وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة بن خلدون تيارت

كلية الأدب و اللغات

قسم اللغة العربية و آدابها

المصطلح السردي في النقد الجزائري المعاصر

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة و الأدب العربي

إعداد الباحث :

علي دادون

الإشراف

أ.د بشير محمودي

لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة
أ.د/ زروقي عبد القادر	أ. التعليم العالي	رئيسا	ابن خلدون تيارت
أ.د/ بشير محمودي	أ. التعليم العالي	مرشفا و مقررا	ابن خلدون تيارت
أ.د/ عقاق قادة	أ. التعليم العالي	ع/ مناقش	ج/سيدي بلعباس
أ.د/ رابحي عبد القادر	أستاذ محاضر أ	ع/ مناقش	ج/ سعيدة
أ.د/ بوزيان أحمد	أ. التعليم العالي	ع/ مناقش	ابن خلدون تيارت
أ.د/بن مالك سيدي محمد	أ. التعليم العالي	ع/ مناقش	جامعة تلمسان

السنة الجامعية: 1436-1437 ه / 2016 - 2017 م

ملخص :

يعد الحديث عن المصطلح في أي مجال من المجالات ضرورة ملحة، تفرضها جملة من المعطيات سواء تعلقت بالشخص الذي يتعاطى هذه المصطلحات أو بالمجال العلمي الخاص بها، فالمصطلح يعد ناتج الفكر والتصور ، كما أنه في تطور مستمر إن إشكالية المصطلح بشكل عام تطرح عدة تساؤلات وانشغالات تكون في حد ذاتها مجموعة من الإشكاليات التي يصادفها الباحثون والدارسون لاسيما المصطلحات الجديدة أو الحداثية في المجالات المعرفية والميادين العلمية. إذ لا نكاد نجد اتفاقا حول مصطلح واحد، من حيث ضبط مفهوميته وصياغة تسميته.

فكأننا أمام معضلة تتجاوز حد الإشكالية ، فالإشكالية يمكن حلها، أو إيجاد صيغ لفكها أو ضبطها مقابل المعضلة التي يمكن أن نجد لها حلا ، مهما كانت المجهودات المبذولة والرؤى التي تسعى إلى ضبط مفهوم ما أو صياغة ما. وهذا تطرحه معظم المصطلحات في معظم المجالات والميادين.

قد تبدو معالجة إشكالية المصطلح مطروحة أو مستهلكة إلا أنها في واقع الأمر جديدة ومستمرة بناء على نمو وتطور المصطلح في حد ذاته ،إذ يصبح من الصعب الإمساك والتحكم في هذه المصطلحات سواء في مرحلة نشأتها أو ميلادها أو في مرحلة تطورها أو نموها ،لذلك يختلف توظيف المصطلح من باحث إلى آخر سواء في التسمية أو ضبط المفهوم حيث نجد للمصطلح الواحد العديد من التسميات مع احتفاظه بمفهوم واحد أو العكس.

Résumé :

Le discours sur le terme dans tous les domaines de la nécessité pour les zones d'urgence, imposé par un certain nombre de données, qu'elles soient liées à la personne qui traitent ces termes ou son domaine scientifique, le terme est le résultat de la pensée et de la perception, comme il est en constante évolution que le terme problématique en général soulève plusieurs questions et préoccupations soient en elle-même une série de problèmes rencontrés par les chercheurs et les chercheurs, en particulier la nouvelle terminologie ou moderniste dans les domaines de la connaissance et les domaines scientifiques. On peut difficilement trouver un accord sur un terme, en termes de mise au point de la rédaction du nom.

Le problème peut être résolu, ou de trouver des formules pour démonter ou de régler contre le problème que nous pouvons trouver une solution, quels que soient les efforts et les visions qui cherchent à adapter le concept ou la rédaction. Cela a posé la plupart des termes dans la plupart des domaines et des champs.

Faire face au problème du terme peut apparaître sur la table ou le consommateur, mais il est en fait un ordre nouveau et continue fondée sur la croissance et le développement du terme lui-même, car il devient difficile de maintenir et de contrôle dans ces termes, tant dans sa création ou à la naissance ou le stade de son développement ou stade de croissance, il est donc différent de l'emploi du terme du chercheur à l'autre, aussi bien dans l'étiquette ou d'ajuster le concept où l'on trouve le terme l'une des nombreuses étiquettes tout en conservant le concept d'un ou vice-versa.

بسم الله الرحمن الرحيم

شكـــــــر و عرفـــــــان

للنّجاح أناس يُقدّرون معناه، وللإبداع أُناسٌ يحصدونه، لذا نقدّر مجهوداتكم المضنية، في تثمين و تصويب هذا البحث المتواضع فأنتَم أهلٌ للشّكر والتّقدير ووجب علينا تقديركم، لكم منّا كلّ الثّناء والتّقدير.

.

مقدمة

عرف الأدب العربي منذ الثمانينات تحولا كبيرا سواء على مستوى مرجعياته أو طرائق تعامله مع النص الأدبي ، أو تفكيره في مجمل القضايا المتعلقة بالإبداع. و برز ذلك بصورة جلية على صعيد لغته وما صارت تزخر به من حمولات تختلف عن اللغات السابقة .نجد أهم ملامح هذه التحولات الطارئة على صعيد اللغة من خلال :

ا.**توظيف مصطلحات ومفاهيم** عديدة وجديدة سواء من حيث بنيتها أو تركيبها أو دلالتها.

ب. إدراج الأشكال والتخطيطات والجداول ضمن التحليل .

ولا يمكن للقارئ ،أيا كان نوعه ،إلا أن يجد في اغلب الدراسات التي ظهرت منذ هذا الوقت ميلا واضحا نحو توظيف اكبر عدد من المصطلحات ،وقدر لا بأس به من الأشكال والخطاطات .

ونجم عن هذا التحول الذي يتجلى للوهلة الأولى على صعيد اللغة ببعديها الاصطلاحي (اللفظي) والتخطيطي (الصوري) أن وقع التسليم لصعوبة هذا المنحى النقدي الجديد لدى البعض ،أو التأكيد على لا جدواه عند البعض الآخر .وتوالت ردود الفعل المتهمة لهذا التوجه، أو لقدرته على تحويل رؤية فكرنا الأدبي أو تجديد مساره.

بدأت تتواتر الدراسات والترجمات ، رغم الصعوبات والعراقيل التي يصطدم بها أي جديد عادة ،وكثر المشتغلون في نطاق هذا التوجه النقدي الجديد . وهنا بدأت تتراكم المشاكل وتتفاقم الإشكالات ، إذ لم تبق الخلافات مقتصرة على الطرفين التقليديين : أنصار الحركة الجديدة وخصومها ، ولكنه امتد إلى الأنصار أنفسهم ، وبدأنا نعاين التناقضات تتعدى الاختلاف إلى الخلاف ، وظهرت الكتابات المختلفة لتجسيد ذلك و التعبير عنه .وغدت إمكانية ملامسة هذا الخلاف في العدد الواحد من المجلة: فالمفاهيم والمصطلحات الموظفة ذات مرجعية واحدة ، لكن الاختلاف بين في استعمالها، والخلاف صار متعددا بتعدد هؤلاء المشتغلين بها .وصار الجميع يستشعر فداحة الأمر ،وضرورة تجاوزه، وإن ظلت السجالات حول هذه المصطلحات ترمي إلى تغليب بعضها أو الانتصار لها ضدا على البعض الآخر ، بناء على دواع ذاتية ، أكثر مما هي مؤسسة على مقتضيات منهجية أو علمية حتى و إن كانت المبررات المقدمة تصدر الدعوة العلمية والمنهجية .

إننا فعلا أمام ضرورة ملحة وعجيبة وعاجلة للبحث في المصطلح الأدبي العربي الجديد . لقد ذهب "لافوازيبه" وهو يتحدث عن المصطلحية الكيميائية إلى حد اعتبار أنه "لا يمكن تطوير اللغة بدون تطوير العلم ، وكذلك لا يمكن تطوير العلم بدون تطوير اللغة " وهو لا يقصد باللغة هنا غير المصطلحات الموظفة في العلوم .وتأتي هذه الضرورة من كوننا "نصطلح" على الاختلاف ، أكثر مما نتفق على "الاصطلاح" .تضاربت الاستعمالات ، وتعددت بتعدد الدارسين والمترجمين حتى انتهت إلى الفوضى والتسيب. والغريب ليس في هذا الوضع فقط لأننا يمكن أن نبحث عن أسبابه وتجلياته ،ولكن في أن القاعدة المتبعة عندنا هي أن كل من يبدأ يتعامل مع هذه المصطلحات لا يكلف نفسه عناء ممارسة الحوار أو النقاش ، أو الاطلاع على سبقه في المجال نفسه ، ويقترح مصطلحات جديدة. ونجم عن ذلك إننا نتحدث عن "شيء" واحد ، لكن بلغات لا حصر لها . لا يمكن لهذا الوضع أن يستمر إلى ما نهاية ، وإلا فلا فائدة يمكن أن ترجى من هذه الممارسة النقدية الجديدة .وعلينا في البداية تحديد أسباب هذا الوضع ، قبل الانتقال إلى تشخيصها وتقديم المقترحات الملائمة لتجاوزها.

إن المصطلحات الأدبية الجديدة التي نتعامل بها لسنا نحن الذين ننتجها .وما دام كل مشتغل بها يتعامل معها بطريقة مخافة لغيره ، فلا يمكن إلا أن يفهمها بطريقته الخاصة ، ويقترح تبعا لذلك مقابلات تناسب أشكال فهمه واستيعابه لها.

إن تلك المصطلحات التي يتم إنتاجها خارج مجالنا الثقافي العربي، ليست واحدة ولا موحدة. إنها بدورها تختلف وتتعارض، ويناقض بعضها البعض، كما أنها عرضة للتحول والتغير . ويقر الباحثون الغربيون أنفسهم بذلك وبصعوبة إنتاج المصطلحات وتوليدها أو الاتفاق بشأنها .ونجد تأكيدا لهذا فيما يعبر عنه .جنيت في مختلف كتاباته وخاصة عندما يصرح متضجرا بقوله: "آن الأوان ليفرض علينا مفوض شرطة جمهورية الآداب مصطلحية متسقة ".

تختلف هذه المصطلحات، من جهة، باختلاف اللغات الأوروبية ، وتتعدد،من جهة ثانية، بتعدد الإطارات النظرية والاتجاهات المتباينة. ولابد من وضع ذلك في الاعتبار عندما نتعامل معها ، لكن السائد في التصور عندنا أو على الأقل لدى أغلب المشتغلين، أن تلك المصطلحات "لغة

أجنبية"، ويكفي أن نعربها آو نترجمها إلى اللغة العربية بالانطلاق من بعدها المعجمي لنكون بذلك قد قضينا الوطر المنشود.

هذان العاملان جوهريان في طبع استعمالنا الاصطلاحي بالسمات الاختلافية التي ننعت بها لغتنا النقدية الجديدة .إن الإنتاج الاصطلاحي الغربي مختلف في حد ذاته ونحن نتعامل معه وكأنه موحد. ويتولد عن هذا بالنسبة إلينا اختلاف في التصور والعمل، وينجم عنه الخلاف الدائم . يتكرس هذا الخلاف عندما لا يتواصل المشتغلون بهذه المصطلحات ولا يتحاورون، بل الأدهى من ذلك عندما لا يريد أي منهما أن يصغي لما قيل أو بسهم في النقاش بوعي ومسؤولية.

لقد صار بإمكاننا الآن أن نتحدث عن "المصطلح السردي العربي"، وهو يحتل مكانة مهمة ضمن المصطلحية الأدبية العربية الجديدة . لكن وضعه الحالي لا يمكن أن يستمر بالوتيرة التي بعرفها حاليا ، وإلا فإن مصيره هو معرفة المزيد من الخلاف والاختلاف الذي لا يسهم في التطور ولا في إغناء مجالنا الأدبي والنقدي . إن كل مبررات البداية الصعبة لم يبق ما يسوغ امتدادها واستمرارها ، وبالقليل من الحوار العميق والهادئ يمكننا بلورة المفاهيم ، وتدقيق المصطلحات وتوحيدها ، وهذا مطلب حيوي وضروري ، رغم أنه صعب ، لتجاوز كل التبعات السلبية التي تراكمت منذ البدايات الأولى لتداول وتوظيف هذه المصطلحات . ولكي أساهم في هذا الحوار أحاول أولا الانطلاق من معاينة طبيعة المصطلح السردي كما تبلور في الأدبيات الغربية الجديدة ، وأوقف عند بعض الملامح التي صاحبت تشكله وتطوره وتشغيله ، لأنتقل بعد ذلك إلى رصد كيفيات تعاملنا مع هذه المصطلحات وطرائق فهمنا وتوظيفها لها وما يعترض ذلك من عوائق وصعوبات ذاتية أو موضوعية لنتمكن من رؤيتها على النحو الملائم والعمل على تجاوزها تحذونا في ذلك رغبة الانتقال من وضع الاستهلاك إلى الإنتاج ، ومن الخلاف المجاني إلى الاختلاف الهادف والبناء.لقد عرفت المصطلحية السردية العربية تحولا مهما منذ بداية الثمانينيات . وما حققته لا يمكن أن يقاس بكل ما تراكم خلال عقود طويلة من الاهتمام بالشعر وتحليله . وهذا مظهر إيجابي لا يمكننا

إلا أن نسجله هنا باهتمام ، لأنه يفرض علينا العمل على بلورته وتطويره . تزايد عدد المشتغلين العرب حاليا بالتحليل السردي وبترجمة الدراسات السردية الغربية . ولا يكاد يوازيه سوى

التزايد الهائل الذي يعرفه الإبداع السردي عموما وما يحققه من إنجازات مهمة . وإذا أردنا أن نحدد مجال هؤلاء المشتغلين بالسرد ، فإننا نجده يتحقق من خلال :

مجال الترجمة : هناك عدد لا يستهان به من الكتاب والباحثين يبرز لنا دوره في العمل السردي بصورة خاصة من خلال الترجمة . وتتعلق عملية الترجمة بنقل مقالات أو كتب غربية (من الفرنسية أو الإنجليزية) حول السرد سواء كانت هذه الدراسات ذات طبيعة تنظيرية أو تطبيقية .

مجال الدراسة:وبالمقابل نجد بعضا آخر من المشتغلين بالسرد يهتم خاصة بتحليل النصوص العربية قديمها أو حديثها، مستفيدا من الدراسات السردية الغربية في إحدى لغاتها الأصلية أو مترجمة إلى العربية . وهو في ذلك يلجأ بين الفينة والأخرى إلى ترجمة شواهد من تلك النظريات، وخاصة في الحالة الأولى.

إن عملية الاستفادة من النظريات السردية الغربية أمر ضروري وحيوي، ولا يمكن الاعتراض عليه أيا كانت الدواعي والأسباب .وهي حين تتحقق بصورة عامة عن طريق الترجمة فإن مشاكل عديدة تتولد عن عملية الترجمة أو التعريب. ويهمنا في هذا النطاق إبراز التمايز بين المترجم والدارس في علاقتهما معا بالفعل الذي يجمع بينهما. فالأول يهمه حل مشكلة "المصطلحات" التي تعترضه ويقوم بعملية الترجمة، فيقترح مقابلات بناء على نوع العمل الذي يزاوله .وتغدو المصطلحات بالنسبة إليه تماما كالمفردات اللغوية التي تبهم عليه، ويستعصي عليه إدراكها ،فيستعين عليها بما تسعفه به قواميس اللغة الأصلية أو القواميس المزدوجة (المنهل - المورد ...)، و"يجتهد"في اقتراح المقابل "المناسب".وهو بذلك يتوهم أنه بحل المشكل المعجمي بنوع من "الأمانة" يكون قد حل المشكل الاصطلاحي. وكل مترجم يشتغل بصورة أو بأخرى وفق هذه الطريقة. أما الدارس فليس الذي يعنيه هو حل مشكلة معجمية . إنه يتعامل مع "مصطلحات" وهي تشتغل أو توظف وفق نسق معين. قد يستأنس بدوره بالمعاجم اللغوية، لكنه لا يجد ضالته عادة فيما تمده به من تعابير وصيغ. لذلك فهو مدعو إلى البحث عن وسيلة ملائمة في توليد المصطلح بما يتناسب ودلالته في سياقاته النظرية المتعددة التي يوظف فيها. ويتطلب منه ذلك فهم طبيعة المصطلح وكيفية تشكله وإيحاءاته المتعددة التي يمكن أن يوحي بها في استعمالات عامة وخاصة. كما أنه في الوقت نفسه مطالب بتقديم المقابل العربي

الملائم وفق قواعد الصياغة العربية وصرفها ودلالاتها وحقولها المعرفية المتعددة . وفي كل الحالات يستدعي هذا العمل ليس فقط المعرفة باللغة ،ولكن علاوة على ذلك المعرفة السردية وشروط تحققها وتطورها ومجالاتها المختلفة.

ستظل إشكالية المصطلح السردي تفرض حضورها الإشكالي و الدلالي من خلال الاختلاف الذي يفرضه سياق الترجمة، ولهذا تحاول هذه الدراسة مقاربة هذا الإشكال من خلال المدونات النقدية الجزائرية المعاصرة التي اشتغلت على السرد تحديدا وتقصينا في ذلك المنهج التاريخي المقارن التحليلي.

تمخضت عن هذه الدراسة خطة من: أربعة فصول.

المصطلح السردي في النقد الجزائري المعاصر

الفصل الأول: مصطلح الحدث والوقائع الروائية حيث تناولنا مفهوم الحدث عند النقاد الغربيين وكذا في المدونة النقدية العربية في الأخير آراء النقاد الجزائريين في مفهوم و توظيف مصطلح الحدث.

الفصل الثاني: مصطلح الشخصية الروائية تحدثنا فيه عن مفاهيم مصطلح الشخصية في المدونة النقدية العربية و العربية و توظيف النقاد الجزائريين لهذا المصلح السردي.

الفصل الثالث: مصطلح الزمكانية و أهم الآراء و المرتكزات الفلسفية و العلمية للزمكان و مكانته في الأعمال الروائية الغربية و العربية على حد سواء .

الفصل الرابع: و في الأخير مصطلح الوصف تناولنا فيه مفهوم الوصف لغة و اصطلاحا و علاقته بالسرد و أهم و ظائفه في الأعمال الروائية.

وهي خطة مبدئية حاولنا بها مقاربة المصطلح النقدي في حقل الإجراء السردي باعتبارها مطية قرائية يمكن الاستدراك عليها بالإضافة إليها أو الحذف منها. من خلال توجيه القراءات المتواكبة.

وانطلق المصطلح السردي من مصطلحات القصة ، كما لاحظنا ، وظل تعبير النثر القصصي شاملا لأشكال السرد المختلفة كالقصة والقصة المتوسطة والأقصوصة والرواية والسيرة والملحمة ...الخ.

وضيّق بعض الباحثين والنقاد معجم مصطلحات القصة إلى حدود تجربتها في المغرب ، وعرّف عبد الرحيم مودن (المغرب) بتسعين مصطلحا مأخوذا من ممارسة الكتابة القصصية في الكتب والدوريات المنشورة ، وأقرّ في تعريف المصطلح الأول"القصة "بأن هذا المصطلح لا يعدّ غريباً عن التراث العربي في مختلف حالاته ، ولا سيما التراث الحكائي ، ولا يمكن الإغفال أن القصة رادفت القصة السرد بمعناه الواسع سواء كان واقعيا أم متخيلا ، والسرد يشمل الطرائف والنوادر والأخبار المختلفة وحكايات الجنّ وسير الأولياء والأبطال ...الخ ، وأفاد أن السرد العربي غني بقصاصيه وإخباريه وتعدد رواته ولغاته.

بينما اتجه باحثون ونقاد آخرون إلى إشاعة المصطلحات السردية في أبحاثهم ودراساتهم مثل عبد الحميد إبراهيم محمد الذي درس أغراض قصص الحبّ العربية وتطورها ، واستند إلى رسوخ هذه المصطلحات في التراث القصصي العربي منذ نزول القرآن ولجوئه إلى القصص وسيلة للتأثير على القلوب ، واستخدم مصطلح القصة في القرآن أكثر من سبع وعشرين مرة ، ثم تنامي هذه المصطلح إلى مصطلحات سردية عديدة مثل السمر والخرافة والخبر والحديث والحكاية ، وتكاد تفيد معنى واحداً يتفق مع سرد الأخبار الغرامية أو الحبّ أيضا . مثلما أكد الدرس النقدي العربي الحديث عراقة المصطلح السردي في التراث النقدي العربي القديم كما هي الحال مع عمليات ولادة المصطلح وتكونه في المؤلفات التراثية الذي تنامي فيها المصطلح السردي إلى تشابكاته مع الاتجاهات النفسية والاجتماعية والبنيوية والأسلوبية لدى إمعان النظر في غنى المستويات اللغوية العربية من المعجمية إلى الدلالية والاصطلاحية ، ويفصح عن ذلك تحليل خطاب الطبع والصنعة من خلال الرؤية النقدية في *المنهج والأصول* .

وقد دخل المصطلح السردي اتجاهات النقد القصصي والروائي بعامة ، واستفاد النقاد من الشكلانية الروسية والبنيوية وما تطور عنهما من اتجاهات حداثية أخرى ، فتطورت أدوات الصياغة القصصية والروائية من الناحية النظرية والتطبيقية ، واختار نموذجا لذلك كتاب إبراهيم فتحي (مصر) "الخطاب الروائي والخطاب النقدي في مصر"(2004)، وشرح فيه مصطلحات الخطاب والنموذج الحداثي والمكان والزمان والشخصية ووجهة النظر ، وعالج توظيف التراث السردي في اللغة القصصية

والثقافات الجديدة والحداثية وتداخلها ، فقد كان السرد التراثي في الأسطورة والخبر التاريخي والسيرة الشعبية والحكاية والليالي والمقامة ومواقف المتصوفة ومكابداتهم بأجمعها يفترض مسبقاً نمطاً تقليدياً من الشخصية ،ومعظم الحكايات كانت تسقط رؤية الجماعة – وهي ضئيلة السيطرة على الطبيعة – على عوالم بعيدة في "الهناك" لا في "الهنا" وعلى كائنات خرافية تعكس مخاوفها وآمالها . فبنية الرؤى والانفعالات (استمرارها الإيقاعي أو علاقاتها المتقابلة) تسقط على الطبيعة وكائنات العالم وشخوصه في نزعة إحيائية . وقد قامت التراكيب والأشكال الفنية السردية على استعارة كبرى لتصور طبيعي إحيائي عن العالم ، فالعالم مشكل من قوى حية وراء هذا العالم تكاد أن تشبه الإنسان لكل منها رغبات ودوافع متصارعة ، ولكنها موجهة بغائية نوعا من الاتساق .

ولا يخفى أن مثل هذه الآراء مازالت منقطعة عن تقانة ما وراء القصّ التي أثرت السرد الاستعاري إلى حدّ كبير ،فقد استعان فتحي بالترجمة لصوغ المصطلح السردي دون ضرورة ، لأن مثل هذا التعليل إضافة ، وليس لازمة ، مادامت المصطلحات الفرعية مثل الرموز والمجازات والحبكة وغيرها لا تخرج عن المصطلحات التقليدية ، عندما رأى أن التقنيات الحداثية تتداخل مع عمليات توظيف التراث السردي كما هي الحال عند كثيرين أمثال جمال الغيطاني في "الزيني بركات" و"التجليات" فالرواية الأولى تستخدم التقنيات التراثية متلائمة مع تقنيات السرد الروائي المعتادة .مثل تقنية النجوى الداخلية لتقدم نفاذاً عميقا إلى الحاضر . وتقدم الرواية الثانية "رحلة إلى أبدية معاصرة للحظة معطاة في الحاضر تكون فيها المعاني والدلالات وأنماط الوجود الأساسية مثالية وخارج الزمان"

تطور المصطلح السردي مع علم السرد القائم على الشكلانية الروسية والبنيوية وورثتها ، ولا سيما العلامية (السيمولوجيا) القديمة قدم الإنسانية بتعبير صالح مفقودة (الجزائر) ، وتوالت جهود علماء العلاميةفي المستوى الوجودي المعني بماهية العلامة وطبيعتها وعلاقتها بموجودات شبيهة بها أو مختلفة عنها ، والمستوى النفعي أو الذرائعي المعني بفعالية العلامة وبتوظيفها في الحياة العلمية من تشكلها إلى مرجعيتها، وإلماحاً إلى تفريق جينيت بين السرد الذي يعني به الترتيب الفعلي للأحداث ، وبين الحكاية التي تعني تتابع الأحداث كما وقعت في عالم الواقع أو كما يفترض أنَّها واقعة .

أظهر تطور المصطلح السردي ، كما رأينا ،التوازن المعرفي والمنهجي واللغوي والنقدي مع التراث العربي وتراث الإنسانية في الوقت نفسه ،وإن غلبت عمليات الترجمة على استلهام الموروث النقدي والسردي

التعريب والترجمة وفق المنهج السيميائي:

تتابعت جهود وضع المصطلح السردي من خلال متابعة تعريب المنهج العلامي على وجه الخصوص، فعرّب منذر عياشي (سورية) كتاب بيير جيرو "علم الإشارة _ السيمولوجيا" (1988)، وحلل المؤلف المعنى (شكل الإشارة وجوهرها) من خلال الشيفرات والتأويلات، وخصّ الشيفرات المنطقية والجمالية والاجتماعية ، ودقق القول في صياغة القصة ، وعرض العلل المتكررة (الحوافر عند بروب) والوظائف (العوامل عند بريمون)، وعناصر القصة (الأسطورة عند ليفي شتوارس)،مما يشير إلى اختلاف تعريب المصطلح المرهون بأهل اختصاصه وطبيعته التي لا تتوقف عند المستويين اللغوي والدلالي فحسب، بل تستند إلى الاعتمال السردي بالخصائص الثقافية إلى جانب التداولية اللغوية فقد "أصبح هدف النقد الأدبي تحرير النص وإرجاع اتساعه الدلالي إليه، وذلك بإعادة إنشاء شيفرات وطرق المعنى التي تمتد إليه" بتعبير بيير جيرو نفسه، ويحتاج ذلك كلّه إلى دقة المصطلح، أي أن إشكالية المصطلح موجودة في اللغات بعامة.ويلاحظ أن تعريب كتاب روبرت شولز "السيمياء والتأويل" (1994) يعنى بالشعر بالدرجة الأولى، بينما يحلل كتابه "عناصر القصة" (المكتوب بالإنجليزية عام 1986 ،والمترجم إلى العربية عام 1988) السرد نظرياّ وتطبيقياّ بإيجاز شديد، وأكد مؤلفه أن القصة fiction حكاية مختلفة، وقوامها اللغوي المعنوي الصنع أو العمل بالإضافة إلى الصنع والتشكيل، وانشغل كتاب جيرار دولو دال "السيميائيات أو نظرية العلامات"(2004) بالبعد النظري اللغوي والدلالي والتواصلي ، وبالبعد التطبيقي عند تحليل لوحة الجوكندا joondela ، واعتنى بالمؤولات العاطفية الانفعالية والفعالة والمنطقية والدينامية والمباشرة ... إلخ.

ولعلنا نذكر أن تعريب المصطلحات السردية في هذا المعجم أكثر دقة ومقاربة لعلم السرد، مثل تعريف مصطلح السرد أو الصوت السردي:« Narration or narrativevoice السرد هو فعل وعملية إنتاج النص السردي . وتختلف أشكال المخاطبة في وجهات نظرها السردية .فقد

تستخدم النصوص السردية (السرديات) المكتوبة، السرد بضمير الغائب، العالم بكل شيء، (أيأسلوب الإبلاغ أو الحكي) أو السرد بضمير المتكلم، الذاتي subjective(أسلوب العرض showing).

ويُعد السرد بضمير الغائب، في الكتابات الأكاديمية عادة، وعلى نحو تقليدي، أكثر موضوعية، وأكثر شفافية من السرد بضمير المتكلم، حيث يذكر النقاد أن هذا الأسلوب يعمل على إخفاء عمل المؤلف ووساطته، مما يجعل الحقائق والأحداث، تبدو وكأنها تتحدث عن نفسها.

ويؤكد شغل المترجم في هذا الكتاب على تفضيل التعريب كلما تشاكلت المصطلحات، لأن التعريب يفيد التواصل مع القواعد اللغوية بمستوياتها المختلفة بلوغاّ للمستوى الاصطلاحي.

بلغت العناية مستوى طيباّ بتعريب المصطلح السردي في ترجمة كتاب جيرالد بر نس "المعجم السردي" A Dictionary of narratology(الصادر بالإنجليزية عام 1987ضمن منشورات جامعة نبراسكا)، وحملت الترجمة اسم السيد إمام (مصر) وعنوان "قاموس السرديات" (2003)، وترجم جزءاً من مقدمة المؤلف التي نشد فيها أن يكون معجمه "مرشداً للكثير من المصطلحات والمفاهيم والطموحات التي تطبع دراسة السرديات، وأن يكون كذلك حافزاّ لتطوير وشحذ وصقل الأدوات الخاصة بهذا المجال" . وحرص المترجم على ذكر المصطلحات السردية باللغتين الإنجليزية والعربية، وظهرت الترجمة الثانية في العام نفسه لعابد خزندار (مصر) بعنوان "المصطلح السردي: معجم مصطلحات" (2003)، وأرفقت الترجمة بالمراجعة والتقديم لمحمد بريري.

لعل هذه الترجمة بمراجعتها هي الأدق و الأقرب لعلم السرد، وقد أوضح المراجع حداثة هذا العلم الذي عدّه ريبب الفكر البنيوي، بينما تشهد تطورات المنهجية العلمية إلى أثر الشكلانية الروسية والنقد الجديد الكبير في تحديث النقد ومصطلحاته، ولا سيما السرد. ونظر المراجع في شغل برنس الذي عرّف بمصطلحات علم السرد دون إفراط أو تفريط، مؤكدا "أن السرد أو الحكي" ظاهرة إنسانية تضرب بجذورها في عمق التاريخ البشري. ولا يخلو تراث أي لغة من ظواهر سردية نطلق عليها تسميات مختلفة؛ فنسميها قصة أو رواية أو حكاية شعبية أو أسطورة أو مقامة أو غير ذلك مما قد لا يتأتى حصره بسبب عمق تاريخ السرد وتنوع أنماطه في الثقافات المختلفة.

وأوجز رأيه في نشوء المصطلح السردي من علم السرد إلى مصطلحاته الكثيرة والمتنامية حسب المناهج النقدية الحديثة، ولا سيما البنيوية، وانتقد دعاة نظرية عربية في النقد دون تسويغ فكري، وأطلق على اتجاهات ما بعد البنيوية أحكاماً غير معللة، ولا توافي ، في الوقت نفسه، طبيعة هذه المناهج مثل السيميائية والتفكيكية والحفر المعرفي والنقد الثقافي، فهي لم تنسخ علم السرد، وإذا نظرنا على سبيل المثال في النقد الثقافي، نلاحظ إلى حدّ كبير استغراق المصطلح في عناصر التمثيل الثقافي والتناص والمتعاليات النصية والتداولية، بينما اكتفى المراجع بإطلاق الأحكام.

وثمة انتقاد يفتقر إلى وعي سيرورة التقاليد الثقافية والأدبية الناظمة للمصطلح السردي، فقد اختلط مفهوم القطيعة المعرفية والنقدية مع مفاهيم أخرى للصراع الفكري والحضاري كقوله:

"أما الدعوة إلى القطيعة مع التفكير النقدي المعاصر بحجة انه لا ينبع من ثقافتنا القومية فهي دعوى إلى القطيعة مع التفكير العلمي في الظاهرة الأدبية .وفضلاً عن ذلك فإن "فلاديمير بروب" الذي يعدّ أحد رواد الفكر البنيوي السردي إنما أسس نظريته على النظر في مادة الأدب الشعبي، أي إنه لم يعول على الأشكال القصصية الغربية بخاصة كما أن "ليفي شترواس" في فحصه للبنية اتخذ الأساطير مادة لبحثه، وليست الأساطير مما يخصّ ثقافة دون أخرى".ويشي تدقيق هذه الأحكام بتنازعاتها في مجالات معينة، فلا يصح أن نفصل الأدب الشعبي السردي عن السرد باللغة الفصحى، كما أن الإنجاز البنيوي ليس وحده المتمثل في النظرية السردية، إذ أدى إلى تناول أشكال القص على أساس علمي منضبط، فالمناهج النقدية متوالية ومتعالقة، وكان تعليقه مناسبا على تشكلات علم السرد كلما رهنه بالعلمية ورؤاها المنهجية ، وتشير خلاصته إلى أن "علم السرد ما هو غلا محاولة للعثور على مجموعة القواعد المفسرة لظواهر الحكي. وليس ثمة ما يمنع من أن يتغير هذا العلم نتيجة ملاحظة بعض النقاد لظواهر سردية لم تكن موضع بحث؛ مما يستدعي تدقيق النظرية وتوسيع مجالها لتشمل أفقاً جديدا يجاوز الأفق السابق ويحتويه في آن واحد في مسيرة أي علم من العلوم ليس هناك قطيعة بين الماضي والحاضر" .

تطور المصطلح السردي كثيرا بفضل التعريب المتناغم مع حال النقد الأدبي العربي الحديث، وتبدى ذلك في جهود عديدة، أذكر منها جهد حميد لحمداني (المغرب) في كتابة "بنية النص السردي

من منظور النقد الأدبي الذي قارب فيه المصطلح السردي من اللغة العربية وموروثها ومأثورها نظريا وتطبيقيا لدى تحديد الحوافز والوظائف والعوامل ومنطق الحكي ومكونات الخطاب السردي من السرد إلى الشخصية الحكائية والقضاء الحكائي والزمن الحكائي والوصف في ألحكي، وهي مصطلحات رئيسية متنامية في السرد العربي، و أردف جهده بمحاولة وضع مصطلحات السرد بالعربية والفرنسية، و غالبيتها تندغم في التعريب، انتقالا من الترجمة الحرفية.

وبذل سعيد يقطين (المغرب) جهدا مضاعفا و اجتهادا فائقا في تأصيل المصطلح السردي ضمن سيرورته الحداثية في الكتابة "الكلام والخبر ، مقدمة للسرد العربي"، و رأى المنطلق في تركيبية السرد والسرديات العربية، اصطلاحيا، من خلال الانفتاح على السرد حيثما وجد لفظيا أو غير لفظي وعلى الاختصاصات التي سبقتها إلى الاهتمام بالمادة الحكائية الأساسية، وإن توسع مدار اختصاصها لانتقال البحث في الخطاب إلى النص السردي بأنماطه المختلفة وتفاعلاته المتعددة من خلال التفريق بين سرديات القصة وسرديات الخطاب و السرديات النصية على أن النص السردي بنية مجردة أو متحقق من خلال جنس أو نوع محدد، عند الاهتمام به من جهة نصيته التي تحدد وحدته وتماسكه وانسجامه في علاقته بالملتقي في الزمان والمكان.

المدخل

ـ تمهيد :

يعد الحديث عن المصطلح في أي مجال من المجالات ضرورة ملحة، تفرضها جملة من المعطيات سواء تعلقت بالشخص الذي يتعاطى هذه المصطلحات أو بالمجال العلمي الخاص بها، فالمصطلح يعد ناتج الفكر والتصور ، كما أنه في تطور مستمر إن إشكالية المصطلح بشكل عام تطرح عدة تساؤلات وانشغالات تكون في حد ذاتها مجموعة من الإشكاليات التي يصادفها الباحثون والدارسون لاسيما المصطلحات الجديدة أو الحداثية في المجالات المعرفية والميادين العلمية. إذ لا نكاد نجد اتفاقا حول مصطلح واحد، من حيث ضبط مفهوميته وصياغة تسميته.

فكأننا أمام معضلة تتجاوز حد الإشكالية ، فالإشكالية يمكن حلها، أو إيجاد صيغ لفكها أو ضبطها مقابل المعضلة التي يمكن أن نجد لها حلا ، مهما كانت المجهودات المبذولة والرؤى التي تسعى إلى ضبط مفهوم ما أو صياغة ما. وهذا تطرحه معظم المصطلحات في معظم المجالات والميادين.

قد تبدو معالجة إشكالية المصطلح مطروحة أو مستهلكة إلا أنها في واقع الأمر جديدة ومستمرة بناء على نمو وتطور المصطلح في حد ذاته ،إذ يصبح من الصعب الإمساك والتحكم في هذه المصطلحات سواء في مرحلة نشأتها أو ميلادها أو في مرحلة تطورها أو نموها ،لذلك يختلف توظيف المصطلح من باحث إلى آخر سواء في التسمية أو ضبط المفهوم حيث نجد للمصطلح الواحد العديد من التسميات مع احتفاظه بمفهوم واحد أو العكس . وهذا يشكل عائق كبير أمام تلقي هذه المصطلحات داخل المنظومة النقدية العربية باعتبار أن تلك المصطلحات وافدة علينا من منظومة نقدية غربية وفي هذا الإطار يدخل المصطلح السردي فهو لا يخرج عن ما قدمناه من إشكاليات أو جزئيات ترتبط بإشكالية جوهرية تتعلق بمدى فهم واستيعاب المصطلح ، ثم توظيفه في الممارسة الإبداعية أو النقدية على حد سواء .

1-المصطلح لغة:

يرجع المصطلح في اشتقاقه إلى الجذر (ص ل ح) و هو ضد الفساد ، و يقال (أصلح الشيء) إذا أقامه و حسنه ، ثم انتقل المدلول إلى المعنى السلمي ، فيقال تصالح القوم إذا حدث فيهم السلم و التوافق ، و من تصريفات فعله الماضي (اصطلحوا) و (أصلحوا) و (اصالحوا) و (تصالحوا)

و المصدر: (الصلاح) بكسر الصاد (1) .و يعتبر المصطلح اسم مفعول من الفعل (اصطلح) بمعنى (اتفق على) ، أما في الانجليزية تقابله Term و هي مأخوذة من الكلمة الفرنسية القديمة Terme ، التي أخذت بذورها من الكلمة اللاتينية terminus و معناها حد(2).

2-المصطلح في الاصطلاح :

يعرف عبد السلام المسدي المصطلحات كالآتي: "هي مجموعة الألفاظ التي يصطلح بها أهل علم من العلوم على متصوراتها الذهنية الخاصة بالحقل المعرفي الذي يشتغلون فيه وينهضون بأعبائه و يأتمنهم الناس عليه ، و لا يحق لأحد أن يتداواها بمجرد إضمار النية بأنها مصطلحات في ذلك الفن إلا إذا طابق بين ما ينشده من دلالة لها و ما حدده أهل ذلك الاختصاص لها من مقاصد تطابقا تاما ،

وهنا إشارة إلى الجهد الفكري الذي يجب أن يذله كل من يتعامل مع المصطلح ، إذ يتطلب الأمر معرفة مصطلحية واسعة . و يقول المسدي في موضع أخر ، مشيرا إلى أهمية المصطلحات: "مفاتيح العلوم مصطلحاتها ، و مصطلحات العلوم ثمارها القصوى. فهي مجمع حقائقها المعرفية و عنوان ما به يتميز كل واحد منه عما سواه. و ليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية".

---

(1)- يرجع: ابن منظور ، لسان العرب المحيط، دار الجيل، بيروت، / دار لسان العرب، بيروت، 1988، مج3، مادة (ص ل ح)، ص 462.

(2)- محمد مبدي: قاموس أكسفورد المحيط (انجليزي- عربي)، أكاديميا، لبنان ، 2003 ، ص 1100

3-المصطلح الأدبي النقدي واقع و آفاق :

لقد شهدت الستينات من القرن الماضي ثورة لسانية نقدية عارمة ، ميزها الطابع العلمي للدراسات والأبحاث ، باعتبار اللسانيات هي الدراسة العلمية للغة ، بالمقابل ظهرت العديد من الإشكاليات لا سيما في مجال وضع المصطلح اللساني والنقدي ، و ترجمته و تعريبه لدى اللسانيين و الباحثين والمترجمين و النقاد العرب ، إذ بظهور العشرات من المصطلحات الجديدة غير المألوفة أو غير المعروفة فيما سبق ضمن المعجم اللساني و النقدي العربي ، و بهدف التعامل مع هذا الانفجار المعجمي والاصطلاحي الجديد ، سواء لضبط المفاهيم أو على مستوى معادلات ترجمته لهذه المفاهيم ، شهدت الحياة الثقافية و الأكاديمية و المعجمية حركة عربية ناشطة و حثيثة ، و مما تجدر الإشارة إلى ذكره، أنه تفاعل مع هذا المد الاصطلاحي العارم فقد واجهت اللسانيين و المترجمين و النقاد و المجامع اللغوية، وهيئات التعريب في الوطن العربي العديد من المشكلات المستعصية.

و مما لا شك فيه أن السرديات تزخر بكم هائل من المصطلحات، مثل : ميتا ناص ، تناص ، رؤيا، بؤرة شخصية ، تواتر ، سرعة و غيرها ، وهي مصطلحات تسربت إلى النقد العربي المعاصر، وأصبح من الضروري على الناقد العربي أن يستقرئها ، باعتبارها كلمات مفاتيح تساعده في تحليل النصوص الأدبية والسردية منها خاصة .

و في هذه الدراسة ، سأقف عند جملة من المصطلحات السردية الموظفة في كتابات سعيد يقطين ، مركزة على بعض النماذج الأكثر استعمالا من طرفه ، و الأوضح تعبيرا على وضعية المصطلح السردي في الدرس النقدي العربي عموما و المغربي خصوصا ، و سيتم عرض بعض أرائه حول المصطلح السردي العربي من خلال مقالة نشرها على صفحات الانترنت بعنوان : (المصطلح السردي العربي ، قضايا واقتراحات) .

يوضح سعيد يقطين بأن النظرة إلى اللغة بدأت تتغير ابتداء من الثمانينات ، فلم تعد أداة لتوصيل المعنى و إنما صارت هي معنى في حد ذاتها ، و لعل هذا الانتقال و التحول راجع إلى ما زخرت به من حمولا ودلالات لم تكن موجودة في اللغات السابقة ، و يبرز ذلك جليا من خلال (1):

أ/ توظيف مصطلحات و مفاهيم جديدة سواء من حيث النية و التراكيب أو الدلالة .

ب/ إدراج الأشكال و التخطيطات و الجداول ضمن عملية تحليل النصوص.

ونتيجة هذا التحول ، انقسم النقاد إلى أنصار لهذا التحول النقدي الجديد و إلى معارضين له.

و توالت الدراسات و الترجمات ، و تزايد عدد المشتغلين في هذا الاتجاه الجديد رغم العراقيل الصعوبات والتي كانت تحف طريق هذا الجديد ، الذي بدوره أفرز جملة من الإشكاليات ، إذ لم يبق الخلاف مقتصرا على الطرفين السابق ذكرهما ، بل يؤكد سعيد يقطين أنه امتد إلى الأنصار أنفسهم، رغم أنهم كانوا يوظفون مصطلحات و مفاهيم من مشكلة واحدة ، إلا أن الاختلاف في استعمالها كان بينا ، كل ذلك كان يصدر باسم الضرورة العلمية و المنهجية .

أمام هذا التشعب و الاختلاف و الفوضى ، بات البحث في المصطلح السردي العربي الجديد ضرورة ملحة ، و يرى سعيد يقطين أن هذه الضرورة تأتي من كوننا نصطلح على الاختلاف أكثر مما نتفق على الاصطلاح ، إضافة إلى ذلك هناك غياب للتراكمية في أبحاثنا ، فكلما أتى جيل بدأ من نقطة الصفر دون الاطلاع على مجهودات من سبقوه في نفس المجال ، و يقدم مصطلحات جديدة ، و ينجم عن ذلك كله أن أصبح الحديث عن شيء واحد لكن بلغات لا حصر لها ، و يحمل لنا سعيد يقطين أسباب هذا الوضع في عاملين رئيسيين :

---

(1)-ينظر: http//www.yacine-said.com/sallam.html حيث نشر سعيد يقطين مقال بعنوان المصطلح السردي العربي ، قضايا و اقتراحات.

أ/ المصطلحات الأدبية الجديدة ليست من بيئة الناقد العربي و ليس هو من أنتجها ، و بالتالي كل يتعامل معها بطريقة مخالفة لغيره انطلاقا من فهمه الخاص لها ، و تبعا لذلك يقترح مقابلات أخرى تتماشى و تتناسب مع فهمه و استيعابه لها (1).

ب/ إن تلك المصطلحات المنتجة خارج المجال الثقافي العربي ليست واحدة ، فهي بدورها تختلف وتتعارض و ربما يناقض بعضها بعضا ، فهي تختلف باختلاف اللغات الأوروبية من جهة ، و بتعدد الاتجاهات و الأطر النظرية من جهة أخرى ، فالباحثون الغربيون أنفسهم يعترفون بصعوبة إنتاج المصطلحات أو الاتفاق بشأنها ، يقول جيرار جينيت : "أن الأوان ليفرض علينا مفوض شرطة جمهورية الآداب مصطلحية منسقة" (2) ، و تتأزم الأوضاع أكثر ، حين لا يرى الباحثين العرب في تلك المصطلحات سوى لغة أجنبية ، و يكفي أن تعرب أو تترجم إلى اللغة العربية انطلاقا من البعد المعجمي ليحل الإشكال .

أمام هذه الأوضاع المتداخلة يكون النقد و من ورائه المتلقي ، هما الضحية الأولى نتيجة لكثرة الاستعمالات و كثرة الاختلافات ، فتصعب عملية القراءة و تضيع الغاية الأكبر و المتمثلة في تجديد الفكر الأدبي و المعرفة النقدية و تطويرهما.

---

(1)- ينظر : المرجع نفسه.

(2)http//www.yactine-said.com/sallam.html.

G.Genette, palimpasestees, seuils ,

ناقلا عن 1981 p7

4- المصطلح السردي العربي:

بعد هذا العرض القصير للوضعية التي تعيشها الساحة النقدية العربية في المجال المصطلحي ، بتطرق سعيد يقطين إلى المصطلح السردي العربي الذي أصبح يحتل مكانة هامة ضمن المصطلحية الأدبية العربية الجديدة ، و هو يرفض استمراره على الوضع الحالي الذي هو عليه ، و يرى بأنه لابد من تجاوز التبعات السلبية التي تراكمت منذ بداية تداول هذه المصطلحات و توظيفها ، و ذلك لن يكون إلا عن طريق الحوار العميق و الهادئ من أجل بلورة المفاهيم و توحيد المصطلحات ، و المساهمة في هذا الحوار تكون أو لا- كما يبين يقطين- في معاينة المصطلح السردي و طبيعته كما تجسد في الأدبيات الغربية الجديدة ثم الوقوف عند بعض المحطات التي ساعدت في تشكله و تطوره ، ثم الانتقال بعد ذلك إلى وضع تصور شامل حول كيفية تعاملنا مع هذه المصطلحات و توظيفا لها ، متطرقين في ذلك كله إلى مختلف الصعوبات و العراقيل ذاتية كانت أو موضوعية من أجل خلق رؤية واضحة ، تمكنا من "الانتقال من وضع الاستهلاك إلى الإنتاج و من الخلاف المجاني إلى الاختلاف الهادف البناء"(1).

5- إشكالية المصطلح السردي:

كانت الرواية و غيرها من الأنواع الحكائية القديمة و الحديثة العجيبة ، الأسطورة ، القصص القصير) تحتل الصدارة في الغرب باعتبارها مجالا خصبا للبحث ، لا سيما بعد التحولات التي عرفتها المصطلحية الأدبية كما سبق ذكره ، و ظهرت علوم أدبية مختصة في السرد مثلا : السرديات ، الأسلوبية ، السيميوطيقا الحكائية ، اللغة الجديدة ، التداولية و غيرها ، هذه العلوم و إن اتفقت في موضوع البحث الواحد "السرد" إلا أنها اختلفت و تفرقت حول طرق استعمال و توظيف مصطلحاتها ، و في هذا الصدد يقدم يقطين أمثلة دالة على الاختلاف و ذلك من خلال:

---

(1) http//www.yactine-said.com/sallam.htn.

أ/ الاشتراك اللفظي و الاختلاف الاصطلاحي :

فغالبا ما تكون هناك مقابلات مختلفة للمصطلح الواحد ، و ذلك بحسب المجال النظري و المعرفي الذي توظف في إطاره ، بل وحتى عند الباحث الواحد يمكن أن نلمس تعارضا و تضاربا في استعمال تلك المقابلات .

فمصطلحات مثل الخطاب **Discour** ، النص **Texte**، الصيغة **Mode** ، السرد **Récit** والحكي **Narration** ،السرديو أو الحكائية **Narrativité** ، الراوي **Narateur** ، مصطلحات يمكن أن يحدث فيها الكثير من اللبس و الغموض و التداخل .

بناءا على هذا ، فإن هذا التشابه اللفظي لا يعني التماثل الدلالي ، فلكل مصطلح دلالة و خصوصية يكتسبها من خلال السياق النظري الذي يوظف في نطاقه .

ب/ الاختلاف اللفظي و الاشتراك الاصطلاحي :

من جهة أخرى يمكن أن توجد العديد من المصطلحات المختلفة لفظا و المشتركة دلالة أو معنى ، يمكن أن يمثل لذلك بـ: وجهة النظر (Point de vue) الرؤية (Vision) ، المنظور (Perspective) ، التبئير (Localisation) ، البؤرة (Foyer) . فهي جميعا و أن اختلفت لفظا ، تعبر عن الموقف الذي يحتله الراوي من المادة الحكائية التي يرويها ، و يرى سعيد يقطين أن أصل الاختلاف راجع إلى (1) :

---

(1)- ينظر: http//www.yactine-said.com/sallam.htn.

1- اختلاف مستعمليها أو مبتكريها لأول مرة لسبب أو لآخر ، ففي البداية استعمل هنري جيمس مصطلح (وجهة النظر) و فضل جون بويون مصطلح (الرؤية) ، أما من أتى بعدهما فقد اختار المصطلح الأول و الثاني و ربما اقترح مصطلحا آخر ، كما فعل جيرار جينيت حين وضع (المنظور أو التبئير) .

2- محاولة تطوير المصطلحات لتتلاءم مع المتطلبات النظرية الجديدة التي يحتاجها التحليل فجيرار جينيت يفضل مصطلح (التبئير) / ثم يأتي بعده من يطور بدوره المفهوم الجديد ليتماشى والتطورات التي عرفتها السرديات ، الأمر نفسه مع كريستينا حين أدخلت مصطلح (التناص) على الدراسات الأدبية انطلاقا من تصورات باختين ، ليمر المصطلح بعدها بجملة من التعديلات ، نتج عنها أن تولدت مصطلحات أخرى فرعية موازية ، فكان الانتقال من (التناص) إلى (المتعاليات النصية) ، كمفهوم جامع مع جيرار جينيت ، و أصبح التناص يمثل جزءا واحدا منها . و داخل هذه الاختلافات اللفظية و الاشتراكات الاصطلاحية يكمن التباين و الاختلاف.

6- طبيعة المصطلح السردي:

يبين سعيد يقطين بأن المصطلح السردي يكتسي طبيعته الخاصة ، انطلاقا من المجال النظري الذي ينتمي إليه (السرديات ، السيميوطيقا الحكائية) على وجه التحديد ، فحتى و إن استطعت هذه الأخيرة المصطلح نفسه فإن دلالته تختلف حتما باختلاف الإطار النظري الذي ينتمي إليه النص ، لأن طبيعة الاستعمال و التوظيف تختلف من حقل إلى آخر فمثلا يمكن أن يلتقي (الراوي) في السرديات مع (المرسل) في السيميوطيقا أو (المستكلم) في نظرية التلفظ ، إلا أن دلالة هذه الاصطلاحات لا تتحقق إلا ضمن سياقاتها النظرية التي تنظم فيها .

7- طريقة الاشتغال : (1)

أ/ إن المصطلحات تاريخها الخاص بها ، فهي تنمو و تتطور و تتحول مكتسبة عبر هذا التحول ألفاظا ودلالات عدة ، و كسنة كونية فهي تبتعد عن الدقة و التحديد كلما ابتعدت عن استخدامها الأول فمن وجهة النظر إلى التبئير مثلا (2) ، مما يسم المصطلح بالاختلاف الدلالي ، وهو ينتقل من زمان إلى زمان و من بيئة إلى أخرى .

ب/ كما ينص يقطين على أن المصطلح يجدد بناءا على الموقع الذي يحتله في نسق الحقل الدلالي الذي ينتمي إليه ، فلكل مصطلح موقع خاص يسهم من خلاله في بناء الإطار النظري ، فمن المصطلحات ما هو جامع و تتفرع عنه مصطلحات أخرى ، تتباين من حيث درجة تصنيفها و تختلف من حيث موقعها ، فبالعودة إلى نفس المثال : الراوي Narrateur نجده يحمل مفهوما جامعا تتولد عنه دلالان عدة فقد وظف في التحليل السردي ليعوض مفهوم الكاتب في النقد ما قبل سردي ، إلا أنه في مسيرة تطوره تعرض للكثير من التصنيفات التي أفرزت عددا كبيرا من التسميات المتعلقة بالمهمة التي يضطلع بها في مختلف الحالات التي يوجد بها ، فهو عندما يكون متضمنا في العمل السردي يختلف تماما عنه إذا كان خارج الحكي .

و الأمر نفسه يسقطه سعيد يقطين على (العوامل) (Les actants) ، في السيميوطيقا الحكائية ، فهو يرى أنه لا يمكن تحليلها ما لم يحدد موقعها الخاص من التحليل ، أما اعتبارها انبثاقا من مصطلح (الشخصيات) و تطويرا له ، فهو يراه تبسيطا نظريا ليس إلا ، و عليه ، يجب تحديد (البنية الأولية للدلالة) حتى يتسنى معاينة هذا المصطلح الجامع (العامل)

(1)- ينظر :http//www.yactine-said.com/sallam.html. حيث نشر سعيد يقطين مقال بعنوان المصطلح السردي العربي ، قضايا و اقتراحات.

(2)- جيرار جينيت : عودة إلى خطاب الحكاية ، ص ص 95-97.

، و معاينة بنية العاملية و ما تستوعبه من عوامل ، هذه الأخيرة يحتل كل منها موقعا خاصا و دلالة خاصة و بتطور هذه المصطلحات تكتسب دلالات جديدة ، انطلاقا من عمليات التحول التي مرت بها

إن المصطلحات تتشكل و تتطور في فضاءات ثقافية و معرفية خاصة ، الأمر الذي يكسبها حياة خاصة وتاريخا شخصيا، ثم دلالات ذاتية، وهي"تنتقل انتقال الناس في أطراف هذه الدنيا ... إن الألفاظ تهاجر وتعود إلى أوطانها"(1)، وعندما تنتقل هذه المصطلحات فضاء آخر، فإنها لا تنقل كلمات جامدة المعاني ولا أحرفا خرساء، وإنما تنتقل معبأة بحمولات تاريخية ومعرفية، الأمر الذي يتطلب من الناقد العربي درجة معينة من الوعي واليقظة من أجل مداعبة تلك المصطلحات بطريقة حيوية وإبداعية، وذلك ما يذهب إليه سعيد يقطين حين يقف على وضعية المصطلح السردي العربي.

8- المصطلح السردي العربي وقضاياه(1)

لقد عرف المصطلح السردي العربي تحولا كبيرا منذ بداية الثمانينات، مع تزايد عدد الباحثين العرب المشتغلين بالتحليل السردي وبترجمة الدراسات السردية الغربية ، ويحدد سعيد يقطين مجال هؤلاء الباحثين من خلال :

أ/ مجال الترجمة:

تتعلق العملية هنا بنقل مقالات أو كتب غربية (فرنسية أو إنجليزية) حول السرد إلى اللغة العربية ن سواء كانت هذه المادة ذات طبيعة تنظيرية أو تطبيقية ، ويلاحظ هنا وجود عدد معتبر من الكتاب والباحثين

الذين يبرزون في هذا المجال ، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر :محمد معتصم ،عمر علي، عبد الجليل الأسدي في (خطاب الحكاية)، وعبد الرحمان أيوب في (مدخل لجامع النص) ، ومحمد لقاح في (البنيوية والنقد الأدبي) والمختار حسيني في (أطراس) ، كما نذكر بن عيسى بوحمالة ومصطفى الناجي وسيزا قاسم

(1) إبراهيم السامرائي:فقه اللغة المقارب، دار العلم للملايين ،بيروت،ط2،1978،ص164

ب/ مجال الدراسة:

وهنا تبرز فئة أخرى تهتم بتحليل النصوص العربية قديمها أو حديثها ، بالاستفادة من الدراسات الغربية الرائدة في هذا المجال ، سواء في لغاتها الأصلية أو المترجمة إلى العربية، وقد مثل هذا الاتجاه بامتياز سعيد يقطين في مختلف كتبه (تحليل الخطاب الروائي، انفتاح النص الروائي،الرواية والتراث السردي وغيرها)

وعبد الله إبراهيم في مؤلفاته المختلفة (متخيل السردي ، السردية العربية ، موسوعة السرد العربي وغيرها).

ويؤكد يقطين هنا على ضرورة التفاعل مع الآخر، لأن ذلك أمر حتمي وحيوي ،إلا أن الإشكال يطرح في آليات هذا التعامل ،فأسلوب المترجم يختلف عن أسلوب الدارس ،فالأول يهمه حل إشكالية (المصطلحات) التي تعترضه، فيقدم مقترحات وبدائل بناء على المجال الذي ينشط فيه ،وتصير المصطلحات بالنسبة إليه كالمفردات اللغوية التي تحتاج إلى تبسيط ،فيلجأ إلى قواميس اللغة الأصليـــــة أو القواميس المزدوجة ،ويجتهد في تقديم (المقابل المناسب)، معتقدا أنه يحل المشكل المعجمي يحل المشكل الاصطلاحي .

أما الثاني (الدارس) :فإنه يتعامل مع (مصطلحات) وهي تشتغل وفق نسق معين ،لذا فهو مطالب بفهم طبيعة المصطلح ،وكيفية تشكله ودلالاته المتعددة بتعدد استعمالاته كما أنه مطالب بتقديم البديـــــل أو المقابل العربي بما يتناسب وخصوصية اللغة العربية (قواعد الصياغة ،الصرف ،الدلالة ،الحقول المعرفية)

وهذا لن يتأتى إلا عن طريق الترجمة العلمية الهادفة والواعية، والتي يقول عنها سعيد يقطين: "إن الترجمة

(1)ينظر http://www.yectine-said.com/sallam.html حيث نشر سعيد يقطين مثال بعنوان المصطلح السردي العربي ، قضايا واقتراحات .

العلمية لا تختلف عن البحث أو الدراسة، إنها تتجاوز حد حل المعضلات اللغوية التركيبية والأسلوبية

والمعجمية التي تعترض المترجم عادة ويعمل جاهدا على تذليلها ،ليتمكن من نقل العمل من لغة إلى أخرى ،إنها تعمل إلى جانب ذلك على حل المعضلات المعرفية والنظرية التي يصطدم بها المشتغل بالأعمال ذات الطبيعة النظرية والتطبيقية ، هذه المعضلات تتصل بالمادة المعرفية التي يحتويها الكتاب موضوع الترجمة .وهي تنتمي إلى مرجعية ثقافية وتاريخية خاصة يستحيل فهمها عن طريق نقلها من لغة إلى لغة ، وهنا يتدخل الباحث عن دلالاتها وأبعادها في ثقافتها التي ترتبط بها"[1] ،وهذا العمل لا يستدعي فقط معرفة باللغة وإنها معرفة سردية واسعة.

9- المعرفة السردية(1):

يعتقد الناقد أن المشكل الحقيقي الذي يواجه الباحث أثناء تعامله مع المصطلحات يكمن في عدم الإلمام الكافي بالمعرفة السردية في جوانبها المختلفة ،إذ لا يمكن تعريب المصطلح أو توحيد استعمالاته دون فهمه فهما حقيقيا ،فأحيانا نستعمل بعض المصطلحات دون تدقيق أو تفريق ،وإنما انطلاقا من شيوع استعماله ويضرب لنا سعيد يقطين بمثال Narrativité،التي تترجم بـ(السردية) من جذر(س ر د)

في العربية و Narration في الفرنسية ليتوصل إلى كون هذا المصطلح يستعمل ي إطار مجالين سرديين مختلفين ، وكل مجال يكسبه دلالة تتناسب وفكرته الأساسية ، فيقترح للمصطلح مقابلين مختلفين ،ويوظف كل منهما حسب السياق الذي يوجد فيه على النحو التالي :

(1)جيرار جينيت :عودة إلى خطاب الحكاية، (تقديم) ص:ح.

- Narrative=1- السردية :عندما تكون في إطار "السرديات" ، ويتم ربطها بمختلف المصطلحات التي لها علاقة بها ،مثل : الصوت السردي ،الرؤية السردية، صيغة السرد، البنية السردية.
- Narrative=2- الحكائية: عندما تكون في مجال "السيميوطيقا" ،وتنعت بها كل الكلمات التي ترتبط بها ،مثل :البرنامج الحكائي ،المسار الحكائي ،سيميوطيقا الحكي البنيات الحكائية

وإن هذا التمييز بين مصطلحين (السردية /الحكائية) كمقابل لمصطلح "Narrativité" "لا يعني –حسب رأي سعيد يقطين –المفاضلة بين كلمة وأخرى، وإنما وضع لمقابلات مناسبة انطلاقا من خلفية معرفية محددة ،ولا يتوقف ذلك عند المصطلح الواحد ،وإنما يتعداه إلى الشبكة الاصطلاحية المتصلة به،ويقصد بها المصطلحات التي تدور في فلك المصطلح المركز،وإن التعامل وفق هذه القاعدة يجنبه سلبيات المعاينة اللغوية والحرفية للمصطلح .

إن عملية الترجمة تتطلب وعيا بالمعرفة السردية ،ولا يكفي أن يكون المترجم ملما باللغتين (المنقول منها والمنقول إليها) ،وإنما عليه أن يكون مختصا في المجال الذي يمارس فيه ترجمته ،ف "الترجمة ليست لغة واحدة، وإنما هي أكثر من لغة ، إنها تفكير وتأمل داخل اللغات وبتلك اللغات ،وإنها لعب بتلك الكلمات يصعب فيه حصر المفردات المتعددة المعاني" (1) لان ما يحكم عمله كمترجم هو طابع الانتقاء والانتقال من حقل إلى آخر ومن نظرية إلى أخرى ،ويرى يقطين أن عدم إعطاء (المعرفة السردية) العناية الكافية راجع إلى:

(1)عز الدين الخطابي وإدريس كثير:مسألة الترجمة ،مسألة الروح /نموذجا هايغر و دريدا ،مجلة كتابات معاصرة، بيروت ،العدد32 ،مج 8 ،كانون الأول 97، كانون الثاني 98، ص 125.

