الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

قسم: اللغة والأدب العربي
شعبة : دراسات أدبية

المجلس العلمي

محاضرات مادة:

تحليل الخطاب النقدي

مقدمة لطلبة الماستر - 1- / تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الدكتور:
عيسى طيبي

السنة الجامعية: 2022/2021

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

قسم: اللغة و الأدب العربي
شعبة : دراسات أدبية

محاضرات مادة:

تحليل الخطاب النقدي

مقدمة لطلبة الماستر - 1- / تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الدكتور:
عيسى طيبي

السنة الجامعية: 2022/2021

المحاضرة الأولى:

النص والخطاب

01- الخطاب: لغة واصطلاحا:

ورد مصطلح الخطاب في المعاجم العربية ومنها(لسان العرب)، يقول ابن منظور:" والخِطاب والمُخاطبة: مُراجَعَة الكلام، وقد خَاطَبَه بالكَلام مُخاطَبَة وخِطَابًا، وهما يتخاطبان. الليث: والخُطبَة مصدر الخطيب، وخطب الخَاطِبُ على المِنْبَر، واختطُب يخطبُ خَطَابة، واسم الكلامِ: الخُطْبة؛(...) وذهب أبو إسحاق إلى أن الخُطْبة عند العرب: الكلام المنثور المُسَجَّع، ونحوُه. وفي التهذيب: والخطبة مثل الرِّسَالَة، لها أوَّل وآخر(...) ورجل خطيبُ: حسن الخطبة، وجمع الخطيب خطباءُ. وخطب، بالضم، خطابة، بالفتح: صار خطيبًا.) [1]. يلاحظ أن" ابن منظور" لم يخرج في تحديد مفهوم الخطاب عن دلالة الكلام ومعاييره، وهو الضبط الذي يذهب إليه كثير من علماء اللغة قديما وحديثا.

يعني الخطاب[2] اللغة المستخدمة (أو استخدام اللغة)، لا اللغة باعتبارها نظاما مجردا.

وقد وردت ضروب منوعة من الدلالات لهذا المصطلح في علوم اللغة، فقد جاء في كتاب " "تحليل الخطاب" لمايكل ستابز Stubbs تعليقا على استخدام مصطلحي "النص" و"الخطاب"؛ إن ذلك كثيرا ما يتسم بالغموض، ويبعث على البلبلة. وهو يذكر بأن " الخطاب" كثيرا ما يوحي بأنه أطول، وبأنه قد يتضمن أو لا يتضمن التفاعل.

يعتبر بعض اللغويين أن الكلام الذي يقال في حلقة دراسية يمثل كله خطابا، بمعنى عملية تبادل للأفكار تكتسي ثوبا لفظيا، في حين يعتبر البعض الآخر أنّ بيانا واحدًا في الحلقة يعتبر خطابًا، سواء طال أم قصر.

---

(1) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، م5، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، 2005، ص98.

(2) تمّ الاستئناس في هذا الموضوع بما جاء في كتاب محمد عناني، ينظر: محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، - دراسة ومعجم إنجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، مصر، ط3، 2003، ص19، 20، 21.

ويختلف اللغويون في إمكان "جمع " الخطاب، إذ يرى بعضهم إنه يجمع(خطابات)، والبعض الأخر يقول إنه لا يجمع، وغير قابل للعدّ والإحصاء، ويذهب فريق ثالث إلى القول بإمكانية جمعه في أحوال معينة.

والسؤال المطروح إذا كان "يجمع"؛ هو البت فيما يشّكل حدود تعريف الخطاب الواحد، يقول ستابز: إن وحدة خطاب محدد يمكن تعريفها من حيث البناءُ أو الدلالةُ أو الوظيفةُ. وعلى هذا الأساس فـ" إن الخطاب ليس تتابعا مسترسلا لمجموعة من الجمل، فالتتابع غير الغائي يحيل على امتداد موسوعي بلا نهاية، أو على عبثية لغوية بدون معنى. إنه في أبسط تعريفاته، وأكثرها شيوعا ما يفصل بين بياضين دلاليين، أو هو القدرة على اقتطاع ما يمكن أن يشتغل بشكل مستقل"[1].

مثال: إذا اعتمدنا هذا التعريف في تحديد مفهوم " الخطاب" في اللغة العربية يمكن القول إن "الجملة" هي ما يشكل خطابا، بالنظر إلى استيفائها الشروط السابقة المذكورة، خاصة ونحن ندرك أن طبيعة الجملة " يحسن السكوت عنها"، إذ إنها مكتملة البناء أولا، ومستوفية الدلالة ثانيا، ولأنّها تؤدي وظيفة من حيث إنها تؤثر في المتلقي ثالثا، وتنقسم الجملة العربية من حيث الكلام المركب المفيد إلى قسمين: جملة اسمية؛ وهي التي تتكون من مبتدإ وخبر، وجملة فعلية، وعناصرها: الفعل والفاعل، والمفعول به، إذا كان الفعل متعديا.. وبالنتيجة" يمكن القول إن بناء خطاب هو في الأصل اقتطاع لجزئية مضمونية من ممتد ثقافي وإيداعه بنية مستقلة محدودة من حيث ممكنات التأليف والإحالات، أو هو بناء عالم استنادا إلى عدد من الملفوظات"[2].

ويقول جيرالد برنس في كتابه " معجم علم السرد" : إن للخطاب معنيين منفصلين في إطار نظرية السرد: الأول هو المستوى التعبيري للرواية لا مستوى المضمون، أي عملية السرد

(1) سعيد بنكراد، سيرورات التأويل – من الهرموسية إلى السميائيات-، الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1433هـ-2012م، ص279. .

(2) سعيد بنكراد، سيرورات التأويل – من الهرموسية إلى السميائيات-، ص280.

لا موضوعه، والثاني يتضمن التمييز بين "الخطاب" و" القصة"، فالخطاب هو " مستوى التعبير expression plane في السرد والذي يقابل مستوى المحتوى content plane أو القصة " story؛ الـ"كيف" في مقابل الـ" ماذا" ؛ السرد narrating في مقابل المروى narrated؛" السرد" narration في مقابل المتخيَّل (القصة) fiction(بمصطلح ريكاردو)".[1]

وبذلك "...يكون للخطاب " مادة" substance (وسيط تتمظهر فيه: لغة شفاهية أو مكتوبة، صور ساكنة أو متحركة، (إيماءات، إلخ)، وشكل(يتألف من مجموعة مترابطة من الملفوظات السردية التي تعرض القصة، وعلى أكثر خصوصية تحدد ترتيب عرض المواقف والأحداث، (وجهة النظر التي تحكم هذا العرض، وسرعة السرد، ونوع التعليق، إلخ)[2].

ويستخدم بنفينست Benveniste الخطاب وhistoire في كتابه بالفرنسية، لأن الخطاب كما يقول ستابز يوحي بعلاقة بين « حالة أو حادثة وبين الموقف situation الذي يوحي فيه لغويا بهذه الحالة évent ». أي أن التعريف هنا يستند إلى التفرقة بين الخبر والإخبار به، أو بين الواقعة والإبلاغ عنها، مما يماثل الفرق بين énonciation وénoncé.

أما ميشيل فوكوه فيقول إن الخطاب يمثل " مجموعة كبيرة من الأقوال أو العبارات". ويعني بها " مساحات لغوية تحكمها قواعد." وهي القواعد التي تخضع لما يسميه فوكوه " بالاحتمالات الاستراتيجية ". ومن ثمّ فإن فوكوه يقول إنّه في لحظة معينة من تاريخ فرنسا مثلا سيكون هناك خطاب معين (أي لغة معينة) للطب، ويعني بها هنا مجموعة من القواعد والأعراف والنظم (نظم التوسط médiation) التي تحكم أسلوب الحديث عن المرض والعلاج، ومتى يكون ذلك، وأين، وعلى أيدي من؟

(1) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص48.

(2) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ص48.

وقد حدّد فوكوه مفهوم الخطاب في أعماله:" بأنه شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه."[1]

وقد جعل هذا الأمر ناقدًا آخر هو جون فراو John frow في كتابه " الماركسية والتاريخ الأدبي 1986، يقترح استخدام تعبير بديل عنه وهو " عالم الخطاب " universe of discourse ويقدم نماذج له من أنواع الخطاب الديني والعلمي والبراجماتي والتقني اليومي والأدبي والقانوني والفلسفي والسحري، وما إلى ذلك سبيل، ويفرق بين ذلك كله وبين أنواع الخطاب genres of discourse التي يعرفها استنادا إلى قولوشينوف بأنها :" مجموعات من الملامح الشكلية والسياقية والموضوعية، ذات أبنية معيارية، أو "طرائق الحديث" في موقف من المواقف".

وإذا عدنا إلى المعجم الصغير الملحق بكتاب باختين " الخيال الحواري" 1981، وجدنا أن كلمة الخطاب تستخدم ترجمة للكلمة الروسية slovo التي قد تعني كلمة واحدة، أو طريقة في استخدام الكلمات توحي بدرجة ما من السلطة.

أما هاريس harris فلم يفرق بين مصطلح "خطاب" و" نص"[2] وسماه أيضا " ملفوظا متواصلا" énoncé suivi.

يقول هاريس: " إن تتابع الجمل في خطاب متواصل يشكل (...) مجالا متميزا تجري فيه طرائق اللسانيات الوصفية، بما أن موضوع هذه الطرائق، هو التوزيع النسبي للعناصر داخل ملفوظ متواصل مهما كان طوله".

(1) ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، - إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا-،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2000، ص89.

(2) يشير بعض الدارسين إلى أن بعض اللغات الأوروبية لا تملك مقابلا لمصطلح " الخطاب" في الفرنسية والإنجليزية، لذلك احتفظت بمصطلح " النص"، ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، ، فيفري2000، الجزائر، ص59.

02- الخطاب والنص/النص والجملة:

وأورد بعض الدارسين مفهوم الخطاب بمعنى "الرسالة"، أي مضمون الكلام المراد تبليغه إلى المرسل إليه[1].

تتداخل بعض المصطلحات وتتشاكل فيما بينها، ومنها: **القصة، والحكاية، والسرد، الخطاب، والنص**، ويذكر الباحث **رشيد بن مالك** بأن الناقد جيرار جينيت قد استعمل مصطلح "**القصة**" للدلالة على **الجانب السردي للخطاب**، وهو ما يوافق دلالة مصطلح **الحكاية** من وجهه نظره. بينما يشكل الوصف والسرد" **المروي**"، ويتميز **عن الخطاب**- أي الطريقة التي يقدم بها المروي-[2].

في حين أن مصطلح "**خطاب**" "هو موضوع المعرفة الذي تسعى إلى تحقيقه الألسنية الخطابية. يرادف الخطاب، من هذا المنظور، النص...وقد استعمل الخطاب والنص، من جهة أخرى، للإشارة إلى العمليات السيميائية غير الألسنية (طقوس، فيلم، شريط، مرسوم، تعتبر هذه الأشكال التعبيرية كخطابات أو نصوص)"[3]

كما يوضح الباحث ذاته أن هناك نظرية أخرى تختلف شيئا ما عما سبق ذكره، وهو إمكانية" أن يماثل الخطاب الملفوظ."[4]

وقد حاول **محمد عزّام** أن يفرق بين " الخطاب" و" النص" في كتابه النص الغائب – تجليات التناصّ في الشعر العربي- بقوله:

"يختلف (**الخطاب**) discourse عن (**النص**) texte في أن الأول وحدة تواصلية إبلاغية، متعددة المعاني، ناتجة عن مُخَاطِب معين، وموجهة إلى مُخَاطَب معين- عبر سياق

(1) ينظر: نصر الدين بن زروق، دروس ومحاضرات في اللسانيات العامة، منشورات بغدادي، دار بغدادي للطباعة والنشر، الجزائر، ص21.

(2) ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، فيفري2000، الجزائر، ص58 - 60.

(3) رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص58.

(4) رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص59.

معين- وهو يفترض وجود سامع يتلقاه، مرتبط بلحظة إنتاجه، لا يتجاوز سامعَه إلى غيره، وهو يُدرس ضمن لسانيات الخطاب.

أما **(النص)** فهو التتابع الجملي الذي يحقق غرضا اتصاليا، ولكنه يتوجه إلى متلق غائب، وغالبا ما يكون مدونة مكتوبة تمتلك الديمومة. ولهذا تتعدد قراءات النص، وتتجدد بتعدد قرائه، وتعدد

وجهات النظر فيه وحسب المناهج المتعددة."[1]

بقي أن نشير أيضا إلى خواص الجملة قياسا إلى النص:" إن ما يفصل الجملة عن النص هو إنها مكتفية بذاتها، في حين أن النص وجهة، إنه انشداد إلى نقطة نهائية بدونها لن يكون للبداية معنى. وهو أمر يصدق على كل النصوص، بما فيها النصوص " العلمية" حيث تقتضي القوة الحجاجية، البسيطة منها والمركبة، توجها نحو غاية، أو حصر لحدود موضوع مستقل في ذاته. وخارج هذا وذاك لا يمكن الحديث عن كون مكتف بنفسه. إن النص في جميع الحالات هو فن بناء عالم قابل للعزل والوصف خارج الموسوعة التي تسنده. وهي كلها أمور تفصل بين نمط بناء الجملة، وتشكل النص واشتغاله."[2]

يتبين مما سبق؛ أن الخطاب ليس له مفهومًا واحدًا عند مختلف الدارسين، كما يمكن الإشارة إلى مصطلح آخر له ارتباط بالخطاب ويتعلق الأمر بـ" الخطابة"، وقد عرف العرب هذا النوع الأدبي منذ العصر الجاهلي، وهو خطاب له خصائصه التي تميزه عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى... وفن نثري غايته استمالة السامعين والتأثير في عقولهم وقلوبهم وعواطفهم. وقد اتسمت الخطابة في كل عصر بسمات معينة، وتبقى الخطبة" الارتجالية" الجيّدة عصية إلاّ على من يملكون ناصية اللغة[3].

---

(1) ينظر: محمد عزام، النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، دط، 2001، ص27.

(2) سعيد بنكراد، سيرورات التأويل – من الهرموسية إلى السميائيات-، ص279، 280.

(3) لمزيد من الاطلاع في هذا الموضوع؛ ينظر: حاتم عبيد، الباطوس، من الخطابة إلى تحليل الخطاب، مجلة فصول النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد70/شتاء- ربيع 2007، ص36- 66.

المحاضرة الثانية:

مفهوم تحليل الخطاب والخطاب الأدبي

01- مفهوم الخطاب:

الخطاب إنجاز في الزمان والمكان، ويقتضي لقيامه شروطا أهمها المخاطِب والمخاطَب، وتُحدد كيان الخطاب مكونات تعلن عن حدوثه؛ وهي: الأصوات والمعاجم والتراكيب والدلالة والتداول، وإذا كان كذلك فإن الخطاب وجود فيزيائي، لأن اللغة ظاهرة فيزيائية إلى جانب كونها ظاهرة اجتماعية وتعبيرية وتوصيلية، وهي بنية تحكمها علاقات تعلن عن انتمائها إلى كيان لغوي متماسك عبر نسيج من الكلمات مترابطة فيما بينها، وتُبِين من خلال ملفوظها عن النشاط الفردي والجماعي والحضاري، وبهذا يكون الخطاب نظاما من العلامات الدالة ظاهرا وباطنا[1].

02- مفهوم تحليل الخطاب:

يرى دومينيك مانغونو" أنه من المستحسن اعتبار تحليل الخطاب التخصص الذي بدل أن يقدم على التحليل اللغوي للنص في حد ذاته، أو على التحليل السوسيولوجي أو النفساني لـ" محتواه"، يسعى إلى مفصلة تلفظه مع موقع اجتماعي بعينه، وهكذا، يجد تحليل الخطاب نفسه حيال أنواع الخطابات المشتغلة في قطاعات الفضاء الاجتماعي (المقهى، المدرسة، المحل التجاري...)، أو في الحقول الخطابي(السياسي، العلمي...)..."[2]

ويضيف مانغونو بإمكانية أنن ينصب تحليل الخطاب على المدونات نفسه:" إذن بإمكان تحليل الخطاب أن يعنى بنفس المدونات على غرار علم الاجتماع وتحليل الحديث إلخ، ولكن تحليل الخطاب، باستناده إلى هذه التخصصات المجاورة، يتبنى وجهة نظر مختلفة. فدراسة استشارة طبية مثلا تفضي إلى الاحتفال بقواعد الحوار (موضوع تحليل الحديث) والتنوعات

(1) ينظر: نورالدين السد، مفهوم الخطاب والخطاب الأدبي، مجلة الخطاب، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر،العدد1، 1996، ص 11 .

(2) دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 1428هـ - 2008م، ص10 .

اللغوية (موضوع علم الاجتماع اللغوي)، وأساليب المحاججة (موضوع البلاغة) إلخ، غير أن هذه الإسهامات المختلفة مدمجة من قبل محلل الخطاب." [1].

03- **لفظ "الخطاب " في القرآن الكريم:**

ورد لفظ" الخطاب" في القرآن الكريم بصيغة المصدر في ثلاث آيات وهي:

- (وشددنا ملكه وأتيناه الحكمة وفصل الخطاب). [2]
-(فقال أكفلنيها وعزني في الخطاب). [3]
- (رب السموات والأرض وما بينهما الرحمن لا يملكون منه خطابا). [4]

وورد بصيغة الفعل في ثلاث آيات أيضا، وهي:

-(وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاما). [5]
-(ولا تخاطبني في الذين ظلموا إنهم مغرقون). [6]
-(ولا تخاطبني في الذين ظلموا إنهم مغرقون). [7]

04- **الخطاب الأدبي**

04- 01- **تعريفه:**

الخطاب الأدبي هو شحنة من الخصائص اللغوية والنفسية والثقافية والحضارية. ويعرفه آخرون بأنه: " **خلق لغة من لغة**"[8]. إذ أن صناعة الأدب تنطلق من لغة موجودة، فتبعث فيها لغة وليدة، وهي لغة الخطاب الأدبي. مما ينشأ عنه " الأدبية" التي تبرز بطاقات دلالية مكثفة،

(1) دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، ص10 .
(2) سورة ص، الآية 20.
(3) سورة ص، الآية 23.
(4) سورة النبأ، الآية37.
(5) سورة الفرقان، الآية 63.
(6) سورة هود، الآية 37.
(7) سورة المؤمنون، الآية 27.
(8) نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج2، دار هومة، الجزائر، دط، دس، ص11.

كما تظهر في البنى الصوتية، وكيفية توزيعها في متن الخطاب، وفي بناء الألفاظ، ونظام التراكيب، بل وفي شحن النظام الكلي للخطاب.

-04-02- مكونات الخطاب:

الخطاب الأدبي نظام إشاري دال، وهذا النظام تشكله مكونات الخطاب وعناصره، وهي: الأصوات والمعجم والتركيب والمعنى والتداول، وهو بناء لغوي، واللغة فيه متكلمة عن ذاتها، ومتكلمة عن الأشياء خارجها، وفق الصورة التي ترى بها الأشياء[1].

04-03- الخطاب الأدبي عند تزفيطان تودوروف Tzvetan Todorov:

يعرف **تودوروف** الخطاب الأدبي بأنه خطاب انقطعت الشفافية عنه، معتبرا أن الحديث اللساني العادي هو : خطاب شفاف نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه هو في ذاته، فهو منفذ بلوري لا يقوم حاجزا أمام أشعة البصر، بينما يتميز الخطاب الأدبي، بكونه ثخنًا غير شفاف يستوقفك هو نفسه، قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه، فهو حاجز بلوري طليّ صورًا، ونقوشا، وألوانًا، فصد أشعّة البصر أن تتجاوزه[2].

يتشكّل الخطاب الأدبي من مجموعة من العلامات الرمزية، والبنيات التكوينية، التي لها صلة بنصوص معاصرة له، أو سابقة عنه، ومصوغ في نظام دال مركب من السنن المختلفة، الثقافية، والاجتماعية: (الإيديولوجيا، والجمالية، والتناص، والدوافع والمرجعيات). وفضلا عن ذلك كله، فإن النص الأدبي هو حاصل السيرورات التأويلية، بمعنى أن النص لا ينتج معاني فحسب، وهو أمر حاصل بالتأكيد، ولكنه أيضا يبعث من رماد تجارب إنسانية، لا تتوقف عن التوسع، والاغتناء[3]، كما يُستنتج مما ذهب إليه الباحث بول ريكور Paul Ricœur." فالحاجة إلى التأويل مبنية على حالات "الاغتراب"التي يولدها نص مفصول عن لحظة إنتاجه وذلك بضرورة ما يقتضيه التواصل الأدبي، وبضرورة استيطانه لغة لا تكتفي بالتعيين، بل تعيد بناء ما يأتيها من خارجها وفق حاجات ليست دائما صريحة في الإدراك والتداول، على حد

(1) ينظر: نورالدين السد، مفهوم الخطاب والخطاب الأدبي، مجلة الخطاب، ص 13.

(2) ينظر: نورالدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج2، ص16.

(3) ينظر: سعيد بنكراد، سيرورات التأويل – من الهرموسية إلى السميائيات-، ص212.

سواء. ففي اللسان تكتسب الأشياء حميمية، وسيكون " بناؤها الثقافي" جزءا من هذه الحميمية."[1].

المراجع:

01 - القرآن الكريم.

02- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، 2005.

03- جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.

04- دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 1428هـ-2008م.

05- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، فيفري2000، الجزائر.

06- سعيد بنكراد، سيرورات التأويل – من الهرموسية إلى السميائيات-، الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1433هـ-2012م.

07- مجلة الخطاب، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر،العدد1، 1996.

08- مجلة فصول النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد70/شتاء- ربيع 2000.

09- محمد عزام، النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، دط، 2000.

10- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، - دراسة ومعجم إنجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، مصر، ط3، 2003.

(1) سعيد بنكراد، سيرورات التأويل – من الهرموسية إلى السميائيات-، ص219.

11- ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، - إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2000.

12- نصر الدين بن زروق دروس ومحاضرات في اللسانيات العامة، منشورات بغدادي، دار بغدادي للطباعة والنشر، الجزائر.

13- نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج2، دار هومة، الجزائر، دط، دس.

المحاضرة الثالثة:

تحليل الخطاب السردي

التحليل البنيوي للخطاب السردي:

01- تعريف التحليل/والتفسير/والشرح/ والتأويل:

يقوم " التحليل" بتفكيك العناصر المكونة للنص الأدبي، ويَعني التحليل الفتح، جاء في لسان العرب" حل العقدة يحلها حلا: فتحها ونقضها فانحلت"[1] فالتحليل يعني التفكيك، تفكيك الشيء إلى مكونات جزئية، تتيح لنا معرفة بنياته الداخلية الكبرى والصغرى، وبنية التفاعل بينها، وقد ارتبط هذا المصطلح بالنقد بعد ميلاد اللسانيات، أي بعد صدور كتاب فريديناند دو سوسور"F.De Saussure محاضرات في اللسانيات العامة عام 1916، من هنا كان تحليل الخطاب الأدبي يعني تفكيك بنيته إلى عناصر جزئية، ثم تركيبها، في محاولة لمعرفة نظام العلاقات الذي يحكم هذه العناصر.

ويأتي مصطلح " تحليل" في مقابل مصطلح " تفسير"، والتفسير هو الإبانة والكشف، وهو بمعنى أيضا الإيضاح، والتبيين، والتفصيل، وفي الاصطلاح؛ ارتبط لفظ التفسير بشرح القرآن الكريم، وبيان إعجازه، وأحكامه، ومعرفة أسباب نزوله، وترتيب سوره، باعتباره- أي التفسير- عملا للفكر، يقوم على فك شفرة المعنى، المحتجب بالظاهرة، وحيثما يتعدد المعنى يوجد التفسير، الذي يجعل هذه المعاني المتعددة تتجلى وتتكشف[2]، ولهذا كان التفسير ضرورة من ضرورات النص قبل اللسانيات، إذ يقتضي استكناه المعاني التي يحويها النص في صلبه، قبيل أن يكون البحث في كيفية بناء المعاني. فمصطلح" التفسير" يرتبط بالمناهج السياقية؛ والتفسير: يتم عن طريق إبراز تماثل بين بنية النص الأدبي وبنية المجتمع[3].

---

(1) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1،1997، ص143.

(2) عاطف جودة نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1996، ص26.

(3) لمزيد من الاطلاع؛ ينظر: جهاد فاضل، أسئلة النقد، الدار العربية للكتاب، حوارات النهضة العربية، ليبيا، دط، دس، ص7.

أما مصطلح الشرح فيعني: الكشف، يقال شرح فلان أمره أي أوضحه، وشرح مسألة مشكلة: بينها، وشرح الشيء فتحه وبينه وكشفه(...) وشرحت الغامض إذا فسرته[1]. والشرح والتفسير سواء رغم التفاوت، وقد استبعد لفظ الشرح عن الاستعمال وفضل عليه التفسير (تفسير القرآن الكريم)، لدلالته الجنسية في اللسان العربي قديما.

ومن المصطلحات الأخرى المستخدمة أيضا مصطلح " القراءة"، وفي اللغة: قرأت أي صرت قارئا ناسكا(...) تقرأ: تفقه: قرأت: تفقهت[2]، فيما مضى فعل التتبع البصري لما هو مكتوب لمعرفة مضامينه، وفي الدرس المعاصر نشاط فكري لغوي مولد للتباين، فالقارئ لم يعد مجرد مستهلك للنص، إنه المنتج كذلك، من خلال علاقة مشاركة، يقيمها مع النص، من خلال بياضاته.

أما بالنسبة لمصطلح التأويل، فقد جاء في لسان العرب: الأول هو الرجوع، وأوله وتأوله فسره والتأول والتأويل هو تفسير الكلام الذي تختلف معانيه[3]، وهو في هذا يشترك مع التفسير في استهدافه المعنى، بيد أنه في الدرس المعاصر يحاول بناء المعاني كما يدركها القارئ، أي؛ هو إعادة بلورة لمعاني النص، على وفق تجربة القارئ، ونظيره في اللسان الغربي: الهرمنيوطيقا[4].

ونتبين من التعاريف اللغوية والاصطلاحية المشار إليها سابقا، أن مصطلح التفسير جاء دالا على كل المقاربات السياقية للنص الأدبي، وأما التحليل فهو مناط الدرس البنيوي المحايث يكتنه المشروع الحداثي، بينما يبقى مصطلحا القراءة والتأويل ضمن مشاريع ما بعد الحداثة.

(1) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري ، لسان العرب، م3، ص 416.

(2) المرجع نفسه، م5، ص219.

(3) المرجع نفسه، م1، ص134.

(4) ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، - إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا-، ص47-53.

02- تعريف المنهج البنيوي[1]:

يستخدم بعض الدارسين مصطلحات أخرى للدلالة على مصطلح " structuralisme"/ منها؛ البنائية، البنوية. كما يستخدمون مصطلحات كثيرة للدلالة على هذه المناهج منها: المحايثة، اللغوية، النسقية، النصية..

