير جنت أيضاً[2].

ننتقل أفقيا إلى سرداب آخر ومحدد: سجين العفير

لعل أهم ما يميز هذه الأمكنة/السراديب موقعها، فهي نائية منعزلة، محصنة، وعميقة، إضافة إلى أنها تتحصن بذاكرة تاريخية لتظل ماثلة دائما أمام أعين الناس وتحذرهم من العصيان أو التفكير في تجاوز طقوس المكان "في القسم الشمالي الغربي من موران، على طريق العوالي، مكان محظور على الناس

[1] عبد الرحمن منيف، شرق المتوسط، ص 147.

[2] نفس المرجع، ص 96، 97.

الاقتراب منه، إذ تحيط به أسلاك شائكة ثم أسوار عالية، إضافة إلى نقاط للحراسة تمنع الوقوف أو المرور[1].

يتفرع المكان إلى ممرات وغرف متعددة ليشكل عالما سفليا متكاملا ومليئا بالدماء وبقايا الأجساد البشرية "هذا الممر الذي اكتشفت أنه طويل، وربما طويل جدا، بداية الجحيم. ففي جانب وعلى طول مئات الأمتار، غرف المحققين. وفي الجانب الآخر، بالإضافة إلى الجدار الأصم، كانت هناك ممرات فرعية، تقود إلى الزنزانات. أبواب غرف المحققين تنفتح بين فترة وأخرى لتنتزع واحد من الذين ينتظرون، وجوههم إلى الجدار، وتغيبه في الداخل، حتى إذا انفتحت مرة ثانية فلكي تلقي به كومة من الدمار الأعضاء المكسورة أو المسحوقة"[2].

أيضا لهذا المكان طقوسه الخاصة، بل طقوس شديدة الخصوصية، فكل من يزوره (حفلة) استقبال تلق به وتؤرخ زيارته، حفلة تخلص منها حيا، خرج جسده متداعيا ومهدما وربما فقد بعض أعضائه، بحيث تبقى طقوس المكان ماثلة في ذاكرته كلما حاول أن يقول لا أو أن يقول أي شيء يشير من قريب أومن بعبد إلى رفضه وعدم رضاه تبدأ الحفلة مع بداية الممر وتنتهي إلى نهاية الوعي ونهاية التحمل، فما أن يدخل السجين إلى المكان حتى يبدأ (النشاط) راقبوا دخول طالع العريفي إلى العبيد "يلفت رأسي أو لحيتي فأتدحرج، مثل كرة على الأرض، واتلقى ركلات مجنونة في كل مكان"[3]

[1] ينظرصبحي الطعان، عالم عبد الرحمن منيف تنظير وإنجاز، دار كنعان للدراسات والنشر، ص112

[2] عبد الرحمن منيف، الآن هنا، ص 204.

[3] عبد الرحمن منيف، الآن هنا، ص 200، 201.

هذه بعض الأمكنة للعوالم السفلية، وهي منتشرة على طول الشريط اللغوي بشكل يجعل النص شاهدا على المكان وأسيرا له.

المكان/السجن متجذر من شرق المتوسط ومؤثر في كل من له علاقة بالمكان. فالعمق هو الأصل والأسفل هو السيد. وكلما كان المكان في أسفل السافلين، كلما امتدت جذوره وداوم على السيدة والهيبة[1].

في الاتجاه المعاكس للعمق، يتجه المكان نحو الأعلى، نحو "أعلى مكان في عمورية كلها"[2]، ومن خلال اتجاه الأعلى والأسفل، يكون الضغط على السطح أقوى، ويكون التأثير أبقى.

الأعلى وجد ليقوم بعدة وظائف، كي يرى السطح صغيرا وتسهل له المراقبة إلى أبعد مدى، وكي يتخلص من الخصوم برميهم إلى الجرف ليتحولوا إلى أشلاء وإلى عبرة لكل الناس.

الأعلى طرح في النص بوظائفه تلك ليرسخ قوته المكانية في ذهن زائره وفي ذهن البعيد عنه أيضا، الأعلى طرح بتلك الوظائف ليكون طغيانه أكبر تأثيرا واوسع انتشارا وأكثر دواما.

نتعرف الآن مع عادل الخالدي على المكان الأعلى: سجن القليعة" بعد أن أصبحنا نزلاء رسميين بدأنا نتعرف على سجن القليعة: يقع على قمة جبل من أعلى جبال السلطة الشمالية لعمورية، "كان يوما ماحصنا مطلا على طريق القوافل، لكن بمرور الوقت، ونتيجة تقلبات أرضية وتغير طرق التجارة هجر، ثم تهدمت أجزاء عديدة منه، وفي وقت لاحق رمم أمير متمرد الحكومة المركزية واستقل، القسم الشرقي من الحص واتخذه مقرا إلا أن السلطة لم تدم له طويلا إذ غدر به أحد أقربائه، وقيل إنه ألقى

[1] ينظر صبحي الطعان، عالم عبد الرحمن منيف تنظير وإنجاز، دار كنعان للدراسات والنشر، ص114.

[2] عبد الرحمن منيف، الآن هنا، ص 400

به من الحصن إلى الجرف الشرقي الحاد، وما أن وصل الوادي، وكان يسمى وادي الموت حتى أصبح مجموعة من الأشلاء الممزقة والمعجونة"[1]. الأمكنة العالية كثيرة ومتنوعة بأشكالها الهندسية، بمواقعها، ولكنها متشابهة إلى حد بعيد في قمعها وتصرفها مع الخصوم/السجناء[2].