1.غياب الاختصاص المركزي في ممارسات النقاد العرب، مما يطبعها بطابع العمومية والعشوائية.

2.عدم مواكبة مختلف التطورات والمستجدات الحاصلة في الاختصاص السردي الواحد، مما يعني التأخر عن الركب وتضييع المجهودات الحاصلة هنا وهناك.

هذان العاملان يؤثران سلبا على طريقة التعامل مع السرد، سواء من حيث الفهم والاستيعاب أو على صعيد التحليل والترجمة، ويتعجب يقطين ممن يتحدث عن(وجهة النظر) في أواخر القرن العشرين، رغم أن المفهوم ينتمي إلى ما قبل تبلور النظريات السردية

10– الإبداع السردي: (1)

ويقصد به سعيد يقطين عملية الإبداع في تقديم المصطلح العربي في المجال السردي، وهو يربطه ربطا وثيقا بالمعرفة السردية، ويشترط جملة من المستلزمات كي يتحقق هذا الإبداع:

أ/ جمالية المصطلح المقترح: والمقصود بذلك أن يكون سهلا على اللسان وتستسيغه الآذان بسهولة، وأن يكون موجزا وقابلا للإضافة والنسبة، دون أن يؤثر ذلك على صيغته أو شكله العام، ويضرب سعيد يقطين مثالا للمصطلح المستهجن بما قدمه محمد خير البقاعين (2) ،وهو (المضطلع) الذي وضعه كمقابل لـ(Actant)، ويأتي هذا المصطلح ليعوض الاستعمال الشائع في النقد السردي العربي وهو (العامل) حيث يعتقد يقطين أنه الأنسب، فالحديث عن (نظرية المضطلعين) وعن (المضطلع الذات) وعن (المضطلع المؤقت)وغيرها من بقية الاستعمالات ،أمر مستثقل لا يجد له الناقد مبررا شفويا أو معرفيا.

ب/طواعية المصطلح وارتباطه باللغة العربية صيغة ووزنا:حيث يرفض يقطين أن يقحم في اللغة العربية ما ليس منها مثل بعض اللواحق الدخيلة عنها ،ك (صوتم) و (معنم).

(1)ينظر: http://www.yectine-said.com/sallam.html حيث نشر سعيد يقطين مثال بعنوان المصطلح السردي العربي قضايا واقتراحات.

(2) محمد خير البقاعين:أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي ،مجلة الفكر العربي ،شتاء 1996، ج 83 ص 82

ج/ أصالة المصطلح وعروبته:ويتحقق هذا المطلب عن طريق الاحتكاك باللغة العربية الإسلامية وتكييفها بما يتناسب مع اللغة الاصطلاحية الجديدة فبالعودة إلى الإنتاج الاصطلاحي الغربي ، نجده مؤسسا في جانب كبير منه على ما تزوده به اللغات القديمة (اليونانية واللاتينية) ويضرب يقطين مثالا بلفظة "Sème"،التي تترجم أحيانا بـ (السيمات) وأخرى بـ (السمات) ، في حين أنها استعملت عند الفلاسفة العرب بمفهوم (المقومات) ، وهو مفهوم دال على الخصوصيات التي يحملها المفهوم من طرف (محمد مفتاح) ليربط الماضي بالحاضر (3) ،والأمر نفسه يقول سعيد يقطين إذا أخذنا مثالا آخر وهو "الجهة" ، هذا المصطلح العربي القديم الذي يوضع كمقابل لـ (Aspect)، وحين تترجم ترجمة حرفية لا تراعي قواعد اللغة ولا الدلالات الاصطلاحية يوضع لها مقابل هو (المظهر) ،فيضيف المجال ويتيه المعنى المراد.

إن اللغة الاصطلاحية لغة خاصة،يجب أن تتوفر لها أسسها ومقوماتها حتى تؤدي دورها بطريقة فعالة وإن العراقيل التي تعترض عملية نقل المصطلحات والمفاهيم –حسب رأي سعيد يقطين – عادية وطبيعية بالنظر إلى تشعب المصطلحات الغربية من جهة ومحدودية الاتجاهات العربية من جهة أخرى، إلا أن المشاكل الحقيقية تكمن في طرائق تعاملنا مع ما نستقبله من نظريات، وكيفية ترجمتها وتشغيلها في فضاء آخر غير الذي أنتجت فيه ، الأمر الذي يجعلنا نفكر بجدية في كيفية الخروج من مأزق الاستهلاك الفظيع ، إلى الاستهلاك المعقول فالإنتاج المثمر ،ذلك ما يطرحه يقطين في جملة الاقتراحات التي يعرضها علينا والتي يختم بها هذه المداخلة:

الفهم الحقيقي لطبيعة الإشكالية ، فمشكلة المصطلح ليست مشكلة لغوية صرفة ،وإنما البعد المحوري للمصطلح يكمن في جانبه المعرفي ،وبما أننا لا ننتج هذه المعرفة وإنما نستقبلها فقط، علينا أن نستوعبها جيدا بغية الإبداع و الإضافة و لن يتم ذلك إلا عن طريق:

- الاهتمام بالجانب المعرفي و إعطائه ما يستحق من العناية في تصورنا و عملنا.
- الإيمان بالتخصص في مجال الدراسة الأدبية و سواها .
- زرع روح العمل الجماعي و الاعتراف بمجهودات الآخرين و نبذ حب الذات و إنكار الآخر ذلك أنه لم يعد هناك مبرر لتلك الآليات و الأساليب التقليدية ، و على الجامعات و المعاهد

العربية أن تتكفل بهذا العمل بناء على رؤية مغايرة و فهم جديد ، من أجل تأسيس ممارسة جديدة انطلاقا من وعي جديد و استشرافا لأفاق جديدة .

و بعد هذا العرض لبعض الأفكار النقدية حول المصطلح السردي ، من وجهة نظر سعيد يقطين ،سيتم التوقف عند جملة من المصطلحات السردية السائدة في كتاباته ، مع التركيز على بعض النماذج الأكثر استعمالا ، و الأوضح تعبيرا على وضعية المصطلح السردي في الدرس النقدي العربي عموما والتمهيد لذلك بعض الاستعمالات و التعريفات التي أخذتها هذه المصطلحات ، بغية إبراز خصوصية تعامل معها و الإبداعات النقدية التي يقدمها .

أ/ السرديات (Narratologie):

هو أحد المصطلحات التي ظهر حوله جدل كبير من طرف النقاد و الدراسين ، حيث يرجعه البعض إلى البلغاري تودوروف ، الذي اقترحه سنة 1965 ل "تسمية علم لما يوجد وقتها هو (علم الحكي) (la science de (récit "(2) ، و بتزايد البحوث السردية و تناميها ، لا سيما تلك المتهمة بدراسة المصطلحات ، شاع مصطلح آخر هو السردية (Narrativité) ، و الذي يعتبره النقاد أوسع من المصطلح السابق ، و على رأسهم جيرار جينيت ، و بعد ذلك صار المصطلح يحيل إلى اتجاه مخالف للاتجاه الآخر .

---

(1)ينظر: http://www.yectine-said.com/sallam.html حيث نشر سعيد يقطين مثال بعنوان المصطلح السردي العربي قضايا واقتراحات.

المصطلح النقدي وطبيعته:

إن طبيعة المصطلح النقدي معقدة تخضع لبناءات معرفية وتطورات شكلية وصياغات أسلوبية إذ لا يتعلق الأمر بالمصطلح الجديد (الحداثي) و أنما قد يتعلق الأمر كذلك بالمصطلح التراثي. إذ لا نجد اتفاقا في توظيف المصطلحات التراثية التي يفترض أنها معروفة أو مضبوطة في الوقت نفسه فما بالك بتوظيف المصطلحات الجديدة. لأن توظيف هذه المصطلحات لا يخضع إلى ضبط جماعي أو اتفاق مشترك بين الباحثين أو الدارسين وإنما تخضع لتوظيف فردي أو ذاتي، حسب درجة فهم واستيعاب كل باحث إضافة إلى أنها مصطلحات لم تنشأ في المنظومة الفكرية العربية بل أنها مصطلحات أجنبية تحمل رؤى عميقة ومعطيات فكرية واسعة قلّما يدركها أو يصل إليها الباحثون لذلك أصبحت تخضع إلى توظيفات ذاتية وهذا ما تعكسه البحوث والدراسات في عدم اتفاقها في ضبط مفاهيم المصطلحات أو تسميتها أو حتى صياغة تلك المسميات ،فنجد للمصطلح الواحد عده تسميات وهذا ما يطرحه المصطلح السردي بشكل كبير لحداثة ظهوره أو نشأته مقارنة بالمصطلحات التراثية الأخرى .

إن علم السرد (نغاتولوجي) Naratologie ،علم حديث من حيث الموضوع أو من حيث مناهجه ومصطلحاته، فالسرد كفعل للقص أو الحكي معروف وقديم . لكن معالجة السرد كموضوع وبمنهج فهي عملية جديدة سواء عند الغرب أو العرب .لذلك أصبح النقاد العرب ،في مرحلة استقبال واستهلاك لهذا العام الجديد الذي لا يدرك تقنياته واستراتيجياته بالقدر الكافي . مثل ما هو معمول به عند العرب.

فالسرديات الغربية قطعت أشواطا كبيرة بشكل علمي ودقيق وعميق من حيث الطروحات التصورات والممارسات النقدية التي لا نجدها بارزة عند النقاد العرب إلا في القليل النادر من الدراسات والبحوث . وهذا ما دفعنا إلى البحث في هذا الموضوع من حيث السعي إلى ضبط بعض المصطلحات السردية وكذا البحث عن الاتفاق في توظيفها عند الباحثين العرب انطلاقا من

ضبط مفهومها عند النقاد الغربيين ، إذ لا يمكن التحكم في جميع المصطلحات السردية لأنها كبيرة ومتطورة من جهة أخرى .

إذ نجد المصطلح الواحد ينمو ويتطور مولداً عدة مفاهيم يصعب القبض عليها في مقابل توظيفها بشكل سطحي عند العرب ويفرغها في كثير من الأحايين من حمولاتها المعرفية والفكرية وحتى الفلسفية لان المصطلح السردي ليس صياغة تقنية بقدر ما هو بناء فكري لمفهوم ما ، متجدد ومتطور باستمرار ، وهذا لا يعني أنه لا توجد دراسات عربية استطاعت أن تصل إلى عمق ..... بعض المصطلحات ، إلا أنها قليلة إن لم تقل تكاد تكون نادرة ومعظمها (دراسات وبحوث) تخضع لطابع تعليمي واستقبال سطحي في ضبط مفهوم وتوظيف المصطلح السردي وتبقى هذه الإشكالية مطروحة بشدة على الرغم من وجود بعض المعاجم والقواميس التي تهتم بضبط المصطلحات السردية إلا أنها تبقى محدودة ، ولا يمكن لها أن تصل إلى حل تلك الإشكالية أو المفضلة فالأمر لا يتعلق بتسميات المصطلح وإنما يتعلق الأمر بممارسات أو إجراءات توظيف تلك المصطلحات توظيفا قد يكون منطقيا أو مستساغا ، وقد يكون بعيدا أو ناقصا من جهة أخرى . فالإشكالية كما أشرنا سلفا تتعلق بمدى درجة فهم ووعي تلك المصطلحات ، لا سيما المصطلح السردي الذي بقي غامضا أو مبهما في كثرة الاستعمالات و التوظيفات لأسباب كثيرة ومتعددة.

أـ حداثة المصطلح:لا يخفى على أحد أن معظم المصطلحات السردية حديثة الظهور والنشأة جديدة في الاستعمال والتوظيف وقد تخضع أحيانا إلى بعض الصيغ التجريبية في استعمالها لدى بعض النقاد والباحثين العرب اذ يمكن للمصطلح فهمه والتحكم فيه بعد فترة من انتشاره وتداوله على أن لا يكون هذا الانتشار يخضع لنمط تكراري دون إضافة من باحث إلى آخر مما يجعله مصطلحا سطحيا ومختزلا. على الرغم أنه يطرح في المنظومة النقدية العربية عمقا وشموليةفي التصور ودقة في الإجراء وفي المقابل عدم رفض التطورات التي تمس بعض جزئيات المصطلح.

إن المصطلح السردي ثابت كجوهر ومتغير كماهية نتيجة تطور الجزئيات والرؤى المكونة له، وهذا قلما يهتم به الباحثون والنقاد العرب في غالب الأحيان. ونكتفي بما يطرحه من عموميات وسطحيات، ولعل هذا يكون جليا في المصطلحات السردية التقنية، لأن المصطلح السردي في حد ذاته يمكن تصنيفه إلى أنواع وأنماط. فهناك مصطلح سردي عام: (الحدث، الشخصية، المكان، الزمن، الوصف، الحوار....)وفي المقابل مصطلح تقني يشكل أساس لمكانز مات السرد وتقنياته (الزمن، الرؤيا، التبشير، الأسلوبية....)

ب–ترجمة المصطلح:وهي إشكالية أخرى تصادف الباحث في ضبط المصطلح السردي فمعظمه خاضع للترجمة قد تكون دقيقة وقد تخرج عن ذلك في الكثير من المصطلحات السردية التي فقدت مكانتها أو عمقها بناء على ترجمات حرفية لمضامينها أو لترجمة لا تستطيع التحكم في المادة المعرفية أو التصور الفكري الأصليين للمصطلح مما يجعله يفقد الكثير من معطياته ومحمولاته وجزئياته باعتبار أن المصطلحات السردية مصطلحات أجنبية حتى لو كان لها ما يقابلها في المنظومة النقدية العربية لهذا تبقى الترجمة العامل الوحيد والأساسي لتلقي هذه المصطلحات مما يفرض على الترجمة أن تكون خاضعة لعمل دقيق يغوص في عمق المصطلح من جانبه المفهومي.

ج– تطبيقات المصطلح: إن الإشكالية الأخرى التي تضاف إلى الإشكاليات الأولى هي تطبيقات المصطلح، ‘ذ لا نجد دراسات وافرة حول تطبيقات المصطلح تمكننا من تتبع مفهوم المصطلح. في جميع جزئياته وعناصره إذ الدراسات الإجرائية في مجال السرديات محدودة والتي تتضمن الإشارة إلى المصطلح وتطبيقاته وعناصره، فمفهوم الدراسات الموجودة تعتمد على تطبيقات سطحية للمصطلح عكس المصطلح السردي عند الغرب الذي ينمو ويتطور بفضل الدراسات الإجرائية، فهم ينطلقون من الإجراء إلى التنظير عكس العرب الذين ينطلقون من التنظير إلى الإجراء لأنهم في وضعية الاستقبال للمصطلح في صيغته الجاهزة وهذا ما يجعله غريبا وغامضا في جميع الأحوال.

د- المصطلح والجهود الذاتية: إن المصطلح السردي في ضبط مفهومه وتسميته ودقة صياغته لا يخضع إلى عمل جماعي من خلال تضافر مجهودات الدارسين أو الباحثين في مخابر وحلقات البحث. وإنما يخضع إلى مجهودات فردية أو ذاتية مما يجعله مختلفا من باحث إلى آخر فنحن قلما نجد اتفاقاحول مصطلح ما بين الباحثين والنقاد العرب. وهذا ما لا يطرح عند النقاد الغربيين فهم يتفقون على التسمية على الأقل ويختلفون في مفهومه وهذا الاختلاف لا يمس المفهوم الجوهري للمصطلح . بقدر ما يمس بعض الجزئيات التي تكون مفهوم المصطلح فالمصطلح السردي لابد أن بد أن يخضع إلى عمل جماعي بين الباحثين حتى يصبح متداولا ومألوفا لا يطرح اختلافات شكلية تؤدي إلى خلخلة مفهومه والابتعاد عن العمق أو الأبعاد التي يطرحها المصطلح السردي في منظومة فكرية ونقدية على حد سواء.

هـ- المصطلح والتخصص: إن الكثير من الباحثين الذين يشتغلون على المصطلح السردي لا ينطلقون من واقع تخصصهم بل لم في معظمهم ينطلقون من مجالات أو تخصصات أخرى بعيدة عن التخصص النقدي ، إن كانت بعض التخصصات الفكرية تساهم في فهم واستيعاب المصطلح كالفلسفة مثلا.

فمعظم المنظرين الغربيين يجمعون بين التخصص الأدبي والفلسفي وهذا ما يجعل صياغة المصطلح عميقة تطرح أبعاد خفية بصورة شمولية تعالجها في جميع جزئياته وطروحاته وهذا ما لا يتحقق عند الباحثين والنقاد العرب ، الذين يعكفون على ترجمة المصطلح بما يرونه ملائما.

ي _ تطور المصطلح: السردي واقع وأفاق: لقد شهدت الستينات من القرن الماضي ثورة لسابقة نقدية عارمة ميزها الطابع العلمي للدراسات و الأبحاث، وبالمقابل ظهرت العديد من الإشكاليات، لا سيما في مجال وضع المصطلح النقدي وترجمته وتعريبه لدى الباحثين والنقاد العرب، إذ يظهر العشرات من المصطلحات الجديدة غير المألوفة ضمن المعجم اللساني، والنقدي العربي، وبهدف التعامل مع هذا الانفجار المعجمي والاصطلاحي الجديد، سواء لضبط المفاهيم، شهدت الحياة الثقافية و الأكاديمية والمعجمية حركة عربية ناشطة وحثيثة، ومع هذا الحد

الاصطلاحي العارم فقد واجهت الباحثين والنقاد العرب وهيئات التعريب في الوطن العربي العديد من المشكلات المستعصية.

ومما لا تشك فيه أن السرديات تزفر بكم هائل من المصطلحات مثل: ميئتا-تناص-رؤيا-بؤرة-شخصية-تواتر-سرعة وغيرها وهي مصطلحات تسربت إلى النقد العربي المعاصر، و أصبح من الضروري على الناقد العربي أن يستقرئها، باعتبارها كلمات مفتاحية تساعده في تحليل النصوص الأدبية و السردية .

يوضح سعيد يقطين بأن النظرة إلى اللغة بدأت تتغير من الثمانينات، فلم تعد أداة لتوصيل المعنى وإنما صارت هي معنى في حد ذاتها، ولعل هذا التحول والانتقال راجع إلى ما زخرت به من محمولات ودلالات لم تكن موجودة في اللغات السابقة، ويبرز ذلك جليا من خلال :

أ_ توظيف مصطلحات ومفاهيم جديدة سواء من حيث البنية والتراكيب أو الدلالة.

ب_ إدراج الأشكال و التخطيطات و الجداول ضمن عملية تحليل النصوص.

أمام هذا التشعب والاختلاف و الفوضى، بات البحث في المصطلح السردي العربي الجديد ضرورة ملحة و يرى سعيد يقطين أن هذه الضرورة تأتي من كوننا نصطلح على الاختلاف أكثر مما نتفق على الاصطلاح .

إضافة إلى ذلك غياب التراكمية ،في أبحاثنا فكلما أتى جيل بدأ من نقطة الصفر، دون الاطلاع عن مجهودات من سبقوه في نفس المجال، و يقدم مصطلحات جديدة، و ينجم عن ذلك كله أن أصبح الحديث عن الشيء الواحد لكن بلغات لا حصر لها، و يجعل لنا سعيد يقطين أسباب هذا الوضع فيما يلي:

أ/- المصطلحات الأدبية الجديدة ليست من بيئة الناقد العربي وليس هو من أنتجها وبالتالي يتعامل معها انطلاقا من فهمه الخاص .

ب/- إن تلك المصطلحات المنتجة خارج المجال الثقافي العربي ليست واحدة فهي بدورها تختلف و تتعارض، وربما يناقض بعضها بعضا، فهي تختلف باختلاف اللغات الأوروبية من جهة وبتعدد الاتجاهات والأطر النظرية من جهة أخرى.

فالباحثون الغربيون أنفسهم يعترفون بصعوبة إنتاج المصطلحات أو الاتفاق بشأنها، يقول براد بينت "أن الأوان ليفرض علينا مفوض شرطة جمهورية الآداب مصطلحية متسقة "[1]

وتتأزم الأوضاع أكثر حين لا يرى الباحثين العرب في تلك المصطلحات سوى لغة أجنبية، ويكفي أن تعرب أو تترجم إلى اللغة العربية انطلاقا من البعد المعجمي ليحل الإشكال ، وهذا ما جعل المصطلح من جانب آخر يخضع إلى صيغة تكرارية اشترارية بين الباحثين لانعدام المجهودات الجادة التي ترصد تحولات وتشكلات المصطلح العميقة.

و- مصادره: إن البحث في المصطلح السردي على العموم يشتغل به الباحثون من حلال انجاز طروحاتهم ورسائلهم الجامعية مما يجعل الحصول على المادة المعرفية امرا صعبا، فهي مازالت حبيسة المكتبات الجامعية على الرغم من أهميتها العلمية لذا وجب أن تكون هذه الدراسات في متناول الباحثين لدراستها والبحث فيها من خلال الاكتشاف أولا والإضافة ثانيا. فلو عدنا إلى مصادر المصطلح عند الغرب نجده متوفرا على شكل دراسات منشورة في المقالات أو نجدها في مواقع إلكترونية متخصصة فهي مادة متداولة بين الباحثين الغربيين. وهذا لا يمنع من وجود بعض الدراسات العربية المنشورة التي توظف المصطلح السردي سواء من حيث التنظير او الإجراء.

1.http://www.yactine-said.com/sallam.html

ي ـ المصطلح السردي ومخابر البحث:لعل المخابر المتخصصة في السرديات تقدم منظرا آخر للحصول على المادة المعرفية المصطلحية، وهذا قد يساهم في تطوير المصطلح وانتشاره بصورة منتظمة ودقيقة تضمن معالجة المصطلح معالجة جادة قد لا يخرج به عن أبعاده ومضامينه.

الفصل الأول
مصطلح الحدث الرّوائي

تمهيد:

إننا قلما نجد تعريفا دقيقا للحدث ولعل هذا التعريف نظمته المعاجم المتخصصة التي تحاول ضبطه في صياغة موجزة أو دقيقة وهي تظهر لدى الباحثين والناقدين في الخطاب السري إذ الحدث عندهم لا يخرج عن مفهوم الفكرة أو المضمون التي تعالجه الرواية من خلال أحداث متعددة تخدم المعنى العام للراوية.

إلا أننا نجد تعريفات أخرى للحدث تخرج عن الصيغة المصطلحاتية له لتستقر على دلالات أو مواصفات للحدث، تخرج عن الصيغة المصطلحاتية إذ يتعلق الأمر بأنواع أو طبيعة الحدث من جهة أو طريقة تماسك وترتيب الأحداث من جهة أخرى في الأعمال الروائية، وفي كل الأحوال فإنه لابد أن نثبت المعنى العام للحدث. والذي يلتقي فيه الباحثون والنقاد بصورة اتفاقية أو توافقية إلى حد ما. إذ هذا التعريف يتواتر ويتكرر في المدونات النقدية سواء العربية أو الجزائرية وإن لم نقل المدونات الغربية.

فهناك أفكار تشكل الحدث حيث التقنيات والتمظهرات والتمفصلات التي يظهر بها في الخطاب الروائي. مما يجعل مفهومه واسعا ومتشعبا في الوقت نفسه، وعلى الرغم من هذه المساحة الواسعة فإنه يمكن أن يرسم خطوطا فارقة بين المفاهيم والتعاريف.

_ المفهوم الاصطلاحي (المعاجم المتخصصة)

_ طبيعة وأنواع الحدث (المدونات النقدية)

_ تقنيات عرض الحدث (المدونات النقدية)

لذلك يصعب كما أشرنا تتبع هذه المفاهيم والطروحات حول الحدث لأنها في الغالب ناتجة عن تصورات خاصة واجتهادات ذاتية قلما نجد قاسما مشتركا بينها، لأنها ترتبط بمدى فهم النقاد

والباحثين لمفهوم الحدث، وعلى مدى قدرتهم على تطبيقات وإجراءات تضفي بدورها إلى مفاهيم جديدة.

وتفريعات أخرى نجد أنفسنا مضطرين إلى تتبعها مما وضعنا أمام إشكالية أخرى، عدا إشكالية الاتفاق على مفهوم واحد، إلى إشكالية أخرى تتعلق بغزارة وكثافة المادة المعرفية المتعلقة بالحدث(مفهومه_طبيعته_ترتيبه_إشكاله) مما يجعل الاعتماد على المدونات المصطلحاتية المتضمنة في المعاجم المتخصصة أمر لا مفر منه لتتبع مفهوم الحدث والكشف على مفارقاته على الأقل في هذه المدونات (المعاجم) لتصبح المدونات الأخرى اجتهادا للباحثين والنقاد في تطبيق هذه المفاهيم، وهذا يرتبط بكل المصطلحات السردية التي نعالجها في بحثنا.

إن المقصود ببنية الحدث، الكشف عن طبيعة الحدث في حد ذاته، ثم الكشف عن العلاقات التي تربط الأحداث في الخطاب الروائي، أي البحث في الحدث من حيث الجوهر، ومن حيث النسق الذي تظهر به الأحداث بشكل عام في الرواية؛ لأن بنية الحدث بهذا المفهوم تمكننا من تصنيف الرواية إلى شكلين مختلفين، لكنهما متداخلان في الوقت نفسه.

كما أن طبيعة الحدث في الخطاب الروائي، تحددها المرجعيات التي ينطلق منها الروائي في كتابة عمله الإبداعي، وهذا ما سميناه بالجانب الرؤيوي لدى المبدع (الروائي). فالرواية إذا بنيت على معطى واقعي أو تاريخي، فإنها تبقى حبيسة القالب التقليدي أو الكلاسيكي، عكس الرواية التي تبنى على معطى نفسي (سيكولوجي) أو فكري، فإنها تتحرر من القيود التي تكبل الرواية بالنظر إلى مرجعيتها السطحية، وبالنظر إلى الرؤيا الشفافة التي ينطلق منها الروائي.

المفهوم اللغوي للحدث:

الحدث و الحديث نقيض القديم و القدمة .وكون الشيء كان مسبوقا بالعدم،[1] فهو عبارة عن وجود شيء بعد عدمه [2] ، كقوله ((وقد خلقتك من قبل ولم تكُ شيئا)) . وهو فعل الفاعل سواء كان فردا أم جماعة ؟ [3]. ويستعمل الدكتور عبد المحسن طه بدر ((الأحداث للدلالة على الأعمال التي يقوم بها الأشخاص من داخل الرواية . [4]

* يرى أستاذنا الدكتور عدنان حسين العوادي أن من المناسب أن يسمى هذا الركن بـ (الحوادث) لان هذا الجمع يحيل على مفرد (حادثة) وبالتالي هو الصق بمضمون النص السردي من مصطلح (الأحداث) . ونحن نتفق مع أستاذنا في ذلك لكننا لا نستطيع الآخذ بهذا الاقتراح لان تداول اليوم فرض علينا مصطلح (الأحداث) دون غيره ، ومع هذا فانه لا يمنع بطبيعة الحال من الآخذ بمصطلح (الحوادث) واقتراحه بديلا من (الأحداث) في الدراسات السردية المعاصرة.

كما تنبع النتيجة من السبب أو المعلول من العلة ، ولنصطلح على تسميتها حوادث ومفردها حادثة.

* في حين تجعل د. نبيلة ابراهيم الأحداث والحوادث ذات مدلول واحد ، وتجعل كلمة ((الأفعال)) ذات مدلول آخر ، فالأعمال التي توظف لخدمة الحكاية نطلق عليها ((أفعالا)) والأعمال التي لا تصلح للتوظيف تطلق عليها أحداثا أو حوادث ، ويفرق د. نبيل راغب بين الحادثة والحدث ، فيرى إن الحادث هو ما يقع للشخصية ، بينما الحدث هو ما يقع داخل الشخصية او ما يصدر عنها من تصرفات يمكن أن تكون سلوكية ملموسة أو فكرية مجردة " .[5]

---

(1) ينظر : لسان العرب : مادة (ح د ث) والتعريفات للشريف الجرجاني ، تح ، احمد مطلوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د . ط ، 1986 : .

(2) التعريفات : 50-51 .

(3) ينظر : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : 44.

(4) إشكالية المصطلح النقدي في مواجهة النص الروائي : 16 .

(5)) إشكالية المصطلح النقدي في مواجهة النص الروائي : 16

ولعل أدق تعريف نقدي للحدث هو تعريف (ميك بال) إذ تقول معرفة الحدث هو " الانتقال من حال إلى حال في غضون الرواية والقصة " .[1] ويعرفه عبد الله ابراهيم بـ مجموعة من الوقائع الجزيئية مرتبطة ومنظمة على نحو خاص .. " [2]

وعليه فالحدث إذا هو " فعل الشخصية . وحركتها داخل القصة وهو يرتبط بوشائج قوية مع بقية الأدوات الفنية الأخرى ولاسيما الشخصية .. " [3] والحدث " داخل العمل القصصي لا يطابق الحدث في واقع الحياة . صحيح انه يشبهه في خطوطه العامة ولكن عنصر الخيال يدخل طرفا مهما في عملية الخلق الفني والحدث يدل على حصول فعل في جذره الأوربي

والحدث في أصله العربي هو مصدر يختلف فعله في رسم حروفه عن مصدره ". [4] وهو يدل على "الأخبار والحصول " [5] ويرتبط " بمحورين احدهما زمان حصول الفعل أو لنقل السقف الزماني للحدث والأخر الأرضية المكانية التي لا يمكن لحدث أن يتحقق الأعلى مهادها . والعنصران كلاهما لا ينفصلان عن الحدث بأي شكل من الأشكال" . [6] .

بعد أن تعرفنا إلى مفهوم الحدث ، نأتي على مفهوم مصطلح ((الوظيفة)) الذي يرتبط بمفهوم ((الحدث)) فالوظيفة هي :-

1- "عمل شخص من الأشخاص محددا باعتبار مدلوله في تطور العقدة ". [7]

2- "عمل الفاعل معرفا من حيث معناه في سير الحكاية . أي أن الحدث يعتبر وظيفة ما دام رهين سلسلة من الأحداث السابقة التي تبرز ، ومن الأحداث اللاحقة التي تنتج عنه" .

3- العمل الذي تقوم به شخصية ما في القصة ، محددا بدلالته على الحادثة المسرودة فيها ، أي محددا بسياقات القصة ككل " .

(1) معجم المصطلحات الأدبية الحديثة : 27 .

(2) البناء الفني لرواية الحرب في العراق : 17 .

(3) بناء الحدث في الفن القصصي – رواية تنظيرية – : د . صبري مسلم / مجلة اليرموك ، الأردن ، ع 60 ، 1998: 42

(4) م . ن : 42. (5) م . ن : 44 . (6) م . ن : 44 .

(7) مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : 37/1 .

4- "عمل يقوم به احد الأشخاص ويؤثر سلبا أو ايجابيا على سياق القصة ". [1]

5- " العنصر الثابت الذي يستخرج من أحداث متماثلة ومن القائمين بهذه الأحداث الذين هم أشخاص القصة " [2] .

6- "فعل شخصية يحدد من وجهة نظر دلالته في صيرورة الحبكة " . [3]

ويتفق اغلب نقادنا حول مفهوم مصطلح الوظيفة السابق [4] . فهو أي مصطلح الوظيفة لوحدة الصغرى أو الدنيا في التركيب السردي [5] . والوظائف في نظام بروب محدودة جداً بعكس الشخصيات ، وتبعا لذلك "انصب اهتمامه على أفعال الشخصيات " ... [6] . لان أفعال الشخصيات (الوظائف) ثابتة في الحكاية لا تتغير وان تغيرت الشخصيات لدن. آو طريقة تقديمها من الشخصيات* [7] . ولذلك نجد أن بروب كان يشدّد على " إن دراسة الأحداث يجب أن تسبق دراسة القائم بها وكيف قام . كذلك فان نفس الحادثة قد تقع في أماكن مختلفة من القصة ، لكنها تؤدي وظائف مختلفة " ...[8]

---

(1) الألسنية والنقد الأدبي : 28

(2) نظرية الرواية : 17

(3) قال الراوي : 33

(4) ينظر : النظرية البنائية في النقد الأدبي : 91 و الصوت الآتي : 109 و بنية النص السردي : 24

(5) ينظر : معجم لمصطلحات النقد الحديث (قسم اول) : 154 – 155 و مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : 1 : 37 و حول القيمة المهيمنه : 195

(6) قال الراوي : 33

(7) ينظر : مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة ، 1 : 37 و الألسنية والنقد الأدبي : 25 والنقد والأسلوبية : 102 و بنية النص السردي : 24 و نظرية البنائية في النقد الأدبي : 90 – 91

(8) نظرية الرواية : 17

لقد أحصى بروب عدد الوظائف المكونة للحكاية في إحدى وثلاثين وظيفة تأتي متتابعة على وفق نظام ثابت[1] . ، ولا يشترط في القصة أن تتوافر فيها كل هذه الوظائف . كما لا يشترط في هذه الوظائف أن تكون مرتبة رتبها بروب بل قد يتقدم احدهما على الأخرى وتغيب . و " هذا لا يؤثر بحال على قوانين تتابعها " [2]. منح بروب لوظائفه تسميات مصدرية [3] . وهذه التسميات تختلف وتتباين من ناقد إلى أخر [4] .

1_ المفهوم المعجمي للحدث:

إننا نقصد بالمفهوم المعجمي للحدث، ليس المعنى اللغوي في المعاجم اللغوية إذ هذا الأمر تجاوزناه في بحثنا وإنما نقصد به المعنى الاصطلاحي في المعاجم المتخصصة وليس اللغوية، فما يهمنا هو البحث عن مفهوم الحدث في موسوعة المصطلحات السردية وليس في لسان العرب لابن منظور على سبيل المثال.

المفهوم العام للحدث:

"لهذه الكلمة في الاستخدام العام مفهوم محدد إذ هي تعني الواقعة المهمة التي تخرج عن المألوف، وهذا ا إن الاستخدام العام لكلمة الحدث غير محددة، وإن كانت تدل على مفهوم الواقعة ولكنها قد تخرج عن المألوف لتطرح نوعا من الغموض والإبهام فالواقعة في غالب الأحايين تدل على الشيء الواقعي أو الحقيقي الذي نستطيع معرفته وتحديده بل معايشته حتى لو كان ذلك على مستوى الخيال أو التخيل،فالتخيل لا ينطلق من الوهم أو السراب بل من شيء واقعي مألوف، وفي هذا الإطار لمعنى هو الذي نجده في عبارة الحدث التاريخي، أو الحدث السياسي"5

---

(1) ينظر : بنية النص السردي : 100

(2) ينظر : مدخل إلى التحليل النبوي للنصوص : 57-58 و نظرية البنائية في النقد الأدبي : 93-94

(3) النقد والأسلوبية : 102

(4) بنية النص السردي : 25

(5)_ محمد القاضي وآخرون معجم السرديات ، لبنان: مؤسسة الاستشار العربي،ط،2010 م،ص145

أو المجال يتحدث مفهوم كلمة الحدث، فالحدث التاريخي أو الحدث السياسي لا يمكن لأن يخرجا عن معطى الحقيقة أو الواقع، فالتاريخ يتضمن السياسة والسياسة قد تبني التاريخ ،وتحدد مراحله وحقيقة هناك جدلية حتمية بينهما أي بين التاريخ والسياسة وإن كان التاريخ أعم وأشمل يتضمن التاريخ كمضمون أو كجزئية من الجزئيات التي تحدد مرجعياته، فكلاهما يمثل شيئا مألوفا أو يجسدان حدثا باعتباره فعلا محققا ومعاشا. فلا وجود للحقيقة في اعتقادنا خارج مجال التاريخ، فالتاريخ وجه من وجوهها أو معطى من معطياتها، فالحقيقة توثق توثيقا تاريخا يكون الحدث واجهة لهذا التوثيق أو لهذا التعيين الواقعي.

«أما في السرديات فإن الحدث يفي الانتقال من حالة إلى أخرى" Micke Bal،1985 في قصة ما. و لا قوام للحكاية إلا بتتابع الأحداث- واقعة كانت أم متخيلة و ما ينشأ بينها من ضروب التسلسل أو التكرار» 2

إن المفهوم العام للحدث الذي أشرنا إليه سلفا يرتكز على أبعاد أو معطيات لا ترتبط بالقصة أو الحكاية أو بعالم السرد إن أردنا بلغة دقيقة بعلم السرديات ،فالحدث خارج هذا العلم قد يؤدي إلى معاني متعددة ،وقد تكون في الوقت نفسه مفاهيم مجددة لها علاقة بأبعاد فلسفية كفكرة اللامألوف

التي طرقتها كلمة الحدث في مفهومها العام إلا أن ارتباط الحدث بالقصة أو الحكاية يجعله يدل على وقائع حقيقية أو متخيلة كمثل الانتقال من حالة إلى أخرى وفق تتابع أو تسلسل للحدث، إذ أننا لا يمكن أن نقرأ قصة أو حكاية، أو نسمعها دون انتقال الفكر من حدث إلى آخر.

أو من حالة إلى أخرى ، ولا يفهم هنا إذا كان الحدث واقعيا أو متخيلا و إن كان الحدث المتخيل في حد ذاته ما هو إلا انعكاس أو تعالي لنكرة واقعية أو حقيقية ، فنحن لا نعتقد أن القصة

(1)- محمد القاضي معجم السرديات، لبنان مؤسسة الانتشار العربي،ط1 ،2010م ص145

أو الحكاية لا ترتبطان بخيوط واقعية أو حقيقية ، فالحدث في مجال السرديات هو جملة من الوقائع التي تمثل نقاطا متتابعة و متسلسلة في القصة أو الحكاية اللتان لا تكونان إلا به و لا تتفقان إلا من خلاله.

كما أن فكرة التتابع أو التسلسل لا تكون إلا لأحداث منطقية تدل على الحقيقة أو توهم بذلك إذ لا يمكن صياغة أنماطا للتتابع و صيغ للتسلسل لأحداث أو لأفكار متناقصة أو متباعدة . و لعل هذا ينطبق بشكل عام على القصة الخطية التي تتابع أحداثها و تسلسل بمسار خطي تدل على أحداث واقعية أو حقيقية تعبر عن طروقات متناقصة و أفكار متباينة لا يمكننا من الوصول إلى عقد روابط بين الوقائع و الأحداث التي تجسدها القصة أو الحكاية و إن كان هذا النمط من الحكي أو القص موجودا ، أو تماثلا فنحن أمام ضروب أو أنواع من الروابط و أنماط من التتابع تنتج في الوقت نفسه أنماطا من السرد أو الحكي .

إن مفهوم الحدث لا يمكن أن يستقر على معنى محدد سواء كان ذلك في مجاله الفلسفي أو في مجاله السردي ، فهو زئبقي المفهوم.

ففي مجال السرديات على سبيل المثال فهو ينتقل من مفهوم إلى أخر و هذا ما يجعل الباحثـــــون و النقاد يختلفون في توظيف مفهوم الحدث لأنه مفهوم متطور من تسمية إلى أخرى كانتقاله من مفهوم الحدث إلى مفهوم الفعل « على أن أغلب السرديين تخلو عن استخدام كلمة "حدث" و استعاضوا عنها بكلمة الفعل لخلو هذا المصطلح الأخير من المعيارية و أحكام القيمة . و إن ذهب بعضهم إلى أن الأحداث المترابطة في قصة تكون فعلا. فالفعل بهذا المعنى هو مجموع الأحداث المترابطة بحسب التعاقب الزمني و التراتب السببي »1.

(1)-معجم السرديات ، ع ، س ، ص 145

إن مفهوم الحدث بدلالة الفعل قد يسقطنا في شساعة المفهوم و تعدد التسميات وفق نظرة فلسفية. فالحدث ، يدل على أحكام القيمة و المعيارية و الفعل لا يتضمنها ، إلا أن رابط الأحداث المترابطة في القصة بمفهوم الفعل يجعلها شيئا واحدا ، بما أن الفعل هو مجموع الأحداث المترابطة فهو يضم الحدث . « و هو أعم منه و الحدث يكونه "الفعل " و هذا التكامل لا يدل على الاختلاف فالحدث هو فعل و هذا واضح إن أردنا أن نجسد هذه الفكرة في المفهوم اللغوي أو النحوي للفعل ... فالنحاة يعرفون الفعل على أنه حدث وقع في زمن ما . و لعل هذه التعريفات أدت إلى غموض المصطلح في حد ذاته لأنه ينتقل من مفهوم إلى أخر و من تسمية إلى أخرى ترجع في أساسها إلى منطلق واجد أو تصور واجد "الفعل=الحدث».

إلا أن كثرة التسميات للمصطلح و تعدد مفاهيمه لا يمنع من وجود تسمية أو وجود مفهوم شاسع بين الباحثين و الدراسيين « رغم أن الحدث في المفهوم الشائع لا يقتصر على المجال الأدبي بل يوجد في الخطاب التاريخي مثلا فإن "يوري لوتمان" (youri lotman 1973) يرى أن الحدث يميز النص الأدبي من غيره من ضروب النصوص شأن المعجم و الدليل و التقرير....إذ هو عنصر لا مفر منه للذات . و لا يجعل لوتمان كل عمل في القصة حدثا و إنما يطلق كلمة الحدث على العمل الذي به تتغير منزلة الشخصية . »1

يبدو أن الحديث عن مفهوم الحدث لا يكون بمعزل عن المكونات السردية الأخرى كالزمن والشخصية فالأحداث ترتبط ترابطا زمنيا يبين تسلسلها المنطقي و تتابعها الواقعي و لها ارتباط بالشخصية .

(1)-معجم السرديات ع ، س ، ص 145

كما أشار يوري لوتمان في قوله: « يطلق كلمة الحدث على العمل الذي به تتغير منزلة الشخصية وكأنه هنا يحدد مساحة للحدث فهو العمل الذي يغير من منزلة الشخصية مما يجعل يتضمن أحداثا كثيرة . أو أحداث جزئية متعددة . إذ تتغير منزلة الشخصية في القصة أو الحكاية لا يكون إلا بعد مرور و استهلاك العديد من الأحداث فالشخصية تنتقل من وظيفة إلى أخرى بناءا على مرور زمني و تدفق للعديد من الأحداث ، و هو تصور من شأنه أن يعطي للحدث مفهوما يرتبط بنمو الشخصية في حد ذاتها و هو تفريغ أخر يضاف إلى التفريعات السابقة (الحدث/ الفعل) و إن كانت هذه التفريعات تدور حول جزئية واحدة و إن كان الحدث هو فعل كما أشرنا سابقا ، فالشخصية ضيعته (الحدث = شخصية+ فعل) و بناءا على ذلك « لذلك يعرف الحدث بكونه عبور الشخصية من خلال حد الحقل الدلالي، و معنى ذلك عنده أن الحقل الدلالي منقسم إلى مجموعتين متكاملتين بينهما قد لا يمكن اجتيازه في الحالات العادية . غير أن اجتياز هذا الحد يغدو في حالات مخصوصة ممكنا بواسطة البطل "الفاعل"أي الشخصية الرئيسية التي تضطلع بحدث ما»1

فالشخصية صانعة للحدث ، وخاصة الشخصية الرئيسية التي تصطلح بحدث ما وإن كان الحدث يتولد عن كل شخصية مهما كان حجمها ومهما كانت قيمتها في القصة أو الحكاية. فالفعل "الحدث" قد يكون صادرا من عدة شخصيات وقد يكون موصوفا كحالة تستند إلى الشخصية وبذلك تصبح الشخصية في كل الأحوال صانعة للحدث، سواء كان فعلا أو وصفا يتضمن لفعل ما، فمفهوم الحدث في القول السابق مؤطر بمعطيات تقليدية قد تجاوزتها المفاهيم الحداثية ،فالحدث لا يرتبط بالشخصية الرئيسية من جهة ومقولة البطل تلاشت في الرواية والقصة الجديدة .

(1) معجم السرديات ، ع، ص 145

من ثمة فالمصطلح لا بد أن يخضع للتطورات التي تطرأ على المفاهيم بذلك يصبح المصطلح شديد النمو وغير ثابت ولا يستقر عند معطيات معينة ، مثلما ظهر عليه مصطلح الحدث في القول السابق . إذ كل المعطيات تبعث على إشكاليات للنقاش والجدل .

فربط الحدث بالفعل والفاعل أو البطل والحقل الدلالي والشخصية الرئيسية كلها جزئيات تساهم في تحديد مفهوم المصطلح من جهة وتجعله مفتوحا على عدة جهات وطروحات من جهة أخرى لذلك لا نجد مصطلحا مختزلا في مفهوم معين أو في تعريف موجز فكل مصطلح بما فيها مصطلح الحدث يتضمن جزئيات ومعطيات عديدة تجعله ينتقل من مفهوم على آخر وإن كان ذلك لا يمنع من صياغة تعريف أو مفهوم شائع نحو :إن الشخصية صانعة الحدث أي الحديث عن فعل وفاعل هذه المقولة التي تطورت بظهور نظريات نقدية حديثة أفرزت معطيات جديدة حول مفهوم مصطلح الحدث .

إن ارتباط الحدث بالذات أو الفاعل ينتج عنه مجال فلسفي "ومن ثمة فإن الحدث الارتباك على نظام العالم ويزيل الانفصال بين المجموعتين ، إن نتيجة هذا أن الذات في العمل الأدبي تعرف من خلال الحدث الذي يرتبط به ، وما الفاعل إلا الفرد أو العوم الذي يمر في نص ما – من هذه المجموعة إلى تلك"[1]

وهكذا فإن الحدث يتوسط مقولات الذات والفاعل فارتباط الحدث بالفاعل هو ارتباك تقني وآلي مفرغ من كل المعطيات الذاتية أو النفسية ، أما ارتباط الحدث بالذات فهو ارتباط مشبع بمحمولات نفسية أو ذاتية تساعد على معرفة الذات ووصفها ومن ثمة تصنيفها وهذا لا يكون إلا بمعرفة طبيعة الحدث الذي ينتج عنه معرفة الذات .

---

(1)معجم السرديات ،ع، ص 145

مفهوم الحدث عند برانس G. prince 1973

لقد عرف برانس القصة بأنها نص يظم ثلاثة أحداث مترابطة [حدث ← روابط ← حدث ← روابط ← حدث]1

ولعل تعريف برانس للقصة يرتكز أساسا على مفهوم الحبكة بمعناها التقليدي (بداية قصة، وسط القصة ، نهاية القصة)

وهذا يتمثل عند برانس في مفهوم الروابط، فالأحداث في القصة متسلسلة ومترابطة يفجرها حدث رئيسي أولى ينتج عنه أحداث أخرى ، هي في الأساس أحداث جزئية وفرعية ، ترتبط بالحدث الأول ارتباطا منطقيا لتنتهي بحدث يمثل خاتمة أو نهاية المشهد القصصي أو الحكائي.

فالحكاية أو القصة بشكل عام تبدأ بحدث وتنتهي بحدث ، لاسيما القصة المغلقة ذات المسار السردي التقليدي .فالقصة تثير حدثا على شكل فكرة تتوالد لتنتهي بفكرة يمثل الحدث النهائي والذي يمثل نهاية القصة ، وهذا المفهوم جد تقليدي للحبكة التي لم يستقر مفهومها في الأشكال السردية الجديدة .التي لا تلتزم بهذا الترتيب وبمنطق الروابط الذي يأخذ صيغة التسلسل المحكم والترتيب المنتظم .

ومثال ذلك "كان القروي يعيش عيشة ضنكا (وضع أولى حدث ثابت وبعد مدة (رابط سببي)

أصبح القروي غنيا سعيدا (وضع نهائي،حدث ثابت)2

وفي مقابل الهيكل السردي البسيط الذي قدمه برانس قدم بارت Barthes الهيكل السردي المعقد لا يخدم تصنيفات الحبكة في القصة التقليدية إذ هناك أشكال سردية معقدة تحيل إلى أنماط من التعليقات أو الروابط الشائكة غذ أضاف بارت Barthes مفهوم الوظيفة.

---

(1) معجم السرديات ،ع، ص 145

(2) رم، ن، ص 149

وهي لا تخرج عن مفهوم الحدث إذ أن الوظائف تطابق وظيفة الفعل .

وصنف الوظائف بدورها إلى أنواع فهناك الوظائف الرئيسية وهي المفاصل الحقيقية للسرد . ولعلها تطابق مفهوم الأحداث الثابتة عند برانس ، ونوع آخر من الوظائف أطلق عليها بارت مفهوم الوسائط وهي التي تملأ الفضاء السردي ولتي تعرف الوظائف المفصلة وهو ما يعرف بالوظائف التوزيعية أو الإدماجية وهذا يطابق عند برانس مفهوم الأحداث الوسيطية أو الجزئية التي تتوسط الحدث الأولي أو النهائي، الذي يمثل نهاية القصة .والوسائط في حد ذاتها تصل الأحداث بعضها ببعض ، ولا تكون تلك الوسائط بالضرورة حدثا أو فعلا . بل قد تكون قرينة من القرائن أو نواة ترتبط بالحدث ، فمقولة تسلسل الأحداث مطلقة في كل الأحداث السردية وإن كانت تأخذ مظاهر متعددة حسب الشكل السردي الذي تتضمنه ، فيصبح الحديث عن مظاهر التسلسل أكثر من مفهوم التسلسل في حد ذاته.

يقول بارت في شأن الوسائط:« وتظل هذه الوسائط وظيفية باعتبار كونها في تعالق مع نواة ما غير أن وظيفتها غير محققة أحادية الجانب طفيلية ، ذلك أن الأمر يتعلق بوظيفة زمنية خالصة حيث يتم وصف ما يفصل لحظتين من القصة » 2 وتطبيقا للأفكار الواردة سلفا نجد تطبيقا للباحث بشير محمودي في تحليله لمقطع روائي من رواية البحث عن الوجه الآخر .

---

(1) مجلة آفاق

(2) آفاق . ع ، س، ص13

".....حقيقة الأمر هو أنه كلما كنت خارج البيت ، فكرت في مشكلة الإضاءة ، و نأخذ رجال مصلحة الكهرباء عن القدوم لوضع العداء وتشغيل النور..... فأزمع زيارة المصلحة للإنتاج و المطالبة ، لكني أتردد أخيرا فلا أذهب .... و أبقى أنتظر و أنا في داخلي أتمنى لو أنهم لا يأتون فأبقى بصحبة الشموع الحانية.... يشتد بي التفكير و تهتم نفسي بالنقاء والسمو ، و كلما عدت حملت معي كتابا من السوق أتناوله بشهية كبيرة ، و أسهر به ساعات طويلة و أحيانا كنت أعجز عن ترك الكتاب و النهوض لإطفاء شعلات الشموع. التي أتعبها التراقص و قصر طولها فرط السهر . فأنام في مكاني و الكتاب على وجهي مفتوح يناجيني في غفلة مني"1

البنية المجردة للمقطع الروائي السابق.

الشطر الأول ح ك 1 ← و ← 01

الشطر الثاني ← ← ← 02

الشطر الثالث ← ← ← 03

الشطر الرابع ← ← ← 04

الشطر الخامس ← ← ← 05

الشطر السادس ← ← ← 06

الشطر السابع ← ← ← 07

الشطر الثامن ← ← ← 08

الشطر التاسع ← ← ← 09

الشطر العاشر ← ← ← 10

---

(1)- عمر عرعار ، البحث عن الوجه الأخر ، ع ، س ، ص 17

و إذا جئنا لتفسير هذه البيئة فإننا نجد متتالية من الأحداث تتكون من حدثين رئيسيين (التفكير في مشكلة الإضاءة / مطالعة الكتاب) و قد ينجر عن هذين الحدثين أحداث جزئية أخرى تتعانق بعضها ببعض لتكون شبكة من الأحداث المتكاملة و قد تكون هذه الأحداث الجزئية لغاية الشرح و التوضيح و لإبراز بعض جوانب الحدث و معطياته ، لتأتي الوسائط و القرائن ، فتملأ الفضاء السردي ، فنفرق بين الوظائف المفصلية أو ما يسميها "بارت" الوظائف التفصيلية.

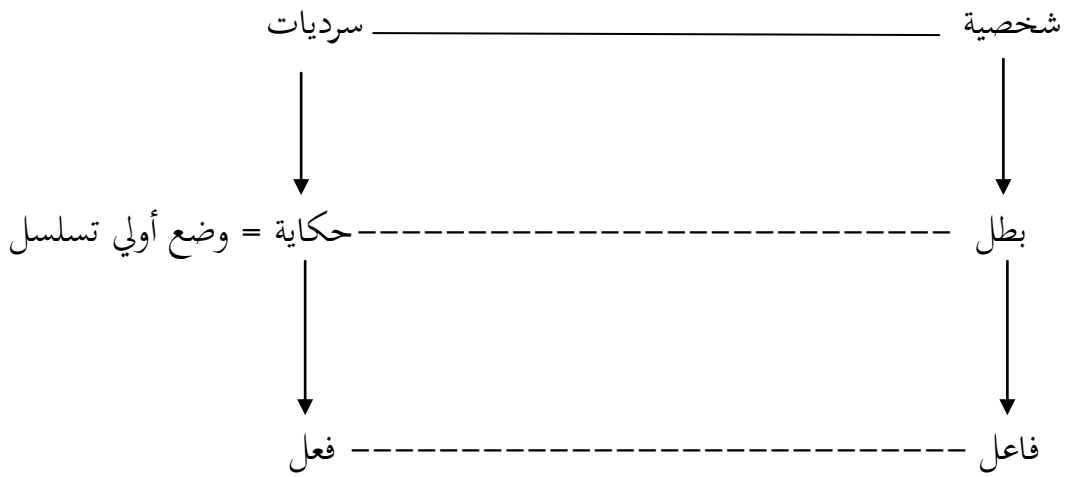
"أما الوحدات الإدماجية (الوسائط/ القرائن) فهي لا تقل أهمية من حيث وظيفتها في الخطاب السردي عن الوحدات التوزيعية إذ تتعلق هذه الوحدات بمعطيات سردية مختلفة ، قد تمثل حدثا أو فعلا يكون ذا قيمة في معنى القصة أو الحكاية كأن يقوم بوظيفة الشرح و التفصيل على سبيل المثال ، و قد تتعلق هذه الوحدات بأي نواة ما في السرد كما يرى بارت" 1

المواد ذات الصلة: سرديات- حكاية – تسلسل – فعل – شخصية – بطل – فاعل وضع أولي"2 و إذ جئنا لتصنيف المواد ذات الصلة و التي لها علاقة بالحدث ، فإننا نجد مواد متعددة من شأنها تعقيد مفهوم الحدث لأنها تمثل روافد لمعطيات و جزئيات تحدد مفهوم مصطلح الحدث ، الأمر الذي يجعلنا نفكر أو نتراجع حول توظيف كلمة تحديد أو تعيين . فالحدث هنا يحيل إلى مفاهيم متعددة و لكنها تنظم في نهاية الأمر لفكرة جوهرية تمثل النواة المؤسسة لمفهوم أو تعريف معين كذلك لأن المواد ذات الصلة تساهم في تشتت المفهوم و تشعبه.

---

(1)- بشير محمودي ، نظرية الرواية في النقد الجزائري الحديث تحت مقدم لنيل شعارات و تحتوراه ، جامعة وهران ، السنة الجامعية 2002/2001 ص 221 ، 222

(2)- معجم السرديات ، ع ، س ، ص ، 146



و من أجل تفسير الخطاطة السابقة فإننا نحاول ترتيبها و تنظيمها على شكل ثنائيات لنستطيع ضبط العلاقات بين العناصر (المصطلحات) التي تكون مواد ذات الصلة (المصطلح العام) و لعل هذه الثنائيات تتمثل فيما يلي :

شخصية / سرديات

بطل / حكاية

فاعل / فعل

إن الثنائيات الأولى تدل على فكرة أن الشخصية هي الصانعة للحدث باعتباره سردا و فعلا للحكي أو القص اللذان يؤسسان جوهر السرد و ماهيته ، فكل سرد لا يمكن أن يستغني عن الشخصية تؤديه و عن حدث يعالجه ، و إن كان السرد (الحكاية) تتضمن العديد من الشخصيات، التي تقوم بوظيفة السرد و عرض الأحداث سواء بطريقة مباشرة ، أو بطريقة غير مباشرة في حالة تدخل الراوي و اضطلاعه بمهمة السرد ، و في كل الأحوال تبقي الشخصية المحور الأساسي في السرد لذلك سميت الرواية قديما بفن الشخصية ، فحضور الشخصية بطريقة مباشرة (إخبارية) أو بطريقة غير مباشرة (وصفية) كلاهما يبني القصة أو الحكاية (السرد) ، كما لابد أن نسير إلى المفارقة بين السرديات كنصوص لحكايات و روايات و تبقى السرديات كعلم له مضامينه ، و موضوعاته و تقنياته .

أما الثنائية الثانية (بطل / حكاية) فهي لا تخرج عن معطيات الثنائية الأولى فالبطل (الشخصية) تبني الحكاية (السرد) و هذا يؤكد استحالة استغناء الحكاية عن الشخصية مهما كانت طبيعة أو المظاهر التي تتجسد بها

و إن كانت فكرة البطل ترتكز على الشخصية الرئيسية المهيمنة في الحكاية ، من خلال كثرة ظهورها و اضطلاعها بأهم الأحداث و الأدوار فهي الشخصية التي توضع تحت المجهر على حد تعبير بارت Barthes ، و إن كان هذا التحديد كلاسيكيا يرتبط بشكل سردي قديم فرضته بنية اجتماعية و حضارية معينة ، فهي مقولة لا تصدق على الأشكال السردية الجديدة .

أما الثنائية الثالثة: (فاعل / فعل) ، فهي ثنائية مجردة تحيل إلى معطى تقني أكثر صرامة ، و إن كان ذلك عاما . فكل فعل يستدعي بالضرورة فاعل قام به . و هي حتمية منطقية ، و هذا ينطبق على الحدث باعتباره فعلا ناتجا عن الشخصية التي تمثل الفاعل هنا .

قد تبدوا الثنائيات متداخلة إلى حد التطابق ، و لي كذلك ، و لكنها رغم ذلك تبقى مرتبطة بمجال ما على تطوير و نمو الفكرة في حد ذاتها المؤسسة لمفهوم الحدث

(شخصية / سرديات) ⟵ سرد / حكي

(بطل / حكاية) ⟵ شخصية رئيسية

(فاعل / فعل) ⟵ مجال نحوي منطقي

أما الاستلزام الذي ينتج عن الحكاية (وضع أولي / تسلسل) فهو لا يرتبط بالحدث في حد ذاته (نوعه- طبيعته- قيمته) و إنما يرتبط بالروابط بين الأحداث تكتل أو وحدات مكونة للسرد. كبنية كلية و هذا ما يعرف في مصطلحات علم السرد ب"الحبكة"

"مصطلح سردي يحيل إلى ما يسميه أرسطو الميتوس Muthos أي تنظيم الأحداث و قد أكد ريكور Riccoeur أن الميتوس باعتباره تنظيما للأعمال المنجزة هو إدماج لها في الحبكة . فالحبكة إذن تتمثل أساسا في انتقاء الأحداث و الأعمال المروية ، وتنظيمها ، و هو ما يجعل من المادة السردية حكاية"1.

وصنف الوظائف بدورها إلى أنواع فهناك الوظائف الرئيسية وهي المفاصل الحقيقية للسرد . ولعلها تطابق مفهوم الأحداث الثابتة عند برانس ، ونوع آخر من الوظائف أطلق عليها بارت مفهوم الوسائط وهي التي تملأ الفضاء السردي ولتي تعرف الوظائف المفصلة وهو ما يعرف بالوظائف التوزيعية أو الإدماجية وهذا يطابق عند برانس مفهوم الأحداث الوسيطية أو الجزئية التي تتوسط الحدث الأولي أو النهائي، الذي يمثل نهاية القصة .والوسائط في حد ذاتها تصل الأحداث بعضها ببعض ، ولا تكون تلك الوسائط بالضرورة حدثا أو فعلا . بل قد تكون قرينة من القرائن أو نواة ترتبط بالحدث ، فمقولة تسلسل الأحداث مطلقة في كل الأحداث السردية وإن كانت تأخذ مظاهر متعددة حسب الشكل السردي الذي تتضمنه ، فيصبح الحديث عن مظاهر التسلسل أكثر من مفهوم التسلسل في حد ذاته.

يقول بارت في شأن الوسائط:« وتظل هذه الوسائط وظيفية باعتبار كونها في تعالق مع نواة ما، غير أن وظيفتها غير محققة أحادية الجانب طفيلية ، ذلك أن الأمر يتعلق بوظيفة زمنية خالصة حيث يتم وصف ما يفصل لحظتين من القصة.

(1)- معجم السرديات ، ع ، س ، ص ، 141

و الملاحظ أن هناك مصطلحا أساسيا "الحدث" و في المقابل نجد مصطلحات جوارية قد تدل على المصطلح نفسه و لكنها تختلف في التسمية ، فالحدث قد يستدعي تسمية الفعل ، (action) أو الوظيفة (Fonction)

الحدث ←——— فعل / وظيفة

لقد وظف النقاد مصطلح الوظيفة الصياغ نفسه في المدونات التقديم العربية و الجزائرية على حد سواء "يقول الدكتور حميد الحميداني" : "وهو اكتشاف ليس بسيطا لأنه فتح أفق دراسة علمية لفن الحكي، تتمتع بالدقة العلمية الكافية التي كثيرا ما ناداه بتصنيفها النقاد في مجال الدراسات الأدبية"1 ، و يقصد الحميداني هنا النموذج الوظائفي (propp– بروب) فالوظيفة ترتبط بالحدث أو تدل عليه ، حيث كان عمل بروب منصبا على دراسة بنية الحكاية من خلال تتبع الأحداث (الوظائف) أو من خلال تتبع الأدوار و هما نموذجان يسمحان بالكشف عن بناء الحكاية .