يركز التحليل البنيوي (اللغوي) على كيفية تحقيق البنى لدلالتها، سعيا إلى تحقيق " أدبية الأدب" التي تفرض تحليلا محايثا- مبدأ المحايثة (Immanence) الذي تخضع فيه الدلالة لـ " قوانين داخلية خاصة مستقلة عن المعطيات الخارجية"-[2] للنصوص، استبعادا للعناصر غير الأدبية، المتمثلة في الأنساق الثقافية الأخرى. ومن ثمة فإن هذا الاتجاه يرفض أن تكون للنص قيمة مرجعية، وأية إحالة خارج بنيته، التي تتمتع باستقلال كلي عن باقي البنى النصية الأخرى.إذ" تعد البنيوية منهجا وصفيا، يرى في العمل الأدبي نصا منغلقا على نفسه، له نظامه الداخلي الذي يكسبه وحدته، وهو نظام لا يكمن في ترتيب عناصر النص كما هو شائع، وإنما يكمن في تلك الشبكة من العلاقات التي تنشأ بين كلماته وتنظيم بنيته... من هنا ركزت البنيوية متأثرة بنموذجها اللغوي، اهتمامها في البحث عن بنية العمل الأدبي، تلك البنية التي تكشف عن نظامه، بطريق تحليله تحليلا داخليا، مؤكدة أهمية العلاقات الداخلية والنسق الكامن في كل معرفة علمية، وبهذا تكون البنيوية مكملة لجهود الحركات النقدية السابقة، كالمدرسة الشكلية والنقد الجديد والمدارس اللغوية السابقة، مؤكدة رفضها المقاربات(البيوغرافية) والمؤثرات الخارجية"[3].

ويرى النقاد البنيويون قصورا في المناهج السابقة جميعها، لأنها تهمل القيمة الفنية والجمالية للنصوص، في سياق اهتمامها بالجوانب التاريخية، والاجتماعية، والنفسية التي هي

---

(1) لمزيد من الاطلاع؛ ينظر:عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1998. وينظر أيضا: رابح بوحوش، الخطاب والخطاب الأدبي وثورته اللغوية على ضوء اللسانيات وعلم النص، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها جامعة الجزائر، العدد12، شعبان 1418هـ/ ديسمبر 1997، ص33.

(2) رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص9. نقلا j.courtes, *analyse sémiotique, du discours*, hachette, paris.

(3) صالح هويدي، المناهج النقدية الحديثة، أسئلة ومقاربات، دار نينوى، ط1، دمشق، 2015، ص122.

من اختصاص التاريخ، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، لذلك دعا هؤلاء النقاد إلى اتجاه نقدي جديد يسمى (بالنسقية)، الذي يهتم بالنص فقط، أي باعتباره نظاما قائما بذاته، لذلك فهم يهتمون بكيفيات القول فقط، أي كيف قال النص ما قاله، ولا يهمهم من قال النص، أو ماذا يقول النص؟

وإذا كانت البنيوية بمفهومها العام تعني استقلال الأدب عن أي بنى أخرى، فإن البنيوية التكوينية ترى بأن الأدب لا يمكن أن ينفصل عن البنى الاقتصادية والاجتماعية. وخير من مثل هذا الاتجاه لوسيان قولدمان Lucien Goldman[*] الذي استفاد من أعمال "جورج لوكاتش" Lucacs George[**] وطورها، مما سمح بنشأة منهج جديد يسمى بالبنيوية التكوينية " Le structuralisme génétique". و"البنيوية التكوينية أو التوليدية، فرع من فروع البنيوية نشأ استجابة لسعي بعض المفكرين والنقاد الماركسيين للتوفيق بين طروحات البنيوية، في صيغتها الشكلانية وأُسُسُ الفكر الماركسي أو الجدلي، كما يسمى أحيانا، في تركيزه على التفسير المادي الواقعي والثقافة عموما"[(1)].

تسعى البنيوية التكوينية إلى إيجاد صيغة توفيقية بين الشكلانية الروسية وطروحات الماركسية. "إن تحليل النص من منظور ماركسي يعني الوعي بوجوده داخل أنساق ثلاثة: نسقه الخاص كبناء مستقل، النسق الأدبي العام للنوع الذي ينتمي إليه، ثم الأنساق الأخرى غير الأدبية التي تؤثر في تشكيل المزاج الثقافي الذي ينتج النص في نهاية الأمر". وبهذه الكيفية يكتسب النص حيويته، وحركيته التي تعكس مسايرته للتغيرات الحاصلة على الأنساق الأخرى، سواء الأدبية منها أو غير الأدبية، ويحقق معناه.

---

[*] - ناقد روماني الأصل فرنسي الجنسية.

[**] - ناقد مجري.

(1) ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص: 41.

تسعى البنيوية وفق إجراءات مضبوطة لتفسير الظواهر الإنسانية بصورة عامة، وإنّ اهتمامها لم يكن مقصورًا على بنية النص الأدبي فقط. "فكل بنية هي لا محالة مجموعة علاقات تتبع نظامًا معينا مخصوصا"[1]. وعلى الناقد البنيوي تحديد خصائص كل بنية، بدراسة علاقات الوحدات، والبنى الصغيرة، ومن ثمة الوصول إلى تحديد نظامها العام.

ظلت البنيوية في منظورها للنص الأدبي تتأرجح بين اتجاهين مختلفين:

1-الاتجاه الأول: الذي يرفض أن يكون للنص قيمة مرجعية، وأية إحالة خارج بنيته التي تتمتع باستقلال كلي عن باقي البنى النصية الأخرى، كما إنه منغلق على ذاته، وغير خاضع في تَشَكُّلِهِ لمؤثرات خارجية، والتي تتمثل أساسا في الأنساق غير الأدبية.

2- الاتجاه الثاني: ويعتقد أصحابه أن دلالة النّصّ الأدبي تكمن في ربطه بسياقه الفكري والاجتماعي، رغم اعتقادهم في الوقت ذاته باستقلالية بنيته عن باقي البنى الأدبية.

03- تعريف السرد Narration :

- السرد: هو الكيفية التي تروى بها القصة، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تروى بكيفيات مختلفة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز الحكي بشكل أساس[2].

- هو العملية التي يقوم بها السارد، وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ أي؛ الخطاب القصصي والحكاية؛ أي الملفوظ القصصي[3]. كما يمكن تعريفه بالصورة التالية" ...إن السرد رصد لتحولات، لا وصف لحالات مفصولة عن بعضها البعض. ومن هذه الزاوية يمكن النظر إلى كل فعل باعتباره حاملا، بصيغة الافتراض، لممكنات سردية يمكن أن تتحقق

(1) رابح بحوش، الخطاب والخطاب الأدبي وثورته اللغوية على ضوء اللسانيات وعلم النص، ص33.

(2) ينظر: حميد لحمداني، بنية النّصّ السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص45.

(3) ينظر: سمير المرزوقي جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، المطبوعات الجامعية، الجزائر، الدار التونسية للنشر، دط، دس، ص77، 78.

في شكل حكائي بسيط(خرج= انتقال من مكان إلى مكان ضمن إكراهات زمنية يتحدد من خلالها مضمون التنقل، أي معناه)." [1].

04- علم السرد ومرجعياته اللغوية:

يجمع الباحثون على أن دراسات اللساني فردينان دي سوسير: تمثل أصول علم السرد الأولى، والتي تقوم أساسا على اللغة باعتبارها نظاما من الرموز والدلالات بخلاف الكلام الذي يتسم باختلاف صيغه وتعدد أشكاله وتنافر أجزائه. فاللغة من منظور دوسوسير تتميز بـ "أنها شيء محدد بوضوح يستخلص من مجموعه وقائع الكلام المتناثرة؛ ويمكن أن نحدد موقعها ضمن دائرة الكلام التي تشمل اللفظ المنطوق وقناة التوصيل الطبيعية والصور السمعية والتصور الذهني للمتلقي؛ فتقع اللغة في الجزء الذي تستدعي فيه صورة سمعية ما تصورًا ذهنيا خاَصًا؛..."[2].

أما "الكلام هو نتاج فردي كامل يصدر عن وعي، وإرادة، ويتصف بالاختيار الحر، وحرية الفرد الناطق تتجلى في استخدامه أنساقا للتعبير عن فكره الشخصي، يستعين في إبراز ذلك بآليات نفسية، وفيزيائية. لهذا فالكلام يولد خارج النظام، وضد المؤسسة، لأنه السلوك اللفظي اليومي الذي له طابع الفوضى، والتحرر، ومنه ينشأ المولود اللغوي المسمى لغة جديدة." [3] ومن ثمة كان اهتمام دو سوسير منصبا على اللغة دون الكلام.

تلي هذه الدراسات اللسانية حركة الشكلانيين الروس في سنوات العشرينات من القرن نفسه؛ والذين"... كانوا يجنحون إلى استبعاد الثنائية التقليدية المكونة من الشكل والمضمون "[4] إضافة إلى ارتكازهم على ما يسمى بـ"أدبية الأدب" التي قال بها رومان جاكبسون Jackobson، والتي ترفض التعامل مع النص الأدبي من منظور غير أدبي وذلك بتجاوز

(1) سعيد بنكراد، سيرورات التأويل – من الهرموسية إلى السميائيات -، ص280.

(2) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص26.

(3) رابح بوحوش، الخطاب والخطاب الأدبي وثورته اللغوية على ضوء اللسانيات وعلم النص، ص159.

(4) المرجع نفسه، ص65.

التفسيرات الاجتماعية والنفسية والتاريخية لأن ذلك من اختصاص علوم أخرى كعلم الاجتماع وعلم النفس والتاريخ. كما تجاوز فهم مصطلح "الشعرية" poetique عندهم حدود النص الشعري إلى غيره من النصوص الأدبية الأخرى فشملت دراساتهم "... القصة (شخلوفسكي) والرواية (باختين)، والحكاية الشعبية(بروب) ونظرية النثر بوجه عام (إيخنبوم)" [1]، وذلك"لأن الوظيفة الشعرية عنصر مكون من جميع مجالات النشاط اللغوي، وإن اختلفت في كثافتها وتعقيدها من شكل لآخر.." [2]

وتعد نظرية "فلاديمير بروب" Vladimir propp "مورفولوجية الحكاية الشعبية" دَعْمًا قويا لدراسة الأشكال السردية، إذ ومن خلالها استطاع هذا الناقد أن يؤسس منهجية محددة في تحليل النصوص القصصية اعتمادًا على ما سماه بالمثال الوظائفي، الذي يرتكز على الحدث في إطار نظرة هيكلية وصفية، تفاديًا للنظرة الكلاسيكية التي تقوم على "المبررات النفسانية(motivations psychologiques). وقد كان لهذا التوجه الوظيفي أثر بارز، في علمية الدراسة. "فإلى جانب وصفه الموضوعي الدقيق لمختلف أنواع القصص الشعبي، وهي صفة مكتسبة من المنهج اللساني، نجده قد أعطى أهمية خاصة للتصنيف والنمذجة، واستنباط القوانين من كل ذلك..."[3] لذلك "... يمكن القول بصفة عامة بأن الشكلية الروسية قد عبرت عن نفسها كنشاط بنائي مبكر، (...)، وأنها سبقت الزمن عندما اعتبرت الأدب نظاما سيميولوجيا طبقت عليه أسلوب التحليل الوظيفي المطرد، مما يعد أساس المنهج النقدي لدى بعض التيارات البنائية المعاصرة." [4]

(1) أحمد منور، علم النص من التأسيس إلى التأصيل، ص20.

(2) نورالدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج2، ص91.

(3) أحمد منور، علم النص من التأسيس إلى التأصيل، ص22.

(4) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 106.

ومن ضمن التوجهات اللسانية في الدراسات الأدبية النقدية التي تعتمد نظرية "البنية"[*] مدرسة براغ 1926 التي تضم في صفوفها بعض الشكلانيين الروس، وعلى رأسهم "رومان جاكبسون"، التي ارتكزت جهودها بصورة خاصة على الصوتيات، وذلك بدراسة النظم الصوتية، والبحث عن فوارق الأصوات وعلاقاتها في إطار اللغة الواحدة."...وبهذا تصبح بنية الأصوات هي محور الدراسة، لا طريقة إنتاجها بصفة عامة" [(1)].

و في تركيزها على النظام اللغوي نقدت ثنائية دو سوسير التي أقامها بين اللغة والكلام "... فما كان يعتبره العالم السويسري كلامًا لا يعدو أن يكون تعبيرات –أو جزءًا من تعبيرات- ينبغي أن يتلمس فيها مجموعة القواعد البنائية اللازمة لها".[(2)] وقد كان لهذا التوجه الجديد"... مساهمة قوية في بلورة نظرية المعنى لاحقا،..."[(3)] إلى جانب مدرسة كوبنهاكن التي ركزت على الجانب النحوي، متبنية لأهم مبادئ فردينان دو سوسير والتي منحتها مفهومًا جديدًا. "فاللغة عندهم تعد شكلا، وليست جوهرًا، إذ أن الشكل اللغوي مستقل عن الجوهر، ولا يمكن التعرف عليه ولا تحديده إلا بوضعه في ميدانه الوظيفي، وبعبارة أخرى فإن الجوهر الذي لا يتمثل في بنية لا يعدو أن يكون شيئًا هيوليا ضبابيا خاليا من القوام الفعلي".[(4)] وبذلك اتجهت دراساتهم إلى البنية التركيبية، بتغليب الجانب التجريدي.

فكان زعيمها هيلمسليفHelmslev "يرفض الفكرة التقليدية القائلة بأن الوقائع الإنسانية تختلف عن الوقائع الطبيعية، من حيث إنه لا يمكن دراستها بمناهج دقيقة، ولا إخضاعها لتعميمات مطلقة: لأنها وقائع منفردة وفردية، ويرى أنه لابد من البحث عن تيارات وصفية

---

[*] - يعد تيتانوف أول من استخدم لفظة " بنية" في السنوات المبكرة من العشرينات من القرن الماضي، وتبعه رومان جاكبسون ، الذي استخدم كلمة " البنيوية" لأول مرة سنة 1929. ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، ص187.

(1) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 116.

(2) المرجع نفسه، ص 112.

(3) أحمد منور، علم النص من التأسيس إلى التأصيل، ص23.

(4) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص137، 138.

عامة؛..."[1] كما أعاد توزيع تصور "دو سوسير" عن الفرق بين اللغة والكلام، وصارا عنده "الجهاز، النص"Système, texte.

تأتي في مقابل المدرستين السابقتين المدرسة الأمريكية 1921 التي أسس لها مجموعة من الباحثين: "سابير Sapir" و "بلومفيلد Bloomfield" و "بيك Pike" و تشومسكي Chomsky". وكان "بيك" قد اهتم بتصور "بلومفيلد" المتمثل في دراسة الظواهر الصوتية، والصرفية، والنحوية والدلالية، من جهة، وركز من الناحية الثانية؛ على الجانب الموجي الذي يعتبر"...أن اللغة عبارة عن تيار مستمر من الحركات التي تصب في أنظمة متراكبة؛..."[2] أما الجانب الثالث في منهج "بيك"؛ فيتمثل في الجانب الميداني للوصول "... إلى رؤية وظيفية عميقة تأخذ في اعتبارها النص ومخزون الذاكرة الذي يعتمد عليه في وقت واحد، أي اللغة كنظام مكون من أجزاء مترابطة لا يمكن لأحدها أن ينفصل عن وظيفته في المجموع، وهذا المجموع بدوره حصيلة الأجزاء في علاقاتها الوظيفية من ناحية وسياقها الاجتماعي الدال من ناحية أخرى..."[3]

أما تشومسكي فقد كان له فضل السبق في الاهتمام بما يسمى بـ"البنية العميقة" لأن اهتمام من سبقوه كان مقتصرا على البنية السطحية. "وتمثل البنية العميقة شبكة من العلاقات النحوية – بالمعنى الواسع للكلمة- يقوم عليها علم معاني القول بينما تعتمد البنية السطحية على المستوى الصوتي"[4]. لذلك اتجه إلى القول باشتراك البشر جميعا في نظام كلي للغة "نحو عام و كامل" من منظور أن اللغة تولد مع الإنسان، و"... أن النظام اللغوي لا يمكن استقصاؤه من خلال مجموع سلوك أفراد اللغة الواحدة؛ ولذلك فهو يذهب إلى أن النظام اللغوي ينطوي على إمكانات وجود تعابير لم يسبق لها أن خرجت إلى حيز الوجود، لم ينطقها أحد أبدًا

(1) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص36.

(2) المرجع نفسه، ص142.

(3) المرجع نفسه، ص142.

(4) المرجع نفسه، ص143.

وستبقى هذه الإمكانية قائمة مهما حاول الباحثون أن يستقرئوها".[1] وكان أساس تصوره هذا الفرق بين النظام اللغوي العام، واستعمال الفرد المتميز للغته، وهو ما اصطلح عليهما "القدرة، الإنجاز"Compétence, Performance.

ولقد كان للبنيوية الشكلانية كبير الأثر في ظهور علم السرد الذي تبلور على يد " كلود ليفي ستراوس" Claude Levi Strauss الذي"...درس الأسطورة من خلال المنظور البنيوي الذي وضع أسسه اللغوي السويسري" فردينان دي سوسير، فالأسطورة بالنسبة لليفي ستراوس تتألف من بنية مزدوجة إحداهما عالمية والأخرى محلية.. العالمية هي التي تربط الأساطير جميعا، وهي التي يبحث عنها المحلل السردي البنيوي"[2].

وقد تطور هذا العلم على أيدي بنيويين آخرين منهم: تزفيطان تودوروف Tzvetan Todorov، وغريماس Gremas، وجيرار جينيت Gerard Genette ." وكان من منطلقات غريماس الأساسية مفهوم "الفاعل" (Actant) بوصفه وحدة بنيوية صغرى يقوم عليها السرد، ففي البناء السردي تتألف الشخصيات من هذا الفاعل اللغوي ومن الذاكرة الجمعية للقص إذ تحضر إلى ذهن القارئ."[3]، أما جيرار جينيت فهو"ينطلق...من الأساس البنيوي للتنظير للنص السردي من خلال العلاقة بين النظام الذي يحكم الأحداث كما يرويها النص، وترتيبها من حيث الحدوث التاريخي، وأخيرا عملية السرد نفسها." [4] يقول جيرار جينيت عن علم السرد أيّ؛ علم الحكي، الّذي يختصّ بدراسة البُنَى السّرديّة، « لقد ارتبط علم السرد بوصفه حقلا أدبيا خالصا، بالبنيات الشكلية بصورة خاصة، على الرغم من أن المصطلح امتد اليوم ضمن هذا المعنى، ولكن هذا التحديد ليس مسوغا مبدئيا مثل تحديد البلاغة في دراسة الرموز، ومثل

(1) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص126.

(2) ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص 104.

(3) المرجع نفسه، ص 104.

(4) المرجع نفسه، ص105.

التحديد الذي ميز تركيز انتباه علماء السرد على سرد التخييل، مع ترك السرد التاريخي، ونماذج أخرى من السرد غير التخيلي لعلماء آخرين هم بصورة عامة فلاسفة مثل دانتو وريكور.»[1]

يتضح مما سبق، أن أساس البنيوية لغوي، ويرجع إلى دراسات "فردينان دو سوسير" الذي مهد لها من حيث اهتمامه باللغة دون الكلام. لكن اهتمام من جاؤوا بعده انصرف إلى الكلام، باعتباره عملاً يتميز بالديناميكية، والتجدد، في حين أن اللغة تبقى شكلا معروفا وموروثًا." ومن هنا يتضح أن ما كان عند(دي سوسير) مسألة هامشية صار عند المتأخرين موضوعا مهمًا، واستحال(الكلام)، (Parole)، (نصا، أو إنجازا، أو رسالة أو خطابا، أو أسلوبا".[2] كما إنّ البنيويين نقلوا اهتمام من سبقهم إلى "كيفية" بناء النص، بدل الاهتمام بصاحبه، وسياقه التاريخي. ومن ثمة انصب تركيزهم على الدال دون الدلالة، وعلى الكيف دون المعنى.

05- موت المؤلف:

بقي أن نشير إلى أن النقد الأدبي الحديث في محاولة علمنة الدراسة الأدبية، وقراءة النصوص قراءة نسقية محايثة، ألغى " المؤلف" باعتباره عنصرا غير أدبي، بل نادى بموته على نحو ما قال به "رولان بارت "Roland Barthes " "ولقد ذهب بارث في حماسه (...) إلى حد اعتبار " فن السرد" في ذاته شبيها بمقولة الإنجاز عند شومسكي (في مقابل الكفاية)، فالسرد يضع " حكاية" في مقابل "سنن". وهو ما يعني أن الفعل السردي ليس سوى القدرة عل توليد حكايات استنادا إلى وجود" سنن" مشترك، الشيء الذي ينفي عن المؤلف صفة " العبقرية" التي نظر إليها فيما سبق باعتبارها سرا فرديا غير قابل للتفسير. وهو ما يقلص من القدرة الإبداعية التي تنسب عادة إلى المؤلف، أو ربما هو الموقف الذي دفعه إلى إعلان موت المؤلف." [3].

---

[1]- رولان بارت، جيرار جينيت، من البنيوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2001، ط1، ص: 66 .

(2) رابح بحوش، الخطاب والخطاب الأدبي وثورته اللغوية على ضوء اللسانيات وعلم النص، ص161.

(3) سعيد بنكراد، سيرورات التأويل – من الهرموسية إلى السميائيات-، ص283.

خاصة مع الإقرار بأن المؤلف ليس هو منشئ النص" فالنص مجرد معجم غير متجانس، تصطف كلماته في تتابعية من العلامات أو الإشارات حسب أعراف مقننة لا يمكن لمؤلف أن يتجاوزها، وتتبع من مخزن نصوص متداخلة. هذه الصفات تقتل المؤلف، وتحول التاريخ والتراث التقليدي إلى نصوصية متداخلة"[1]. وحين يتم الربط بين النسق اللغوي للنص الأدبي وبين التاريخ من منظور أن تناول مفردات نص ما يتم عن طريق محور تعاقبي-كما يذهب إليه بعض البنيويين- يكون القارئ أمام تناص مبكر، يرى النسق اللغوي أو الأدبي، في ضوء النصوص التي أنتجتها الأنساق الأخرى، غير اللغوية، أو الأدبية[2]، كما يحيل في الوقت ذاته على تعالق بناء النص المُنْجَز، مع نصوص أُنْجِزت في الجنس نفسه، لأن التناص ليس كتابة على كتابة فحسب، وهو أمر حاصل بالتأكيد، وإنما أيضا هو القول على منوال، والكتابة فيه، ويعني ذلك تمثل جنس القول الذي يراد الكتابة على شاكلته[3]. مما يعني أن الوعي النقدي الذي أمات المؤلف من منظور أن النص بنية مستقلة، هو نفسه الذي أحياه بحركة لا واعية في حديثه عن التناص[*]. وإن كان اهتمام البنيويين انصبَّ في المقام الأوّل على علاقة النصوص الأدبية بالسيّاق الأدبي، والثقافي أكثر من علاقتها بالسياق الاجتماعي، والحضاري[4].

(1) ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص153.

[2]- ينظر: عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ذو الحجة 1418هـ، إبريل /نيسان، 1998، ص 261.

[3]- ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة، الجزائر، دط، دس، ج2، ص 104.

[*]- سيأتي الحديث عن موضوع " التناص" في محاضرة خاصة بالحديث عن " التفاعل النصي".

[4]- ينظر: صبري حافظ، الأدب والمجتمع، مدخل إلى علم الاجتماع الأدبي، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير1981، ربيع الأول1401، ص: 71.

المحاضرة الرابعة:

البنية الزمنية في النص السردي

01- **تعريف الزمن لغة:** يرى ابن منظور أن "زمن: الزَّمن والزَّمان اسم لقليل من الوقت أو كثيره، وفي المحكم: الزَّمن والزَّمان العصر، والجمع أَزْمُن وأَزْمان وأَزمِنة.(..) وأزمن الشيء: طال عليه الزَّمان، والاسم من ذلك الزَّمن والزُّمنة؛ عن ابن الأعرابي. وأزمن بالمكان: أقام به زمانًا،(...) ، الزمان زمان الرُّطَبِ والفاكهة وزمان الحرّ والبرد، قال : ويكون الزمانُ شهرين إلى ستة أشهر، قال: الدهر لا ينقطع (...) والزمان يقع على الفْصل من فصول السنة وعلى مُدّة ولاية الرجل وما أشبهه(...) والزَمَنَة: البُرْهَةُ ".[1]

02- **تقطيع النّص/ الزمن:**

قدّم جيرار جينيت Gérard genette تصورا لدراسة الزمن في الرواية، إذ قسّم الزمن إلى زمنيين: زمن النّصّ وزمن الحكاية. وحَدَّد حالات الافتراق بينهما كالآتي: التنافر الزمني – المدة – التواتر.

02-01- **الترتيب:**

وهو يقوم على المقارنة بين ترتيب الأحداث في النّصّ القصصي، وترتيب هذه الأحداث في الحكاية (المفارقات الزمنية).

02-02- **المدة:**

تقوم على ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية، واستقصاء سرعة السرد.

02-03- **التواتر:**

مجموع علاقات التكرار بين النّصّ والحكاية.

03-**الترتيب (االتنافر الزمني): Distorsion temporel**

نميّز نوعين من التنافر الزمني؛ فقد يتابع السارد تسلسل الأحداث في النص القصصي حسب تسلسلها في الحكاية، ثم يعود إلى الماضي، ليذكر أحداثا سابقة للنقطة التي

(1) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، م7، ص60، 61.

وصلها في سرده، كما يمكن أن يستشرف أحداثا لم يبلغها السرد بعد. " فالأصل في المتواليات الحكائية أنها تأتي وفق تسلسل زمني متصاعد يسير بالقصة سيرا حثيثا نحو نهايتها المرسومة في ذهن الكاتب، على أن استجابة الرواية لهذا التتابع الطبيعي في عرض الأحداث حالة افتراضية أكثر مما هي واقعية، لأن تلك المتواليات قد تبتعد كثيرا أو قليلا عن المجرى الخطي للسرد، فهي تعود إلى الوراء لتسترجع أحداثا تكون قد حصلت في الماضي أو على العكس من ذلك تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو آت أو متوقع من الأحداث، وفي كلتا الحالتين نكون إزاء مفارقة زمنية"[1]. فانطلاقا من حاضر القصة، الذي يمكن اعتباره درجة الصفر للزمن السردي، تتم حركة إلى الوراء وحركة إلى الأمام تقضي كلاهما بإيقاف التسلسل الخطي للأحداث لاستعراض مراحل ماضية أو مستقبلية من القصة، وفي الحالة الأولى تتم العودة إلى الماضي لاسترجاع بعض الأحداث التي جرت في فترات سابقة، وفي الحالة الثانية تقوم الرواية باستشراف المستقبل عندما تحكي أحداثا لن تقع إلا في وقت لاحق من القصة، وقد لا تقع أصلا. [2]

وقد أطلق البعض على تقنية انحراف زمن السرد وعدم الالتزام بالتتابع المنطقي الزمني مصطلح " **المفارقات الزمنية**" و" تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، من خلال مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هنا يشير إليه الحكي صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك. ومن البديهي أن إعادة التشكيل هذه ليست ممكنة دائما وأنها تصير عديمة الحدوث في حالة بعض الأعمال الأدبية".[3]

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن – الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص119.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص143.