الشخصيات في رواية في "فضاء النص الصحراوي":

متعب الهذال الشخصية تتصف بالألم وترفض التغيير الذي يطرأ على المجتمع.

إلياس نخلة: قتل إلياس نخلة السلطان ليدافع عن أرضه وليدافع عن حقوق الفقراء والمساكين وهذا بعدما توفيت امرأته، وعلى الرغم من وعيه إلا أنه لم يحقق أحلامه.

فلنر: النموذج السلطوي

جسد تعامله مع الآخرين من خلال سلطته وأحكامه وطاعته العمياء للأجانب (هاملتون)، كما أنه رأى أحسن طريقة للتعامل مع الشعب هي التعامل معهم بأساليب القمع والتعذيب.

الشخصيات التي مارست السلطة شخصيات كثيرة منها:

خربيط: يمثل السلطة البشعة للشعب ورأى المصلحة للأقوى.

خزعل: سمى كل شيء باسمه بما فيها المدارس وحتى الشوارع

الرجل العجوز

رضا عباس: مارس الإهانة والتعذيب في حق شعبه.

ميرزا محمد

---

[1] نفس المرجع، نفس الصفحة

[2] ينظر صبحي الطعان، عالم عبد الرحمن منيف تنظير وإنجاز، دار كنعان للدراسات والنشر، ص115.

صبحي الملحمي: كان دائما يوسع في عمله من أجل الارتزاق.

شخصيات ثانوية:

موران

محمد

بدري

الشخصيات الأجنبية:

هاملتون

بيتر ماكدونالد

راندلي

-هاته الفئة الأجنبية مثلت التسلط على المجتمع واحتلته ولكن بطريقة غير مباشرة .

-فالكل يظن أنه يحمل الانسانية ويحمل الوعي ويدعي التطور والحضارة.

المكان في قضية الصحراء:

الصحراء رمز للبداوة

الخضار رمز للربيع وللأمل

البحر رمز الغموض

التضاريس رمز للوعورة والصعوبة

فكل هاته الأمكنة تدل على الطغيان، الظلم، الألم، والاضطهاد

اللغة في روايات عبد الرحمن منيف:

يتفرد عبد الرحمن منيف باستخدام اللغة العامية. ويقول: ‘‘كلما ازدادت روايتنا محلية، كلما أصبحت عالمية، بمعنى كلما كانت أقرب إلى الصدق في تصوير الجو المحلي . . كلما أصبحت أقرب إلى العالمية [1]. وكتب منيف في بداية رواية "أرض السواد" بعنوان "إشارة": لهجة بغداد مليئة بالكثافة والظلال، وقد استعملتها في الحوار، دون محاولة لإظهار براعة لغوية. أتمنى على القارئ أن يبذل جهدا من أجل التمتع بجمال هذه اللهجة[2].

ورد عبد الرحمن منيف اللهجة العراقية في "أرض السواد". وهي توجد في الحوار الذي يجري في ‘‘قهوة الشط’’ بشكل كثير. نجد فيها أن بعض الكلمات تتغير بشكل كامل حيث يبدو أنها لا علاقة لها بالكلمة الفصيحة. فعلى سبيل المثال: يقولون كلمة ‘‘ليش’’ بمعنى "لماذا"، وكلمة "خوش" بمعنى "حسن"، وكلمة "شلونك" بمعنى "كيف حالك"، وكلمة "هسه" بمعنى "حالا"، وكلمة "زين" بمعنى ‘‘جيد’’. وهكذا ينطقون ‘‘يگدر’’ بدلا عن ‘‘يقدر’’، ونحچي’’ بدلا أن ‘‘نحكي’’، ‘‘باچر’’ بدلا عن ‘‘باكر’’ بمعنى ‘‘غدا’’، و’’زغيرة’’ بدلا عن صغيرة، و"چبيرة" بدلا عن "كبيرة". ويركبون حرف" ش" في بداية صيغة الماضي والمضارع ويقولون "شتقولون" بدلا عن "تقولون"، و’’شقال’’ بدلا عن "قال".

[1]– محسن جاسم، الموسوي، الرواية العربية: النشأة و التحول، الهيئة المصرية العامة للكتب، عام 1988م، ص201.

[2]–عبد الرحمن، منيف، أرض السواد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والمركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، عام 2000م، ج1، ص10

واستخدم اللغة العامية السعودية في رواية "مدن الملح"، و"شرق المتوسط"، و"الآن..هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى".

عاش عبد الرحمن منيف ثلاثة عقود في نهاية القرن العشرين وساهم في إبداع الرواية العربية حيث إنه استخدم التقنيات السردية الحديثة وعالج القضايا الجادة للمجتمع العربي. فهو كاتب جمع بين الإبداع والالتزام وتضمن السيرة الفردية والسيرة الجماعية. ومهد الطريق للفن التشكيلي في الرواية العربية وجعله جزءا منها. وأدرج الحكاية في البنية الروائية وهو يمزج بين المتخيل الطليق والتوثيق التاريخي وعرض كل هذه في الأشكال الفنية وهي الرواية العربية.

خاتمة

عالجت في هذا البحث إشكالية البنية في الخطاب السردي وتحديدها داخل الخطاب والنص، هذا الخطاب السردي الذي تنازعته اللسانيات والأسلوبية في دراسة مختلف العلاقات السردية وتمفصلات الزمن والفضاء والفضاء داخل السرد الروائي والذي يتجلى عند عبد الرحمن منيف.