يقول الدكتور صلاح فضل : " بهذا يكون بروب قد وضع نموذجين بنائيين لتحليل الحكاية ، أحدهما نموذج تفصيلي يعتمد على تتابع الأحداث الزمني من خلال الوظائف و الأخر موجز يعتمد على الأدوار"2

و هكذا يعمد صلاح فضل على ربط الحدث بالوظائف و لعل أداة الربط تتمثل في توظيفه لكلمة "من خلال" لتدل على منطق التطابق و المساواة بين (الحدث و الوظيفة) كما أن مفهوم الأدوار يحيل إلى الشخصية ، و هذا ما سنتعرض له في الفصل الثاني من الباب الأول و إن كان مفهوم الأدوار من جهة أخرى يتضمن الفعل التي تحيل بدورها إلى مفهوم الحدث .

---

(1)– د. حميد الحميداني ، بنية النص السردي ، لشأن المركز الثقافي العربي ، ط1 1991 ص28

(2)– د. صلاح فضل ، النظرية الثنائية في النقد الأدبي القاهرة : مؤسسة مختار للنشر و التوزيع ، 1992 ، ص 95

على الرغم من السطحية والبساطة التي اتصف بها النموذج الوظائفي لبروب إلا أنه أثر كثيرا على الدراسات السردية من حيث توظيف لمصطلح الوظيفة في حد ذاته، حيث أصبح شائعا ومتداولا أكثر من شيوع مصطلح الحدث وهذا عند الغربيين أنفسهم أمثال بارت Barthes وريمون ، وجيرار جينيت «الوظائف إنها الحدث الذي تقوم به الشخصية من حيث دلالته على التطور العام للحكاية»1

وهذا المفهوم يعد محدودا لدى بارت إذ أضاف المحمول أو الموضوع اللذان ينتجان الوظيفة إذ لا يرتبطان بالشخصية بالضرورة وهذا التصور كان سائدا في النظرة التقليدية للحدث وعلاقته بالشخصية فقد يرتبط الحدث بأي شيء أو نواة في الحكاية أو الرواية .

«فكل ما هو مشار إليه في نظام الخطاب هو بالتحديد جدير بالذكر وحتى عندا يظهر أن هناك جزئية غير دالة بما يقبل الجدل ومتمردة على كل وظيفة فغن الخطاب يظل بحاجة إليها من أجل استكمال المعنى نفسه ،بما هو مبهم عبر مفيد فيه فكل شيء في السرد معنى »2

ولقد ذهب بارت إلى تحديدات أخرى لا يسع المجال لذكرها هنا لكنها ترتبط بفكرة التسلسل . فتسلسل الأحداث وفق روابط وعلاقات يحيل إلى مفهوم الوسائط الذي باء به بارت وهي التي تملأ الفضاء السردي وتساعد على ربط علاقات السرد من خلال ضبط الأحداث سواء كانت أحداث كبرى (كلية) أو أحداث صغرى (جزئية) . وعلى الرغم من الانتشار الذي حققته نظرية بروب الوظائفية التي ربطت مفهوم الوظيفة بالحدث إلا أن استعمال أو توظيف الحدث لدى النقاد أو الدارسين المهتمين والمنشغلين بفن الرواية أو بفن القصص على العموم . كان أكثر اتساعا وتداولا من حيث ضبط الحدث على أنه يمثل العنصر الأساسي في القصة أو الحكاية

---

(1) د. صلاح فضل ، النظرية السميائية في النقد الأدبي ، ع ، س، ص 91

(2) آفاق منشورات إتحاد كتاب العرب .عدد08 ، ص 11

من حيث هو مضمون أو محتوى من جهة ووصف الحدث بمظاهر وخصائص لتعطيه حيوية وحركية من جهة أخرى .

يقول حنامينا «لكن الحدث الحي وإلا ما كان منتهيا دون حدث تم وانتهى تبقى الأشياء متخيلة ، والخيال وحده رغم ضرورته في العمل الروائي لا يشكل حدثا إذ لم يستند إلى واقع ، ومن الأحداث الصغيرة ضرورية لأنها النواة ، وكل نواة حين تثبت تصير غرسنا ما لها أن تكبر ،وأن تتجذر، وأن تصبح شجرة ، وفي كل شجرة جذع وأغصان وزهر وثمار توفر التفاصيل عندما تتصدى على وصفها في كلام موجز أو غزير»2

إن معالجة ميتا لمفهوم مصطلح الحدث يخضع إلى نمط علائقي مع حقيقة العناصر المشكلة لبنية الرواية فهو يربطه بالزمن لكون الحدث فصل وقع في الماضي ، وهذا يعد مفهوما كلاسيكيا وأوليا للحدث ، إن الحدث في الرواية قد يرتبط بالأزمنة متداخلة ومتشابكة لا تستقر على نقطة ثابتة أو نقاط متشابكة بل الحدث يتشتت على بني زمنية متباعدة يلعب المنطق فيها دورا كبيرا في جمع ذلك الشتات للحصول على مسار حكائي أو قصصي مستساغ ، كما أن ربطه من جهة أخرى بالواقع فالحدث مهما كان فهو تجسيد لفكرة واقعية مهما كانت درجة الخيال والتخيل فهو كوب لحدث يعطيه حركية وديناميكية لكن لا يفقد بذلك معطاه الواقعي ، فالرواية تعكس أجواء حياتية ترتبط بالواقع وبمجالاته المختلفة التاريخية والاجتماعية الثقافية والسياسية ، والمثير في قول حنامينا هو وعيه الحداثي أو الجديد للحدث ، باعتباره نواة صغرى تتعالق وتتعانق مع نواة أخرى تمثل في النهاية علاقة بين الأحداث الصغرى والأحداث الكبرى .

(1) حنامينا، الحدث في الرواية الرابط الإلكتروني .

وإن كانت هذه الأخيرة ما هي إلا نواة جزئية تم نضجها ونموها في البنية السردية، وهذا التصور طرحه بإلحاح وعمق رولان بارت باعتبار الحدث وحدة متشابهة الصغر أو الحجم يخضع لنمو علائقي مع وحدات أخرى فلا توجد وحدة ضائعة في السرد على حد تعبيره .

وفي السياق نفسه يقول زينب عيسى صلاح :« إن الحدث هو الذي تدور حوله القصة ويعد العنصر الأساسي فيها ، فهو يسهم في تنمية الموضوعات ، وتحريك الشخصيات ويبعث النشاط في الأزمنة ويحيي الأمكنة مما يؤدي إلى سرد متجدد في العمل الفني.» 1

فحركية السرد متجددة في العمل الروائي ناتج عن علاقة الحدث بالموضوعات والشخصيات والأزمنة والأمكنة ، ومن ثمة يحتل الحدث المرتبة الأولى ،كذلك يوصف بأنه العنصر الأساسي في العمل السردي ،لكون الرواية في حد ذاتها تنطلق من فكرة تعالج موضوعا ما يمثل لب الرواية وما العناصر السردية الأخرى إلا متممات ومكملات لتلك الفكرة ،إذ تضطلع تلك العناصر بعرض الفكرة وإن كان من جهة أخرى لا يمكن الفصل بين العناصر السردية فهي تمثل لحمة واحدة لا يمكن أن نستغني عن أي عنصر ، لتصبح فكرة الرواية هي الواجهة الأساسية التي يكثر الحديث عنها ، وبها تصنف الرواية في اتجاه ما ، من اتجاهات الرواية أو على الأقل فإن فكرة الرواية يمثل مضمونها أو محتواها انطلاقا من أحداث تعكس تلك الفكرة بمعطياتها الموضوعاتية .

(1) زينب عيسى صلاح البناء الفني في الرواية الكويتية المعاصر ،الرابط

يقول عيسى زينب:« وتستمد الأحداث مادتها من الحياة الإنسانية بصورها المتباينة وهي تستقي من الوجود بأسره في مختلف مناحيه المادية والمعنوية ، طريقا للانطلاق في العمل السردي بشكل عام . وفي العمل الروائي بشكل خاص الذي يحتاج إلى تدفق كبير من الأحداث بعكس القصة القصيرة التي تحتاج إلى تسليط الضوء على حدث أو أحداث معددة فالرواية تحتاج إلى أحداث مثبتة في الحياة تتجمع وتتشابك من أجل صياغتها كفن روائي ، وهذا ما يؤكد أن الأدب والحياة صنفان لا يفترقان »1

وإذا عدنا إلى المدونة النقدية الجزائرية فإننا نجد مفهوم الحدث بمعناه التقليدي (مضمون الرواية) لدى الجيل الأول من النقاد كعبد الله ركيبي محمد مصايف وغيرهما ،فالحدث عند هؤلاء لا يفرج عن مادة مستمدة من الواقع المعيشي والحياة اليومية ،بكل تفاصيلها وجزئياتها باعتبار الأدب عندهم رسالة اتجاه المجتمع أو الواقع تعكسه وتعالجه في الوقت نفسه ، وهي الفكرة التي سيطرت على مفهوم الحدث في المدة الزمنية ليست بالقصيرة .

أما إذا عدنا إلى النقاد المحدثين ، فنجدهم يوظفون مصطلح الوظيفة بدل الحدث تأثرا بنظرية بروب Brobe وأمثال حين فمري في دراسته للوظائف في رواية "صوت الكهف" لعبد المالك مرتاض.

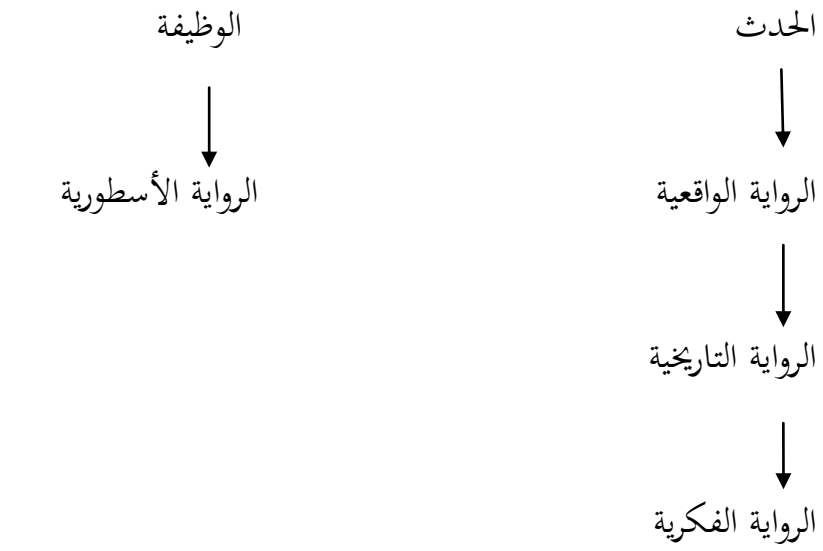
«للوظائف في رواية "صوت الكهف" للدكتور عبد المالك مرتاض سنعمد في تحليلنا في هذه القصة "الوظائف" على نظرية فلاديمير برون وذلك لأن البنية الأسطورية في رواية صوت الكهف تنظم كل الأحداث وتوجهها باتجاه أسطوري له كل العناصر الحكائية العجائبية.» 2

(1) زينب عيسى صلاح ،ع ، ص

(2) تجليات الحداثة . مجلة يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها وهران ، ع، 1995م، ص 200

فجيمس فمري يحاول عرض مبررات منهجية التي جعلته يعتمد على النموذج الوظائفي لبروب في دراسته لرواية "صوت الكهف" فالجو الأسطوري أو العجائبي التي تتضمنه الرواية جعله يفكر في تطبيق نظرية بروب "الوظائف" باعتبارها نظرية ظهرت أو ترعرعت في معالجة المتون الحكائية العجائبية "الحكاية الشعبية" ومن ثمة يصبح مفهوم الوظيفة يطرح إشكالا آخر ، فهل الوظيفة تدل على الحدث؟. أم تدل على طبيعة معينة للحدث؟. فإذا كانت الوظيفة بمعناها الأول فهي توظف أو تطبق في كل الدراسات السردية ،أم إذا كانت بمعناها الثاني الذي يدل على الحدث العجائبي أو الخرافي فهي تنحصر فقط على بعض المتون السردية التي لها علاقة بالأجواء الأسطورية أو الخرافية أو بمعنى آخر الرواية التي تستمد مادتها الحكائية من الخرافة والأسطورة .

وهكذا يظهر أن توظيف مصطلح الوظيفة يخضع لاعتبارات شتى قد لا تكون مضبوطة أو ممنهجة أحيانا ،فتارة الوظيفة هي الحدث ، وهذا وارد عند النقاد الغربيين أنفسهم ، أو الوظيفة التي تدل على حدث عجائبي ، وهذا ما انعكس على المدونة النقدية العربية بما فيها المدونة النقدية الجزائرية ، فهي في كثير من الأحايين عبارة عن تلقي آلي ومباشر لكل المقولات والمصطلحات النقدية عند العرب ، مهما كانت الإشكاليات التي تطرحها والمضامين التي تعالجها ،ومن هنا نطرح إشكالية أخرى تتعلق بإشكالية تطبيق المصطلح واختيار الحقول التي تناسبه ، فالحدث ارتبط بالرواية الواقعية ، التاريخية أو حتى الفكرية أما الوظيفة فترتبط بالرواية الأسطورية ، ولعل هذا الخط الفاصل يجعلنا نلتزم بتوظيف المصطلحات بتسميات مختلفة حتى وإن كانت تدل على مفهوم أو معنى واحد .



إن التحديد السابق لا يمكنه الكف عن فوضى توظيف المصطلح لكون النصوص الروائية متداخلة فالرواية الفكرية قد تحيل إلى معطيات عجائبية تبدو خرافية أو أسطورية تستدعي تطبيق وتتبع النموذج الوظائفي لبروب من خلال تتبع الوظائف "الأحداث" وقد يكون وجود تلك الوظائف في الرواية كلها أو بعضها دافعا لترتيب الوظائف كما وردت في الحكاية الشعبية الروسية التي درسها بروب في كتابه مورفولوجيا الحكايا التي تتضمن 31 وظيفة تبدأ بوظيفة المغادرة أو الرجل وتنتهي بوظيفة الزواج واعتلاء العرش ، إن هذه الوظائف التي تمثل كتلا من الأحداث في الحكاية جعلت النقاد يعكفون في تتبعها وترتيبها في دراسة الرواية باعتبارها كتلا جاهزة ومرقمة خضعت لتطبيق ميكانيكي لدى النقاد العرب على حد سواء .

وهذا ما نجده عند الدكتور عبد المالك مرتاض في تحليله لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ . إذ لم يأخذ من النموذج الوظائفي سوى تسمية الوظيفة التي تقابل مفهوم الفعل أو الحدث لدى أغلب النقاد أو الباحثين كما أشرنا إليه سلفا ، فهو لم يكن يفكر في تتبع وظائف بروب ، وإنما اعتمد مصطلح الوظيفة ليدل بها على الحدث الذي تقوم به شخصية من الشخصيات

«ولعل أكثر الشخصيات خصبا وإخصابا وتأثرا وتأثيرا معا هي شخصية حميدة التي وكل إليها جملة من الوظائف السردية في النص»1

من القول السابق يمكن أن نسجل عدة ملاحظات منها :

ـ إن الوظيفة مرتبطة بالشخصية كارتباطها بالحدث في الوقت نفسه، قد لا تدل على الوظيفة بمعناها الوارد لدى بروب .

ـ الوظيفة استعملها مرتاض بصفة الجمع ولعله يدل بذلك على مجموعة من الأفعال والأحداث التي تستند إلى شخصية ما في الرواية "شخصية حميدة على سبيل المثال"

ـ عن مرتاض في تحليله لرواية زقاق المدق محمد على توظيف مصطلح الحدث بشكل واضح ، حيث صنف الأحداث إلى عدة أنواع أو مظاهر منها الحدث الواقعي ، الحدث الغامض ، الحدث الجنسي، الحدث المقطوع ... إلخ وهذا يعني أنه لم يعتمد على مفهوم الوظيفة بمعناها الفعل أو الحدث ولعله اعتمد على الوظيفة بمعنى الأدوار.

فحركية السرد متجددة في العمل الروائي ناتج عن علاقة الحدث بالموضوعات والشخصيات والأزمنة والأمكنة ، ومن ثمة يحتل الحدث المرتبة الأولى ،كذلك يوصف بأنه العنصر الأساسي في العمل السردي ،لكون الرواية في حد ذاتها تنطلق من فكرة تعالج موضوعا ما يمثل لب الرواية وما العناصر السردية الأخرى إلا متممات ومكملات لتلك الفكرة ،إذ تضطلع تلك العناصر بعرض الفكرة وإن كان من جهة أخرى لا يمكن الفصل بين العناصر السردية فهي تمثل لحمة واحدة لا يمكن أن نستغني عن أي عنصر ، لتصبح فكرة الرواية هي الواجهة الأساسية التي يكثر الحديث عنها ، وبها تصنف الرواية في اتجاه ما ، من اتجاهات الرواية أو على الأقل فإن فكرة الرواية يمثل مضمونها أو محتواها انطلاقا من أحداث تعكس تلك الفكرة بمعطياتها الموضوعاتية .

(1) د. عبد المالك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي الجزائر ربط ، م الجامعية 1995 ، ص146

(2) م ، ن ، ص ، ن

إنه لم يعتمد على طبيعة النموذج الوظائفي ، ومنهجيته ، فإنه اعتمد على تصنيف الأفعال والأحداث لكل شخصية على حدى فشخصية حميدة مثلا تقدم بوظائف عديدة كوظيفة الانفصال عن الماضي ووظيفة التحول فكأن الوظائف هنا هي مجموعة من الأفعال تلتقي في حدث عام أو جوهري يمثل الدور الذي تقوم به الشخصية ، وقد تقوم بعدة أدوار

يرى الدكتور عبد المالك مرتاض على منهجية البحث عن العلاقات بين الأجزاء أو العناصر للكشف عن بنية النسق أو النظام ، وهذا يعد جوهر البحث البنيوي ، إلا أنه لم يعتمد على النموذج الوظائفي كمنهجية أو طريقة يثبت بها الباحث بنائية الأحداث في النص السردي ،"زقاق المدق" كالبنية الطبقية أو البنية المعتقداتية والبنية الشبقية.

فإن لم نلمس معطيات "نظريات بروب" لإثبات ثنائية الأحداث في زقاق المدق ،فإننا نجد روح هذه النظرية وهي البحث عن علائقية الأحداث وترتيبها في الحكي ، وهذا ما اهتم به الدكتور مرتاض ويمكن أن نجزم بأن تصور الدكتور مرتاض بأنه تصور شمولي يصلح أن نحلل وندرس به كل أصناف السرد وأشكاله من خلال البحث عن طبيعة البني الموضوعاتية وعن العلائق بينهما.

في حين إن تصور "بروب" هو تصور موضوع لأشكال سردية محددة فهو مقتصر فقط على الحكاية الشعبية ، أو الروايات الأسطورية ، الخرافية ، الذي كثيرا ما نجده في الحكايات العجائبية .

وبم أن مرتاض لم يعتمد نموذج الوظائف في حديثه عن ترتيب نسق الأحداث في رواية "زقاق المدق" فإنه اعتمد على مفهوم الوظيفة كمعيار لتحديد الشخصية الرئيسية في الرواية إلى جانب معيار الإحصاء.

إن مصطلح الحدث يتشبع بمعطيات كثيرة ومختلفة تستند إلى مرجعيات وأطر فكرية جمالية وواقعية .

فالحدث يدل على المضمون أو الفكرة التي تبين الوقائع إذ كان من منطلق رؤيا واقعية ويدل على تصور أو تفكير ، إذا كان من منطلق فكري فلسفي ، ويدل على فكرة فنية تبنى انطلاقا من التخيل إذ كان يستند إلى معطى أو رؤيا جمالية ، ومن ثم فالحدث تتجاوز به مفاهيم متعددة بتعدد مرجعياتها وأطرها فهو ينتقل من المفهوم النحوي "الفعل" إلى المفهوم الواقعي "حدث" ثم إلى المفهوم الأسطوري وصولا إلى المفهوم الجمالي ، كما أنه يزداد غموضا وتعددا لارتباطه بعناصر الرواية بشكل عام كارتباطه بشكل أساسي مع عنصر الشخصية وهذا ما ستعالجه في الفصل الثاني .

إن غموض الحدث في رواية "البحث عن الوجه الآخر"، يعود إلى الحقول المعرفية التي استفاد منها الروائي في كتابته الروائية، وبخاصة استفادته من علم النفس والفلسفة، مما جعل أحداث هذه الرواية تبدو غامضة وغير مفهومة؛ حيث إن هذا النص الروائي يبعث في قارئه الشك والتردد في تحديد المعنى الذي يريده المؤلف أو الروائي.

فهو هنا يعالج قضايا تتعلق بالإنسان، ثم بالمجتمع ككل، يعالجها بمنظور ذاتي لا يخلو من طابع فكري أو فلسفي، كأنه يبحث عن حقيقة الإنسان في هذا الكون، انطلاقاً مما يفكر فيه أو يشعر به أساساً، أو انطلاقاً من اهتزازاته الروحية وتصوراته الفكرية، مما جعل هذه الرواية من حيث أحداثها تقترب من مضمون الحلم ولغته؛ إذ تحتاج إلى فك رموز هذا الحلم للوصول إلى مغزاها الحقيقي ومعناها العميق.

هناك تقسيم اتبعه بروب في تصنيف الوظائف بحسب ادوار الشخصيات وقد اختلف نقادنا العرب في عدد من مصطلحات وسنأخذ على سبيل المثال عدنان بن ذريل وحميد الحمداني

و عبد العالي بو طيب .

ت	اسم الدور عند عدنان بن زريل	اسم الدور عند حميد الحمداني	اسم الدور عند عبد العالي بو طيب
1	الشرير	المعتدي أو الشرير	فعل المعتدي أو الشرير
2	واهب النعم	الواهب	فعل المانح
3	المساعد	المساعد	فعل المساعد
4	البطلة	الأميرة	فعل الأميرة أو الشخصية المطلوبة
5	القاتل	الباعث	فعل الموكل
6	البطل	البطل	فعل البطل
7	البطل المزيف (1)	البطل الزائف (2)	فعل البطل المزيف (3)

كما وجد بروب ان الحكاية العجيبة لابد ان تتركب من ثلاثة اختبارات يجربها البطل . هي

1-((الاختبار الترشيحي)) [4] أو ((التأهيلي))[5] ويدور هذا الاختبار حول الفاعل والمانع [6]

2-((الاختبار الرئيسي)) [7] أو ((الأساسي)) [8] ويدور فيه ((الصراع الفاصل)) [9]

3-((الاختبار التمجيدي)) او ((التعظيمي)) او تقع خلاله معرفة البطل الحقيقي ومكافئته .

.....

(1)ينظر : بنية النص السردي : 100

(2)ينظر : مدخل إلى التحليل النبوي للنصوص : 57-58 و نظرية البنائية في النقد الأدبي : 93-94

(3) النقد والأسلوبية : 102

(4) بنية النص السردي : 25

(5) مستويات دراسة النص الروائي : 89

(6) مدخل إلى نظرية القصة : 53

(7) ينظر: الألسنية والنقد الأدبي :52-53

(8) ينظر : مدخل إلى نظرية القصة : 53

(9) م . ن : 53

بعد ذلك قام بروب باكتشاف نظام اكبر من الوظيفة أطلق عليه مصطلح (السلسة السردية) [1] وهناك من يطلق عليها مصطلح المقطوعة [2] أو المقطع [3] أو المتوالية السردية [4] . (الوحدة الحكائية)[5]

ونحن نفضل المصطلح الأول مع إجراء بعض التغيير عليه كي يلاءم اصطلاحات بروب إذ نستعمل (السلسلة الوظائفية) لانتا نراه اقرب إلى الأصل الذي أراده بروب ؛ إذ يبدو أن بروب قد افترض هذا المصطلح من الناقد الروسي تومان شفسكي ، وهذا الأخر بدوره اخذ هذا المصطلح من نظرية العالم الرياضي (ماركوف Markoff) المعروفة بنظرية ((السلاسل)) وطبقة في دراسة النثر . ويعرف هذا المصطلح بأنه :-

1- "وحدة معنوية مركبة وهي بذلك اكبر وأوسع مدى من الوظيفة و الدافع إلا انه لم يقع تحديدها تحديدا سباقيا أي لم يضبط طولها بعدد من الجمل و الفقرات (...) و لا يمكن القيام بهذا العمل لان طول المقطوعة شيء غير قار . فقد تقصر وقد تطول فتستغرق الحكاية كلها ".

فالمقطوعات(أي مجموعة السلاسل الوظائفية) " هي وحدات مركبة تحتوي على الوظائف وغير الوظائف . فيمكن أن تترابط ترابطا تتابعيا أو تتداخليا . تتابعيا إذا جميع عناصر المقطوعة قبل بداية الثانية و تتداخليا إذا ابتدأت المقطوعة الثانية قبل انتهاء المقطوعة الأولى "

2- إذا كانت الوظائف هي الأعمال أو الأحداث التي تحدد مسيرة القصة فان القطع(لأي سلسلة وظائفية) عند موريس أبونا ضر هو " مجموعة من الوظائف تكون كلا متماسكا في وحدته المعنوية)

---

1) ينظر: النقد و الأسلوبية : 63 و بنية النص السردي : 28 .

(2)ينظر:مسالية القصة من خلال بعض النظرات الحديثة : 1/ 37 – 38

(3)ينظر : الألسنية و النقد الأدبي : 18 .

(4)ينظر مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص ؛58 ؛ وبنية النص السردي ؛ 25

(5) السردية العربية:150 .

3- " وهي سلسلة من الوظائف في الحكاية العجيبة " [1]

4-" سلسلة من الأفعال المتعاقبة التي يقوم بها البطل (...) لإشباع حاجة ما , مادية كانت أم معنوية , وتستدعي رحيلا عن المكان الذي يقيم فيه , و الذهاب إلى مكان خصومه , و الدخول معهم في مواجهة , وعودته ظافرا إلى مكانه , وقد اشبع الحاجة التي دفعته للرحيل ". [2]

4- نمو الأحداث وتتابع نفس الوظائف كذا [3] وهي وحدة سردية عبارة عن ثلاث جمل تنتمي إلى موضوع معين تعكس خطوات المسرود" [4]

5- ومن المصطلحات الأخرى التي لها صلة بمصطلحي الوظيفة و السلسلة الوظائفية هو مصطلح الحافز [5] ؛ (الدافع) أو (الباعث) أو(المحرك) كما يطلق عليه عدد من نقادنا ولغرض توحيد الاصطلاحات وجد البحث إن المصطلح الأول هو الأكثر تداولا و انتشارا في لغة نقدنا الجديد ولان الحافز هو مايحدث نحو فعل ما عكس (الدافع) الذي هو ما يدفع بقوة نحو شيء ما وعليه فسيأخذ البحث بالمصطلح الأول .

6-وهذا المصطلح ليس من اصطلاحات بروب في الأصل بل هو من اصطلاحات الناقد الروسي توما شفسكي وقد استعمله بروب في دراسته , وهو يعني :

7- 1- اصغر وحدة معنوية في الرواية . وهي تقابل الجملة النحوية البسيطة باعتبار أن كل جملة تحتوي وحدة معنوية صغرى أي تحتوي على دافع (أي حافز " .

.....

(1) مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص : 58

(2) السردية العربية : 150 .

(3) النقد و الأسلوبية : 103 .

(4) م . ن : 179

(5)ينظر : 1- معجم لمصطلحات النقد الحديث : 153 .

2- قال الراوي : 32 .

3- تقنيات السرد الروائي : 51

4- الألسنية و النقد الأدبي : 18 .

ونلاحظ أن تعريف هذا الصطلح الذي يتفق عليه اغلب نقادنا و الذي ذهب إليه توما شفسكي هو تعريف تركيبي يراعي نظام صوغ المتن السردي و بينما نجد أن توما شفسكي جعل من (الحافز) الوحدة المعنوية الصغرى التي لا تتجزأ [1] نرى معارضة بروب له يجعل (الحافز) قابلا للانقسام و التجزئة , ولذلك نجد هذا الأخير قد جعل (الوظيفة) اصغر وحدة تدخل في تركيب الحكاية, وهي تقابل عند توما شفسكي (الحافز) [2] وثمة مصطلح مشتق من(الحافز)هو (التحفيز) [3] أو (الحافزية)[4] أسبغ عدد من معاجمنا و دراساتنا النقدية عليه تعريفات مختلفة عن أصل مشتقاته وهذه التعريفات هي :-

1- تبرير إقحام حافز خاص وهي علاقة طبيعية للمشابهة بين العلامة و الشيء المشار إليه / أي العلامة اللغوية البسيطة . [5]

2- مبررات وتفسيرات الفعل من خلال تقديم أسباب دافعة و مقنعة لهذا الفعل وهو يتكون من الحوافز التي تحفز شخصية في الأدب على أن تقوم بالفعل الذي قام به [6]

3- "الأسباب التي تدفع شخوص الحكاية بأفعال محددة " [7]

4-وهو تبرير أي فعل أو رد فعل ضمن الإطار العام للقصة , أي ينبغي أن تكون للتحفيز علاقة شديدة لا تنفصل عن مجموع القصة [8] " بحيث يكون القارئ مهيأ لقبوله " [9]

5و الحوافز هي ما يدفع الشخصيات للقيام بالأفعال و إنشاء علاقات فيما بينهما .

.....

(1) (2) ينظر : مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : 1/ 36-37

(3) ينظر بنية النص السردي : 22 ويطلق عليه حمادي حمود مصطلح في معجمه هو التبرير ينظر معجم لمصطلحات النقد الحديث :ق1 / 154 – 155 .

(4) (5) ينظر : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : 70

(6)معجم المصطلحات الأدبية : 60

(7) القصص الشعبي العراقي في ضوء المنهج المورفولوجي : 29

(8)(2)(3) ينظر : بنية النص السردي : 22

(9)(4) ينظر : تقنيات السرد الروائي : 51 .

ويرى البحث انه لا موجب للفصل بين مصطلحات توما شفسكي (الحافز) و (الحوافز) و التحفيز) و (الحافزية) إذ أن هذا الفصل يخلق الاضطراب كما يبدو أن توما شفسكي لم يفصل بينهما إلا على صعيد الدرس ليس إلا فهي – أي هذه المصطلحات – تمتلك مفاهيم مشتركة و ربما يكون فصل (توما شفسكي) لذلك انه عرف (الحافز) تعريفا نصيا أو تركيبيا لضبط إشكاله أولا , ثم انحدر إلى مفهومه دلاليا أو سياقيا لضبط علاقاته ثانيا . و الدليل على ذلك أن توما شفسكي عندما عرف الغرض بأنه" مفهوم شامل يوحد المادة اللغوية للعمل الأدبي , وفي نفس الوقت فان كل جزء من أجزائه يتوفر على غرضه الخاص . ويتلخص تفكيك العمل في عزل أجزائه التي تختص بوحدة غرضية نوعية" ..[5] كان يصب اهتمامه من خلال ذلك على رؤية الحافز بوصفه اصغر وحدة نصية تتضمن غرضا ما بغض النظر عن علاقاته مع بقية الحوافز و الإغراض , و عندما نظر إلى علاقات الحوافز مع بعض,و أنماطها المختلفة اوجد مصطلحا أخر يرتبط بالا ول التحفيز

وعلى وفق ذلك سنعرف (الحافز) بأنه : اصغر وحدة معنوية تتركب منها القصة تنطوي على فعل شخصية ما نحو موضوع ما لأجل غرض ما .

وسنعرف التحفيز بـ العلائق و الارتباطات التي تقوم بين الحوافز على أساس منطق سببي يؤدي إلى نتيجة ما وإذا ما أردنا جمع هذين المصطلحين في تعريف واحد تحت مصطلح (الحافزية) قلنا : هي بينة النص بدءا من اصغر وحدة معنوية نصية تتركب منها القصة , تضم فيها فعل شخص ما نحو موضوع ما , و انتهاء بالعلائق و الارتباطات المعنوية التي تقوم بين هذه الوحدات على وفق منطق سببي يؤدي إلى نتيجة ما

وللحوافز أشكال اصطلح عليها نقادنا بـ :

1- "الدوافع المترابطة " [1] أو" المشتركة "[2] أو" المتحولة" [3] أو" المتحركة" [4] أو "التغير" [5]

.....

(1) مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : 1 / 36

(2) ينظر : 1- بنية النص السردي : 22

2- قال الراوي : 32 – 33

(3) قال الراوي: 32-33

(4) ينظر: بنية النص السردي : 22 ،و معجم لمصطلحات النقد الحديث (قسم اول): 153 .

(5) ينظر : نظرية المنهج الشكلي :182 .

وتعرف بـ

أ- هي" الحوافز الأساس في عملية فهم القصة والتي لا نستطيع الاستغناء عنها عند التلخيص "[1]

ب-"وهي التي ينجز عنها تغيير الموقف" [2]

ج- وهي التي تكون أساسا في المتن الحكائي بحيث لو سقطت اختل نظام القصة [3] فهي حوافز " مسؤولة عن تغيير الأوضاع في الحكي " [4] (يقصد بالحكي القصة) وغالبا ما تختص بوصف " تحركات و أفعال الأبطال " [5]

و الغريب أن الناقد المغربي (الرشيد الغزي) قام بقلب تسمية هذه الحوافز من (الحوافز الحركية) إلى (حوافز الاستقرار) إذ هو ينعت هذا النمط من الحوافز بـ(دوافع الاستقرار) [6] بينما نجد أن النمط الثاني (الذي ستأتي عليه لاحقا) يجعل له مقابلا هو (دوافع حركية) [7] وهو عكس مراد توما شفسكي تماما [8]

2-" الدوافع الحرة " [9] أو "الحوافز الحرة" [10] أو "الثابت "[11] أو "القارة" [12] أو" الاستقرار" [13] ووهم الغزي عندما جعل مصطلح الدوافع الحركية مقابلا لهذا النمط فهو كما قلنا لا يتفق و مقصود توما شفسكي . ويعرف هذا النمط بما يأتي :-

أ- وهي"كل الجمل التي لا تمت إلى جوهر الموضوع وصميم الحركة بصلة متينة بحيث يمكن الاستغناء عنها في فهم تطورات الأحداث.

---

(1) مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : 1/ 36

(2) معجم لمصطلحات النقد الحديث (قسم أول) : 153

(3) (4) (5) ينظر : بنية النص السردي : 22، و مستويات دراسة النص الروائي : 36

(6) (7) مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : 1/ 36

(8) ينظر : نظرية المنهج الشكلي : 182

(9)مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة:1/ 36

(10) ينظر : 1-بنية النص السردي : 22

(11) قال الراوي : 33

(12) بنية النص السردي :22

(13) معجم لمصطلحات النقد الحديث (ق1) : 153

في مواطن الوصف في القصص مثلا سواء كانت متعلقة بزي الأشخاص أو المناظر الطبيعية التي تجري ضمنها الأحداث تعتبر من الدوافع الحرة " [1]

ب- "وهي التي لا تغير شيئا من أحداث الرواية" [2]

ج-وهي الحوافز التي لا تكون مهمة في المتن الحكائي , فحتى " لو سقط احدهما فان القصة تبقى محتفظة بانسجامها" [3]

فهي تكون أساسية للمبنى الحكائي (4) "لأنها هي المسؤولة عن الصياغة الفنية للقصة"(5) فهي لا تغير وضعية ما في القصة ويكاد يقتصر دورها على التمهيد لتغير وضعية ما (6) و غالبا ما تأتي مرطبة بوصف "كل ما يتصل بالبيئة و الوسط و الحالة وطبائع الشخصيات " (7)

أما أشكال (التحفيز) عند توما شفسكي فيصطلح عليها نقدنا العربي بـ :-

1-" تبريرات تركيبية "(8) أو "التحفيز التاليفي " (9) ويعرف بما يأتي :-

أ- وهو " الانتقال من الأحداث إلى الوصف و يتحكم في هذا النوع مجال نظر القارئ" (10)

ب- "وهو ترابط كل إشارة أو حافز في القصة برباط سببي مسوغ "(11) *

2-" تبريرات واقعية " (12) أو" التحفيز الواقعي "(13)

---

(1) مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : 1/ 36

(2). معجم لمصطلحات النقد الحديث (ق1) :153

(3) . بنية النص السردي :22

(4) (5) (6) (7) بنية النص السردي : 22

(8) معجم مصطلحات النقد الحديث (ق1) :154

(9) بنية النص السردي :22

(10)معجم مصطلحات النقد الحديث (ق1) :154

(11) ينظر : بنية النص السردي ,22

(12) معجم المصطلحات النقد الحديث (ق1) :154

(13) بنية النص السردي :22

ويعرف بما يأتي :-

أ-" وهي كل الجمل التي تربط الأحداث بالواقع وتجعل القارئ البسيط يعيش الأحداث وكأنهاواقع"(1)

ب-"وهو متعلق بضرورة توفر العمل الحكائي على درجة معقولة من الإيهام بان الحدث محتمل الوقوع . ومعنى" الواقعي هنا ليس من الضروري أن يكون من الأشياء الواقعة بالفعل فهذه الأشياء لا تشكل إلا واحدا من الوسائل المستعملة في التحفيز الواقعي ,فهناك أشياء متخيله ولكنها توهم بما هو واقعي , ويدخل في ذلك حتى ما هو أسطوري" . (2)

2- ((تبريرات جمالية)) (3) أو ((التحفيز الجمالي)) (4)

ويعرف بما يأتي :-

أ- وهي مجموعة من الجمل " لا يبرر وجودها إلا النزعة الفنية , أي إن الكاتب يقدمها تقديما يخالف

وجودها في الواقع"(5)

ب- وهو عبارة عن مجموعة الحوافز التي تجعل الحدث في نطاق المحتمل , و التي يراعي في تقديمها مقتضيات البناء الجمالي , أي التناغم التام للأشياء الواقعية مع مجموع عناصر البناء الجمالي . (6)

.....

(1) معجم المصطلحات النقد الحديث (ق1) : 154

(2) بنية النص السردي :23

(3) معجم مصطلحات النقد الحديث (ق1) :154

(4) بنية النص السردي :23

(5)معجم المصطلحات النقد الحديث (ق1) :154

(6) بنية النص السردي :23 .

ومن الجدير بالذكر أن نشير إلى أن هناك محاولة ناجحة لوضع قواعد و اصطلاحات وظائفية في دراسة الحكاية , إلا وهي محاولة الدكتورة حكمت صباغ الخطيب (يمنى العيد) التي أقامت تقسيما ثنائيا للحوافز في الحكاية متأثرة بتصنيف توما شقسكي و الروسي وتودوروف و تصنيف الناقدة يمنى العيد و هو:-

1- " الحوافز المنشطة " :-(1) وهي مجموعة من الحوافز التي تدفع و تنشط حدوث فعل ما سواء أكان هذا الفعل يقيم علاقة قرب بين الشخصيات أم علاقة بعد بينها (2) , وتنقسم هذه الحوافز على وفق ذلك عند يمنى العيد على :-

أ- "الحوافز الايجابية" :- (3) وهي الحوافز التي تدفع إلى إقامة (علاقات تقارب بين الشخصيات الروائية)(4) و الحوافز الايجابية ثلاثة هي :-

1-الرغبة :-وشكلها الأبرز هو الحب .

2-التواصل :-وشكله الذي يتحقق فيه هو البوح بالأسرار إلى صديق .

3-المشاركة :-ويتحقق بالمساعدة (5) ..

ت- (الحوافز السلبية) أو (الضدية) (6)

ث- وهي الحوافز التي تدفع إلى "علاقات بعد بين الشخصيات الروائية "(7) والحوافز السلبية ثلاثة أيضا وهي:-

ج- 1-الكراهية : وهو ضد الحب الذي يمثل الرغبة .

ح- 2- الجهر : ويقابل الأسرار الذي يحققه حافز التواصل .*

خ- 3- الإعاقة :- ويقابله المساعدة الذي يمثل حافز المشاركة .

د- وهذه الحوافز الايجابية و السلبية هي الحوافز نفسها عند تودوروف والتي يسميها بالأساسية , وسنتحدث عنها في مبحث الشخصيات لأنها اقرب والصق بها من الأحداث .

.....

(1) (2) تقنيات السرد الروائي: 52-53

(3) (4) (5) (6) (7) : 51 – 52

2-(الحوافز السكونية) .

وهي الحوافز التي تمثل أمكنة استقرار الحوافز النشيطة , فهي بمثابة المكان الذي سيستقر أو تنتهي وجهة الحافز النشط عنده ، بمعنى أخر إن الحوافز السكونية هي الشخصيات التي يقع عليها فعل الحوافز النشطة . فهي ساكنة لان الفعل قد وقع عليها – أي فعل الفاعل .

فالحوافز النشطة إنما هي أفعال تقوم بها الشخصيات ، وتقع أفعالها على شخصيات أخرى إذ ثمة من يفعل الفعل . وثمة من يقع عليه الفعل (موضوع الفعل) أو (المفعول) (1) غير أن الشخصية التي يقع عليها الفعل تبقى مهيأة لتحفيز نشط (سلبي أو ايجابي) إنها وفي ما هي تستقبل فعلا تقوم بفعل . هكذا تصبح الشخصية الواحدة فاعلا و موضوعا في الوقت نفسه و يصبح الفعل عملا يلتقي فيه نشاط الحافز و سكونه (2) وبذلك يصبح إزاء كل حافز نشط حافز سكوني وسيصبح عدد الحوافز عند يمنى العيد هو اثنا عشر حافزا ,ستة منها نشطة و ستة أخرى تقابلها سكونية (3) ومما يؤخذ على مشروع يمنى العيد إنها لم تضع لنا اصطلاحات الحوافز السكونية , فهي عندها هامشية أو مجرد مكملات للحوافز للحوافز النشطة . و بالتالي هو إفصاح عن بعض خيوطها المكونة لها , وعن طابع هذه الخيوط في فعل نسجها بين الشخصيات . مما يحملنا على القول بان العلاقة ليست بمثابة جسر تحمل وتلقي بين الشخصيات ". (4)

وربما يمكننا أن نقترح اقتراحا حول تسمية (الحوافز النشطة) بـ(حوافز الإرسال) و (الحوافز السكونية) بـ(حوافز الاستقبال) لان في هذين المصطلحين الشمول و الدقة في الوصف و التصنيف , وهو ما ينطبق أيضا ووصف يمنى العيد لهما , إذ كما قلنا من إن الحافز النشط هو دوما حافز متحرك ومنطلق نحو الحافز الساكن الذي هو بمثابة المقر الذي يستقر أو تنتهي وجهته فيه , فالنشط هو الفاعل [الباعث أو المرسل] و الساكن هو من وقع عليه فعل الفاعل [المتلقي أو المستقبل أو المرسل إليه] , إذ فلما لا نسميه بالحافز (المرسل) و الحافز (المستقبل) ؟

---

(1)(2) ينظر : تقنيات السرد الروائي : 53

(3) م . ن :52-53

(4) م . ن : 56-57 م . ن :56-66

خصوصا إذا عرفنا أن الحوافز الساكنة هي مستقبلية و ليست لها مسميات بل هي ناتجة عن المحور أو العمود الأساس إلا وهو الحوافز النشطة , فكلها تنضوي تحت ما أسميناه بـ (حوافز الاستقبال) ويمنى العيد تؤكد ذلك بقولها : " نجد دائما إزاء الحافز النشط حافزا سكونيا هو الاستقبال) .

ومن المصطلحات الأخرى التي تتردد في كتاباتنا النقدية مصطلح ((النسق))(1) ويعرف بأنه هو ذلك الاستعمال التنظيمي المتفرد للأدوات و العناصر التي يتركب منها النص , و التي تكشف عن تجلي الطابع النوعي للفن (2) وتحقق الإدراك الفني الذي لا يتحقق إلا من خلال الشكل (3) الذي يمثل احد عناصر الفن فالفن لا يوجد خارج الإدراك (4) كما أن الإدراك الجماعي " في بعض الأحيان لا يتحقق بصورة البناء ككل و إنما العناصر المكونة لصورة البناء" (5) " فالصورة لا تعمل من اجل أن يسهل علينا فهم معناها , بل تعمل على خلق إدراك متميز للشيء خلق رؤيته Vision وليس التعرف عليه" (6) فالنسق إذا هو العناصر التي تدخل في عملية بناء النص تكون مصاغة من لدن نتيجة بطرق مختلفة و على وفق نظام خاص .

وأما المصطلحات ((التماثلات))(7) و ((التحولات)) (8) و عناصر ((الوصل))(9) فان بعضها قد ذكر من غير تعريف , وبعضها الأخر بلغة واصفة هو وتعرف هذه المصطلحات بما يأتي :

1- التماثلات : هي عملية مزاوحة الوظائف – عند بروب – و ترابطها داخل كل قصة بحيث يؤدي إلى مع بعض الوظائف الأخرى , ولا يستطاع تميزها إلا ملاحظة السياق و بدقة – أي ملاحظة الوظيفة الملتبسة من بين الوظائف التي تحيط بها :- (10)

---

(1) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق :1: 11

(2)(3) (4) (5) ينظر : نظرية المنهج الشكلي , 41

(6) م . ن : 42

(7) ينظر : الألسنية و النقد الأدبي : 50

(8) ينظر :- 1- الألسنية و النقد الأدبي : 50

2- مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص , 55 .

(9) القصص الشعبي العراقي في ضوء المنهج الموفولوجي :29

(10) ينظر :1- الألسنية و النقد الأدبي , 50

2 -موفولوجيا الحكاية الخرافية , 289

2- التحولات : وهي تحول وظيفة إلى أخرى و الحلول محلها من غير تأثير في مجرى القصة ..

3- عناصر الوصل : وهي عناصر غير أساسية مهمتها ربط الوظائف بعضها ببعض . .

وإذا ما تركنا اصطلاحات الاتجاه الروسي . إلى اصطلاحات الاتجاه الفرنسي في دراسة الأحداث المتمثل في كل من (بريمون, وبارت, ونمريماس , و تودوروف, وجينيت)نرى أن نقدنا يصطلح على اصطلاحات بريمون بـ :

(الوحدة الأساسية أو الذرة القصصية) (1) أو (الوحدة القاعدية أو الذرة السردية) (2) وهي تقابل الوظيفة ذاتها عند بروب (3)*

(المتتالية الأولية)(4) أو (المتوالية الأولية)(5)أو(متتالية الوظائف أو المتتالية الحكائية البسيطة)(6) أو (المقطع الأولي) (7) و المصطلح الثالث ((المتتالية البسيطة)) هو ما سنأخذ به لأنه أيسر استعمالا ولان عكسه (المتتالية المعقدة) بعكس بقية المصطلحات التي تجعل أصحابها نقيضها (المتتالية المركبة) وهو غير صحيح لان هذا الوصف ليس عكسا لـ (الأولية) أولا وينطبق على (الأولية) أي البسيطة و المركبة أي المعقدة – ثانيا و تعرف (المتتالية البسيطة) بأنها عبارة عن مجموعة ثلاث وظائف مركبة ومتتابعة تتابعا منطقيا , وهذه الوظائف تسير على وفق مراحل و اصطلاحاتها هي :-

---

(1) ينظر : مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص : 70 ونظرية الرواية : 19

(2) ينظر : مستويات دراسة النص الروائي : 90

(3) ينظر : 1- مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص : 70

(4) مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص :70

(5) نظرية الرواية : 19

(6) ينظر : بنية النص الروائي:36-40

(7) مستويات دراسة النص الروائي : 91

1-(إمكان فعل) (1): يصطلح بعض عليها بـ(الاحتمال) وهي وصفة الرحلة الأولى التي تتفتح فيها المتتالية على إمكانية حدوث سلوك أو حدث ما لشخصية ما . (2)

2- (تحيين أو تحقيق فعل)(3) ويصطلح بعضم عليه بـ(التحقيق) وهي وصفية المرحلة الثانية التي تنتقل فيها المتتالية من أمكان الفعل إلى تحقيق الفعل أو عدم تحققه(4)

3- بلوغ الهدف (5) : ويصطلح بعضهم عليه بـ النتيجة وهي وصفية المرحلة الثالثة التي تكون فيها نهاية أو خاتمة المتتالية . نهاية إمكانية التحقق للفعل إما بالنجاح أو الإخفاق (6) .

وهذه المستويات الثلاث قائمة على مبدأ ((الاحتمال)) عند بريمون , و الاحتمال هو إمكانية تحقيق الفعل أو الهدف أو عدمه , و مما له صلة هذه المستويات مصطلح ((الوظائف المحاور)) (1) إذ يطلق هذا المصطلح على هذه الوظائف * وتعرف بما يأتي : "

.....

(1) ينظر : 1- قال الراوي : 33
2- مستويات دراسة النص الروائي : 91-93
(2) ينظر : 1- مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص : 71-72
2-بنية النص السردي 40
3-قال الراوي : 33
(3) ينظر : 1- مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص : 71
2- قال الراوي : 33
3-مستويات دراسة النص الروائي : 91-93
(4) ينظر : 1- قال الراوي: 33 ،
2- مستويات دراسة النص الروائي : 91-93
(5) ينظر :- 1- قال الراوي : 33 ،
2-مستويات دراسة النص الروائي :91-93
(6) ينظر : 1- مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص : 72
2- قال الراوي : 33

وهي وظائف يمكن اعتبارها بمثابة مؤشرات تسمح بتغيير مسار الحكي[أي القصة عنده] وبإمكانية تعدد مساراته " . (2)

3. (متتالية مركبة) (3) أو (المقطع السردي المركب) أو (متواليات معقدة) . و المصطلح الأخير هو الأرجح لأنه –كما قلنا – عكس (البسيط) ولان مصطلح المركب ينطلق على البسيط و المعقد عند بريمون ؛ مما يجعله يفتقر إلى الجمع و المنع . كما انه ليس عكسا لمصطلح الأولي لان الأولي عكسه و الثانوي وليس المركب , وتعرف (المتواليات المعقدة) بأنها عبارة عن مجموع عدة متواليات بسيطة تتراكب و تتقاطع و تتشابك على طريقة ألياف عضلية أو خيوط صغيرة فهي معقدة نظرا لاختلاف زوايا النظر بداخلها . وتقوم هذه المستويات على أساس نمطين من الأوضاع هما :

أ- (التحسين) وهو يعني أن سير المتوالية يسير نحو احتمالية تحسين سير الأحداث في حبكة القصة.

ب-(الانحطاط) أو (التدهور) وهو يعني إن سير المتوالية يسير نحو احتمالية تدهور الأحداث في حبكة القصة .

.....

(1) مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص :73

(2) مستويات دراسة النص الروائي :93-94

(3) نظرية الرواية :19

بنية الحدث في الرواية الجزائرية:

إن الرواية الجزائرية عرفت تطورا مس جميع مستوياتها، ومن بين الروائيين الذين برزت علامات الحداثة في رواياتهم نجد محمد العالي عرعار في رواياته "البحث عن الوجه الآخر"،وفي هذا الصدد نجد دراستين لكل من رشيد قريبع وبشير محمودي حيث دراسة رشيد قريبع جاءت أقل تفصيلا ،إذ ركز على علامات الحداثة عند محمد العالي عرعار – وهذا حسب رأي الناقد – تجلت في طريقة رسمه للشخصيات، وفي اللغة ،وفي الأحداث "حيث تنفجر القصة أو الرواية الجديدة إلى بؤر، تستقطب كل واحد جزءا من العقدة، التي كان من المفروض أن يكون الجزء المتأرجح من الرواية التقليدية مركزا له".(2)

يرى رشيد قريبع أن الأحداث في الرواية جاءت مسطحة ليست بها تنوعات مما جعل القارئ يشعر أنه أمام أحداث غير متسلسلة ،إن أي عمل روائي لا يكتمل، ولا يستقيم إلا بتلاحم مكونات بنائه الفني "فكل ما في النسيج من لغة ووصف ،وحوار وسرد يجب أن يقوم على خدمة البحث ،فيساهم في تصوير[تصويره] الحدث وتطيره بحيث يصبح كالكائن الحي ،لا شخصية مستقلة يمكن التعرف عليها بالأوصاف في القصة لا تصاغ لمجرد الوصف ،بل لأنها تساعد الحدث على التطور، لأنها في الواقع جزءا من الحدث نفسه"(3)

1-إبراهيم السيد، نظرية الرواية (دراسة المناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة،1998،ص:209.

2-رشيد قريبع ،تطور الخطاب الروائي عند محمد العالي عرعار ،ص:207.

3-رشيدي رشاد،فن القصة القصيرة ،دار العودة ،بيروت ،ط2 ،1975 ،ص: 97.

هذا ما يلفيه رشيد قريبع في الرواية "البحث عن الوجه الآخر"حيث يجد تلاعبا في اللغة، إذ أن الكاتب يركز على استعمال الكلمات ذات المدلولات المتناقضة بغرض التركيز على شعور يبدو لنا طبيعيا وعاديا، وقد استعمل اللغة قصد الغوص في أعماق ذاته واكتشافها عن طريق الحوار العجيب المليء بالتلاعب على المستوى الخارجي للغة وعلى مستواها الداخـــلي جعلها تتحمل كثيرا من المعاني (1).

أما محمودي بشير فقد حاول في مقاربته لرواية "البحث عن الوجه الآخر" التطرق لبنية الحدث ،حيث يرى أنها تخضع لبنيات مركبة ،استوحاها من مرجعيات مختلفة منها : علم النفس ،والفلسفة والصوفية والأسطورة ، وللكشف عن تلك المرجعيات يتم من خلال استخراج طبيعة الحدث ، ومظاهره في الرواية حيث قسم الناقد الحدث إلى أنواع وبعدة مظاهر منها:

الحدث الغامض:

غموض الحدث في "البحث عن الوجه الآخر" راجع إلى الحقول المعرفية التي استفاد منها الروائي في كتاباته الروائية وخاصة علم النفس ،والفلسفة مما جعلها تبدو غامضة وغير مفهومة ،حيث استعمل تقنية "الحلم" كمادة قصصية تلائم اتجاهه ورؤيته جعل الرواية تمثل عالما سرياليا ، غريبا يلتقي فيه المعقول باللامعقول ،واعتماده على "الحلم" ليس بالضرورة الابتعاد عن معالجة قضايا الواقع ومشكلاته بل رسم صورة أخرى عنه ، متجاوزا بذلك معطى الواقع المعيش ليبدله بواقع آخر يراه هو سويا وصحيحا.(2)

1_ رشيد قريبع ، تطور الخطاب الروائي عند محمد العالي عرعار ، صص : 209-210.

2 _ محمودي بشير ، بنية الحدث وطبيعته في الرواية الجزائرية "البحث عن الوجه الآخر"، صص: 133-134

الحدث السيرة الذاتية:

إن اعتماد "محمد العالي عرعار" على تقنية "الحلم" جعل روايته تقترب من النمط القصصي لحكايات "ألف ليلية وليلة" حيث احتوت الرواية على عشرة مقاطع معظمها يقوم على أساس الحكي أو القص لمادة حلمية معينة فالثماني مقاطع الأولى تمثل ليالي كل ليلة بحلم جديد، ما عدا المقطع الثاني والمقطع العاشر ، فهما يمثلان أحداثا تندرج في إطار أحداث السيرة الذاتية للبطل ولشخصية "الرجل الغريب"(1)

الحدث الجنسي:

لقد خضع الحدث الجنسي في "البحث عن الوجه الآخر" إلى نظرة فلسفية والتشبع الروحي ، لم يظهر الحدث الجنسي بالمظهر البيولوجي المعروف والمألوف بل اتخذه كمقولة نفسية وفكرية ، توضح الكثير من السلوكات ومواقف الشخصية الغربية فالجنس الخاضع للتصورات الفكرية والفلسفية يصبح مجرد رغبة مكبوتة تأمل الذات أو تحلم في تحقيقها عن طريق البحث عن الآخر ، الذي لن يكتمل الوجود الحق إلا من خلاله ، من أجل ذلك خضعت معظم الأحداث للحلم من جهة والارتداد من جهة أخرى .(2)

الحدث المخيف والمسحور:

لقد استفاد الروائي من الأساطير والخرافة في عرض الأحداث التي تتصف بالعنف ولا تخلو من طابع السحر ، ارتبطت الأسطورة في رواية عرعار بفكرة الصراع بين شخصية البطل والواقع ، حيث يتضح ذلك في المعاناة الروحية للبطل لعدم رغبته في احتواء الآخرين ،لانعدام التجانس الفكري والروي بينهما ، ومن بين الحقول المعرفية التي كان لها دور كبير في بناء الحدث في الرواية هو عالم التصوف .

1- مر ، ن ، ص ،138

2محمودي بشير ، بنية الحدث وطبيعته في الرواية الجزائرية ، ص :139-141

ولعل أبرز الأحداث الدالة على ذلك ،توظيف قصة "الإسراء والمعراج" ليس بيان المعجزة الإلاهية بل أخذ فكرة الرحلة أو البحث ، ليخلق منها أفكارا وأجواء الأحداث وتصنيف القصة الأصلية ، حيث تصبح كل جزئية في القصة الموظفة، رمزا وأداة لبناء الحدث في الرواية ، وهذا يقترب من علم السحر.

بنية اللاسرد:

لقد حاول سعيد بوطاجين في مقاربته "الانطباع الأخير" تجاوز تقاليد المقاربات البنيوية على مستوى التحليل اللغوي ، إلى أبنية أخرى ، في محاولة تقصي بنية اللابنية يلاحظ سعيد بوطاجين أن الرواية تتمحور حول فكرة "تهديم الجسر" وهو ما يعني بالضرورة محدوديات موضوعات القيمة ، برامج السرد التي يمكنها أن تحمل ملامح الحداثي بين مختلف الذوات القولية، وبخاصة إذا ما حافظ على هذه الصيغة ، ولم يتحول إلى شكل مغاير ، إن أبرز التحولات الحداثية ، التي قد تؤطر اللاسرد في هذه الرواية ، قد تساهم في تأطير بنية الحدث معلق سلفا.(1)

يتبنى سعيد بوطاجين تقسيم التحولات داخل الرواية إلى تحولات بسيطة وأخرى مركبة أما التحولات البسيطة فهي كما يلي :

أ_ تحولات الصيغة:هي تحولات ترتبط بوجوب الفعل و قدرة القول، فالقارئ يمكنه أن يلحظ مجموع التجليات اللفظية لوجوب تهديم الجسر مثلا ، إذ يمكنه أن يلفي لهذا الوجوب جملة من المبررات النصية ، حيث تنتقل قدرة القول قائمة على الفعل الاقناعي إلى قدرة الفعل ، إن تحطيم الجسر يحدث تحولا من علاقة الفصل إلى علاقة وصل أي تحولا في العلاقة بين الذات و الموضوع وهو بذلك يؤدي إلى تغيير على مستوى الحالة ، و هذا التحول مرتبط بالصراعات الداخلية للبطل بين القبول أو الرفض [2].

1-سعيد بوطاجين : اللاسرد في رواية"الانطباع الأخير" لمالك حداد ، مقاربة بنيوية ، مجلة اللغة و الأدب ، معهد اللغة العربية و أدابها ، جامعة الجزائر ، ع14 ، 1999 ، ص :207

2_ مر ، ن ، ص :207.

ب_ **تحولات الرغبة:** إن الرواية تنبني على جملة من الرغبات الأحادية ، و الثابتة التي لا تؤدي الأفعال الاقناعية فيها ، وظيفتها في اختلاف التحولات على أن تظل الشخصيات متمسكة برغباتها كونها "تتسم بقناعات قبلية تظل في مستوى واحد من بداية النص إلى آخره" [1] ، كل هذا يوحي بثقل الأحداث و سكونها ، إذ لا يولد الحدث داخل الرواية ميتا.

ج_ **تحولات النتيجة:** لا ترتبط تحولات النتيجة من حيث الفعل بانتهاء الرواية بهدم الجسر ، بقدر ما ترتبط بالتحول الذي يطرأ على الحالة الأولية التي تحمل في طياتها تغييرا لمواقف الشخصيات و الحالة معا، و ذلك نتيجة السببية العلاقة بين الفعل و ما ينتج عنه على صعيد الأحاسيس و العواطف.

د_**تحولات الطريقة:** إذ يركز الأديب على عرض العلاقات و التأملات و الانطباعات التي ترسم مجتمعه ، و الحالة السببية التي ستؤدي إلى فعل هدم الجسر.

ذلك مع تحاشي الإشارة إلى الطريقة التي ستعتمد لبلوغ هذا الفعل ، لذلك يبدو الحدث المحوري في هذه الرواية مباغتا و منفصلا عن السياق العام الذي تؤطره حالات الشخصيات ، و مواقفها سعيا لكشف تفاصيل الذات الضديدة و المفترضة.

1_ مر ، ن الصفحة نفسها .

هـ_ تحولات الطابع : لا يكاد القارئ يتبين حدود العلاقة السببية بين الرغبة و الفعل إذ لا يوجد أي مؤشر دال على الانتقال إلى الانجاز على الشاكلة ، لقد بدأ "سعيد" في تهديم الجسر ، أو لقد اتجه نحو الجسر لتفجيره ، هنالك خاتمة فقط دون أي تدليل على الخطوات المتبعة [1]، و هو ما يراه سعيد بوطاجين محفزا لتأطير اللاسرد في وضعه العام بالطابع الضمني ، حيث يغدو حضور اللاسرد في مقابل العرض الذي يقدمه السرد.

و_ تحولات الوضع: لا يمكننا أن نلتمس في هذه الرواية بوادر تحول الوضع بالمعنى المتعارف عليه في الحكاية ، إذ لا نلفي أي تراجع في النهاية عن الرغبة بل إنها كثيرا ما تدعم بطريقة متناقضة ضمنية و خافتة ، لا يمكن للقارئ أن يميز فيها بين الوضع و الوضع المضاد إلا عن طريق التدقيق في بعض الملفوظات ، بينما يضع سعيد بوطاجين مجموع تحولات المظهر ، و المعرفة ، و الوصف ، و تحولات الذاتية و الطبع ضمن خانة التحولات الكبرى :

أ_ تحولات المظهر : تتعلق هذه التحولات باستكناه خوالج الذوات عبر تقابلات الظاهر مع الباطن إذ يلفي الناقد الناقد تعارضا بين ظاهر الشخصية و باطنها .

ب_ تحولات المعرفة : يؤدي تحول المعرفة لدى الفاعل عادة دور تغيير الوضع و الموقف على حد سواء ، و هو ما يسهم في التكهن بميلاد حالة نقيضة تسهم عادة في التحولات الحداثية المهمة .

ج_ تحولات الوصف: ترتبط هذه التحولات بالأفعال الغير الحداثية التي تعتمد الطابع النقلي العارض للمادة المسرودة ، حيث تأتي عادة على شكل مقاطع تنقل قولا سابقا أيا كانت طبيعة هذا القول يحمل معالم الحدث المحتمل ، و مثل هذا الحدث الذي تحمله يأتي منتهيا بلحظات التوقف ، أو سلسلة من مقاطع مشهدية .