(3) جيرار جينيت، خطاب الحكاية- بحث في المنهج -، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص47.

03-01- السوابق Prolepses:

وتتمثل في إيراد حدث آت، أو الإشارة إليه مسبقا قبل حصوله. ويدل السرد الاستشرافي على كل مقطع حكائي يسرد أحداثا سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها، ويقوم هذا السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية " عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث، أي القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية."[1]

"وتعتبر التطلعات Antiapistions والاستشرافات الزمنية Prolepses temporelles عصب السرد الاستشرافي ووسيلته إلى تأدية وظيفته في النسق الزمني للرواية ككل. وعلى المستوى الوظيفي تعمل هذه الاستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي فتكون نهايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات...، كما أنها قد تأتي على شكل إعلان Annonce عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات مثل الإشارة إلى احتمال موت أو مرض أو زواج بعض الشخصيات..."

وأهم ما يميز السرد الاستشرافي هو؛ عدم اتصاف المعلومات التي يقدمها باليقينية، فيما لم يتم قيام الحدث بالفعل، إذ ليس هناك ما يؤكد حصوله، ولهذا يعتبر الاستشراف شكلا من أشكال الانتظار.[2] .

03-01-01- الاستشراف كتمهيد Amorce:

يكون في حالات كثيرة الاستشراف مجرد استباق زمني، هدفه الأساس التطلع إلى ما هو محتمل أو متوقع الحدوث، واستطلاع الآتي عبر الانتقال المتنامي والتدريجي، " وقد يتخذ هذا

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن – الشخصية)، ص132.

(2) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن – الشخصية)، ص133. وينظر أيضا: سمير المرزوقي جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص79، 80.

الاستباق صيغة تطلعات مجردة تقوم بها الشخصية لمستقبلها الخاص فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقته المجهول واستشراف آفاقه". [1]

03-01—02- الاستشراف كإعلان Annonce:

ويختلف هذا الاستشراف عن سابقه في كونه يقوم بوظيفة الإعلان صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد لاحقا، وليس بطريقة ضمنية، كما هو الشأن في الاستشراف التمهيدي الذي من خصائصه أنه مجرد إشارة لا معنى لها في حينها، ونقطة انتظار مجردة من كل التزام تجاه القارئ. [2] .

"... ويبرز لنا كيف أن الفرق بين الإعلان والتمهيد يكمن في أن الأول يعلن صراحة عما سيأتي سرده مفصلا بينما الثاني يشكل بذرة غير دالة germe insignifiant لن تصبح ذات معنى إلا في وقت لاحق وبطريقة إرجاعية". [3]

سبقت الإشارة إلى أن دور الإعلانات في تنظيم السرد هو؛ خلق انتظار في ذهن القارئ، لكن هذا الانتظار من شأنه أن يُحسم فيه بسرعة في حالة الإعلانات ذات المدى القصير، مثل تلك التي توجد في نهاية الفصول، كما يمكن أن لا يُحسم فيه بسرعة في حالة الإعلانات ذات المدى البعيد لتستغرق صفحات كثيرة، أو حتى أجزاء الكتب." ومن شأن هذا الصنف الأخير أن يخلق نوعا من سوء التفاهم لدى القارئ بسبب طول المسافة التي تفصل بين الإعلان عن حدث ما وبين مكان تحققه فعليا في السرد". [4]

03-02- اللواحق Analepeses الاستذكار:

السرد الاستذكاري:

وتتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد. إذ تتمّ العودة إلى الماضي لاسترجاع بعض الأحداث التي جرت في فترات سابقة، وتشكل كل عودة للماضي بالنسبة للسرد

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن – الشخصية)، ص133.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص137.

(3) المرجع نفسه، ص137.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص137.

استذكارا، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة. وتعد الرواية أكثر الأنواع الأدبية احتفالا بالماضي واستدعائه لتوظيفه في بنائها عن طريق استعمال الاستذكارات تلبية لبواعث جمالية وفنية.[1]

03-02-01- مدى الاستذكار:

تتفاوت المقاطع الاستذكارية من حيث طول أو قصر المدة التي تستغرقها أثناء العودة إلى الماضي، ويطلق على هذه المسافة الزمنية التي يطالها الاستذكار بمدى المفارقة La portée de l'anachraie.[2]

ويبدو هذا التفاوت واضحا للعيان من خلال القراءة الأولى، حيث يمكن تحديد مدة الاستذكار بالقياس إلى زمن القصة، وذلك من خلال الإشارة إلى الفترة الزمنية التي يمكنها أن تكون واضحة بكيفية أو بأخرى.

03-02-02- سعة الاستذكار:

يتوفر الاستذكار على سعة معلومة تماما مثلما يتوفر على مدى زمني يمكن قياسه بالوحدات الزمنية، لأنها تكون بارزة في النص من خلال المساحة التي يمثلها الاستذكار ضمن زمن السرد فسعته تقاس بالسطور والفقرات والصفحات التي يغطيها الاستذكار من زمن السرد بحيث توضح لنا الاتساع التيبوغرافي الذي يمثله في الخطاب الخطي للرواية.[3] ".. وبذلك تصبح للاستذكار قيمة توضيحية إلى جانب دوره التشييدي في اقتصاد السرد الروائي ككل".[4]

ملاحظة:

يمكن أن نميز بين سوابق/ لواحق: ذاتية. وسوابق/ لواحق: موضوعية[5]؛ والفرق بين "الذاتي" و" الموضوعي"، يتعلق " بعلاقة السارد بالشخصية "، فإذا كانت العملية السردية "

(1) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن – الشخصية)، ص121.

(2) يقاس مدى الاستذكار بالسنوات والشهور والأيام.. ينظر: المرجع نفسه، ص122.

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن – الشخصية)، ص126.

(4) المرجع نفسه ، ص130.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص81، 82.

التذكير أو الاستشراف" متعلقة بالسارد قصدا فهي " موضوعية"، أما إذا تعلق الأمر بأن السارد يذكر أفكار الشخصية في- حالتي التذكر أو الاستشراف - فهذه ذاتية.

03-03- وظائف التنافر الزمني:

03-03-01- وظائف اللواحق:

وتتمثل وظائف اللواحق في إعطاء معلومات عن عنصر من عناصر الحكاية؛ شخصية أو إطار مكاني ما، .... كما إنها تمكِّن من ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه بشكل عام، بتزويد القارئ بمعلومات حول سوابق شخصية جديدة، دخلت عالم القصة، أو بإطلاعنا على حاضر شخصية لم يعد لها وجود في مسرح الأحداث، ثم عادت للظهور مجددا".[1] وقد تسد هذه اللواحق ثغرة حصلت في النص القصصي؛ أي تقوم باستدراك متأخر لإسقاط سابق مؤقت، واتخاذ الاستذكار وسيلة لتدارك الوقت وسد الفراغ الذي حصل في القصة... أو تذكر هذه اللواحق بأحداث ماضية وقع إيرادها فيما سبق من السرد، وهو ما يعرف في السرديات بـ" اللواحق المكررة" أي " العودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير، أو حتى لتغيير دلالة بعض الأحداث الماضية سواء بإعطاء دلالة لم تكن له دلالة أصلا، أو لسحب تأويل واستبداله بتفسير جديد...". [2]

03-03-02- وظائف السوابق: سبقت الإشارة إلى دور السوابق:

- دور أنباء Annonce ← "سنرى فيما بعد"

دور الفواتح Amorces ← دور مؤشرات Indices مظاهر المحبين مثلا.

ملا حظة:

تشير الدراسات التطبيقية البنيوية للرواية إلى هيمنة المقطع الاستذكاري - كونه يشغل حيزا أكبر- قياسا إلى المقطع الاستشرافي.[3].

(1) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن – الشخصية)، ص121، 122.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن – الشخصية)، ص122.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص144.

المحاضرة الخامسة:

04- المدة La durée/ الاستغراق الزمني/ الديمومة / Durabilité[1]

ويقصد بها النسق الزمني للسرد (التفاوت النسبي بين زمن القصة، وزمن السرد)، أي الوتيرة السريعة أو البطيئة، التي يتخذها في مباشرة الأحداث، وذلك عبر مظهريها الأساسيين: تسريع السرد؛ الذي يشمل تقنيتي الخلاصة والحذف، حيث يغطي مقطع صغير من الخطاب فترة زمنية طويلة من القصة، ثم تعطيل أو إبطاء السرد؛ ويشمل تقنيتي المشهد والوقفة، حيث يقابل مقطع طويل من الخطاب فترة قصصية ضئيلة، وذلك بغض النظر عن عدد الصفحات التي تمّ عرضه فيها من قبل السارد.[2].

يقترح "جيرار جينيت" أن يدرس الإيقاع الزمني من خلال التقنيات الحكائية التالية[3]:

الخلاصة Sommaire – الاستراحة Pause – القطع L'ellipse – المشهد Scène.

"ويطلق جينيت على هذه التقنيات الأربع اسم " الأشكال الأساسية للحركة السردية" ويوزعها إلى طرفين متناقضين وطرفين وسيطين، أما الطرفان النقيضان فهما الحذف والوقفة، الأول ويكون فيه زمن السرد منعدما أو أصغر بما لا يقاس من زمن القصة، أما الثانية فيكون فيها زمن القصة منعدما أو يكاد بينما زمن السرد ذو اتساع كبير، وأما الطرفان الوسيطان فهما المشهد ويكون في غالب الأحيان "حواريا" وقد عرفنا بأنه يحقق اصطلاحا، نوعا من المساواة

---

(1) يقترح حميد لحمداني مصطلح (**الاستغراق الزمني**) كمقابل لـ" durée "؛ ينظر: حميد لحمداني، بنية النّصّ السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص:75، 76. وقد قال قبله سمير المرزوقي وجميل شاكر بمصطلح " **الديمومة** "؛ ينظر: سمير المرزوقي جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص: 89.

للإشارة فإنّ الباحث السعيد بوطاجين يرى أنّ مصطلح " **الديمومة** " يقابل " durabilité " ويقترح بدله مصطلح " **المدة** " ؛ ينظر: السعيد بوطاجين، " غدا يوم جديد " لعبد الحميد بن هدوقة - دراسة بنيوية -، مذكرة لنيل الماجستير في الأدب العربي، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، السنة الجامعية، 1996-1997، الهامش، ص49.

(2) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن – الشخصية)، ص144. ينظر: حميد لحمداني، بنية النّصّ السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص75، 76.

(3) سمير المرزوقي جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص89- 95.

الزمني بين السرد والقصة، ثم الخلاصة وهي آتية من التسمية الإنجليزية (Summry) أي السرد الموجز الذي يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن القصة".[1]

4-1- الخلاصة: Le sommaire/ المجمل أو الإيجاز:

تقوم الخلاصة بسرد أحداث يفترض أنها وقعت في سنوات عديدة، أو أشهر، أو ساعات، وتقديمها موجزة في صفحات قليلة، أو بضعة أسطر، أو بضع كلمات، دون تفاصيل. فيكون الحديث عن الخلاصة أو التلخيص Résumé كتقنية زمنية عندما تكون وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة، يلخص فيها السارد أو شخصية من شخصيات الرواية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة. وتشغل الخلاصة بمرورها السريع على الأحداث مكانة محدودة في السرد الروائي، فهي تكتسي طابعا اختزاليا، يحتم عرضها عرضا يتسم بكامل الإيجاز، والتكثيف. والخلاصة بهذه الصورة، هي نوع من التسريع Accélération الذي يلحق القصة في بعض أجزائها، بحيث تتحول من جراء تلخيصها إلى نوع من النظرات العابرة للأحداث. [2]

ملاحظة:

تتعلق الخلاصة – عادة - بأحداث قد حصلت سابقا، أي؛ أن الخلاصات كثيرا ما ترتبط بالماضي، مما يجعلنا نطلق على بعض هذه الخلاصات بـ" خلاصات إرجاعية"، وهذا حين يقدم السارد شخصياته في مشاهد، ثم يعود ليقدم لنا ملخصا قصيرا عن قصة شخصياته الماضية.

ولا يفوتني أن أشير أيضا إلى الحديث عن إمكانية تلخيص أحداث لها علاقة بالحاضر ومستجداته، أو تلخيص أحداث مستقبلية من القصة على سبيل الاستشراف، في إطار ما تقتضيه اللعبة السردية، وأوضاع المتن الحكائي. [3]

---

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن – الشخصية)، ص144.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص145.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص145، 146.

والخلاصة نوعان[1]: خلاصة غير محددة أصلا، بسبب الغياب الكلي للقرينة الزمنية المباشرة الدالة على طول الفترة الملخصة، ومن ثمة يصعب على القارئ تخمين المدة التي تستغرقها. وخلاصة تبرز نسبيا الوحدة الزمنية المقصودة (سنة، شهر، يوم...الخ)، لاشتمالها على عنصر مساعد يُسهل تقدير تلك المدة، باستخدام عبارة زمنية من قبيل "بضع سنوات" أو " أشهر قليلة" ...إلخ.

04-01-01- التقديم الملخص Présentation résumée:

وهو الذي يتعرض إلى حصيلة الأحداث بطريقة اختزالية مبالغ فيها بعض الشيء؛"وفيه تقتصر الخلاصة على تقديم موجز سريع للأحداث والكلمات بحيث لا تعرض أمامنا سوى الحصيلة Le bilan، أي النتيجة الأخيرة التي تكون قد انتهت إليها تطورات الأحداث في الرواية، وبفضل هذا التقديم الموجز تمدنا الخلاصة بالمعلومات الضرورية عن الأحداث والشخصيات مستعملة أسلوبا شديد الكثافة والتركيز على نحو ما"[2].

04-01-02- خلاصة الأحداث غير اللفظية Non verbaux:

قد يقتصر التقديم الملخص على تلخيص الأحداث غير اللفظية في الرواية، بتناول أجزاء من القصة، يقوم السارد باختبارها وصياغتها من وجهة نظره الخاصة. وهي تتميز بخلوها من كلام الشخصيات.[3]

04-01-03- خلاصة خطاب الشخصيات:

يتعلق بخطاب تلفظه الشخصيات في الأصل، ثم يجرى تلخيصه وتقطيعه من السارد باقتضاب شديد.. وتتميز باستعمال نفس كلمات الشخصيات، أي كما صدرت عنها وعبرت بها لفظيا، وقد يتم الإبقاء على الضمير المستعمل في الخطاب الشخصي فتأتي الخلاصة بالأسلوب المباشر.[4].

---

(1) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن – الشخصية)، ص150.

(2) المرجع نفسه، ص153.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص145.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص154.

04-02 - القطع/L'ellipse/ الإضمار/ الحذف/ الإسقاط:

وهو تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طالت أو قصرت من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث، ويتم حينها الاستعانة بعبارات من قبيل:"ومرت سنتان" أو " انقضى زمن طويل" للدلالة على موضع الفراغ الحكائي، أو يتم هذا الإسقاط دون أدنى إشارة زمنية، كما في الفترات الميتة في القصة، حيث يكون جزء من القصة مسكوتا عنه في السرد كلية .

يعتبر الحذف وسيلة لتسريع السرد عن طريق إسقاط فترات زمنية في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام، سواء أحصل ذلك باعتماد إشارات زمنية أو من دون اعتمادها أصلا، كما تجدر الإشارة إلى أنه في مقابل إمكانية تقدير هذه المدة المحذوفة، وتحديدها، عندما يرشدنا المقطع النصي للحذف إلى الوحدة الزمنية، التي تندرج فيها الفترة المحذوفة. يتعذر أحيانا على القارئ معرفة الوحدة الزمنية المحذوفة لغياب الإشارة الدقيقة إلى حجم تلك المدة، خاصة حين القفز على فترات القصة الميتة.[1]

يتبين مما سبق؛ أن الحذف يلعب إلى - جانب الخلاصة- دورا حاسما في تسريع وتيرة السرد، إذ في هذه الحال؛ ينعدم زمن القصة بصورة كلية، ويسرع زمن السرد بالمقابل، فيتضاءل حجمه إلى أدنى مستوى يمكن تصوره.[2]

04-02-01- الحذف الافتراضي:

ويتعلق هذا الحذف بتلك البياضات المطبعية، التي تعتبر مجرد تسريع للسرد، تقتضيه أوقاف الكتابة الروائية، وتجيء هذه البياضات عقب انتهاء الفصول، فتوقف السرد مؤقتا، إلى حين استئناف القصة من جديد لمسارها في الفصل الموالي، وتكون بمثابة قفز إلى الأمام، بدون رجوع. [3]

---

(1) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن – الشخصية)، ص156، 158 .

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص156، 165.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص164.

المحاضرة السادسة:

04-03- الاستراحة: Pause/ التوقف:

تكوّن الاستراحة في مسار السرد الروائي توقفات معينة، يحدثها السارد بسبب لجوئه إلى الوصف، مما يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها، أو على الأقل إبطاء حركة السرد.

04-03-01- الوقفة الوصفية:

تشتغل الوقفة الوصفية على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث، مما يعلق مجرى القصة لمدة معينة، قد تتسم بالطول، أو بالقصر. "ويمكن التمييز منذ البداية بين نوعين من الوقفات الوصفية..الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من القصة حيث يكون الوصف توقفا أمام شيء أو عرض Spectacle يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه، وبين الوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القصة والتي تشبه إلى حد ما محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه".[1] لكن في الحالتين: يشهد القارئ توقفا للسرد، أو إبطاء له. مع تسجيل ملاحظة أخرى؛ مفادها أن الوقفات الوصفية تلعب دورًا تزينيا، أو دورًا وظيفيًّا بنيويًّا، أو رمزيًّا، ولكنها في كل الحالات تشكل خللًا في الإيقاع الزمني للسرد، بإبطاء حركته، أو توقفيها [2].

تمطط الوقفة الوصفية الزمن السردي، وتجعله وكأنه يدور حول نفسه، ويظل زمن القصة خلال ذلك يراوح مكانه، إلى حين إنهاء الوصف مهمته.[3] إن الوقفة الوصفية " وقفة يقتضيها الوصف. ولا تعد كل وقفة وصفية. إن بعض الوقفات تكون تعليقية، وفضلا عن ذلك فإن كل وصف لا يتطلب بالضرورة توقف السرد." [4]

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن – الشخصية)، ص175.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص177.

(3) ينظر المرجع نفسه، ص165.

(4) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص44.

04-04- المشهد/ Scène:

يقصد بالمشهد: المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد. وينقل المشهد تدخلات الشخصيات، بالمحافظة على صيغتها الأصلية.[1] لذلك نقول أن السرد يصطبغ بوتيرة بطيئة أثناء المشاهد، والوقفات الوصفية.

- السرد المشهدي Récit scénique:

يلعب المشهد وظيفة درامية هامة ضمن الحركة الزمنية للرواية، إذ يتسم بقدرته الكبيرة على تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب الذي يهيمن – عادة- على أساليب الكتابة الروائية.[2] فهو يقوم "...أساسا على الحوار المعبر عنه لغويا والموزع إلى ردود Répliques متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية.. وقد لا يلجأ الكاتب إلى تعديل كلام الشخصية المتحدثة فلا يضفي عليه أية صبغة أدبية أو فنية وإنما يتركه على صورته الشفوية الخاصة به.. فتكون إذ ذاك المناسبة سانحة للكاتب لممارسة التمرد اللغوي وتجريب أساليب الكلام واللهجات والرطانات الإقليمية والمهنية.. وكلها طرائق لغوية جارية الاستعمال في الرواية وفي السرد المشهدي بخاصة".[3] كما يُمكِّن المشهد القارئ من أن يكون مع الشخصية بصورة مباشرة، وتكوين صورة عن كل شخصية مشاركة في الحوار، والزاوية الحوارية التي تتحدث منها. وفضلا على هذا الدور الوظيفي الأساس، فإنه يسهم في الكشف عن طبائع الشخصيات النفسية والاجتماعية.[4] و"... هو المكان الوحيد في الرواية الذي تستعيد فيه الشخصيات حريتها في التعبير باستعمال الطريقة التي تنشدها في الحديث ألا وهي الأسلوب المباشر.. وتكون النتيجة على مستوى الزمن أن يتباطأ السرد في حضور المشهد ويحصل نوع من التواري

(1) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن – الشخصية)، ص165.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص166.

(3) المرجع نفسه، ص166.

(4) ينظر المرجع نفسه، ص166.

بين زمن القصة وزمن الخطاب فيتساوى من جرائه المقطع الحكائي مع المقطع المشهدي ويعلق زمن القصة مؤقتا قبل أن يسترجع وتيرته الطبيعية عند اختتام المشهد." [1]

إن للمشهد وظيفتان تقليديتان، أي؛ افتتاح السرد واختتامه، فهو بمثابة استهلال أو تذييل للنص الحكائي، وتكمن مهمته الأساسية في إحداث الأثر الدرامي الذي يبرز التطورات الحاصلة في الأحداث ويشرح مصائر الشخصيات. [2]

للإشارة فإن كثرة المشاهد، لا يسهم في حركة الزمن فقط، وهو أمر حاصل بالتأكيد، لكنه يسهم أيضا في مسرحة الأحداث بدلا من عرضها مباشرة، وبطريقة حكائية، مما يؤدي من ناحية أخرى إلى تضخيم النص.

ويتبين مما سبق؛ اشتراك الوقفة الوصفية مع المشهد في تعطيل زمنية السرد، وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول، أو تقصر، ولكنهما يتميزان باستقلال وظائفهما، وأهدافهما.

ملاحظة:

وتجدر الإشارة إلى أن استعمال الخلاصة والحذف يؤدي إلى تسريع السرد، أما استعمال المشهد والوقفة الوصفية فيؤدي إلى تعطيل السرد.

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن – الشخصية)، ص202، 203.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص167.

المحاضرة السابعة:

5- التواتر La fréquence:

ويقصد به مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية، و" يتمثل التواتر الزمني في العلاقة بين العملية السردية للحدث والتشكل الزمني، فإذا كان التتابع الزمني يعنى بحركية المسار الزمني من حيث التوقف والقفز والتوافق، فإن التواتر يعنى بطبيعة هذا المسار من حيث الإفراد والتعدد، والتكرار والنمطية أو الاختزال الزمني، وفي هذا المحور أيضا لا يمكن فصل التواتر عن الحدث الزمني، لأن الحدث هو المؤشر الذي به نستطيع تحديد ماهية التواتر الزمني" [1] ، ويذكر جيرار جينيت - بناء على ذلك- أربعة ضروب من علاقات التواتر، يوردها على الشكل التالي:

5-1- السرد المفرد Récit singulatif :(التفرّدي - الصيغة الفردية):

يتعلق هذا السرد بنوعين اثنين: النوع الأول؛ يرتبط برواية مرّة واحدة ما حدث مرّة واحدة، وهذا النوع هو المهيمن في النصوص السردية، أمّا النوع الثاني من السرد المفرد، فهو رواية مرات عديدة ما حدث مرات عديدة، ويكون فيه تكرار المقاطع النصية مطابقا لتكرار الأحداث في الحكاية، وهذا الشكل من الحكاية، أي؛ السرد المفرد بنوعيه « يتوافق فيه تفرّد المنطوق السرديّ مع تفرّد الحدث السرديّ. »[2] بتعبير جيرار جينيت.

نستنتج مما سبق؛ أن الإفراد يحدّد بالمساواة بين عدد تواجدات الحدث في النص سواء أكان هذا العدد مفردا أم جمعا[3].

---

(1) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن – الشخصية)، ص167.

[2]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية - بحث في المنهج -، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، ص130.

(3) مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة، تيار الوعي انموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص 125.

5-2- السرد المكرر Récit répétitif: (الصيغة التكرارية):

وفيه يروى مرات عديدة ما وقع مرّة واحدة على مستوى الحكاية. وبتعبير جيرار جينيت « لا تتوافق اجترارات المنطوق مع أي اجترار للأحداث. »[1]

ويذكر أنّ هذا النوع لا يروى مع متغيرات أسلوبية فقط، وإنّما مع تنويعات في " وجهة النظر " أيضًا؛ إذ يأتي السرد المكرر لإثبات زوايا نظر الشخصيات المتطابقة، أو لإثبات اختلافها. كما قد يستعين السارد بهذا النوع من السرد للحفاظ على التفاصيل المتراكمة في السرد.

ويعكس السرد المكرر أهمية الحدث المنقول، وارتباطه بالحدث الباني للرواية أو الأحداث البانية لها.

5 -3- السرد المُؤَلَّف Récit itératif: (التّرددي - الصيغة التعددية):

يتمثل في حكي مرّة واحدة ما وقع مرات لا متناهية. يقول جيرار جينيت عن هذا النمط: إنّه يتولى فيه « بث سردي وحيّد عدة حدوثات مجتمعة للحدث الواحد. »[2]

ويَكْمن اللجوء إلى السرد المُؤلَّف عادة في النصوص الروائية في تجاوز العرضي، لذا يضغط المقطع النّصّي عدة أحداث متماثلة (أو متطابقة) في جملة واحدة، ناقلا الواقعي إلى المتخيل، متجاوزا عنصر الحرفية في سرد الوقائع اللفظية وغير اللفظية[3]. وتخضع المقاطع المؤلفة – عادة- من الناحية الوظائفية للمقاطع المفردة، إذ هي تكوّن خلفية تمهد لبروز الأحداث المفردة ولحبك العقدة[4].

---

[1]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية - بحث في المنهج -، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، ص131.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن – الشخصية)، ص132.

[3]- ينظر: السعيد بوطاجين، " غدا يوم جديد " لعبد الحميد بن هدوقة - دراسة بنيوية -، مذكرة لنيل الماجستير في الأدب العربي، ص15.

[4]- ينظر: سمير المرزوقي جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص88.

ملاحظة:

نشير إلى أن البنية الزمنية هي بنية مؤسسة للنّصّ السّردي على غرار المكونات الحكائية الأخرى، ويبقى الاشتغال عليها وتحليلها، في كل النصوص السردية، أمرا في غاية الأهمية، خاصة في النصوص ذات العناوين "الزمنية"، التي يستشرف القارئ من خلالها استناد صاحبها إلى "الزمن"، باعتباره أهم مكون في لعبته السردية، وهذا دون التقليل من أهمية المكونات الأخرى، إذ تدخل جميعها في إنتاج توليفة "النص السردي".

وأعتقد أن هذا الأمر ينسحب على النصوص السردية على اختلافها، بمعنى أن التركيز في مقاربة النص، يبدأ من عنوانه، فالعنوان باعتباره "سابقة" prolepse بمفهوم اللعبة الزمنية ذاتها -كما يوضحه جيرار جينيت-، يحيل على زاوية الدراسة.