وقد خلصت في خلال دراستي لهذا الموضوع إلى زمرة من النتائج أجملها فيما يلي:

- إن النص الأدبي هو عمل لفظي مادته الأولية هي: اللغة، بكل مستوياتها التركيبية وظلالها الدلالية.
- المفاهيم (بنية، خطاب، سرد) لا زالت تحتاج إلى ضبط اصطلاحي دقيق.
- إن الكاتب حين يرسم معمارية نصه السردي يضمنه عاطفته، وثقافته، وفلسفة وإيديولوجيا خاصة به في أعلى صورة من التوصيل والتبليغ.
- التحليل اللساني قد يؤدي إلى زيادة الاهتمام بالوسائل اللغوية على حساب جمالية النص الأدبي
- مهما تبرز بوضوح الاختلافات المنهجية بين الرافدين اللساني والسيميائي، إلا أن هذه المناهج وبحسب ما وصلنا منها لا يمكن أن يقدم طرائق محددة لتحليل السرد.
- السارد الذي هو عنصر بنيوي في السرد ومعطى نصي مفوض من المؤلف الحقيقي للرواية.
- إنّ الشكل السردي مثله مثل الأشكال الأدبية الأخرى لا بد أن يمثل فيه الزمن.
- يصعب من الناحية التطبيقية التمييز بين الوصف والسرد.
- للتميز بين الفضاء والمكان يجب الانتباه إلى عامل الزمنية فضوابط المكان في الرواية متصلة عادة باللغة الواصفة، والأمكنة متعددة في فضاء الرواية والوقوف عند كل مكان محد يعني توقفا في الزمن.

كما أنني أعتبر خاتمة هذا البحث بداية لبحوث أخرى تجيب عن مجموعة من الأسـئلة وردت في المتن وهي عديدة على المستوى المنهجي أهمها:

1- هل التحليل اللساني وحده كفيل بتوضيح طرائق تحليل السرد الروائي؟

2- وإذا وجدنا المصـطلحات في اللغة الأجنبية تقابلها مصـطلحات عديدة في اللغة العربية بسـبب الترجمات المتباينة، فهذه إشـكالية قائمة على المسـتوى النظري، وبلا ريب أنها تؤثر سـلبا على المسـتوى الإجرائي؛ فكيف يمكن حل إشـكالية المصـطلح في النقد الروائي؟

وفي الأخير أجدد شكري إلى أستاذي المشرف وإلى السادة أعضاء لجنة المناقشة وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

ملحق المتن الروائي المعتمد في الدراسة

الأشجار واغتيال مرزوق:

جاءت هذه الرواية في قسمين ويوميات وخاتمة، يتألف القسم الأول من عشرين جزءا، والقسم الثاني من اثنين وعشرين جزءا بالإضافة إلى اليوميات والخاتمة. وقد أتم منيف روايته عام 1971م لم تصدر إلا عام 1973م. بطلا الرواية هما "إلياس نخلة" الشخصية الشعبية ومنصور عبد السلام الشخصية المثقفة وكلاهما هارب من بلده.

قصة حب مجوسية:

جاءت هذه الرواية في ستة أقسام: "العتبة" و"الجبل" و"الليلة الأخيرة" و"المدينة" و"السفر" و"أحلام الشمس والأمطار"، وقد أتمها عام 1973م في دمشق لكنها لم تصدر إلا عام 1974م. وهي من أقصر روايات منيف. بطل الرواية يعشق الحضارة الأجنبية ويرى الفارق بين الحضارتين الذي يقف حائلا أمام لقائه بـ"لبنان".

شرق المتوسط:

يصدر منيف روايته "شرق المتوسط" في طبيعتها الصادرة عام 1999م بمقالة عنوانها تقديم متأخر لكنه ضروري، وهي الطبعة الثانية عشر بعد مرور ربع على صدورها الأول عام 1975م. ويستعرض لنا مواد من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، ويورد لنا المادة الأولى والثانية والثالثة والخامسة والعاشرة والثانية عشر والرابعة عشر. كتب منيف هذه الرواية من ستة أجزاء، وهي لا تحمل عناوين فرعية أو داخلية ولكنها مرقمة من 1 إلى 6 وهي من أبرز روايات منيف قاطبة وتصدرت المرتبة الأولى في عدد الطبعات بين رواياته.

حين تركنا الحبس:

كتب منيف هذه الرواية عام 1976م وتتكون من ثمانية عشر فصلا، ولا تحوي عناوين فرعية أو داخلية فيها، وتقع الطبعة الثامنة التي اعتمدت عليها في مئتين وسبع عشر صفحة. بطل الرواية

"زاكي نداوي" الذي يمثل الانسـان الغربي ومعاناته من هزيمة حزيران التي مازالت آثارها بادية إلى غاية يومنا هذا على الواقع الغربي.

النهايات:

ظهرت رواية منيف الخامسـة "النهايات" عام 1977 بعد أقل من عام من نشـر "حين تركنا الحبس"، وتقع الرواية في قسـمين: القسـم الأول يخلو من اسـم أو عنوان والقسـم الثاني بعنوان" بعض حكايات الليلة العجيبة " وهذه الرواية تخلو من أرقام للفصـول أو عناوين فرعية وداخلية في قسـميها، وتأتي قسيمة "حب مجوسية" في قصر حجمها.