1_ سعيد بوطاجين : اللاسرد في رواية"الانطباع الأخير" لمالك حداد ، ص :210

د_ تحولات الذاتية : تقوم هذه التحولات على تباين الانطباعات التي تحملها الذات أو السارد على حد سواء من موضوع السرد "و علينا أن نلاحظ فيما بعد أن موقفا–و ليس حركة – إنه لحدث لفظي خالص بالتأكيد ، غير أنه لا يسهم في تكوين السرد القصصي رغم أنه قد يكون حافزا على إنتاج الفعل لاحقا" (1) ، فهو يعد بذلك مطية للفعل ، ضمن وضعه المحتمل .

هـ_ تحولات الطبع: و هي تحولات ترتبط بعمل التغيرات التي تطرأ على الذات بعد الفعل .

الحدث و فعل الكتابة :

نجد اهتمام النقاد الجزائريين برواية"فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي حيث نجدنا كلا من آمنة بلعلا وحسان راشدي، وكلاهما تطرقا إلى ظاهرة الحدث في الرواية، حيث يرى كلاهما أن الرواية تريد أن تتأسس لنص روائي، وكتابة روائية مختلفة بحيث هذا ما تأكده آمنة بلعلا في قولها: (هو نص روائي، يضطلع بالسعي إلى تأسيس وتجريب، كتابة روائية جديدة مختلفة بما يدعى"المتاروائي" تتجاوز التفكير في الخطاب والتعليق عليه كنوع من الصدام بين الكتابة والواقع حيث تبدأ عتبة الرواية، بمشروع كتابة روائية أين يتداخل الواقعي بالخيالي)(2) ومن هنا ترى الناقدة وتبين أن الكاتبة تبدأ روايتها، بقصة خيالية قامت هي بصياغتها وضعت لها عنوان "صاحب المعطف"، وتعلن رواية "فوضى الحواس" قيامها على الفوضى واللامعقول عندما تصر الكاتبة الذهاب إلى موعد السينما واللقاء مع بطلها الحبري، التي أرادت أن تجعله من لحم ودم وبذلك ينبني المتخيل في الرواية على أساس تقاطع الواقعي/الخيالي،الكتابة/الواقع،الموت/الحياة.(3)

---

(1)سعيد بوطاجين : اللاسرد في رواية"الانطباع الأخير" ، ص :213

(2)آمنة بلعلا،المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف،دار الآمال للطباعة والنشر،الجزائر،2004،ص:162،وعند حسان راشدي،ظاهرة الرواية الجديدة الواقع الكتابة"فوضى الحواس"،مجلة المبرز ع20،ص:141

(3)مص،ن،ص:163

حسب ما تقوله آمنة بلعلا بأن القصة التي حكتها لنا أحلام مستغانمي في روايتها "فوضى الحواس" يحدث فيها مزج بين الأحداث التاريخية بالأحداث المتخيلة،ويأخذ في أثر البعض، وكأنها تيارا لا ينقطع ما دامت الكتابة فاعلة، والتي أصبحت تقلق الكاتبة حتى خلطت بين الحقيقة والخيال.

تبين لنا الناقدة مدى الخلط بين وهم الكتابة والحياة حين تصور الكاتبة شخصية "خالد بن طوبال" فتعيدنا إلى رواية "ذاكرة الجسد" فيما تجعل رواية "فوضى الحواس" تتعلق نصيا بالرواية السابقة، وتخلق فيها –فوضى الحواس– أحداثا وفضاءات تستكمل ما بدأته في ذاكرة الجسد.(1)

أما حسان راشدي فيرى أن أحداث "فوضى الحواس" تريد أن ترصد حواس المجتمع الجزائري، وما طرأ عليه من تحولات عنيفة وسريعة على كل الأصعدة السياسية والاجتماعية، وقد امتدت مرحلة التأزم هذه على مدى نهاية الثمانينات (1988)، وعليه حاولت الكاتبة أن تقيم توازنا بين البعدين التخيلي والواقعي، وبين التجربة الذاتية والمجتمعية، رغم ذلك فإن نص الرواية يتعرض إلى تفكك من خلال الوقفات النقدية التي تعتمد الكاتبة إدراجها لتكسير السرد.

يرى الناقد أنه يوجد ملمح أخر يضاف إلى رؤية الكاتبة لواقعها الاجتماعي هي الكيفية التي تعرض بها الأحداث، حيث إنها قدمت روايتها بقصة قصيرة بعنوان "صاحب المعطف" ثم تتبعها في القسم الثاني بنص أطول منه تتحول الكاتبة إلى السيرة الذاتية وتصبح شاهدة على ما حدث في الواقع الاجتماعي، وخاصة عندما تسرد علينا جانبا من حياة الرئيس–المغتال–محمد بوضياف .(2)

(1) آمنة بلعلا،المتخيل في الرواية الجزائرية،ص:163

(2)حسان راشدي،ظاهرة الرواية الجديدة، ص144-147

الحدث عند الطاهر وطار:

نلفي عدة دراسات حاولت التقرب أكثر من الحدث في روايات الطاهر وطار ومنها مقاربة واسيني الأعرج في كتابه"الكتابة الواقعية عند الطاهر وطار"وعند مريم لطرش في مقالها"المثل الشعبي في رواية اللاز الطاهر وطار"وعند دبي كوكس في مقاله"روايات الطاهر وطار بين خطاب السلطة والنقد الاجتماعي"وسنتطرق لكل واحد منها حسب درجة أهميتها.

إن أول ما يلفت الانتباه في مقاربة في واسيني الأعرج(1) لروايات الطاهر وطار انه حاول الكشف عن الكتابة الواقعية عنده، وذلك عن طريق تحليله لرواياته والتطرق5 إلى دراسة الأحداث منها: التاريخية ومدى انعكاساتها الايجابية والسلبية حيث استفادة من الحدث الديني في الثورة التحريرية الكبرى، والأحداث السياسية والاجتماعية كثورة الزراعية،وتجسيده للصراع بين طبقات مجتمعه وشخصياته، واستعماله للأساليب التناقضية في طرحه للأحداث.

يقف واسيني الأعرج عند الأحداث التاريخية في روايات "اللاز" و "الزلزال" و "الموت في زمن الحراشي"، حيث يرى أن رواية "اللاز" لا تنطلق من مجرد سرد للأحداث التاريخية المتعلقة بالثورة، بل من منظور إعادة كتابة التاريخ بكل جوانبه الخفية ، سرد حقيقي وواقعي لما حدث بالفعل، وتتخذ الرواية شكل مقابلة بين الأحداث كما وقعت فعلا، والأحداث كما هي موظفة في الرواية الرسمية أو خطاب السلطة.

أما فيما يخص الحدث الديني(2)–حسب رأي واسيني الأعرج– فأن الطاهر وطار قد استثمر هذا الموقف بشكل جيد، ليطرح قضية الدين ضمن نسق تاريخي في رواية "اللاز الثانية" وكيف أنه يمكنه

(1)واسيني الأعرج،الكتابة الواقعية عند الطاهر وطار،ص"45،ص:74

(2)مص،ن،ص:43،ص:69،ص:85،ص:71

أن نتشكل بمختلف المصالح الطبقية بطرح الكاتب الصراع وتحديد طبيعته، لأن الثقافة الوطنية لا تتحدد إلا بهذا الصراع، وبالتالي أسهم الحدث الديني في تسلسل الأحداث، وإبراز بعض المواقف وخاصة الأحداث المتعلقة بشخصية "بوالأرواح".

يواصل الطاهر وطار تجسيده للأحداث-حسب رأي الناقد- في رواية "الزلزال" حيث استطاع الكاتب أن يجسد التحولات الزراعية التي حدثت في الجزائر، لا بالشكل السياسي التهريجي المباشر ولكن بكل ما يمكن أن يمنحه الفن الاشتراكي من إمكانيات فنية للتعبير، التي تسهم في الكشف عن خلفية كل الصراعات الدائرة على الساحة، بهذا يحاول وطار أن يستوعب جماليا واقعة المتحرك، بكل تناقضاته الثانوية والجوهرية من خلال شخصية "بوالأرواح" أحد الملاك الكبار للأراضي الزراعية.(1)

أما مقاربة مريم لطرش ودبي كوكس، فقد حولتا التركيز على مدى أثر المثل الشعبي والأغنية الشعبية على مجريات وتطور الأحداث في روايات الطاهر وطار حيث أن المثل الشعبي لم يرد ليضفي حالة جمالية فحسب ، أو من أجل التنويع في المقامات ومستويات الخطاب السردي،بل جاء أيضا عنصرا ومؤثرا في الحدث الروائي وموجها له، إذ ورد في مواقف ذات أهمية بالغة في الخطاب السردي، حيث أخذ مدلولات متنوعة ومعاني متجددة، تتفاعل مع مجريات الأحداث (ففي البداية كان يمثل كلمة السر بين الثوار وفي النهاية أصبح شكل إدانة يرفعها "اللاز" في وجه الواقع، ويهذي بها أمام مكاتب المنح)(2)، أما من جانب اللغة فقد استطاع الطاهر وطار أن يستعمل اللغة البسيطة الموحية لرصد هموم الجماهير الواسعة بلوغا بذلك إلى التعبير الاجتماعي باستخدام التراث الشعبي، إن النهاية في الرواية تكتسب أهمية خاصة إذ (هي النقطة التي تتجمع فيها وتنتهي إليها خيوط الحدث، كلها فيكتسب الحدث معناه المحدد) (3) ،

(1)مص،ن،ص:80

(2)مريم لطرش، المثل الشعبي في رواية "اللاز" مجلة التبين، ع25،مارس2006،صص:50-51،دبي كوكس روايات الطاهر وطار بين خطاب السلطة والنقد الاجتماعي،تر:بوعلي كحال، مجلة التبين، ع2000،16،ص:66.

(3)أحمد مديني، فن القصة القصيرة بالمغرب في النشأة التطور والاتجاهات، دار العودة،بيروت،ص:37.

وحسب رأي واسيني الأعرج فيما يخص النهاية التي آل إليها "بوالأرواح" فإنها جاءت منطقية، أن العالم قد تغير وتغيرت معه العلاقات الإنتاجية لم يعد بإمكان "بوالأرواح" هضمها، فحاول الانتحار من خلال النزول إلى الجسر المعلق ،ولكنه نجا في آخر لحظة، جاء هذا منطقيا بسبب طمعه وجشعه

حركة الأحداث:

إن مقاربة عبد القادر حسني لرواية" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي "للطاهر وطار تمركزت حول حركة الحدث ومدى تعلقه بشخصية "الولي الطاهر" وأن الكاتب يتبع سلسلة من الانفتاحات، والانغلاقات على أساس التشويق وطرح العقدة في النص.

يرى عبد القادر حسني في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" أنها تبدأ منفتحة على الأحداث

ثم تنغلق لكي تدفع الكاتب إلى تقديم حلول، كما تدفع المتلقي إلى الحكم على النتائج، أن هذه الرواية المنغلقة على نفسها لا تشير بالتفاؤل، فقد وظف الكاتب شخصية رئيسية تمثل "الأمة" العربية بكل توجهاتها فأحداث الرواية تتعلق بحركة "الولي الطاهر" داخل هذا البناء من خلال تقديم حالات غير عادية تمثل أحداثا غامضة غير متسلسلة بحجة أن الكتابة الأدبية تكسر التسلسل الزمني لهذه الأحداث، إن عدم التسلسل الزمني للأحداث أدى إلى الانتقال من الحدث الواقعي إلى الحدث الشعري مما تقتضيه الكتابة الروائية.[1]

يوضح لنا عبد القادر حسني، كيف أو وطار قام بالاستباق بالحكم على الأحداث من خلال إيراد النتيجة الموجودة، وما قدمه من حلول بحيث وجد أن هناك ربطا قويا بين الأحداث، والأزمنة والأمكنة، معللا ذلك بأن أغلب الروايات الجديدة التي تعتمد على الكتابة الشعرية تقوم على هذا النظام .

---

(1)عبد القادر حسني،الخصائص السردية في الرواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" ،مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث ،إشراف:محمد بشير بويجرة،وهران،2004-2005،ص:131

لقد أورد الكاتب هذه الأحداث انطلاقا من تركيب القصاصات والأخبار التي جمعها من هنا وهناك وصاغها في عمل روائي طرحه على أساس تقديم حلول الأمة إن تسمية "الولي الطاهر" لا تتوافق مع كل الأحداث، حيث نجد أن هناك مفارقات بين الدال والمدلول .

يبين لنا عبد القادر حسني أن اسم "الولي" الذي اختاره وطار مرتبط بالولاء لله في حين إن الأحداث التي تقوم بها تختلف من كنيته، اختيار الكاتب هذه الشخصية من باب الأسلبة حيث (تعتبر إحدى الطرق التي يستخدمها السارد في التعبير عن أفكاره وخلفيته الإيديولوجية، وذلك بتقمصه أساليب الآخرين، بطرق مختلفة، مثل تغير الصيغة، أو التقليص، أو التمطيط،أو الإيحاء بأسلوب الآخرين ،كما قد يحاكيه بطريقة معاكسة).[1]

يلفي الناقد أن المتحكم في هذه الأحداث هو الراوي الذي ربما قي يدعي الحياد ويظهر ذلك من خلال الحلول التي يقدها والتي تعكس رؤيته الخاصة وكذلك تحكم الروائي في هذه الأحداث ،

والتكلم بلسان البطل، حيث تم الخلط بين الروائي وشخصية البطل، حيث قدم حلا مستقبليا على شكل حدث متمثل في النسل الجديد الذي يمثل في "كل الناس"حيث (نجد السارد يقدم لنا سيناريو وهميا للحدث الذي سيقع مستقبلا)[2]ويظهر ذلك من خلال الحوار الذي يقع بينه وبين "بلارة "إن شخصية "الطاهر وطار" هي الأكثر إفرازا للحدث وإخصابه وتوجيهه توجها عفويا نحو نهاية يسودها الغموض.

(1)مر،ن،ص:132

(2)آمنة بلعلا،المتخيل في الرواية الجزائرية،ص:98

سردية الحدث:

لقد حاول خلفي سعيد في مقاربته لرواية"مرايا متشظية" لعبد المالك مرتاض البحث عن سردية الحدث فيها، بحيث أن الكاتب بدأها بسرد الحدث والولوج فيه دون سبق من المقدمات، يظهر ذلك من خلال الإهداء في أول صفحة–حسب رأي الباحث– الذي تظهر فيه حالة الضياع واليأس.

تطرح الرواية كثيرا من الأسئلة حول المحنة الجزائرية بتفرعاتها السياسية وأبعادها الثقافية، وخلفياتها التاريخية من خلال تفاعل الخطاب السردي مع التراث الشعبي، بتجلياته الأسطورية وهي ما تخزنه الذاكرة الشعبية للأمة وتاريخها الحافل بمظاهر القتل والاغتيال في سبيل تحقيق مآرب شخصيته أو مناصب سياسية، ويوضح ذلك خلفي سعيد من خلال استحضار الكاتب"لحرب البسوس" المعروفة في الجاهلية وغيرها، كنماذج تاريخية حافلة بمشاهد الدم، والثأر، وإلغاء الغير،وكأن السارد يحيل القارئ أو المتلقي إلى جوهر الرواية ومحتواها ،إنها وقائع تاريخية تجيب عن أسئلة هذا الواقع المؤلم. [2]

يبين خلفي سعيد أن مشاهد القتال والموت التي استحوذت عليها الساحة الروائية ليست مشاهد استحدثتها تجارب الموت في الجزائر، ولكنها إجابات حقيقية عن أسئلة الراهن، عبر فصول وحلقات الرواية، ينتقل بنا السارد في عوالم الفتنة في محاولة لكشف خصائص الخطاب السردي، الذي مزج بين البعد الفني والواقع المرجعي.

(1)عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي(معالجة تفكيكية سيميائية مركبة)"زقاق المدق"،ص:204

(2) خلفي سعيد ، البنية السردية في رواية "مرايا متشظية" لعبد المالك مرتاض ،صص: 76-77

يقسم لنا خلفي سعيد الحدث الروائي وما يتخلله من صراعات وتحولات عبر ثلاث محطات تمثلت في:

المحطة الأولى: الرحلة التي عاش فيها سكان الروابي في ظل السلام، والتعاون والآمان قبل مجيء العفريت جرجس.

المحطة الثانية: يبرز فيها الحياة المأساوية التي يرمز لها بالظلام، والنار، الدم وهي ألفاظ تك تكرارها في الرواية لما تحمله من دلالات العنف، والفساد في الأرض، وتعد هذه المحطة بؤرة السرد للمتن الحكائي بل هي الحدث البارز الذي أقام صلب الموضوع [1]

المحطة الثالثة: هي الأخيرة فتمكن في إنهاء المأساة وانقضائها، وبداية حياة جديدة ملؤها الأمن والسلام ، وذلك بعد عموم الطوفان والزلزال، فهناك مل من كان يسكن الروابي، إلا من كانوا يرفضون الاغتيال والعنف.[2]

من خلال هذه المحطات تخللت أحداث وحكايات غريبة بعضها خيالي كمجال العالية بنت منصور، ونسبها، وقصرها ذي الطابع الأسطوري، يستمد حضوره من الأدب الشعبي الذي تحتل فيه الأسطورة مكانا مهما، وبعضها حقيقي كقصة آدم وزوجته، وخروجهما من الجنة، بعد أن أزلهما الشيطان ودلاهما بغرور.

---

(1)خلفي سعيد، البنية السردية في رواية "مرايا متشظية"،ص:79

(2)مر نفسه،ص:80

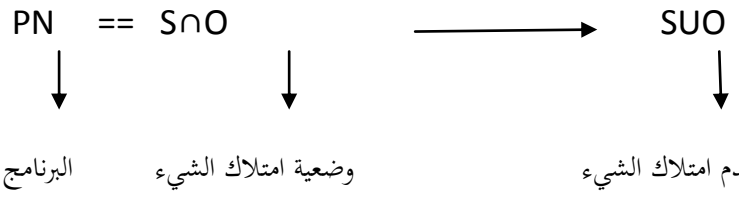
يلاحظ الباحث بأن الحدث في رواية "مرايا متشظية" غير واضح المعالم والأبعاد بالرغم من أن الرواية تصور واقعا حيا، وصراعا دمويا الذي مرت به الجزائر في العشرية الماضية، لكن الروائي أعاد صياغة

الأحداث في قالب فني متميز باستخدام أسلوب حكائي الذي اعتمد فيه على القص الشعبي والحدث الأسطوري، ووصف جميع المشاهد، حيث تداخلت الأحداث واتسمت بعدم الثبات.

يبين لنا الباحث أن السارد يوزع بؤرة الحدث على شكل حلقات غير متلاصقة وغير مرتبطة،رغم ضبابية الأحداث وعدم خطيتها، إلا أن هناك وحدة حدثية تربط أجزاء الرواية، فنهج بذلك طريقا وسطا لم يظهر الحدث، استعمل الأسلوب المباشر وفق خطية، وتسلسل، ولم يقم بإهماله، وتعتيمه وإسقاطه كلية وهذا ما يعرف برواية اللاحدث،ولكنه حاول المزج بين النوعين من السرد حيث أنه مارس تقنية تسلسل الحدث وتمفصل السرد [1]

البرنامج السردي للحدث:

قسم حسن خمري أحداث رواية"صوت الكهف" لعبد المالك مرتاض إلى برنامجين سرديين متقابلين أساسيين هما (برنامج البطل–برنامج البطل المضاد) باعتبارهما يمثلان مفاصل التحول في الرواية (كل برنامج سردي يتكون من مجموعة من التحولات السردية وهذه الأخيرة هي انتقال الفعل من حالة إلى أخرى أي حالة امتلاك البطل للشيء أو انفصاله)[2]، وبذلك اتبع حسن خمري هذا التقسيم انطلاقا ما قدمه غريماس حول وضعية امتلاك الشيء، وعدم امتلاكه وعليه يقدم لنا غريماس الصيغة للبرنامج السردي هي :



(1)مر نفسه،ص:98

(2)حسن خمري،فضاء المتخيل،ص:182

يرى حسن خمري من خلال هذه الرواية إلى وجود مجال للتطبيق البرنامج السردي، حيث وجد أن "طاهر" الذي قام بمجموعة من الأحداث من أجل استعادة العقد الذهبي الذي يمثل رمزا للوطن وهكذا-حسب غريماس- يكون البطل في البداية في حالة انفصال عن القيمة أو الموضوع الذي هو العقد/الأرض، وهذا الوضع من عدم الامتلاك يجعل البطل في حالة من عدم العدم والفراغ للحصول على موضوع القيمة (العقد) وهذا التحول يتمثل في القضاء على الحالة الأولى ، والوصول إلى امتلاك الشيء والحصول عليه، واسترجاع البطل الشيء المفقود والرجوع إلى حالة من الاستقرار والصيغة التالية تمثل ذلك:

$$PN = (S \cap O) \longrightarrow (SUO)^{(1)}$$

أما البرنامج السردي الثاني فيمثله البطل المضاد، حيث أنه يمتلك (موضوع القيمة) منذ الصفحات الأولى للرواية ، نلاحظ أن البطل المضاد ممثلا للأرض بالقوة وهذا الامتلاك تم عن طريق الاغتصاب والطرق اللاإنسانية في محاولة طرد الأهالي إلى الأحراش والشعاب، وجعل البطل"الطاهر" يقوم بمحاولات لأحداث التحول ووضع البطل المضاد في حالة عدم الامتلاك $(SUO)^{(2)}$.

(1)مص،ن،ص:183

(2)مص،ن،ص:184

الفصل الثاني
مصطلح الشخصية الروائية

1- الشخصية في المدونة النقدية الغربية:

ثمة كلمتان تتنازعان ترادف (الشخصية)في المعاجم الأجنبية، ليس صعباً التمييز بينهما وهاتان الكلمتان هما: (Character, Personnage)،(Personnage) هو "أصلا القناع أو الوجه المزيف يلبس من لدن الممثل.ومنها اشتق مصطلح Dramatic persona، وفيما بعد كلمة (Person) (الشخص)، و تشير كلمة (Person) في الأدب وفي النقد الخاص بلغة معينة إلى كلمة(Person) ((I)) ((أنا)) أي ضمير الشخص الأول في تغيير الذات الذي يتكلم في القصة أو الرواية،أو في أي شكل آخر من أشكال الأدب"[1]

أما (Character)، فهو الشخصية التي تجسد فيها الكون الأكبر، وهذه الشخصية هي الإنسان الذي يعرف بالكون الأصغر، فالشخصية هي مجموعة الصفات والملامح التي تميز شخصاً (Person) عن الآخر.[2]

من هنا ويرى فاولر أن الشخصية Character هي الدور والتمثيل الخيالي الذي يحاكي به الشخص الواقعي، وهو أكثر ارتباطاً بالصفات والأخلاق، وأفعال الشخصيات بينما أل شخصية Personهو في الاستعمال الأصل له –أي بلاصل– الذي يشير إلى فعل الأقنعة Masks التي كان يرتديها الممثل الإغريقي على وجهه عند تمثيله لدور شخصية ما على المسرح، ثم اخذ هذا المصطلح Persona يدل بعد ذلك على تعليقات مؤلف الرواية حول أحداث القصة، أصبح يعبر عن وجهة نظر السارد المؤلف أو شخصية المؤلف الواقعي الذي يتخذ الضمائر الشخصية ضمير الشخص الأول أنا، والثاني أنت والثالث هو قناعا يتستر وراءه، والغرض منه الإيهام بالواقعية، إذ هناك نسبة مطابقة كبيرة جداً ما بين Persona والNarrator، إذ يتحول هذا الأخير إلى

Ibid:110-111

(1) - Ibid:110-111
(2) - See:Codden Dictionary:P.501

الضمائر التي يتلفظ بها ليصبح Personal، وخلاصة القول أصبح مصطلح آلPersona يحيل على ذات المؤلف الثانية – أي بما يعرف بالمؤلف الضمني الذي هو السارد نفسه[1]

2- الشخصية كمصطلحً في المعاجم العربية الحديثة:

تعرف معاجمنا العربية مصطلح الـ(character)بـ:

1- **الشخصية:** وهي"احد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية" [2]

2- **الشخصية:** وهي: "الشخصية الفنية في عمل من الأعمال الأدبية سواء كانت في مسرحية أو قصة" [3]

3- **المزاج:** وهو "يقصد به في الرواية، العادات والمثل، التي تميز بطلاً ما، وتجعل أفعاله ثابتة نسبياً، ويصف (مزاج الشخصية)و (وصف المزاج) بعض الأجناس الأدبية، التي تتعرض للسجايا والسمات، التي تميز نموذجاً اجتماعياً معيناً، البخل، الكرم،مثلاً.

و(مزاجية الشخصية)، هي منهج، يقدم به شخصية قصصية، بواسطة الوصف الدقيق أو عبر أحداث الرواية " [4]

4- **الشخصية:** "الاتجاه الحديث هو عدم اعتبار الشخصيات الأدبية أشخاصا Real People يعني أشخاصا حقيقيين أو واقعيين" [5]

5- **الشخصية:** وهي"خصيصة-صفة أو طابع في مسرحية-خلق:-المعنى الشائع هو مجمل السمات والملامح التي تشكل طبيعة شخص أو كائن حي،-وهي تشير إلى الصفات الخلقية والمعايير

---

[1]- See:A dictionary of modern Critical terms: P.26-27 ,(Character) and(Personal),P.141-142.

[2] – معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب :117.

[3] – معجم المصطلحات اللغوية والأدبية:51.

[4] – معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة:203.

[5] – معجم المصطلحات الأدبية الحديثة:9.

والمبادئ الأخلاقية، ولها في الأدب معان نوعية أخرى، وعلى الأخص ما يتعلق بشخص تمثله قصة أو رواية.

أو مسرحية-وفي القرنين السابع والثامن عشر في الفكر كانت الشخصية، صورة خاطفة أو تحليلاً وصفياً لفضيلة معينة أو رذيلة معينة كما تتمثل في شخص وهو ما نسميه اليوم على الأغلب صورة لطباع الشخصية"[1]

إما مصطلح Personalفتعرفه معاجمنا بـ:

1-الشخصي وهو:"صفة تطلق على احد معان ثلاث :ما يميز الشخص من حيث تعبيره عن مشاعره وانفعالاته التي ينفرد بها دون غيره. كما يدل على "شخصية المتكلم أو الروائي في العمل الأدبي حيث نرى إن المؤلف عندما يتكلم من خلال أثره الأدبي يفعل ذلك عن طريق

شخصيته الكاملة ،ويظهر ذلك جلياً من ضمير المتكلم في الرواية أو القصة ،حيث لا يشترط أبدا أن يعادل أنا المؤلف الحقيقي "[2]

2-الشخصية وهي :"تستعمل في الأدب الروائي ،إلا أن المصطلح يختفي ،ليحل محله مصطلح (الفاعل) أو (الممثل) ،لدقتهما السيمائية.و(الشخصية الروائية)فكرة من الأفكار الحوارية،التي تدخل في تعارض دائم،مع الشخصيات الرئيسية أو الثانوية.و(الشخصية)،تمثيلية لحالة أو وضعية ما ."[3]

3-(شخصي،من جانب المتحدث) [4]

4-القناع الشخصي Persona

([1]) - معجم المصطلحات الأدبية الحديثة:21-211.

([2]) - معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب:117.

([3]) - معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة:125-126.

([4]) - معجم المصطلحات الأدبية الحديثة:69.

"تعبير مأخوذ عن كلمة لاتينية تعني القناع،وهو يستخدم في سيكولوجيا يونج ليشير إلى الجانب العام من الشخصية أي تلك الواجهة أو ذلك القناع الذي يقدم إلى العالم ولا يمثل المشاعر والانفعالات الداخلية.ويستخدم التعبير في النقد الأدبي أحيانا ليشير إلى شخص يبرز في قصيدة مثلاً أو لا يمثل نفسه"[1] يبدو من تعريفات مصطلح الـ(character)، إن ثمة اتفاق حوله من حيث هو مزاج –كما يترجمه سعيد علوش–الشخصية الفنية ،لا كما ذهب وهبة من انه الشخصية الخيالية أو الواقعية،ونستدل على ذلك بترجمة أستاذنا الدكتور جميل نصيف التكريتي لـ (Character) إذ يقول: Character .من المصطلحات التي تصعب ترجمتها بمقابل محدد ودقيق إلى اللغة العربية ،بل تصعب ترجمته إلى أي لغة أخرى.ولهذا السبب فقد شاع بنصفه الصوتي في كل اللغات الأوربية.الأقرب إلى الصواب مصطلح Character يدل لا على الشخصية كما يترجم في اغلب الأحيان إلى العربية ،بل على مضمون الشخصية هذا المضمون الذي يجعلها تنفرد به بين سائر الشخصيات الأخرى .وربما لهذا السبب آثر الدكتور شكري عباد ترجمته في كتاب أرسطو فن الشعر الخلق ،وجمعها أخلاق.غير أننا نخشى أن ينصرف ذهن القارئ إلى مدلول هذه اللفظة الشائع ولذلك آثرنا ترجمته إلى (الطبع المتفرد)إلا في حالات قليلة جداً. وعليه فسنستأثر بإيثار استأذنا التكريتي في ترجمته لـ(character)بـ(الطبع المتفرد). أما مصطلح(personal) ،فهو متداخل مع السابق من حيث انه قد يشير إلى طباع الشخصية أيضا ،ويصعب تمييزه عن[character] ،إلا أن هناك اتفاق حول أغلبية ارتباطه بحديث الشخصية ،وتغيير ذاتها من شخصية إلى أخرى باستعمالها ضمائر الشخصية المختلفة ،التي تتخفى أو تتقنع ورائها ،إذ كثيراً ما يرتبط بضمائر السارد التي يضعها المؤلف على لسانه لكي يقبع وراءه ،فالـpersonal وهو دور Role الشخصية وموقعها في النص ،بينما الـcharacter هو طباع وملامح وصفات هذا الدور Role.

مصطلح persona غالباً ما يرتبط بمرجعه القديم Mask القناع الذي تتنكر الشخصية به لتظهر بدور وبشخصية أخرى أمام الجمهور على المسرح ،فالغاية منه خلق شخصية أخرى "وهذه الصفة–أي

(1) – معجم المصطلحات الأدبية :179-180.

إخفاء ملامح الشخصية الأصلي-هي صفة مشتركة لجميع الأقنعة عبر التاريخ وفي جميع أنحاء العالم ابتداءً من العصر لحجري وحتى العصور الحديثة وفي الواقع فأن مصطلح القناع الذي نحن بصدده مصطلح شائك وغير محدد الملامح وغالباً ما يتداخل مع مصطلح مقارب هو مصطلح الشخصية أو الشخصية المتخيلة persona التي يخلقها الشاعر ،وقد يشير أحيانا إلى قناع الشاعر .وهكذا يصبح هذا المصطلح –القناع،والشخصية المتخيلة-مترادفين تقريباً.

والواقع إن مصطلح الشخصية المتخيلة persona قد استخدم بشكل خاص من قبل الشاعر الأمريكي ازراباوند والذي اصدر مجموعة شعرية تحمل العنوان ذاته persona حاول فيها ارتداء أقنعة بعض الشخصيات التاريخية". [1]

((كما انه في بعض الشعائر البدائية كان يمثل لبس القناع تشوقاً للوصول إلى حالة غيبية مستقبلية ،فهو يساعد مرتديه على تحويل نفسه من حالة إلى أخرى ،عبر التجرد من أناه وحلول أنا أخرى فيه ،فهو بمثابة حلقة الوصل ما بين الطبيعة والفن أو ما بين الظاهر والباطن ،وغير الغيبي والغيبي وغير المرئي وغير المرئي ،وهو حال من أحوال الصوفية غايته التماهي مع الأخر أو الذات الأخرى الموجودة في الإنسان .إذ آن الشخصية الإنسانية واقعاً مكونة من سلسلة من الذوات أو الأقنعة التي تشكلها ويخافها من يحيط به،"[2]ومن هنا نرى أن استخدام القناع يهدف إلى تحقيق وظيفة صوفية ورؤيوية .."

إلا أن مسألة القناع وارتباطه بالشخصية الحقيقية (persona) ،تثير تداخلاً أحيانا بين الواقع الحقيقي وغير الحقيقي بين الذات الثانية الذات الواقعي .بين الممثل والدور الممنوح له ،والذي يجب أن يقوم به . [3]

([1]) - مدارات نقدية:250-251.

([2]) - م.ن :254-255.

([3]) - م.ن :257

ولكن على كل حال ،فقد غدت "الكثير من الدراسات والتحديدات النقدية الحديثة عند حديثها عن مصطلحي القناع Maskوالشخصية الدرامية المتخيلة persona ،إنما تتحدث عن ظاهرة فنية واحدة ،لذا بات من المبرر تماماً هدم الحواجز بين هذين المصطلحين".

لذا نقترح ترجمة personal بالشخصية المتخيلة –أي (personal fictional)– بعد إيضاح الفرق بين (character) بالطبع المنفرد لدور الشخصية المتخيلة –persona و(persona) دور الشخصية المتخيلة –personal fictional role نأتي على إيضاح مفهومها في النقد السردي ،ومعرفة مدى معرفتهم لهذا الفرق بين المصطلحين .

الشخصية في المدونة النقدية العربية

الشخصية عند بعض نقدة العرب ،علامة من العلامات اللغوية التي تضم تحت جوانحها الدال والمدلول ،وهي تعيش داخل الرسالة أو النص السردي حالها كحال بقية العلامات (من مكان وإحداث وسارد وزمان ...) ،فهي ليست إنسانا واقعياً ،بل كائن لغوي مستفاد أو معطى في النص .مبني ببناء لغوي خاص .

كما إن التصور التقليدي للشخصية كان "يعتمد أساسا على الصفات مما جعله يخلط كثيراً بين الشخصية لحكائية (personnage) [personal [E]] والشخصية في الواقع العياني (personane) [person [E]]الشخص] ،وهذا ما جعل [ميشال زيرافا] يميز بين الاثنين عندما اعتبر الشخصية الحكائية [personal] علامة فقط على الشخصية الحقيقية [person] :

[إن بطل الرواية هو (شخص) (personne) في الحدود نفسها التي يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص" يضاف إلى هذا كله "إن هوية الشخصية الحكائية ليست ملازمة لذاتها ،أي أن حقيقتها لاتتمتع باستقلال كامل داخل النص الحكائي؛أولا لأن بعض الضمائر التي تحيل عليها إنما تحيل في الحقيقة كما يؤكد [بنفيست] على ما هو ضد –الشخصية،أي على ما هو ليس بشخصية محددة ،مثال ذلك :ضمير الغائب ،فهذا الضمير في نظر (بنفيست) ليس ألا شكلاً لفظياً وظيفته أن يعبر

عن اللاشخصة كذا .لأن القارئ نفسه يستطيع أن يتدخل برصيده الثقافي وبصوراته القبلية ليقدم صورة مغايرة عما يراه الآخرون عن الشخصية الحكائية .وهذا ما عبر عنه (فيليب هامون) عندما رأى بأن الشخصية في الحكي أي القصة هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص .

وعندما قال (رولاندبارت) معرفاً لشخصية الحكائية بأنها نتاج عمل تأليفي) كان يقصد أن هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص إلي تستند إلى اسم (علم) يتكرر ظهوره في الحكي

كما أن " الشخصية في الرواية أو الحكي عامة ،لا ينظر لها من وجهة نظر التحليل البنائي العامة إلا على إنها بمثابة دليل (signe) آي علامة له وجهان احدهما دال والآخر مدلول ،وهي تتميز عن الدليل اللغوي أي العلامة اللغوية اللساني من حيث أنها ليست جاهزة سلفاً ،ولكنها تحول إلى دليل ،فقط ساعة بنائها في النص ،في حين إن الدليل اللغوي له وجود جاهز من قبل . ،وتكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها ،أما الشخصية كمدلول ،فهي مجموعة ما يقال عنها" بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها ،وأقوالها وسلوكها .وهكذا فأن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته ،ولم يعد هناك شيء يقال في الموضوع .ولهذا السبب لجأ بعض الباحثين إلى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ لأنه هو الذي يكون بالتدريج –عبر القراءة–صورة عنها .

في حين يرى ناقد آخر إن مفهوم مصطلح (الشخصية) في النقد السردي يقترب من مفهوم الشخص لغة ،وهذا غير صحيح وقد بينا الفرق بينهما سابقاً .

ويعرف الغانمي الشخصية بـ"هو الذي يقوم كذا بالفعل الذي يتم سرده".([1]) وهذا التعريف ينطبق على مصطلح (personal) ،بصفتها –أي الشخصية المتخيلة– دوراً في النص السردي ،بينما يعرفها

([1]) – ينظر : مساهمة في بويطيقا البنية الروائية الجنونية ، محمدسويرتي ، عالم الفكر ، الكويت ، ج 18 ، ع1 ، 1987 : 1989.

بحراوي تعريفاً أوفى من تعريف الغانمي هذا إذ يقول بشأنها –أي personal – "إن الشخصية الروائية ليست هي المؤلف الواقعي وذلك لسبب بسيط هو إن الشخصية محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محددة يسعى إليها ."[1] ويرى إن القراءة الساذجة قد تؤدي إلى سوء الفهم أو التأويل والخلط بين الشخصيات التخييلية والأشخاص الأحياء (person) أو تطابق بينهما.[2] وهكذا يجب أن لا ننسى –كما يقول تودوروف–إن قضية الشخصية هي قبل كل شيء قضية لسانية أو لغوية فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى (كائنات من الورق،أو على الورق [كما يقول بارت] ومع ذلك فأن رفض وجود أية علاقة بين الشخصية personnel والشخص personne يصبح امرأ لا معنى

له ،وذلك أن الشخصيات تمثل الأشخاص فعلاً ولكن ذلك يتم طبقاً لصياغات خاصة بالتخيل. [3]

"وعلى هذا يمكن القول بأن الشخصية الروائية ليست سوى مجموعة من الكلمات ،لا اقل ولا أكثر ،أي شيء اتفاقياً أو خديعة أدبية يستعملها الروائي عندما يخلق شخصية ويكسبها قدرة إيحائية كبيرة بهذا القدر أو ذاك".[4]

وينسجم هذا التعريف مع المفهوم اللساني للشخصية الذي دافع عنه معظم النقاد البنيويين ،فهذا تودوروف يجرد الشخصية من محتواها الدلالي ويتوقف عند وظيفتها النحوية فيجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية لتسهل عليه ،بعد ذلك ،المطابقة بين الفاعل والاسم الشخصي (للشخصية) .بل إن فيليب هامون يذهب إلى حد الإعلان عن أن مفهوم الشخصية ليس مفهوماً (أدبيا) محضاً وإنما هو

(1) – أقنعة النص :سعيد الغانمي ، دار الشؤون الثقافية العامة–بغداد،ط1991،1 : 144.

(2) – بنية الشكل الروائي:213.

(3) – ينظر:النقد والأسلوبية:269.وبنية الشكل الروائي:213–214.

(4) – بنية الشكل الروائي :213 .

مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص ،إما وظيفتها الأدبية فتأتي حيث يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية .([1])

"وتمشياً مع نفس التصور اللساني كذا يعمد بعض الباحثين إلى تحليل الشخصية الروائية بوصفها وحدة دلالية قابلة للتحليل والوصف أي من حيث هي دال ومدلول وليس كمعطى قبلي وثابت .ومن هذه الناحية يلتقي مفهوم الشخصية بمفهوم العلامة اللغوية حيث ينظر إليها كمور فيم فارغ في الأصل سيمتلئ تدريجياً كذا بالدلالة تقرض في قراءة النص إن مدلول الشخصية، أو (قيمتها) إذا أردنا استعمال المصطلح السوسوري ،لا ينشأ فقط في تواتر العلاقات والنعوت والأوصاف المسندة للشخصية، ولا من التراكمات والتحولات التي تخضع لها قبل أن تستقر في وضع نهائي آخر النص ،ولكن ذلك المدلول يتشكل أيضا من التعارضات والعلاقات التي تقيمها الشخصيات داخل الملفوظ أي الكلام أو النص الروائي الواحد .ويعني هذا الأمر من وجهة نظر بنيوية أن لا نسعى دائماً إلى المطابقة بين الشخصية ومدلولها ،فهي وان كانت متوفرة على مدلول بارز لا نزاع فيه فأنه من غير الطبيعي اختزالها إلى مجرد مدلول ".[2] ويقدم الناقد السوري عدنان بن ذريل عدة تعريفات للشخصية مختلفة بحسب الاتجاهات التي نظرت إليها .

1-الشخصية : "هي الفاعل في القضية السردية...وفي هذه الحالة تصبح الشخصية (وظيفة تركيبية) صرفة."[3]

2-الشخصية :مجموعة الصفات التي حملت على الفاعل-عبر تسلسل السرد في المسرود وهذا المجموع-أي مجموعة الصفات-يكون منظم تنظيماً مقصوداً حسب تعليمات المؤلف الموجهة نحو القارئ ،والذي عليه إعادة بناء هذا المجموع .[1]

([1]) - م.ن : 213-214 .

([2]) - النقد والاسلوبية : 272 .

([3]) - لنقد و الأسلوبية :272.

3-الشخصية :"هي الشخص.

إلا أننا نرى إن ألطف تحديد لمفهومي الشخصية والشخص وأصوب رأي هو ما دلا به الناقد المغربي محمد سويرتي إذ يقول بشأنهما "إن للشكل علاقة بمفهوم الشخصية الروائية كما للمضمون علاقة بمفهوم الشخص لا بمرجعه ،أي الشخص الواقعي إذا يعني الشخص الإنسان الفرد كما هو موجود في الواقع ،أي ذلك الإنسان الحي الذي يعمل ويعيش ويفكر ويشعر ويرغب في معنى الشيء ،كما يفرح ويحزن ،يسعد أو يشقى،يتاح وينام ،يستيقظ بعد حلم فيتصور أو يتخيل ثم يتحدث ...انه إنسان من لحم ودم ،أما الشخصية فلا يقصد بها مجموع الخصائص والمميزات النفسية الخاصة بالشخص الحي والتي هي موضوع المعرفة النفسية ،ولا السلوكات التي هي مجال بحث الإنسية وعلم الاجتماع ،بل يقصد بالشخصية [personaity] ماهو شائع ومتداول الحديث عن الرواية ونقدها .انه المكون الذي يحاول به كاتب الرواية ،عن طريق اسلبة اللغة وفقاً لشفرة خاصة ونسق متميز ،مقاربة ذلك الإنسان الواقعي الذي تشي إليه عادة بكلمة person للدلالة على الفرد الذي تتظافر عوامل طبيعية واقتصادية واجتماعية في تكوين جسمه ونفسيته"[2].

فالشخصية ،في العالم الروائي،ليست لها وجود واقعي بقدر ما هي "مفهوم تخييلي تشير إليه التعابير المستعملة في الرواية للدلالة على الشخص ذي الكينونة المحسوسة الفاعلة التي تعانيها كل يوم .هكذا تتجسد على الورق فتتخذ شكل لغة وشكل دوال مرتبة منطقياً أو انزياحياً نتج عنه انحراف عن القاعدة والمعيار في اتجاه توليد الدلالة في ذهن القارئ بعد فكه شفرة العلامات الدالة. كما أن الشخصية هي مدلولات هذه العلامات في تراصفها وتناسقها هنا،ويمكن أن تكون العلامة حرفاً أو كلمة أو عبارة أو جملة ،ثم إن الأقوال والأفعال والصفات الخارجية والداخلية والأحوال الدالة عليها العلامات ،هي ما يحيل إلى مفهوم الشخصية لا الشخص ،لأننا في الوقت الذي نحاول فيه فهم حوارية اللغة تمنح من جميع مجالات الحياة المعرفية ،نستحضر المفاهيم لا الأشخاص كما نستحضر

(1) - ينظر:م.ن :273.

(2) - النقد البنيوي والنص الروائي : 1/ 69.

الدلالات لا المرجع وبالإضافة إلى ذلك فأن الشخصية personality تمتاز إلى الجانب الوظيفي أي الأدوار roles داخل النص بينما تمتاز الشخصية person إلى الجانب المفهومي أي الحقيقي والواقعي real] وبأن احدهما موجود person والآخر كائن أو ينبغي أن يكون personality ،كما أن احدهما قناع personality والآخر حقيقة person real "[1] ويرى كل من عبد الملك مرتاض [2] وسعيد يقطين [3] وعبد العالي بو طيب [4] ،مذهب سويرتي في مفهوم الشخص والشخصية .

كما يرى سويرتي أن اغلب نقدتنا العرب يمنى العيد، سيزا قاسم وغيرهم–ويمكننا أن نضيف دراسة الناقد عبد الله إبراهيم الذي لا يميز في دراسته بين دور الشخصية التخييلية (personality) وبين صفاتها وطبائعها (character)[5] يخلطون بين مصطلحي الشخصية (personality) بصفتها بناءً نصياً (أو كائناً تخييلياً)لا يحيل على مرجع ما والشخص (person) الواقعي أو الحقيقي.[6]

يتضح مما سبق من عرض مفهوم الشخصية عند نقادنا هؤلاء أنهم لم يستعملوا مصطلح (character)،بل استعملوا مكانه (personality) ليحمل معنى الشخصية المتخيلة من حيث دورها في النص ومن حيث صفاتها .وهذا خلط غير مسوغ.وتحميل يأباه أصل الاستعمال لمصطلح (personality).

([1]) – النقد البنيوي والنص الروائي : 69/1 - 71.

([2]) – ينظر : في نظرية الرواية : 85 - 98

([3]) – ينظر : قال الراوي : 87 – 91

([4]) – ينظر : مستويات دراسة النص الروائي : 43 – 50

([5]) – ينظر : البناء الفني لرواية الحرب في الواحد : 85 – 86 وما يليها

([6]) – ينظر : النقد البنيوي والنص الروائي : 43/1 – 63

(أشكال الشخصيات)

تختلف أشكال الشخصيات وأنواعها من ناقد لآخر بحسب ثقافته وطبيعة النصوص المنقودة ،إذ لكل نص شخصياته التي يفترق بها عن غيره ،ونحن سنضيف اصطلاحات أشكال الشخصية حسب الاتجاهات ،فمن النقاد من اخذ بطريقة (بروب، وبريموند، وكريماس)ومنهم من اخذ بمهيع (تودوروف وهامون)في تصنيف الشخصيات ،ومنهم من ألتزم بالتصنيف التقليدي أو الكلاسي الذي أتى به الكاتب الروائي (ا.م.فورستر).

أولا : أشكال الشخصيات عند بروب في نقدنا السردي.

هنالك سبع شخصيات أو ادوار توصل اليها بروب في دراسته للحكاية العجيبة، فبروب لم يدرس الشخصيات من حيث بناها النصية أو التركيبية بل درسها ضمن محورها الدلالي وما تؤديه من أفعال أو وظائف داخل النص وبالتالي فليس لها وجود حقيقي أو مزايا طبعية خاصة بها ،بل هي عناصر تلجأ إليها القصة لربط وحداتها ولتوضيحها وللتمييز بين مختلف الأحداث والأعمال فيها، فهم –أي الشخصيات–وظائف تتمثل مادياً ليس إلا.

وتختلف تسميات–أي مصطلحات–هذه الشخصيات السبع التي صنفها بروب عند نقادنا العرب، فهي مثلاً:

عند صلاح فضل[1]	جمال كديك([2])	مؤلفات مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص([3])	عدنان بن ذريل([4])	حميد لحمداني([1])	السيد إبراهيم([2])	عبد العالي بو طيب([3])

([1]) - نظرية البنائية في النقد الأدبي:93-94.

([2]) - السيميائيات السردية بين النمط السردي والنوع الأدبي:ضمن بحوث (السيميائية والنص الأدبي):282.

([3]) - مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص:57-58.

([4]) - النقد والأسلوبية:102 و 174.

1-المعتدي أو الشرير	1-المعتدي أو الشرير	1-المهاجم	1-الشرير	1-المعتدي أو الشرير	1-الشرير	1-المعتدي أو الشرير
2-المعطي أو الواهب	2-الواهب	2-الواهب	2-واهب النعم	2-الواهب	2-المانح	2-المانح
3-المساعد	3-الظهير	3-المساعد	3-المساعد	3-المساعد	3-المعين	3-المساعد
4-الأميرة	4-الأسيرة	4-الالتماس	4-البطلة	4-الأميرة	4-الأميرة	4-الأميرة
5-الحاكم أو الآمر	5-الباعث	5-الموكل	5-القاتل أو الوكيل	5-الباعث	5-المرسل أو الموفد	5-المرسل أو الموكل
6-البطل	6-البطل	6-البطل	6-البطل أو البطل الحقيقي	6-البطل	6-البطل	6-البطل
7-البطل الزائف	7-البطل المزيف	7-البطل المزيف	7-البطل المزيف	7-البطل الزائف	7-البطل المزيف	7-البطل المزيف

ثانيا : أشكال الشخصيات عند كلوديريموند في نقده السردي

والشخصية عند بريمون لا يختلف مفهومها عن فهم بروب لها السابق ،أما مصطلحات أشكال الشخصيات التي صنفها بريمون ،فلم نعثر عليها في نقدنا السردي العربي ما خلا عرض يتم ورد للناقد المغربي الدكتور حميد لحمداني ،ويبدو أن هذه المصطلحات مهجورة وغير مستعملة على مستوى التطبيق، والمصطلحات هي :

1-المنفعل ويسميه بالمستفيد أيضا، وهي الشخصية المتأثرة بمجريات الأحداث. ويقابل البطل عند بروب.

2-الفاعل ويسميه بالحليف أيضا،ويقابل البطل عند بروب.

3-المحرض.ويقابل الباعث عند بروب.

4-الحامي.ويقابل الواهب عند بروب.

([1]) - بنية النص لسردي:25.

([2]) - في نظرية الرواية:18.

([3]) - مستويات دراسة النص الروائي :63-64 و 89.

5-المحبط.ويقابل المعتدي أو الشرير عند بروب.

6-محصل الاستحقاق. [1]

ثالثا : أشكال الشخصيات عند سوريو في نقدنا السردي.

وهو كسابقه وجوده نادر ،ولم نجده سوى عند الناقد المغربي حسن بحراوي والدكتور صلاح فضل عند عرضه لأشكال الشخصيات وأنماطها عند الغربيين ومصطلحات سوريو هي:

1. البطل: وهو زعيم اللعبة السردية،وهو أيضا الشخصية التي تعطي للحدث حركيته والتي يسميها سوريو ب(القوة التيماطيقية)-أي الفاعلة-.

2. البطل المضاد:وهي شخصية ضد اتجاه البطل ،وتعرقل قوته الفاعلة (التيماطيقية) ويسميها سوريو ب(القوة المعاكسة).

3. الموضوع:وهو غاية البطل المنشودة ،ويمثل شخصية عند سوريو بصفته (قوة جاذبية).

4. المرسل:وهي تلك الشخصية التي تكون موجودة في وضع يؤثر على اتجاه (الموضوع).

5. المرسل إليه:وهي تلك الشحصية المستفيدة من مجريات الأحداث ،إذ سيؤول إليها الموضوع.

6. المساعد:وهي الشخصية التي تمثل القوة التي تساعد المحاور والقوى السابقة. [2]

رابعا : أشكال الشخصيات عند كريماس في نقدنا السردي.

استطاع كريماس أن يستعيد ويطور محاولات كل من بروب وسوريو ليبني من خلال بحثيهما قواعد أكثر كمالاً إذ أصبحت دراسته للفاعل-أي الشخصية- الأنموذج الأشهر والأكثر تداولاً في دراسة الشخصيات في نقدنا السردي اليوم ،فكريماس ينطلق في دراسة الشخصيات من منطلق دلالي

(1) - ينظر:بنية النص السردي:43.

(2) - ينظر:بنية الشكل الروائي:219 . ونظرية البنائية في النقد الأدبي :161-162.

،إذ يدرسها –أي الشخصيات- بصفتها فواعل دلالية (Actant)[*]،وتختلف مصطلحات دراسة الشخصيات التي وصفها كريماس عن بعض نقادنا العرب فهي مثلاً:

عند محمد مفتاح[1]	انور المرتجي[2]	محمد ناصر العجيمي[3]	السيد إبراهيم([4])	مؤلفات مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص[5]
1-البطل	1-الذات	1-الفاعل	1-الفاعل	1-الذات
2-الموضوع	2-الموضوع	2-الموضوع	2-المفعول	2-الموضوع
3-المرسل	3-المرسل	3-المؤتي	3-المرسل	3-الموجه
4-المرسل اليه	4-المتلقي	4-المؤتى اليه	4-المستقبل	4-الموجه اليه
5-المساعد	5-المساعد	5-الظهير او المساعد	5-المعين	5-المساعد
6-العائق	6-المعارض	6-المعارض	6-المناوئ	6-المعارض

أما بقية النقاد العرب فهم يختلفون حول المصطلح السادس فمنهم من يصطلح عليه بـ(العائق)[6] ، ومنهم من يسميه بـ(المعاكس)[7]، ومنهم من يطلق عليه (المعارض)[8]،

([*]) بينا في مبحث الإحداث علة تفضيلنا لمصطلح (الفاعل) ترجمة لـ(Actant) على مصطلح العامل ،وأوضحنا الفرق بين الفاعل والعامل وبين الفاعل والممثل .

([1]) - دينامية النص (تنظير وانجاز) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت،ط2،1990 : 117 .

([2]) - حول القيمة المهيمنة:195.

([3]) - في الخطاب السردي:38.

([4]) - في نظرية الرواية:28.

([5]) - مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص:97.

([6]) - في اذينا القصصي المعاصر:139-140.

([7]) - الألسنية والنقد الأدبي.

([8]) - بنية النص السردي:36.

ومنهم من يرتئي الاصطلاح عليه بـ (المعيق)[1] ، وينتج لنا تفاعل هذه الشخصيات ،ثلاث علاقات يصطلح عليه نقادنا بـ:

1-علاقة الرغبة[*]:وتجمع هذه العلاقة بين (الذات العاقلة)وما ترغب فيه[2] الموضوع وتنتج هذه العلاقة عدة ملفوظات تسمى : (الملفوظات السردية) وهي تنقسم إلى قسمين :

أ- ملفوظات ذات الحالة:وبعضهم يصطلح عليه بـ(ملفوظ الكيان)[3] ،وهو الملفوظ الذي يبين علاقة الذات بالموضوع ويرمز لذات الحالة بـ(S1)أو (ذ)أو(ف)أما الاتصال فيرمز له بالرمز[4] والموضوع فيرمز له بـ(O) أو(م).أو انفصالهما ،ويرمز بالانفصال بالرمز[5]

ب-ملفوظ الانجاز :ويسمى أيضا بـ(ملفوظ الفعل) وهو انجاز ذات الحالة للموضوع حسب رغبتها ومن اتصالها بالموضوع أو انفصالها وينعته غريماس بـ(الانجاز المحول) ،ويخلق لنا هذا الانجاز إلى خلق ذات جديدة تسمى بـ(ذات الانجاز) ،وهي قد تكون نفسها المتمثلة لذات الحالة .وقد تكون غيرها.

وهذان الملفوظان يقابلان أوصاف وحالات وأوصاف وحالات وأفعال الشخصية أو الذات الفاعلة وينتج عن علاقة الملفوظات بعضها ببعض والتحولات الاتصالية أو لانفصالية ما يسمى بـ(البرنامج السردي).وهو مفهوم إجرائي قابل للأتساع والاختصار ،يشير إلى أفعال أو علاقة الذات الفاعلة بالموضوع وتحولات هذه العلاقة (O) [6]،وهناك نوعين من البرامج السردية هما:

([1]) - تقنيات السرد الروائي:53.

([*]) ويطلق عليه جميل شاكر و سمير المرزوقي محور (الاتصال والانفصال) ، ينظر : مدخل إلى نظرية القصة : 65 و 71-72 .

([2]) - ينظر: في الخطاب السردي:41.ومستويات دراسة النص الروائي :108.

([3]) - ينظر مستويات دراسة لنص الروائي : 8-1.

([4]) - في الخطاب السردي:41.

([5]) - م.ن :113.

([6]) - ينظر:النقد الأسلوبي:138-139 .ومدخل إلى نظرية القصة:133-135.

1-البرنامج السردي البسيط:وهو البرنامج الذي يقوم على إبراز فعل انجازي واحد لفاعل واحد يتوفر فيه قلب الحالة البدئية التي يسير وفقها الفاعل (سواء كانت هذه الحالة حالة اتصال الفاعل بالموضوع أم حالة انفصاله عنه)إلى حالة أو وضعية نهائية.ويسمى سير هذه التقلبات بـ(المسارات السردية)[1]، وخطوات هذه المسارات هي :

أ. الانجاز: وهو الفعل الصادر من الذات الفاعلة بهدف نقل وضعها الابتدائي الى وضع نهائي.[2] وهناك نوعين من الانجاز:

1-الانجاز الانعكاسي : وهو أن من يقوم بالفعل هو فاعل الحالة والممثل نفسه في لوقت ذاته ،ويطلق عليه بعضهم مصطلح (الاكتساب)[3].

2-الانجاز العبوري: وهو أن من يقوم بالفعل هما فاعلان مختلفان ،والمستفيد منه احدهما ،ويطلق عليه بعضهم مصطلح (الوصل)[4].

ب. الكفاءة:وهو تحقق شرط الكفاءة والقدرة على الفعل من الفعل ،إذ يشترط في الفاعل أربع علامات من الصيغ هي : (الرغبة في الفعل ،ووجوب الفعل ،والقدرة عل الفعل ومعرفة الفعل)* ،إذ لابد لكل فاعل من توفره على هذه العناصر التأهيلية، [5] وهناك عدة أنواع من الانجاز هي :

([1]) - مستويات دراسة النص الروائي : 115

([2]) - في لخطاب السردي : 51

([3]) - مستويات دراسة النص الروائي : 115

([4]) - في لخطاب السردي : 115

(*) يصطلح على هذه العناصر مصطلح (مكيفات الفعل)،ينظر:مدخل إلى نظرية القصة،137 والنقد والأسلوبية: 135 . وفي الخطاب السردي: 57-60 ،ويختلف ترتيبها من ناقد إلى آخر فهي عند جميل شاكر وسمير المرزوقي مرتبة هكذا على الفعل)-أي انجاز لفعل-ولا نعلم حقيقة سبب اضطراب هؤلاء النقاد في ترتيبهم الذي عرضناه ،مع العلم إنهم يشتقون منابع احالاتهم في هذا الترتيب على كتاب (غريماس) (الدلالة البنيوية)!!!

([5]) - ينظر : مستويات دراسة النص الروائي : 115 – 117

1. الانجاز الرئيسي:وهو تغيير الفاعل الرئيسي لعلاقة وصفه بموضوعه.

2. الانجاز ألاستعمالي أو ألتأهيلي:وهو انجاز برنامج ثانوي ليس له علاقة بموضوع الفاعل الرئيسي داخل البرنامج الرئيسي.[1]

3. التحفيز أو فعل الفعل :وهو علاقة المرسل بالمرسل إليه،أو علاقة الفاعل بالمرسل إذ أن التحفيز هو علاقة بين فاعلين وهذه العلاقة تكون تراتبية لكون نشاط الفاعل الأول هو الذي يحدد ويوجه نشاط الفاعل الثاني فالأول يسمى مرسلاً أو (المحفِّز) والثاني مرسلا إليه أو (المحفَّز)-أي المتلقي- أن ما يربط الأول بالثاني هو طابع التأثير والتأثر أو الإقناع والانصياع. [2]

4. الجزاء:وهو الفعل النهائي الذي ينتهي بنتائج فعل الفاعل ،فهو يؤطر العلاقة بين لفاعل والمرسل ،ويقوم المرسل إليه فيه بتقييم النتائج المتوخاة من البطل أو الفاعل. [3]

2. البرنامج السردي المعقد أو المركب:وهو البرنامج الذي يقوم على فعل فاعلين ،هما الفاعل (البطل) والفاعل المضاد*(المعارض أو المناوئ أو العدو)[4] وهو يسير على وفق قواعد هي:

أ-المواجهة أو الصراع : وهي التي تجمع بين الفاعل والفاعل المضاد حول موضوع ما ،فنحن أمام برنامجين متضادين ومتلازمين يتميزان بالصراع ،إذ أن نجاح احدهما يعني إخفاق الآخر والعكس صحيح ،وللحصول على الشيء المتصارع عليه أربعة أشكال ،اثنان منهما تتم وفق تحول اتصالي وهو

([1]) - م . ن : 117

([2]) - ينظر مستويات دراسة النص الروائي : 118 .

([3]) - م . ن : 123 – 124 .

(*) ويصطلح عليه كل من جميل شاكر وسمير المرزوقي بـ(الفاعل المضاد) بينما العجيمي يصطلح عليه بـ(الفاعل الضديد) ،ينظر :مدخل إلى نظرية القصة : 136 ، وفي الخطاب السردي :53.

([4]) - ينظر : مستويات دراسة النص الروائي : 128

الاستيلاء عليه وتخلله أو منحه للفاعل ،أما الآخران منهما تحولان انفصاليان،وهما التخيلي التنازل عن الشيء ،أو نزع ملكيته من المستولي عليه[1]

ويمر الفاعل أو (البطل) بعدة اختبارات قبل المواجهة يصطلح عليها نقدنا بـ:

1. (الاختبار الترشيحي)او (التأهيلي):وهو الاختبار الذي يكتسب من خلال البطل أو الفاعل الكفاءة وطاقة الانجاز لتحقيق الموضوع.[2]
2. (الاختبار الحاسم)أو (الرئيسي):وهو الاختبار الذي يجري بين الفاعل والفاعل المضاد وتكون نتيجته إما بالنجاح بتحقيق الهدف أو الإخفاق.[3]
3. (الاختبار الممجد) أو (التمجيدي) : وهو الاختبار النهائي الذي يحصل بين الفاعل (البطل) والمرسل ،وتتم فيه مكافئة البطل الحقيقي. [4]

2-علاقة التواصل:وهي علاقة المرسل بالمرسل إليه ،إذ تمر هذه العلاقة ضمن علاقة رغبة الذات بالموضوع[5] ،ويسمي جميل شاكر وسمير المرزوقي هذه العلاقة بـ(العمليات التعاقدية)ويقصدان به :هو كل عملية تحويل شيء من المرسل إلى المرسل إليه سواء أكان هذا الشيء ذات طبيعة كلامية أو قادية [6] ،وتتمثل هذه العلاقة وفق المخطط الآتي:

([1]) - ينظر : مدخل إلى نظرية القصة : 134 ، وفي الخطاب السردي : 51 – 52 ومستويات دراسة النص الروائي : 128 – 130 .