وكما إنّ هناك رواية "زمنية"، هناك رواية "مكانية"، وهناك رواية " "شخصية"، وهنالك رواية "تفاعلية" -إن صح التعبير- بين مكونين أو أكثر...، فمؤشر العنوان يشكل سابقة، ويدلنا دائما على طابع الرواية "الزمني"، أو طابعها " المكاني"، أو طابعها "الشخصاني"، .... وهكذا. مما يهيئ القارئ لاستقبال هذه الرواية أو تلك، بكيفية معينة، تؤهله لاختيار أدوات إجرائية مناسبة، وتمكنه من الوقوف على خصائص النصوص وتثمينها.

قائمة المراجع:

01- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، 2005.

02- السعيد بوطاجين، " غدا يوم جديد " لعبد الحميد بن هدوقة - دراسة بنيوية -، مذكرة لنيل الماجستير في الأدب العربي، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، السنة الجامعية، 1996-1997.

03- جهاد فاضل، أسئلة النقد، الدار العربية للكتاب، حوارات النهضة العربية، ليبيا، دط، دس.

04- جيرار جينيت، خطاب الحكاية - بحث في المنهج -، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003.

05- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن – الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

07- حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000.

08- رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.

09- رولان بارت، جيرار جينيت، من البنيوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2001، ط1.

10- سعيد بنكراد، سيرورات التأويل – من الهرموسية إلى السميائيات-، الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1433هـ-2012م.

11- سمير المرزوقي جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الدار التونسية للنشر، دط، دس.

12- صالح هويدي، المناهج النقدية الحديثة، أسئلة ومقاربات، دار نينوى، ط1، دمشق، 2015.

13- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، ط3، 1958.

14- عاطف جودة نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 1996، ط1، ص26.

15- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1998.

16- مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها جامعة الجزائر، العدد12، شعبان 1418هـ/ ديسمبر 1997.

17- مجلة فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير1981، ربيع الأول1401.

18- مجموعة من المؤلفين، إشراف محمد القاضي، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين (دار محمد علي للنشر- تونس، دار الفاربي- لبنان، مؤسسة الانتشار العربي- لبنان، دار تالة - الجزائر، دار العين - مصر، دار الملتقى - المغرب)، ط1، 2010.

19- مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة، تيار الوعي انموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

20- ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، - إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2000.

21- نورالدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دراسة في النقد العربي الحديث، ج2، دار هومة، الجزائر، دط، دس.

22- Gérard Genette, *Figures III*, Edition du Seuil, Paris ,1972-

المحاضرة الثامنة:

الفضاء

01- تحديد المصطلح:

نقصد بالفضاء مجموع الأمكنة التي ترد في الرواية باعتباره مصطلحًا أشمل وأوسع، وهو ما يذهب إليه الباحث حميد لحمداني، الذي يرى بأنّ مجموع الأمكنة هو الذي يُشكِّل فضاء الرواية[1]؛" "إن مجموع هذه الأمكنة، وهو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم: فضاء الرواية، لأن الفضاء أشمل، وأوسع من معنى المكان. والمكان بهذا المعنى هو مكوّن الفضاء." في حين يَعْتَبِر عبد الملك مرتاض مصطلح « الحيِّز » مقابلا للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي: (espace, space) بدل مصطلح « الفضاء » الذي يراه " قاصرا بالقياس إلى الحيز "، أو « المكان » الذي يجعله وقفا " على الحيز الجغرافي وحده "[2]. بينما نجد أن للحيز معاني أخرى عند ابن منظور وابن فارس، فقد أورد الأول في (لسان العرب): « وحَوَز الدار وحَيْزها: ما انضم إليها من المرافق والمنافع. وكل ناحية على حِدَةٍ حَيِّز، بتشديد الياء، وأصله من الواو. والحَيْز: تخفيف الحيِّز مثل هَيْن وهيِّن ولين وليِّن، والجمع أَحْيازٌ نادر. والحَوْزة : الناحية. »[3]، ؛ وجاء في معجم المقاييس في اللغة لابن فارس« حيز: الحاء والياء والزاء (كذا) ليس أصلا لأنّ ياءه في الحقيقة واو، من ذلك الحيّز: الناحية. »[4]؛ وبهذا المعنى فالحيّز هو الناحية من المكان (الحيّز من البيت يعني ناحية من نواحيه). مما يجعلنا -حسب هذه التحديدات- نقول " إن الفضاء – وفق هذا التحديد- شموليّ– إنه يشير إلى " المسرح" الروائي بكامله. والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء

(1) حميد لحمداني، بنية النّصّ السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص63.

(2) ينظر:عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد -، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، شعبان 1419هـ، ديسمبر/كانون الأوّل 1998م، ص 141- 143.

(3) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، م4، ص268.

(4) أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكرياء، معجم المقاييس في اللغة، تحقيق: شهاب الدين أو عمرو، دار الفكر، بيروت، لبنان، د ط، دس، ص498.

الروائي." [1]. وهو ما يجعلنا نؤكد على" أن الحديث عن مكان محدد في الرواية يفترض دائما توقفا زمنيا لسيرورة الحدث، لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني، في حين أن الفضاء يفترض دائما تصور الحركة داخله، أي يفترض الاستمرارية الزمنية." [2].

02 - تقديم الأمكنة:

يعتبر الفضاء مكونا سرديا مثل باقي المكونات الأخرى التي يدخل معها في علاقات متعددة، من زاوية أنّه مؤثر في الأحداث، وليس إطارًا لها فقط، وعدم النظر إليه وفق هذا التصور يجعل من العسير فهم الدور النّصّي الذي ينهض به الفضاء الروائي بشكل عام داخل السرد. فـ"... المكان لا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السرد، إنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية." [3].

إنّ المكان يسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق[4] و"... عندما يروي الإنسان أحداثا يجعل لها فضاء ومسرحا ومكانًا ينتظم المكان المتصل المطلق الشامل ويتحدد في صور وأشكال يحملها معنى : فالمكان إما أليف و إما وحشي مُعَادٍ، مكان السعادة أو الشقاء، الواقع المر أو الحلم الدافئ، الضياع أو المصالحة..." الحرية أو القهر، وفي ضوء هذه الثنائيات التقابلية يتشكل معنى الفضاء، وتتجلى قيمته[5]، فتخلق فضاءات الحرية مثلا شخصيات حرة، كما تعبر الأحداث التي تقع فيها عن فلسفة الحرية المتبعة بها سواء أكانت إيجابية أم سلبية، أي تلك التي تسهم في توفير حياة مليئة بالاطمئنان، أو تلك التي تؤدي إلى نشوب حروب بين هذه الفضاءات والفضاءات الأخرى التي لا ترى في نظام الحرية، وفلسفتها سوى مجرد فوضى

(1) حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص63.

(2) المرجع نفسه، ص63.

(3) حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص26.

(4) ينظر: غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، الرواية العربية (واقع و آفاق)، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981، ط 1، ص211.

(5)- أنطوان طعمة، السيميولوجيا والأدب، مقاربة سيميولوجية تطبيقية للقصة الحديثة والمعاصرة، عالم الفكر، المجلد الرابع والعشرون، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد الثالث، يناير - مارس 1996، ص218.

اجتماعية[1]. وفي مقابل ذلك، تشعر الشخصيات في فضاءات القهر باستلاب حريتها، وبعدم قدرتها على القيام بالأفعال التي ترغب فيها، ما عدا تلك التي تسمح بها هذه الفضاءات ووفق أنظمتها[2].

للإشارة، تُقَدَم الأمكنة في الروايات بكيفيات مختلفة، فقد يقدمها السارد أو الشخصية، أو يقدمها السارد والشخصية على حد سواء، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، فقد يُقدم المكان عن طريق البورتريه دفعة واحدة، كما نجد بعض الأمكنة الأخرى تُقدم بصورة تجزيئية، اعتمادا على تدرج مقصود، وعلى فترات، مما يجعل القارئ يحس بحضورها على مستوى الحدث الروائي. ويرتبط تقديم الأمكنة -عادة- بلحظات الوصف، " فإذا نحن نظرنا إلى طريقة تحديد وصف الأمكنة في الروايات نجدها عادة تأتي متقطعة، ولسنا في حاجة للتذكير بأن ضوابط المكان في الروايات متصلة عادة بلحظات الوصف، وهي لحظات متقطعة أيضا تتناوب في الظهور مع السرد أو مقاطع الحوار."[3] مما يجعل وصف المكان يلتقي مع الانقطاع الزمني، في حين أن الفضاء يفترض دائما تصور الحركة داخله، أي يفترض الاستمرارية الزمنية. [4]

المراجع:

01- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكرياء، معجم المقاييس في اللغة، تحقيق: شهاب الدين أو عمرو، دار الفكر، بيروت ، لبنان، د ط، دس.

02- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، المجلد الرابع، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، 2005.

(1) ينظر: نورالدين محقق، إستراتيجية التناص في الرواية الحديثة، بحث لنيل شهادة الدكتوراه (النظام الجديد)، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية – الرباط-شعبة اللغة العربية وآدابها ، وحدة :السرد العربي- البنيات والأنساق التداولية والمعرفية- السنة الدراسية: 1999- 2000، ص 114.

(2) ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص62، 63.

4) ينظر:المرجع نفسه، ص63.

03- جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم والناشرون، الجزائر، ط1، 1428هـ-2007.

04- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

05- حميد لحمداني، بنية النّصّ السردي (من منظور النقد الأدبي)،)، المركز الثقافي العربي للطباعة، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000.

06- عالم الفكر ،المجلد الرابع والعشرون، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد الثالث، يناير - مارس 1996.

07- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد -، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، شعبان 1419هـ، ديسمبر/كانون الأوّل 1998م.

08- غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، الرواية العربية (واقع و آفاق)، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،1981، ط1 .

09- نورالدين محقق، استراتيجية التناص في الرواية الحديثة، بحث لنيل شهادة الدكتوراه (النظام الجديد)، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية – الرباط-شعبة اللغة العربية وآدابها ، وحدة :السرد العربي- البنيات والأنساق التداولية والمعرفية- السنة الدراسية: 1999- 2000.

المحاضرة التاسعة:

وجهة النظر (المنظور السردي)

تعد وجهة النظر[1] من المقولات السردية الحديثة، التي شغلت اهتمام المنظرين للرواية، لأن المنظور، يسهم في تحقيق الدلالة كون القارئ لا يتلقى المتن الحكائي مباشرة، وإنما يسبقه إدراك السارد، الذي يتموضع في زاوية من زوايا الحكاية، وينسج علاقات مختلفة مع شخصياتها، مما يجعل تلقي القارئ يتأثر بطبيعة هذا الحكي " فالوقائع التي يتألف منها العالم التخييلي لا تقدم لنا أبدا في "ذاتها" بل من منظور معين، وانطلاقا من وجهة نظر معينة "[2] تتولى تقديم الأحداث والشخصيات، والزمان، والمكان،" ففي الأدب لا نكون أبدا بإزاء أحداث أو وقائع خام وإنما بإزاء أحداث تقدم لنا على نحو معين. فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين. ويتحدد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي تقدمه لنا ." [3]

يقول جيرار جينيت:" إن وجهة النظر(الكاتب) هي التي توجه المنظور السردي"، ممّا يعني أن رؤية الكاتب ذات أهمية بالغة، لأنها أداة من الأدوات الفنية التي يوظفها، ويبني عناصرها ومستوياتها، وفق نظام معين، ويكون عادة هذا التوظيف ذا تأثير، سواء أكان قليلا أم كثيرا، في توجيه "المنظور السردي" للسارد، أو الشخصية، أو القارئ على حد سواء[4]. و" لئن اقترنت لفظة الرؤية (من رأى) بمعنى الإبصار الذي غلب عليها، فإنها في الحقيقة غير منحصرة فيه، وإنما هي أوسع مجالا، وأشمل معنى، باعتبارها تتسع لجميع ضروب الإدراك (perception) وبهذا المعنى درسها جل المختصين"[5].

---

[1]- ورد هذا المصطلح تحت تسميات مختلفة: وجهة النظر، الرؤية، حصر المجال، التبئير.

[2]- تزفيطان طودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص50.

[3]- تزفيطان طودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص51.

4) ينظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 2000، ص 161.

5) الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 2000، ص 155.

عرّف "لينتالفت" j.lintvelt الرؤية بقوله: "هي عملية المعرفة أو الإدراك بواسطة الفكر والحواس.".

لا ينبغي أن نحصر الإدراك (أو الرؤية) في الحقل البصري، وإنما يوسَّع ليشمل –إلى جانب مجال البصر- مجالات أخرى مثال مجال السمع أو اللمس أو الذوق أو حتى الحي" الرطوبة والدفء". فحاسة السمع هي أولى أبواب الإدراك في كتاب الأيام، ومنها تنطلق المادة القصصية[1].

ويحدد الباحث الصادق قسومة عناصر الرؤية بعنصرين اثنين، فأما العنصر الأول؛ فيتمثل في:

01-" المرصد: هو مركز الإبصار أو الموضع الذي منه يتم النظر...لأن الحاصل من رؤية راء في موضع معين مخالف للحاصل من رؤية راء آخر في موضع آخر(فالحاصل من رؤية ناظر من أعلى إلى أسفل مثلا غير مطابق للحاصل من رؤية ناظر من أسفل إلى أعلى)"، وإضافة إلى ذلك أن موضع الرائي، أي؛ المرصد وقربه أو بعده من المادة المرئية أو المدركة على سبيل التدقيق، ذو تأثير معرفي إدراكي، وانفعالي، تبعا لمقتضيات الفاصل المكاني[2]. أما العنصر الثاني فهو إيلاء الاهتمام بالرؤية ذاتها، بعد كان الاهتمام بالرائي (أو المدرك) فقط، وهو ما أطلق مصطلح؛ البوأرة:

2- و"البوأرة (Focalisation): هي تعديل مقدار النظر، وهي عبارة تعني في الأصل جمع الأشعة، وتوجيها متضامة وجهة معينة، وقد استعملت خصوصا في مجال المجهر، ويقصد بها تحديد فتحته، وضبط العدسة المناسبة لرؤية حقل معين..." [3].

---

1) كما إن حاسة السمع هي أولى أبواب الإدراك في شعر بشار بن برد، يقول الشاعر:

قالوا بمن لا ترى تهذي فقلت لهم الأذن كالعين توفي القلب ما كانا

يا قوم أذني لبعض الحي عاشقة والأذن تعشق قبل العين أحـــيانا.

2) ينظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 2000، ص156 .

3) الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 2000، ص156، 157 .

01- مفهوم وجهة النظر وارتباطه بالسارد:

يعود مفهوم الرؤية إلى البحوث التي قام بها (هنري جيمس) في بدايات القرن العشرين، الداعي إلى « مسرحة الأحداث »، وعرضها، لا إلى قولها وسردها، لأنّه لاحظ أنّ السارد ينظر إلى العالم الحكائي من علٍ، وبدل أن تحكي القصة ذاتها يحكيها المؤلف[1]، كما أنّه وَسَمَ الشخصيات التي لا تُدْرِك فقط، بل تُدْرَك أيضًا بـ" المرايا العاكسة[2] ما حدا بتودوروف - بناءً على ذلك - إلى القول:« فإذا كانت الشخصيات الأخرى أولا وقبل كل شيء صورا منعكسة على وعي معيّن، فإنّ المرآة العاكسة هي هذا الوعي عينه. »[3] مُقَدِّمًا مثالًا يشرح من خلاله هذا الاستنتاج، ومفاده أنّ أخبار شخصية من الشخصيات قد لا نظفر بها من أفعال الشخصية ذاتها، ولكن من خلال إدراك هذه الشخصية لأفعال الآخرين وتقويمها[4].

ويتصل موضوع دراسة وجهة النظر بأحد أهم مكوّنات الخطاب السردي، يتعلق الأمر بالسارد، إذ تبقى " وجهة النظر" خاضعة لإرادته، ولموقفه الفكري بوجه عام« وبكلام أكثر دقة، فهو الصوت غير المسموع الذي يقوم بتفصيل مادة الرواية إلى المتلقي، وربما يكون الشخص الموصوف مظهرا داخل النّص، ممن يتولى مهمة الإدلاء بكامل التفاصيل عالم الرواية، فهو يملك قدرة أن يقدم الشخصيات وسماتها وملامحها الفكرية وعلاقاتها وتناقضاتها. كما أنّ مهامه تقديم الوقائع المتعاقبة أو المتداخلة أو المتوازية التي تؤلف كيان الحدث في الرواية، ويقوم فضلا على ذلك عن هذا بتقديم الخلفية الزمانية والمكانية للشخصيات والأحداث، ويسبك جميع هذه العناصر، ويقدمها إلى القارئ، وقد يكون هذا الراوي إحدى شخصيات الرواية فيقدم ما يشاهد أمامه من أحداث، وما يشارك في صنعه منها. وقد يكون صوتا خفيا غير موصوف ولا

---

[1]- ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1993، ص285.

[2]- ينظر: تزفيطان طودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص52.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

مجسد ماديا في عالم الرواية، لكنه يقدم الأحداث دون أن تعرف علاقته بها.» [1]. فوجهة النظر والسارد عنصران « متداخلان ومترابطان، وكل منهما ينهض على الآخر، فلا رؤية بدون راو، ولا راو بدون رؤية. وينعكس هذا التداخل بصورة مباشرة على بناء المادة القصصية فالرؤية تحدِّد إلى درجة كبرى نوع البناء، ونمط العلاقات بين العناصر الفنية، لسبب أساسي وهو أنّها تمتلك هيمنة شبه مطلقة على تلك العناصر.» [2].

02- تطور مفهوم وجهة النظر:

إن كثيرا من الآراء قد تعاقبت بالتحليل والتصنيف لمصطلح " وجهة النظر"، بدءًا بـ" هنري جيمس"، انتقالا إلى " بيرسي لوبوك "، إلى " فريدمان "، إلى " جان بويون" في الأربعينات، إلى تودوروف في السبعينات، ثمّ أعمال "جيرار جينيت " الذي قام بتصحيح الكثير منها مستفيدا من الدراسات التي سبقته، والنقد الذي وجه إليه، وطروحات " ميك بال" في مقالتها حول " السرد والتبئير " التي قدمت من خلالها قراءة لمشروع " جينيت" النظري، وسعت إلى إقامة نموذج جديد لنظرية التبئيرات، إذ تُقَدِّم ميك بال مصطلح " التبئير" بمفهوم " العلاقة بين الرؤية وما يُرى، أو يُدرك "، أو بتعبير أدق " العلاقة بين " الرؤية "، الفاعل الذي يرى، والشيء المرئي"[3]؛ دون أن ننسى أسماء باحثين آخرين أسهموا في هذا الموضوع على غرار الأمريكي سيمور شاتمان والألمانيين ستنزيل وكايزر والروس باختين وفولوزينوف وأوسبنسكي.

وقام « بيرسي لوبوك » Percy Lubbock بعد هنري جيمس بتعميق مفهوم الرؤية وبلورته في كتابه (حيلة التخيل) الذي يعتبره تودوروف الدارسة المنهجية الأولى لمسألة الرؤية[4]، إذ بيّن الفرق بين السارد العالم بكلّ شيء الذي يفرض وجوده في كل شيء، وبين

---

[1]- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي- مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة- المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، حزيران 1990، ص: 117.

[2]- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي - مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة -، ص62.

(3) ينظر: ميك بال، التبئير، ترجمة: السيد إمام، الرواية (قضايا وآفاق)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد الرابع، 2009، ص 271، 273.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص50، 51.

عرض الأحداث وكأنّها تجري أمام المتلقي مُتَحَيِّزا لتصور سابقه رغبةً في مسرحة أحداث القصة[1].

أمّا الناقد نورمان فريدمان Norman Fredman فقدم تصورا أكثر تنظيما لكنه طويل بعض الشيء[2]، ليختصره لاحقا جان بويون Jean Pouillon في ثلاث "رؤيات" هي: الرؤية من الخلف (vision par derrière)- الرؤية مع (vision avec)– الرؤية من الخارج (vision du dehors)[3].

ويجيء تودوروف ويحافظ على التقسيم ذاته المشار إليه سابقا[4]:

- **الرؤية من الخلف (السارد < الشخصية)**: وتستخدم في الراويات التقليدية، ويتميز السارد فيها بمعرفته الكية للشخصيات، فهو يعرف أكثر مما تعرف هي عن نفسها، حيث يستطيع أن يكشف كل أسرارها، ويظهر رغباتها الكامنة، دون أن يبين كيف اكتسب هذه المعرفة." إنه يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في دماغ بطله." [5]

- **الرؤية مع (السارد = الشخصية)**: هذا النوع شائع في أدب العصر الحديث." وفي هذه الحالة يعرف السارد بقدر ما تعرفه الشخصية الروائية، ولا يستطيع أن يمدها بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصيات الروائية، وهنا أيضا يمكن القيام بتمييزات كثيرة." [6] إذ يمكن أن تسرد القصة بضمير المتكلم المفرد أو بضمير الغائب مع المحافظة على الرؤية

---

[1]- ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، ص285، 286.

[2]- ينظر: فرانسواز فان. رسوم غيون، وجهة النظر أو المنظور السردي – نظريات وتصورات نقدية-، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، ص13- 15.

[3]- ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، ص287- 290.

[4]- ينظر: تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ترجمة سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي- دراسات-، 1992، ص58، 59. والترجمة ذاتها موجودة في مجلة آفاق، ينظر: آفاق، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، العدد8-9، 1988، ص 30- 53.

[5]- ينظر: تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ترجمة سحبان وفؤاد صفا، ص45.

[6]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

التي تقدمه الشخصية نفسها عن الأحداث، كما يمكن أن يقدم الراوي قصته من منظور عدد من الشخصيات، وذلك بالانتقال من شخصية إلى أخرى.

- **الرؤية من الخارج (السارد < الشخصية)**: وكان ظهورها في كتابات القرن العشرين. وفي هذه الحالة يعرف السارد أقل مما تعرف أي شخصية من شخصيات الرواية، فهو لا يعرف عن وعيها شيئا، وليس بوسعه النفاذ إلى عمقها ومعرفة نمط تفكيرها، لكن يبقى هذا مجرد تواضع، وضرب من ضروب الكتابة فقط." إن السارد هو الفاعل في كل عملية البناء التي فحصناها ، وتبعا لذلك تدلنا كل مقومات هذه العملية، بصورة غير مباشرة على ذلك الفاعل ، فالسارد هو الذي يجسد المبادئ التي ينطلق منها إطلاق الأحكام التقويمية ، وهو الذي يخفي أفكار الشخصيات أو يجلوها ، ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوره " للنفسية"، (...)، "[1]

واتجه تصور ميك بال Mieke Bal إلى التركيز على مفهوم الرؤية[2] أكثر من التركيز على " تضييق حقل الرؤية"، وبعبارة أخرى فإنّها ترى أنّ السؤال الأساس هو: "تبئير ماذا؟ " " ومن طرف من؟ " بدل التَّصور الجينيتي (نسبة لجينيت) الذي مفاده "التبئير على من؟ "[3]، لذلك فَضَّلَتْ استخدام مصطلح " التبئير "؛ وعليه ينبغي أن نفرق بين المُبَأَّر الذي هو موضوع التبئير، الكائن أو الحدث المُقَدَم من منظور المُبَئِّر أي "ذات التبئير" وحامل وجهة النظر(البؤرة الحاكمة للتبئير)، وبمعنى آخر الشخصية التي تقدم الأحداث تبعا لوجهة نظرها، وبؤرة السرد " يعني الصوت" ووجهة النظر، اللذين يتحكمان في المواقف والأحداث المقدمة[4]؛ وهذا ينعكس بالضرورة على دلالات " المنظور " ويجعل مفهوم "التبئير" يشمل المُبئِّر focalisateur والمُبَأَّر focalisé في الآن نفسه، وينقل دلالة التبئير من " تضييق الحقل " التي ترتبط في تصور جينيت بالسارد إلى المركز البؤري في حد ذاته.

---

[1]- تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص56.

[2]- ينظر: جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ص:71، 72.

[3]- ينظر: كرستيان أنجليه، السرديات، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، ص: 117.

[4]- ينظر: جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ص:71، 72.

« فإذا اقتصر ما يقدم على السلوك الخارجي للشخصيات (الأقوال والأعمال وليس الأفكار والمشاعر) أو على مظهرها، والخلفية التي تبرز عليها إلى المقدمة، أمكن القول بحصول التبئير الخارجي ...(ولقد جادل بعض السرديين بأن التبئير الخارجي لا يتميز بالمنظور المصطنع بقدر ما يتميز بالمعلومات المقدمة.

ويجب التمييز بين "التبئير" (" من يرى" أو على نحو أكثر عمومية " من يدرك ويتصور"، وبين "الصوت" Voice ("من يتكلم"، "من يخبر"، "من يروي") »[1]

وتجدر الإشارة إلى يجب أن " نفرق بين المُبأِّر هو موضوع التبئير، الكائن أو الحدث المقدم من منظور المبئِّر وذات التبيئر، أي حامل وجهة النظر والبؤرة الحاكمة للتبئير. وبؤرة السرد يعني الصوت(...) و" وجهة النظر" ... اللذان يتحكمان في المواقف والأحداث المقدمة"[2].

03- وظيفة وجهة النظر:

تَسْتَمِد " وجهة النظر" قِيمتَها ممّا تحمله من غايات؛ كونها تُسْهم في التأثير على المتلقي باعتباره لا يتلقى المتن الحكائي بصورة مباشرة، وإنّما يَسْبِقه إدراك السارد الذي يتخذ لنفسه موضعًا ما من زوايا الحكاية، وينسج علاقات مختلفة مع شخصياتها مُبْرِزًا سماتها، وأفكارَها، وعلاقاتِها أيضا، أو مُخْفيا إياها لدواعٍ أو لأخرى، كما يتولّى تقديم عالمه الحكائي من أحداث، وزمان ومكان حسب أفكاره ومواقفه « فلا وجود لقصة بلا سارد »[3] بتعبير تودوروف. ورؤيته هي أساس تقديم الوقائع والأحداث بشكل عام « فالوقائع التي يتألف منها العالم التخييلي لا تقدم لنا أبدا في " ذاتها "، بل من منظور معيّن وانطلاقا من وجهة نظر معيّنة. »[4]، كما أن

---

[1]- جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003، ط1، ص71.

[2]- جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ص71، 72.

[3]- تزفيطان طودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص 56.

[4]- المرجع نفسه، ص 50.

القصة لا تسرد نفسها، بل لابد لها من راوية يعرِّف الآخرين بها، وبالتالي سيترك تأثيره على تفاصليها تبعا لمفاهيمه، وتبعا لطبيعة رؤيته للحياة، من جهة، ومن جهة ثانية، فإنّ شخصيات القصة تكوّن هي الأخرى وجهات نظر تجاه بعضها البعض، ما يجعل المسرود له يتأثر بطبيعة هذا الحكي رغم تفاوت درجة حضور السارد لأنّه « وحتى في حالة محكي يتكون حرفيا من حوارات بين الشخصيات، ودون صيغة للإسناد (من نوع: قال)، يجب أن نقبل بوجود تلفظ أعلى ينقل إلينا هذه الحوارات. »[1] كما يذهب إليه كرستيان أنجليه[2] Christian Angelet.