سباق المسافات الطويلة:

كتب منيف هذه الرواية عام 1978 لكنها لم تصـدر إلا عام 1979م، وتتألف من خمسـة أقسام الأول يتكون من عشرة فصول، والثاني يتكون من خمسة فصول، والثالث من ستة فصول ولا تحتوي الرواية على عناوين فرعية أو داخلية فيها، وزمن أحداث الرواية هو: 1953-1991م.

مدن الملح:

تتألف رواية مدن الملح من خمسة أجزاء: التيه، الأخدود، تقاسيم الليل والنهار، المنبت، بادية الظلمات، وتعد هذه الرواية أضـخم رواية له وهي رواية ملحمية تغطي سـبعة عقود من 1902م إلى 1975م وتقع في ألفين وخمسـمئة صـفحة تقريبا كتب منيف-التيه عام 1983، لكنها لم تنشـر إلا عام 1984ولا تحوي على عناصر فرعية أو فصول فيها.

الأخدود:

كتب منيف الأخدود عام 1989م وصـدرت في العام نفسـه وهي عينة بالشـخصـيات من الرجال فقيرة جدا بالشخصيات النسائية. وهي أضخم أجزاء الخماسية في رواية مدن الملح، ولا تحوي في داخلها عناوين فرعية أو فصول.

تقاسيم الليل والنهار:

صدرت هذه الرواية عام 1989م، ويكمل منيف قصة مدينة مروان التي رأيناها في الجزء الثاني وهي تخلو من عناوين فرعية، أو داخلية.

المنبت:

كتب الروائي المنبت عام 1988 لكنها لم تنشـــر إلا عام 1989، وهي رواية الانهيارات الشـخصـية، وتعد أصـغر أجزاء مدن الملح من حيث الحجم، وهي تخلو من عناوين فرعية، أو داخلية فيها.

بادية الظلمات:

كتب "منيف" الجزء الأخير من روايته مدن الملح عام 1988 ولم تنشـــر إلا عام 1989م، وتكون الأجزاء الثلاثة الأخيرة قد نشـــرت في العام نفســـه وفي هذه الرواية حلقتان دراميتان واحدة بعنوان "ذاكرة الأمس البعيد" والثانية بعنوان "ذاكرة الأمس القريب".

الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى:

صـدرت هذه الرواية عام 1991، وتعد بمثابة جزء ثان للرواية "شـرق المتوسـط" وتتألف من ثلاثة أقسـام: "الدهليز"، "حرائق الحضـور والغياب" هوامش أيامنا الحزينة وهي تكريس القمع وعذاب السجون.

أرض السواد:

صـدرت هذه الرواية التاريخية عام 1999م، وتقع في ثلاثة مجلدات بخلاف رواية "مدن الملح" التي تتكون من خمســة أجزاء، فهذه الرواية حلقة واحدة وقصــة واحدة والزمن الروائي للرواية في الفترة بين 1802-1921م في فترة حكم داود باشا العراق.

ويتصـــدر المجلد الأول بمقدمة عنوانها: حديث بعض ما جرى ويتكون من خمســـة وخمســـين فصلا، ويتكون المجلد الثاني من خمسة وخمسين فصلا، إذ يبدأ من الفصل السادس والخامس وينتهي بالفصـل مئة وعشـرة. ويقع المجلد الثاني في حدود خمسـمئة وخمسـين صـفحة، أما المجلد الثاني فيتكون

من ســتة وعشــرين فصــلا. وبهذا تكون الرواية من مئة وســتة وثلاثين فصــلا، وتقع في حدود ألف وأربعمائة صفحة وهي تخلو من عناوين فرعية أو داخلية.

ملحق الأعلام

إيخنياوم بوريس Eikhanbem Boris

ولد عام 1886وتوفي عام 1959م، مؤرخ أدب درس في جامعة لينغراد تاريخ الأدب الروسي وذلك فيها بين 1918-1449. أهم أعماله: ميلوديا الشعر الغنائي الروسي[1922] "وأنا أخماتوفا [1923] ودخلا الأدب[1924م] وأدب [1927] و"يوميتي" [1929]، في الفترة نفسها، درس في معهد التاريخ الفن بلينغراد، وانشغل في الثلاثينات بنشر الكتب الكلاسيكية والروسية، كما خصص سنوات طويلة لدراسة كتابين روسيين هما: ليرمانتوف سنة 1924، ودراسات حول ليرمانتوف 1960، وبصدد الثاني كتابا من ثلاثة أجزاء (تولسوي الجزء الأول 1928، الجزء الثاني في عام 1931، الجزء الثالث سنة 1960.

رولان بارت Roland Barthes

ولد عام 1915 وتوفي عام سنة 1980، يعد بارت من أهم أعلام النقد في أروبا، ولعل السبب الذي جعله يحظى بهذه المكانة، يكمن في حساسيته الغنية وقدرته العلمية الهائلة على اختراق ميادين معرفية وعلمية عديدة منها: علم الاجتماع، الفلسفة، علم النفس، الأنتروبولوجيا واللسانيات الأنتروبولوجية، ثم التركيب بينها والافادة منها فيما يسمى اليوم تداخل العلوم.

درس في تركيا ورومانيا ومصر، كما عمل أستاذا بالمدرسة التطبيقية الدراسات العليا، كان متعلقا بعلم الدلالة فأسس السيميولوجيا مستعيرا بمعطيات دي سوسير وبلومفيلد في الألسنية البنيوية ومن التحليل النفسي لـ"كان" من مؤلفاته: الكتابة في الدرجة صفر1953، أساطير ميثولوجيا سنة 1957، محاولات نقدية 1964، عناصر السيميولوجي 1965م، نظام الموضة 1967م، محاولات نقدية جديدة 1972، لذة النص 1972، بارت تقل 1974م، من خطاب عاشق 1977م، الغرفة المضيئة 1980م.