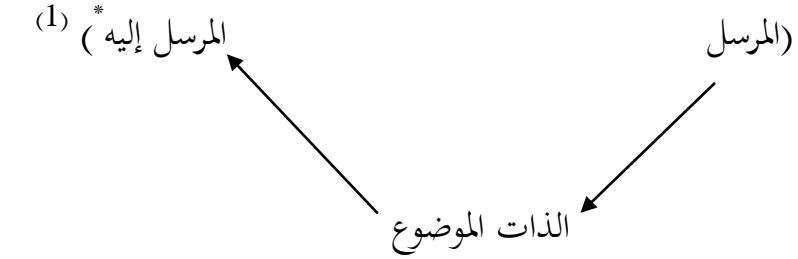
([2]) - ينظر : مدخل إلى نظرية القصة : 67 – 71 ، وفي الخطاب السردي : 53

([3]) - ينظر : مدخل إلى نظرية القصة : 76-71 ، وفي الخطاب السردي : 53

([4]) - ينظر في الخطاب السردي : 40-41 ومستويات دراسة النص الروائي : 65-66 .

([5]) - ينظر في الخطاب السردي : 40-61 ومستويات دراسة النص الروائي : 65-66

([6]) - ينظر : مدخل نظرية القصة :65-66



إذ أن المرسل (في هذا المخطط)هو الذي يدفع ويحث الذات في أن ترغب في شيء ما،أما المرسل إليه فهو الذي يقيم ويعترف للذات بنجاحها أو إخفاقها في انجاز الموضوع الذي ترغب في تحقيقه .[2]

ويميز جميل شاكر وسمير المرزوقي ثلاث علاقات تعاقدية تربط المرسل بالمرسل إليه هي:

1-العقد الإجباري:وهي الأوامر السلطوية العليا التي يوجهها المرسل حسب موقعه المركزي في النص إلى المرسل إليه ،والذي عليه وجوب التنفيذ لأن علاقته بالمرسل هي علاقة المرؤوس بالرئيس.[3]

المرسل ← الرسالة ← المرسل إليه

(الآله) (التفويض) (الأنبياء والأولياء والحكماء)

(قبول)

2-العقد الترخيصي:وهو ترخيص المرسل وموافقته على أفعال المرسل إليه.

ويمثل هذا العقد حرية الإرادة الذاتية.[4]

المرسل ← الرسالة ← المرسل إليه

(الترخيص و الموافقة) (حرية الإرادة) (الأنبياء والأولياء والحكماء)

(*) تجدر الإشارة إلى أن المرسل إليه هنا لا علاقة له بمتلقي رسالة أو خطاب ،ولكنه عامل يدخل في تشكيل بنية الحكي الحديثة ويحدد وظيفة من الوظائف داخل هذه البنية ،لذلك ينبغي استبعاد اعتبار العامل المرسل اليه هنا مثلاً ،على انه القاريء ،بنية النص السردي ،هامش (*) : 36.

([1]) - بنية النص السردي:36

([2]) - بنية النص السردي:36.

([3]) - ينظر : مدخل نظرية القصة :65-66.

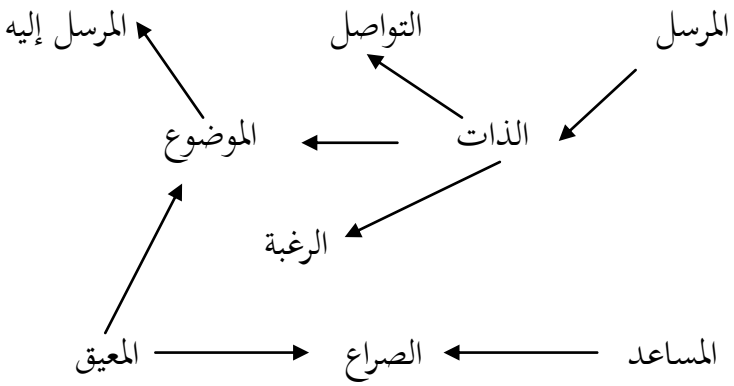
([4]) - ينظر : مدخل نظرية القصة :65-66.

3-العقد الائتماني:وهو قيام المرسل بفعل إقناعي (غرضه الاختبار)أو إقناع المرسل إليه بفعل ما ،يقوم هذا الأخير بتأويله –تأويل الفعل الاقناعي- على غير وجهته ،مما يوقعه في دائرة هذا الاختبار أو التأويل المنعطف عن الحقيقة. [1]

المرسل ⟵ الرسالة ⟵ المرسل إليه

(الآله) ⟵(فعل إقناعي غرضه الاختبار)⟵(قبول)⟵(الأنبياء والأولياء والحكماء)

3-علاقة الصراع:وهي العلاقة التي تمنع أو تحقق العلاقتين السابقتين،(الرغبة والتواصل)،وتنشأ هذه العلاقة من صراع (المساعد)و(المعارض) معاً ،فالأول يساند (الذات)،والثاني يسعى دوماً إلى عرقلة وصول (الذات) إلى هدفها (الموضوع)[2] ومن هذه العلاقات الثلاث نحصل على شبكة سيرها وهي:



إذ تنتج هذه المحاور:

1-محور الرغبة ⟵ الذات / الموضوع

المرسل

(1) - ينظر: مدخل إلى نظرية القصة :66-67.

(2) - ينظر:مستويات دراسة النص الروائي :66-67 وفي الخطاب السردي:41-45.وبنية النص السردي:36.

2-محور التواصل ← المرسل ليه

3-محور الصراع ← المساعد / المعيق

خامسا : أشكال الشخصيات عند تودوروف في نقدنا السردي:

لم يضع تودوروف تصنيفاً لأنماط الشخصيات، وإنما درس علاقات الشخصيات بعضها ببعض، وخلاصة القواعد التي يضعها تودوروف لدراسة هذه العلاقات هي:

1-مسانيد أساسية أو قاعدية:وهي تتفرع إلى :

ا-الرغبة: وأبرز شكل لها هو الحب.

ب-التواصل: وهو كتم الأسرار، (كتم أسرار المقربين).

ج-المشاركة: وشكلها الأبرز هو المساعدة.(مساعدة المقربين)

2-قواعد الاشتقاق:وهي تتفرع إلى :

أ-قاعدة التعارض :وهو يعني بها إن المسانيد الثلاثة الأولى (الرغبة، والتواصل، والمشاركة) يعارضها ثلاثة مسانيد ضدية هي:

1. الكراهية.ضد الحب (الرغبة).
2. الجهر. ضد الإسرار (التواصل).
3. الإعاقة. ضد المساعدة (المشاركة).

ب-قاعدة المفعولية :وهي تعني من سيقع عليه فعل هذه المسانيد القاعدية أو التعارضية. [1]

سادسا : أشكال الشخصيات عند فيليب هامون في نقدنا السردي :

ويصطلح نقدنا العربي على هذه الأشكال بـ:

1-(الشخصيات المرجعية)[2]أو (الارجاعية)[3]:

وهي الشخصيات التي لها وجود أو مرجع واقعي تحيل عليه،وهي تكتشف في النص السردي عبر وعي المتلقي وثقافته .وتشمل الشخصيات المرجعية:

ا-الشخصيات التاريخية.(ك(عمار بن ياسر) في النص الروائي).

ب-الشخصيات الأسطورية.(ك(اينانا –أي عشتار-)في نص روائي).

ج-الشخصيات الرمزية.(ك المضحي والكريم).

د-الشخصيات الاجتماعية.(ك العامل، المجاهد،المناضل،المتشرد،...).

2-(الشخصيات الواصلة)[4] أو (الاشارية)[5]

(1) - ينظر: تقنيات السرد الروائي:51-52 ومدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:97-99 ومستويات دراسة النص الروائي: 98-104 والنقد البنيوي والنص الروائي :1/90-91.

(2) - ينظر:سيميائية الشخصية الروائية(تطبيق آراء فيليب هامون على شخصيات رواية [غداً يوم جديد] للأديب عبد الحميد هدوقة)، شريبط احمد شريبط، ضمن بحوث السيميائية والنص الأدبي:203. وبنية الشكل الروائي:216-217 ومستويات دراسة النص الروائي :50 و 52 .والنقد البنيوي والنص الروائي:1/110.

(3) - ينظر:مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص:101.

(4) - ينظر:مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص:101 ومستويات دراسة النص الروائي :50 و52 والنقد البنيوي والنص الروائي :1/111.

(5) - ينظر:تقنيات السرد الروائي:203.

والمصطلح الأول هو الترجمة الحرفية لـ(Embrayeurs) ،والثاني هو واصف له ،وكلاهما دقيق ،وان كنا نميل إلى الثاني لمطابقته التعريف أكثر من الأول ،لأن معرفة الشخصيات هنا

يتوقف على الإشارات التي تشير إليها في النص وتعرّف وهي : الشخصيات التي تنوب عن المؤلف في سرد الأحداث داخل النص كالسارد بضمير (الأنا) أو (هو) ،فوجود هذه الشخصيات وهين التلفظ أو فعل الكلام، وأحيانا يكون من الصعب الفصل بين كلام الشخصيات وكلام السارد المقتحم أو المتدخل في مجرى حديث الشخصية ،إذ لابد حينها من الرجوع إلى كافة الإشارات كالضمائر وأسماء الإشارة وغيرها.

3-(الشخصيات المتكررة)[1] أو (التكرارية)[2] أو (الاستذكارية)[3]:

والمصطلح الأخير هو الأدق ،إذ تعني (الشخصيات الاستذكارية) هي الشخصيات التي تكون موجودة فقد عند حدوث عمليات التذكر أو رؤيتها في المقام من لدن الشخصيات الموجودة في النص ،ووظيفة هذه (الشخصيات المتذكرة) هي ملء معنى الأحداث الحاضرة وتنظيمها بإعطاء تفسيرات منطقية لها. [4]

سابعا : أشكال الشخصية عند (ا.م.فوستر) في نقدنا السردي:

وهو أقدم نموذج كلاسي لتصنيف الشخصيات ،ويصطلح على إشكال الشخصيات عند الناقد الانجليزي فورستر في نقدنا العربي الحديث بـ:

([1]) - ينظر:مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص:101.وبنية الشكل الروائي :217.

([2]) - ينظر:النقد البنيوي والنص الروائي :111/1.

([3]) - ينظر مستويات النص الروائي : 50 و 52 . وسيمائية الشخصيات الروائية : 203

([4]) - ينظر: مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص :101 وبنية الشكل الروائي :217 و النقد البنيوي و النص الروائي :111/1 ومستويات دراسة النص الروائي :50و52

1-الشخصية المسطحة:وهي الشخصية التي تتخذ في النص السردي دوراً ثانوياً، وهي لا تتغير وان تغير مجرى الأحداث. فهي ثابتة السلوك والفكر والتعرف، وغالباً تكشف أو تصور لنا الشخصيات الأخرى وفق نمطيتها وثباتها. فتعين القارئ أو المتلقي على فهمها.[1]

واهم المزايا التي تتصف بها الشخصية المسطحة :

1. " إنها تدور حول فكرة أو صفة واحدة.
2. يمكن معرفتها بسهولة ودون عناء.
3. لا تحتاج إلى تقديمها ،أكثر من سيرة واحدة.
4. أنها لا تحتاج إلى رعاية لكي تتطور ،بل تبقى على حالها من بداية الرواية حتى نهايتها.
5. يمكن تذكرها بسهولة ،وبدون عناء ،بعد قراءة الرواية إذ أنها تبقى كما هي في ذاكرة القارئ
6. تكون في أحسن حالاتها إذا كانت كوميدية ،أما إذا كانت تراجيدية ،فتصبح مملة وتبعث الضجر عند القارئ." [2]

ويدعو بعض نقدتنا هذه الشخصية بعدة مصطلحات مرادفة للسطحية هي (الشخصية الثابتة) أو (السكونية) أو (الثانوية) أو (ذات البعد الواحد)أو (الجامدة) [3]

ونفضل المصطلح الأول لأنه الأقرب إلى كلام فورستر[1] ،ولأنه أكثر تداولاً وانتشاراً من بقية المصطلحات الواصفة له .

([1]) - ينظر النقد التطبيقي التحليلي: 67-68 ورسم الشخصيات في روايات حنامينه : فريال كامل سماحة ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1، 1999 : 26-29

([2]) - تحولات الشخصية في روايات عبد الرحمن منيف :محمد عبد الحسين هويدي الخزاعي ،رسالة ماجستير ،كلية التربية ابن رشد ،جامعة بغداد،1998 :14.

([3]) - ينظر:النقد التطبيقي التحليلي :67- 68 ورسم الشخصيات في روايات حنامينه :26 –29 ونظرية الرواية :199 – 101 وبنية الشكل الروائي :215 ومستويات دراسة النص الروائي :79-80 .وتحولات الشخصية في روايات عبد الرحمن منيف :14 –15.

2-الشخصية المدورة أو المستديرة:وهي الشخصية المركزية أو المحورية في النص السردي وتتخذ دوراً رئيساً فيه ،إذ بأفعالها يتغير مجرى السرد ،وتنمو الحبكة ،فهي شخصية نامية من حيث الفكر والسلوك والرؤية والموقف والتصرف على صعيد القصة. [2]

ويصطلح عليها نقدتنا بعدة اصطلاحات مرادفة هي (الشخصية الدينامية)أو (المحورية) أو (الرئيسية) أو(المعقدة) أو (المتحركة) أو (المكثفة) أو (المتعددة الأبعاد) أو (المتغيرة) [3] ونفضل المصطلح الذي ذكرناه لما سبق ذكره .ويضيف نقدتنا أشكالا أخرى من الشخصيات التي استقوها من الغرب ،اصطلحوا عليها بـ:

1. **الشخصية الإشكالية**:وهي الشخصية التي تظهر دوماً تصادمها مع القيم الموروثة البائرة أو مع الواقع ،فلا تستطيع الائتلاف معه ،فتعيش منطقة معزولة عنه.

2. **الشخصية الايجابية**:وهي الشخصية التي تحمل دائماً إحساسا وإرادة باطنية قادرة على تغيير العالم. [4]

3. **الشخصية السلبية**:وهي الشخصية التي لا تبدي أي اهتمام بالواقع إذ تعزل نفسها عنه، إذ تبدي أقصى قدر من الانسجام مع السلطة الثورة ،وتتحرك تحركاً ميكانيكياً أو آلياً يفقد الحماس.

([1]) - ينظر:أركان القصة أ . م . مفورستر ، ت:كمال عياد جاد ، راجعه: حسن محمود ، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع – القاهرة ، ط1، 1960 :83.

([2]) - ينظر:النقد التحليلي التطبيقي:67- 68 وبنية الشكل الروائي :215 ونظرية الرواية:199-101 . ورسم الشخصيات في روايات حنامينه :29-30 ومستويات دراسة النص الروائي :78-80.

([3]) - ينظر:النقد التحليلي التطبيقي:67- 68 وبنية الشكل الروائي :215 ونظرية الرواية:199-101 . ورسم الشخصيات في روايات حنامينه :29-30 ومستويات دراسة النص الروائي :78-80.

([4]) - ينظر: . رسم الشخصيات في روايات حنامينه :25/24. وتحولات الشخصية في روايات عبد الرحمن منيف ،هامش*:16.

4. **الشخصية العميقة**:وهي الشخصية التي تكون عالماً معقداً ومتناقضاً تنمو بداخله القصة ،وتكون في اغلب الأحيان ذات مظاهر أو أوصاف متناقضة. [1]

5. **الشخصية النموذجية**:وهي الشخصية التي تمثل فئة أو طبقة اجتماعية ما في زمان ما ومكان ما ،تتميز باتجاه فكري أو نشاط اجتماعي أو صفات معينة ،فهي تكثيف لسمات أخلاقية واجتماعية وتاريخية في مرحلة ما. [2]

6. **الشخصية النمطية**:وهي الشخصية التي تكون لها صفات واضحة ومحددة ،وتحدد موقعها في الصراع الدائر بين الخير والشر أو بين الحق والباطل بشكل واضح ،فمن السهل ملاحظتها ،وذلك لأن نمطيتها أو هامشيتها متأتية من انحيازها إما لجانب الحق أو الخير أو إلى جانب الشر أو الباطل .[3]

7. **الشخصية الفردية**:وهي الشخصية التي تمتاز بمزايا تختلف عن أنماط كل الشخصيات السابقة وذلك لأنها شخصية مزيجة من الواقع الإنساني وعوالم أخرى (أسطورية أو خرافية أو غيبية)إذ تتمتع هذه الشخصية بحس وقابليات فريدة ،تجعلها مختلفة عن الشخصيات الإنسانية الطبيعية المقابلة لها ،وبعضهم يسميها بـ(الشخصية الرمزية) وبعضهم يسميها بـ(الشخصية المفترضة). [4]

8. **شخصية الخيط الرابط**:والمصطلح يعود أصله إلى هنري جيمز ،ويعني به الشخصية التي تكون خاضعة لنظام الحبكة ،وهي تظهر لتقوم بوظيفة داخل التسلسل المنطقي للأحداث.[5]

9. **الشخصية السيكولوجية**:واصل هذا الاصطلاح يعود إلى هنري جيمز ،ويعني به الشخصية التي تنقاد أو تكون الحبكة وتطوراتها أو نموها خاضعة لمجرى شعور الشخصية. [1]

([1]) - ينظر:بنية الشكل الروائي :216/215.

([2]) - ينظر: . رسم الشخصيات في روايات حنامينه :31/30 وتحولات الشخصية في روايات عبد الرحمن منيف :18/17.

([3]) - ينظر:تحولات الشخصية في روايات عبد الرحمن منيف :18.

([4]) - م.ن :19.

([5]) - ينظر:بنية الشكل الروائي :216 ومستويات دراسة النص الروائي :80.

ويصنف سعيد يقطين في مشروعه النظري لدراسة الشخصيات ،فهو ينظر لدراسة الشخصيات من حيث الطابع المفهومي العام إذ يحدد فيه :

1. **الشخصيات**: من حيث صفاتها وعلاقاتها الاجتماعية ضمن الجماعة .
2. **الفواعل**: وهي الشخصيات التي تضطلع بدور ما ،أو تنجز فعلاً أو حدثاً ما ،كيفما كان نوعه.
3. **العوامل**:هي الفواعل التي تنجز أفعالها على وفق معايير محددة ،أو قيم خاصة. [2]

وضمن هذا الإطار العام يحدد أصناف الشخصيات وهي عنده:

1-الشخصيات المرجعية:وهي نفسها عند هامون،ولكنها عند يقطين تنقسم إلى قسمين:

ا-شخصيات مرجعية:لها وجود واقعي وتاريخي يشير إليه النص.

ب-شخصيات شبه مرجعية :وهي شخصيات من الصعب تحديد مرجعيتها التاريخية لغياب المعلومات عنها في النص ،أو لأنها قد اجري عليها بعض التغييرات الفنية بحيث أصبحت غير ما كانت عليه في الواقع ،فتعيين مرجعية هذا الشخصية يتطلب قدرة تأويليه من المتطلع .

2- الشخصيات التخييلية :وهي الشخصيات التي ليس لها وجود واقعي .

3-الشخصيات العجائبية :وهي الشخصيات التي تلعب أدوارا فارقة وعجائبية، فيما بيئتها تكمن في تكوينها وتشكيلها وأفعالها أيضا ،وهي قد تتداخل مع الشخصيات المرجعية والتخييلية. [3]

وفي الفواعل يحدد نمطين من الشخصيات يطلق عليهما:

([1]) - ينظر:بنية الشكل الروائي :216 ومستويات دراسة النص الروائي :80.

([2]) - ينظر:قال الروائي:92.

([3]) - م.ن :93-104.

1. الفاعل المركزي:وهو الشخصية المحورية في النص بصفتها مركز جذب وتوجيه مختلف أفعال الشخصيات الأخرى.

2. الفاعل الأساسي:وهو الفاعل الذي يرتبط دوره ومركزه بدور ومركز الفاعل المركزي ،فهو مجرد تابع نرى فيه ردود فعله اتجاه أفعال الفاعل المركزي ووجهات نظره حول تلك الأفعال وتصرفاته حيالها، فوجوده رهين أو مرتهن بوجود الفاعل المركزي، فهو يلازم الفاعل المركزي ويواكب أفعاله من بداية النص وحتى نهايته، وفاعاله موجهة نحو الفاعل المركزي بالتحديد .وهو ينقسم إلى قسمين :

ا-الفاعل الموازي الأول:وهو الفاعل الذي يوازي الفاعل المركزي في النص من حيث أهميته ومساحة دوره النصي ،فهو قد يمثل الوجه الثاني للفاعل المركزي.

ب-الفاعل الموازي الثاني:وهو المحرك المركزي لكل الأفعال والأحداث (سواء كان ذلك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة) التي تصدر عن الشخصيات والفواعل ويسميه يقطين أيضا (الفاعل الأكبر) و(الفاعل الوحيد) فهو يظهر قبل ظهور (الفاعل المركزي) و(الفاعل الموازي الثاني) وهو يحركهما بخلق المتاعب والمصاعب لهما ،وهو ما يعقد الحبكة ،ولا تنتهي الحبكة إلا بالخلاص منه –أي يقابل العدو-. [1]

أما العوامل فهي القيم التي يتصرف على وفقها الشخصيات والفواعل ويحددها يقطين:ب(المقاصد) ويفرع لمقاصد إلى :

1-مقاصد الفارس.

2-مقاصد العالم وهي تتفرع إلى :

ا-مقاصد ظاهرية أو باطنية.

ب-مقاصد تظاهرية بائنة أو خفية .

ج-المقاصد القريبة أو البعيدة.

(1) - ينظر:قال الراوي:115-138.

د-مقاصد موازية.[1]

وهو يحدد –أي يقطين- فئتين من لعوامل بحسب (الدعوى المركزية)و(ضد الدعوى)قد شرحناهما في مبحث الأحداث ،هما:

1-الفئة العاملية الأولى :الدعوة المركزية،وتضم ثلاث عوامل:

أ-الصاحب: وهو الفاعل المركزي (محور) الدعوى.

ب-القرين: وهو مساعد الفاعل المركزي الذي أطلق عليه يقطين بـ(الفاعل الموازي الأول)أو الذات الثانية له.

ج- الإتباع:وهو كل الشخصيات والفواعل اللذين ينضمون إلى الصاحب أو القرين، مساندين لهما ومساهمين في تطوير أحداث النص. [2]

2-الفئة الثاني:ضد الدعوى،وتضم ثلاث عوامل أيضا هم:

أ-الخصم:وهو (الفاعل الموازي الثاني) أو المحرك الأساسي الذي يقف ضد اتجاه (الصاحب) و(القرين).

ب-القرين:وهو مساعد (الفاعل الموازي الثاني) –أي مساعد العدو- والذات الثانية له ولا يقل عنه فاعلية وتحريكاً للأحداث.

ج-الإتباع وهم كل الشخصيات والفواعل اللذين ينضمون إلى الخصم ومساعده (أي القرين) ضد اتجاه أصحاب تنفيذ الدعوى – أي الفاعل المركزي ومساعده (القرين) وإتباعهم-.[3]

([1]) - م.ن :138-144.

([2]) - ينظر:قال الراوي:148.

([3]) - قال الراوي :148.

أما دراسة الدكتور بدري عثمان الرائدة لشخصيات نجيب محفوظ الروائية فهي لم تحدد أشكالا أو تصنيفاً جديداً لدراسة الشخصيات، إذ خرجت بالأشكال الآتي للشخصيات:

1-الشخصية لرئيسية أو المهيمنة:وهو يقصد بها الشخصية من حيث وصفها في مجمل المساحة النصية من بداية النص حتى نهايته أو من حيث نوع العلاقة (أو العلاقات) السالبة أو الايجابية القائمة بينها وبين رؤية الحدث المتلقي –إذ تبدي مختلف ردود فعلها-.[1] وهو تحديد جديد يأخذ بدور الشخصية النصي ومساحته وهو يدرس الشخصية الرئيسية ضمن منهج جاكوبسن التواصلي إذ يطلق عليها مصطلح (المرسل)، فهو يقول بشأنها: "بمكن القول بأن [المرسل] أو مجال انبثاق الحدث الروائي إنما هو كل الشخصيات الرئيسية هنا ،وعياً ذاتياً عاماً وخاصةً في نفس الوقت [كذا] ،متدفقاً ومشحوناً إلى حد يبدو فيه هذا لوعي شبيهاً بالفيض الذهني (فالمرسل) هو كل هذه الشخصيات الرئيسية التي يختفي فيه المثول المباشر لشخصية الراوي التي هي (المرسل) الحقيقية في نهاية الأمر " [2]

أما (الرسالة) عنده فهي رؤية الفنية والفكرية المختلفة وراء مختلف التحولات الحديثة التي تؤلف بانضمامها إلى بعضها صورة الشخصية الرئيسية .

2-الشخصية الثانوية:وهي فرد عامل مساعد ،يدور في فلك الشخصية الرئيسية .[3]

3-الشخصية الاعتبارية أو (المفترضة):وهي شخصية المتلقي باعتبارها كائناً يروى له([4])، وهو يدرسها –أي بدري عثمان- ضمن إطار مصطلحات جاكوبسن السابقة إذ يطلق عليها

مصطلح (المرسل إليه) فهي "الطرف الثالث التي يتجه إلى مخاطبتها (المرسل) عن طريق رسالته"([5])

([1]) - ينظر:بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ :170.

([2]) - بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ :144.

([3]) - م.ن :234.

([4]) - م.ن :237.

([5]) - بناء الشخصية:244.

التصنيف الآخر الذي ينطلق من منطلقات بنوية-سياقية هو تصنيف الناقد المغربي حسن بحراوي وهو يشبه منحى يقطين السابق ،الاانه يختلف في أشكال شخصياته ،وهي:

1. **الشخصية الجاذبة**:وهي الشخصية التي تؤثر وتجذب بقية الشخصيات الأخرى وتستأثر باهتمامها وتنال من تعاطفها وذلك بفضل ميزة أو صفة (مزاجية أو طباعية أو ثقافية...) تنفرد بها عن عموم الشخصيات في النص.
2. **الشخصية المرهوبة الجانب**:وهي الشخصية ذات القوة والسلطة المتعالية التي تضع الحواجز والعراقيل أمام الشخصيات وتمارس عليها نفوذها (علاقة فاعل بمنفعل)وتعطي لنفسها حق التدخل في مصير الشخصيات اللذين تطالهم سلطتها.
3. **الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية**:وهي الشخصية التي لا يمكن معرفة تصرفاتها إلا من خلال واقع تجربتها الباطنية ،إذ تتجسد فيها جميع القوى الكامنة في الإنسان ،وتتوقف أو ترتهن معرفتها بمقدار كشفها عن محتواها الباطني وتقلبات أحوالها الباطنية ،إذ تغذيها دوافع داخلية تلمس أثرها فيما تمارس من سلوك وما تقوم به من أفعال ،ترتكز على علاقتها المتوترة مع المحيط بها .وهي تتميز ب:

أ-قلة المقدرة على الاندماج والانسجام مع المحيط ،وفق رؤيتها الخاصة.

ب-الإتيان بأفعال غير اعتيادية .

ج-ازدواجية السلوك (الشخصية المركبة). [1]

(طرائق بناء الشخصيات)

يتفق اغلب نقدتنا على تحديد طرائق رسم الشخصية ،(ما خلا القليل منهم) ،إذ أن هناك طرائق متميزة لتصوير الشخصية أو تشخيصها وهي:

(1) - بنية الشكل الروائي:169 و 179 و 300-303 .

1-(الإخبار) [1] أو (الطريقة التفسيرية) [2]أو (التحليلية) [3]أو التقريرية) [4] أو (التقديم المباشر) [5] ونفضل المصطلح الغول لشموله (التفسير والتحليل والتقرير) ،وهو يعني:

الطريقة أو الأسلوب الذي يقدم به المؤلف أو السارد الشخصية إلى المتلقي مباشرةً من خلال وصف مظهرها الخارجي، وأحوالها الفكرية والثقافية وانفعالاتها وشعورها الداخلي، إذ يحدد لنا ملامحها منذ البداية على الأغلب وبأسلوب الحكاية أو الإخبار وبصيغة الماضي ،إذ تأتي هذه الصيغة لعرض الشخصية التي يتفنن المؤلف في عرضها عبر تدخلاته المستمرة في مجرى لسرد.[6] وهناك عدة طرق لرسم الشخصية عبر طريقة الإخبار وهي:

1. أن يقوم السارد أو المؤلف بتقديم الشخصية بنفسه.

2. إن تقديم الشخصية بعرض نفسها من خلال حديثها بضمير المتكلم ،مع الإبقاء على أسلوب الإخبار الذي يمسك به المؤلف أو السارد لعرض أفعالها وأحوالها.

3. تقديم الشخصيات القصصية للشخصية:وهو أن تتحدث إحدى الشخصيات القصصية عن شخصية أخرى وتقوم عبر حديثها بعرض هذه الشخصية من زاوية رؤيتها الخاصة.[7]

2-(الكشف والعرض) [1]أو (الطريقة الدرامية) [2] أو (التمثيلية)[3] أو (التصويرية)[4] أو (التقديم غير المباشر)[5]

([1]) - النقد التطبيقي التحليلي:68-69.

([2]) - تحولات الشخصية في روايات عبد الرحمن منيف:22.

([3]) - النقد الادبي، احمد امين ، دار الكتاب العربي ، بيروت،ط1967،4 :138/1.

([4]) - رسم الشخصيات في روايات حنامينة:49-53.

([5]) - بنية الشكل الروائي:223.

([6]) - ينظر:النقد الادبي :138/1.والنقد التطبيقي التحليلي:68-69. وبنية الشكل الروائي:223 و 233. رسم الشخصيات في روايات حنامينه:49-53.وبنية النص السردي:52.

([7]) - ينظر:النقد التطبيقي التحليلي:69-70وبنية النص السردي:52 . ورسم الشخصيات في روايات حنامينه:49-52وبنية الشكل الروائي:223 و 324 و233.

وسنصطلح على هذه الطريقة بـ(طريقة العرض التمثيلي)،إذ أن هذا المصطلح مستوحى من المصطلحات الثلاثة الأولى،إما الرابع والخامس فلا نراهما دقيقين تمام الدقة،وتعترض الباحثة فريال كامل سماحة على مصطلحات (الطريقة التمثيلية) و(الدرامية) و(المشهدية) في تقديم هذا النمط من الشخصيات إذ نرى أن كلمة (تمثيلي) توحي بظلال مسرحية وبظلال بلاغية ،وترى أن كلمة (مشهدية آو مشهد) فيها دلالة على كيفية الفعل لا ماهيته في عرض الشخصية،كما إن كلمة مشهد توحي لها بالحركة والسكون ،لهذا هي لا تحيد استعمالها كمصطلح لهذه الطريقة ،وتجد أن مصطلح (الشخصية الدرامية)[6]، هو من أدق المصطلحات

لنعت هذه الطريقة وللدلالة عليها إلا أن الأصل الغربي للكلمة يدفعها إلى استبعاده وإبداله بمصطلح (الأسلوب التصويري) لأن كلمة (تصوير) (عندها) دلالة تتجاوز الوصف الساكن إلى التقديم المتحرك للحدث.أي توحي بحضور الفعل لا وقوعه في زمن ماضٍ .إذ توحي لها كلمة (تصوير) أيضا بفعل المشاهدة من القارئ إلى الحدث عياناً وكأنه في وسطه حاضر.[7]

ونرد على ردها بما يأتي:

1. إن الغرض من مصطلح (التمثيل) الذي كثيراً ما يرادف (الدراما) (وهي لا تلحظ ذلك إذ تفرقهما) ،هو إبراز الشخصية وهي تعمل في الواقع النصي، وما ذكرته في (التصوير) يتطابق مع ما ذكرته في (التمثيل) ،وهذا ينم عن تخليطها وتناقضها)، ولنا أن نسألها ما هو الجديد إذا في مصطلح (التصوير) إذا كان يعني تصوير حركة أفعال الشخصيات وهي تعمل؟

([1]) - النقد التطبيقي التحليلي:69-70.

([2]) - تحولات الشخصية في روايات عبد الرحمن منيف:22.

([3]) - النقد الادبي :138/1.

([4]) - الشخصيات في روايات حنامينه:49-52.

([5]) - بنية الشكل الروائي:223.

([6]) - الوجيز في دراسة القصص:132.

([7]) - ينظر:الشخصيات في روايات حنامينه:34-36.

2. إن استبعاد فريال لمصطلح (التمثيل) بحجة إحالته على فن بلاغي أو أسلوب بلاغي غير سائغ ولا مقبول ،وكان الأجدر بها تبنيه خصوصاً إذا عرفت أن لهذه الكلمة في بلاغتنا القديمة معنى يقرب من معناها الحاضر ،فالاستعارة التمثيلية مثلاً لها دلالة ووشائج قربى جد كبيرة والتمثيل مع فرق بسيط بينهما.

3. إن ما تصورته أو استوحته فريال لكلمة (تصوير)من معنى ينافي أصل دلالته ،إذ التصوير لا يجاوز الهيآت والأوصاف[1] فهو خاص بالطبائع أو الأشياء الساكنة ،بينما التمثيل يأخذ دلالة التصوير المجسد والمشخص مع زيادة دلالية عليه ،وهي عدم اختصاصه بالساكن بل وبالمتحركات وأفعالها ومواقفها وفكرها وما إلى ذلك.

بعد كل هذا نعرف طريقة (العرض التمثيلي) بـ:

هي الطريقة التي تقدم فيها الشخصيات ممثلة من غير توجيه (أو بتوجيه ضئيل من المؤلف أو السارد)وكأنها تمثل على خشبة مسرح الحياة ،إذ تتيح لنا هذه الطريقة رؤية أفعال الشخصية وهي تعمل ،وسماع كلامها وردود أفعالها أو مواقفها من الآخرين بشكل مباشر.([2]) كما يمكننا رسم ملامح –أي شخصية- عبر صراعها مع ذاتها أو ما يحيط بها من قوى اجتماعية أو سياسية أو طبيعية راصدين نحوها من خلال تنامي ونمو الوقائع وتطورها.

ولعل ابرز طرق عرض الشخصية في الأسلوب التمثيلي هي:

([1]) - ينظر:معجم النقد العربي القديم:1/348-349

[2] - ينظر:النقد التطبيقي التحليلي:68-69 . رسم الشخصيات في روايات حنامينه:34-36 وتحولات الشخصية في روايات عبد الرحمن منيف:22 وبنية الشكل الروائي:223.

–الحوار:وهو خير أسلوب لمعرفة أو لرسم الشخصية، ولعل ابسط تعريف له هو:الحديث الدائر أو المتداول بين شخصين [1].(فهذا التعريف ينطبق على النمط الأكثر تقليدية وقدماً ما يعرف بـ(الحوار الثنائي) [*]، وهناك أشكال فنية غيره). وللحوار وظائف شتى في رسم الشخصية منها:

1. كشف دواخل أو بواطن الشخصيات وما يعتمل فيها.
2. إيضاح وتفسير بعض الأحداث.
3. إعطاء الحيوية لطبيعة الشخصيات.
4. الإيهام بواقعية الشخصيات.

علاقة الحوار بالشخصية في نقدنا السردي

تختلف اصطلاحات أشكال الحوار في نقدنا العربي من ناقد لآخر ،بحسب ذوقه وثقافته في اخذ المصطلح ،وطبيعة النصوص المدروسة ،وقد تختلف أيضا الاصطلاحات تبعاً لدرجة تأثر الناقد العربي بمذهب أو تيار بمذهب أو تيار ناقد غربي ما (إذ أن اصطلاحات أشكال الحوار هي مختلفة أيضا عند الغربيين من ناقد لآخر)، فقد نجد فريقاً من نقدتنا تتسم مصطلحاته بالبساطة وعدم التعقيد ،وقد نجد فريقاً تتسم اصطلاحاته بالتعقيد والخلط أحيانا فيما بينها. فالفريق الأول، أشكال الحوار [**] واصطلاحاتها عنده هي:

---

[1] – ينظر:الحوار لقصصي (تقنياته وعلاقاته السردية) ،فاتح عبد السلام ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1،1999 : 94

(*) وتصطلح عليه سيزا قاسم بـ(الحوار الصريح)وشجاع العاني بـ(الحوار المنطوق) وفاتح عبد السلام بـ(الخارجي والمتناوب) والعتابي بـ(المشترك) وخالد سهر بـ(الثنائي) ،ينظر:بناء الرواية :162 ، واضواء على التجربة النقدية للناقد شجاع العاني ، أجرى الحوار، وارد بدر السالم، آفاق عربية ، بغداد ، ع 9–10 ، س26 ، 2002 : 84 ، والحوار القصصي :94 ، والبنية السردية في روايات عبد الرحمن مجيد الربيعي:199 و 208 ، والبناء الفني في الرواية التاريخية :خالد سهر ،رسالة ماجستير كلية الآداب جامعة بغداد 1989 :93.

(**) لا نعني بأشكال الحوار فقط حوار الشخصيات فيما بينها ،بل ايضاً تضمن وتداخل الحوارات ،حوار الشخصية مع حوار السارد والعلاقة المتبادلة بينهما ،اذ جعلنا حوار السارد ضمن حوار الشخصيات ،و سنقسم انواع الكلام في النص السردي الى نوعين هما: "

1-**الأسلوب المباشر**: وهو الأسلوب الذي يعمد فيه السارد إلى نقل كلام الشخصيات كما هو من غير تغيير في لغته أو مضمونه، ويشمل على كل أفعال القول وعلامات الترقيم.[***] [1]

2-**الأسلوب غير المباشر**:وهو الأسلوب الذي يعمد فيه السارد إلى نقل كلام الشخصيات بأجراء تغييرات عليه من حيث اللغة ،إذ يصيغه ويدخله في سياق كلامه ،وهو يفقد كلام الشخصيات نبرتها التعبيرية والتأثيرية ،ومواقفها الفكرية .إذ إن كلام الشخصيات ،ما هو إلا رسالة لغوية تحمل رسالة مختلفة تخص المتكلم والمتلقي والرسالة نفسها ،ونقل الرسالة أو تحويلها من تركيب (من تركيبها وأسلوبها الأصلي) إلى آخر يفقدها أبعادها المعرفية والباطنية التي ضمنها المرسل الأصلي فيها ،إذ أن تحويلها إلى قالب آخر سيضفي عليها أسلوب المحور.[2] *

3-**الأسلوب غير المباشر الحر**:أو ما يسمى بـ(الموتولوج الداخلي المسرود) ،والمصطلح الأول أطلقه عليه العام اللغوي السويسري شارل بالي سنة 1912 ،وهو أسلوب يأخذ موقع الوسط بين الأسلوبين السابقين ،إذ هو:

هو ذلك التعبير الصحيح عن مشاعر أو أفكار الشخصية الباطنية ،الذي ينقله السارد لنا ضمن سياق كلامه ،إذ ينقله إلينا عبر ضمير الغائب (أي السرد الموضوعي) وسمي هذا الأسلوب أيضا بمصطلح (أنا الراوي الغائب) ،إذ أن السارد الذي يستعمل ضمير الغائب في الزمن الماضي هو الذي ينقل لنا حوار الشخصية ليوهم بها المتلقي بأن الشخصية هي التي تتحدث وتتحرك.وهو يختلف عن الأسلوب المباشر من حيث خلوه من علامات الترقيم ،ومن بعض الخصائص اللغوية كصيغة المتكلم

1-كلام السارد وهو ما يدعى بالكلام الناقل.

2-كلام الشخصيات وهو ما يدعى بالكلام المنقول " البناء الفني في الرواية العربية في العراق، الجزء الثالث من الدراسة مكتوب على الآلة الكاتبة:377.

(***) ويسميه الباحث فاتح عبد السلام بـ(الحوار المنقول المباشر) و(الحوار الموجز البعيد):الحوار القصصي:94.

([1]) - ينظر : بناء الرواية : 158 – 160.

([2]) - ينظر:بناء الرواية:158-159.

(*)- ويسميه فاتح عبد السلام بـ(الحوار المنقول غير المباشر)او (الإيجاز الغريب) ،ينظر:الحوار القصصي،92.

والمخاطب ،كما يختلف أيضا عن الأسلوب غير المباشر من حيث خلوه من أفعال القول ،وظهور بعض الصيغ الإنشائية فيه مثل التعجب والاستفهام ،ويظهر فيه أيضا بعض الصيغ والمفردات الخاصة مثل التكرار والحذف وبعض الآراء الخاصة برواية الشخصية من الواقع،ويطلق الناقد المصري حسن البنا على هذا الأسلوب مصطلح (الكلام والفكر المتمثل) [1]

وقد يأتي هذا الأسلوب في عدة جمل أو جملة واحدة أو حتى كلمة واحدة.([2]) ونلاحظ أن مقابلة سيزا لهذا الأسلوب بـ(المونولوج الداخلي) هو محض وهم وخلط ،إذ نرى انه يقابل المصطلح (المونولوج الداخلي المروى أو المسرود) [**] ،إذ هو يتضمن أفعال التذكر ،ويقابل هذا الأسلوب عند شجاع العاني (السرد الصامت المروي)[3] و(الحوار الصامت غير المباشر) أو (الخطاب غير المباشر)[4][***]

4-**الأسلوب المباشر الحر**:وهو تعبير الشخصية الصريح عن مشاعرها أفكارها الباطنية الذي نلمسها عبر مخاطبتها لنفسها من غير افتراض وجود متلق سامع أو مخاطب مجيب على حواراتها الباطنية ومن غير تدخل أو توسيط أو إقحام السارد نفسه في ذلك التعبير مطلقاً ،ويقابل مصطلح

([1]) - ينظر : عن اللغة والتكنيك : 136 – 138

([2]) - ينظر:بناء الرواية:158-159.

([*]) ويسميه الناقد فاضل ثامر بـ(الموتولوج المروى)بينما تصطلح عليه فريال كامل سماحة بـ(الحوار الداخلي)ويسميه الباحث سعد العتابي بـ(الحوار المنقول) وفاتح عبد السلام بـ(الحوار الفردي) ،ينظر:مدارات نقدية،358-360 والصوت الآخر ،84-85 ورسم الشخصيات في روايات حنامينة:46 و47 والبنية السردية في روايات عبد الرحمن مجيد الربيعي :199-200 والحوار القصصي :109.

([3]) - ينظر:البناء الفني في الرواية العربية في العراق : 97/1.

([4]) - م.ن :الجزء المكتوب على الآلة الكاتبة:379-380.

([**]) اخذ استاذنا العاني هذا المصطلح من الروسي ميخائيل باختين الذي يقول بشأنه : (ان التعبير الذي يمر بالنبأ او بسمات نبرية ،والذي هو تعبير عن نوايا المتكلم ،لا يمكن نقله دون تحولات،هكذا فأن الخصوصيات البنائية والادائية لأحاديث الاستفهام والتعجب والامر ،لا تحفظ في الخطاب غير المباشر [...] ان التحليل هو روح الخطاب غير المباشر)الماركسية وفلسفة اللغة : :171.

(المونولوج الداخلي) وتسميه سيزا بـ(الحوار الخفي) ويحدث هذا باستعمال ضمير المتكلم (السرد الذاتي).[1]

ويطلق أستاذنا العاني على هذا الأسلوب مصطلح (السرد الصامت)أو (الحوار الصامت)[2] آذ يقول بشأنه : "وقد أطلقت على المونولوج حواراً أو سرداً مصطلح (الصامت) لأنه كلام في الذهن غير متكلم به..."([3])، وقد اخذ الدكتور شجاع العاني هذا المصطلح من أستاذنا الدكتور علي جواد الطاهر[4] وكذلك من الدكتور محمود الربيعي.[5] وقد استعمل هذا المصطلح الدكتور بدري عثمان قبل استعمال العاني له([6]). ويصطلح عليه الباحث سعد العتابي بـ(الحوار المفرد الصامت)([7]) ويحيى عارف بـ(الحوارات الداخلية الصامتة)([8]) ويخلط اغلب المعجميون وبعض نقدتنا بين (الحوار الداخلي) و(المناجاة) فمثلاً سعيد علوش ويقطين وبدري عثمان وإبراهيم فتحي ،يفترضون في تعريف (الحوار الداخلي) متلق فيه ،وهذا ينطبق على (الحوار الداخلي الدرامي) لا (السردي) إذ انه لا يتلقى المتلقي الخارجي حوارات الشخصية الباطنية إلا إذا كان افتراض المتلقي هو من قبيل انشطار ذات الشخصية إلى ذاتين احدهما تتحدث والأخرى تصغي فقط .وهذه الأخيرة هي بمثابة المتلقي الاعتيادي. ويرفض عبد الملك مرتاض مصطلح (المونولوج) أو(الحوار الذاتي)،ويضع مقابلاً له وهو مصطلح (المناجاة) ويقول بشأنه : "ما المناجاة؟ولم أطلقنا هذا المصطلح العربي على ما يشيع في الكتابات العربية المعاصرة

([1]) - بناء الرواية : 192

([2]) - ينظر:البناء الفني في الرواية العربية في العراق : 98/1 و 116.والجزء المكتوب على الآلة الكاتبة:379.

([3]) - اضواء على التجربة النقدية للناقد شجاع العاني:84.

([4]) - ينظر:مقدمة في النقد الادبي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ، ط2 ، 1983 :230.

([5]) - ينظر:قراءة الرواية (نموذج من نجيب محفوظ)د.محمود الربيعي، دار المعارف ، مصر، د . ط ، د . ت: 30.

([6]) - ينظر:بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ:258.

([7]) - ينظر:البنية السردية في روايات عبد الرحمن مجيد الربيعي:210.

([8])- ينظر:الزمن والرواية:422.

تحت مصطلح (المونولوج الداخلي)"[*] وهو مصطلح هجين دخيل جيء به الفرنسيين لقد كنا نصطنع أول الأمر مصطلح ((المناجاة الذاتية)) ولكن تبين لنا فيما بعد انه وصف غير سليم ولم نتفطن إلى الحشو الذي فيه إلا بعد أن تقدمت بنا المعرفة إذ كانت هي نفسها تدور داخل الذات حيث أن المناجاة وربما قبل ((النجواء)) : تعني في اللغة العربية: ((حديث النفس ونجواها)) وإذن فلم يكن يوجد أي مبرر لاستعمال الوصف للمناجاة كما لم يكن يوجد أي مبرر لاستعمال المصطلح الفرنسي بحرفه في الكتابات النقدية العربية المعاصرة ، والعربية تملأ الأرض من مثل هذه المعاني . ونحن نعرف المناجاة من على أنها (خطاب مضمن داخل خطاب[**] آخر يتسم قسماً بالسرديه: الأول جواني ،والثاني يراني،ولكنهما مندمجان معاً اندماجاً تاماً لإضافة بعد حدثي ، أو سردي ،أو نفسي، إلى لخطاب الروائي ...[1]كما أن المناجاة عند مرتاض هي حديث النفس للنفس ،واعتراف الذات للذات***.[2]

ولا نتفق مع مرتاض في تبني هذا المصطلح لسبب بسيط وهو أن هذا المصطلح يتداخل إلى حد كبير مع المصطلح المسرحي المعروف بالاسم نفسه .(وسنأتي على شرحه فيما بعد) هذا أولا ،وثانياً أن الصفة العامة التي يعطيها مرتاض لهذا المصطلح سوف تتناقض مع أشكال أخرى من الحوارات الباطنية كالتداعي مثلاً ،إذ هو يلتقي مع الحوار الداخلي والمناجاة في شيء ويختلف عنهما في شيء

(*) اطلق النقد الانجليزي في عام 1977 على هذا الاسلوب مصطلح (اسلوب الكلام والادراك المتمثل) او الادراك المتمثل .واطلق الالمان عليه في عام 1921 مصطلح (الحديث المجرب) .ينظر : عن اللغة والتكنيك في الرواية : 136 –138 .

(**) اخذ هذا الكلام من ميخائيل باختين يتصرف دون ان يشير الى مصدره ،ينظر: الماركسية وفلسفة اللغة:155 و مايليها.

(1) - في نظرية الرواية:136-137.

(***)المناجاة في اصلها اللغوي لا تقتصر على حديث النفس لينفس كما زعم مرتاض ،بل هي ايضا أي كلام بين اثنين سرا فهي الكلام المستور او المخفي والمحجوب عن سمع الاخرين ، فهي قد تنطبق ايضا على الحديث الذي يجري بين شخصين ، وبين الانسان ونفسه.

(2) - ينظر : العين : مادة (ن ج و) ولسان العرب : مادة (ن ج و) . وعلى وفق هذا لا يتطابق معنى (الحوار الداخلي) مع (المناجاة) المسرحية .

5-**المناجاة:** [1]وهو مسرحي الأصل ويطلق عليه أيضا تسميه (المونولوج الدرامي)،ويعرف بـ: 1. وهو أن يحدث الممثل المسرحي نفسه بصوت عالٍ ويجيب على تساؤلاته الباطنية بنفسه على خشبة المسرح ،ليعرف النظارة على ما يدور في ذهنه .[2]

2. هو تقديم الشخصية محتواها الذهني بشكل صريح إلى المتلقي من غير حضور المؤلف ،ومع افتراض وجود جمهور سامع افتراضاً صامتاً.[3]

6-**التداعي الحر أو تيار الشعور أو الوعي**:وهو الحوار الباطني الذي تتكلم به الشخصية نتيجة رؤيتها أو تأثرها بشيء موجود في الواقع الخارجي يذكرها أوله علاقة بعيدة أو قريبة بما حدث في حياة الشخصية (في الماضي أو الحاضر)من أحداث فيعمل هذا الشيء على استدعاء أو استحضار والأفكار والحوادث المخزونة في الذهن ،ولا يتجه تداعي المتكلم نحو متلق ما ويتصف هذا الحوار إلى افتقاره إلى الروابط والتنظيم التركيبي والدلالي إذ هو قريب من الهذيان.[4] ويرى أستاذنا الطاهر أن كلمة الوعي هي (كل منطقة العمليات العقلية ومن ضمنها مستويات ما قبل الكلام على وجه الخصوص)ولذلك فهو يضع مرادفاً –يراه مناسباً بحسب رأيه- لهذه الكلمة وهي(النفس) و(الذهن) إذ يقول بشأنهما (وسأستخدم مصطلح (النفس)باعتباره مرادفاً لمصطلح (الوعي)،وحتى كلمة (الذهن) ستستعمل أحيانا على انهامرادف آخر.واستعمال هذه المرادفات مناسب –وذلك على الرغم مما يعترضها من عقبات بسبب الصفات المثيرة لها- وذلك لأنها تساعد كثيراً في تكوين (الصفات)و(المكملات"..[5] وهو يعرف (تيار الوعي) بأنه

([1]) - ينظر:في نظرية الرواية:136-137.وألف ليلة وليلة دراسة سيمائية تفكيكية :114.

([2]) - ينبغي ان نشير الى ان المقابل الاجنبي لكلمة المناجاة هي (Soliloquy) ،وهي كلمة اغريقي تعني (solo) المنفرد والمقطع الثاني الفرق او الحديث ،بينما كلمة المونولوج فيقابلها في اللغة الاجنبية (Morologue) ،والمقطع الاول (mono) يعني بواحد او الاحادي ،و(logne) تعني الحديث ،وهي ايضاً ذات اصل يوناني ،ينظر:معجم المصطلحات الادبية،138 و 207 .A Dictionary of Coddon P:

([3]) - ينظر:النقد التطبيقي التحليلي:130-131 .

([4]) - وبناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ:229-231 و 238-239.

([5]) - مقدمة في النقد الادبي:231.

(نوع من القصص يركز فيها أساسا على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن لكيان النفسي للشخصيات ...)[1]

إن هذه المرادفات التي اقترحها أستاذنا الطاهر غير مناسبة ولا ترادف بينها وبين كلمة (الوعي) ،إذ أن (الوعي) غير (النفس) وغير (الذهن) أيضا.ولا نعلم كيف اومت له هذه الكلمات بالترادف على الرغم من معرفته وعلمه بالفرق فيما بينهما والذي نعته بـ(العقبات) ؟

وعيه فنحن نفضل مصطلح (التداعي) ،من غير كلمة (الحر) التي ترد معه في الترجمات وكتب نقدنا السردي ،لأننا لا نراها فيه ،وذلك لأن التداعي ليس حراً ولا ينبغي أن يكون له ذلك ،لأنه مقيد ومشروط بلحظة التأثر وطبيعة المؤثر .فهو مقيد بلجام المؤثر الواقعي أو الخارجي ،ولا يحدث عفواً كما في الحوار الباطني –على مصطلح (تيار الوعي أو لشعور) لسهولته وإيجازه ،وقرب معناه من المعنى المعجمي له – من جهة المجاز لا الحقيقة- اذ هو يعني الإيذان بالانهيال والاجتماع والتجاوب والتآلب والتحاشد[2] هو يعني أن تنثال الأفكار على الأديب انثيالاً فيقود بعضها إلى بعض، وقد تحدث الجاحظ عن حدوثه في التأليف فقال : (فما أكثر من يبتدئ الكتاب وهو يريد مقدار سطرين فيكتب عشرة.)[3]

قبل عرض أشكال اصطلاحات الحوار عند الفريق الثاني ينبغي الالماع إلى عدة مسائل تتعلق بالحوار الباطني وهي:

1. إن اغلب نقادنا العرب ،لم يضعوا حدوداً فاصلة بين الحوار الباطني والمناجاة والتداعي ، فكل هذه الأشكال يطلقون عليها الحوار الباطني .

(1) - م.ن :232.

(2) - ينظر لسان العرب: مادة (د ع و)

(3) - ينظر:معجم النقد العربي القديم:316/1.

2. إدخالهم لمصطلح (المونولوج) في كتاباتهم كما هو مع تغيير طفيف فيه وعليه فنحن نفضل عليه مصطلح (الحوار الباطني) أو (الخفي) عليه.لدقة الوصف والدلالة المقابلة لمصطلح (المونولوج)،كما أن كلمة الداخلي أو الصامت أو المفرد ليست فيها قوة معنى الباطن

1. لم يناقش النقدة العرب أصل مصطلح (الحوار الباطني) ،وسلموا أن جذوره غربية ،ولعل الباحث الوحيد الذي أشار إلى وجوده العربي كان هو مرتاض في دراسته لحكاية حمال بغداد في ألف ليلة وليلة ومن بعده يحي عارف الكبيسي .إلا أن هناك كلاماً ابلغ وأكثر تأصيلاً له من كلام هذين الباحثين العربيين إلا وهو كلام الناقد الروسي ميخائيل باختين ،إذ يقول بشأنه : "اليوناني لا يعرف مبدئياً (من حيث الجوهر) شيئاً اسمه وجود غير مرئي أو وجود صامت .وكان هذا ينسحب على الوجود كله وعلى الوجود الإنساني في المقام الأول في طبيعة الحال .كانت الحياة الداخلية الصامتة والحزن الصامت ،والتفكير الصامت غريبة على اليوناني بشكل كامل وهذا كله أي الحياة الداخلية كلها .لم يكن من الممكن أن يوجد إلا إذ تجلى خارجاً في شكل صامت أو مرئي .فالتفكير على سبيل المثال ،كان أفلاطون يراه على انه حديث الإنسان مع نفسه .ولم يظهر مفهوم التفكير الصامت أول مرة إلا على أرضية الصوفية (وجذور هذا المفهوم شرقية..."[1]

2.إننا سنصطلح في هذا البحث على نمطين فقط من أنماط الحوار نراهما كفيلان بحصر كل أشكال الحوارات في النص السردي، ومبتعدين عن الاصطلاحات السابقة لـ(المباشر وغير المباشر،والخارجي والداخلي، والمسرود والمنقول والمروي وغيرها)

1–**الحوار الظاهري المنطوق**:وهو الذي يجري بين شخصين ،وينقسم إلى:

أ–**المعروض**:وهو الحوار الدائر بين شخصين يعرضه لنا السارد كما هو.

ب–**المنقول**:وهو الحوار الدائر بين شخصين ينقله لنا السارد بلسانه ولغته محافظاً على مضمونه.

(1) – اشكال الزمان والمكان في الرواية ،ميخائيل باختين، ت ، يوسف حلاق ، وزارة الثقاف، دمشق ، ط1990،1 :72.

ج-**المصاغ** : وهو الحوار الدائر بين شخصين يعاد صوغه وتركيبه على وفق مراد ولغة السارد وأسلوبه ،غير محافظ فيه على لغة مضمونه الأصلي ،وذلك بفضل تدخله ومعارضته لمضمون الكلام الصالي.

2-**الحوار الباطني الصامت**: وهو حوار الشخصية وباطنها ،وينقسم إلى:

ا-**المعروض**:وهو حوار الشخصية وباطنها من غير افتراض وجود متلقٍ ما، ويمتاز بعرض السارد له كما هو، وبترابطه التركيبي والدلالي.

ب-**المنقول**: وهو حوار الشخصية وباطنها ،وينقله لنا السارد بلسانه وبلغته، محافظاً على مضمونه.

ج-**المصاغ**: وهو حوار الشخصية وباطنها ،يعاد صوغه وتركيبه بحسب مراد ولغة السارد ولا يحافظ فيه على لغته ومضمونه الأصليين ،وذلك بسبب اهتمام السارد الصريح وتحريفه للغة ومضمون هذا الحوار.

ومن أنماط الحوار الداخلي الصامت أيضا:

1. **المناجاة**: وهو حوار الشخصية وباطنها بشكل مسموع وموجه نحو متلقٍ ما.ويمتاز بتنظيمه التركيبي والدلالي.
2. **التداعي**:وهو الحوار الباطني الناشيء بفعل مؤثر خارجي ،وغير موجه نحو متلقٍ ما . ويمتاز بعدم ترابطه التركيبي والدلالي.

إما الفريق الثاني:

فهو الأكثر تأثراً بالغرب من الفريق السابق ،وتميل اصطلاحاته إلى التعقيد والغرابة والتداخل ،واصطلاحات أشكال الحوار عنده هي :

1-(صيغة الخطاب المسرود)[1] أو (الكلام المحكي)[2]

وهو الخطاب الذي ترسله الشخصية وهي على مسافة مما تقوله ،إلى متلقٍ ما "سواء أكان هذا المتلقي مباشراً (شخصية) أو كذا إلى المروى له في الخطاب الروائي بكامله....."[3]

2-(صيغة المسرود الذاتي) أو (المونولوج والخطاب الفوري)[4] أو (الصوت)[5]

وهو يقابل كما قلنا سابقاً (الحوار الداخلي أو الباطني) وهم يجعلون كل أشكال الحوارات الباطنية في هذه الاصطلاحات من غير تمييز لما بينها من الفروق الدقيقة ،كالتي مثلاً بين التداعي والمناجاة .

3-(صيغة الخطاب المعروض)[6] أو (الكلام الخارجي)[7]

ويقابل عند المجموعة الأولى (الحوار المنطوق) أو (الثنائي).

4-(صيغة الخطاب المعروض غير المباشر)[8] أو (الحر غير المباشر)[9] أو (المنقول)[10]

ويقابل عند المجموعة الأولى (الحر غير المباشر) أو (المونولوج المروي).

([1]) - تحليل الخاطب الروائي:197.

([2]) - نظرية الرواية:138. ومستويات دراسة النص الروائي :208.

([3]) - تحليل الخطاب الروائي :197.

([4]) - نظرية الرواية : 140 – 141 . ومستويات دراسة النص الروائي : 211 .

([5]) - النقد البنيوي والنص الروائي : 2 / 118 .

([6]) - تحليل الخاطب الروائي : 197.

([7]) - نظرية الرواية : 143.

([8]) - تحليل الخاطب الروائي : 197.

([9]) - نظرية الرواية : 139.

([10]) - مستويات دراسة النص الروائي : 209.

5-(صيغة المعروض الذاتي)[1] أو (المشهد المسردن)[2] او (المسردن)

وهو نظير (الحوار المنقول)عبر السارد عند المجموعة الأولى ،وهو ينقسم إلى قسمين هما:

أ-(المنقول المباشر) [3]أو (المعروض والمؤسلب)[4]

وهو العرض لكلام المتكلم الأصلي يقوم متكلم آخر غيره ،لينقله إلى متلقي أو مخاطب صريح أو غير صريح كما هو .

ب-(المنقول غير المباشر)أو (المعروض الذاتي)[5]

وهو يفترق عن السابق من حيث إن الناقل لكلام المتكلم الأصل يتصرف فيه بشكل الخطاب المسرود. والذي يرجع إلى تعريفات هذه الاصطلاحات عند هذا الفريق يجد أنها تختلف عما سبقها من حيث أنها راعت جانب المتلقي في كل أصناف الحوارات سواء وجد أم لم يوجد.

بقي أن نشير إلى أن هذين الفريقين جاءا باصطلاحات أخرى تتعلق بالحوار وأشكاله بيد أنها لم تستمر أو تحيا في ممارساتهم النقدية اللاحقة ،ما عدا مصطلح واحد انزل إلى ميدان التطبيق العملي ،وهذه الاصطلاحات هي :

1-اللوازم:وهو من مصطلحات تيار الوعي الباطني ،ويعود أصله إلى موسيقى فاكتر الدرامية،واللازمة في الموسيقى تعني العبارة الإيقاعية المتميزة ،أو القطعة الموسيقية القصيرة التي تعبر عن فكرة معينة ،أو شخصية أو موقفٍ ما ،إذ تتصل به وتصحبه لتعبر عنه.[6]

([1]) - تحليل الخاطب الروائي : 197 / 198.

([2]) - النقد البنيوي والنص الروائي : 2 / 119.

([3]) - تحليل الخاطب الروائي:198.

([4]) - مستويات دراسة النص الروائي :210-211.

([5]) - نظرية الرواية:138-139.

([6]) - ينظر:بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ :184 .وتيار الوعي في الرواية الحديثة:115-116.