04- إسهامات جيرار جينيت ومصطلح التبئير:

وقد سارت السرديات الفرنسية في الاتجاه نفسه؛ إذ يؤكد جيرار جينيت « استحالة وجود محكي دون سارد »[3]، فلا وجود لملفوظ دون ذات مُتلفِظة تُنتِجُه حتّى وإن حاولت العملية السردية الاختفاء إلى أقصى حدّ ممكن لصالح الحكاية، فهذا لا يجعلنا ننكر دور الوسيط (السارد)، حتَّى وإنْ تنحَّى جانبا، فاسحًا المجال للشخصيات، لِتُعَبِّر مباشرة عن أفكارها، وتصوراتها، ليجد القارئ نفسه وجها لوجه معها، وبشفافية مطلقة، وكأنّ الأحداث المعروضة واقعية، خاصة إذا ما تعلق الأمر بسرد تاريخي يحيل على وقائع بعينها. وقد وضع جيرار جينيت مصطلح focalisation الذي يقابله في العربية مصطلح " التبئير " محاولا - بناء على تصوره لهذا المفهوم- أن يتجنب الخلط الحاصل بين " الصوت " و"المنظور "، فضلا على كون هذا المصطلح يجعل مفهوم الإدراك أوسع بعدما كان مصطلح " الرؤية " يحيل على دلالة بصرية فقط. واختصارا لما سبق نقول ؛ أن مصطلح التبئير الذي وضعه جيرار جينيت جاء ليُخَلِّص المفهوم من البعد البصري الذي توحي به مصطلحاته الشائعة من قبيل " الرؤية "و"

---

[1]- كرستيان أنجليه، السرديات، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص98.

[2]- وتبعًا لذلك تَتَشَكّل رؤية المسرود له للوقائع باعتباره مَنْ يوجه إليه الخطاب الملفوظ.

[3]- كرستيان أنجليه، السرديات، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، ص 98.

وجهة النظر"؛ ومؤداه هو: " تضييق في حقل الرؤية"[1]، و بتعبير أدق فالمقصود بالتبئير « الوضع الإدراكي أو المفهومي الذي تقدم من خلاله المواقف والأحداث »[2]. وتسهيلا لتصوُّر التصنيفات المذكورة سابقا، يمكن الاستعانة بالجدول التَّوضيحي التالي[3]:

جينيت " صور III " Seuil 1972	تودوروف " الأدب والدلالة " Larousse 1967	بويون " الزمن والرواية " Gallimard 1946
التبئير في درجة الصفر	السارد يعرف أكثر مما تعرف الشخصية	الرؤية من الخلف
التبئير الداخلي	السارد يعرف نفس ما تعرفه الشخصية	الرؤية مع (المصاحبة)
التبئير الخارجي	السارد يعرف أقل مما تعرفه الشخصية	الرؤية من الخارج

المراجع

01- آفاق، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، العدد8- 9، 1988.

02- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 2000.

(1) ينظر: ينظر: جيرار جينيت، المنظور، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، ص 57- 77. وينظر أيضًا: مجموعة من المؤلفين، إشراف محمد القاضي، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين (دار محمد علي للنشر- تونس، دار الفاربي - لبنان، مؤسسة الانتشار العربي- لبنان، دار تالة- الجزائر، دار العين - مصر، دار الملتقى- المغرب)، ط1، 2010، ص 65- 67.

(2) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص70، 71. وينظر أيضًا: Gérard Genette, *Figures III* , p : 203 -224.

3- ينظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 2000، ص 160.

03- تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ترجمة سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي- دراسات-، 1992.

04- تزفيطان طودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

05- جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.

06- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير

، المركز الثقافي العربي، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1993.

07- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي - مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة -، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، حزيران 1990.

08- مجموعة من المؤلفين، إشراف محمد القاضي، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين (دار محمد علي للنشر- تونس، دار الفاربي - لبنان، مؤسسة الانتشار العربي- لبنان، دار تالة- الجزائر، دار العين - مصر، دار الملتقى- المغرب)، ط1، 2010.

09- ميك بال، التبئير، ترجمة: السيد إمام، الرواية (قضايا وآفاق)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد الرابع، 2009.

-10 نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط1، 1989.

11-. Gérard Genette , *Figures III* ,Edition du Seuil , Paris ,1972

المحاضرة العاشرة:

التحليل السيميائي للخطاب السردي

01- توطئة:

تشير الدراسات إلى أن علم السيميولوجيا تأسس حديثا على يد الباحثين الأمريكي بيرس(ت1913)، والفرنسي دوسوسير(ت1914)، وقد استخدم الأول مصطلح "sémiotique" الذي شاع استخدامه في أمريكا، بينما استخدم الثاني مصطلح " sémiologie" الذي صار استعماله شائعا في دول أوروبا، ونُقِلا المصطلحان إلى العربية بدءا، بمصطلحي؛ السيميوطيقا، السيميولوجيا، إلى جانب استخدام مقابلات أخرى ، للدلالة على هذا العلم، نذكر منها: علم الرموز، علم الإشارات، الرموزية، علم العلامات، علم الأنساق، الدلائلية،.. وسواها، ثم لاحقا، تمّ استخدام مصطلح "السيميائية"، بالاستناد إلى الموروث العربي في موضوع " العلامة"، قبل أن يتم الفصل بين مصطلحي "سيميولوجيا"، ومصطلح "سيميائية"، من قبل الباحثين العرب؛ إذ أطلقوا مصطلح "سيميولوجيا" على الهيكل العام لعلم العلامات، ينما صار مصطلح "سيميائية" يخص فروعا محددة من العلم على غرار "السرد".

- **02- لفظ "السمة" في القرآن الكريم:**

وردت لفظة (سيماهم) في الآيات التالية:

1. (تعرفهم بسيماهم لا يسألون الناس إلحافا)[1].
2. (وبينهما حجاب وعلى الأعراف رجال يعرفون كلا بسيماهم) [2] .
3. (ونادى أصحاب الأعراف رجالا يعرفون بسيماهم) [3].
4. (ولو نشاء لأرينكم فلعرفتهمم بسيماهم ولتعرفنّهم في لحن القول) [4].

([1]) البقرة، الآية: 273.

([2]) الأعراف، الآية: 46.

([3]) الأعراف، الآية: 48..

([4]) محمد، الآية: 30.

5. (سيماهم في وجوههم من أثر السجود)[1].

6- (يعرف المجرمون بسيماهم فيؤخذ بالنواصي والأقدام)[2].

أولا: البنية السطحية:

01- المكون السردي: الحالة والتحول، النموذج العاملي، البرامج السردية.

تطور علم السرد الذي ظهر مع كلود ليفي ستراوس Claude Levi Strauss على أيدي باحثين آخرين، ومنهم قريماس" وكان من منطلقات قريماس الأساسية مفهوم الفاعل (actant) بوصفه وحدة بنيوية." [3] إذ يرى أن للقصة مسارين سرديين، ويتعلق هذان المساران بالذات (التي تتحدد في علاقتها بالموضوع) والذات الضديدة المتصارعتين، وتتم المواجهة بينهما في لحظة ما" والمواجهة ذاتها يمكن أن تتم على شكل سجالي أو على شكل تصالحي) (transactionnelle، فهي إمّا متجلية في معركة أو متجلية في تبادل (échange) ." [4] ويؤدي هذا الصراع إلى انفصال إحدى الذاتين عن موضوع القيمة، الذي يصبح هدفا للذوات في حين يكون خصمها في اتصال معه.

ويميّز غريماس بين ذاتين مختلفتين: ذات الحالة " وهذه الذات إما أن تكون في حالة اتصال^، أو في حالة انفصال V عن الموضوع 0، فإذا كانت في حالة اتصال، فإنها ترغب في الانفصال، وإذا كانت في حالة الانفصال فإنها ترغب في الاتصال." [5] وتقوم ذات الفعل التي تبقى ذات فاعلة بعميلة الاتصال أو الانفصال التي تخص ذوات الحالة.[6]

([1]) الفتح، الآية: 29.

([2]) الرحمن، الآية: 41.

([3]) ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص104.

([4]) أ. ج. غريماس، السيميائيات السردية المكاسب والمشاريع، تر: سعيد بنكراد، آفاق، اتحاد كتاب ، المغرب، العدد 8-9/ 1988، ص128.

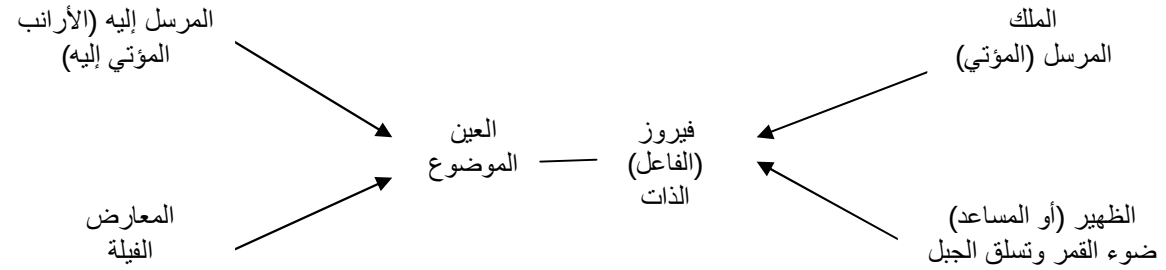
([5]) حميد لحمداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص34.

([6]) ينظر: أ. ج. غريماس، السيميائيات السردية المكاسب والمشاريع، تر: سعيد بنكراد، ص129، 130.

يرتكز النموذج العاملي من حيث هو نظام ثابت على ثلاثة أزواج من العوامل هي: المرسل والمرسل إليه(المؤتي/المؤتي إليه) والذات/والموضوع(والفاعل/الموضوع) والمساعد/المعارض، وتنتظم بين هذه العوامل جميعا علاقات. ويتحقق البرنامج السردي بتوفر الذات المؤهلة على مجموعة من الموجهات[1] (modalités) هي:

- وجوب الفعل devoir faire
- رغبة الفعل. vouloir faire
- معرفة الفعل savoir faire
- قدرة الفعل pouvoir faire

يشكل النظام العاملي جملة على نحو ما يوضحه الرسم البياني التالي:



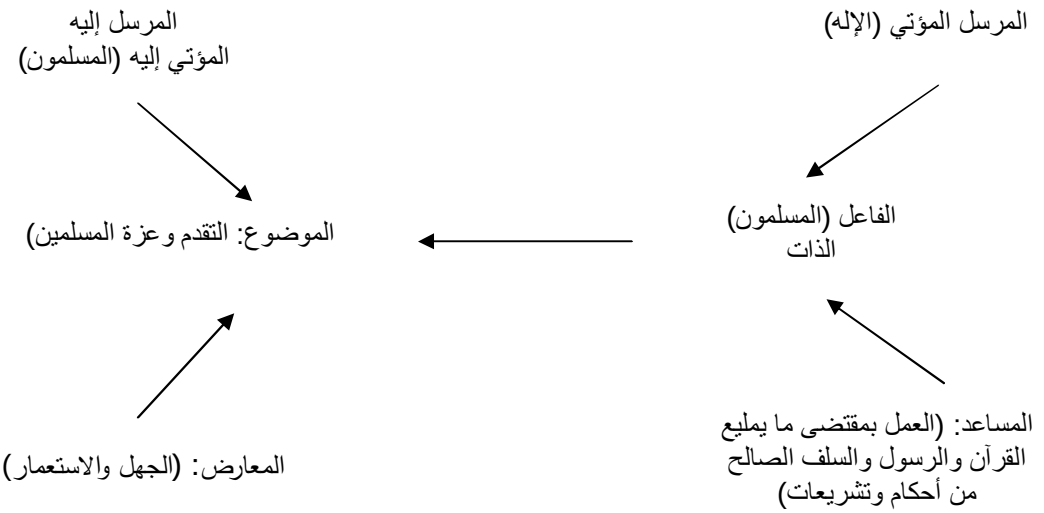
وتجسيدا لهذا المثال التجريدي نسوق الملفوظ التالي: " أنفذ ملك الأرانب فيروز لاسترجاع العين من الفيلة"[2]. فالمرسل هو الملك، والذات هو فيروز، والموضوع يقوم على استرجاع العين، والمرسل إليه هو مجموعة الأرانب، والمعارض (أو الفاعل النقيض في هذا

(1) غريماس، تر: سعيد بنكراد، السميائيات السردية، آفاق اتحاد كتاب المغرب، العدد8-9 المغرب، 1988، ص129.

(2) المثال مأخوذ من كتاب: محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي، ينظر: محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي، نظرية قريماس(Greimas)، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993، ص39.

السياق) هو الفيلة، أما المساعد فسيكون، وفق ما تفيده ملابسات الفعل فيما بعد، ضوء القمر وتسلق الجبل.

بالنسبة إلى الخطاب الإصلاحي الديني في نهاية القرن التاسع عشر، والمجسد في كتابات عبد الرحمن الكواكبي، والأفغاني، ومحمد عبده، وغيرهم، يتلخص في الأنموذج التجريدي التالي:



ملاحظات:

- استفاد قريماس في تحديده لمفهوم العامل من الدراسات الميثيولوجية، كما استفاد في بناء تصوره للنموذج العاملي من مفهوم العوامل في اللسانيات كما بينها تسنير [1](Tesnière) التي شبه فيها الملفوظ البسيط بالمشهد، والمشهد عنده يعادل الجملة.

كما استفاد من قريماس من أبحاث الشكلانيين، خاصة أبحاث فلاديمير بروب المتعلقة بالمثال الوظائفي، ونموذجه الذي يقوم على سبع خانات؛ هي[2]:

([1]) ينظر: حميد لحمداني، بنية النّصّ السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص31- 33.

([2]) ينظر: فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، دط، 1990، ص11.

- دائرة فعل البطل.
- دائرة فعل البطل المزيف.
- دائرة فعل الأميرة.
- دائر فعل المساعد.
- دائرة فعل الواهب.
- دائرة فعل الموكل.
- دائر فعل المعتدي.

كما استفاد من أبحاث " سوريو" في المسرح[1]، ونموذجه القائم على ست خانات، هي[2]:

- الأسد (القوة التيمية الموجهة).
- الشمس (ممثل الخير المنشود).
- الأرض (المستفيد من هذا الخير).
- المريخ(المعيق).
- الميزان (الحكم صاحب الخير).
- القمر (تضعيف القوة السابقة).

- نشير إلى وجود برامج سردية ثانوية في النص السردي إلى جانب البرامج السردية الرئيسة، كما يمكن أن تتعدد البرامج السردية في النص الواحد.[3].

([1]) ينظر: حميد لحمداني، بنية النّصّ السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص31- 33.

([2]) ينظر: فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، ص11.

([3]) لمزيد من الاطلاع في هذا الموضوع؛ ينظر: حميد لحمداني، بنية النّصّ السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص33-37.

- المقصود بالبرنامج السردي هو: التطور الحاصل بسبب تدخل ذات الإنجاز[1]. و"بنيويا تعد هذه اللحظة في المسار السردي أقرب تعريف للبرنامج السردي باعتباره فعلا إنجازيا." [2].

- يُمكن لعامل واحد أن يكون مُمَثَّلاً في الحكي بِمُمَثِّلَيْن أو أكثر، كما أن مُمَثِّلًا واحدًا يمكن أن يقوم بأدوار عامليَّة مُتعدِّدَة. كما "إن عدد العوامل في كل حكي محدود على الدوام ستة، هي: المرسل- المرسل إليه، الذات، الموضوع، المساعد، المعارض-أما عدد الممثلين فلا حدود له". [3]"

- يمكن أن تكون ذات الإنجاز هي ذات الحالة، وفي هذه الحال نعثر على ستة عوامل، أمّا إذا اختلف الأمر وقامت بالفعل ذات أخرى نسميها " ذات الإنجاز"، فإن الحديث سيصبح يتعلق بسبعة عوامل، وهي التي يطلق عليها قريماس- أي العوامل-" النموذج العاملي"." إن الإنجاز المحول يفضي أيضا- باعتباره يعمل على تطوير الحكي- إلى خلق ذات أخرى يسميها غريماس « ذات الإنجاز»(sujet de faire)، وقد تكون ذات الإنجاز هي نفسها الشخصية الممثلة لذات الحالة، وقد يكون الأمر متعلقا بشخصية أخرى، ويصبح العامل الذات l 'actant) (sujet) في هذه الحالة ممثلا في الحكي بشخصيتين يسميهما غريماس ممثلين(Acteurs)" [4]

([1]) ينظر: حميد لحمداني، بنية النّصّ السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص34.

([2]) رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي- دراسات-، أ. ج غريماس، السيميائيات السردية(المكاسب والمشاريع)، تر: سعيد بنكراد، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص193.

([3]) حميد لحمداني، بنية النّصّ السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص52.

([4]) حميد لحمداني، بنية النّصّ السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص34.

المحاضرة الحادية عشرة:

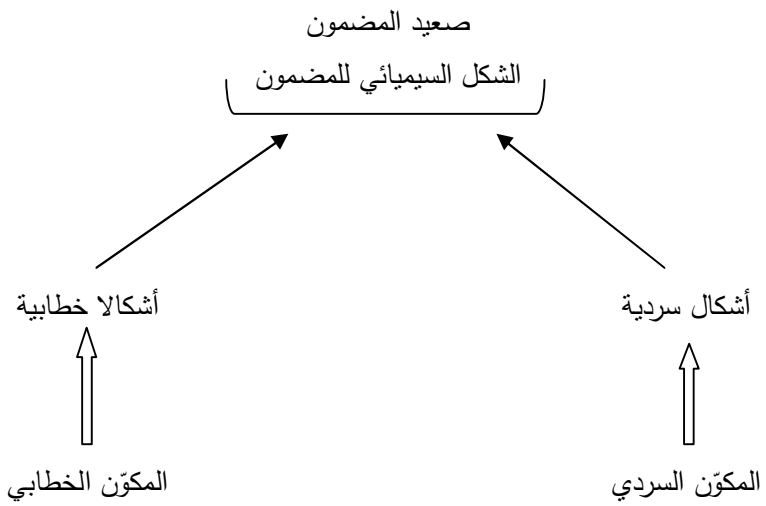
02- المكون الخطابي[1]: الصور، المسارات الصورية، التشكيلات الخطابية:

يهدف التحليل السيميائي إلى بناء الشكل السيميائي للمفهوم، في هذا المستوى الذي ينتظم السطح هناك نوعان من أشكال التنظيم:

أ- الأشكال السردية التي تشكل المكوّن السردي.

ب- الأشكال الخطابية التي تشكل المكوّن الخطابي.

يمكننا أن نقدم هذه الأمور بالطريقة الآتية:



يبدأ عادة تحليل النصوص من قصص المكوّن السردي بهدف وصف نظام وشكل المضامين.

([1]) تمّ الاعتماد في هذا الموضوع على ما جاء في كتاب؛ Groupe d' entrevernes , ***Analyse sémiotique des textes***, éd TOUBKAL , 1987. والكتاب المترجم: - فريق إنتروفرن، التحليل السيميائي للنصوص، ترجمة وتقديم: حبيبة جرير، مراجعة أ. عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 1433هـ-2012، ص 125-151. وينظر أيضا: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم والناشرون، الجزائر، ط1، 1428هـ- 2007، للإشارة يتحدث ناصر محمد ناصر العجيمي عن المكون الخطابي بمصطلح" المكون التّصويري:"، ينظر: محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي نظرية قريماس(Greimas) ،ص 75- 84.

02-01- الصور Les figures:

تحيل الصور على وحدات مضمونية ثابتة نسبية قد تدخل في سياقات متنوعة لتحقق إمكانية من إمكانياتها المختلفة.

02-01--01-الصور الليكسيمية Figures l'exématiques:

لكي نفهم بشكل أفضل سير الصورة داخل النص يمكننا أولا أن نقوم بملاحظة العناصر البسيطة كالليكسيمات، أي الكلمات التي يعطيها معجم لغوي ما ويحدّدها.

تستلزم الصورة مفهوما ثابتا وقابلا للتحليل على وحدات، انطلاقا من نواة المضمون هذه، فإن أنواعا متعددة من التحقيقات Réalisation قابلة لأن تتطور في الوظائف التي وضعت لها هذه الصور، نسمي مسارا سيميميا Parcours sémémiques هذه الإمكانيات المختلفة لتحقيق الصور.

- **تعريف الصورة Définition de la figure:**

الصورة هي وحدة مضمون ثابتة محددة بنواة مستقرة قد تدخل في سياقات متنوعة وأن تحقق مسارات سيميمية مختلفة.

الصورة الليكسيمية هي تنظيم للمعنى المحيّن Virtuelle والذي يتحقق حسب السياق يقودنا هذا إلى تصور الصورة وفق مظهر مزدوج.

- **معجمي Le répertoire**: فالصورة يمكن أن توصف بكل معانيها الممكنة باعتبارها مجموعة منظمة من الدلالات، وهذا ما يقوم به معجم الليكسيمات في لغة ما وهي تأخذ مظهر معينا.

- **استعمالي L'utilisation**: فالصورة يمكن أن تستغل إحدى إمكانياتها الدلالية لتحقيق مظهرا من مظاهرها وهي هنا تأخذ مظهرا محققا.

02-01-02-الصور في الخطاب Les figures dans le discours:

ما العمل إذا كانت لدينا ملفوظات عديدة متتابعة ضمن جمل تشكل خطابا أو نصا؟

في هذه الحالة ترى جماعة أنتروفارن أنه ينبغي وجود أعمال تتناول "الحقول الدلالية" و"الحقول المعجمية".

- الحقل المعجمي هو مجموعة مشكلة من كلمات (ليكسيمات) تجمعها لغة ما لتميّز بين الأوجه المختلفة لتقنية أو لموضوع أو لفكرة، هذا له علاقة مع فحص المظهر المحيّن Virtuel للصور.

- نسمي حقلا دلاليا مجموع استعمالات الكلمة في نص معطى، استعمالا يعطي لهذه الكلمة حمولة دلالية معينة، ونلاحظ أن هذا يمكن أن يتصل بفحص المسارات السيميمية أو المظهر المحقق للصورة.

ترى جماعة أنتروفارن أن دراسة هذين النمطين يبين لنا أن الصور الثابتة تقوم بينها علاقات تشكل شبكة يشير إليها مصطلح "حقل".

فالنص لا يتشكل من صور معزولة من بعضها وإنما من صور تقوم بينها علاقات وشبكات تصويرية، هذه الشبكات من الصور المعجمية هي التي تؤلف الصور الحقيقية للخطاب.

02-02- المسارات الصورية Parcours figuratif

التشكلات الخطابية Configuration discursives

إنّ صور الخطاب التي تشكل شبكات من الصور الليكسيمية والتي ترتبط فيما بينها علاقات هي التي تؤلف ما يسمى بالمسار الصوري.

02-02-01-المسارات الصورية Parcours figuratif

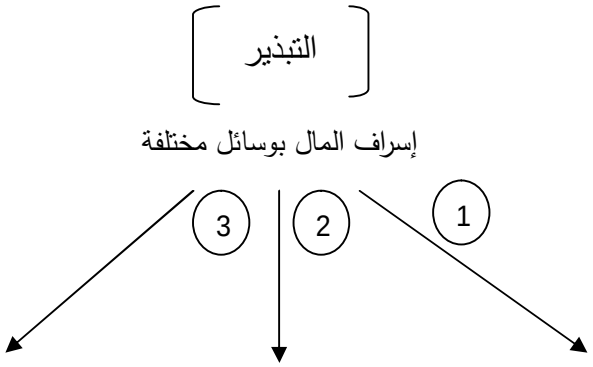
تتكتل عدة صور داخل النص أو الخطاب لتشكل مسارا صوريا مثل "الفسق" في قصة دوديه.

02-02-02- التجسيدات الخطابية Figuration discursive

إذا أخذنا بعين الاعتبار نصوصا متعددة لتمكننا من ملاحظة وجود نقاط مشتركة بين مختلف المسارات الصورية التي تحققها هذه النصوص، ومن هذا المنطلق يمكننا القول إنّ

الصور المتعددة المحققة في النصوص يمكنها أن تتجمع في تشكل خطابي واحد Configuration discursive.

التشكل الخطابي إذن هو مجموعة من الدلالات المضمرة القابلة لأن تتحقق عن طريق الخطابات والنصوص في مسارات صورية ويمكننا أن نقدم رسما توضيحيا لشرح الفكرة أكثر:



- حياة الفجور.
- الولائم.
- قطار الحياة ...الخ

- إسراف بواسطة اللعب (الملهى- القمار)...الخ.

- تبذير بواسطة الحب.
- إغواء (رشوة –تضليل).
- امرأة مدللة...الخ.

كل نص في استغلاله لمسارات محققة هي نصوص معينة يولّد مسارات جديدة تأتي لتثري التشكل الخطابي، ومن المؤكد أنه في استعارته لبعض المسارات فإنه جبل مسارات أخرى على معجم خطابي يلعب دور الذاكرة الثقافية، وهذه المسارات الجديدة تكون بدورها جاهزة لتحين في أية لحظة قصد إنتاج مسارات أخرى.

توصلت جماعة أنتروفارن في الأخير إلى استنتاج نتيجة مهمة تتمثل في كون:

- التشكيل الخطابي يشكل المظهر المضمر.
- المسار الصوري يشكل المظهر المحقق.

واستطاعت كذلك أن تقدم مقارنة بين الصور الليكسيمية والصور الخطابية التي تدرك وفقهما صور الخطاب ولخصت تلك المقارنة في الجدول الآتي:

	صعيد الخطاب	صعيد الليكسيم
مظهر مضمر	تشكل الخطاب (معجم خطابي)	صورة ليكسيمية (معجم جملي)
مظهر محقق	مسارات صورية (محققة في الخطابات)	مسارات سيميمية (محققة في الجمل)

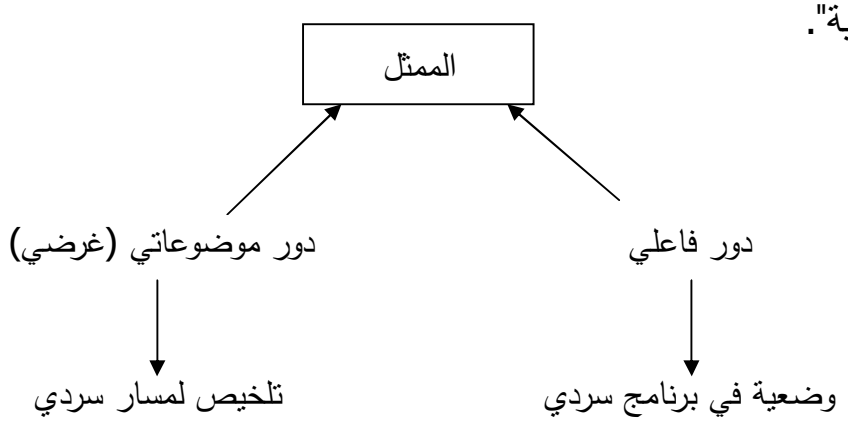
02-03- الأدوار الغرضية Les rôles thématiques:

إنّ تتبع الشبكات الصورية القائمة في النص يساعدنا على تحديد وضبط الشخصيات نتتبع برمجتها ونموها في النص، إلا أن فكرة الشخصية لا يمكن أن نستعملها على الإطلاق وإنما ينبغي أن نتتبع مما تتكون.