جيرار جينت Gérard Génette

ناقد وباحث فرنسي، مدير الدراسات في المعهد التطبيقي للدراسات العليا في باريس، مدير مساعد "المجلة الشعرية" ولمجموعة الكتب التي تصدر تحت هذا الاسم.

يعبر رائدا في التحليل البنيوي والسيميائي ونظرية الأشكال البنيوية يعبر رائدا في التحليل البنيوي والسيميائي ولنظرية الاشكال الأدبية حيث نشر كتبا قيمة نقدية هامة مثل وجوه عشرة عام 2000، وجوه 250عام 2002، ولديه أيضا طروس الأدب من الدرجة الثانية سنة 1982، وأيضا مدخل إلى معمارية النص سنة 1979.

تزفيتان تودروف Tzeftan Todorov

باحث وناقد من أصل بلغاري، مقيم بباريس ويعمل في مركز الأبحاث الوطنية للعلوم، ترجم نصوص الشكلانيين الروس تحت عنوان نظرية الأدب سنة 1966، فكان عاملا مساعدا في توجيه جهود الباحثين وإثراء فكرهم بما قدمه الشكلانيون من معطيات نظرية وتطبيقية جادة وجديدة.

اهتم تودروف بالشعرية وبنية النص الأدبي، فكانت مؤلفاته: الأدب والدلالة سنة 1967م، ماهي البنيوية1968م، مدخل إلى الأدب الهجائي 1970م، شعرية النثر 1971م، نظرية النثر 1971، نظرية الرموز 1977م.

إمبرتو إيكو Embrato Eco

كاتب وسيميائي إيطالي لديه مؤلفاته روائية مثل: اسم الوردة عام 1980وهي رواية بوليسية، ومؤلفاته نقدية مثل: الأثر المفتوح سنة: 1962.

آلا نروب غريي Alain Robbe Grillet

مؤلف وسيميائي فرنسي، مؤسس الرواية الجديدة، حيث انفرد هذا الاتجاه في الرواية بالانقلاب من قيود الرواية الكلاسيكية والخروج من بوتقة بنيتها التي تتحكم فيها خصائص فنية معروفة من قبيل الأحداث والشخصيات والزمان والمكان.

فيليب هامون Philipe Hamon

ناقد فرنسي معاصر، يهتم بالخطاب الأدبي له مؤلف قيم بعنوان "مقدمة في التحليل الوصفي" وهو مصدر يعتد به في دراسة النصوص الوصفية، كما أنه مشارك بعدة مقالات علمية مثل: "من أجل موقف سيميائي للشخصية" في مؤلف جماعي بعنوان "شعرية المحكي" وبمقولات أخرى مثل: ما هو الوصف؟ في مجلة الشعرية رقم 12وخطاب مقيد في العدد 16من المجلة نفسها.

جون ريكادو Jean Ricardeau

هو ناقد فرنسي جرفة تيار الرواية الجديدة فعزف فيه بالتنظير له من حيث التعبير عن الخصائص والمميزات الفنية والجمالية لهذا النمط الجديد من الروايات. له مؤلفات عديدة من بينها: مشاكل الرواية الجديدة الصادرة سنة 1967ومشاكل جديدة للرواية الصادرة سنة 1968م، يعد"ريكادو" من مؤسسي الرواية الجديدة بفرنسا.

قائمة المصادر والمراجع

1. آن إينو، مراهنات في دراسة الدلالة اللغوية، ترجمة أوديت بتيت، وخليل أحمد، دار السؤال للطباعة والنشر، ط1، دمشق، 1980.

2. ابراهيم زكريا، مشكلة البنية، دار مصر للطباعة القاهرة، (د.ت)

3. ابن منظور، لسان العرب، المجلد 1(ج أ)، إعداد يوسف خياط، ونبيل مرعشلي، دار لسان العرب، بيروت .

4. أحمد ابراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة (د.ت).

5. أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، ط1، دمشق 1996.

6. إدوارد سابير وآخرون، اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، دار البيضاء، بيروت، 1993.

7. أ.ف.تشيترين، الأفكار والأسلوب، تر/حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، بغداد (د.ت).

8. الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000.

9. بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، تر/ سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 1999.

10. ت.تودوروف، الشعرية، تر/شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب 1986.

11. تزفتان تودوروف، في أصول الخطاب النقدي، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد 1987.

12. ت.تودوروف وآخرون، نظرية المنهج الشـــكلي (نصـــوص الشـــكلانيين الروس)، تر/ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، الرباط، بيروت 198.

13. توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر تونس، 1985.

14. جان ريكاردو، قضـــايا الرواية الحديثة، تر/ صـــياح الجهيم، منشـــورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1977.

15. ج.ب بروان- ج بول، تحليل الخطاب، تر/مصـــطفى لطفي الزليطي، منير التركي، جامعة الملك سعود السعودية، 1997

16. جان كوهن، بنية اللغة الشـعرية، تر/ محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشـر، ط1، الدار البيضاء، 1986.