أما في الأدب فيعني مصطلح اللوازم :

هي الكلمات والصور المتكررة والمرموزات التي تشرح وتفك ما في ذهن الشخصية ،إذ توضح وتفسر لنا ما يجري في الحوار فهي اقرب ما يكون بالى الروابط الشكلية التفسيرية. [1]

2-الخيال الحواري:وهو مصطلح تبناه الناقد شجاع العاني في دراسته للرواية العربية في العراق ،واصل هذا المصطلح يعود إلى المفكر الروسي ميخائيل باختين ومعناه هو :

تخيل الشخصية كائنات محاورة لها سواء كانت هذه الكائنات تتمتع بوجود حقيقي واقعي أم لا. [2]

3-العينات الصيغية:[3] وهو يعني علاقة الملفوظات باللافظ أو الكلام بالمتكلم ،إذ أن هذا الكلام فيه علامات ومعنيات مصوغة تساعد وتوجه المتلقي إلى تحديد نوع الخطاب المتكلم أو المتحدث به والمرسل إليه ،ومن هذه العلامات أو العينات الصيغية الأفعال الدالة على الكلام والتذكر وعلامات عرض الحوار وتأطيرات السارد وتدخلاته التفسيرية .والبياض والنقط وأشكال الطباعة النصية وتقنياتها وما شاكل ذلك ،فهذه المعينات لها دور كبير وعميق في الكشف عن الأحداث وما يعتمل في بواطن الشخصيات من معرفة ومواقف إزاء العالم المحيط بها .[4]

بعد هذا التتبع لاصطلاحات أشكال الحوار في طريقة الأسلوب التمثيلي في عرض الشخصية نجاوزه إلى أسلوب آخر إضافته وانفردت به الباحثه فريال كامل أطلقت عليه (الأسلوب الاستبطاني) وهو يعني :

"الأسلوب الذي يمكن الروائي من ولوج العالم الداخلي للشخصية الروائية ،وتصوير ما يدور فيه من أفكار وما يتصارع فيه من عواطف وانفعالات وما تتناوب عليه من رؤى وأحلام وذكريات في

(1) - ينظر:بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ :184.

(2) - ينظر:البناء الفني للرواية العربية في العراق ،الجزء المكتوب على الآلة الكاتبة:421.

(3) - ينظر :تحليل الخطاب الروائي :199 و 208 .ومستويات دراسة النص الروائي :210.

(4) - ينظر :تحليل الخطاب الروائي :199 و 208 .ومستويات دراسة النص الروائي :210.

عفويتها وتلقائيتها ،كاشفاً بهذا التصوير حقيقة تلك الشخصيات في خصوبتها وتفردها مع حرصه في الاختفاء من أمامها دون أن يفقد حيوية أسلوبه وعفويته ودون أن يتحول في عمله هذا إلى عالم من علماء النفس ."[1]

وهي –أي الباحثة–تذكر أسباب تفضيلها لهذا الاسم وإفرادها له دون غيره ومن أهم هذه المسوغات:

1. هذا الأسلوب هو مقصور على أشكال الحوارات الباطنية فقط.
2. عماد الطريقة الاستبطانية .وهو الكشف عن الباطن فهو (أسلوب كشفي).
3. إن مصطلح (الباطن) "اشمل وأدق ،لأن الباطن يأتي دائماً في اللغة مقابل الظاهر [كذا]، وباطن كل شيء داخله ،واستبطن الأمر إذا عرف باطنه ،واشمل لأنه يحتوي في مدلوله على مدلولات تقنياته مجتمعة كما قد ذكر"
4. وقد استخدم عدد من النقاد هذه الكلمة ، منهم الدكتور محمد يوسف نجم في معرض موازنته بين قصة الحدث ،أو رواية الحدث ورواية الشخصية .[2]
5. وعليه فالباحثة تقترح ثلاث أساليب لبناء الشخصية تصطلح عليها بـ:

1–**الأسلوب التصويري**:ويقوم على عرض الشخصيات على نفسها عبر حواراتها وأحاديثها الخارجية المنطوقة.

2–**الأسلوب التقريري**:ويقوم السارد بعرض الشخصيات عبر وصفه لهيأتها وحركاتها وتدخلاته ونقله لحواراتها .

([1]) – رسم شخصيات في روايات حنا منيه:41–44

([2]) – رسم شخصيات في روايات حنا منيه: 44–46.

3-**الأسلوب الاستبطاني**: وتقوم الشخصيات نفسها بالكشف عن ذاتها عبر حواراتها الباطنية فقط.([1])

ونرى انه من الصعب الفصل بين (الأسلوب الاستبطاني) و (التمثيلي أو التصويري) الذي هو أيضا عماده الكشف ،وان كان تقسيم الباحثة يمتاز بالتنظيم والمنطقية والتماسك ،إلا أن هذه الأساليب متماسكة ومتداخلة، ولا يمكن عزل احدها عن الآخر إلا لمهام الدراسة والتحليل المنهجي ليس إلا ،فقد يتعايش بعضها إلى جانب بعض .

بعد عرض هذه الطرق في بناء أو وصف الشخصية ،بقيت هناك طريقة وهي واسعة وذائعة الانتشار بين نقدتنا العرب وهي طريقة وصف الشخصيات بحسب منهج الناقد الفرنسي فيليب هامون .وهذا المنهج غني باصطلاحاته التي لا تعرف مدى جدواها وفائدتها في ممارسات هؤلاء النقدة ،وتتلخص هذه الطريقة بـ:

1-(توصيف تفاضلي)[2] أو (مواصفات اختلافيه) [3]أو (الصفة التفاضلية) [4]

ونرى المصطلح الأخير هو الاوفق والأكثر صواباً من غيره لأنه يعني مجموعة الصفات التي تمتاز بها الشحصية السردية عن غيرها من الشخصيات ،بحيث إن وجود هذه الصفات هو ما يميزها ويفضلها عن غيرها.[5]

([1]) - م.ن :34-53.

([2]) - مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:105.

([3]) - سيميائية الشخصية الروائية:211.

([4]) - مستويات دراسة النص الروائي:72.

([5]) - ينظر: مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:105.وسيميائية الشخصية الروائية:211.ومستويات دراسة النص الروائي:72.

2-(توزيع تفاضلي)[1] أو (توزيع اختلافي)[2]

ونفضل المصطلح وذلك لوجود المميز لشخصية وهو كلمة (تفاضلي)بعكس كلمة (اختلافي) التي تعني مجرد اختلاف الشخصية عن بقية الشخصيات ،لا تميزها وتفاضلها عن غيرها من غيرها .

وهو يعني-أي هذا المصطلح (التوزيع تفاضلي)- المقدار الكمي أو لحظات ظهور الشخصية على مستوى الحيز النصي والحدثي في القصة ،فهذا الكم من سيطرتها وهيمنتها على بقية الأدوار هو ما يجعلها تفضل غيرها.[3]

3-(استقلال تفاضلي)[4] أو (الاستقلالية الاختلافية)[5]

ونفضل المصطلح الأول للسبب الذي مر ذكره ،وهو يعني –أي هذا المصطلح (استقلال تفاضلي)-إن الشخصية السردية تتمتع باستقلال على صعيد الأحداث والنص ،إذ هي تظهر منفردة ومن غير ظهور شخصيات ثانوية معها تشاركها أهمية أفعالها ومستوى نموها وتطورها.[6]

4-(وظيفة تفاضلية) [7] أو (وظيفة اختلافية)[8]

([1]) - مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:106 ومستويات دراسة النص الروائي:73.

([2]) - سيميائية الشخصية الروائية:211.

([3]) - ينظر: مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:106. ومستويات دراسة النص الروائي:73. وسيميائية الشخصية الروائية:211

([4]) - مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:106. ومستويات دراسة النص الروائي:74.

([5]) - سيميائية الشخصية الروائية:211

([6]) - ينظر: مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:106. ومستويات دراسة النص الروائي:74. وسيميائية الشخصية الروائية:211.

([7]) - مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:107. ومستويات دراسة النص الروائي:74.

([8]) - سيميائية الشخصية الروائية:211.

ونفضل المصطلح الأول لما سبق، وهو يعني إن الشخصية تحمل وظيفة في النص السردي تختلف عن وظائف بقية الشخصيات الأخرى ،ويظهر هذه الوظيفة التفاضلية بفضل منطق التعارضات أو الثنائيات الضدية التي تبرز بين فعل الشخصية المحورية وفعل غيرها في النص السردي.[1]

5-(تعيين مسبق اصطلاحي)([2]) أو (تحديد عرفي سبقي) [3]

وكلا الاصطلاحين يتفقان من حيث المضمون على مؤدى واحد، (التعيين أو التحديد الاصطلاحي المسبق) وهو أن نحدد أو نعين الشخصية مسبقاً من جهة نوعها ومظهرها الخارجي وأسلوبها الكلامي وأدائها التمثيلي في النص ،فكل هذه تعمل كإشارة أو شفرة (code) مشتركة بين المرسل والمرسل إليه ،إذ هي تقلص أفق انتظار المرسل إليه ،وذلك من خلال فرضها خطوطاً عامة وخاصة لملامح الشخصية. ([4])

6-(البطل المشار إليه بواسطة الشرح)[5] أو (التعليق الضمني) [6]

والمصطلح الثاني هو الأكثر إيجازا أو ملائمة من سابقه، إذ هو يعني عملية بناء ملامح الشخصية ووصفها عبر تعليق السارد أو الشخصيات التي يظفر بها المتلقي من نص،والتعليق يكون في:

أ- عبر تحليل أقوال الشخصيات عن شخصيات أخرى، إذ أن هذه الأقوال هي بمثابة تعليقات أو أحكام وأوصاف للشخصية.

([1]) - ينظر: مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:107. ومستويات دراسة النص الروائي:74. وسيميائية الشخصية الروائية:211

([2]) - مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:108.

([3]) - سيميائية الشخصية الروائية : 212 .

([4]) - ينظر: مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:108. وسيميائية الشخصية الروائية:212.

([5]) - مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:108.

([6]) - سيميائية الشخصية الروائية:212.

ب-التقنية:ويتم ذلك بتحليل أفعال الشخصيات ونشاطاتها التي تنبئ عن ملامحها وصفاتها.

ج-العلاقات الاجتماعية:وذلك بتحليل طرق تعامل الشخصية مع المحيط ،وعلاقاتها به إذ أن لهذه العلاقات امتدادات لها صلة بمكونات من وصفات الشخصية. [1]

7-(استطراد الملفوظ)[2]

وهو يعني إننا نستطيع أن نحدد ملامح الشخصية من الكلام المستطرد الذي يخص شخصية ما ،إذ نظفر في هذا الاستطراد على:

ا-الوصف الجسماني.

ب-مساعدو الشخصية يعدون مظهراً من مظاهرها البنائية.

ج-إحالات نصية ،تصف لنا شخصيات تلتقي وهذه الشخصية.

مفهوم الشخصيّة في قصص الأمثال:

إنّ المفاهيم التي سبق ذكرها للشخصيّة تمثل أبرز مفاهيم الشخصية في التصورات المختلفة التي قدّمها الدرس النقدي. ويعنينا منها مفهوم الشخصية الذي سنتطرق له في قصص الأمثال، وينبغي أن نُشير هنا إلى أنّ مفهوم الشخصية في هذه الدراسة سيتّضح بشكل أوضح من خلال البحث، ولكن ثمّة جوانب سوف نُعنى بها أكثر من غيرها بسبب اتّصالها بطبيعة مادة الدراسة، ولأنها تعطي فرصة لاستثمار الدلالات المختلفة للشخصية من خلال معطيات النصوص المختلفة.

إنّ مفهوم الشخصيّة الذي نُحاول تناوله يقتصر على شخوص القصّة المذكورين في النص صراحة دون أن يشمل الشخصيات الخيالية أوالأسطورية أوالمجازيّة أوالحيوانيّة. إضافة إلى أن الشخصيّة تشير إلى الإنسان بصرف النظر عما يرتبط به من علاقات، وتتناول الشخصية جانبين في الإنسان

(1) - ينظر: مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:108. وسيميائية الشخصية الروائية:212.

(2) - سيميائية الشخصية الروائية:213.

هما: الأول، السمات المظهرية التي يُصرّح بها في النص كالجنس والمكانة الاجتماعية والحالة الاجتماعية والحرفة وغير ذلك ممّا يكون سمات الشخص الفرد المذكور في القصة. والجانب الآخر هو السمات الباطنة للشخصيّة من معطيات عقلية أو نفسية، سواءٌ صُرّح بها أولم يُصرّح ممّا يمكن استنباطه من النص.

ومن خلال هذا المفهوم يُلاحظ أن الفعل أو الوظيفة أو الدور حينما يعزل عن الشخصية لن تُشكل مفهومًا معينًا يكشف عن خصوصيتها، وإنما يكون إسهام هذه العناصر في الكشف ضمنًا عن السمات التي تدخل في مفهوم الشخصية. وقد استبعدنا تصنيف الشخصية تبعًا لمعطيات سابقة مثل ما يتعلق بشخصية المؤلف أو الراوي، أو ما يتعلق بوظيفة الشخصيّة وما يتعلق بالعوامل أو الحالات، وأخذنا بالبحث في النص القصصي للكشف عن وجود أنماط للشخصيّة تمثل نسبًا تكرارية معيّنة من عدمها. ويرى هذا البحث أن تصنيف الشخصيات وفقًا لمعطيات سابقة لا يسمح بالكشف عن خصوصيتها، ولو نظرنا إلى التصنيف المسبق تبعًا للدور(الوظيفة): إلى الشرير والمانح والمعتدي وغيرها، أو تبعًا للفعل: إلى فاعل ومفعول وواهب وموهوب.. وغير ذلك؛ فإن هذا يكشف عن سمة سردية عامة، لكن الشخصية في قصة المثل تظل بعيدة عن التناول في ظل تلك المعطيات، لأنّها تبقى مجرّد أنموذج للتمثيل على مقولة معطاة. ومن هنا فقد كان مفهوم الشخصية الذي نحاول دراسته مرتبطًا بالنص مباشرة، ولعل الأمثلة التطبيقية تُسهم في تجسيد الطرح النظري وتبرز جوانبه، ومن تلك الأمثلة المثال الآتي:

1-1: زعموا أن رجلين من أهل هجر، أخوين، ركب أحدهما ناقة صعبة، وكانت العرب تحمّق أهل هجر، وأن الناقة ندّت، ومع الذي لم يركب منهما قوس ونبل، واسمه هُنين، فناداه الراكب منهما: ياهنين أنزلني ولو بأحد المغروّين –يعني سهميه– فرماه أخوه فصرعه فمات، فذهب قوله: ولو بأحد المغروّين مثلاً [30أ].

1. نلاحظ أن ثمة عناصر يدخلها البعض –كما سبق– في مفهوم الشخصيّة، وإذا كان لهذه العناصر علاقة بالشخصية، فإن مفهوم الشخصية يُسجّل هذه العلاقة لكنه لايَعّدها ضمن الشخصية. فهناك عناصر في النص لاتدخل ضمن مفهوم الشخصية في هذا البحث، ومن ذلك المؤلف الذي يظهر من خلال قوله «زعموا أن» وقوله «يعني سهميه» في آخر النص. ولكن المؤلف مستقل عن الشخصيّة، ونُسميه "صوت المؤلف"، ومثله "صوت الراوي" الذي يظهر بعد المؤلف في تقديم القصة.

2. أما الشخصية في النص السابق فتُعرف بأنها: هنين وأخوه، وهما من أهل هجر. وهذه سمات للشخص معلنة في النص، ثم إنهما أحمقان، وهذه سمة عقلية معلنة في النص، ولكننا نلاحظ كذلك سوء تقدير الفعل من خلال إنزال هنين لأخيه من على الناقة.

3. لانعدّ الناقة شخصيّة قصصية، وإنما هي عنصر مساعد مثلها مثل القوس، ولهذا العنصر وظيفة مرتبطة بالشخصيّة. ومن هنا فإن ثمة سمة يمكن أن تكون للشخصيّة من خلال وجود عناصر كالناقة الشرود وكالسهام في اليد، مما ساعد في اختيار التصّرف الخاطىء الذي وصفت الشخصية بناء عليه بالحمق، أو أن القصة جُلبت للبرهنة على سمة الحمق المذكورة.

4. نجد أن ثمة سمات أخرى مرتبطة بالحمق، مثل ضيق أفق الشخصيّة للبحث عن حل، واستعجالها في الرد؛ مما يكشف عن ضعف الشخصية في صراعها مع القوى الأخرى. وبهذا تتحول الشخصيّة من كونها حمقاء تتصف بالرعونة المرتبطة بسلوكها الخاطىء إلى شخصيّة هي ضحيّة مفارقةٍ وليست ضحية حمق؛ فربما أراد هنين أن يُصيب الناقة لتكفّ عن شرودها، وهذا ما يُفهم من كلام الراكب: «أنزلني ولو بأحد المغروّين» فقد طلب من البداية إنزاله وليس تخليصه من الناقة بقتله. وربما نفهم أنّه لم يرد الهلاك لما طلب إنزاله، من خلال فهمنا لمعنى الإنزال بأنّه مرتبط بالحياة والتكاثر أكثر من ارتباطه بمعنى الهلاك[1].

(1) فالمنزل هو المكان الذي يسكنه أحياء. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة نزل. ويظهر أنّ معنى النزول مرتبط ببعض الحوادث ومنها أنّ آدم عليه السلام أنزله الله سبحانه من السماء ليتكاثر، والمطر ينزل ليحيي الأرض. وهذه إشارات يتضح لنا أنها تحمل معنى البقاء أكثر من معنى الفناء.

5. وهذا يجعلنا نميز بين الشخصية وسماتها المعطاة وبين الشخصية من خلال أفعالها. ومن هنا فإن البحث في الشخصيّة يستند إلى ما يُعطى في النص –كالحمق– ولكنه يحاول استقراء دلالة النص للتعريف بالشخصيّة من جهة، وتصنيفها إلى نوع أو إلى وظيفة أو إلى علاقة، من جهة أخرى. أي أن ثمة تفريقًا بين الصوت الذي يُقدّم الشخصيّة، وبين الدور المسند إليها، وبين الشخصيّة ذاتها، سواء أكانت تلك الشخصية حقيقية (تاريخيّة) أم صورة للحقيقة أي مجرد ممثل للدور. وسواء أصدر منها الفعل أم وقع عليها، فالتعامل يكون معها من خلال المعطيات المرتبطة بها من غير أن تلغيها تلك المعطيات وتحلّ محلها.

6. أمّا تقسيم الشخصيّة تبعًا لدورها إلى رئيسة أو ثانوية أو هامشية، أو تقسيمها تبعًا لنوعها، وكذلك تبعًا لوظيفتها وعلاقاتها؛ فهذا تقسيم يؤكد الشخصيّة في أكثر من مجال دون أن يكون مفهومًا مستقلاً لها. ولهذا فإنّنا نلاحظ ما يرد في النص من تلك المعطيات، ونُصنّف الشخصية وفقًا له بقصد الكشف عن الترابط بين تلك السمات المختلفة للشخصية وبين ما تُفرزه الشخصية من خلال استنطاق النص.

أما ارتباط الشخصيّة بحالة الحدث أو ببنية العقل الجمعي، فإنّنا نفيد منه في حالة ارتباط الشخصية بتكرار معيّن يشهد على نمط ثقافي تُقدمّه قصص الأمثال. وممّا يجدر ذكره أنّ الوصول إلى هذا النمط الثقافي للمجتمع يمثل دلالة الشخصية التي يهتم بها هذا البحث؛ فالحمق المنسوب للأخوين في النص السابق يُحيل إلى حمق أهل هجر (المزعوم) كما يُعلن ذلك النص. وهذا التصريح مأخوذ من نظرة المجتمع –كما يزعم النص– لأهل هجر. وفي هذا الربط محاولة لتفسير الجزء الظاهر من السلوك الذي فيه عدول عن معيار السلوك العام، وهو تفسير لايبحث في السبب وإنما ينسبه إلى فئة اجتماعية تسكن في مكان معين فتلتصق بهم هذه الصفة. وهذا أمرٌ ملاحظ في المجتمعات الحديثة أيضًا، وليس ثمّة دراسة علمية تقدم تفسيرًا واضحًا لمثل هذا الربط.

والواقع أن التصنيف النمطي للناس معروف عند العرب، فقد ألف أبو منصور الثعالبي (429هـ) كتابًا عن تصنيفات الناس عنوانه **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب**[1]، وخصص الباب السابع منه للتصنيف النمطي للقبائل العربية، وارتباط كل قبيلة بخصلة من الخصال، مثل: الكبرياء في قبيلة مخزوم وأمية، والجود في طيء، والقيافة أو الفراسة في بني مدلج، وقلة التشدد الديني في بني سعد من تميم، والتدين في قريش، والعيافة في بني لهب[2]. وخصص الباب العاشر فيما يخص الإسلام والمسلمين، ومن ذلك: نجدة الخوارجي، وتهاون فرقة أخرى، وطريقة الأكل البطيئة للصوفي، وظرف الزنديق، ونفاق المرجىء، وفقدان الدم من وجه الناصبي (معادي أهل بيت الرسول) [3].

وخصص الأبواب من الثالث عشر إلى الخامس عشر للتصنيف النمطي المنسوب للملوك والوزراء والشعراء[4]. وخصص لما يرتبط بالبلدان والأماكن من تصنيفات ثلاثة أبواب هي الباب السادس عشر، والباب الخامس والأربعين والسادس والأربعين[5]. ويذكر ارتباط بعض أهل المناطق بقلة التدين، وعكسهم أهل الحجاز. أما صفة الحمق فهو يذكر عدة بلدان منها غرب الحجاز والبصرة[6]. وخصص الباب السابع عشر لتصنيفات أهل الصناعات مثل الصباغ والقصاب والإسكافي والمغنّي والمعلم والدلال. ويذكر تصنيفات عامة عن الشعوب من خلال البلدان، فيذكر أن «الهند لهم السحر والحساب والشطرنج وصناعة التماثيل، والعرب لهم البيان والشعر والفروسية والقيافة، والروم لهم الطب والتنجيم والموسيقى والتصوير، وللفرس السياسة والعمارة..» [7].

(1) أبو منصور عبدالملك الثعالبي. **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، (القاهرة: دار المعارف، 1965), والكتاب يقع في 817 صفحة، وفي نسخ أخرى هو جزئين.
(2) الثعالبي، **ثمار القلوب**، ص ص 115–124
(3) الثعالبي، **ثمار القلوب**، ص ص 163–177
(4) الثعالبي، **ثمار القلوب**، ص ص178–230
(5) الثعالبي، **ثمار القلوب**، ص ص 231–239 ، و ص ص 530–545؛ 546–555.
(6) الثعالبي، **ثمار القلوب**، ص ص 231–239
(7) الثعالبي، **ثمار القلوب**، ص 237

كما نجد هذه التصنيفات النمطية للناس عند أبي إسحاق القيرواني (453هـ) في كتابه **جمع الجواهر في الملح والنوادر**، الذي يذكر فيه تصنيفات متنوعة مثل: الأشراف، والبخلاء، والمجانين، والحمقى، والمغفلين، والطفيليين، والمخنثين، والمتقعرين في الكلام، والمتطيرين، والبلداء[1].

وهناك مؤلفات أخرى بعضها يركز على صفة معينة كصفة **البخل** كما هو في كتاب **البخلاء** لأبي عثمان الجاحظ (256هـ)، أو صفة الحمق والغفلة كما هو في كتاب **المغفلين والحمقى** لابن القيم الجوزية (712هـ). ونجد في هذين الكتابين ذكرًا لعدد من قبائل العرب ولعدد من الأماكن التي تكتسب صفة نمطية من تلك الصفات.

ولعلّ ربط الناس بين سلوك معيّن –كالحمق أو النكتة مثلاً– وبين بلد معيّن أو بجماعة محددة، ما يكشف عن شيوع هذه الصفة أو تلك في قطاع واسع من تلك المجتمعات؛ ولهذا فإنّ هذا الشيوع بحد ذاته أصبح سببًا في هذا الربط. ولكنّنا حينما ننظر في أصل هذا الربط ونسبة مصدر السلوك ربّما نجد ذلك يعود إلى الرغبة في الإيهام بواقعية القصّة، لأن ذهن المجتمع جاهز لتصديق مثل هذه النسبة[2]. وبهذا فإنّ مفهوم الشخصية يتناول الدلالات الضمنية التي تُعبّر عن جزء من نظرة الثقافة العربية لبعض الشخصيات.

ونخلص بعد هذا إلى أنّ دلالة الشخصيّة تنبع من مجموعة من المعطيات التي يتعلق بعضها بطريقة التأليف، وبعضها بالوظيفة، وبعضها بالنمط، كما سيتضح ذلك من خلال دراسة الشخصية في قصص الأمثال. على أنّ قصّة المثل تمثل نوعًا من القص التراثي، وتكوّن بمجملها بنية حكائيّة تفضي إلى مقولة موجزة تتضمن تلخيصًا لمغزى القصة[3]. وسيتّضح المراد من قصّة المثل من خلال تناول عناصرها في مجمل هذه الدراسة.

(1) أبو إسحاق إبراهيم القيرواني، **الجواهر في الملح والنوادر**، تحقيق: رحاب خضر عكاوي، (بيروت: دار المناهل، 1993). والكتاب يقع في 453 صفحة.

(2) انظر: محمد السمان. **خطاب الجنون في الثقافة العربية**، (لندن: رياض الريس، 1993)، ص ص43–48.

(3) ويستطيع القارئ أن يميز قصة المثل عن غيرها من القصص القديم بعدد من السمات التي حرص البحث على استنباطها ودراستها، ومن ذلك أساليب الاستهلال، والنطق بالمثل، وتوالد القصص فيها، وحضور الراوي والمؤلف.. وغير ذلك من

الشخصية في المدونة النقدية الجزائرية:

ولأهمية (الشخصية) باعتبارها أحد أهم مصطلحات النظرية السردية – التي تشعبت النقاشات والأطروحات حولها – ' فإن الناقد (عبد الملك مرتاض) قد أفرد لها موقعا مركزيا، إذ أضحت عند بؤرة لها الهيمنة الخاصة، ومن خلالها تنشطر سائر المشكلات السردية الأخرى ، إذ تحويها جميعا، ولا تنطلق على أرضية المنجز السردي إلا بوجودها، (فلا الزمن زمن إلا بها ومعها، ولا الحيز حيز إلا بها ، حيث هي التي تحويه وتقدره لغايتها، على حين أن اللغة تكون خدما لها وطوع أمرها).(1)

ولعلنا نجد في هذا الموقف الذي أفرده الناقد للشخصية حكما قطعيا صريحا، ينتصر فيه الناقد لإحدى أهم المصطلحات السردية التي تتعالق بها سائر المكونات السردية الأخرى لتقبع حينها مظلتها الفسيحة.

ولعل ما يدعم هذه الرؤية هو أننا عثرنا على تبرير موازي لمقولة(عبد الملك مرتاض) الآنفة، إذ جلى هذا المشكل السردي العجيب بشيء من الإسهاب والوصف الانسيابي البديع، وكأن بالناقد يطمح إلى تثبيت قاعدة سردية مؤداها أن أفول الشخصية وغيابها يستلزم حتما الإقرار باللارواية. إذ نلمحه قائلا:(لا أحد من المكونات السردية الأخرى يقتدر على ما تقتدر عليه الشخصية، فاللغة وحدها تستحيل إلى سمات خرساء فجة لا تكاد تحمل شيئا من الحياة والجمال. والحدث وحده وفي غياب وجود الشخصية يستحيل أن يوجد معزل عنها، لأن هذه الشخصية هي التي توجد،

(1)عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي.ص127

السمات. انظر الفصل الثاني والرابع والخامس والسادس، هذا عن قصة المثل. أمّا حكاية المثل فهي العناصر المشتركة بين النصوص المختلفة إذا كان لقصة المثل الواحد أكثر من رواية. انظر ملحق مفاهيم البحث ومصطلحاته.

وتنهض به نهوظا عجيبا.والحيز يخمد ويخرس إذا لم تسكنه هذه الكائنات الورقية العجيبة: الشخصيات).(1)

وعليه فإننا سنعرج إلى رؤية (عبد الملك مرتاض) لهذا المبحث السردي، فنسوق المصطلح الأنسب الذي ارتضاه لها وأقر بتبنيه بديلا عن مصطلحات أخرى، ونكشف عن مفاهيمها عنده والتي تنزع إلى مراجع تأصيلية لاقت القبول عنده.

لقد استهل الناقد حديثه عن هذا المبحث السردي المهم ببسطه مهادا تفصيليا يوضح من خلاله مسألة تعالق الشخصية بالأيديولوجيات والحضارات والتاريخ،مشددا في ذلك على مبدأ وجودها الفعلة في الرواية التقليدية، والتي تمثلها أعلام روائية من مثل(كافكا) ، (بالزاك) ، (إميل زولا) ، (نجيب محفوظ)... وغيرهم.

ويصر الناقد على مبدأ تعامل الراوية التقليدية مع (الشخصية) على أساس أنها (كائن حي له وجوده الفيزيقي، فتوصف ملامحها، وقامتها ،وصوتها، وملابسها).(2)

ويمضي(عبد الملك مرتاض) في معرض الدفاع عن مصطلح (الشخصية) بدل الإفصاح بدال(الشخص)، انطلاقا من ركونه إلى المعنى الشائع لدى الطبقة العامية، إذ يقول في هذا الشأن : (وأيا كن الشأن، فإن المصطلح الذي نستعمله نحن مقابلا للمصطلح الغربي هو "الشخصية" ،وذلك على أساس أن المنطق الدلالي للغة (Personnage) العربية الشائعة بين الناس يقتضي أن يكون

"الشخص" هو الفرد المسجل في البلدية (...) والذي يولد فعلا ويموت حقا، بينما إطلاق الشخصية لا يخلو من عمومية المعنى في اللغة العربية، زئبقي الدلالة).[3]

(1)عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية.ص 91

(2)المرجع نفسه.ص 76

(3) المرجع نفسه.ص75

ثم ما يفتأ الناقد أن يوضح ظلال كل من المصطلحين (الشخص/الشخصية)، في رغبة منه إلى وضع حدود مفهومية تختص بهما، وهذا ما أوضحه (عبد الملك مرتاض) في كتابه النقدي الموسوم بـ: (تحليل الخطاب السردي)، إذ يقول:(ويختلف الشخص عن الشخصية بأن الإنسان، لا صورته التي تمثلها الشخصية في الأعمال السردية).[1]

وعلى الرغم من تبني (عبد الملك مرتاض) لمقولة (ميشال زيرافا) التي تقتضي بكون (الشخصية) مجرد علامة لغوية (دال/ومدلول) لا تنسحب إلى الوجود الواقعي إي خارج أطر النص باعتباره كتلة لغوية صماء تقبع بداخلها العناصر اللغوية التي تتعالق فيما بينها.

إلا أن (ميشال زيرافا) قد أشار إلى تمثيلهما (الشخص) كذلك، وهذا الأمر نفاه (عبد الملك مرتاض) جملة وتفصيلا، فقد عمد إلى إزاحة مقولة (الشخص) وأبقى على مصطلح (الشخصية) وقد نقل الناقد (لحميد لحمداني) هذه الرؤية التي تنصع على أن (يطل الرواية هو شخص في الحدود التي يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص (Personne)) . (2)

وفي هذا السياق يفصح (عبد الملك مرتاض) قائلا: (أفبعد كل هذا يمجد كافكا على أنه أول من منح الشخصية الروائية حرفا أو رقما، لا اسما كاملا، والحال أن آلاف الناس كانوا ينادون بالأرقام).(3)

ثم لا يبرح الناقد أن يرسو على قاعدة التراثية ليدلل على اشتقاقات الاسم داخل الصرح اللغوي العربي، والذي يرى في الاسم سوى علامة (Sing) ، إذ يقول (عبد الملك مرتاض): (أرأيت أن اشتقاق الاسم في اللغة العربية لم يأت في الغالب إلا من الوسم أي العلم. فأي حرج مطلق من كتاب الرواية ومدبجي الحكايات على شخصية من شخصياته علامة من هذه العلامات،

(1) عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية.ص 268

(2) حميد لحمداني، بنية النص الأدبي من منظور النقد الأدبي.ص 50

(3) عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي. ص 126

كما نطلق حروفا معينة محرفة عن الاسم الأصلي الطويل).(1)

وإن كانت السجلات النقدية حامية الوطيس في اعتبار (الشخصية) كائنا حيا أو مجرد كائن ورقي لا يحيد عن حيز المنجز النصي، فإنا نظرتنا لهذه المسألة الشائكة ستكون موافقة لما جنح إليه الناقد (بوعلي كحال) ، الذي يقول عن هذا المشكل السردي: (ومن المنظور السردي لا تفيد معرفة هوية الشخصية، سواء أكانت من لحم ودم أو من ورق، في تحليل وتفكيك البنية السردية وآليات اشتغالها).(2)

أما بما يختص بأنواع (الشخصية) التي عكف الناقد (عبد الملك مرتاض) على تبيانها فقد انحصرت عنده في نوعين أساسين، وهما: (الشخصية المدورة) و(الشخصية المسطحة) علما أنه لكلا المصطلحين مصطلحات موازية لهما سنفصل في شأنها.

***-الشخصية المدورة:**

إنه لمن المعلوم أن الناقد (فوستر) هو من ابتدع هذا اللون من الشخصية، لكن هذا لا يمنع من أن توجد مصطلحات موازية لها، فتشتط عن هذا المسمى إلى مسميات أخرى، صنيع الناقد (إبراهيم فتحي) الذي اصطلح عليها بالشخصية الرئيسية حينا، وب(الشخصية المحورية) كمسمى ثان.

فأما عن المفردة الأجنبية فقد قابلها الأخير ب:(الشخصية الرئيسية) وقد أوضح مرجعيتها الأولى بالقول: (تعني الكلمة في أصلها اليوناني المقاتل الأول. وليس بالضرورة أن تكون الشخصية الرئيسية بطل العمل دائما، ولكنها دائمة هي الشخصية المحورية، وقد يكون هناك (...) خصم لهذه الشخصية).(3)

---

(1)عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية.ص 86

(2)بوعلي كحال، معجم مصطلحات السرد.ص 80

(3)إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية.ص 212

ولكي يثبت (عبد الملك مرتاض) على قاعدة تميز بين الشخصيتين (المدورة/المسطحة) ، فإنه ركن إلى مبدأ (المفاجأة) الذي ابتدعه كل من (تودوروف/ديكرو) . وعليه، فالشخصية السردية (إن فاجأتنا مقتنعة إيانا فهي مدورة، وأما إن لم تفاجئنا فهي مسطحة).(1)

ولا نحسب أن تبني مصطلح (الشخصية المدورة) من لدم (عبد الملك مرتاض) كفيل بأن يجمع عليها أترابه، إذ يطلع علينا الناقد (إبراهيم فتحي) مبشرا بميلاد مصطلح مغاير له، وهو ما تمثل عنده في (الشخصية التامة الممتلئة) الذي خلص إليه عبر ترجمته للمفردة الإنجليزية (Round character) إذ إنها تتصف بـ((عمق واضح وأبعاد مركبة وتطور مكتمل وقادرة على أن تدهش القارئ إدهاشا مقنعا مرات عدة)).(2)

على أن إبراهيم فتحي يعارض فكرة جعل البطل (Héro) معادلا لـ(الشخصية المدورة) أو (الشخصية الرئيسية)، إذ يقول: (ومن الأخطاء الشائعة اعتبار البطل (أو البطلة) الشخصية الرئيسية في القصة أو الفيلم أو المسرحية أو الرواية دون أن يتصف بصفات البطولة).(3)

ولعل مكابدتنا في التحري والكشف عن الميزات التي تصطبغ بها(الشخصية المدورة) عند (عبد الملك مرتاض) قد أفضت بنا، إلى أن نثبت ذلك عبر معادلة رياضية مؤداها الآتي:

الشخصية المدورة= شخصية(مركبة + مغامرة + رجراجة + غامضة + متغيرة) وعلى الرغم من تبني الناقد لمصطلح (الشخصية المدورة) الذي نقله عن الفرنسي (ميشال زيرافا)، إلا أن الاتكاء على المرجعية العربية التراثية في تدعيم هذا الاجتباء الاصطلاحي كان واضحا في مقولته التي مؤداها:

((ونميل نحن إلى مصطلح ميشال زيرافا، وهو(الشخصية المدورة)، ونحن اخترنا هذه الترجمة ، لأننا

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية .ص 88

(2)إبراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية .ص 212

(3)المرجع نفسه.ص69

استوحيناها من التراث العربي، إذ كان الجاحظ كتب رسالة عجيبة وصف فيها شخصية نصفها حقيقي، ونصفها الآخر خيالي، وهي رسالة التربيع والتدوير الشهيرة)).(1)

ولعلنا نجد مصطلح (الشخصية المدورة) الذي تبناه (عبد الملك مرتاض)، ليعبر من خلاله على الشخصية الرئيسية والتي تملك الفعالية الدينامية داخل النص السردي تتأسس على اعتبار –نراه مهما– والمتمثل في أن مفردة (المدورة) والتي ترجمت عن اللفظ الأجنبي (Round) بديلة تدنو من دال (الدائرة) التي تتميز بـ الانغلاق والحيز المحدود.

وانطلاقا من ذلك فإنه لا يعقل–في نظرنا– أن تكون الشخصية الدينامية– الفعالة– منطلقة في محيط حيزي يتصف بالضيق والانغلاق.

وعليه، فإننا نعتقد أن مصطلح (الشخصية المركزية) المصطلح الأنسب والأقرب إلى المفهوم الذي يتعلق بهذا الضرب من الشخصية، لأن (المركز) تتقاطع من خلاله مسارات المنجز السردي بشخصياته وأمكنته–أو أحيازه باصطلاح (عبد الملك مرتاض)– وأزمته التي تتشكل على الخارطة النصية، فمن خلال المركز تنشطر سائر المكونات السردية من جهة، ولتعاود التجمع والتراص عنده من جهة أخرى.

***–الشخصية المسطحة:**

لا ضير أن تتحد (الشخصية المسطحة) في شكلها العام باعتبارها(شخصية ذات بعد واحد، شخصية يمكن التنبؤ بسلوكها بسهولة، وتعد شخصية"مسزميكاوبر" في رواية تشارلز ديكنز "ديفيد كوبرفيلد" مثالا لهذا النوع من الشخصيات).([2])

(1)عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية.ص 87-88

(2)جير الد برنس ،قاموس السرديات.ص70

وبالإضافة إلى تلكم الصفات التي وضعها الناقد (جيرالد برنس) لهذا اللون من الشخصية التي

تتسم بكونها تحمل بعدا واحدا ، ويمكن الكشف عنها بيسر ، فإن الناقد (إبراهيم فتحي) قد سعى إلى أن يثبت خصائص أخرى تتميز بها، إذ إنها عنده "لا تتطور مكتملة ، وتفقد التركيب ولا تدهش القارئ (...) ويمكن الإشارة إليها كنمط ثابت أو كاريكتار"[1]

أما عند المعالجة النقدية التي خصها (عبد الملك مرتاض) لها ، فإنها تتأتى عبر المفاهيم التي ساقها لها ، إذ إنها عنده "تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة ".[2]

وبذلك يكون (عبد الملك مرتاض) محددا لهذا الضرب من الشخصية عبر ميزتي (البساطة/اللاتغير) ولا نحسب أن قد ضرب على وتر الجدة والجديد في كشفه عن مفهوم هذا المصطلح، لأن الناقد يظل ناقلا أمينا – في نظرنا – لما أوضحه (فوستر) بخصوص هذه الشخصية ، إذ إن "المسطح من الشخوص يسميه "فوستر" بالثابت". [3] وعلى هذا فإن صفة (اللاتغير) التي أومأ إليها (عبد الملك مرتاض) تجد دالا يضايفها ويوازيها عند (فوستر) والمتمثل في صفة (الثبات) ، وهو الأمر ذاته عند (جيرالد برنس) الذي يراهن على فك اللبس بين نوعي الشخصية عبر النظر إلى مبدأ (التغير/التبدل) ،وبذلك تكون الشخصية "دينامية حركية عندما يطرأ عليها التبدل، أو استاتيكية ساكنة عندما لا تكون قابلة للتغير".[4]

أما عن خاصية البساطة التي اصطبغت بـ(الشخصية المسطحة) عند (عبد الملك مرتاض)، فإنها تحيل إلى مبدأ السهولة في القبض عليها وتحديدها، إذ أن "مزية الشخصية المسطحة تتمثل في قابليتها لأن تعرف بسهولة ويسر.

(1) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية .ص 212

(2) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية .ص 89

(3) إبراهيم خليل ، بنية النص الروائي.ص 43

(4) جيرالد برنس، قاموس السرديات .ص30

وليس بالجديد على الناقد أن يصنع المفاجأة النقدية، فيضرب على أوتار المصطلح الغرائبي-إن صح التعبير-، فبعد أن أورد مصطلح (الشخصية الثانوية) التي توازي-المسطحة- حينا وتتضاد مع (الشخصية المركزية) – أو المدورة باصطلاح مرتاض- ، والتي دل عليها قوله:(نصادف الشخصية المركزية التي تصادي الشخصية الثانوية).(1)

فإنه نلفيه مبتدعا لمصطلح محدث أسماه بـ : (الشخصية الخيالية من الاعتبار)، أو كما يقابلها في الرسم الأجنبي (Personnage de comparse) أو كما اصطلح عليها بـ : (الشخصية العديمة الاعتبار) في سياق آخر.

وعليه، فإننا لا ننساق مع هذا الاصطلاح المحدث الذي يوازي (الشخصية الثانوية)، وذلك وفق اعتبارين:

1- إن التسمية التي وضعها (عبد الملك مرتاض) لهذا الضرب من الشخصية والموسومة بـ(الشخصية العديمة الاعتبار) لاتكاد تجد وفاقا –في نظرنا- مع الشخصية الثانوية-أو المسطحة وغيرها- لأن حملها قد تحيل إلى ما يشبه الإقصاء الكلي أو اللاوجود.
2- إن الناقد لم يورد هذا المصطلح حين عنونته لضروب الشخصية من جهة، أضف إلى ذلك أنه أومأ إليه دون البت في تفاصيل حده المصطلحي أو في مدلولاته المشحونة مفهوميا.

وإن الذي يعزز مسألة عدم الاستقرار أو الثبات عند (عبد الملك مرتاض) في الإشارة إلى المصطلح الأقرب إليها، هو مادل عليه الناقد ذاته بقوله: (بيد أن الشخصيات السلبية أو المسطحة، أو الثابتة(وهذه المصطلحات الثلاثة تكاد تعني شيئا واحدا منها)).(2)

---

(1)عبد الملك مرتاض،في نظرية الرواية.ص87

(2)المرجع نفسه.ص89

الفصل الثالث

مصطلـــــح الزمكانيـــــة

في مفهوم البنية الزمكانية.

المبحث الأول:

في مفهوم الزمن.

أولا: تعريف الزمن.

ثانيا: الزمن بين المفاهيم الفلسفية والعلمية.

ثالثا: الزمن في الأدب.

المبحث الثاني:

في مفهوم المكان.

أولا: تعريف المكان.

ثانيا: نظرة سريعة حول مفهوم المكان الروائي في النقدين الغربي والعربي.

المبحث الثالث:

في مفهوم الزمكانية.

أولا: تعريف مصطلح الزمكان.

ثانيا: المرتكزات الفلسفية والعلمية لمصطلح الزمكان.

ثالثا: مصطلح الزمكان في الأدب.

رابعا: مصطلح الزمكان في النقدين الغربي والعربي.

المبحث الأول: في مفهوم الزمن

أولا: المفهوم اللغوي للزمن.

ثانيا: الزمن بين المفاهيم الفلسفية والعلمية.

ثالثا: الزمن في الأدب.

أولا: المفهوم اللغوي للزمن:

جاء في لسان العرب أن "الزمن، والزمان: اسم لقليل الوقت، وكثيره، وفي المحكم الزمن، والزمان، العصر، والجمع أزمن ، وأزمان وأزمنة. وزمن زامن : شديد. وأزمن الشيء: طال عليه الزمان، والاسم من ذلك الزمن، والزمنة. وأزمن بالمكان أقام به زمانا، وعامله مزامنة، وزمانا من الزمن".1

أما في معجم مقاييس اللغة فقد ورد تعريفه كالآتي: "زمن، الزاء، والميم، والنون أصل واحد يدل على وقت من الوقت، ومن ذلك الزمان، وهو الحين قليله، وكثيره. يقال زمان، وزمن، والجمع أزمان، وأزمنة".2

ومن خلال هذين التعريفين السابقين، يتضح لنا مدى تعدد الألفاظ الدالة على الزمن، ولعل ذلك ما دفع ببعض اللغويين إلى القول، بضرورة الفصل، والتفرقة لبن لفظي "زمن"، و"زمان"، إذ يقترح الدكتور "تمام حسن"لفظ "الزمان" للدلالة على الزمن الفلسفي، بينما يطلق مصطلح "الزمن" للدلالة على "الزمن اللغوي"3

1_ ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، م13 ، دار صادر، بيروت، ط 4، 2005 (كلمة زمن) ، ص 60

2_ أبو الحسين أحمد بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، م3 ، دار الجيل، بيروت، د ط ، 1991 ، (باب الزاء والميم وما يثلثهما)، ص 15

3_ كمال رشيد: الزمن النحوي في اللغة العربية، دار عالم الثقافة، عمان، د ط ، 2008 ، ص 14

لكن هذا الزعم قوبل من قبل بعض الدارسين بالرفض، حيث رأى هؤلاء بعد وجود فرق اصطلاحي في استعمال مصطلحي الزمن، والزمان، فهما "يردان في المعنى نفسه من غير تفريق"1

خاصة، وأن "النحاة القدماء، والمحدثين لم يشيروا من قريب، أو بعيد إلى هذا التفريق، بل إن الكلمتين 'زمن، زمان' تتبادلان الاستعمال في المعنى الواحد"2

كما أن التعريفات اللغوية السابقة الذكر، تؤكد تساوي المصطلحين _زمن، زمان_ في الدلالة والاستعمال.

وقد اهتم الفكر العربي بفكرة الزمن اهتماما كبيرا، فكان من نتيجة ذلك أن عقدت له الكثير من الألفاظ 3، إذ "تعددت في اللغة الألفاظ الدالة على الزمن، فهو الزمن، والزمان، والدهر والحين، والوقت، والأمد، والأزل، والسرمد"4 . وغيرها من الألفاظ الدالة عليه في مختلف مظاهره، وأشكاله. ولأن الزمن_ في رأي جل الباحثين _ فكرة فلسفية أساسا ستكون محطتنا القادمة محاولة رصد أهم ما قدمته _ الفلسفة _ من تنظيرات حول الزمن.

الزمن هو مجرد حقيقة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على الشخصيات والمكان والزمن هو القصة وهي تتشكل ، وهو الإيقاع .

ب-((الزمن خيط وهمي مسيطر على كل والأنشطة والأفكار . فاء ذا لكل هيئة من العلماء مفهوما للزمن خاص بها. فهو مفهوم مجرد ((لا يدرك بوجه صريح في نفسه (لايرى ،ولايسمع ،ولايشم،ولا يلمس،). ولكنه يدرك فيما يحيط بنا من أشياء وأحياء ،فإدراكه يتوقف على علاقة خارجية تظاهر على الإحساس به على نحو ما .

1_ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2_ المرجع نفسه، ص 15

3_ للمزيد ينظر كريم زكي حسام الدين: الزمن الدلالي، ص _ ص 220 _ 392

4_ كمال رشيد، الزمن النحوي، ص 12

ثانيا: الزمن بين المفاهيم الفلسفية والعلمية:

لقد تنوعت مقولات الزمن، وتعددت فكانت الفلسفية، والعلمية، والأدبية كما تجلى قبل ذلك "هاجس الزمن في الآداب القديمة، والأساطير " [1]. فتعددت بذلك الأقطاب الجاذبة لفكرة الزمن، وإن كان الحقل الفلسفي أكثرها جذبا لعنصر الزمن واشتغالا عليه، "فمن يقلب النظر في المناهج الفلسفية يجدها تدور حول محاور استفهامية تحاول الكشف عن مفاهيم الزمن، وعلاقته الجدلية بالإنسان " ... الزمن مطلق أم نسبي؟ الزمن دائري أم خطي؟ الزمن موضوعي أم ذاتي؟ الزمن هو الماضي ام الحاضر أم المستقبل؟ [2]

كما انصبت معظم اهتمامات الفلاسفة _ في مناقشتهم لإشكالية الزمن_ حول ثنائيات مختلفة متعلقة: بالكون، والحياة، والإنسان، فالوجود والعدم ، والميلاد والموت، والثبات ، والحركة، والحضور، والغياب والزوال، والديمومة[3].

وكان وراء اختلاف هذه الثنائيات، "أن انقسم الفلاسفة في رؤيتهم للزمن"[4] انطلاقا من الفلسفة اليونانية التي كانت تنظر إلى الزمن بوصفه" جوهرا قائما بذاته متصلا بالكون ومنفصلا، وخارجا عن النفس، والأشياء وفسرت الزمن كونه ثابتا" [5]. وتكملة لفكرة الثبات، والاتصال التي كان أفلاطون أحد الداعين إليها، جاء آرسطو ليضيف" فكرة الحركة، وهو يرى أن الحركة أساس الزمن، ولولاها لبقي الزمن عقيما"[6] .

1 _ مهاحسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية ، ص 35.

2_ المرجع نفسه، ص 17.

3_المرجع نفسه، ص 11.

4_ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5_ المرجع نفسه، الصفحة نفسها

6_ المرجع نفسه، الصفحة نفسها

وما لبث مفهوم الزمن أن انتقل إلى حقول العلم، ومختبراته بحيث عقدت له النظريات العلمية، فكان" نيوتن أحد الذين حافظوا على الفهم اليوناني للزمن، من خلال توظيفه لبناء زمنه الرياضي، فالزمن لديه، " زمن قائم بذاته، ومستقبل عن الأشياء ومطلق"[1]

ودحضا لفكرة الاتصال بالكون، والثبات، تأتي فلسفة "كانط Kant، حيث "ارتبط مفهوم الزمن بالإنسان ارتباطا وثيقا وصل حد الذوبان"[2] ، إذ طور مفهوم الزمن بنقل مفهومه" باعتباره قائما بذاته خارج النفس الفردية إلى كونه مرتبطا بالعقل" [3] ، " ومن هذا التصور، يحدد كانط فكرة الزمن تحديدا ذاتيا فلا واقع له خارج الذات" [4]

ومع الفلسفة الحديثة دائما ، يطالعنا "بارجسون" Bergson بصياغة جديدة لمفهوم الزمن إذ "يؤمن بارجسون بحركة الزمن ، وسيلانه الدائم "[5]، "فالمفهوم الفيزيائي للزمن _عنده_ لا يكفي لتفسير تجربة المدة الزمنية".[6]

1_ المرجع السابق، ص 18

2_ صالح ولعة: البناء والدلالة في روايات عبد الرحمن منيف ، ص 13

3_ مهاحسن القصراوي ، مرجع سبق ذكره، ص 18

4_ صالح ولعة، مرجع سبق ذكره، ص 18

5_ المرجع السابق ، ص 19

6_ المرجع نفسه ، ص 20

أما لدى فلاسفة الفكر الوجودي ، فنجد أن أبرز أقطابه "مارتن هايدجر " Martin Heidegger يولي الزمن الحاضر أهمية قصوى أكثر من اهتمامه بالزمن الماضي ، و السبب في ذلك يعود إلى كون " الماضي يمتد خلفنا إلى ما لانهاية ، أي أنه انتهى ، لذلك يبقى الحاضر "[1]

كما أن "مارتن هايدجر" Heidegger ، "يربط بدوره بين الزمن و الوجود ، ولا يفكر الإنسان في أحدهما دون أن يفكر في الأخر ، و يفسر "مارتن هايدجر" الوجود على أساس الزمن ، بمعنى أنه اعتبر الزمن هو الأفق المتعالي الذي ننظر منه إلى السؤال عن الوجود ".[2]

أما نظرية النسبية لأينشتاين Einstain ، فقد تعاملت مع الزمن معاملة خاصة ، حيث بعد الزمن فيها بعدا رابعا للمكان ، فترى أن "المكان و الزمان يرتبطان ارتباطا وثيقا بدلا من أن يكونا منفصلين" [3] وسنؤجل الحديث عن هذا العنصر ، لنعود إليه مرة أخرى في سياق حديثنا عن أصول مصطلح "الزمكان" و مرجعياته العلمية و الفلسفية .

إن هاجس الزمن لم تتوقف حدوده عند تأملات الفلاسفة ، أو نظريات العلماء فحسب ، بل انتشر هوسه ليقتحم مجالات أخرى أوسع ، و أشمل ، "فالاهتمام بالزمن يتبدى في كل فن ... في إيقاعات الجاز القلقة ... في بحث الشعراء عن إيقاعات أكثر حرية" [4] ويبدو أن الأدب واحد من تلك

الفنون التي تجرعت النصيب الأكبر من الاهتمام بالزمن ، و الإحاطة به ، "فكان الأدب الحديث مهووسا بمشكلة الزمن" [5] ، وكان "هذا الاهتمام بالزمن أشد ما تلمسه في الرواية التي تظل مع التوجه الصحيح أكثر الأشكال الأدبية مرونة ، و أشدها إثارة".

1_ المرجع نفسه ، ص 20

2_صالح ولعة ، مرجع سبق ذكره، ص 13

3_ كولن ولسن : فكرة الزمن عبر التاريخ ، تر : فؤاد كامل ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، دط ، 1992 ص 158.

4_ أ.أمندلاو : الزمن و الرواية ، بكر عباس ، دار صادر ، بيروت ، ،ط1 ، 1997 ص 17 .

5_ المرجع نفسه ، ص 20.

ثالثا – الزمن في الأدب :

و إذا كان مفهوم الزمن لدى الفلاسفة قد عرف الكثير من الاختلالات ، والتناقضات ، فإن مفهومه في الأدب لم يكن ليحيد عن ذلك الصراع ، وهذا ما دفع بأحد النقاد إلى القول : "بأن الجدل الحاصل بين التجريبيين ، والتقليديين إلى حد ما جدل حول الزمن" [1] ونتيجة لهذا الجدل تعمقت طروحات النقاد ، في فهم الزمن ، و تعددت بذلك نتائجهم النقدية المؤطرة لتلك الطروحات.

وبذلك "لم يشغل الزمن الروائيين وحدهم ، بل شغل النقاد أيضا انطلاقا من إدراكهم أهميته كعنصر أساسي في إعطاء الرواية شكلها النهائي " [2] ، فتعددت بذلك رؤاهم للزمن الروائي ، فكانت الانطلاقة الفعلية مع الشكلانيين الروس "الذين تواصلوا إلى أن القيمة في العمل السردي لا تكمن في طبيعة الأحداث، بقدر ما تكمن في طبيعة العلاقات التي تربط بين تلك الأحداث ، كما أنهم ميزوا بين "المتن الحكائي" ،و "المبنى الحكائي" ، "فالمتن الحكائي هو مجموع الأحداث تبعا

لتسلسل زمني منطقي بينما المبنى الحكائي هو الأحداث نفسها لكن ليست بذات الترتيب ، بل تتبع نظام العمل الأدبي ، وما تمليه عملية البناء الروائي"[3] ، وهو "ما أسماه توما شوفسكي (sujet/fable) ويقصد "توما شوفسكي" بالمتن الحكائي مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها جزائها".

1_ المرجع السابق ، ص 20.

2_ الشريف حبيلة : بنية الخطاب الروائي_ دراسة في روايات نجيب الكيلاني ، عالم الكتب الحديث ، اربد ، ط1، 2010 ،ص 42.

3_ صالح ولعة ، مرجع سبق ذكره ، ص 21 .

والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل ، و أن المبنى الحكائي يتكون من الأحداث نفسها لكنه يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها"[1]

أما أقطاب الرواية الجديدة ، فجاءت رؤيتهم مخالفة تماما لما أتت به النظرة التقليدية ، إذ انطلقوا في رأيهم من فكرة "تهشيم الزمن ، وعدم الالتزام بالتطور المتسلسل للأحداث ، و تواترها داخل النص الروائي الجديد"[2] ويفسر "ميشال بوتور" Michel Butor ذلك"بأن الكثير من الكتاب أصبحوا يكتبون قصصهم منفصلة ، متقابلة ، وغايتهم من ذلك جعلنا نشعر بتلك الانقطاعات" 3

أما "جيرار جنيت" Gérard Genette،بفكره البنيوي فقد حاول من خلال كتابه "خطاب الحكاية"، وضع نظرية للحكاية بدراسته لرواية "بحثا عن الزمن الضائع" "لمارسيل بروست" ، بحيث

سعى إلى التفرقة بين زمن القصة ، وزمن الحكاية ، فيسمي تلك التغيرات التي تقع بين زمن ، القصة ، وزمن الخطاب ،بالمفارقات الزمنية ، فهي تمثل "مختلف أشكال التنافر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية "[4].

ويذهب إلى الربط بين هذين الزمنين من خلال مستويات ثلاث:

الترتيب ، المدة ، والتواتر.

1_ سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 70.

2_ رشيد قريبع : الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي _ دراسة مقارنة ، رسالة دكتوراه (مخطوط) ، جامعة منتوري ، قسنطينة 2002 _ 2003 ص156

3_ ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ، تر : فريد انطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط3 ، 1986،ص 100

4_ جيرار جنيت : خطاب الحكاية _ بحث في المنهج ، تر : محمد معتصم ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط3 ، 2003، ص 47

ـ **الترتيب** : "إن استحالة التوازي بين زمن الخطاب ، أحادي البعد ، وزمن التخيل المتعدد الأبعاد أدى إلى خلط زمني يحدث مفارقات زمنية على خط السرد"[1] تتمثل في الاسترجاع "وهو كل ذكر لاحق ، لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة" [2] ، كما تتمثل المفارقة الثانية

فيما أسماه استباقا ، "وهي كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق ، أو يذكر مقدما" [3]

2ـ علاقة المدة : "المتمثلة في عملية تسريع السرد، وبطئه من خلال الوقفة الوصفية ، والحذف ، والقفز الزمني ، والحوار"[4]

3ـ علاقة التواتر : "وتتمثل في عملية التكرار ، وما ينتج عنها من عمليات مختلفة"[5]

فالحدث ليس "بقادر على الوقوع فحسب ، بل يمكنه أيضا أن يقع مرة أخرى ،وأن يتكرر"[6]

أما النقد العربي ، فقد استفاد من النقد الغربي في طرق التعاطي مع الزمن الروائي ، ولا سيما في استثماره ، لمقولات "جيرار جنيت" حول الزمن ، وتقنياته ، فقد كان "تحليل الخطاب الروائي" ، "لسعيد يقطين " من أبرز تلك الإسهامات النقدية في مجال الزمن الروائي ، وما تضمنه من دراسة نظرية للزمن [7]برصده لأهم المدارس النقدية التي قدمت تنظيرات في مسائل الزمن ، كما تضمن بحثه دراسة تطبيقية شملت مجموعة من المدونات الروائية العربية .

1ـ مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية ص 51

2ـ المرجع السابق ، ص 51

3ـ المرجع السابق ، الصفحة نفسها،

4ـ مها حسن القصراوي ، مرجع سبق ذكره ، الصفحة نفسها

5ـ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

6ـ جيرار جنيت : خطاب الحكاية ، ص 129

7ـ سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص ـص61 ـ 85

أما الدراسة الثانية ، وهي _ في اعتقادنا _ لا تقل جدية ، ولا أهمية عن الدراسة الأولى ، وإن اشتغلت بعمق اكبر على المستوى الدلالي ، ونقصد بذلك كتاب "مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية" "لعبد الصمد زايد" ، بحيث اتجه صوب معالجة الزمن الروائي من خلال مجموعة من المدونات الروائية تفسيرا ، وغورا في دلالاتها الزمنية المتعددة.

أما الدراسة الثالثة ، فتتمثل في الكتاب الموسوم ب "بنية الشكل الروائي" "لحسن بحراوي" ، حيث عمل الناقد على رصد النسق الزمني في الرواية المغربية .

وتعد دراسة "سيزا القاسم" الموسومة ، ب "بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ" إضافة مهمة ، ونوعية في مجال البحوث النقدية المهتمة بالزمن الروائي ، فقد جاء البحث موزعا في ثلاثة فصول ، أما الفصل الأول فجاء موسوما ب "بناء الزمن" ، فالثاني "بناء المكان"، ثم ثالثا "بناء المنظور".

كما يعتبر البحث المعنون ، ب "الزمن في الرواية العربية" ل "مها حسن القصراوي" بحثا متميزا ولا سيما ، وأن الباحثة انتهجت سبيلا معايرا في معاينتها للزمن الروائي ، ويتجلى ذك عبر تلك التقسيمات التي ابتكرتها ، إذ تقول الباحثة : "قمت بدراسة الزمن الروائي في مجموعة مختلفة من النصوص الروائية ، لتلمس تشكيل بناء الزمن ، إذ يمكن تحديده في ثلاثة أشكال أساسية :

1. البناء التتابعي للزمن.
2. البناء التداخلي الجدلي.
3. البناء المتشظي للزمن. "[1]

1_ مها حسن القصراوي : بناء الزمن في الرواية العربية ، ص 64

المبحث الثاني : في مفهوم المكان

أولا:تعريف المكان.

ثانيا: حول مفهوم المكان في النقدين الغربي والعربي.

أولا: تعريف المكان:

إذا كان الزمن الروائي قد وقع مفهومه في اختلافات، وتباينات شتى نتيجة تباين المدارس الأدبية التي تبنته ، فإن المكان الروائي لم يكن بالبعيد عن ذلك الجدل الحاصل ، وهذا ما دفع ب "هنري ميتران" Henri Mitterand إلى القول : بأن "لا وجود لنظرية مشكلة من فضائية حكائية ، ولكن هناك فقط مسارات أخرى متقطعة" 1. ونتيجة لذلك ظهرت عديد المصطلحات التي تنافس مصطلح المكان (كالحيز ، والفضاء) ، والتي ستكون لنا معها وقفة مطولة ، عند الحديث عن توظيفها لدى النقاد، ولاسيما النقاد العرب .