- في التحليل السردي يمكننا تعريف قسم من تركيبة الشخصيات هذه، هذا إذا أمكننا تحديد "الرجل" كمجموعة جد منظمة من الأدوار الفاعلية: فاعل الحالة أو الفاعل المنقذ في ب س1 وفي ب س2، هذه الأدوار تتعلق بوضعيات محددة في داخل شبكة العلاقات التي تبني البرنامج السردي.

- ينبغي تحديد القسم الآخر من تركيبة الشخصية والذي تعطيه صور النص، ولا يمكننا ذلك إلا إذا تمكنا من المرور من المسارات الصورية إلى الأدوار الخطابية Discursifs نسميها أدوارا غرضية Rôles thématique.

- مفهوم الدور الغرضي متصل كذلك بالدور الفاعلي الذي حدد في إطار الأشكال السردية، وزيادة على ذلك فإن مصطلح شخصية يمكننا من استخدام مصطلح ممثل، ويمكننا تعريفه كما يلي: "إنه صورة تحمل في آن واحد دورا خاليا واحدا أو عدة أدوار فاعلية والتي تحدد وضعية في البرنامج السردي، ودور غرضي واحد أو عدة أدوار غرضية تضبط في مسار صوري واحدا وعدة مسارات صورية".



بهذه الطريقة ينبغي إدراك تقاطع الصعيدين الخطابي والسردي، حيث يكون الممثل نقطة الالتقاء والتقاطع.

المحاضرة الثانية عشرة:

ثانيا: البنيات العميقة[1] Les structures profondes

01- باتجاه الوحدات الدنيا للدلالة Vers les unités minimales de la signe

تحاول جماعة أنتروفارن أن تحصر وتحدد دور البنية العميقة في تحليل النص السردي، فترى أنه من الضروري الانتقال من مستوى النحو السردي الذي ينتظم بنيات السطح إلى الصعيد المنطقي الدلالي المتمثل في البنية العميقة.

وإذا كانت البنية نظام من العلاقات، فإن الدلالة لا يمكن أن تنشأ إلا على أساس الفوارق، والمعنى لا يمكن أن يتلفظ إلا بإدراك هذه الفوارق وتعيين الانزياحات Ecarts وفق المنطق الذي تتطلبه، تتحدد البنية العميقة كعلاقة بين مجموعة من العناصر نسميها قيما دنيا متقابلة.

01-01- السيممات Les sèmes:

يحتوي السميم على مجموعة من السيمات، لهذا فإن كل سيميم ينبغي أن يحلل كمجموعة من الحدود الدلالية الأولية التي يطلق عليها اسم السيمات.

01-01-01- تفكيك الصور La décomposition des figures:

يرمي التحليل السيمي إلى ردّ المعاني والمدلولات إلى الحدود السيمية معناه إلى الشبكات المنظمة للحدود الأولية.

بفضل السيمات المشتركة أو المختلفة فإن صور لغة ما يمكن أن تثبت بينها علاقات تربط وتوصل أو تقابل وتنفي.

ثم تعرضت جماعة أنتروفارن إلى دراسة صورتين ليكسيميتين هما "الأمل" و"الخوف" وتمكنت من التقاط الحدود الدلالية من خلال المثال الذي حللته عن طريق الوظيفة الخلافية حيث أنها قدمت التركيب السيمي للصورتين كما يلي:

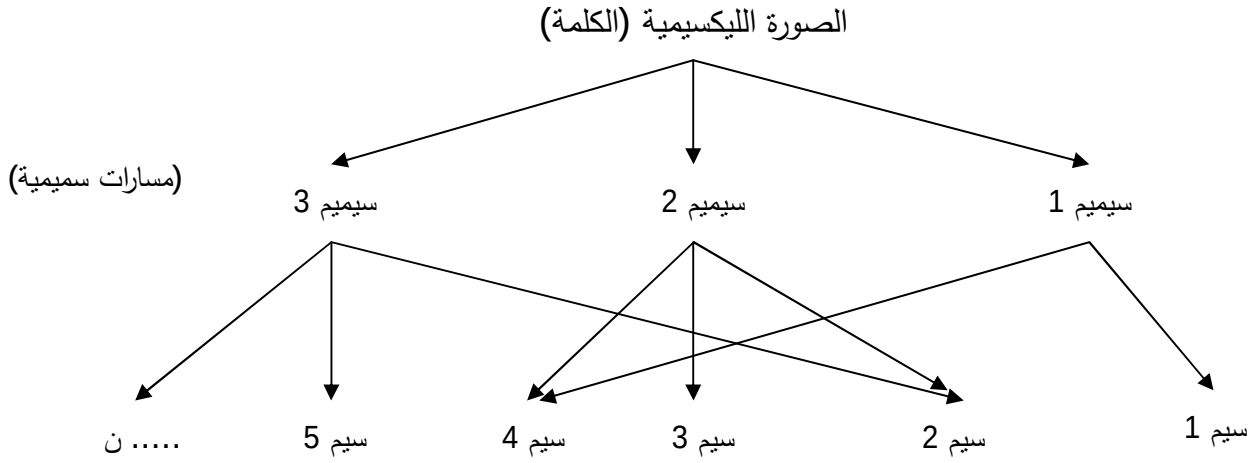
---

1) ينظر: فريق إنتروفرن، التحليل السيميائي للنصوص، ترجمة وتقديم: حبيبة جرير، مراجعة أ. عبد الحميد بورايو، ص153-186. وينظر أيضا: محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي نظرية قريماس(Greimas) ص86- 99.

- "الأمل": /إحساس/+/مستقبلي/+/مرح/.
- "الخوف": /إحساس/+/مستقبلي/+/كئيب/.

وتوصلت إلى أن "الأمل" يعارض "الخوف" عن طريق حدود /مرح/ عكس /كئيب/.

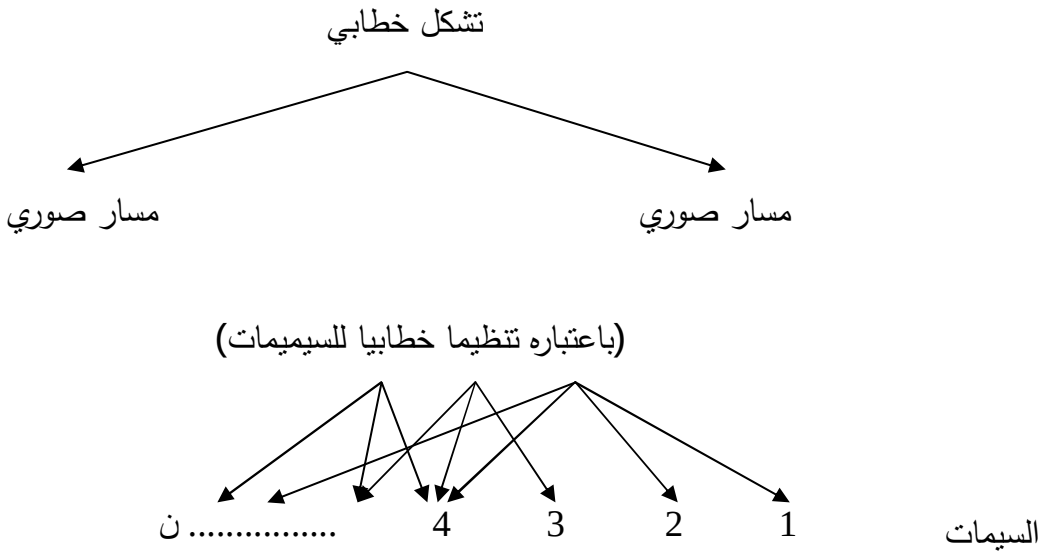
كل صورة ليكسيمية يمكنها أن تحقق في مسارات سيميمية، هذه الأخيرة تتألف من مجموعة من السيميمات ينبغي تحليلها هي الأخرى إلى مجموعة من الحدود السيمية ويمكن أن نوضح ذلك في الرسم الآتي:



هذا الرسم يوضح كذلك كيفية الانتقال من فحص المكون الخطابي إلى تقدير البنية العميقة التي نحصل عليها بواسطة تفكيك Décomposition آثار المعنى في الخطاب.

01-02-01- على الصعيد الخطابي Au plan discursif:

سبق القول إن الخطاب ينتظم عن طريق مسارات صورية، هذه الأخيرة لها تشكل خطابي. النواة المستقرة للتشكل الخطابي تظهر كمجموعة من الحدود الأولية أو السيمات ويمكن توضيح ذلك بالرسم الآتي:



01-02-01- السيمات النووية والمصانف Sèmes nucléaires et classèmes

إنّ عملية تفكيك الصور إلى قيم دنيا في حدود سيمية يجعلنا نميز بين نوعين من السيمات:

- سيمات نووية Sèmes nucléaires.
- مصانف Les classèmes.

01-02-01- السيمات النووية:

هي مجموعة من الحدود الدنيا التي تعدّ ضرورية في تعريف ليكسيم ما، حيث أنها تشكل نواة سيمية مستقرة، هذه السيمات النووية هي التي تشكل ما يسمى بالمستوى السيميولوجي للدلالة.

01-02-02- **المصانف Les classèmes**:

هذه السيمات لا تعود إلى نواة مستقرة في الصور وإنما تتحدد بواسطة السياق، إنها تعين انتماء الصور إلى صنف أعم يحدد مجموع السياقات الممكنة، إنها سياقات شاملة أو عامة Généraux ou générique المصانف إذن هي حدود دنيا تتسبب في ترابط الصور فيما بينها.

السيمات السياقية أو المصانف هي التي تشكل ما سنسميه لاحقا بالمستوى الدلالي للدلالة.

02- **النظائر**: **Les isotopies**

02-01- **تعريف**:

يقدم جماعة أنتروفارن تعريفا للنظائر فنقول إنها هي التي تضمن التحام L'homogénéité الرسالة أو الخطاب، وهي بمثابة "المستوى المشترك" الذي يجعل اتساق المضامين أمرا ممكنا عن طريق الحدود الدنيا، فعلى مستوى الجملة يكون تداخل السيميمات ممكنا عن طريق المصنف فثبات نفس الحد الذي يمكن أن يتجدد أكثر من مرة على امتداد السلسلة الجملية ليعطي نظيرا يؤدي إلى التحام مجموعة من السيميمات التي تشكل الجملة.

وكذلك الأمر بالنسبة لمستوى الخطاب حيث أن فحص المكون الخطابي يسمح له بتحليله كتداخل Accrochage لمسارات صورية، والعلاقات بين هذه المسارات تثبت عن طريق نفس الحد الذي يتكرر على طول الخطاب منتجا نظيرا واحدا أو عدة نظائر تعطي اتساقا Cohérence للصور التي يستعملها النص، وظاهرة الثبات أو تكرار الحدود الدنيا يسمى تكرارا Redondance.

هناك نوعين من النظائر:

- نظائر دلالية.
- نظائر سيميولوجية.

02-02- النظائر الدلالية Isotopie sémantique

النظائر الدلالية هي التي تضمن بواسطة التكرار أو بها تصنيفية معناه مصانف Classèmes، لهذا فإنها تضمن تناسق والتحام المضمون.

02-03- النظائر السيميولوجية Isotopie sémiologique

النظير السيميولوجي هو الذي يضمن بواسطة التكرار الثبات للسيمات النووية.

02-04- نتيجة Bilan:

حاولت جماعة أنتروفارن أن تحوصل كل النتائج التي توصلت إليها في الجدول الآتي:

<table>
<tr><td>مستوى السطح</td><td colspan="2">"آثار المعنى"

السيميمات تنتظم في مسارات صورية</td></tr>
<tr><td>المستوى العميق</td><td colspan="2">تفكك إلى حدود تمييزية</td></tr>
<tr><td rowspan="2"></td><td>السيمات النووية

تكرار السيمات النووية

=

نظائر دلالية</td><td>المصانف

تكرار المصانف

=

نظائر سيميولوجية</td></tr>
<tr><td>مستوى على صعيد سيميولوجي</td><td>مستوى على صعيد دلالي</td></tr>
</table>

3- البنية الأولية للدلالة: المربع السيميائي[1]

La structure élémentaire de la signification : le carré sémiotique

- البنية هي نظام من العلاقات يمكن أن نمثلها في نموذج شكلي يعمل على تطويق الدلالة.

03-01- لعبة الخلافات Un jeu de différence

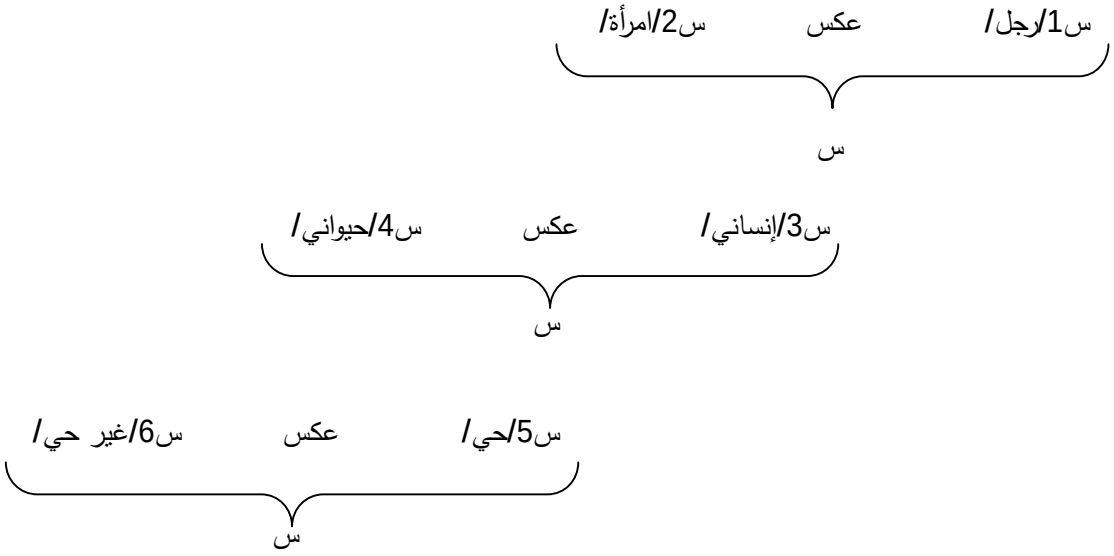
البنية الأولية تكون خلافية وتقابلية، هذا معناه أن هناك:

- عنصرين يحضران معا.
- علاقة بين العنصرين.

فليس هناك عناصر بدون علاقات، كما أن العنصر في انفراده يكون مفرغا من الدلالة.

- لعبة الفوارق التي تتحكم في الدلالة تحكمها علاقات:
- علاقة تقابلية L'opposition: س1 عكس س2 على العلاقة التي تقوم بين السمين.
- علاقة تدرجية Hiérarchie: س1 ← س، س2 ← س.

المقولة الدلالية س1 عكس س2 يمكن أن تدخل بدورها في علاقة تقابل مع مقولة أخرى ومن ثمة فإنها تعتبر كسيم مقابل كسيم آخر وترتبط مع محور دلالي آخر، وهذا ينتج:

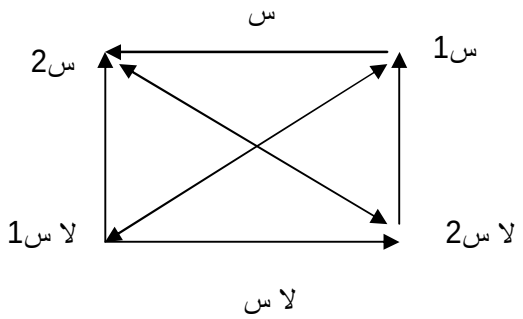


1) للتزود في هذا الموضوع ينظر: رشيد بن مالك، قاموس – مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص-عربي – إنجليزي-فرنسي، دار الحكمة، فيفري، الجزائر، 2000، ص23-37. وينظر أيضا: رشيد بن مالك، مقدمة السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، حيدرة، الجزائر2000، ص10-16.

03-02- المربع السيميائي Le carré sémiotique

- تمثيل البنية الأولية:

تمثل العلاقات التقابلية والتدرجية بواسطة نموذج منطقي يساعدنا على تجسيد العلاقات التي تقوم بين السمات بهدف إنتاج الدلالة، ويأخذ هذا النموذج الشكل التالي:



يمكننا أن نؤطر العلاقات التي تحكم المربع السيميائي:

- علاقة تدريجية شمولية Hiérarchique hypomymique: تقوم بين س1، س2 وس وبين لا س1، لا س2 ولاس.
- علاقة تناقض Contradiction: تقوم بين س1 ولاس1، وس2 ولاس2، يسود بين العنصرين قانون التخيير Alternatif.
- علاقة التضاد Contrariété: س2 مضاد لـ س1 والعكس صحيح تقوم بين العنصرين علاقة تضمن مزدوجة Double implication، وتقوم بين لاس1 ولاس2 علاقة دخول نحن التضاد Sub contrariété.
- علاقة تضمين Présupposition: تقوم بين لاس1 وس2 وكذا بين لاس2 وس1 ونسميها أيضا علاقة التضمين السردي Implication narratif.
- س يمثل المحور المركب Axe de complexe.
- لا س يمثل المحور المحايد Axe de neutre.
- علاقة التقابلات هذه تدعى ترسيمة Schéma.

- 03-03- **ملاحظات Remarques**:

- **المتضادات والمتناقضات:**

- تتشكل لا س1 ولا س2 انطلاقا من س1 وس2 وذلك بنفيهما.

- الاختلاف بين س1 وس2 ذو طبيعة دلالية لأن العنصرين لا يأخذان قيمة إلا في تضادهما.

- مثال توضيحي للمحلل والمحرم في شهر رمضان[1](*):

في هذا الرسم تشير العلامة = إلى العلاقات الضدية (محلل –لا محلل) (لا محرم – محرم).

وتشير العلامة > إلى العلاقات التضمينية (لا محرم – محلل) (لا محلل – محرم).

وتشير العلامة --- إلى العلاقات العكسية (محلل – محرم) (لا محرم – لا محلل).

المراجع(التحليل السيميائي للخطاب السردي):

01- القرآن الكريم.

02- آفاق، اتحاد كتاب ، المغرب، العدد 8-9/ 1988.

03- جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم والناشرون،ط1، 1428هـ-2007.

04- حميد لحمداني، النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، 1991، ط1.

05- رشيد بن مالك ، مقدمة السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، حيدرة، الجزائر، 2000.

06- رشيد بن مالك، قاموس – مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص-عربي – إنجليزي-فرنسي، دار الحكمة، فيفري، الجزائر، 2000.

1) المثال مأخوذ من كتاب: رشيد بن مالك ، مقدمة السيميائية السردية، ص15- 16.

* - لقد استعنا بالمربع السيميائي في دراسة رواية "قبور في الماء "لمحمد زفزاف، وذلك حتى يتسنى لنا التعمق أكثر في دراسة السمات الدلالية، لتفكيك مقولة الأصل الجغرافي، لمزيد من الإيضاح؛ ينظر: عيسى طيبي، مكونات الخطاب السردي ، رواية قبور في الماء لمحمد زفزاف نموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، تخصص: قضايا الأدب ومناهج الدراسة النقدية والمقارنة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر 2، السنة الجامعية 200-2001، ص73، 74.

07- رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي- دراسات-، أ. ج غريماس، السيميائيات السردية(المكاسب والمشاريع)، تر: سعيد بنكراد، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.

08- عيسى طيبي، مكونات الخطاب السردي ، رواية قبور في الماء لمحمد زفزاف نموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، تخصص: قضايا الأدب ومناهج الدراسة النقدية والمقارنة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر 2، السنة الجامعية 200-2001.

09- فريق إنتروفرن، التحليل السيميائي للنصوص، ترجمة وتقديم: حبيبة جرير، مراجعة أ. عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 1433هـ-2012 .

10- فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، دط، 1990.

11- محمد ناصر العجيمي، مشروع قريماس السردي، نظرية قريماس (Greimas)، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993.

12- ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2000.

13- Groupe D’entrevernes ,*Analyse sémiotique des textes* , éd TOUBKAL ,1987.

المحاضرة الثالث عشرة:

التفاعل النصي[1].

توجد مصطلحات عديدة تتحدث عن ظاهرة ارتباط النصوص فيما بينها؛ وفضلا عن استخدام " التفاعل النصي" المشار إليه أعلاه، هناك مصطلحات أخرى، منها؛ مصطلح "التعالق النصي"، و"التداخل النصي"، و"التقاطع النصي"،" فالنص في حراك دائم لتجاوز ذاته والانفتاح على الظاهرة الأدبية، والبحث عن نصوص أخرى، يتفاعل معها، ثم يتجاوزها، لنحت وجوده النصي.

- 01- **التناص[2] عند العرب** :

لقد عرف العرب فكرة " التناص" في مفهومها، وأبعادها، وبعض وظائفها، وإن كان أنهم لم يستخدموا المصطلح ذاته، وجاء حديثهم عنه مرتبطا في الغالب بالحديث عن النصوص الشعرية، دون النصوص النثرية (الخطب، الرسائل، والحكم)، من زاوية أن الشعر في منظورهم هو الأدب الحق، فخاضوا في هذا الموضوع لكن بمصطلح آخر، هو: "السرقات الشعرية"، فعندما يقول الجرجاني معترضا على الذين كانوا يسرّقون الشعراء حين يتفقون في بعض الأفكار والألفاظ، معلق على ورود لفظة في بيت شعر لمتأخر استعملها متقدم، بأنها "مشهورة مبتذلة، فإن كانت مسترقة، فجميع البيت مسروق، بل جميع الشعر كذلك، لأن الألفاظ منقولة

([1]) لمزيد من الاطلاع في هذا الموضوع ، ينظر: مجموعة من المؤلفين، إشراف محمد القاضي، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين (دار محمد علي للنشر- تونس، دار الفاربي- لبنان، مؤسسة الانتشار العربي- لبنان، دار تالة - الجزائر، دار العين - مصر، دار الملتقى - المغرب)، ط1، 2010، ص100، 101. وينظر أيضا: جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ص97، 98.

[2]- يعتبر مصطلح " التناص " مصطلحا حديثا، وقد تداول الدارسون إلى جانبه مصطلحات أخرى، ومنها التناصية: ونصص لغة تعني النَّصّ، والنَّصُّ: رَفْعُك الشيء. ونصَّ الحديث يَنُصُّه نصًّا: رفعه. ونصَّصت المتاعَ إذا جعلت بعضه على بعض؛ ينظر: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، المجلد الرابع عشر، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، 2005، ص: 271.

متداولة."[1]، فذلك لا يعني إلا أن الجرجاني كان يفكر في التناص حين رفض السرقات الشعرية، والأمر كذلك عند الجاحظ حينما يقول: " كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم"[2] أي أن هناك معاني يتنازعها الشعراء، فيعبر كلّ بنسج معين، وهو شكل من أشكال التناص وتجلياته.

إن مصطلح "السرقات" الذي يعني اقتباس خفي أو ظاهر للفظ أو جملة من الألفاظ في سياق ما، وإعادة صياغتها في بيت واحد من الشعر غالبا يختلف شيء ما عن مفهوم التناص الذي يعني استبدال النصوص سابقة بنص حاضر، أو إقامة نصوص على أنقاض نصوص أخرى، ويقال إن أول من اصطنع مصطلح "السرقات" في النقد العربي القديم هو علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت 392هـ)، وبلور مفهومه، إذ اختصه بحيز واسع من تفكيره، للإشارة إن الشعراء لم يكونوا يقرّون في الغالب- بسرقاتهم، إنما النقاد هم الذين يتهمونهم بسرقة أفكار شعراء آخرين وألفاظهم، لذلك أن مصطلح " السرقات" كان ذكره دائما مرتبطا بالتهجين، فكل شاعر استلهم فكرة من شاعر آخر سابق عليه أو معاصر له، عفوا، أو قصدا، يعتبر من الساطين على ملكية غيره دون إعلان ذلك، رغم أن هناك إقرار من الجميع بأن الألفاظ مطروحة في المعاجم،، واللغة والأفكار هي ملك مشاع بين كل الناس.

وقد أطلق بعض النقاد على "السرقات" مفهوما آخر وهو " توارد الخواطر"[3] أما عبد القاهر الجرجاني فقال بمصطلح " المشترك"[4] لإنكاره السرقة الأدبية وتفطنه إلا أن " المثاقفة الشعرية" هي التي كانت وراء تشابه أشعار الشعراء، في حين عبّر المتنبي عن ذلك بـ

---

[1]- علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم- عي محمد البجاوي، القاهرة، ط4، 1386هـ - 1966، ص211 .

[2]- الجاحظ، الحيوان، درا الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1969، ص311.

[3]- ينظر: علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم- عي محمد البجاوي، القاهرة،ط4، 1386هـ -1966، ص186.

[4]- ينظر: علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم- علي محمد البجاوي، ص52 .

"وقوع الحافر على موضع الحافر"[1]، أما الجاحظ فقد تحدث عن ذلك بمصطلح " **التنازع** "[2] بين الشعراء حول فكرة واحدة.

ليأتي بعدها ابن رشيق ويذكر طائفة من المصطلحات منها "الانتحال، الإغارة، والاختلاس والموازنة، والغصب"[3] وسواها، وكان من أنصار هذه **السرقة** إذا تمت بطريقة ذكية من قبل الأخذ مسحا تناص الشاعر مع الكاتب وتناص الكاتب مع الشاعر، وإن كان قد سبقه إلى هذه الفكرة ابن طباطبا الذي يقول: "فالشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول، وإذا فتشت أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة إما تناسبا قريبا أو بعيدا وتجدها مناسبة لكلام الخطباء، وخطب البلغاء"[4]، والذي فضلا عن ذلك نصح الشعراء بأن يغيروا على معاني من سبقوهم ولكن بتحويل تلك المعاني التي وضعت فيها في أصل النسج الشعري، وهو ما يجعلنا نقول أن التناص يكون في الاتفاق كما يكون في الاختلاف.

أما عند العرب المحدثين، فتشير الدراسات إلى أن كتاب " الخطيئة والتكفير"[5] لعبد الله محمد الغذامي الذي صدر في عام 1985 هو أول من تحدث عن هذا المفهوم، لكن لم يستخدم المصطلح نفسه، وإنما استخدم مصطلح " تداخل النصوص"، ليأتي بعده نقاد عرب آخرون تناولوا هذا المفهوم بكيفية منهجية، كما فعل الناقد " محمد مفتاح" في كتابه " تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص"[6]، والذي ربطه بالمعارضة والسرقة والمناقضة، أو كما تناوله آخرون منهم: بشير القمري، سامي سويدان، صلاح فضل، صبري حافظ وسواهم.

---

[1]- أبو علي الحسن ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ،ط3، 1963، ص289.

[2]- ينظر: الجاحظ، الحيوان، ص311.

[3]- ينظر: أبو علي الحسن ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص280 وما بعدها.

[4]- أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، نشر الخانجي، القاهرة، دس، ص127.

[5]- ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، نشر نادي الأدبي الثقافي، جدة، 1405- 1985.