17. جمال شحيد، في البنيوية التكوينية، (دراسة في منهج لوسيان غولدمان)، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، بيروت1982

18. جوليا كريســـتفا، علم النص، تر/ فريد الزاهي، مر/ عبد الجليل ناظم، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1991.

19. جون لاينز، اللغة والمعنى والسياق، تر/ عباس صادق عبد الوهاب، مر/ يوئيل عبد العزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.

20. جون لاينز، نظرية تشومسكي اللغوية، تر/حلمي خليل دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر 1995.

21. جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر/ عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد(د.ت).

22. جيروم ماككن، نقد النص والتفسير الأدبي، تر/نجدت كاظم موسى، مر/ خالد ماهر التركيبي، دال الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1988.

23. جيفري سامبسون، المدارس اللغوية، تر/د.أحمد نعيم الكراعين، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1 بيروت 1993.

24. خليل قويعة، نحوتأسيس منهجي للممارسة النقدية، مجلة الحياة الثقافية، العدد102، السنة 24، وزارة الثقافة، تونس 1999.

25. رحاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر 1993.

26. روبرت شولتز، البنيوية في الأدب، تر/ حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا 1984.

27. ر. بارت، درس السـيميولوجيا، تر/بنعبد العالي، دار توبقال للنشـر، ط3، الدار البيضاء، 1993

28. ر .بارت، طرائق تحليل السـرد، تر حسـن بحراوي وبشـير القمري وعبد الحميد عقار، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط 1992.

29. رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.

30. رولان بارت، مبادئ في علم الدلالة، تر/ محمد البكري، دار الحوار للنشـر والتوزيع، ط2، سوريا، 1987.

31. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر/ محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء.

32. ر.جاكبسـون، محاضـرات في الصـوت والمعنى ، تر/حسـن ناظم، على حاكم صـالح، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 1994.

33. رينيه ويلك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر/ محمد محي الدين صبحي، مر/د.حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات، ط2، بيروت 1981.

34. سعيد حسن بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتبة زهراء الشرق القاهرة 1999.

35. سعيد يقطين، القراءة والتجربة، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، 1985.

36. سـعيد يقطين، الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضـاء، 1997.

37. سـعيد يقطين، قال الراوي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضـاء، 1997.

38. شارل بوتون، اللسانيات التطبيقية، تر/قاسم المقداد، محمد رياض المصري، دار الوسيم للخدمات الطباعية، دمشق(د.ت).

39. شكري الماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة، ط1، بيروت 1986

40. عبد الرحمن الحاج صالح، البنى النحوية العربية، منشورات المجمع الجزائري للغة العربية، د.ط، 2016.

41. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط1، تونس، 1982

42. عبد العزيز عرفة، الدال والاستبدال، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1.

43. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، ط1، السعودية 1985.

44. عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، دار الجنوب للنشر، تونس 1995 .

45. عبد اللطيف الصديقي، الزمان أبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1،لبنان، 1995.

46. عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1990.

47. عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري (تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجبلي)، دار الكتاب العربي، الجزائر 2001.

48. عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.

49. عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995

50. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر1998

51. عبد المالك مرتاض، مدخل في قراءة البنوية، مجلة في علامات النقد، عدد 7، جزء 29، الفلاح للنشر والتوزيع، السعودية، 1998.

52. غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر/خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (د.ت).

53. فاضل تامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء، 1994.

54. فاطمة أزرويل، مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، نشر الفنك، المغرب، 1989.

55. فؤاد زكريا، الجذور الفلسفية للبنائية، دار قرطبة للطباعة والنشر، ط 2، الدار البيضاء، 1986

56. فردنان دي سوسير، محاضرات في الألسنة العامة، تر/ يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر 1986.

57. قاسم المقدم، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي (جلجامش)، دار الشؤون الثقافية للطباعة والنشر، ط1، دمشق 1984.

58. قاسم سيزا، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا (مقالات مترجمة)، دار قرطبة للطباعة والنشر، ط2، الدار البيضاء.

59. كتاب الموارد، دراسات في اللغة، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، ط1، بغداد، 1986.

60. كمال يوسف الحاج، في فلسفة اللغة، دار النهار للنشر، ط2، بيروت، 1978.

61. لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر/ محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، بيروت 1986.

62. لوسيان غولدمان وآخرون، الرواية والواقع، تر/ رشيد بن حدو، منشورات عيون، ط1 الدار البيضاء، 1988.

63. لوسيان غولدمان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، تر/ مصطفى المسناوي، دار الحداثة، ط1، بيروت1981.

64. مارت روبير، رواية الأصول وأصول الرواية، تر/وجيه أسعد، تق/ أنطوان مقدسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1989.

65. مجدي وهبة، كامل المهندس معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ط2، لبنان 1984.

66. محمد الباردي، في نظرية الرواية، سراس للنشر، تونس 1996.

67. محمد الخطابي، لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1991.

68. محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء، 1991.

69. محمد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

70. محمد رشيد ثابت، البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي، الدار العربية للكتاب، ط2، ليبيا، تونس، 1982.

71. محمد سبيلا، وعبد السلام بنعبد العالي، نصوص مختارة، (باللغة إ.بنيفست)، دار توبقال، ط2 الرباط 1998.

72. محمد سويرقي، النقد البنيوي والنص الروائي، أفريقيا الشرق، المغرب، 1991.

73. محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة،ط1، دمشق 1979.