1_ المكان لغة:

جاء في لسان العرب أن "المكان ، والمكانة واحد ، .... والمكان الموضع ، والجمع أمكنة ، أماكن جمع الجمع ، قال ثعلب : يبطل أن يكون مكان فعالا لأن العرب ، تقول : كن مكانك ، وقم مكانك ، واقعد مقعدك ، فقد دل هذا على أنه مصدر من كان ، أو موضع منه"2

ولأن المكان هو الموضع "فهو محل وقوع الوقائع ، وحدوث الحوادث ، وحصول الحركات ، ووجود المخلوقات ، ومعنى الإحاطة بالوجود ، هو نفسه الذي يتكرر من معجم إلى آخر على اختلاف اتجاهات علماء اللغة ، ومجاميعها من أصحاب المعاجم"3

1_ عمر عيلان: الإيديولوجية وبنية الخطاب الروائي ، _ دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة ، منشورات جامعة قسنطينة ،دط 2001 ص 212

2_ ابن منظور : لسان العرب ، (كلمة مكن)، ص 113

3_ فيصل الاحمر : المكان في الرواية العربية الجزائرية ، مذكرة ماجستير (مخطوط) ، جامعة منتوري، قسنطينة ،دت ، ص 2

2_ المكان في المعاجم الفلسفية:

تعد مسألة الانشغال ، بمصطلح المكان في الفكر الفلسفي ، قديمة قدم هدا الفكر ، بحيث نجد أن "أرسطو"، فقد ترجم هذا الانشغال العميق عبر كتابه "فن الشعر" ، بحيث أولى هذا العنصر (أي المكان) مكانة رفيعة ، وبذلك منح "المنظر" أهمية كبيرة ، باعتباره أحد أهم عناصر المأساة.

وفي المعاجم الفلسفية تعددت أوجه النظر إلى المكان بحيث يرد المكان في موسوعة "لالاند" الفلسفية بأن :

"مكان ، مجال فضاء ، مدىespace : وسط مثالي متميز بظاهرية أجزائه تتمركز فيه مداركنا"[1]

فنجد أن هذا التعريف قد ساوى بين مصطلحات عديدة وهي: المكان ، والمجال ، والفضاء والمدى كما أن معنى المكان هنا قد ارتبط بصفة الإحاطة ، فالمكان يحيط بنا ، وبكل مداركنا.

أما في "المعجم الفلسفي" فقد جاء تعريفه كالآتي :[2]

- يقال مكان ، لشيء يكون فيه الجسم ، فيكون محيطا به.
- يقال مكان ، لشيء يعتمد عليه الجسم ، فيستقر عليه.

وبناء على ما تقدم يمكن القول ، إن هذا التعريف قد جاء مماثلا للتعريف السابق بحيث يتقاطع التعريفان عند معنى الإحاطة ، والاستقرار.

1_ أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، م 3، منشورات عويدات ، بيروت ، ط 2 ، 2001 ، ص 362

2_مصطفى حسيبة: المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان ،ط 1، 2009، ص 603

ثانيا_ حول مفهوم المكان الروائي ، ومكانته في النقدين الغربي والعربي:

1_ المكان في النقد الغربي:

لقد شغل مصطلح المكان أهمية بارزة لدى النقاد، فهو "من أهم المصطلحات النقدية التي دخلت عالم الدراسات، والبحوث" 1 وذلك ما دفع نحو " بروز دراسات كثيرة جعلت من دراسته شغلا أساسا لها" . 2

ولكم هذا الانشغال، والاهتمام بعنصر "المكان"قد جاء متأخرا بالمقارنة مع اختفاء النقاد بالزمن وربما كان سبب ذلك اعتبار " الرواية في المقام الأول فنا زمنيا". 3

ولأن النقد عادة ما يواكب التطور الحاصل في النتائج الأدبي، فقد أعطى الباحثون بعد "الحرب العالمية الثانية عنصر 'الفضاء' اهتماما لائقا لم يحصل للدراسات السابقة ؟ أن بلغته سواء من حيث التنظير له، أو من حيث الممارسة التطبيقية" 4 . خاصة بعد أن جعل " روب جرييه، وأتباع مدرسة الرواية الجديدة يحطمون الزمان(...)، ويحلون المكان محل الزمان، لأن وجود الأشياء في المكان أوضح وأرسخ من وجودها في الزمان" 5 ، وبذلك أصبح المكان يمثل " هوية العمل الأدبي إذا افتقد المكانية يفتقد خصوصيته، وتاليا أصالته" 6 وهذا ما جعله لا يشكل " الوعاء الروائي فحسب، بل يؤدي دوره في العمل كأي ركن من أركان الرواية.

1_ شريبط أحمد شريبط: " بنية الفضاء في رواية غدا يوم جديد" ، مجلة الثقافة، الجزائر، ع 115 ، 1997 ، ص 141 .

2_ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3_ سيزا القاسم: بناء الرواية، ص 74

4_ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5_ آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ص 11

6_ صالح إبراهيم : الفضاء و لغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط1 2003 ص- ص5-6

وقبل أن نتجه صوب الدراسات الحديثة التي اجتهدت في التنظير لعنصر المكان، لابد أن نشير ألى الدراسة التي قدمها" غاستونباشلار" G.Bachelard ، و الموسومة ب"جماليات المكان" والتي كان لها الفضل في لفت أنظار الدارسين إلى أهمية هذا الكون الروائي ، حيث انصب البحث على معالجة المكان من الوجهة النفسية ، محاولا في الأن ذاته تقديم المكان في بعده الزماني ، بحيث "يمنح الماضي والحاضر ، و المستقبل ، البيت ديناميات مختلفة" 1 ، كما أن البيت في الفهم الباشلاري يصبح عبارة عن جسد ، و روح ، وهو عالو الإنسان الأول"2

و على الرغم من أهمية هذه الدراسة "الظاهراتية" إلا أننا لن نجد عنده مفهوما متكاملا للمكان الأدبي، رغم الإشارات التي حواها كتابه ، بيد أنه شكل خطوة مهمة صوب التعمق في الفهم النقدي للمكان ، وقد توالت بذلك ظهور العديد من الدراسات ك: " la psychologie de l'espace" لأبراهام .أ.مول "Abraham.a. moles " و إليزابيث رومرElisabeth rhomer ، حيث انطلقا في تقسيمهما للمكان بحسب السلطة التي تخضع لها هذه الأمكنة إلى أربعة أقسام 3:

1_ جاستونباشلار : جماليات المكان ، تر : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع ، ط2 ، 1984، ص48

2_ فتيحة كحلوش : بلاغة المكان – قراءة في مكانية النص الشعري ، الانتشار العربي ، ط1 ، 2008 ، ص20

3_ جماعة من الباحثين : جماليات المكان ، عيون المقالات ، الدار البيضاء ، ط2، 1988 ، ص61

1- المكان (عندي) : وهو المكان الذي يشعر الإنسان فيه بالألفة ، و الاحتواء ، فهو المكان الذي يمنحه الإحساس بالاستقلالية ، والحرية .

2- عند الأخرين : ويتميز هذا النوع من الأماكن عن سابقه في كونه يحد من حرية الفرد بحيث يصبح هذا الأخير خاضعا ، لأصحاب السلطة فيه .

3- الأماكن العامة : وهي الأماكن التي تعود ملكيتها للسلطة العامة "الدولة" . ويتقاطع هذا النوع من الأمكنة مع النوع السابق ، في كون الفرد يبقى خاضعا لسلطة الغير ، مما سيحد كذلك من حريته .

4- المكان اللامتناهي : و يتمثل في تلك المناطق النائية ، والأماكن البكر الخالية من أي مظهر حضاري كالصحاري ، والغابات 1 . و تتبلور ميزة هذا النوع من الأماكن في كونها تعيد للفرد إحساسه بالحرية ، و الانطلاق ، والتجرد من كل القيود .

كما يقدم الباحث الروسي "يوري لوتمان"yourilotman إضافة تعد الجديدة في مجال التنظير لمفهوم المكان ، خاصة في كتابه "بناء العمل الفني" حيث عمق نظرة "باشلار" Bachelard حول مسألة التقاطبات ، فإن كانت "التقاطبات" لدى الأول تنحصر في بعدها المكاني الفيزيائي (كالقبو، والعلية) ، فإن تقاطبات "لوتمان" تعدت ذلك إلى إشكالية التقابلات الحاصلة بين البنى الفكرية والدينية ، و السياسية التي تتبناها تلك التقاطبات المكانية ، "فهناك تعارض شائع بين المكان المتسع الذي يرتبط بالفقر ، و الفراغ ، والبرودة ، وبين المكان الضيق الذي يرتبط بالدفء ، و الألفة والحماية " 2 ، كما أن "المكان حقيقة معاشة يؤثر في البشر، بنفس القدر الذي يؤثرون فيه" 3 ولأن "المكان الذي يعيش فيه البشر ، مكان ثقافي"4 ، "فإن المجردات تترجم إلى محسوسات ، بحيث "ترتبط كثير من القيم المجردة بإحداثيات محسوسة : عال /منخفض ، قيم /غير قيم ، يسار/ يمين شرير/ خير.

1_ المرجع نفسه ، ص 63.
2_ المرجع نفسه ، ص64.
3_ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
4_ المرجع نفسه ، ص 65.

كما حاول الفرنسيان "جورج بولي" Georges poulet و "جلبير دوران" Gilbert duran تقديم تنظيرات لعنصر الفضاء، و"إن جاء تحليلهما للمكان الروائي قاصرا عن أن يدرك الأبعاد المختلفة لبنية المكان في تشكلاتها، ومظاهرها"1

ليأتي "رولان بورنوف"Roland Bourneuf محاولا "أن يملأ هذه الثغرات(...) وذلك حين تساءل بصدد الضرورات الداخلية التي يخضع لها التنظيم المكاني في الرواية مقترحا علينا (...)أن نحلل مظاهر الوصف، ونهتم بوظائف المكان في علاقته مع الشخصيات، والمواقف، والزمن"2 .

وبعيدا عن المكان الجغرافي الذي يتخلل مضان العمل السردي فقد اتجه "ميشال بو تور" Michel Butor في "كتابه "بحوث في الرواية الجديدة" إلى الحديث عن المكان، أو الفضاء النصي من خلال تعداد الأشكال المختلفة التي تتبلور عبرها اللغة في المحيط النصي "كالخطوط الأفقية" و"الخطوط المنحرفة"، و "الهوامش"، "الرسوم"، و" الأشكال"، والصفحة ضمن الصفحة" و"الفهارس"3 ، وغيرها من الأشكال التي تتلبس المكان النصي، وتتجسد عبره.

1_ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي _الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربين الدار البيضاء ، بيروت، ط1، 1990 ، ص 26

2_ المرجع نفسه، الصفحة نفسها

3_ ينظر كتاب بحوث في الرواية الجديدة، ص_ص108 _ 131

2_ المكان في النقد العربي:

إذا كان مصطلح المكان قد تأخر ظهوره، وتناوله في النقد الغربي، فإن ظهوره في النقد العربي قد كان أكثر تأخرا خاصة، وأن فكرة الاهتمام بعنصر المكان قد أتت مستوردة _ كغيرها من الأفكار_ من الفكر الغربي، ونظرياته وربما ذلك ما سعى"حسن نجمي" إلى التعبير عنه في سياق توضيحه لسبب هذا الأخر بقوله: "أن النقد الغربي قد قصر في طرح سؤال الفضاء الأدبي لاعتبارات كثيرة(...) ومنها بالأساس ذيليته للنقد الغربي في توجهاته المتعددة"1

ونجد بأن "عبد الملك مرتاض" يتقاطع مع "نجمي"في هذا الطرح، وهذا ما يمكن أن نستشفه من قوله: بأنه "على الرغم من أهمية الحيز، وجماليته في أي عمل سردي عموما، وفي أي عمل روائي خصوصا، فإنا لم نر أحدا من كتاب العربية انشغلوا بنقد الأدب الروائي، أو التنظير للكتابة الروائية خصص فصلا مستقلا لهذا الحيز"2.

ونتيجة لذلك فإن مصطلح المكان لم يظهر في النقد العربي " إلا في السنوات الأخيرة ، وقد كان استخدامه مختلفا من باحث لآخر، ومن تجربة نقدية لأخرى، فمرة يرد بلفظ: "الحيز"، ومرة بلفظ: "المكان"، ومرة ثالثة بلفظ: "الفضاء"3

وكما أشرنا سابقا من أننا سنعود إلى مناقشة هذه الإشكالية، ونقصد بها: تعدد المسميات واختلاف الصيغ التي يعتمدها النقاد للتعبير عن هذا العنصر السردي (أي المكان) ، فإننا سنبدأ

1_ حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1 ،2000 ،ص58

2_عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية _بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة الكويت، دط، 1998، ص125

3_ شريبط أحمد شريبط:"ببنية الفضاء في رواية غدا يوم جديد" ،ص143

حديثنا عن هذه المسألة مع الباحث الجزائري "عبد المالك مرتاض"، والذيّ آثر استخدام مصطلح "الحيز" في الكثير من نتاجاته النقدية . ففي كتاب "نظرية الرواية" نجده ملحا على توظيف هذه الصيغة ، أي "الحيز" ، ومرد ذلك _ في رأيه_ أن مصطلح الفضاء "قاصر بالقياس إلى "الحيز"، لأن الفضاء من الضرورة أنيكون معناه جاريا في الخواء، والفراغ ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن، والثقل، والحجم، والشكل" 1

أما مصطلح المكان فإن له منزلة أخرى لدى الناقد قائلا: 'إن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده' 2

لكننا نجد الباحث في كتابه "تحليل الخطاب السردي" معتمدا على مصطلح "المكان" أثناء إجرائه لمقاربة في رواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ لكن الناقد يعقب على هذا الاستعمال بقوله: "أطلقنا المكان على هذا العنوان الفرعي من باب التغليب الذي لم نجد منه بدا، وإلا فإننا لا نرتاح إلى هذه التسمية الجغرافية"3

أما الباحث الآخر الذي سنقف عنده، فهو "حميد لحميداني" في كتابه "بنية النص السردي" حيث نظر إلى "الفضاء الجغرافي كمعادل لمفهوم المكان في الرواية"، ليستثني من ذلك المكان النصي" الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية" 1 ليتجه بعدها نحو وضع تمييز نسبي بين الفضاء، والمكان، "فمجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا لأن نطلق عليه اسم الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان.

1_ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية،ص121

2_ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3_ عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي_ معالجة تفكيكة سيمائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1995 ،ص245

1_ الفضاء الجغرافي : وهو مقابل لمفهوم المكان.

2_ الفضاء النصي: وهو ما يقع تحت طائلة البصر من تفاصيل طباعية .

3_ الفضاء الدلالي :و يرتبط هذا النوع من الأفضية ، بلغة الحكي ، وما ينشأ عنها من دلالات إيحائية ، ورمزية .

4_ الفضاء كمنظور : ويتمثل في الطريقة التي يختارها الكاتب في تقديم عمله الروائي إلى الملتقى .

و إذا عرجنا إلى الناقد "حسن نجمي" فإننا نجد عنوان كتابه "شعرية الفضاء السردي" قد جاء مغنيا عن السؤال في طبيعة الصيغة ، أو المسمى الذي اختاره للتعبير عن هذا العنصر ، وهو ما يختصره كذلك في قوله : "لعله اتضح لنا الأن ، نسبيا بالأقل ، معنى الفضاء . إنه ليس معادلا للمكان"1

أما "بحراوي" فيعمد في كتابه "بنية الشكل الروائي" إلى استثمار مفهوم "التقاطبات" الذي أتى به الباحث السوفياتي "بوري لوتمان"y.lotman فجاءت دراسته عبارة عن مجموعة من الأماكن التي تقوم على ثنائيات ضدية ، فهناك أماكن الإقامة الاختيارية ، و أخرى إجبارية ، و هناك أماكن الانتقال العمومية ، و أخرى خصوصية .2

1_ حسن نجمي : شعرية الفضاء السردي ، ص15

2_ حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص ص 43 ، 91

لتكون "سيزا القاسم" أيضا كبحاوي- من أنصار توظيف صيغة المكان ، وذلك عبر كتابها "بناء الرواية" – و الذي سبقت الإشارة إليه- فكان الفصل الثاني من كتابها ، و الموسوم ب "بناء المكان الروائي" شاهدا على ذلك. وقد تضمن هذا الفصل عدة أقسام نذكر منها:

_ أهمية المكان في البناء الروائي- وصف المكان- طبيعة الوصف طبيعة- وظيفة الوصف- علاقة الوصف بالسرد- تقنية الوصف عند محفوظ- علاقة المكان و الزمان في الوصف- بناء المكان الروائي في الثلاثية.

و في "منطق السرد" ، نجد "عبد الحميد بورايو" قد عقد فصلا للدراسة أنماط و أشكال حضور الزمان و المكان في نماذج روائية جزائرية ، وفضل في مقاربته تلك استعمال مركب يجمع بين صيغتي "حيز" ، و"مكان" بما اسماه "الحيز المكاني" . مفرقا في ذلك بينه ، وبين ما اسماه "بالحيز النصي"[1]

1_ عبد الحميد بورايو : منطق السرد- دراسات في القصة الجزائرية الحديثة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د ط 1994 ، ص 116

فالحيز المكاني- لديه- ذلك "الذي يشمل الأماكن سواء منها المتخيل أو الفعلي"[1] ، أما الحيز النصي ، فهو كل ما يقع تحت البصر ، من إحداثيات نصية ، أي "الصورة الشكلية التي قدمت بها الرواية للقارئ من حيث ترتيب ، أقسامها ، وما يتعلق بعنوانها ، وعنوانين فصولها ، ومضامين فاتحتها"[2]

ولا ننسى هنا أن نشير إلى تلك الدراسة التي قدمها "غالب هلسا" في كتابه الموسوم ب : "المكان في الرواية العربية" ، بحيث اقترح الباحث تصنيف الأمكنة الروائية إلى أربعة أنواع :3

1_ المكان المجازي : وهو مكان ، غير فعال ، يخضع ، و يتبع أفعال الشخصيات .

2_ المكان الهندسي :و هو المكان الذي حددت إحداثياته الجغرافية ، بدقة ، وتركيز .

3_ المكان كتجربة معاشة : و هو المكان الذي يدخل في علاقات تواصل مع الشخصيات لما يحمله من ذكريات .

4_ المكان المعادي : و هو المكان الذي يثير إحساس الاغتراب ، و الغربة ، و الوحشة والضيق لدى الشخصية : كالسجن ، والمنفى ...

1_ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

2_ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

3_ محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د ط ، 2005 ، - ص65-66

و انطلاقا مما سبق من الممكن القول ، إن "المكان" قد بدأ يحظى بمنزلة قيمة و اهتمام واسع ليس من قبل النقاد فحسب ، بل من قبل الروائيين أولا ، أو بشكل أخر ، و بتعبير "حسن نجمي" أصبح المكان يشكل "هوية من هويات الخطاب الروائي"[1]

أما عن مسألة اختلاف النقاد في وضع تسمية موحدة ، و مصطلح واحد "للمكان" فإننا نخلص في ذلك إلى ما استنتجته "سمر روحي الفيصل" من أن "الفضاء الروائي ، و المكان الروائي مصطلحان بينهما صلة وثيقة ، إن كان مفهومهما مختلفا"[2]

1_ حسن نجمي : شعرية الفضاء السردي ، ص 58

2_ سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤية – مقاربات نقدية ،إتحاد الكتاب العرب ، دط ،2003 ،ص 74.

المبحث الثالث: في مفهوم الزمكانية.

أولا:تعريف مصطلح الزمكان.

ثانيا:المرتكزات الفلسفية والعلمية لمصطلح الزمكان.

ثالثا: مصطلح الزمكان في الأدب.

رابعا:مصطلح الزمكان في النقدين الغربي والعربي.

أولا:تعريف مصطلح الزمكان.

في الحقيقة غن مصطلح الزمكان ،وإن كان مركبا مزجيا منحوتا من مصطلحي الزمان، والمكان1 فهو مصطلح غربي في الأساس ونقصد بذلك اللفظ اللاتيني chronotope، وهو "مجاورة لجذرين لغويين لاتينيين هما(chronos) الذي يعني الزمن، و(topos) ومعناه المكان، وإدغامهما يعطي chronotope 2"

أما في "المصطلح السردي" "لجرالد برانس" Gerald prince ، فيأتي تعريف هذا المصطلح "كرونو توب" على أنه "السمة الطبيعية، والعلاقة بين المجموعتين الزمنية، والمكانية. والمصطلح يشير إلى الاعتماد المتبادل الكامل بين الزمان والمكان"3 فهو "يعني حرفيا الزمان _ المكان"4

كما جاء في "دليل الناقد الأدبي" للناقدين "سعد البازعي"، و"ميجان الرويلي" بأن هذا المصطلح "هو أحد مفاهيم باختين المعقدة، وتعني حرفيا (الزمان، المكان)"5 ولكننا قبل أن نصل إلى تحديد مفهوم هذا المصطلح لدى "ميخائيل باختين"، فإننا نرى ضرورة المرور أولا، بمرجعيات هذا المصطلح وبأصوله الفلسفية والعلمية.

1_ عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي، ص227

2_ فيصل الأحمر: المكان ودلالته في الرواية العربية الجزائرية، ص18

3_ جيرالد برانس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة ،ط1 ،2003 ، ص15

4_ المرجع نفسه الصفحة نفسها.

5_ سعد البازعي، ميجانالرويلي:دليل الناقد الأدبي_ إضافة لأكثر من سبعين تيارا نقديا ومصطلحا معاصرا ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ط4 ، 2005، 170

ثانيا: المرتكزات الفلسفية والعلمية لمصطلح الزمان

لقد كان لهذا المصطلح إرهاصات ، وبذور فلسفية قديمة حيث شغل الفلاسفة بالتفكير في ماهية الزمن ،والمكان فربطوهما بعنصر آخر، وهو الحركة، إذ "عقدوا وصلة وثيقة بين الزمان والمكان والحركة"1، وربما ذلك ما عبر عنه "أرسطو" في حديثه عن الزمن بأنه "عدد الحركة" 2 ، وأن "الشيء في الزمان يعني أن يكون مقيسا، وذلك لأن الأشياء توجد مطوقة بمكانها"3

كما شغلت فكرة الارتباط _بين الزمان، والمكان_ "برغسون" Bergson الذي عبر عن إيمانه بوجود تلك العلاقة قائلا: "أن الزمان يصير قابلا للقياس من خلال تلوثه الغريب، وغير المفهوم بالمكان "4 وهذا ما دفع به صوب التمييز بين الزمان ، والمكان، "لأن الزمن عادة ما يقترن بالحركة، والحركة تقترن بالمكان ، بحيث يموت مفهوم الزمن ، ويذوب في المكان"[5]

1_ حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية وبنية الشعر المعاصر _ أحمد عبد المعطي نموذجا، عالم الكتب الحديث ، إربد،ط1 ،2006،ص19

2_ كريم زكي حسام الدين:الزمن الدلالي ،ص65

3_ المرجع نفسه، الصفحة نفسها

4_ بول ريكور: الزمان والسرد _ الزمان المروي ،تر: سعيد الغانمي ، ج3

5_ زايد عبد الصمد: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية ، ص16

أما "كانط" Kant ، ففهمه لطبيعة الارتباط بينهما_ الزمن والمكان_ كان ناتجا من إيمانه العميق بأن الوجود قائم على مركزية الفضاء والزمن ، وبالتالي ارتباط كل الموجودات بهما، فيعبر عن ذلك بقوله: "إذا أمكنني القول قبليا أن كل الظواهر كائنة في الفضاء ، وأنها محددة قبليا بعلائق الفضاء فإنه يمكنني القول بكيفية عامة أن كل الظواهر بصفة عامة يعني كل موضوعات المعنى كائنة في الزمان ، وأنها خاضعة بالضرورة لعلائق الزمان"[1]. وعلى الرغم من هذه المنطلقات الفلسفية ، ظل الحديث عن ضرورة الارتباط بين الزمن والمكان في الفكر الفلسفي، قاصرا، محدودا، بل وحبيس الكتب الفلسفية إذ لم يكتب لتلك العلاقة بالظهور، والبروز، والانطلاق، إلا من عتبات المختبرات العلمية والنظريات الفيزيائية .

فقد حظي مفهوم الزمن _ كما أشرنا قبلا_ بأهمية بالغة لدى العلماء ، وخاصة لدى عالم الفيزياء الشهير "إسحاق نيوتن" ، خاصة لما قدمته نظريات حول الزمن من تقدم علمي خدم البشرية، وذلك حين "خطت الفيزياء القائمة على قوانين نيوتن في الميكانيكا خطوات واسعة ، فيما بين القرن السابع عشر ، والتاسع عشر، وشكلت قوانين نيوتن للحركة حجر الزاوية في الفيزياء الكلاسيكية"[2]

1_ حسن المودن: "الزمان والفضاء في الرواية من خلال كرونوتوبيا هنري ميتران" متاح على الشبكة:

http//www.al jabiria bed.net تاريخ مراجعة الموقع: 2011/04/15

2_ كولن ولسن: فكرة الزمن عبر التاريخ ، ص163

بيد أن مفهوم الزمن في نظرية نيوتن ظل محافظا على الفهم اليوناني له، أو بمعنى آخر "زمن قائم بذاته مستقل، فهو الزمان المطلق ، الحقيقي ، الرياضي، ينساب من تلقاء نفسه ، وبطبيعته الخاصة باطراد دون علاقته بأي شيء خارجي، ويطلق عليه اسم آخر هو الديمومة"1، ومنه فإن مفهوم الزمن لدى نيوتن مرتبط بضرورة الانسياب .

وأما المكان _ عنده_ فهو كذلك "مكان مطلق ، خلفية أساسية للكون"2 وهكذا كانت نظرية الزمن، والمكان لدى نيوتن ترتبط بصفة اللا ترابط، و"هاتان الفكرتان التو أمتان عند نيوتن غن المكان المطلق ، والزمن المطلق صادفتا قبولا بوصفهما مظهرين أساسيين للكون حتى ظهور نظرية النسبية في مستهل القرن العشرين"3 ، حيث ظهر بعض المعاصرين لنيوتن ، والرافضين لفكرته تلك من أمثالج.ف. ليبنتسG.f .Leibnitz الذي "رأى أنه لا زمان ، ولا مكان له وجود منفصل"4

1_ المرجع نفسه ، 158

2_ المرجع نفسه ، ص160

3_المرجع السابق ، الصفحة نفسه.

4_ المرجع نفسه ، ص 162

إلا أن هذه الأصوات بقيت خافتة ،لذلك فأن "الأبعاد الزمانية بقيت مستقلة إلى حد ما عن الأبعاد المكانية في كل العلوم التي تناولتها بالدراسة حتى ظهرت نظرية النسبية"1

ففي عام 1905م "اكتسح آلبيرت آينشتين الأسس المتداعية للنظرة الكلاسيكية إلى المكان، والزمان" 2 وأصبح بذلك مفهوم "الزمكان espace-temps في نظرية النسبية ألا يكون الوضع الذي يجب تعيينه للظاهرة في المكان، والوضع الذي يجب تعيينه لها في الزمان مستقلين تماما عن أحدهما عن الآخر" 3،فيعرف آينشتين بنفسه هذه العلاقة في نظريته النسبية relativité ، بأن "الزمان بالتعبير الدارج عبارة عن انتقالات رمزية في المكان"4

واعتمادا على ما سبق ، فقد تبين لنا انحراف مفهوم الزمن ، والمكان في النظرية النسبية عن مفهومهما التقليدي ، حيث أصبح "الزمان بعدا رابعا غير منفصل عن أبعاد المكان الثلاثة الطول ، العرض الارتفاع ويؤلف معها متصلا رباعيا يعرف بالمتصل الزمكاني"5

1_ حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية وبنية الشعر المعاصر ، ص19

2_ كولن ولسن: فكرة الزمن عبر التاريخ ، ص169

3_ مصطفى حسيبة: المعجم الفلسفي، ص363

4_ مصطفى حمودة: آينشتين والنسبية ، دار المعارف ، القاهرة، ط7 ، دت ، ص47

5_ كريم زكي حسام الدين : الزمن الدلالي ، ص64

ثالثا: مصطلح الزمكان في الأدب:

إن مصطلح "الزمكان"،أو "الكرونوتوب" في الأدب مصطلح باختيني بالأساس ، " إذ نحته باختين عن وعي علمي، ودافع نقدي يبحث عن دفع الخلط، وتجاوز تقنيات الفكر التقليدي الذي كان يؤمن بمطلقية الزمن، وانفصاله عن الفضاء/المكان"1

فجاء تعريف هذا المصطلح لدى باختين بقوله:" ومن وجهتنا سوف نطلق على العلاقة المتبادلة الجوهرية بين الزمان، والمكان المستوعبة في الأدب استيعابا فنيا اسم'chronotop' " 2 ، ويصبح بذلك مصطلح الكرونوتوب "مستوعبا لمجموع خصائص الزمن، والفضاء داخل كل جنس أدبي" 3 وذلك "عبر انصهار علاقات المكان، والزمان" 4

وإذا كان الزمن لدينا عير مرئي، فإنه من وجهة النظر الباختينية "يتكثف يتراص يصبح شيئا فنيا مرئيا والمكان أيضا يتكثف يندمج في حركة الزمن" 5 وتصبح بذلك "علاقات الزمان تتكشف في المكان والمكان يدرك ،ويقاس بالزمان ،وهذا التقاطع بين الأنساق، وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني ، فالكرونوتوب الباختيني بتعبير أدق هو ذلك" الترابط بين المكان والزمان (الزمان بوصفه البعد الرابع للمكان).

1_ شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، الرباط،دط،1997،ص157

2_ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية،تر: يوسف الحلاق ،م وزارة الثقافة، دمشق، دط،1990 ،ص5

3_ المرجع السابق، الصفحة نفسها.

4_ ميخائيل باختين: أشكال الزمان و المكان في الرواية، ص 6

5_المرجع السابق، الصفحة نفسها.

وبعد أن حدد "باختين" مفهومه للكرونوتوب اتجه صوب أشكال للزمكانية، خاصة تلك التي تسم الرواية الإغريقية المكانية، والتي كانت على ندرتها "تدرس في الدرجة الأولى العلاقات الزمكانية، بمعزل عن العلاقات المكانية المرتبطة بها بالضرورة، أي لم تكن هناك مقاربة زمكانية متماسكة"1

ولأن "الفن والأدب مخترقان بقيم زمكانية من مختلف الدرجات، والأحجام، وكل موضوع جزئي، وكل لحظة مجتزئة من المؤلف الفني هي قيمة من هذه القيم"2 ، فإن باختين يذهب نحو ربط الزمكان بالبنى الاجتماعية، التاريخية، فالبنية الزمكانية بوصفها" بنية ذهنية "نمطية" تاريخية تحفظ الأبعاد التاريخية والاجتماعية لحقبة ما"3

كما أن مفهوم الزمكان لدى باختين لم يبق محصورا في الاهتمام "فقط بالعناصر الدلالية في النص وإنما أيضا بالاستراتيجيات الذهنية الإدراكية التي يستخدمها القراء ، و المؤلفون ، خاصة أن باختين ينظر إلى الأدب على أنه حوار بين النصوص من جهة ، وبين المعرفة المسبقة لدى القراء ، و المؤلفين من جهة أخرى"4.

و من هذا الفهم الباختيني أصبح للزمن ، و المكان دور فاعل في عملية قراءة النص ، و تلقيه بالمفهوم الحديث ، حيث "لم يعد الزمن ، و المكان مجرد سمات نصية و حسب ، بل يعملان كوحدة ذهنية تؤسس مهاد عمليات القراءة ، والكتابة"5

1_ المرجع السابق، الصفحة نفسها.
2_ المرجع السابق، ص5
3_ المرجع السابق ، ص 239
4_ المرجع نفسه ، 220
5_ سعد البازعي ،ميجان الرويلي : دليل الناقد الأدبي ، ص 171.

بل و يذهب إلى أبعد من ذلك في زعمه بأن "هنالك مكانا ، و زمانا متعلقين بالقراءة ، كفعل أساسي ، و جوهري بالنسبة لوجود الرواية نفسه" ، "فالنص مثلا مكان محدد ، و لفعل القراءة

زمن مستقل من نظر عبر السطور إلى انتقال من صفحة إلى أخرى من أول الصفحة إلى وسطها إلى أخرها هذه كلها معالم مكانية ، و زمانية تتميز بها القراءة ، و يتحدد بها زمكان روائي خاص يتم امتداده ، و تغلغله في نفس القارئ"1.

و سعيا نحو تحقيق كرونوتوب الجنس الأدبي عمد باختين إلى "سحب نظرية الأجناس الأدبية إلى أشكال البنى الزمكانية إذ أطلق المسمى "أليات" على الجنس الأدبي مصرا على أن الجنس الأدبي محكوم بشبكة من المؤشرات الزمانية ، و المكانية التي تهيمن على صنف معين من النصوص"2 ،هذا ما دفع به إلى وضع تصنيف للرواية بأشكال ثلاثة ، و على أساس زمكاني ، و هي :

1_ رواية مغامرة المحنة

2_ رواية مغامرة الحياة اليومية

3_ زمكانية السير الذاتية ، و التراجم .

1_ رواية مغامرة المحنة : "و تتبع قالبا واضح المعالم منذ نشوئها في القصص الرومنسية الإغريقية حتى عصرنا الحاضر ، إذ عاشت في صورة رواية فروسية النبيل ، و الرواية الباروكية"3 . و"يتسم القالب هنا بأنه يتألف من المواقع المكانية ، و سلسلة ثابتة من الأحداث الشيقة .

2_زمكانية رواية الحياة اليومية : "التي تؤكد صور التبدل ، و التحول ، و الهوية ، و الكيفية التي من خلالها يصبح الفرد مختلفا عما كان عليه ، فتعرض صورة بطل جديد تطهر ، و ولد من جديد ومن أهم خصائصها التحول الذي يرمز إلى "درب الحياة".

1_- فيصل الأحمر : المكان و دلالته في الرواية العربية الجزائرية ، ص21

2_ المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

3_ المرجع نفسه ، ص 172

3_ زمكانية السير الذاتية و التراجم : "حيث ينصب التركيز على تصوير حياة المواطن ، و المقابلة بين الحياة الشخصية الحقيقية ، و الحياة العامة ، فتبرز أهمية الأخر بالنسبة للهوية الذاتية التي تستمد مشروعية كينونتها من هيئة غير ذاتها"1.

إلا من السعي باختين إلى قولبة نظريته في أشكال زمكانية ، قد اعتراه بعض من الضعف والنقص ولا سيما وأن نظريته بقيت متدفقة متنافرة ،إذ "أبقاها سائلة عائمة حتى تكاد تغطي كل شيء"2

حيث يطلق باختين على "الظواهر التاريخية مسمى الزمكانية"3 ، كما أنه يرى "اللغة في أساسها كنز من الصور الزمكانية"4 ، أي أنه "يحسب المسمى إلى أي ، و كل صورة أدبية"5 ، و ربما كان ذلك ما سعى باختين إلى الاعتراف به في معرض قوله :

"و نحن هنا لا ندعي شمولية تعابيرنا ، و تعاريفنا النظرية ، و دقتها ، فالدراسة الجادة لأشكال الزمان و المكان في الفن ، و الأدب لم تبدأ عندنا ، كما عند غيرنا إلا من فترة قصيرة ، و هذه الدراسة ستستكمل في تطورها اللاحق ، وقد تصحح بشكل جوهري الأوصاف التي أطلقناها هنا على الزمكانات الروائية"6

1_ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
2_ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
3_ المرجع نفسه الصفحة نفسها.
4_ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
5_ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
6_ ميخائيل باختين : أشكال الزمان و المكان في الرواية ، ص 5

و على الرغم من ذلك فإننا نرى أن هذا البحث الباختيتي تبقي له أهمية كبيرة في حقل البحوث الأدبية و النقدية ، كما نشير في السياق ذاته ، بأن كتاب باختين "أشكال الزمان و المكان" بعد من أهم المصادر الموثقة لنظريته هذه ، و الذي تطرق فيه لدراسة الرواية اليونانية ، منتقلا بعدها إلى دراسة مجموعة من الأشكال الزمكانية التي كانت تتخلل الرواية أنذاك .

رابعا – مصطلح الزمكان في النقدين الغربي و العربي :

1_ مصطلح الزمكان في النقد الغربي :

يعد الفرنسي "جاستونباشلار" G.Bachlard بكتابيه "جماليات المكان" ، و "جدلية الزمن" من أكثر الغربيين اجتهادا في العمل بمقولة الارتباط بين عنصري الزمن و المكان ، و إن لم يكن قد استخدم مصطلح الزمكان بحرفيته ، و هذا لما نجده في مؤلفيه من تأكيد على تواشج العلاقات الرابطة بين العنصرين .

ففي كتاب "جماليات المكان" نلمس تأكيده على ثبوت تلك العلاقة ، فهو يرى أن "المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها ، يحتوي على الزمن مكثفا"1 ، و ذلك ما يجعل "الكثير من ذكرياتنا محفوظة بفضل البيت"2

1_ جاستونباشلار : جماليات المكان ، ص 39.

2_ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

أما في كتابه "جدلية الزمن"، فإنه يشير إلى عمق تلك العلاقة الزمكانية بقوله: "نفهم التوافق البطيء بين الأشياء ،والأزمان ، بين فعل المكان في الزمن، ورد فعل الزمان على المكان، وأن السهل المحروث يرسم لنا صورا من الزمان شديد الوضوح"1 ، مضيفا بأن "الثلم هو المحور الزمني للعلم، وإن راحة المساء هي حد الحقل"2 ومن هنا يبدو "الزمن والمكان" عند باشلار صورة واحدة تؤطرها علاقات الاحتواء بين الفعل، ورد الفعل.

أما ميشال بوتورM.Butor، فإنه يتبنى كذلك فكرة وجود علاقة قائمة بين الزمن ، والمكان وإن كنا كذلك لم نعثر لديه على إشارة لمصطلح كرونوتوب أو الزمكان _ فهو يرى بأن "الأشياء هي رفات الزمن، وبقاياه"3

وتبقى مسألة غياب مصطلح الزمكان قائمة كذلك إذا اتجهنا نحو الباحث "يوري لوتمان" Y.lotman ، وإن كان يرى في الزمان، والمكان "الإحداثيات الأساسيات التي تحدد الأشياء الفيزيقية فنستطيع أن نميز فيما بين الأشياء من خلال وقوعها في الزمان"4 وانطلاقا من ذلك ، فإن من "البديهيات المسلم بها أنه لا يمكن لجسمين أن يشغلا المكان ذاته في الوقت نفسه، ولا يمكن أن يحتل جسم واحد مكانيين متغايرين في الوقت نفسه"5

1_ جاستونباشلار :جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل ،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1982 ،ص8

2_ المرجع نفسه، الصفحة نفسها

3_ مشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص57

4_ جماعة من الباحثين: جماليات المكان، ص59

5_ المرجع نفسه، الصفحة نفسها

اما الآن، قبل أن نتجه للحديث عن مفهوم هذا المصطلح ، ووجوده في الدراسات النقدية العربية يشير إلى ما أفاد به "الشعيب حليفي" حول خصوصية هذا المصطلح في الفكر العربي النقدي والمتمخض عن خصوصية هذا الشكل الروائي العربي كذلك ،"فإذا كان تحليل باختين قد توصل إلى أن هنالك كرونوتوب 'للقاء' ،'الطريق'، ثم 'القصر' ،'العتبة'"1 فإن للكرونوتوب في الرواية العربية شكلا آخر "لا يتضمن بالضرورة هذه الأنواع التي كانت وليدة نتاج أدبي معين في زمن معين لذا فأن رؤية الكرونوتوب يجب أن تتم من خلال التحليل المتبصر خصوصا أنها تتعامل مع الرواية العربية ذات الخصائصالمغايرة ظروفا، وإنتاجا للرواية الغربية"2

2_ مصطلح الزمكان في النقد العربي:

قبل أن نلج مسألة حضور هذا المصطلح في الدرس النقدي العربي، رأينا أن نشير أولا إلى حقيقة أن العرب قد أدركوا قديما مسألة الارتباط بين عنصري الزمان ،والمكان ، فكانت تلك الحقيقة ماثلة في أذهان النحاة ،واللغويين 3، انطلاقا من هذا الإدراك اتجهوا صوب دراسة "ظرفي الزمان ، والمكان ،على صعيد واحد في قسم المفعولات ، لأن لهما وظيفة واحدة ، وهي وعائية الحدث"4

ولأن العرب قد فطنوا بسليقتهم إلى أن "المكان هو الذي يحدث في الشيء المتزمن ، والزمان هو الذي يحدث فيه الشيء المتمكن"5، فإن الجماعة العربية قد اهتمت بوضع ألفاظ تدل على ذلك الترابط الزمكاني الحاصل بين الزمان ، والمكان من مثل : الوقت، الميقات، المرصد، المشهد، مطلع، الأبد استعملت بدلالات الزمان، والمكان 6 .

1_ شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص158

2_ المرجع نفسه: الصفحة نفسها

3_ كريم زكي حسام الدين: الزمن الدلالي ، ص71

4_ المرجع نفسه، ص25

5_ المرجع نفسه الصفحة نفسها

6_ للمزيد ينظر المرجع السابق، ص_ ص 71_ 72

وهكذا "كانت الجماعة العربية تمارس وجودها بألفاظها التي تواضعت واصطلحت عليها ، بالكينونة والصيرورة في الزمان ، والزمان يعمل على إيجاد التعاقب في المكان"1.

كما يمكن أن نشير إلى أن القرآن الكريم قد تضمن الكثير من الشواهد التي تصور الحركة الزمكانية للظواهر الطبيعية ، فحركة القمر في قوله تعالى: (**هُوَ الَّذِي جَعَلَ الشَّمْسَ ضِيَآءً والقَمَرَ نُوراً، وَقَدَّرَهُ مَنَازِلَ لِتَعْلَمُوا عَدَدَ السّنِينَ، وَالحِسَابَ**)2، وفي تصويره لزمكانية الرياح في قوله تعالى: (**وَلِسُلَيْمَانَ الرّيحَ غُدُوُّهَا شَهْرٌ ، وَرَوَاحُهَا شهْرٌ**) 3

أما في ما يخص النقد العربي فلقد فطن النقاد العرب إلى أهمية عنصري الزمان والمكان في البناء السردي ،خاصة ، وأن "البنية السردية تتحدد بإيقاع الزمن في فضاء المكان"4، وبهذا أصبح يعد "عنصرا الزمان ، والمكان من أهم تقنيات السرد التي تشكل فضاء الرواية ، فعلى نبضات الزمن تسجل الأحداث وقائعها ، وفي حيز المكان تتحرك الشخوص ، وفي إطار اللغة ببعديها المكاني والزماني يتألف النص السردي"5

وإذا كان الحديث في الماضي عن ضرورة الفصل بين الزمان ،والمكان يعد مستساغا، ومقبولا فإنه لم يعد كذلك اليوم ، بمعنى "أن الزمن أصبح متضافرا تماما مع المكان ، ليس هذا فقط ، بل أصبح مكونا رئيسا من أهم مكوناته ، إذ تغير أحدهما تغير الآخر"6.

1_ المرجع نفسه ، ص77

2_سورة يونس، الآية 5

3_سورة سبأ، الآية 12

4 _ عبد الخالق محمد العف: "الزمان والمكان في رواية رابع المستحيلات" مجلة الجامعة الإسلامية ،م 16 ، ع2، ص24، متاح على الشبكة http :www .ln gaza .edu.ps/ara/research/. تاريخ مراجعة الموقع : 2011_03_15

5_ المرجع نفسه، ص23

6 _ سعيد شرقي محمد سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000 ،ص173

وبناء على ما سبق ، فلقد لمسنا هذا الفهم _ المدمج لعنصري الزمان والمكان _ في الكثير من الدراسات النقدية العربية ، لذلك سنحاول الحديث عن بعض تلك الدراسات _ على سبيل التمثيل لا الحصر _ محاولين بذلك تبيان ما قدمته تلك البحوث من مقولات تعزز فرضية القول باندغام عنصري الزمان والمكان ، واتحادهما داخل النصوص الروائية بشكل خاص.

وتعد دراسة "سعيد شرقي" توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ "دراسة مهمة من حيث توظيف هذا المصطلح خاصة في الفصل الموسوم ب "توظيف الزمكانية التراثية في بناء الزمكانية الروائية" ، حيث نجد صاحب الكتاب يعرف ، بهذا المصطلح محددا أصوله من أن "الزمكان الروائي ليس انسكابا في السرد الروائي حسبما اتفق ، ولكنه تفاعل متصل يسهم في تشكيل الرواية ابتداء ونهاية"1. طارحا بذلك أهم الإشكاليات التي قد تواجه الباحث بصدد معالجته لهذه البنية الزمكانية ، والقائمة حول:

"إمكانية فصل الزمكان الروائي من بين عناصر العمل الروائي ثم تقسيمه بعد ذلك بين الزمان والمكان الروائيين بغرض الدراسة أم أن ذلك صعب ، ومستحيل؟"2

منتهيا بذلك إلى القول :إن "إشكالية فصل الزمكان الروائي عن بقية عناصر السرد الروائي لا تشكل في الحقيقة معضلة كبرى فلقد فعلها كثير من النقاد سواء تم فصل الزمان ، و المكان معا في الزمكان أو تم فصل كل منهما على حدة"3

1_ المرجع نفسه، ص174

2_ المرجع نفسه، الصفحة نفسها

3 _ المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

مصلح الزمكان في المدونة النقدية الجزائرية:

و إذا انتقلنا صوب الباحث "عبد المالك مرتاض" في بحثه "تحليل الخطاب السردي" وجدناه يعقد فصلا موسوما ب "الزمكان في زقاق المدق"1 ، متحدثا كذلك عن إشكالية الفصل ، و الوصل بين هذين العنصرين في دراسة البنية الزمكانية ، إذ يقول :"أما الفصل بينهما فلا يمتنع إجرائيا ،و لا سيما إذا انزلقت الدراسة إلى أدق التفاصيل في هذا ، و ذاك"2 . إلا أنه يتدارك ذلك معللا طبيعة الفصل بكونه مجرد "سلوك إجرائي خالص"3 ، "فالقرن بينهما أيضا لا يمتنع إجرائيا ، (...) لترابطهما في حقيقة أمرهما أصلا ، بل لتمازجهما ، و تراكبهما ، حيث يستحيل تناول الزمان في دراسة تنصب على عمل سردي ، دون أن ينشأ عن ذلك مفهوم المكان في أي مظهر من مظاهره"4 .

و يتقاطع "مرتاض" في هذه النظرة مع الكثير من الباحثين الذين يرون ، بأن "الفصل بين عنصري الزمان ، و المكان يعد أمرا شكليا ، بغرض الدرس المنهجي نظرا لارتباطهما كليا في النص الروائي"5.

"فالزمان و المكان عنصران متلازمان حتى و إن اقتضت الدراسة فصلهما بغية التحليل ، و القراءة

و أما "حسن بحراوي" ، فإننا نجده يكتفي بالإقرار بثبوت العلاقة بين الزمن و المكان انطلاقا من أن "المكان في الرواية شديد الارتباط ليس فقط بوجهات النظر ، و الأحداث ، و الشخصيات

و لكن أيضا بزمن القصة.

1_بعبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ، ص227

2_ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

3_ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

4_ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

5_عبد الخالق محمد العف :"**الزمان و المكان في رواية رابع المستحيلات**" ، ص24 (على الرابط نفسه).

و تعد نظرة "شاكر النابلسي" في هذا الموضوع شبيهة بنظرة سابقيه ، فهو يرى أن "علاقة الزمن بالمكان علاقة عضوية وثيقة ، فلا مكان يتشكل ، و يتحول ، و يتجلى إلا بعامل زمني معين ، و لا زمان يرصد ، و يقوم ، و يحدد ، إلا بمكان يحتويه ، و يجعل من ذاته مسكنا للزمن"1.

و يعتبر القول بأن الرواية فن زماني مكاني 2اعترافا من "سيزا القاسم" بتجسد تلك العلاقة و قيامها و إن كانت الباحثة ترى من جانب أخر اختلافا في طريقة إدراك كلا منهما ، فأما عن الاختلاف في التجسيد ، فيمكن ذلك في "أن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية ، أما الزمن فيتمثل في الأحداث نفسها"3.

و أما عن مسألة الاختلاف في طريقة الادراك ، فتقصد بها كون إدراك الزمن مرتبط "بالإدراك النفسي، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي"4 . و لكن هذين العنصرين المختلفين قد يمتزجان بحيث "يسقط الإدراك النفسي على الأشياء المحسوسة لتوضيحها ، و التعبير عنها"5.

و من جانب أخر فإن هنالك من الباحثين من اقترح تقديم ثلاثة أشكال لدراسة هذين العنصرين أي دراسة مستوى الزمان ، ثم المكان ، ثم الزمكان.

1_ شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات ، عمان، ط1، 1994،ص7 32

2_ سيزا القاسم : بناء الرواية ، ص 74.

3_ المرجع نفسه ، ص 76.

4_ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

5_ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

1- **المستوى الأول**: دراسة المكان بمعزل عن الزمان ، و ذلك انطلاقا من النظر إلى المكان على أنه "ثابت ، و لأننا أحيانا لا نستطيع أن نرصد تحولاته عبر الزمن الروائي فيكتسب ميزة الثبات النسبي، و يبلور ملامحه الثابتة"1.

2- **المستوى الثاني**: دراسة الزمان بمعزل عن المكان "لأننا لا نستطيع أن نحبس اللحظة في مكان ، و لأننا لا نرى الزمان إلا هاربا ، متحركا ، و لأنه يستمد أحيانا أهميته من خارج المكان ، من الأحداث مثلا"2.

3- **المستوى الثالث**: دراسة المكان و الزمان معا ، أي "متلازمين ، لأن المكان متحول عبر الزمان ، و لأن المكان يصنعه "ناسه" ، و يصنعهم في صيرورة دائمة"3.

4- و في ختام جولتنا هذه ، نقف عند "نبيلة إبراهيم" ، و التي تؤكد هي الأخرى حقيقة التداخل بين عنصري الزمان ، و المكان ، فهي ترى أن لا زمان بدون مكان ، و لا مكان بدون زمان ، كما أننا نجد أن الباحثة تذهب إلى أبعد من ذلك لتوضح مسألة ما يعتزي الكاتب أثناء الكتابة ، إذ يتلبسه حسان ، حس زمني ، و أخر مكاني ، فأما الحس الزمني فيتبلور في "ميل لمراقبة الأشياء في حركة الزمن المستمرة راصدا احتفاظها بهويتها ، أو تحولها"4.

5- و أما الحس المكاني ، فتعني به "عندما يميل الكاتب إلى أن يوقف حركة الزمن ليعيش الأشياء في امتداداتها المكانية ، و علاقاتها بالأشياء الأخرى"5.

1_ صالح إبراهيم : الفضاء و لغة السرد ، ص 10.

2_ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

3_ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

4_ نبيلة إبراهيم : فن القص ، دار قباء للطباعة ، د ط ، د ت ، ص160.

5_ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

مصلح الزمكانية في المدونة النقدية الجزائرية :

مصطلح الزمن :

إن عدم قناعة الناقد بما قدمته القراءات الفلسفية لمبحث (الزمن) مرده إلى أن«كل فيلسوف يخضعه لطبيعة المذهب الفلسفي الذي يروج له وينضح عنه . ويعني ذلك أن الإجتهاد في بلورة هذا المفهوم مفتوح(...) وان كل من فكر فيه، وتعامل معه بعمق، له الحق في أن يتصوره على النحو الذي لم يسبق للسابقين أن تصوروه،ولا للاحقين أن يتصوروه». [1]

وعلى هذا فإننا نقرأ من كلام (عبد الملك مرتاض) إفصاحا واضحا لذلك التباين المفهومي الذي تلون به الفكر الفلسفي الذي لم يستطع- في نظره- إلى الخلوص لمفهوم أوحد للزمن، فلكل أحد تصوره ورؤيته للزمن والذين ينبجسان عبر آلية الاجتهاد التي أشار إليها الناقد ولهذا فان مفهوم (الزمن) عنده وسيظل مفتوحا دون تقييد أو ضبط.

ثم ما فتئ أن اقر باستحالة ترسيم حدود واضحة للزمن تعطيه مفهوما جامعا مانعا، وهذا ما حمل الناقد على الإقرار بالعجز واللاجدوى من أي اجتهاد بحثي يبسط مفهوما للزمن، معتدا في ذلك بمقولة (باسكال)التي مؤداها :«من المستحيل ومن غير المجدي أيضا تحديد مفهوم الزمن».[2]

ولا ضير أن يكون مبدأ الاستحالة التي أومأ إليها الناقد مردها — في نظره-تشظي الزمن مفهوميا وعدم ثباته في حيز مغلق ومحدد، وهذا ما دعاه إلى أن يجعل منه شبحا يسري فينا و يحدد وجودنا الفعلي، وهذا ما يوضح قوله:«الزمن هذا الشبح الوهمي المخوف الذي يقتفي أثارنا حيثما وضعنا الخطى كأنه هو وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أولا ثم قهره رويدا رويدا بالإبلاء».[3]

---

1 عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية .ص 174

2 المرجع نفسه.ص 174

وقد عمد (عبد الملك مرتاض) في سياق آخر على ربط الزمن بالجانب السيكولوجي – النفسي- في مسعى منه إلى إزاحة الشكل المادي عنه ، وبذلك فان الزمن عنده- في هذه الحالة – «مظهر نفسي لا مادي ،ومجرد لا محسوس».[1]

ولعله -في نظرنا – أراد أن يجعل من الذات وحدة قياس للزمن أو البؤرة التي تبسط هيمنتها عليه،انطلاقا من مشاعرها التي تتمازج بداخلها ألوان نفسية يغرق الزمن بداخلها ولا يمكن بأي حال من الأحوال- تحسسه. وبذلك فانه يشدد على قانون تجريدي خفي بديلا عن المادي الجلي.

ولم يقتصر شأن الزمن عند هذه القراءات السابقة له من لدن الناقد ،بل إن الناقد قد سعى إلى أن يضبطه من خلال خاصيتي (التراخي/ التباطؤ) ، حيث يقول :«فكان الزمن في ألطف دلالته يحيل على معنى التراخي والتباطؤ، أي أن حركة الحياة تتباطأ دورتها لتصدق عليها دلالة الزمن».[2]

وفي سياق آخر نجده معرفا إياه عبر ربطه بأمرين أساسيين ، وهما:(النسج العلائقي/ الجمالية)،وهو ما دل عليه قوله :« الزمن نسج ، ينشأ عنه سحر، ينشأ عنه عالم، ينشأ عنه وجود،ينشأ عنه جمالية سحرية، أو سحرية جمالية، فهو لحمة الحدث،وملح السرد، وصنو الحيز وقوام الشخصية».[3]

وإن كان (عبد الملك مرتاض) محيلا إلى الزمن النفسي حين عده (الزمن)مظهرا نفسيا تجريديا فإننا نذهب خلاف ذلك معتدين بما نقله (محمد أيوب) عن الناقد (مندلاو) في كتابه (الزمن والرواية) والذي عالج فيه هذا اللون الزمني، وعرفه على انه «زمن نسبي يقدر بقيم متغيرة باستمرار يعكس الزمن الخارجي(Exterior Time)الذي يقاس بمعايير ثابتة فليس من الضروري أن تمثل ساعة واحدة قدرا مساويا في النشاط الواعي كساعة أخرى ».[4]

---

3 عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية .ص 171

1 عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية. ص 173

2 الرجع نفسه. ص 172

3 عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية. ص 178

4 محمد أيوب ، الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة ، دار سندباد، ط1: 2001 . ص 80

وقبل (مندلاو) نجد (إخوان الصفا)قد لمحوا لهذا اللون الزمني، وهذا ما يفهم من قولهم:«المتمادي في النظر يبعد عن ذهنه الزمن،وبالعكس المغتم يستطيل الزمان لبقاء اثر الحركة في ذهنه».[1]

ولعل ما يحسن التنبيه إليه هو انه يناقض كلامه بعد أن أشار إلى ماديته المحسومة لان تعليقه على المفهوم الذي ارتضاه للزمن في جملة استدراكية مؤداها :« لكنه يتمظهر في الأشياء المجسدة».[2]

ومادام الأمر كذلك ، فلا مبرر لنفي العنصر المادي عنه،ضف إلى ذلك أن الناقد ذاته قد أشار إلى ذلك في عبارات صريحة لا تحمل الإرجاء –باصطلاح التفكيكيين- ، ولا تستدعي قراءة هيرومونطيقية ، ما دام انه أكد على أن مادية الزمن تظهرها صورة الأشياء وشكلها الذي اصطبغ بها (الزمن)، وهذا ما دل عليه بالقول: «كما نرى اثر مرور الزمن وثقله ونشاطه في الإنسان حين يهرم،وفي البناء حين يبلى، وفيما يحصى من الأحوال والأموال والهيئات، وهي تحول من حال إلى حال ومن طور إلى طور ومن مظهر إلى مظهر آخر ».[3]

وعلى أن الكتابات النقدية ظلت مدرجة(الزمن) في الحقل السردي دون غيره، فإن

---

1 محمد أيوب ، الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة ، دار سندباد، ط1: 2001 . ص 80

2 عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية. ص 173

3 الرجع نفسه. ص 173

(عبد الملك مرتاض) لم يرجح إلى هذا التحديد أو التضييق ،لأن الشعر كذلك يراهن على (الزمن) الذي يظل لصيقا بالنسج الشعري.

وفي هذا الصدد يقول الناقد:« وأما نحن فقد حاولنا أن نمنح الزمن مكانة خاصة (...) فعممنا استعماله في الشعر بعد أن كان المحللون والنقاد يقفون على الأعمال السردية وحدها، وذلك من منطلق أن الزمن متسلط على الأشياء والأحياء جميعا ، وانه ليس ضرورة أن يظل متجسدا في الأدوات التقليدية الدالة عليه مثل : القرن، السنة ،والشهر».[1]

أما عن قراءتنا للمصطلحات الأخرى التي رافقت الزمن فإنها تتلخص في مصطلحين

هما (الزمكان / الارتداد) :

1- زمكان (Espace- Temps)

إن النظر في مصطلح (الزمكان) عند (عبد الملك مرتاض) يتأتى عبر النظر إلى هذا المسمى الجديد والذي تشكل وفق آلية النحت بين مصطلحي (زمن /مكان).