[6]- ينظر: محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، دار التنوير، بيروت، 1985.

وقد عدّد بعضهم المفاهيم التي قاربت مصطلح التناص في النقد العربي القديم وقال أنها بلغت ثمانية وعشرين مصطلح عربيا منها: الاستشهاد، التضمين، الاقتباس، والتوليد، والأخذ، والاختلاس، والافتعال، والإغارة، والغصب، والمحاكاة، والمرافدة، الاحتذاء،الاجتلاب، الاستلحاق، التلميح، والتأثر، الاستخدام، المواربة، التورية، الاستتباع، الإدماج، ائتلاف المعنى مع المعنى، التمثيل[1]..

للإشارة فإن الباحث عبد العزيز حمودة في كتابه " المرايا المحدبة" يستخدم مصطلح البين-نصية بدل مصطلح التناص ويعلل ذلك بقوله" ربما يكون أحد أسباب الجدل في العربية هو غرابة المصطلح النقدي الذي نقلت إليه. فأحيانا تترجم إلى تناص وأحيانا تترجم إلى بينصية التزاما بأمانة نقل المصطلح باللغة الإنجليزية. وربما تكون الترجمة الأخيرة أقرب إلى المصطلح في لغته الأصلية والذي يجزئه بعض نقاد الحداثة إلى «بينinter» و« نص text» فيكون التعبير الأكثر دقة هو«بين- نص»، وهو في ذلك يختلف عن النصية textuality. ويحدث أحيانا، خاصة عند بعض الحداثين المتأخرين أن تستخدم كلمة نصية للإشارة إلى التناص أو البينصية، وحينما يحدث ذلك فإن الأمر يتطلب يقظة كافية من القارئ ليعرف أن البينصية هي المقصودة في السياق، خاصة إذا كان السياق سياقا تفكيكيا."[2].

وبناء على هذا الطرح؛ يستنتج الباحث الفرق بين مصطلحي "النصية" و"البينصية"، فالنصية لها ارتباط بالبنيوية والنقد الجديد، ويعني هذا المصطلح تحليل النص الأدبي كما هو من داخله، من منظور أن النص الأدبي مُنتج مغلق" فهو نسق نهائي يمكن تحليله وتفسيره في ضوء علاقات وحداته داخل نسقه الأصغر(النص) بعضه بالبعض، وفي ضوء علاقته كنسق

([1]) للتزود في هذا الموضوع ينظر المراجع التالية؛ ينظر: عبد الرزاق بلال، جدلية التعالق النّصّي بين السرقات الأدبية والتناص- مقاربة اصطلاحية -، دار ما بعد الحداثة، فاس، المغرب، ط1، 2009،. وينظر أيضًا: عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي- دراسة نظرية وتطبيقية -، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2007. وينظر أيضا: نورالدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب،، دراسة في النقد العربي الحديث، ج2، دار هومة، الجزائر، دط، دس، ص116، 121.

([2]) عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، ص361.

بالنسق الأكبر أو نظام النوع الذي ينتمي إليه ويحدد قواعد تشكيله"[1]، في حين أن مصطلح البينصية الذي استعاض به الباحث عن مصطلح التناص هو نقيض ذلك تماما" فالنص ليس تشكيلا مغلقا أو نهائيا. ولكنه يحمل آثارtraces نصوص سابقة، إنه يحمل رمادا ثقافيا. وحيث إنه غير مغلق ومحمل بآثار نصوص أخرى، من ناحية، وحيث إن القارئ هو الآخر يجيئه بأفق توقعات تشكله، في جزء منه على الأقل، النصوص التي قرأها، من ناحية أخرى، فمعنى ذلك في حقيقة الأمر لا يوجد نص. ما يوجد هو «بين-نص» فقط، ذلك الكائن المتغيِّر والمراوغ الذي ينتجه الحوار بين المنتج الأوّل والقارئ[2].

02- التناص عند الغرب:

أما مصطلح التناص عند الغرب فكان ظهوره في عام 1958 في معجم روبير الصغير بفرنسا دون أن يحدد اسم الناقد الأول الذي اصطنعه، وإن كان جميع الدارسين يرجعون النشأة الأولى لهذا المصطلح إلى الناقدة جوليا كريستيفا Julia Kristeva بمن فيهم رولان بارت، فقد استثمرت هذه الناقدة الأفكار الأولى التي كانت تكتب عن السرقة الأدبية، وخصوصا كتابات ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine " البنى الحوارية" Les structures dialogique وكرنفالية Le carnavalisque وتعددية أصوات اللغة La polyphonique des langages. [3]

تؤكد كل الكتابات النقدية الفرنسية أن جوليا كريستيفا[4]هي أسبقهم إلى معالجة هذا الموضوع - ما عدا كورتيس courtes وغريماس Greimas اللذان زعما أن ميخائيل باختين الذي أنشأ هذا المصطلح- وكتابات من جاؤوا بعدها هي امتداد لكتاباتها بدءًا من رولان بارت Roland Barthes الذي يرى أن " كل نص هو تناص، وذلك على نحو تتمثل

([1]) عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، ص362.

[2]- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، ص362.

[3]- ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، دط، 2007، ص276.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص283.

فيه كل النصوص الأخرى، إلى غريماس إلى ميشال آرفي Michel Arrive الذي يقول في كتابه " السيميائية الأدبية" "إن كل نص هو عبارة عن امتصاص وتحويل لنصوص أخرى".

للإشارة تستخدم جوليا كريستيفا وهي تتحدث عن فكرة التناص جملة من المصطلحات منها: الإنتاجية Productivité وإعادة التوزيع ← Redistribution، والتقويض Déconstruction والسابق Antérieure، والاستبدال Permutation.

ويرى تودوروف أن باختين هو " أول من صاغ نظرية حول تعدد القيم النصية المتداخلة، فهو يجزم بأن عنصرا مما نسميه رد الفعل على الأسلوب الأدبي السابق، يوجد في كل أسلوب جديد... والفنان ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين، فيبحث في خضمها عن طريقة... وفكره لم يجد إلا كلمات قد تم حجزها. ولهذا فإن " تودورورف" يسمي الخطاب الذي لا يستحضر شيئا مما سبقه: أحادي القيمة، ويسمي الخطاب الذي يعتمد في بنائه على هذا الاستحضار بشكل صريح (خطابا متعدد القيمة)"[1]

بينما يرى بعض النقاد أن الروائي والناقد الفرنسي جان جيرودو (1882-1944) [2] قد سبق الحداثيين الفرنسيين وسواهم من النقاد إلى الحديث عن فكرة التناص، بقوله: "إن السرقة الأدبية هي أساس كل الآداب، باستثناء الأول منها المجهول على كل حال"، مما يعني أن مصطلح التناص Intertextualité عوّض مصطلح السرقات الأدبية. وكما يؤكد بارت فالتناص هو« قَدَرُ كل نص، مهما كان جنسه، لا تقتصر حتما على قضية المنبع أو التأثير: فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفة أصلها؛ استجلابات لا شعورية عفوية مقدمة بلا مزدوجين. ومتصور التناص هو الذي يعطي، أصوليا، نظرية النّصّ جانبها الاجتماعي: فالكلام كلُّه: سالفه وحاضره يَصُبُّ في النّصّ، ولكن ليس وفق طريقة متدرِّجة

[1]- محمد عزام- نظرية التناص- مجلة البيان- ع364- الكويت- نوفمبر2000- ص08..

[2]- ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص191.

معلومة، ولا بمحاكاة إرادية، وإنّما وفق طريق متشعِّبة- صورة تمنح النّصّ وضع الإنتاجية- وليس إعادة الإنتاج. »[1]

واقترح جيرار جينيت مصطلح « المتعاليات النصية » أو « التعاليات النصية » ففي منظوره « موضوع الشعرية ليس النص بفرديته (إن هذا العمل من شأن النقد)، إنما هو جامع النص، أو بالأحرى جامع النصية، النص كأن نقول مثلا- أدبية الأدب، صيغ التلفظ، الأجناس الأدبية...إلخ»[2]. فتحدَّث عن خمسة أنواع من المتعاليات Les Transcendantes[3] يقول جيرار جينيت:« وفي الواقع، لا يهمني النص حاليا إلا من حيث« تعاليه النصي» أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة، خفية أم جلية، مع غيره من النصوص: هذا ما أطلق عليه «التعالي النصي» وأضمنه «التداخل النصي» بالمعنى الدقيق (و«الكلاسيكي» منذ جوليا كرسطيفا). وأقصد بالتداخل النصي: التواجد اللغوي (سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا) لنص في نص آخر. ويعتبر الاستشهاد، أي الإيراد الواضح لنص مقدم ومحدد في آن واحد بين هلالين مزدوجين، أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف.»[4]، وقد حدد هذه المتعاليات النصية كالتالي:

- التناص" L' intertextualité": ويعني علاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص. ويكون أيضا في حال السرقة الأدبية؛ وهو اقتراض غير مصرّح به ولكنه حَرْفي، وفي

---

[1]- محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط2، 2004، ص38، 39.

[2]- Gérard GENETTE , *Palimpsestes, la littérature au second degré,* éditions du SEUIL, paris, 1982, p17.

[3]- ينظر: جيرار جينيت، أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)، ترجمة وتقديم: المختار حسني، مجلة فكر ونقد، الرباط، المغرب، العدد16، فبراير1999، ص129 - 136. وردت هذه المتعاليات النصية بترجمات أخرى؛ ينظر: حميد لحمداني، التناص وإنتاجية المعاني، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المجلد العاشر،ج40، ربيع الآخر1422، جوان 2001، ص98- 100. وينظر أيضًا: دانييل شاندلر، التناص، ترجمة: إدريس الرضواني، مجلة علامات، مكناس، المغرب، العدد29، 2008، ص131.

ص: 135.

[4]- جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986، ص 90.

حال " التلميح" لمّا يكون هناك اقتراض أقل حرفية. وهو أول نوع من المتعاليات النصية عند جيرار جينيت ويعرفه بقوله « أما أن فأعرفه بطريقة بلا شك – محددة- بأنه علاقة تواجد بين نصين أو أكثر، أي الحضور الفعلي لنص في آخر، بشكله الأكثر وضوحا وحرفية، وهو الممارسة التقليدية للاستشهاد (بمزدوجتين بمرجعية محددة أو بدونها)، أو بشكل أقل وضوحا وتقنينا، هو السرقة عند لوتريامون LAUTREAMONT مثلا: وهو اقتراض غير مصرح به وحرفي أيضا. وبشكله الأقل وضوحا والأقل حرفية، وهو الإيحاء: أي عندما يفترض علاقة بينه وبين آخر تحيل إليه إشاراته.» [1].

للإشارة فإن الشائع عند العرب قديما هو استخدام لفظ "السرقة"، ولكنهم صاروا الآن يستعيضون عن ذلك بلفظ "الاقتراض"، تهذيبا للفظ السابق، أما الغرب فيستخدمون plagiat ، يقول جيرار جينيت في تحديده لهذا المفهوم« إن السرقة plagiat هي اقتراض غير مصرح به بشكله الأقل وضوحا والأقل حرفية، أما الإيحاء فيطلب من القارئ ذكاء وفطنة كي يكتشفه ويتيقن من أن هناك علاقة بين هذا النص ونص سابق»[2].

- النّصّ الموازي" Paratexte ": يشمل العنوان والعناوين الجزئية والتمهيدات والإهداء والاعترافات والحواشي والهوامش والعبارة التوجيهية ونوع الغلاف والرسوم وكل ما يوضع من إشارات حول النّصّ. وبتعبير أحد الباحثين هو" كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير (بورخيس) البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه."[3]

- النصيَّة الواصفة " Métatextualité ": علاقة التفسير والتعليق لنص ما بنص آخر يتحدث عنه، دون الاستشهاد به أو استدعائه. وهو بتحديد جيرار جينيت « النوع الثالث من

1- Gérard GENETTE , *Palimpsestes*, op.cit, p,8.

2- ibid, p,8.

3- PHELLIPE LANE, *la périphérie du texte*, éd. NATHAN, paris,1992 , p9.

المتعاليات النصية (...) وهو تعليق بين نص وآخر يتحدث عنه، دون ضرورة إيراده أو استحضاره.»[1].

- النصيَّة الجامعة L'architextualité ": مميزات نص ما كجزء من نوع أو أنواع. وتتجلى في شكل محاكاة.

- النصية المتفرعة " L' Hypertextualité ": ويعني به كل علاقة تجمع نصا لاحقا بنص سابق، ويُلَقَّح منه بطريقة مغايرة كما في الاستعارة. وبتعريف جيرار جينيت هو« كل نص ينحدر من نص سابق عن طريق تحويل بسيط، أو تحويل غير مباشر»[2].

يتجلى مما سبق تشابك هذه المتعاليات، ويشرح الباحث سعيد يقطين هذا التشابك في كتابه "الرواية والتراث السردي" بقوله:" تتداخل هذه الأنماط فيما بينها وتتعدد العلاقات التي تستوعبها وتجمعها، نجد مثلا معمارية النص تتشكل دائما عن طريق المحاكاة: " ففرجيل يحاكي هوميروس"، وينتج نصا على غراره على صعيد الجنس الأدبي. وهذه المحاكاة علاوة على بروزها على صعيد الجنس تبرز على صعيد النمط الثاني" التعلق النص" حيث يغدو نص هوميروس" سابقا"، ونص فرجيل " لاحقا"، والعلاقة التي تربط بينهما علاقة "تعلق""[3]. ويتابع الباحث شرح هذا التعالق بين هذه الأنماط قائلا" ونجد التداخل بين معمارية النص والمناص تتحقق عبر كون الإعلان عن جنس النص يظهر من خلال المناص(العنوان) حيث يأخذ العنوان (الإلياذة) بعدا ملحميا يومئ إلى "الإلياذة". كما أن المناص يتحول إلى "ميتانص " حيث يأخذ من خلال المقدمة طابع تعليقيا... ويخلص إلى أن الترابط بين مختلف هذه الأنماط تجسيد لمظاهر "نصية" النص باعتبارها تمثل طبقات متشابكة ومتداخلة في النص، وينحي معمارية النص من هذه الخاصية مؤكدا أنها ليست طبقة نصية، مادامت ترتبط بجنس النص،

1- Gérard GENETTE ,*Palimpsestes,* op.cit , p.11.

2- ibid, p,16.

3- سعيد يقطين – الرواية والتراث السردي- المركز الثقافي العربي- بيروت، ط1، 1992، ص23.

وتتداخل مع مختلف الطبقات الأخرى لتجعله أمام ظاهرة أن أي نص كيفما كان جنسه يتعلق بغيره من النصوص بشكل ضمني أو صريح" [1].

وعطفا على هذا الكلام نقول أن النصيَّة الجامعة (جامع النصية) L'architextualité التي تعني مميزات نص ما كجزء من نوع أو أنواع، تأخذ شكل التعلق النصي hypertextualité الذي يستوجب حضور نصين على الأقل، نص سابق بنص لاحق، كما أن النصية الجامعة تتخذ طابع النصية الواصفة(الميتانصية) Métatextualité حين يتم التعليق بداخل النص، وهو التعليق المباشر أو الضمني لنص ما حول نص آخر. أما علاقة النصية الجامعة بالتناصL' intertextualité فيتعلق بإدماج نصوص في النص اللاحق، أو أشكال تعبيرية أخرى، ويتمل في الاستشهاد والاقتراض والإيحاء والسرقة.

ولجيرار جينيت ثلاثة كتب في هذا الموضوع:

<u>أولا: مدخل إلى جامع النص</u> [2]: وكان صدوره في عام 1979، وكان العمل فيه مستندا إلى كيفية تحديد مجموع الأجناس التي وصفها بالمحاكاتية الساخرة وكيفية تصنيفها فهو«عبارة عن مجموعة من المقولات العامة الباحث في/عن أنماط الخطاب والصيغ القولية، والأجناس الأدبية (رواية، قصة، مسرح...)»[3] .

<u>ثانيا: كتاب" طروس</u>"[4]: وهو الذي بدأ به العمل عام 1979 وانتهى منه بعد ثلاث سنوات(1982)، وعنوانه الفرعي (الأدب في درجة الصفر): وتتميز هذه الأعمال كلها بسمة مشتركة، فهي تفيد من نص أو نصوص عديدة قديمة، تستعير منها الموضوع لإخضاعه لهذا النوع من التحول أو ذاك، أو تستعير منها الطريقة (الأسلوب)، من أجل تطبيقه على سياق

---

[1]- سعيد يقطين –الرواية والتراث السردي- المركز الثقافي العربي- بيروت، ط1، 1992، ص23.

[2]- ترجم البعض هذا العنوان بـ" مدخل إلى النص الجامع " أو " مقدمة في النص المتعدد".

[3]- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّصّ إلى المناص)، الدرا العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 1429هـ-2008، ص: 25.

[4]- من التطريس؛ والطِّرْسُ لغة هو الصحيفة، ويقال هي التي محيت ثم كتبت، والجمع أطراس وطروس. ينظر: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط4، 2005، المجلد التاسع، ص 104.

آخر. يقول جيرار جينيت عن تعريفه لمجوع النص الجمعي أو المتعدد« إن النص الجمعي لا يخص النص السابق، ولكنه ينطلق منه، وهو ينتج دائما عن تعديل مباشر أو غير مباشر لهذا النص السابق: ويكون التعديل في تغير الأسلوب، أو في التعريفات، أو في الموضوع، أو في المعارضات، أو أيضا في التحول الأدنى في المحاكاة الساخرة بالمعنى الدقيق للكلمة(...) إن النص الجمعي هو نص ينزاح عن نص آخر من خلال سيرورة التغير الشكلي أو الموضوعاتي...» [1]، وتناول فيه: التناص-المناص-الميتانص-النص اللاحق- النص الجامع.

ثالثا: كتاب "عتبات": وهي مرافقات النصوص، وقد تمّ صدور هذا الكتاب عام 1987، يقول جيرار جينيت عنه« لقد كتبت في كتابي (عتبات) أن مرافقات النص التي تشمل مجموع الكتابات الافتتاحية، أو على الأقل، آثارها المقروءة، هي بصورة كلية الوسيلة التي يصبح نص من خلالها كتابا، لم أنكر قط هذه الصيغة السريعة، وأقول إنني لم ألحظ فيها الإسهامات النظرية، إلا في مرحلة متأخرة أو إذا أردنا استخدام مصطلح أكثر خصوصية من المصطلح الذي أجرده هنا، مثل مصطلح التجاوز أو السمو في مكان آخر، من أي صبغة غيبية، وهذا المصطلح هو الإسهامات (الأونطولوجية) أي المتعلقة بطرق وجود الأعمال.» [2]

يتبين من هذا القول: أن الاهتمام في هذا الكتاب انصب على مرافقات النصوص، أي على ما يكسبه النص، حين تحوله إلى كتاب، لذلك يجب عدم إغفال هذه المرافقات، في مقاربة النص الأدبي، وهي: التمهيد، الإهداء، الاستشهادات، الملاحظات، الاستهلال، صفحة الغلاف...والعنوان باعتبار أنّ العنوان عنصر هام في التلقي، بالنظر إلى كونه يختزل دلالات النّصّ، ومرجعياته، وهذا لا يتعلق بالعنوان الخارجي فحسب، وإنّما أيضًا بالعناوين الداخلية، بوصفها عناوين واصفة/شارحة (méta-titres) للعنوان الرئيس (أي الخارجي)[3].

---

[1]- رولان بارت، جيرار جينيت، من البنيوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1،، 2001 ، ص: 72.

[2]- رولان بارت، جيرار جينيت، من البنيوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، ص: 74.

[3]- ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّصّ إلى المناص، ص: 126، 127.

للإشارة فإنّ مصطلح التناص ليس معزولا عن بقية الحقول النقدية الأخرى كـ" الأدب المقارن " مثلا؛ الذي يبحث في علاقات التشابه، والتقارب، والتأثر والتأثير، قصد متابعة تطور الآداب، من خلال الاطلاع على نصوص لاحقة، وموازنتها بنصوص أخرى، ولكن تبقى جهود جيرار جينيت شاهدة على مشروع شعري نقدي، وابستمولوجي، وبيداغوجي، مميز، باستناده إلى خلق معارف، ومناهج جديدة، في مقاربة النصوص الإبداعية.

وختامًا لما سبق؛ نقول: إن المسألة تتعلق في المقام الأول بمصطلح " التناص" في حد ذاته، لا بمسألة الفكرة لأنها وردت في النقد العربي القديم. وإن ورود التناص في الأدب يعبر عن حمولة ثقافية تعكس راهن النص، وخصوصيته، كما تعكس في الوقت ذاته التفاعل الحضاري الذي يعيشه الكاتب/أو الشاعر المعاصر، المنفتح على مختلف الثقافات، فضلا عن تراكماته المعرفية التي تأبى إلا أن تُسَجِل حضورَها لتعبر عن الذات، مما يجعلنا أمام نصوص مُركَبَة لا تستسيغ البعد الواحد، لتضيف إلى التجارب السابقة تجارب جديدة، فتغدو" توليفة" تجمع بين الأنا والآخر، بين الماضي والحاضر، بين المتجانس والمتناقض، وبهذا يصبح النص بمثابة بصلة ضخمة لا ينتهي تقشيرها، فمعانيه، و دلالاته طبقات، بحسب قرائه، وبحسب الأزمنة والأمكنة[1]، وهذا التوالد ليس مجرد خيار نصي أو لغوي، أو تقنية تضاف إلى مجموع التقنيات الأدبية، بل هو أيضا ضرورة نفسية، وثقافية، وتاريخية، وحضارية[2]، لأن النّص منبثِق من أحداث لها سياقاتها الخاصة بها، التي ينبغي أن تُسجِل فعاليتها في الكتابة، حتى تضمن تَفردَها، وبالتالي تضمن قراء جدد يتفاعلون مع أبعادها، ورؤاها.

---

[1]- ينظر: محمد عزام، النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)-دراسة- من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص 28.

[2]- ينظر:آمنة بلعلى، عولمة التناص ونص الهوية، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، العدد الأول، ماي2006، ص 12.

المراجع :

01- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، 2005.

02- أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، نشر الخانجي، القاهرة، دس.

03- أبو علي الحسن ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ،ط3، 1963.

04- الجاحظ، الحيوان، درا الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1969.

05- آمنة بلعلى، عولمة التناص ونص الهوية، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، العدد الأول، ماي2006.

06- جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986.

07- رولان بارت، جيرار جينيت، من البنيوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2001.

08- سعيد يقطين – الرواية والتراث السردي- المركز الثقافي العربي- بيروت، ط1، 1992.

09- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّصّ إلى المناص)، الدرا العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 1429هـ-2008.

10- عبد الرزاق بلال، جدلية التعالق النّصّي بين السرقات الأدبية والتناص- مقاربة اصطلاحية -، دار ما بعد الحداثة، فاس، المغرب، ط1، 2009.

11- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي- دراسة نظرية وتطبيقية -، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2007.

12- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، نشر نادي الأدبي الثقافي، جدة، 1405- 1985.

13- عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، دط، 2007.

14- علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المجلد العاشر،ج40، ربيع الآخر1422، جوان 2001.

15- علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم- علي محمد البجاوي، القاهرة، ط4، 1386هـ-1966.

16- مجلة علامات، مكناس، المغرب، العدد29، 2008.

17- مجلة علامات، مكناس، المغرب، العدد29، 2008.

18- مجلة فكر ونقد، الرباط، المغرب، العدد16، فبراير1999.

19- مجموعة من المؤلفين، إشراف محمد القاضي، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين (دار محمد علي للنشر- تونس، دار الفاربي- لبنان، مؤسسة الانتشار العربي- لبنان، دار تالة - الجزائر، دار العين - مصر، دار الملتقى - المغرب)، ط1، 2010.

20- محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط2، 2004.

21- محمد عزام- نظرية التناص- مجلة البيان- ع364- الكويت- نوفمبر2000.

22- محمد عزام، النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)-دراسة- من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001.

23- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص، دار التنوير، بيروت، 1985.

24- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج2، دار هومة، الجزائر، دط، دس.

Gérard GENETTE ,*palimpsestes, la littérature au second degré*, éditions du SEUIL, paris, 1982.

-PHELLIPE LANE*, la périphérie du texte*, éd. NATHAN, paris,1992 .

-26

المحاضرة الرابع عشرة:

تحليل الخطاب الشعري

01- تمهيد:

يحاول الدارسون للأدب ارتياد آفاق جديدة في معاينة النصوص، والوقوف على ظواهرها النوعية، وتأتي هذه المحاولات في سياق تطور المعرفة النقدية، التي تجتهد لتواكب الممارسة الإبداعية، التي هي نفسها وليدة سياقات مختلفة، ونتاج فكر إنساني متعدد، وترتبط هذه الممارسة الإبداعية بالتجريب، الذي يرتبط هو نفسه بالعلوم الإنسانية والأدب، ارتباطه بالعلوم التجريبية والفيزيائية، ومع الوقت اخترق هذا المصطلح حقل الأدب، والعلوم الإنسانية، ليجد له مكانا في الشعر والنثر...فهو يضع الشعر في قوالب جديدة، غير التي كان فيها من قبل، ويبتكر طرقا، وفنيات، وأساليب بعيدة عن المألوف، تبرز الوجه الجلي للحاضر، وإمكانات الشاعر في التقدم والتطور، والابتعاد عن ما قدمه الشعراء قبله، وتُمكِّنه- أي الشاعر- من فرض نفسه في الساحة الشعرية، بخلق بديل، أو بدائل جديدة للنمط السائد، فالشعر التجريبي هو ثورة على القديم، بهدف التحرك في اتجاه نص، لا على سابق مثال، والبحث عن نص يتجاوز الثابت، تحت تأثير التحولات النسقية التي مست مختلف الجوانب الاجتماعية، والسياسية، والفكرية التي تشهدها الساحة الفنية، فالبيئة بمختلف مكوناتها تبصم الأدب في العمق، وبناء على ذلك، يمس التطور الحاصل جوانب الشعر المختلفة ؛جانب الشكل، واللغة، والمضمون، والإيقاع...دون الإخلال بضوابط " الشعر"، أو إهدار لمعانيه وقيمه، مع الحفاظ على الذائقة الفنية لمتلقي الشعر.

ولعل من أبرز تجليات هذا التطور الفني" قصيدة النثر"، باعتبارها مكوّنا شعريا في حالة تشكل دائم، وانبثاق مستمر، ظهرت كشكل حداثي في أدبنا العربي، وهو يستمد حركيته من الانصهار(شعر ونثر)، وتطويع كل ذلك لغايات شعرية، إذ" تعد قصيدة النثر واحدة من أعظم سمات التحول في تاريخ الأدب الحديث، فقد استطاعت أن تحدث قطيعة ذوقية تحولت

بفضلها وظيفة النص من الإنشادية والحماسة إلى فاعلية الخلق والابتكار. وهي وإن عدت- تاريخيا- تعبيرا عن السخط والتبرم من الأشكال الثابتة والقيم الإبداعية الراسخة، فإنها جوهريا – خلاصة ما يتطلع إليه الحس حين يرفض الواقع وينفر من المألوف ويستبق الغيب، بمعنى أنها – جدليا- نتاج ثورة على السائد الفني الذي لم يبارح المعطى، وظل يطابقه أو يحاكيه." [1] .