74. محمد عز الدين التازي، السرد في روايات محمد زفزاف، مطبعة دار النشر المغربية، المغرب، 1985.

75. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1996.

76. محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي ط2، بيروت الدار البيضاء، 1990.

77. محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب.

78. محمود أمين العالم وآخرون، الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا.

79. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الحديثة وتراثها النقدي، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 1996.

80. مشري بن خليفة، سلطة النص، رابطة كتاب الاختلاف، ط1، الجزائر 2000.

81. مصطفى الغلاييني، الدروس العربية، منشورات علي بيضون، بيروت، ط2، 2003.

82. مصطفى الكيلاني، وجود النص، نص الوجود، الدار التونسية للنشر، 1992

83. موريس أبو ناظر، إشارة اللغة ودلالة الكلام، مختارات ط1، بيروت 1990.

84. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987.

85. ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر/محمد البكري، يمنى العيد، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986.

86. ميشال بوتور، بحوث الرواية الجديدة، تر/ فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط2، باريس، لبنان، 1982.

87. ميشـــال فوكو، جان بياجيه البنيوية، تر/ عارف منيمنة وبشـــير اوبري، منشـــورات عويدات، ط3، بيروت، باريس.

88. ميشـال فوكو، حفريات المعرفة، تر/ سـالم يافوت، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، الدار البيضاء 1987.

89. نصر حامد أبو زيد، النص السلطة الحقيقية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء، 1995.

90. نبيل سـليمان، فتنة السـرد والنقد، دار الحوار للنشـر والتوزيع، ط1، اللاذقية، سـوريا، 1994.

91. نهاد التركلي، الرواية الفرنسـية الجديدة، ج2، دائرة الشـؤون الثقافية والنشـر، بغداد، 1985.

92. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة للطباعة وللنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.

93. نور الدين صدوق، حدود النص الأدبي، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء.

94. وليد خشـاب، قضـايا السـرد عند نجيب محفوظ، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1985.

95. يا أي أيســبورغ وآخرون، موســوعة نظرية الأدب، تر/د.جميل نصــيف التركيتي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد، 1986.

96. يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق، ط3، بيروت 1985.

97. يمنى العيد، لاروائي الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1986.

قائمة المقالات:

1. أحمد صبرة، جوانب من شعرية الرواية، دراسة تطبيقية على رواية الحب في المنفى لبهاء طاهر، مجلة الفصول (قراءات تطبيقية).

2. بول بيرون، السردية، حدود الفهم، تر/عبد الله ابراهيم، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد2، السنة 12، العراق 1992.

3. تمام حسن، المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، مجلة فصول (قضايا المصطلح النقدي) المجلد 7، العدد 3-4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة .

4. تيودور أدورنو، وضعية السارد في الرواية المعاصرة، مجلة فصول (دراسة الرواية).

5. جون جرانيت، فكرة الزمن عبر التاريخ، تر/فواد كامل، سلسلة عالم المعرفة، عالم المعرفة، عدد 159، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.

6. روبرت شولتز، السرد والساردية في الفلم والقصص، تر/ سعيد الغانمي، مجلة الثقافة الأجنبية.

7. صبري حافظ، الرواية والحلقات الأساسية وإشكالية التجنيس، مجلة فصول (زمن الرواية ج2)، المجلد 12، عدد1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.

8. صلاح صالح، الراوية في ضوء التحليل اللساني، مجلة علامات في 31، الفرح للنشر والتوزيع، السعودية، فبراير 1999.

9. ك.ف ستانزل، العناصر الجوهرية للمواقع السردية، تر/عباس التونسي، مجلة الفصول (زمن الرواية) القاهرة، 1993.

10. كارل هايتر ستيول، قراءة النصوص القصصية، مجلة فصول (دراسة الرواية)، المجلد12، العدد2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.

11. كانديدو بيريث جاييجو، الفضاء ، الزمن، اقتراب سوسيولوجي، تر/محمد أبو العطا، مجلة فصول، دراسة الرواية المجلد 12، عدد2، ه م ع 5، القاهرة، 1993.

12. محمد الهادي الطرابلسي: النص الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفاتير، كتابة "صناعة النص"، وجون كوهين، من خلال كتابه "الكلام السامي"، مجلة فصول(الأسلوبية)المجلد5، العدد1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

13. محمد برادة، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة الفصول (زمن الرواية)، ج1، المجلد 111، العدد4، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

14. معجب الزهراني، النقد الجمالي في النقد الألسني، مجلة فصول (قراءات تطبيقية)، المجلد5، العدد4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1997.

15. واين بوث، البعد ووجهة النظر، تر/ علاء العبادي، مجلة الثقافة الأجنبية، العراق.

16. وليد خشاب، حينما تلجأ الرواية للمسرحية، مجلة فصول (زمن الرواية ج2).

قائمة المطبوعات الجامعية:

1. عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسـفي المعاصـر، ديوان المطبوعات الجامعية، ط3، الجزائر، 1993.

2. عبد المالك مرتاض، مطبوع محاضـرات تحليل الخطاب (التأويلية بين المقدس والمدنس)، جامعة وهوران، قسم اللغة العربية وآدابها، سنة 96-97

3. عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية 1983.

4. عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

قائمة الرسائل الجامعية:

1. رشـيد بن مالك، السـيميائية بين النظرية والتطبيق (رواية نوار اللوز نموذجا)، رسـالة دكتوراه، إشراف: د/الأعرج الوسيني، معهد الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، 95/94.