02- جدلية النص والمنهج:

وفي ضوء الجدلية القائمة بين النص الأدبي والمنهج نلحظ مثلا، أن النقد العربي في راهنه قد نبذ في عمومه طريقة المقاربات المضمونية والإيديولوجية[2](*)، ومن هنا نقول" إن الدراسة المنهجية للنص لا تعني التكرار الرتيب، بل إنها أول ما تنفيه في ذلك التشكل المختلف والمتنوع الذي يسعى فيه والذي يستدعيه تعاملها الخاص مع النص المتناول." [3] أي، ضرورة مراعاة خصوصية النص، لأنّ كل نص أدبي يحمل طقوس قراءته في ذاته، باعتبار أن الممارسة الإبداعية ليست ساكنة، إذ استطاعت عبر تاريخها أن تخرق المألوف وتتجاوز الحدود[4]. لذلك لا يمكن بأي حال من الأحوال، التزام جانب التطبيقات الحرفية للمنهج، الذي ليس سوى أداة إجرائية ينبغي التحكم فيها، في مقابل ترك الحرية للقارئ في الاستفادة ببعض

---

[1]- إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية (التغاير والاختلاف)، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2007، ص13.

[2]- ينظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت ، ط1، 1995، ص11.

[*]- نذكر أن دراسة المضامين وأبعادها الإيدلوجية؛ تشكلت مع أواخر الأربعينات وبداية الخمسينات، وتسعى إلى تجاوز البحث في المؤثرات الخارجية للنص، بقصد فهمه، وتفسيره، وتصنيفه، وإبراز قيمه الفنية، والجمالية...وخلفيته النظرية عند الغرب؛ تستند إلى أعمال مراكس، وإنجلز، ولينين، وتروتسكي، وبليخانوف، وأرنست فشر، وجارودي، ولوكاتش، ثم غولدمان، وبيير ماشري، وألتوسر، أما عند العرب فكان صداها في كتابات رئيف خوري ومحمود أمين العالم، وعبد العظيم أنيس، وبوعلي ياسين، ونبيل سليمان، ثم لاحقا مع البنيوية التكوينية وتتجلى في ما قام به الطهر لبيب، ومحمد برادة، ومحمد بنيس، وحميد لحمداني، وسعيد علوش، وسواهم. لمزيد من الاطلاع في هذا الموضوع ينظر: سعيد يقطين، فيصل دراج، آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر ، دمشق، رجب 1424، أيلول(سبتمبر) ط1، 2003 ، البحث الأول.

[3]- سامي سويدان، في النص الشعري العربي، - مقاربات منهجية-، دار الآداب ، بيروت، ط2، 1999، ص15.

[4]- ينظر: زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، الجمهورية التونسية، ط1، مارس 2007، ص19.

أدواته الإجرائية، ومجافاة بعضها الآخر، خضوعا لطبيعة النص، والتزاما بمنطق تجربة القراءة ذاتها[1].

وبناء على ذلك، نقول؛ إن الالتزام بأدوات إجرائية موضوعية، لا ينفي الانفتاح على آفاق قرائية تفسح المجال لاستنباط أبعاد دلالية أخرى، لأن الممارسة النقدية قد تفضي أحيانا إلى الاستفادة من معارف أخرى، تغني المنهج، وتسمح بتوسيع مجالاتها، مما يؤكد تعدد المناهج من جهة، ومن جهة ثانية يبرز عدم قدرة المنهج الواحد على قراءة النصوص على اختلافها[2]، كما يتبين من جهة ثالثة قابلية المناهج للتطور بالنظر إلى حركيتها وعدم سكونها، في الوقت الذي يفسر هذا التعدد نفسه، من جهة رابعة، قصورها، وإمكانية دحضها، استنادا إلى طبيعة النص الأدبي الموسوم بالانفتاح، وقابليته للقراءات المختلفة.

وبالنظر إلى ما سبق قوله، نقول إن المتمعن في المشهد النقدي العربي المعاصر، يلاحظ أن هناك ثلاثة اتجاهات نقدية، تعبر عن رؤى مختلفة، من أجل محاولة تأسيس، وتأصيل منهج نقدي أدبي عربي.

فأما الاتجاه الأول: فيسعى إلى المسارعة إلى الأخذ بالحداثة الغربية، والسير عل نهجها في كل ما يصدر عنها، بصورة آلية أحيانا، ومسطحة، خالية من كل غربلة أحيانا أخرى، وذلك بحجة تفوق الغرب علينا" المغلوب مولوع بتقليد الغالب" كما يذكر عالم الاجتماع ابن خلدون في مقدمته المشهورة، وبالتالي ليس أمامنا خيار سوى تتبع آثارهم، والسير على منوالهم، وإن أدى ذلك إلى مصادرة هويتنا، وخصوصيتنا الحضارية، والفكرية بشكل عام. وممن مثلوا هذا

---

[1]- ينظر: صلاح فضل، شفرات النص-دراسة سميولوجية في شعرية القص والقصيد-، ط1 في القاهرة 1995، ط1، لدى دار الآداب، 1999، ص29.

[2]- قصدنا بذلك إمكانية استفادة منهج من أدوات إجرائية أخرى أثناء الممارسة، ولم نقصد الخلط بين المناهج في التطبيق النقدي، أو تطبيق ما يعرف بالمنهج التكاملي، وقد ذهب الباحث حميد لحمداني إلى أبعد من ذلك، وهو يتحدث عن ممارسة النقد البنيوي، إذ يقول" ...ذلك أنه لا ينبغي أن نفترض دائما أن التحليل البنيوي سوف يلتزم بطابعه البنيوي عند الممارسة، قد يتحول النقد دون وعي منه إلى ممارسة نقد له خلفيات أخرى، ربما تتناقض مع اختياره النظري." حميد لحمداني، بنية النّصّ السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص:7.

الاتجاه في اعتقادي مثلا كمال أبو ديب بدراساته التطبيقية البنيوية، كما جاء في كتابه جدلية " الخفاء والتجلي"، وقد ذكر في مقدمه كتابه هذا: " ليست البنيوية فلسفة؛ لكنها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود ولأنها كذلك فهي تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه بإزائه. في اللغة، لا تغير البنيوية اللغة؛ وفي المجتمع، لا تغير البنيوية المجتمع؛ وفي الشعر، لا تغير البنيوية الشعر. لكنها بصرامتها وإصرارها على الاكتناه المتعمق، والإدراك متعدد الأبعاد، والغوص على المكونات الفعلية للشيء والعلاقات التي تنشأ بين هذه المكونات، تغير الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر وتحوله إلى فكر متسائل، قلق، متوثب، مكتنه، متقص، فكر جدلي شمولي في رهافة الفكر الخالق وعلى مستواه من اكتمال التصور والإبداع"[1]. ويضيف في مقدمة الكتاب دائما" وفي ضوء هذه الحقيقة، يصبح غير ذي جدوى كبيرة أن تقدم البنيوية على مستوى نظري صرف، لأن طبيعة المنهج وخصائصه ستظل عصية على الفهم على القارئ العربي الذي سيخفق، لذلك، في إدراك القيمة الثورية للبنيوية"[2].

أما الاتجاه الثاني: فهو صادر عن رؤية تراثية مختلفة، تقول بأنه ينبغي على النقد الحديث، أخذ مسألة الخصوصية بعين الاعتبار، لذلك من غير الممكن استعارة مناهج معينة، وتطبيقها تطبيقا لا يراعي خصوصية الأدب العربي، واختلاف الثقافات، ومن الذين مثلوا هذا الاتجاه في كتاباتهم: عزالدين إسماعيل، وشكري عياد، ومحمد عابد الجابري، وجابر عصفور، وعبد العزيز حمودة في كتابيه، " المرايا المحدبة- من البنيوية إلى التفكيك-" والمرايا المقعرة، **إذ هاجم في الأول**؛ النقاد الحداثيين لتبنيهم المناهج الغربية، وإسقاطها على الإبداع العربي، دون الأخذ بعين الاعتبار خصوصيته الثقافية، ومن ثم تكريسها على أنها يقينيات. ثم إننا نرتكب إثما لا يغتفر، حينما ننقل المصطلح النقدي الغربي، وهو مصطلح فلسفي بالدرجة الأولى، بكل عوالقه المعرفية، إلى ثقافة مختلفة هي الثقافة العربية دون إدراك، وقد جاء في مقدمة كتاب

---

[1]- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، - دراسات بنيوية في الشعر- دار العلم للملايين، مؤسسة ثقافية للتأليف والترجمة والنشر، ط4، 1995، ص7.

[2]- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، - دراسات بنيوية في الشعر- ، ص11.

المرايا المحدبة ما يلي:" لقد طاردنا الحداثيون من منابع الحداثة الأصلية وفي عالمنا العربي بأفكار براقة ومصطلح نقدي أكثر بريقا وجذبا لسنوات طويلة. وقد أعمانا هذا البريق عن حقائق كثيرة أبرزها المراوغة المقصودة والغموض المتعمد، ومما جعل الحداثة في نهاية الأمر ناديا لنخبة النخبة"[1]، ويضيف الباحث متسائلا" لكن ماذا حقق البنيويون بعلميتهم؟ لقد كان الهدف من البداية هو إنارة النص، لكن ذلك لم يتحقق. وبدلا من مقاربة النص وإنارته حجبت اللغة النقدية المراوغة والتي تلفت النظر إلى نفسها متذرعة بعلمية التفسير للنص الأدبي ولم تحقق المعنى. ويرجع فشل المشروع البنيوي في إنارة وتفسيره وتحقيق معناه إلى سببين: الأول، هو تلك المحاولة الصوفية لرؤية العالم من خلال حبة فاصولياء واحدة كما يقول نقاد البنيوية"[2] ليخلص إلى أنهم" ...قد اكتشفوا في نهاية المطاف، بعد كل الرفض لكل المدارس السابقة، وبعد دعاوي علمية النقد، أن البديل البنيوي، وهو النموذج اللغوي، فشل في تحقيق الدلالة أو المعنى. لقد انشغلوا، في حقيقة الأمر، بآلية الدلالة ونسوا ماهية الدلالة. انهمكوا في تحديد الأنساق والأنظمة وكيف تعمل، وتجاهلوا الـ" ماذا يعني النص"[3] ليضيف قائلا" أما السبب الثاني فهو اكتشافاهم، بعد فوات الأوان، أن النموذج اللغوي لا ينطبق بالضرورة على الأنساق أو الأنظمة غير اللغوية. وتحول البنيويون نهاية الأمر إلى سجناء للغة"[4]. **أما في الثاني**[5]؛ فانتقل إلى البحث عن بديل نقدي عربي موجود في التراث البلاغي العربي، وما قام به كل من الجاحظ، وابن طباطبا، والآمدي، وقدامة بن جعفر، والقاضي الجرجاني، والقاضي عبد الجبار، والسكاكي، وحازم القرطاجني، وسواهم. ويرى بأن عودته إلى التراث لم تكن بدافع الحنين إلى الماضي، أو بهدف التفاخر الأجوف بإنجازات وهيمنة العقل العربي، إنما بمحاولة إثبات أن النقد العربي، والبلاغة العربية قدمَا " نظرية لغوية".

---

[1]- عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، ص8.

[2]- عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، ص9.

[3]- عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، ص9.

[4]- عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، ص9، 10.

[5]- ينظر:عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس 2001.

أما الاتجاه الثالث: فهو الذي يعمد إلى إيجاد صيغة توفيقية بين الرؤية التراثية والرؤية الحداثية، أو بتعبير آخر؛ الاستفادة من الموروث النقدي والبلاغي العربي، والاستفادة من المناهج الغربية، مع نوع من الانتقائية في التطبيق النقدي، وتجنب التطبيقات الحرفية بغية استكناه النصوص الأدبية، دون محاولة قراءتها عموديا بتطبيق النظريات بصورة قسرية، وقد عبر عن ذلك محمد عزام في كيفية تجديد التراث النقدي فقال:" تراثنا منجم من ذهب لمن يريد أن يفيد منه، ولكن التراث وحده لا يكفي إذ لابد أن ترادفه" المعاصرة" أو المثقافة الغربية، وبهذا يكتمل المشروع التحديثي بركنيه الأساسين، الأصالة والمعاصرة من أجل إبداع عربي جديد في كافة الحقول العلمية والمعرفية"، وبهذه الكيفية أي المزواجة بين الأطروحات النظرية الغربية، والأطروحات التراثية العربية، نضمن أمرين اثنين: عدم الانسلاخ عن مورثونا المكتنز من جهة، ومن جهة ثانية: مسايرة ركب الحركية النقدية الغربية، دون مصادرة خصوصيتنا، في ظل ما يسمى بالعولمة. وفضلا عن ذلك، لابد من إخضاع المصطلح الغربي الذي نشأ في بيئة غربية، إلى المفاهيم العربية وخصوصياتها المعرفية، لأن اللغة بشكل عام مشحونة بالدلالات والمعاني، وهي خزان للهوية، فما بالنا بلغة نسجل بها أدبنا، أو بلغة لغة نتخذها وسيلة لمقاربة إبداعنا!!!.

وهناك في تاريخ النقد العربي أمثلة عن حركة تأصيل الممارسة النقدية، نذكر على سبيل المثال طه حسين، الذي كان مرتبطا بأصول النقد العربي القديم، كما إنه كان يأخذ من النظريات الغربية ما يراه صالحا أو مناسبا، لهذا اتسم منهجه بأصالة جمعت بين موضوعية العلم، وذاتية الفن، بين لذة العقل، ولذة الشعور والذوق.

وعلى هذا الأساس، يمكن الاستناد إلى خلفية نقدية موائمة لطبيعة النص الشعري، إنصافا له، دون التقيد التام بإجراءاته،" فالمنهج(...) يعني تحديد الوسائل الفنية والفكرية التي يستخدمها الناقد في قراءة النص الإبداعي، ما يعني تحديد الهدف من مجمل الجهد النقدي، أي الغاية التي يعمل النقد لبلوغها وتحقيقها، وذلك لا يعني على الإطلاق الجزم القاطع في

الوسائل، فنيا وفكريا، لأن الفكر الذي يقيّد نفسه في نصوص ثابتة قطعية سينتهي إلى الموت لا محالة." [1]، لذلك ينبغي الاستعانة بهذه الأدوات الإجرائية، التي تَوَلّدت في سياق فكر إنساني عام، دون الأخذ بها على أساس أنّها يقينيات، وإنمّا بوصفها تأملات، وقيمتها تكمن في حسن استغلال مفاهيمها، وليس في فهمها فحسب.

03- مقاربة النص الشعري:

تكمن قيمة النص الأدبي في قراءته بالمنهج الذي يوائمه، ولئن كانت مناهج البنيوية، والسميائية أليق بالنص السردي، فإنه في اعتقادي أنّ الأسلوبية أليق بالنص الشعري. والمعروف أن الأسلوبية اتجاهات عديدة لا يتسع المقام لذكرها -هنا-لاعتبارين اثنين: أولهما؛ أن هناك أكثر من مادة (أو مقياس) تكلف بها في طوري الليسانس والماستر، وثانيا؛ إن الأسلوبية أسلوبيات –إن صح التعبير- وقد تم التطرق إلى تفاصيلها النظرية في كتب كثيرة أشير إلى بعضها في صفحات هذه المطبوعة، نذكر من بينها، ما أورده الباحث نور الدين السد في كتابه " الأسلوبية وتحليل الخطاب"[2]، وتجنبا للخوض في كل تلك المفاهيم النظرية، أقترح العودة إلى هذه المراجع التي تقدم هذه النظريات بشيء من التفصيل والإسهاب، كما اقترح هذه الطريقة الأسلوبية في تناول النصوص الشعرية، مع اعتبار إمكانات أخرى للتطبيق بالنظر للأدوات الإجرائية المستند إليها، وبناء على خصوصية النصوص الشعرية موضوع الدراسة، لأننا نؤكد على أهمية القراءات المختلفة، إثراء للنصوص، وتثمينا لها، ليس فقط بالنسبة لمختلف القراء، وهو أمر حاصل بالتأكيد، ولكن حتى بالنسبة للقارئ الواحد، وهو يواجه النص الواحد بأدوات إجرائية متماثلة، أو مختلفة، وبتجارب قرائية متنوعة، وفي أزمنة متقاربة أو متباعدة، مما يجعلنا نؤكد دائما أن النص الأدبي، وإن كان مغلقا من حيث البناء، فإنه سيظل مفتوحا دائما من حيث الدلالات....

---

[1]- ينظر: وفيق خنسة، دراسات في الشعر السوري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1981ط1 آب 1980، ط2 آذار 1982، ص9 .

(2) نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، دار هومة، الجزائر، دط، دس، ص11.

أ- المستوى المعجمي:

ويتعلق هذا المستوى بالوقوف عند الألفاظ المستخدمة في النص الشعري، وملاحظة حسن انتقائها، وملاءمتها لمعاني النص، ممّا يتولد عن استخدامها شعرية ما.

للإشارة فإنّ القصيدة يهيمن عليها - في الغالب الأعم - معجم الذات والوجدان والمشاعر؛ ذلك لأن الشعر في عمومه موجه نحو الذاتي الانفعالي، فلغة الشعر هي لغة الذات. ولمعرفة معجم القصيدة نحاول تتتبع تواتر كلمات بعينها، وتصنيفها ضمن حقول معجمية مخصوصة، لتقرير أحكام وصفية وقيمية، تصف لغة الشاعر.

إن ظاهرة التكرار عموما، مرتبطة بالشعر إذ إنها ظاهرة مستحسنة، ووظيفية، فبالإضافة إلى وظيفتها الإيقاعية، فإن تكرار الكلمة الواحدة يشكّل عنصر تأكيد على مدلول الكلمة، وعلى رغبة الشاعر في أن يجعل للكلمة أهمية خاصة، أو أن يجعل منها محور القصيدة، بحيث تأتي الأفكار والخواطر في القصيدة سندا لتلك الكلمة، وهو ما يكسب الكتابة (أي القصيدة) بعدا غنائيا.

كما يجعل تكرار كلمات بعينها انتباه القارئ موجها إلى الكلمات ذاتها لا إلى ما تقوله تلك الكلمات فحسب. فمثلا: مفردات من قبيل " شوق، وعشق، وحزن،..." كلها كلمات تنتهي إلى سجل الوجدان؛ وهيمنة سجل الوجدانيات في القصيدة يجعل لغتنا لغة الوجدان والمشاعر، وهي لغة التأثير والانفعال. يقول جون كوهين Jean Cohen: " إن الشاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنه خالق كلمات وليس خالق أفكار وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي."[1]

ب- المستوى التركيبي:

ممّا لاشك فيه أن اللغة العربية شانها شأن بقية اللغات تقوم على جملة من القواعد التي تحدد قانون استعمالها، لكن في الإبداع كثيرا ما تتعرض هذه اللغة للخرق، والانتهاك (الانزياح)

[1]- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد المولي ومحمد العمري، دار توبقال، ط1، 1981، ص40.

وبصورة خاصة في الخطاب الشعري، إذ تخرج عن اللغة الشائعة والمألوفة، وبذلك تتميز لغة الشعر بعدم شيوعها، كما تتميز بجمالية جملها وفنيتها. وإن اختلفت" الشعرية" في كثافتها وتعقيدها من نوع أدبي إلى آخر، فإنها تبقى في النص الشعري أظهر[1].

ب-01- بنية الجملة " التقديم والتأخير": تتمثل الانحرافات التركيبية في الشعر أساسا في ظاهرة التقديم والتأخير، وإن التغيير الذي يلحق بناء الجملة وترتيبها يعد انحرافا تركيبيا، وهو سمة من سمات اللغة الشعرية وخصيصة من خصائص الشعر، إذ بها يكتسب جمالية وشعرية. وهذا الانزياح على مستوى الجملة يقع في الجملة الفعلية كما يقع في الجملة الاسمية. ويتجلى فيه ثلاث وظائف؛ نوردها كما يلي: وظيفة دلالية: تأكيد المعنى. وظيفة تأثيرية: التأثير على المتلقي. وظيفة جمالية: إضفاء إيقاع على القصيدة.

ب-02- الوحدة العضوية: والمراد بها ارتباط البيت الشعري بما قبله، وبما بعده. يقابلها استقلالية البيت الشعري بمعناه ووحدته.

ب-03- الوحدة الموضوعية: ونقصد بها معالجة موضوعًا واحدًا من بداية القصيدة إلى نهايتها. وهي بخلاف تعدد موضوعات القصيدة الواحدة، كما كان الشأن بالنسبة للقصيدة الجاهلية التي كانت تعتمد -عادة – في بنائها على موضوعات عديدة، فهي تبدأ بالطلل، أو الغزل المتمازج مع الطلل، ثم الانتقال إلى وصف الرحلة (أو الراحلة)، ثم تخلص إلى الغرض المراد، دون إغفال بث الحكمة في ثناياها.

ب-04- الأساليب الخبرية والإنشائية: ويمكن تعريف الخبر بقولنا: هو كل كلام يحتمل الصدق و الكذب، فهو صادق إذا طابق الواقع، وكاذب إذا خالفه، بغض النظر عن قائله. أما الأسلوب الإنشائي، فهو كل كلام لا يحتمل الصدق أو الكذب. وتعتمد الأساليب الخبرية على تقرير الحقائق أو السرد القصصي، أما الأساليب الإنشائية فهي نوعان؛

([1]) ينظر: نورالدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج2، ص91.

طلبية، وتتمثل في أساليب الأمر والنهي والاستفهام ، والنداء... ؛ وغير طلبية، وهي تعتمد صيغ المدح والذم.

ويمكن إجمال الأغراض الأدبية للأسلوب الخبري في: الفخر، والشكوى، والاستعطاف، والدعاء، والنصح والإرشاد، والتحسر، والمدح والثناء، والتهديد، والحث، والتشجيع والتحقير، والتهكم. أمّا الأغراض الأدبية للإنشاء فمنها:- أغراض الأمر: الدعاء، والالتماس، والتهديد، والتعجيز، والتمني، والحث والتشجيع، والنصح والإرشاد.- أغراض التمني: التوبيخ، والنصح والإرشاد، والدعاء، والتمني.- أغراض الاستفهام: الإنكار، والتقرير، والتمني، والعتاب. أغراض النداء: التعجب، والتحقير، والتحسر، والاستغاثة، والندبة.

ب-05- النعوت والإضافات والمعطوفات:" مثال: قصائد أبي القاسم الشابي". فهي تراكيب ذات نغم خاص يطبع شعر الرومانسيين المعتنين بجانب الموسيقى الداخلية.

جـ- المستوى الدلالي:

ويتمّ في هذا المستوى تحديد معاني القصيدة ودراسة أفكارها. كما يمكن انتهاج في الحديث عن أفكار النص الشعري الطريقة التالية: نقول بدأ الشاعر نصه بـ(الفكرة الأولى)، ثم نشرحها في فقرة. ثم انتقل إلى الحديث عن(الفكرة الثانية)، ثم نشرحها في فقرة. وخلص إلى (الفكرة الثالثة)، ثم نشرحها هي الأخرى في فقرة.

ملاحظة: ويمكن في هذا المستوى متابعة التحليل، بالإشارة إلى النصوص الغائبة التي أثرت في نص الشاعر، وأعني بذلك تتبع آثار النصوص السابقة في النص الحاضر، أي؛ تناول ما يعرف بـ" التناص".

د- المستوى البلاغي:

إن لغة الشعر هي لغة إشارية إيحائية، وظيفتها الأساسية الإحالة على ذاتها، وجذب انتباه المتلقي إليها، وهذا لا يتم ما لم يعمد الشاعر إلى توظيف جملة من الصور البيانية،

والأساليب المجازية، يوشي بها لغته، ويجعل منها لغة الجمال والإيحاء والتأثير. لذا تستوجب هذه الصور الوقوف عندها، فلاغرو من دراسة التشبيه بأنواعه، والاستعارة بأنواعها، والكناية بأنواعها، والمجاز المرسل بعلاقاته المتعددة... وفي ذلك تبيان للمعاني المُشخصة، التي تعكس انفعال الشاعر مع الموضوع، وتظهر الدوال وقد أُفْرِغَت من مدلولاتها المألوفة وشُحِنت بمدلولات جديدة.

هـ - المستوى الإيقاعي:

إن الإيقاع مقوِّم جوهري من مقومات الشعر، وهو غير مشروط بالوزن، فالإيقاع يمثل الكل فيما يمثل الوزن جزء من هذا الكل، فرغم تخلص الشعر الحر وقصيدة النثر من نظام الشطرين المتساويين، ومن نسق القافية الموّحدة، فإنهما احتفظا ببنى إيقاعية تحفظهما من الالتباس بالنثر. وينتج هذا الإيقاع باعتماد تكرار كلمة، أو كلمات بعينها، أو استخدام اللازمة (إلياذة: مفدى زكرياء). أو تكرار حرف أو مجموعة حروف معينة (قصيدة وصف إيوان كسرى للبحتري والاستعانة بحروف الصفير: الصاد والسين والزاي). أو تكرار صيغة صرفية واحدة، مثل صيغ المبالغة.

- تحديد البحر بعد تقطيع البيت الأول. والإشارة إلى ملاءمته معاني القصيدة، وغرضها الشعري، من مدح، أو غزل،...، ونُتْبِع ذلك بشرح موضوع القصيدة. كما يتطلب الأمر تحديد القافية، والوقوف عند حرف الروي، ومدى إسهامه في إضفاء نغمة الحزن أو الفرح...إلخ.
- كما يتطلب الأمر دراسة المحسنات البديعية بنوعيها، اللفظية(الجناس، التصريع)، المعنوية (الطباق، المقابلة، التورية).

المراجع:

01- إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية (التغاير والاختلاف)، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2007.

02- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد المولي ومحمد العمري، دار توبقال، ط1، 1981.

03- زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، الجمهورية التونسية، ط1، مارس 2007.

04- سامي سويدان، في النص الشعري- مقاربات منهجية- دار الآداب، ط2، 1999.

05- سعيد يقطين، فيصل دراج، آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر ، دمشق، رجب 1424، أيلول(سبتمبر)، ط1، 2003.

06- سعيد يقطين، فيصل دراج، آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر ، دمشق، رجب 1424، أيلول(سبتمبر) ط1، 2003.

07- صلاح فصل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.

08- صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سميولوجية في شعرية القص والقصيد-ط1 في القاهرة 1995، ط1 لدى دار الآداب، 1999.

09- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس 2001.

10- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، - دراسات بنيوية في الشعر- دار العلم للملايين، مؤسسة ثقافية للتأليف والترجمة والنشر، ط4، 1995.

11- نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، دار هومة، الجزائر، دط، دس.

12- نورالدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، دار هومة، الجزائر، دط، دس.

13- نورالدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دراسة في النقد العربي الحديث، ج2، دار هومة، الجزائر، دط، دس.

14- وفيق خنسة، دراسات في الشعر السوري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1981، ط1 آب 1980، ط2 آذار 1982.

15-حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000.