2. عز الدين باي، موقف الرواية العربية الجزائرية من الحضـارة الغربية، رسـالة ماجسـتير، جامعة القاهرة 88/87.

3. حسين بوحسون، أدبية الخطاب النثري عند البشير الإبراهيمي، رسالة ماجستير، إشراف مختار حبار، معهد اللغة والعربية وآدابها، جامعة وهران، 98/97.

4. محمودي بشير، البنية السردية في الرواية الجزائرية المعاصرة، رسالة ماجستير، إشراف د.محمد بشير بويجرة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران 98/97.

مراجع أجنبية:

1. Jean-Marie, Auzias, Clefs pour le structuralisme, Seghers 3e ed, Paris, 1971
2. P.Charaudeau, Langage et Discours, Elément de sémiolinguistique (Théorie et pratique), Hachette, Paris, 1983.
3. Baudouin Decharneux et Luc Nefontaine, Le symbole, Presse Universitaire de France(Que sais-Je), Paris 1968.
4. Jean Pierre Faye : La raison narrative langages totalitaires, critique de l'économie narrative, ed Balland, Paris 1990.
5. G.Genette : Figure ll, Essais, Seuil 2e ed, Paris, 1969.
6. G.Genette, Nouveaux discours du récit, Seuil, Paris 1983.
7. Algirad Julien Greimas, Du Sens, Essais sémiotique, Seuil, 1983.
8. A.J. Greimas, Sémantique Structurale (recherche de méthode) Larousse Paris 1966.
9. J.Hjelmslev Prolégomènes a une théorie du langage, Minuit, Paris, 1971.
10. Roman Jakobson : Essais de linguistique général, Minuit, Paris, 1970.
11. George Jean, Le roman, ed Seuil, Paris, 1971.
12. Vincent Jouve, la littérature selon Barthes, Minuit, Paris.
13. Kristeva, Le texte du roman, Mouton, 1976.

14. A.Laland : Vocabulaire technique et critique de la philosophie ,14e ed, Minuit 1983, p :1031.
15. Wolgany Leger: L'acte du lecture théorie de l'esthétique, Tr/Evelyne Seznyeer ed Mardava, Bruxel, 1985.
16. J.F Lyalot, Discours Figues, Klingkseik.
17. D.Maingueneau : L'analyse du discours, Introduction aux lecteurs de l'archive, Hachette, Paris, 1991.
18. G.Phillippe, le roman, Seuil, Paris, 1996.
19. Jean Ricardou, le nouveau roman, seuil, paris 1984.

الـفـهـــــــرس

شكر وتقدير

مقدمة .....أ-ج

مدخل 1

الفصل الأول: في البنية والمجال البنيوي..... 11

الفصل الثاني: في مفهوم الخطاب والنص 35

مفهوم الخطاب 35

مفهوم النص 56

الفصل الثالث: الخطاب السردي بين اللسانيات والأسلوبية 67

أدبية الخطاب السردي 83

الفصل الرابع: ما السرد؟ 103

في المفهوم 104

توجهات التحليل السردي في النقد الأدبي 114

الفصل الخامس: المنظومة السردية 130

وظائف السرد.....131

العلاقات السردية 146

الرؤية السردية (واجهة النظر) 154

المواقع السردية واشتغال الضمائر 161

الفصل السادس: تمفصلات الزمن والوصف والفضاء في السرد الروائي 173

البنية الزمنية 174

الوصف 186

الفضاء في الخطاب السردي 190

الفصل السابع: دراسة سوسيولوجية لروايات عبد الرحمن منيف 195

خاتمة 244

ملحق المتن الروائي المعتمد في الدراسة.....247

ملحق الأعلام 251

قائمة المصادر والمراجع 254

الملخص:

يركز الروائي على مسألة السارد ليظهر دلالية الشكل بإظهار العلاقة العضوية بين موقع الراوي ونمط البنية التي يقول بها، فإنه يحاول أيضا قراءة الإيديولوجي بقراءاته الفني، وذلك عن طريق البحث في علاقة الراوي بما يروى وبمن يروى، وفيما يستخدمه الراوي من تقنيات تساعده على تحقيق روايته. وروايات مُنيف تجسد هذا المنحى الروائي بالتقاط كل ما يمكن أن يسهم في رصد التحولات الحضارية للعالم العربي، وواقعه الاجتماعي والسياسي والنقلات الثقافية العنيفة التي شهدتها مجتمعاته.

Résumé

Le romancier se concentre sur la question du narrateur pour montrer la relation organique entre le site du narrateur et le modèle de structure qu'il construit. Il tente également de lire l'idéologie à travers sa lecture artistique, en regardant la relation du narrateur avec ce qu'il raconte et qui raconte. En outre le narrateur utilise des techniques pour l'aider à réaliser son récit. Les romans de Manif incarnent cette tendance des romanciers à saisir tout ce qui peut contribuer à suivre les transformations culturelles du monde arabe, sa réalité sociale et politique et les mouvements culturels violents dont ses sociétés sont témoins.

Abstract

The novelist focuses on the narrator's question to show the organic relationship between the narrator's site and the structural model he constructs. He also tries to read the ideology through his artistic reading, looking at the relationship of the narrator with what he tells and tells. In addition, the narrator uses techniques to help him realize his story. Monif's novels embody this tendency of novelists to grasp anything that can help to follow the cultural transformations of the Arab world, its social and political reality, and the violent cultural movements that its societies witness.