لقد أشار(جون لوك) إلى مبدأ التضام بين مشكلي (الزمان / المكان)، لتحقيق مبدأ الوجود إذ أن الأفكار عنده «تصبح مجردة بانفصالها عن ظروف الزمان والمكان».[2]

ولعل الوقوف عند مصطلح(الزمكان) وتأصيله يفضي بنا إلى الركون إلى المصطلح اليوناني القديم المسمى بـ (كرونوتوب)، حيث انه « مصطلح مشتق من اللغة اليونانية(خرونوس=زمان و توبوس= مكان)

---

1 (عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية. ص 178

2 إيان واط، نشوء الرواية، تر: ثائر خطيب ، دار الفرقد ، دمشق، سوريا ،ط2: 2008. ص 24

ويعني التركيب المكاني-الزماني.[1] ، إذ يحيل مصطلح(كرونوب) إلى « طبيعة المقولات الزمنية والفضائية المعروضة والعلاقة بينهما ، ويحدد المصطلح ويؤكد على الاعتماد التام المتبادل بين الفضاء والزمن في أشكال التصوير الفني : و يعني حرفيا " الزمان- المكان" ».[2]

أما عن مصطلح (الزمكان)وفق تصور(أندري لالاند) فهو «بمثابة وسط ذو أربعة أبعاد، كما أن المكان وحده يعد عموما بمنزلة وسط ذي ثلاثة أبعاد ، ويكون للزمان بوصفه وسطا أو بيئة ، بعد واحد».[3]

ولقد أكد صاحب(المعجم الفلسفي)على العلاقة اللزومية بين (الزمن/ المكان) داخل النظرية النسبية،وهذا ما دعاه إلى القول :«ففيما يتعلق بالنظرية النسبية، فإنها تراهن على مبدأ التضام بينهما».[4]

أما الناقد (يوسف وغليسي) فإننا لا نلمح في رأيه إقرارا ولا تثبيتا للمصطلح الذي راهن عليه (عبد الملك مرتاض)، عدا إشارته إلى المرجع الفرنسي الذي ثبت مصطلح (Espace-temps)في معجمه اللغوي، حيث يقول عن الاجتباء الذي ركن إليه الناقد «بل كأنه أراد بمصطلح الزمكان بعض ما يريده الفرنسيون من وراء مصطلحهم(Espace-temps)».[5]

---

1 بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء ،لمغرب، ط1 : 2001. ص240

2 جيرالد برنس ، قاموس السرديات ، ص 32

3 أندري لالاند ، موسوعة لالاند الفلسفية ، تر: ليل احمد خليل ، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان ، ط2 : 2001. ص 363

4 André Lalande, vobulaire technique et critique de la philosophie, quadrige, Paris, 2002. P 299

5يوسف وغليسي ، فقه المصطلح النقدي الجديد ، (علامات) ، ج 55، م 14 ، 2005. ص 326

ولعلنا نجد الناقد (مولاي علي بوخاتم) مشاطرا لما ذهب إليه (يوسف وغليسي)حين تنويهه إلى الاستخدام الفرنسي لمصطلح (Espace-temps) وبذلك فان الأول يرجع التضام بين مصطلحي(المكان/ الزمان) عند (عبد الملك مرتاض) إلى خاصية الاستعمال الفرنسي للمصطلح، وهذا ما نجده في قوله :«وقريبا مما أراده الفرنسيون من وراء مصطلح (Espace-temps) مزج الباحث بين تركيبين هما (الزمان)و(المكان) مستحسنا لفظ (الزمكان)، وقريبا من الاستعمال العربي الزمكاني».[1]

2- الإرتداد Flasch back

في المعاجم الاصطلاحية Flasch back لم يستقر المقابل الاصطلاحي للمفردة الأجنبية أو في تلكم المصنفات النقدية العربية التي تشتغل على مصطلحات النظرية السردية، وهذا ما نلمحه جليا في (معجم السرديات) – مثلا- لمحمد القاضي وكوكبة من الباحثين التونسيين، فلم يستقروا على مقابل مصطلحي أوحد ليعادلوا به هذه المفردة الأجنبية، فتراهم يعتدون بمصطلح (الارتداد) الذي تبناه مرتاض حينا ، ثم ما يفتؤوا أن يسوقوا بدائل مصطلحية له من مثل : (استرجاع ورائي)، (ومضة ورائية)[*]، (السرد اللاحق). لكن المهم عندهم هو أن ظلاله المفهومية تندرج ضمن ما

يعرف بـ :(المفارقة الزمنية) التي تمثل «التنافر بين ترتيب الأحداث في الخطاب القصصي ويتم التعرف على التنافر بين الترتيبين بالاعتماد على ما يظهر من إشارات زمنية قائمة في الخطاب صريحة كانت أم ضمنية».[2]

1 مولاي علي بوخاتم ، مصطلحات النقد العربي السيماءوي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق سوريا دط: 2005. ص276

(*) محمد القاضي واخرون ، معجم السرديات ص79

2 المرجع نفسه . 399

ولا يبتعد الناقد المغربي (سعيد يقطين) على هذا التصور، القاضي بإدراج هذا المصطلح ضمن اللعبة الزمنية والمتمثلة في (المفارقات الزمنية)، لكنه يدعم ذلك بدال مصطلحي يعادل اللفظة الأجنبية السابقة ، والمتمثل عنده في مفردة (الإرجاع)، وهذا ما يوضح قوله :«وإلى جانب ذلك نجد بعض المفارقات الزمنية (Anachronies) وبالأخص الإرجاع حيث نلاحظ بعض العودات إلى الوراء».[1] عندهم في أنه «مصطلح سينمائي استخدم في النقد (Flash back) و يؤصل المصطلح الأدبي بمعنى الارتداد، أي السرد اللاحق لحدث سابق للحظة التي أدركتها القصة».[2]

على أن (السيد إمام) يبقى على مفردة (استرجاع) التي تغاضى عنها (عبد الملك مرتاض) ليجعلها معادلة (Flash back) مع تبنيه كذلك لعبارة (العودة إلى الوراء) [**] أيضا لتدل على المصطلح ذاته. على أننا نجد الناقد (إبراهيم فتحي) مشاطرا لـ (عبد الملك مرتاض) ، فقد أورد مصطلح (الارتداد) ليعبر به عن المصطلح الأجنبي ذاته، لكنه لم يبق على هذا الاسم المفرد وحده وكأنه يومئ لنا انه لا يؤدي الرديف الصريح المعبر عن التحديد و العمق ، ولذلك حدد المسار الزمني لمصطلح (الارتداد) والمتمثل في الماضي، ليخلص إلى الشكل النهائي للمصطلح العربي الموازي للفظ الأجنبي (Flash back) وهو (الارتداد إلى الماضي)[*] ، ثم ما يفتأ أن ينضاف مصطلحه الثاني الذي وسمه بـ : (استرجاع الماضي) وهو المصطلح ذاته الذي سبق لـ (عبد الملك مرتاض) أن رفضه مبررا ذلك بأنه ألفاه في خطبة (علي بن أبي طالب) –كرم الله وجهه – ورأى أن مدلولها الحقيقي لا ينصرف إلى المفهوم الحقيقي الذي يعادل المصطلح الأجنبي السابق، وهذا ما أوضحه في قوله : « ونحن تجافينا عن هذا المصطلح بعد أن ألفيناه في خطبة علي كرم الله وجهه ».[3]

---

1 محمد سويرتي ، النقد البنيوي والنص الروائي. ص41

2 محمد القاضي و آخرون، معجم السرديات . ص479

(**) جيرالد برنس ، قاموس السرديات. ص 69

(*) ابراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الادبية. ص 14

3 عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية. ص 275

أما عن النص الذي أورد هذا المصطلح المقصى- إن صح التعبير- فقد نقله (عبد الملك مرتاض) من كتاب "البيان والتبيين" (للجاحظ) ، والذي مؤداه : « ما تمنع منه إلا بالاسترجاع والاسترحام».[1] ولا ضير أن قراءة الناقد للمصطلح الوارد في عبارة (الجاحظ) الأنفة كانت من منظور دلالته على معنى قوله تعالى: ﴿ إنا لله وإنا إليه راجعون ﴾.[**] ولا نجد بدا –ههنا- من أن نؤكد على قاعدة أساسية من قواعد(علم الدلالة) والمتمثلة في "السياق" ، إذ لا يمكن – بأي حال من الأحوال- أن نستعيض عن دور السياق في إخراج اللفظ مخرجا خاصا،فيحمل دلالات جديدة تميز الدلالة المعجمية للمصطلح. و بالعودة إلى(إبراهيم فتحي) فإننا نجده معرفا المصطلح بقوله :«وسيلة سردية قصصية توجه إضاءتها الخاطفة إلى عرض أحداث سبقت في الوقوع المشهد الافتتاحي للعمل الأدبي».[2]

وبذلك يكون هذا المفهوم معبرا على المصطلحات التي ثبتها (إبراهيم فتحي) لتكون موازية للمصطلح السردي الأجنبي (Flash back) وهي: (الارتداد إلى الماضي/ استرجاع الماضي). بينما الأمر يختلف فيما ساقه (عبد الملك مرتاض) ، في سياق تحديده لماهية المصطلح السابق ،والذي يمثل عنده «الخروج على الترتيب الطبيعي للزمن على كل حال»[3]، لأن الخلخلة الزمنية التي أومأ إليها الناقد ليست منوطة بالارتداد إلى الماضي فحسب، بل إن تقنية الاستباق كذلك تدخل فيما يسميه الناقد بـ : (الخروج على الترتيب الطبيعي).

---

1 عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية. ص275

(**) سورة البقرة ، { الآية 156 }

2 إبراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية. ص 14

3 عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية. ص275

وعليه فإننا نعتقد أن الناقد لم يصوب عدسته النقدية بشيء من الدقة والعمق، لأن نظرته للمصطلح حملت إطلاقا شموليا يعوز إلى التحديد والضبط. أما عن ألوان (الزمن السردي)التي عكف الناقد على الكشف عنها، وإجلاء حدودها ومفاهيمها، فإنها تتمثل فيما يلي:

***–زمن الحكاية:**

يرد مفهوم المصطلح في(معجم السرديات) وفق التحديد الآتي: «الزمن الحقيقي أو المتخيل الذي تدور فيه أحداث القصة المروية».[1]

ومن جهة مقابلة يظل مصطلح (زمن الحكاية)مرتبطا عند بعض الباحثين في الحقل السردي بما يسمى (زمن الخطاب)إذ «لا وجود للحكاية بأحداثها وشخصياتها وأمكنتها خارج الخطاب الذي يرويها».[2]

أما الناقد (بوعلي كحول) فلم يتوان في سحب المصطلح إلى إدارة الزمن التخيلي مع تنويهه إلى تلكم الإشارات الزمنية التي توهم بواقعيته. على أنه استعاض عن تثبيت مصطلح (زمن الحكاية) مستبدلا إياه بـ: (زمن القصة) (Temps de l'histoire) ، وكأنه يومئ ضمنيا إلى أن ثنائية (الحكاية/ القصة) حاملة الدلالة نفسها، أما عن تعريته للمصطلح مفهوميا فقد جاء تعريفه عنده على أنه : « تلك الإشارات الزمنية التي ترد في ثنايا النص السردي كشكل من أشكال التمثيل والإيهام بالحقيقة. ويظهر ذلك في خضوعه للترتيب المنطقي (الذي يعني بالضرورة الترتيب الكرونولوجي) وإحالته على أحداث حقيقية في بعض الأحيان».[3]

---

1 محمد القاضي وآخرون ، معجم السرديات. ص 230

2 المرجع نفسه. ص 230

3 بوعلي كحول ،معجم مصطلحات السرد. ص 59- 60

أما مصطلح (زمن الحكاية)عند(عبد الملك مرتاض) فإنه يمثل عنده :«اللحظة التي تستوي فيها الفكرة قبل أن تخرج إلى الوجود الإبداعي».[1]

وإن كان يفهم من استواء الفكرة التي تكون سابقة زمنيا للإبداع هو أن تكون حاملة لزمن ماضوي، لكن ذلك لا يعني بالضرورة تمثيلها لزمن المحكي في مفصليه: الواقعي/ الخيالي بالضرورة – و الذي أشار إليهما معظم الباحثين في شؤون السرديات –، إذ إن اللحظة المشار إليها قد تكون مجرد برهات زمنية تسبق المنجز الإبداعي وهنا تكون أمام زمن الكتابة – أي زمن المؤلف–. وعليه، يلغى كل اعتبار عن وجود زمن حكائي (حقيقي / خيالي (ضارب في القدم)، لأن الزمن الحاضر كفيل بأن يعبر عن مصطلح (زمن ما قبل الكتابة) الذي ابتدعه الناقد. وقد عمد الناقد (عبد الملك مرتاض) إلى نقض مصطلح (زمن الحكاية) في إشعار منه إلى ميلاد مصطلح مبتكر من لدنه والمتمثل في (زمن ما قبل الكتابة)، مبرزا من خلاله رؤيته المصطلحية الجديدة بقوله :« وقد أضفنا نحن زمنا رابعا أطلقنا عليه " زمن ما قبل الكتابة"(...) من حيث نقضنا زمن المغامرة أو زمن الحكاية ، فأدمجناه في زمن الكتابة».[2] وعلى الرغم من هذا المسعى النقدي الذي أخرج من خلاله (عبد الملك مرتاض) مصطلحا بديلا لـ (زمن الحكاية)،ولكن ما يؤخذ على الناقد هو أن مصطلحه المبتدع قد أفل في فقراته النصية وظل مصطلح (زمن الحكاية) يتردد لوحده، وكأن الناقد – في نظرنا– يجنح إلى ابتداع غير مبرر بدل الابتكار المصطلحي الذي يشكل إضافة نقدية تحمل سمة الجدة والفهم الواعي الذي يكتنف الذات الناقدة العارفة بالدوال المصطلحية ومفاهيمها الدالة عليها، لأننا لم نقف عند تفاصيل شارحة لهذا المصطلح عنده.

1 عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية. ص 180

2 الرجع نفسه. ص 183

أما عن تعقيبنا على رؤية (عبد الملك مرتاض) فإنه يتأسس على إشكالين أساسيين نوردهما كالآتي:

1 ما القرينة اللفظية التي تحيل إلى علائقية (زمن الحكاية) بمصطلح (زمن ما قبل الكتابة) ؟

2 هل أن مفردة (الزمن) الواردة في هذا المصطلح المبتدع تحيل فعلا إلى "زمن ا لمحكي"؟ أم أنه يفضي إلى تراكمية الأزمنة المشار إليها في الكتابات الفلسفية والكونية و السردية ... وغيرها؟.

كما يجتهد الناقد (عبد الملك مرتاض) في ابتداع مصطلح آخر يكون سابقا لـ (زمن الحكاية) والذي جاء في معرض قوله:« لا ينبغي التفكير في مرحلة "زمن الحكاية" (...) إلا بعد التفكير في زمن " المخاض الإبداعي" ».[1]

ولا ضيرأن يأخذ هذا الوليد المصطلحي الجديد والذي اسماه الناقد بـ : (زمن المخاض الإبداعي) – أو زمن المخاض السردي في سياق آخر – الأسبقية الزمنية من (زمن الحكاية)، وهذا ما يتضح جليا من قوله : « فزمن الحكاية هو اللحظة المتبلورة المتحصحصة من الزمن،أو اللحظة المصفاة من أمشاج غامضة، مضببة، متسمة بأقصى أضرب الضبابية، وذلك ما نطلق عليه نحن "زمن المخاض الإبداعي" ».[2] وعليه ،فإن (عبد الملك مرتاض) لم يدع للقارئ فضاءات تأويلية لهذا القول المجمل والذي حمل رؤية تقدية جديدة مؤداها تخريج مصطلح مغاير عما أورده الباحثون في شؤون المصطلحات السردية. إذ عمد إلى شيء من التفصيل في مسألة هذا المصطلح حيث نلفيه مشكلا لعلائقية مع مصطلحات سردية أخرى مثل : السارد،الحيز، الزمن ، الخيال . إذ يفصح عن مفهومه قائلا :« إن ما نطلق عليه زمن المخاض السردي هو تلك اللحظة المضيئة التي تشبه تلك التي تحاكي

---

1 عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية. ص181

2 المرجع نفسه. ص 180

المخاض الفكري؛ حيث لا يكون السارد هو نفسه متمكنا من هذا المولود الخيالي الجديد، وإنما تراه هو أيضا يبحث عنه في المخيلة الخلفية أو الخيال الشموس وهو يكتب، أو هو يهم بالكتابة،فتراه يحاول ضبط الصورة الفكرية عبر حيز خام أو زمن خام، أو عبر حالتين مفلتتين من طغيان الزمن وتسلط الحيز ».[1] ليصل بنا (عبد الملك مرتاض) إلى محطة مهمة لهذا الزمن، والمتمثلة فيما اصطلح عليها الناقد بـ :(اللحظة المخاضية)؛ إذ إنه – حسب رأيه- «لا ترقى إلى مستوى الزمن الكامل، هي لحظات متقطعة تصاحب بلورة النص المزمع على كتابته، عبر المخيلة أو القريحة ».[2]

*- زمن الكتابة:

لقد اشتغل (زمن الكتابة) ردحا من الزمن ضمن مدارات النقد التاريخي والاجتماعي، ولذلك لم تكن العناية به في حقل السرديات بشيء من العمق وخاصة البنيوية على وجه التحديد والتخصيص التي تبحث في النص باعتباره كتلة صماء مغلقة تكتفي بناها بذاتها. ولعل النظر في مصطلح (زمن الكتابة) يتأتى عبر إجلاء مفصلين أساسيين هما : (عصر المؤلف/ زمن الكتابة الفعلي)، « ففي المستوى الأول يكون النظر في العصر الذي يؤطر حياة الكاتب في مختلف جوانبه الحضارية وتأثيرها في مجمل إنتاج كاتب أو جماعة أدبية ، وفي المستوى الثاني يتصل المفهوم بمرحلة محددة من حياة الكاتب و بالفترة التي أنتج فيها النص تحديدا». [3] ولقد ثبت (بوعلي كحال) مصطلح (زمن الكتابة)حين عرج إلى المصطلح الأجنبي (Temps de la Narration) الذي ترجمه بـ : (زمن السرد)وهذا ما نلفيه جليا في التعريف الذي ساقه لهذا المصطلح الغربي الوافد بقوله: «هو زمن الكتابة بوجه من الأوجه باعتبار أن القصة نصا سرديا (Recit) ».[4]

---

1 عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية. ص181- 180

2 المرجع نفسه. ص181

3 محمد القاضي و آخرون، معجم السرديات. ص 237

4 بوعلي كحال، معجم مصطلحات السرد ، المكتبة العصرية، الروبية،الجزائر، ط1: 2002. ص 60

ولم يكتف الناقد بالتحديد المفهومي للمصطلح، بل انه ساق لنا خاصيتين تتعلقان به والمتمثلتين في انه (زمن متقطع/ متعدد الأبعاد)، وذلك نتيجة العوامل (*) الآتية :

1 استحالة سرد القصة مرة واحدة .

2 تموقع السارد ضمن أشكال وقوالب سردية متعددة (تقنيات السرد).

3 الثقل الدلالي والرمزي للنص السردي.

4 البعد الجمالي الذي يستهدف التساوق في العناصر القصصية، والتي من أبرزها عنصر الزمن.

أما (محمد عزام)فان قراءته النقدية لمصطلح(زمن الكتابة) خلصت إلى وجود زمنين يؤطران المصطلح و يحدانه، والذين تمثلا في «زمن قبلي في ذهن الكاتب، وزمن بعدي يكتبه الكاتب ويبنيه وهو يمارس عملية الكتابة».[1] وكأنه بذلك لا يعتد بالمستوى الأول الذي ورد ذكره في (المعجم السردي) والذي يقتضي معاينة عصر الكاتب (المؤلف) أو الركون إلى مرحلة زمنية محددة ، لأن الزمن القبلي الذي أشار إليه الناقد يظل في ذهن الكاتب،أي ليس خارجا عن فكره وذاته.

وفي سياق معالجة (عبد الملك مرتاض)لزمن الكتابة، فإننا نجده معقبا ومعلقا على مقولة (تودوروف) التي تنص على أسبقية (زمن الحكاية)على (زمن الكتابة)، وبذلك فانه ينقض هذا التصور، لان رؤيته لهذه المسالة تقتضي صهر الزمنين في زمن أوحد هو (زمن الكتابة)، إذ يقول الناقد:« وأما نحن فنخالف هذا المذهب ونزعم أن زمن الكتابة هو الزمن الوحيد الذي يضم بين جوانحه زمن الحكاية التي لم تنشأ إلا في لحظة الكتابة».[2]

(*)بوعلي كحال، معجم مصطلحات السرد ، المكتبة العصرية، الرويبة،الجزائر، ط1: 2002. ص 60

1 محمد عزام ، فضاء النص الروائي. ص 124

2 عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية. ص183

ولكي يبرر الناقد رؤيته الجديدة، فلا يدعها تسبح في فضاء اللبس والتعتيم فانه يركن إلى مبدأ المعادلة بين الكتابة على النص –أو القرطاس باصطلاحه– وتلقي الأسماع لخطاب المحكي الشفوي فهما سيان في نظره، وهذا ما أوضحه صريحا بقوله:« زمن الكتابة ويتصل به زمن السرد مثل سرد حكاية شعبية ما ، فان هذا المسعى في رأينا يشابه فعل الكتابة وإفراغ النص السردي على القرطاس، إذ إفراغ هذا النص على القرطاس لا يختلف عن إفراغ الخطاب الحكائي الشفوي على الأذان المتلقية».[1]

ولا مناص هنا أن نستحضر مصطلح (زمن الإلقاء) الذي ثبته(عبد الملك مرتاض) في كتابه الموسوم بـ : (الألغاز الشعبية الجزائرية) ليجعله لصيقا بالمحكي الشعبي، وهو الذي يعادل في نظرنا– زمن الكتابة– الذي فصل في شانه الناقد، وذلك باعتباره «الزمن الذي استوعب فيه المبدع الشعبي فكرة زمان التاريخ ، أي اللحظة التي تقع في درجة الصفر، كما يسميها رولان بارت، فصاغها بلباقة أدبية ».[2]

وعليه فإن الكاتب (المؤلف) سيظل لصيقا (بالزمن) الحاضر الذي تنسج فيه كتاباته النصية حتى و إن بدت إشارات زمنية داخل تلابيب النص قد تؤول دلالتها إلى الماضي،فهذا الأمر لا يعدو أن يكون «خضوعا لمتطلبات السرد التي تقضي سرد الماضي منذ فجر التاريخ الأدبي الإنساني».[3]

وتظهر النزعة البنيوية بوضوح فيما أقره (عبد الملك مرتاض) في مسألة هذا المصطلح –أي زمن الكتابة–، إذ يزيح مبدأ (التاريخ)الذي يتخذه البعض مرتكزا للفصل بين زمني (الحكاية/ الكتابة). فحسب رأي الناقد فإن «إيراد اسم شخصية تاريخية " الرواية التاريخية مثلا" لا يستطيع أن يقنعنا بتقدم زمن الأحداث على زمن الكتابة، فهي أحداث" بيضاء"يجيء بها الروائي إلى عهده

---

1 عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية . ص 179

2 عبد الملك مرتاض ، الألغاز الشعبية الجزائرية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر ، (د ط): 2007. ص 95

3 عبد الملك مرتاض ، الألغاز الشعبية الجزائرية . ص 185

ليلبسها روحه ، ولينسجها بلغته، وليخضعها لإيديولوجيته، وليجعلها تعاصره وتزامنه».[1]

وبذلك فإن (عبد الملك مرتاض) يسعى إلى معالجة المصطلح وفق البنية النصية التي تقيم قطيعة مع الزمنية التاريخية ، فما الأحداث البيضاء التي أشار إليها سوى بنى نصية تتمظهر داخل الهيكل النصي المكتوب. على إننا لا نشاطر الناقد في رؤيته النقدية لمبدأ دمج زمني الحكاية والكتابة معا. إذ نجنح إلى الفصل بين الزمنين من جهة ومثبتين لمبدأ العلائقية والتضام بينهما . وإننا –ههنا– ننتصر إلى المنحى الذي سلكه الناقد الألماني(هارالد فينريخ) الذي عالج مسالة التمييز بين زمن الكتابة وزمن الحكاية أو – المحكي–(Temps raconté) فصاغ بذلك ثنائية (زمن النص/ زمن الحدث)، إذ نتعرف على المصطلح الأول «من خلال العلامات والمورفيمات الدالة(...) ،أما الثاني فهو النقطة أو المقطع الزمني الذي يرتبط بمضمون التواصل ، وكل من الزمنين يتوفر على قرائن مسكوكة في النص وخاضعة لخطية السلسلة الكلامية مما جعل منهما زمنين متعالقين يمكن للرواية أن تدمجهما في بعضهما فيتحقق بذلك ما يسميه فينريخ : درجة الصفر للعالم المحكي ».[2] على انه يمكن القول إن (عبد الملك مرتاض) لم يتساق إلى مثل هذه الرؤية التي تعادل بين المصطلحين السرديين (زمن الحكاية) و (زمن الكتابة) إلا وفق مرجعية قد أشار إليها الناقد في مسعى منه إلى نقض زمن المحكي داخل تلابيب النص السردي؛ اذ يستعير مقولة الناقد الفرنسي (رولان بارت) عن الزمن الذي يرى فيه « مجرد كذبة مكشوفة لا تحمل من الحقيقة الزمنية غير ما نطلق عليه نحن"الزمن الأبيض"».[3]

ولم يكتف (عبد الملك مرتاض) بذلك بل عمد إلى التدليل على رؤيته النقدية لهذه المسالة لان إشارته إلى الزمن الذي تعتد به الكتابات الفرنسية– تحديدا– حيث أنهم «يصطنعون فعلا خاصا بالزمن الماضي السردي يطلقونه عليه" الماضي البسيط" (Le passé simple) .

1 عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية . ص 179
2 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي. ص 114
3 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي. ص 185

ليدلوا به على أن الزمن الذي يحكيه هذا الماضي هو زمن ابيض أي لا زمن . وهو أداة سردية طيعة في كتاباتهم السردية للفصل بين الحدث الماضي الحقيقي. والحدث الماضي الذي هو في حقيقته لا حدث».[1]

*-زمن القراءة :

إن التعرية عن مصطلح (زمن القراءة /Temps de lecture)عند الناقد (بد الملك مرتاض) لا يتم إلا بالنظر إلى ما أثير حول هذا المصطلح من تعريفات لتحدده مفهوميا. لقد أقدم أصحاب (معجم السرديات) على تفريغ المصطلح في ظاهره إلى مفصلين مهمين هما: (زمن القراءة الفعلي/ عصر القراءة)[*]. ولعل المكون الأول الذي نحن بصدد معالجته يأخذ الأسبقية- في نظرنا لأهميته في الدرس السردي المعاصر الذي يمثل عصر القارئ بامتياز.

أما عن مصطلح (زمن القراءة) عند (محمد عزام) فانه يمثل :«زمن استقبال القارئ للعمل الفني، وهو الذي يعطي النص تفسيراته ».[2] ولكن كان استقبال القارئ –وفق تصور الناقد- كفيلا بان يحدد(زمن القراءة) فان الأمر قد لا يقف عند عتبة الاستقبال بقدر ما كان منوطا بالزمن الذي تتم فيه القراءة الفعلية للمنجز النصي. وهنا نجد الناقد ()بوعلي كحال حريصا على إضاءة مصطلح (زمن القراءة) الذي عرج إليه في معجمه الذي ضم مصطلحات النظرية السردية التي راجت في مدونات الباحثين المشتغلين على نظريات السرد إذ يقول في شانه: «هو الزمن المفترض الذي تتم فيه عملية قراءة النص السردي، وقد أشار "جيرار جونيت"إلى صعوبة تحديد ديمومة القراءة لأنها تخضع لأمزجة وظروف فردية«.[3]

---

1 عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية . ص 183

(*) محمد القاضي و آخرون، معجم السرديات. ص 273

2 محمد عزام .فضاء النص الروائي. ص 14

3 بوعلي كحال. معجم مصطلحات السرد. ص 60

ولا يكاد يبتعد(معجم السرديات) عن هذا التحديد الذي خصه (بوعلي كحال) للمصطلح إذ خصوا القارئ المفرد للقراءة على خلاف ما نقله صاحب (معجم مصطلحات السرد) الذي لم يخص القارئ وحده ، وبذلك فان (زمن القراءة) عندهم يمثل «الزمن الذي يحتاج إليه القارئ المفرد لقراءة النص».[1] ولكي يوضح (عبد الملك مرتاض) رؤيته لمصطلح (زمن القراءة)، فإنه عمد إلى نقض مقولة الناقد الفرنسي (تودوروف) التي ساوت بين زمني الكتابة والقراءة معا، إذ نجده معلقا على ذلك :« ونحن لا نتفق مع تودوروف فيما ذهب إليه من تلاقي زمني الكتابة والقراءة معا إلا أن يكون القصد بذلك التلاقي القراءة الناشئة عن متابعة السارد نفسه لأسطاره أرأيت أن الكتابة عملية منفصلة(...) عن عملية القراءة، فإنما السارد يكتب إبداعه ثم قد يراجعه —ثم يذره زمنا ما يختمر– ثم قد يأذن في إذاعته بين القراء».[2] فأما على الصعيد المصطلحي فان الناقد (عبد الملك مرتاض) قد أعلن عن المصطلح البديل لـ : (زمن القراءة)، والذي أسماه بـ (زمن التلقي) الذي أورده في معرض تعليقه على أزمنة الحكي التي خلص إليها كل من الناقدين (بورنوف و ويلي) (Bour neuf et Ouellet) والمتمثلة فيما يلي:

1- زمن المغامرة او زمن الحكاية .
2- زمن الكتابة.
3- زمن القراءة [*]

وفيما يتعلق بمصطلح (زمن القراءة)، فإننا نجد (عبد الملك مرتاض) محيلا إلى ما يقابله عنده؛ حيث يقول : «ويمكن أن نطلق عليه أيضا زمن التلقي».[3]

---

1 محمد القاضي و آخرون، معجم السرديات . ص 234
2 عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية . ص 182
(*) المرجع نفسه. ص182
3 المرجع نفسه. ص182

أما عن مصطلح زمن التلقي فقد حدده مفهوميا عبر التعريف الذي خص له ، والمتمثل في كونه «زمن يأتي في نهاية المطاف مميزا لسلسلة من المراحل الزمنية التي لا تزيد في حقيقتها عن اللحظات . ويتميز هذا الزمن بالطول والراحة والتجدد بتجدد الأحوال والأشخاص : فهو زمن ذو صفة تعددية ».[1]

وبما أن الناقد سعى إلى أن يكون له تخريج مصطلحي مغاير، إلا انه لا يستقيم –في نظرنا – مثل هذا الإطلاق على(زمن القراءة)، لأنه سبق أن عثرنا على ما ينقض أطروحته؛ حيث خص التلقي بالمحكيات الشفوية ،وهذا ما دل عليه بقوله :« والوجه لدينا أن نميز بين القارئ المتلقي لهذه العلة ، فنقف "المتلقي" على متلقي الحكاية الشفوية ونحوها، بينما القارئ يخصص لقراءة المكتوبات السردية ».[2]

وبذلك فإن (القراءة) ستظل لصيقة بالنص الكتابي، بينما تنصرف مسألة (التلقي) إلى مستمع أو جمهور من المستمعين لرسالة كلامية شفوية يبثها السارد أو الموكل بالحكي.

1 عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية . ص 182

2 عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية . ص 217

مصطلح المكان في المدونة النقدية الجزائرية :

إن ما يخرج المكان من دائرة الحيز عند (عبد الملك مرتاض) هو تلك التفاصيل التي يرسمها الأول مما تجعله اقرب إلى التوصيف الجغرافي منه إلى الحيز، وهذا ما يفهم من قوله :«لو ذكرت كل التفاصيل ذات الصلة بالمكان لاستحال مفهوم الحيز إلى جغرافيا،وحينئذ لا يكون للخيال ،ولا للتناص، ولا لجمالية التلقي معنى كبير، أي أن الأدب يستحيل في هذه الحالة إلى جغرافيا، كما تستحيل الأحداث الروائية البيضاء إلى تاريخ».[1]

ولئن كانت التفاصيل الكاشفة للمكان قد تجعلنا أمام الجغرافيا وفق تصور الناقد (عبد الملك مرتاض)، فان (محمد عزام) لا يحيد عن هذا الطرح، مع فارق يسير مقتضاه أن الإسهاب في عرض التفاصيل قد يوهمنا بالواقع، أو يضعنا أمام لوحة واقعية، حيث يقول (إبراهيم خليل):«وحول المكان يؤكد محمد عزام أن الوصف الدقيق للأمكنة كثيرا ما يؤدي إلى الإيهام بالواقع ، مما يجعل القارئ يثق بالسارد، أكثر مما يثق به».[2]

ولعل ثنائية(الخيال/القارئ) عند الناقد لم تكن مرهونة بقوله السابق فحسب، بل ترددت في سياق آخر مما يدل على أن الكشف عن الحيز الأدبي مرهون بهما، كي تضفي ديناميكية داخل العمل السردي، وهذا ما نلفيه في قوله:«وإذا كان حيز الرسم والمعمار ينهض على اصطناع حاسة البصر، فان الحيز الأدبي ينهض على حاسة البصيرة، وملكة الخيال وحركة الذهن».[3]

لقد كان الناقد مركزا في مسالة (الحيز) على عنصر(الخيال)،الذي يمثل الفيصل بين الشكل الفيزيقي المرئي، كاللوحة التي يبدعها الرسام التشكيلي،أو تلك التصاميم التي يبرع مهندسها

1 عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية. ص 128

2 إبراهيم خليل، المثاقفة والمنهج في النقد. ص209

3عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية. ص 136

في إرساء أعمدتها وامتداداتها الأفقية والعمودية، وبين المبدع الأدبي الذي ينسج منجزه النصي في عالم تجريدي أساسه الخيال المجنح.

ولم تستقر مسالة (الخيال) في هذا العالم التجريدي –غير المرئي–عند (عبد الملك مرتاض)بل إن للحيز وشائج قربى مع عالمي (الخرافة– الأسطورة). وما دام لهذين الأدبيين مساحة واسعة من الخيال الخصيب الذي هو أساس وجودهما، فانه لا محالة أن يثبت الناقد الحيز بديلا للمكان الذي هو رهين الجغرافيا والواقع –في منظوره–.

أما عن إشكالية(الواقع – المكان) فإننا وجدنا الناقد (ياسين نصير) معاينا إياها عبر مدخل فلسفي مؤداه ضرورة (النظر إلى الواقع على انه وجود شيء جوهري في ذلك الموجود، أما المكان فيعتبر شكلا لوجود المادة، يفيدنا كوسيلة قوية لدراسة الواقع».[1]

ووفقا لهذه الرؤية يرى (عبد الملك مرتاض)انه قوض هذه الإشكالية، فكشف عن طلامسها الغامضة التي استعصت على النقاد فجعلتهم ينفضون أيديهم عنها، ومتشبثين بمصطلحاتهم التي ارتضوها، دون سبر أغوارها وإقامة الحجة عليها.

ولعلنا نلفي من جملة هؤلاء المعارضين لهذا التخريج المصطلحي الذي عمد إليه (عبد الملك مرتاض) الباحثة الأكاديمية (نصيرة زوزو)، التي نقضت مقولة الحيز الذي لا يعادل–في نظرها–مصطلح الفضاء، وهذا ما اعلنته صريحا بقولها :«وسنخالف هذه التسمية التي ارتضاها (عبد الملك مرتاض) لمصطلح الفضاء، لان مدلولها سائر في الفراغ والخلاء والاتساع والـلا محدود، في حين نلمس وضع الحدود والعلامات والتقسيم الهندسي في لفظة "الحيز"، التي نعتبرها اقل مساحة من ملفوظات أخرى».[2]

---

1 ياسين نصير، الرواية والمكان، دار نينوى،دمشق، سوريا،ط2 : 2010. ص15

2 نصيرة زوزو،إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ،جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2010. ع6.ص208

على أننا لا نجد حرجا في مساءلة واستنطاق هذه الرؤية النقدية، لأنها لا تحمل –في نظرنا– نقدا منهجيا مؤسسا على ضوابط معرفية ومفهومية عميقة، إذ أن حفرنا وتقصينا على المرجع الذي انبتت عليه قراءتها لمصطلح (الحيز)،قد كشف لنا أنها اتكأت على المفهوم اللغوي الذي التصقت بالحيز انطلاقا من التحديدات اللغوية التي نص عليها (ابن منظور) دون تحريها عن عمق المفاهيم التي أثبتها الناقد لهذا المصطلح.

وعليه فان كانت العودة إلى القاموس اللغوي قد تلقي بظلال نورانية تتكشف عبرها عرى المصطلح،إلا أن الجزء الأكبر الذي يتكشف من خلاله المصطلح سيظل محكوما بالجانب المعرفي أساسا.

وكان الباحثة لم تتفحص المدونة النقدية لـ (عبد الملك مرتاض) التي حرصت على التشبث بهذا المصطلح، الذي ظل يتردد في سائر المباحث السردية الأخرى كالزمن والشخصية والحدث السردي...وغيرها، مما يدل على أن هذا الانطلاق لم يكن الهدف من خلاله المخالفة أو المعارضة أ على المصطلحات الأخرى الموازية له، بقدر ما كان باحثا وكشافا عن المصطلح ومفهومه معا لان أقلمة المصطلح في ظل ارتحال مفاهيمه ليس بالأمر الهين، بل يتطلب مكابدة ومجاهدة بحثية دؤوبة.

وهذا ما دفع الناقد (عبد الملك مرتاض) إلى تبرير وضعه لمصطلح (الحيز)بديلا لدال (الفضاء) في مقولته الواردة في كتابه (نظرية النص الأدبي)، إذ يقول: « والحق أننا عدلنا عن اصطناع مصطلح الفضاء إلى مصطلح الحيز ، لان الفضاء عام جدا في رأينا ، وقد تسرب إلى أكثر من

حقل معرفي معاصر، فاصطنع فيه، إذ يوجد مثلا حق الفضاء (Droit de l'espace)

والفضاء المعماري(l'espace Architectural)،والفضاء التحليلي Espace). analytique)[1]

وبذلك فان نقدنا لما جاءت به الباحثة سينطلق من نقطتين أساسيتين-في نظرنا-هما كالأتي:

1 إن ابتداع مصطلح(الحيز) من لدن (عبد الملك مرتاض) في صيغته المفردة، لا يعني خلوه من ضمائنه التي تتضايف مع حده اللغوي وترخي من خلاله مدلولاتها الخاصة، والتي نجد من ضمنها مصطلحي: الحيز الجغرافي، والحيزنة(لنشاط الحيزي)...وغيرها.

ولعل انتقاء مصطلح (الحيز الجغرافي) كان الهدف منه شرح مقولة المكان أو الفضاء التي عنونت به الباحثة مقالتها، والتي أزاحت من عليها مصطلح (الحيز) الذي كان يستحسن تثبيته،مادام قد احدث ضجة وصخبا على الصرح المصطلحي-وفق ما نفهمه من نقدها –لان الناقد ذاته قد أفصح بوضوح أن مقولة المكان تعادل الحيز الجغرافي لا الحيز بوصفه مصطلحا شاملا.

وحري بالقول أن الناقد قد جلى هذه الرؤية الشائكة في كتابه النقدي الموسوم بـ(تحليل الخطاب السردي) الذي عالج من خلاله رواية (زقاق المدق)للروائي المصري (نجيب محفوظ)، حيث يقول في هذا الشأن:«المكان لدينا هو كل ما عنى حيزا جغرافيا حقيقيا،من حيث نطلق الحيز في حد ذاته على كل فضائي خرافي، أو أسطوري».[2]

1عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، (دط): 2007.ص 297

2عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 245

2 لقد حرص (عبد الملك مرتاض) على إضفاء سمة الأدبية(*) لمصطلح (الحيز)، وذلك عبر تخريجه لمصطلح (الحيز الأدبي) الذي أعلى من شانه وربطه بمسالة الخيال المحض-الذي اشرنا إليه أنفا- بهدف فك طلاسم التعمية بين المكان- أو الحيز الجغرافي- الموسوم بصفة المحدودية والواقعية وبين الحيز الأدبي الذي وصفه الناقد بشكل عجيب، عبر التلاعب بجمالية الكلمة ورونق الأسلوب، إذ يقول عن الأخير «الحيز الأدبي عالم دون حدود، وبحر دون ساحل، وليل دون صباح، ونهار دون مساء ، انه امتداد مستمر مفتوح على جميع المتجهات، وفي كل الأفاق».(1)

وبذلك فان رؤية (عبد الملك مرتاض) للحيز جاءت نقيضة لأصوات نقدية أقدمت على إدراج أشكال مصطلحية لا ترقى إلى حيز الاهتمام-في نظر الناقد- ومن بين هذه المصطلحات رؤية الحيز(Vision de l'espace)الذي ابتدعته البلغارية (جوليا كرستيفا) (Julia Kristiva)ومصطلح (Vision de monde)والذي يترجم بـ :(رؤية العالم)، والذي أوجده بعض الإيديولوجيون، لان الحيز وفق هذين التصورين عند (عبد الملك مرتاض) «ينتقل من مجرد مكان ضيق أو واسع إلى رؤية فنية(...)لان الروائي قد لا يكون مفتقرا إلى كل هذا العناء حين يريد أن ينظر إلى العالم نظرة فلسفية».(2)

ولعل القضية الأساسية عند الناقد-في نظرنا-لا تقتصر على الرؤية التجريدية للحيز بقدر ما كانت مسالة العلائقية التي يقيمها الحيز مع المصطلحات السردية الأخرى المشكلة لمعمارية

(*) لا نريد بالأدبية الإشارة إلى الشعرية المترجمة عن المفردة الأجنبية poétique، ولكن إلى إدراج مصطلح (الحيز)إلى الحقل الأدبي.

1عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية. ص 135

2 المرجع نفسه. ص127

العمل السردي، وخاصة تشديده على مسألة ربطه بالشخصية وفق مبدأ امتدادها(الجغرافي المغلق/الخيالي المفتوح)داخله، لان مهمة (الحيز)في نظره هي فتح هذه الفضاءات والمساحات، فتراه منوها لهذه الوظيفة الدينامية للحيز في قوله: «لا ينبغي له أن يدل عليه، وهو الفسح للشخصيات لكي تتحرك في مساحة معينة إن كانت جغرافية وفي مساحة غير معينة إن كانت خرافية (L'gendaire).[1]

أما عن استعاضة (عبد الملك مرتاض)عن رؤية الناقد(حميد لحميداني)التي تبنت مفهوم الفضاء النصي أو ما اصطلح عليه بـ :(حيز الكتابة) فقد جاء التعبير عنها صريحة، وهذا ما دل عليه الناقد بالقول «ما نريد إليه هنا نحن،هو غير ما كان يريد إليه الصديق لحميداني».[2]

ولا يقتصر الأمر عند (عبد الملك مرتاض) على التنويه إلى مصطلح (الفضاء)وكفى،بل قد يطول الشأن عنده مصطلحات أخرى قد يصطنعها البعض، مثل مصطلح (الفراغ)الذي أشار إليه في كتابه المعنون بـ :(الميثولوجيا عند العرب)،وذلك بقوله:«والحق ان من الناس من يصطنع في هذه الأيام مصطلح الفراغ أيضا للمفهوم الغربي الجديد الذي هو (Espace)عوضا عن مصطلحنا نحن وهو الحيز».[3]

1المرجع نفسه. ص127

2 عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية. ص126

3 عبد الملك مرتاض ،الميثولوجيا عند العرب. ص90

وبذلك فان تبني مصطلح (الحيز)يمثل نقلة نوعية جديدة على الصعيد المصطلحي والمفهومي معا،فأما عن الشق الأول فهو استعاضته عن تلك الدوال المصطلحية التي رافقتها فوضى ترجمية، فتباينت بذلك وتعددت إلى مفردات عدة، مثل:مكان، فضاء، فراغ مجال،...وغيرها. وهذا ما أشار إليه الناقد (حبيب مونسي)حين عرج إلى الحيز عند(عبد الملك مرتاض)بقوله:«وكأنه في كل حين يجد ضرورة العودة للتأكيد على أن المصطلح الذي يستعمل ليست له البساطة التي هي للمكان والزمان. وان كل فهم يسويه بالمكان و الفضاء، أو المجال، أو غيرها من مفاهيم المساحة والأطوال، فهو قاصر لا يمكن استغلاله في استثمار الحيز على الوجه الذي يقدمه الباحث ».[1]

أما عن الشق الثاني فان ركون بعض النقاد إلى المكان الجغرافي-بأي شكل من الأشكال- فلأن الناقد قد أفسح المجال للحيز لينطلق في فضاءات أخرى وهو الشكل الذي اصطلح عليه بـ : (النشاط الحيزي)، حيث تجد الشخصيات مكانا بداخله فتشكل في ضوئه حيزا تختص به إذ يقول الناقد في هذه المسالة المصطلحية والمفهومية الجديدة :

(إذا توسعنا في رؤيتنا إلى الحيز، وهي رؤية تبدوا لنا مشروعة، فان كل حيز سيولد حيزا آخر مثله، أو اكبر منه،وهو ما يمكن أن نطلق عليه"النشاط الحيزي"أو" الحيززة"(Spatialisation).[2]

في حين يورد مصطلحا آخر يعبر عنه بـ (الحيز المتشجر)-أو الحيززة- والذي يمكن أن نطلق عليه نحن بـ (الحيز المتفرع) -إن صح التعبير-.

---

1 حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، منشورات دار الغرب، وهران، الجزائر، (دط): 2001. ص 118- 119

2 عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية. ص125

فأما عن المصطلح الأول فقد جاء ذكره في كتابه الموسوم بـ (بنية الخطاب الشعري:دراسة تشريحية لقصيدة أشجانيمانية)، حيث يقول: « والحيز كما نريد أن نتصوره،ليس مكانا بالمفهوم التقليدي للزمان،وإنما هو تصور ينطلق من تمثل شي يتخذ مأتاه من مكان وليس به،ثم يمضي في أعماق روحه يفترض من عوالم الحيز المتشجرة عن هذا الحيز الأصل، الذي لا ينبغي أن تكون له أبدا ، لان كل حيز يفضي إلى حيز أخر».[1]

ولكي يدلل(عبد الملك مرتاض)على هذا المنحى الجديد المتعلق بمصطلح (الحيز)،فإننا نراه يضرب مثالا برواية (العدول)للروائي (ميشال بوتور)ليجلي اضطرام الشخصيات في هذه الأحياز المتفرعة عن الحيز «حيث يجعل من الحيز فيها (أي الشخصيات)فاعلية تتحرك(...)ولا تضؤل لها فعالية».[2]

كما أننا نجد الناقد مزعجا اللغة وفق لعبة لغوية تنزاح دوالها إلى شعرية عالية ،حين توصيفه لمصطلح (الحيز)، وهذا ما نجده في قوله :« انه اكبر من الجغرافيا مساحة وأشسع بعدا، فهو امتداد وهو ارتفاع وهو انخفاض (...) خارج إطار الأرض».[3]

وإننا – ههنا–نرى الناقد قد جاب رحاب اللغة مستنطقا دوالها القابعة في (المعجم الجغرافي)، ليصل إلى قاعدة نقدية مختصرة شبيهة بالبرقية العاجلة– إن صح التعبير– مفادها أن مفهوم(الحيز)يتنافى مع (المكان الجغرافي)، لان الأول أوسع دلالة من الثاني.

1 عبد الملك مرتاض ، بنية الخطاب الشعري : دراسة تشريحية لقصيدة (أشجان يمانية) ، ديوان المطبوعات الجامعية،بن عكنون ، الجزائر، (دط): 1991. ص 79

2 عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية . ص 137

3 المرجع نفسه. ص 123

ولعل نقدنا المقتضب لهذا الوصف العجيب الذي ارتضاه (عبد الملك مرتاض)، ليجلي من خلاله عمق المصطلح حدا ومفهوما مرده إلى حرصنا على تثبيت التعليقات النقدية التي تخص الحيز، والتي سبقنا إليها الناقد (احمد زياد محبك)، حيث يقول :«وهذا الشرح لمفهوم الحيز الجغرافي يزيده غموضا، لأنه شرح إنشائي، وليس شرحا علميا، وهو يقيم تناقضا بين الجغرافيا والمظهر الجغرافي للحيز، فيجعل الأول محدودا والأخر غير محدود، بل غير موجود، والأمر في الحقيقة لا يتعلق بمحدود أو غير محدود، وإنما يتعلق بالفرق بين مكان واقعي متحقق في الجغرافيا، ومكان متخيل مصنوع في الحيز الأدبي».[1]

وعلى هذا نجد الناقد قد اجتهد في عرض قراءته النقدية لمصطلح (الحيز)- والتي نلمس فيها نوعا من الحدة النقدية-، وكان بالناقد يقصي هذا التخريج المصطلحي الجديد الذي ظل (عبد الملك مرتاض)متمسكا به.

وعليه، فإننا لا نجد مناصا من مساءلة هذه القراءة النقدية والتي نعقب عليها فيما يلي:

1 -لقد عمد(عبد الملك مرتاض) إلى فنية التعريف بالحيز عبر آلية الوصف الذي يأخذ تلوينا جماليا، وليس بالشرح الذي أشار إليه الناقد (احمد زياد محبك)، والفرق الشاسع بين مصطلحي (الوصف/الشرح).

2-لا ندري علة إقحام (احمد زياد محبك)، لمصطلح (مكان واقعي)، إذ ليس- في نظرنا- ترسيم حدود جغرافية للمكان من لدن المبدع قد تحيل بالضرورة إلى واقع خارج نصي،باعتبار أن مشكل (المكان)داخل تلابيب النص السردي يأخذ طابعا خياليا صرفا صنيع مكون الشخصية التي تمثل كائنا ورقيا- وفق تصور(ميشال زيرافا)-.

1 احمد زياد محبك، متعة الرواية . ص 330 -331

3- إن الحديث عن اللغة الإنشائية من لدن (احمد زياد محبك)التي تلون بها تعريف مرتاض للحيز ، هو حديث يعوز –في نظرنا- إلى التحديد والدقة فكأنه إطلاق شمولي لا يتحرى خصائص الكتابة النقدية للناقد.

وعليه،فكيف سيكون تعليقه النقدي إذا ما وقف الأخير عند فقرات نصية من المدونة تطفح بهذا اللغة الإنشائية العالية التي أومأ إليها ؟

إذ لا مناص من أ يتخذ حكما جائرا لو اعتد بهذه الرؤية القاصرة–في نظرنا-فيزيح(عبد الملك مرتاض)من الخارطة النقدية فيجعله مبدعا وكفى، يتخذ من اللغة المصطنعة المتكلفة لتحرير نصوصه، وهذا ما أشار إليه في سياق أخر بالقول:«وواضح أيضا اصطناعه أسلوب طه حسين وتكلف لغته، وسيره على نهجه في وضع كتب للناس هي في الأصل محاضرات أو جذاذات أذن بطبعها لعلهم يفيدون منها».[1]

وعليه فانه من الدال أن يدرك الناقد (احمد زياد محبك)أن هذه الكتابة النقدية التي يدبج بها (عبد الملك مرتاض)ورقاته البحثية تمثل خصيصة يتفرد بها الناقد عن أترابه، فله أن يتخذ- في نظرنا- أسلوبه النقدي الخاص به، وليس علينا أن نلغي اختياراته، وتثبيتا منا لمقولة«من لم يتجدد يتبدد».

ولم يكتف الناقد (احمد زياد محبك) بهذه القراءة النقدية بل نراه في سياق آخر آخذا على (عبد الملك مرتاض)تخريجه لمصطلح (الحيز) بديلا عن مصطلحات لاقت الشيوع والانتشار –في نظره-، وهذا ما دل عليه الناقد في مقالته الموسومة بـ :(مراجعة في نظرية الرواية للدكتور عبد الملك مرتاض)التي ضمها كتابه(متعة الرواية)

إذ يقول:«واختياره لمصطلح الحيز بدلا من الفضاء اختيار موفق، ولكن ما جدوى اقتراح مصطلح جديد في حال شيوع مصطلح ما؟لقد أصبح " الفضاء "مصطلحا نقديا، وقد

1 احمد زياد محبك ، متعة الرواية ،ص338

استقر وشاع (...)، إنما الغاية من المصطلح هي شيوعه وانتشاره واستعماله، وليس التفرد به والاختلاف. بل لعل الغاية الأهم من أي مصطلح هي دقة فهمه وحسن تطبيقه وعمق إجراءاته النقدية».[1]

وبذلك فان الناقد (احمد زياد محبك) يزعج الحيز ويرميه بالعبث واللاجدوى ،مادامت هناك دوال مصطلحية اعتلت منصة التتويج واستقطبت اهتمام النقاد –وان لم يصرح بذلك علنا–.

وعليه ،فان تعقيبنا النقدي على ما جاء به الناقد (احمد زياد محبك) يتلخص في النقاط الآتية:

1–إن تثبيت الناقد (احمد زياد محبك) لمصطلح الحيز الذي تمسك به (عبد الملك مرتاض) و قوله بأنه اجتباء موفق هو إنصاف – بحد ذاته– للمصطلح ولاجتهاد واضعه.

2–إن الإقرار بشيوع مصطلح (الفضاء) في مختلف الكتابات النقدية إطلاق عام،فلطالما كان المكان مزاحما له دائما ، وعديدة هي الكتابات النقدية التي تدرج المكان بديلا له فلطالما أحال الفضاء إلى الحيز الطباعي الذي يقرا من خلاله النص هندسيا وشكليا،فلا يعبر على المكان الواقعي.

1 احمد زياد محبك ، متعة الرواية ،ص328

3-إن النظر في مسالة (الفهم الدقيق) الذي أشار إليه الناقد للمصطلح قد كان أمرا محسوما عند (عبد الملك مرتاض) الذي استقى المصطلح انطلاقا من مرجعية قد أثبتها في مدونته وبرر مسالة ركونه إليها، فكان (أحمد زياد محبك) لم تسعفه عدسته النقدية على المسح الشامل لتلكم المنابع المعرفية المصفاة التي نهل منها (عبد الملك مرتاض) المصطلح ومفهومه الدال عليه.

4- إن تنويه (أحمد زياد محبك) إلى مسالة التحري عن الإجراءات العميقة التي تصاحب المصطلح أمر جدير بالاهتمام في شكله العام ،لكن تلميحه إلى عوز الناقد (عبد الملك مرتاض) –تلميحا لا تصريحا- على صناعة ميكانيزمات دقيقة تمكن مصطلح الحيز على النفاذ إلى التحليلات الدقيقة والعميقة، قد يكون –في نظرنا- إجحافا لتلك الدراسات النقدية التي خصها (عبد الملك مرتاض) للحيز على الصعيد (الشعري/ النثري)، حيث خلص الناقد إلى تخريجات عديدة للحيز، ووضعه له أشكالا مختلفة تمثل نقلة نوعية على مستوى الإجراء النقدي.

الفصل الرابع
مصطلـــح الوصـــف

1. مفهوم الوصف:

لغة:

جاء في " لسان العرب " مادة وصف : الوَصْفُ وَصْفُكَ الشَّيءَ بِحِلْيَتِهِ ونَعْتِهِ، وفي حديث عمر –رضي الله عنه– : إنْ لا يَشِفُّ فإنَّه يَصِفُ أي يَصِفُهَا، ويُرِيدُ الثوبَ الرَّقِيقَ، إنْ لَمْ تَبِنْ منهُ الجَسَدُ لرِّقته، فإنَّهُ لرقته يَصِفُ البَدنَ. فَيَظْهَرُ مِنْهُ حَجْمُ الأَعضَاء، فَشُبِّهَ ذلك بالصِّفة كما يصف الرَّجُلُ سِلعَتَهُ[1].

وفي معجم " Le Robert " الفرنسي، مادة Description تعني «فعل الوصف، أو تعداد مميزات أو خاصيات شيء أو شخص ما... وهو في العمل الأدبي يعني رسم أو وصف الأشياء المحسوسة وصفا حيًّا ومؤثراً»[2].

فمفهوم الوصف كما جاء في لسان العرب، مرتبط بمعنى الإبانة والإظهار، أي إظهار خصائص البنية الفزيولوجية للمرأة، وإيضاح تفاصيل جسدها، وهو من جهة أخرى عرض للسلعة وتبيان محاسنها. هذا الإظهار قائم في المعنى الأوّل على الرؤية، ويعتمد القول في الوضع الثاني.

وهو في المعجم الفرنسي " Le Robert " غير بعيد عن هذا المعنى من حيث هو تعداد لمميِّزات الشيء الموصوف، أي إظهارها وتبيانها، لكنَّه جاء في صيغة العموم ومن جهة أخرى خصَّ الوَّصف الأدبي بصفتي الحياة والتأثير، على اعتبار أنَّه رسم لأشياء بواسطة الكلمات، هدفه الأساسي التأثير في القارئ / السَّامع عن طريق بعث الحياة في الموصوفات وتقديمها بأسلوب جذاب وبديع.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، 1968، المجلد التاسع ص 356، 357.

[2] Le Robert : Dictionnaire d'apprentissage de la langue français : rédaction dirigée par Alain Rey. Dictionnaire le Robert – 12, avenue d'Italie – Paris XIII. P : 355

اصطلاحًا:

جاء في " المعجم السميائي المعقلن لنظرية اللّغة " التعريف الآتي: «نسمي وصفاً في مستوى التنظيم الخطابي كلّ مقطع يحتل حيِّزاً نصِّياً، مثله مثل الحوار، والحكي، والمشهد ...الخ نفترض ضمنيا أن خصائصه الشكلية تسمح بإخضاعه للتحليل الوصفي. في هذا المعنى يمكن اعتبار الوّصف تعيينا وقتيا لموضوع يستوجب تحديده»[1].

يشير هذا التعريف إلى كون الوصف " وحدة نصية " مثلها في ذلك مثل السرد والحوار والمشهد، وهذا الوضع يؤهله لأن يكون موضوعا[*]، خاصة أن خصائصه الشكلية تسمح بإخضاعه للتحليل الوصفي[**] أو اللّساني بمعنى وصف مكوّناته البنيوية. كما يتضمن التعريف كذلك إشارة إلى نمط اشتغال الوّصف كضرب من التحديد أو التعريف، لكنّه يبقى " تعيينا وقتيا لموضوع يستوجب تحديده "، بمعنى أنّه «تعريف منقوص، يحاول فيه المؤلِّف التعريف بشيء ما بواسطة بعض الخصوصيات والملابسات الخاصة الكافية لإعطاء فكرة عنه، ولتمييزه عن الأشياء الأخرى. ولكنه لا يحلل طبيعته ولا جوهره ويبدو الوّصف للوهلة الأولى تعريفا بل قابلاً للتحول إلى الشيء الموصوف، ولكنَّه لا يعرِّفه بعمق، لأنَّه لا يتضمن صفاته الرئيسية وعرض موجز دقيق لمنظومة معارفنا المتعلقة بالموضوع المحدد. ينبغي أن يكون نتيجة معقولة للمعطيات المزدوجة التي توفرها التجربة» [2].

---

[1] Gremas .A.J, Courtes. J : sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, collection dirigée par Bernard et François Rastier, Saint Germain – Paris 1993, P : 93

* وهو الأمر الذي أغفله التحليل البنيوي كما أشرنا سابقا. ينظر المدخل، ص

** ذلك أن الدراسات اللسانية والنقدية مازالت إلى ذلك الحين خاضعة للمنهج الوصفي كما قرره " دوسوسير "، وهو ما يؤكده هذا التحديد للوصف الذي نعثر عليه في " معجم اللسانيات وعلم اللغة "، نسمي وصفا العرض البنيوي للجمل، وللمورفيات التي تكوّن الجمل، ثم الفونيمات التي تكوّن المورفيمات... إلخ، أو لاستخراج الوقائع اللسانية دون محاولة شرح أو بنينة [هيكلة] ينظر

[2] فليب هامون: في الوصفي، ت / سعاد التريكي، ص 45.

أما " إيف رويتر " فيعرِّف الوصف كما يلي: «نعني بالوصف مقطعا ينتظم حول مرجع لا زمني (على خلاف حكي الأحداث) ويعطي حالة شيء أو مكان أو شخصية (البورتريه). وهذا يعني أن الوّصف إجمالا هو عبارة عن ملفوظ كينونة حتى وإن كان يمكن أن يستعمل ملفوظات الفعل (فمثلا اقتران عدة أفعال متزامنة يمكن أن يكوِّن وصف مشهد لمرقص، أو لسوق» [1].

وما يمكن ملاحظته على هذا التعريف أن " رويتر " اختار أن يقارب " مفهوم الوّصف " على اعتبار موضوعه أوَّلاً، ثمَّ مادته ثانيا. أمَّا من حيث موضوعه فهو يتعلَّق بنعت الأشياء والأماكن والشخصيات، وهي موضوعات تفتقر – في رأيه – للبعد الزماني الذّي يميِّز موضوع السّرد (حكي الأحداث). أمّا مادته فهي النعوت والصِّفات، وكلّ ما يدخل في بابها من تراكيب إنشائية، تؤول في النِّهاية إلى تحديد صفة أو طبع من الطباع، بما في ذلك الأفعال.

ومن جهته " فليب هامون " لم يغفل عن تحديد موضوعه. وإذا كان التعريفان اللّذين أوردناهما سابقا، يركِّزان بطريقة أو بأخرى على الخصائص الشكلية التي تحدد الوّصف على المستوى السطحي، فإنَّ هامون حاول التركيز على المستوى العميق في تحديد الوّصف، فجاء تعريفه كالآتي: «يمكن أن نعرِّف الوصف مؤقتا كتوسعة للقصة، ملفوظ متصل أو متقطع، موّحد من وجهة نظر المحمولات والموضوعات. والذّي لا تفتح نهايته أية [لا] توقعيه بالنسبة لتتابع السرد، ولا يدخل (إجمالاً) في أية جدلية لأصناف مكملة (ملحقة) وموجهة» [2].

يمكن أن نقرأ هذا التعريف وفق التقطيع الآتي:

[1] Yves Reuter : Introduction à l'analyse du Roman, P : 107.

[2] IBID : P : 108.

أولا: **الوصف توسعة للقصة:** ذلك أن الانتقال من رواية الأحداث إلى الوصف، من شأنه أن يوقف الأحداث المتنامية إلى الأمام، بغية التأمل في مشهد ما أو شيء ما[1](*) والذي يكون نتيجته بسط القصة في مستوى الخطاب، وتضخمها من وجهة نظر الكتابة وزمنيتها.

متقطع: فوصف موضوع ما شخصية مثال.

ثانيا: **الوصف ملفوظ متصل أو متقطع:** فوصف موضوع ما شخصية مثلا، يمكن أن يتم دفعة واحدة، أو على مراحل، وفقاً لتطور الأحداث وتلاحقها، بأن يذكر في كل مرة سمة من سمات الشخصية أو نستخلصها من مجريات السرد.

ثالثا: **الوّصف موّحد من وجهة نظر المحمولات والموضوعات:** ذلك أنّه يقوم على إسناد صفات(محمولات) معينة لموصوفات ما (مواضيع) بحيث أنت كل صفة تصلح لأن تكون دالاً مؤشراً على ذلك الموضوع (الفرعي)، أو على المجموع ككل الموضوع (الكلي) كما سنرى لاحقا في تطرقنا لمفهوم النظام الوصفي.

رابعاً: **الوصف لا تفتح نهايته أيّة توقعية بالنسبة للتابع القصّة،** أي أنَّه على عكس الأفعال / الوظائف السردية التّي «يستدعي الواحد (ة) منها الآخر (الأخرى)، وكلّ فعل يمكن أن يفتح (أو يحتفظ أو يغلق) بابا من أبواب التعاقب المنطقي لتتابع القصة»[2].

---

[1] رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السميائي للنصوص، دار الحكمة، فيفري 2000، ص 128.

* هذا الإجراء هو ما يعرف في علم السرد بالوقفة (La pause). وتنبغي الإشارة إلى أن الوصف لا يكون مؤداه دائما إيقاف الزمن أو تعليقه – بتعبير تودر وف – وإنما يتعلق ذلك بالوصف التقليدي، أو ما يعرف بالموضوعي، فهناك على عكس ذلك الوصف الذي يوافق أو يطابق وقفة تأمل لدى شخصية تبين لنا مشاعرها وانطباعاتها أمام مشهد ما، وهذا الوصف لا يحدث أي توقف على مستوى القصة.

– ينظر: رشيد بن مالك: المرجع نفسه: ص 128.

[2] رولان بارث: مدخل إلى التحليل البنيوي، ت / منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري، ط1 / 1993 ص 47

ويؤكد " رولان بارث " على القضية قائلاً: «فبنية المحكي العامة تبد توقّعية أساسا وخلاف ذلك تماما هو الوصف، فهو لا علامة توقّعية له، وبم أنّه (قياسي) فإن بنيته جمعية ولا تتضمن هذه المسافة، مسافة الاختيارات والخيارات التّي تعطي سيما إدارة مركزية واسعة مزوّدة بزمنية مرجعية (وليست بعد خطابية فقط)»[1].

وهذا يصلنا مباشرة بالنقطة الأخيرة في التعريف.

خامسا: **الوصف لا يدخل في أيّة جدلية لأصناف منطقية** مكملة وموجهة، على خلاف السّرد الذي يحكمه «نحو منظم لجدلية من المضامين الموجهة»[2]، هذا النحو المنظم والمضامين الموجهة هي التّي عبّر عليها غريماس بمفهوم البنية العاملية أو النموذج العاملي، والتّي تتجزأ حسب " عبد الحميد بورايو " إلى نماذج أربعة هي: المسار السردي / نموذج الفاعلين / نموذج المسار الغرضي / نموذج البنية الدلالية العميقة[3]. ويؤكد أنّ «كل نص سردي حامل لقضية، حسبها يتم تعاقب مجموعة من المراحل متسلسلة منطقيا وزمنيا، وتتمتع بتمثيل غرضي معين»[4].

انطلاقا من التعريف السّابق الذي حللنا مقاطعه، يتوصّل " هامون " إلى طرح ثلاث قضايا أساسية، تصلح لأن تكون أساسا ومدخلا لدراسة الوصف في أيّ نص سردي: وهي[5]:

1- الطريقة التي يمكن للوّصف أن يندرج بها في مجموع أوسع / هل هناك علامات فاصلة ممهدات وخواتم للوصف؟

[1] رولان بارث، وآخرون : الأدب والواقع، عن مقال " أثر الواقع " ص 38، 39.

2 فليب هامون: في الوصفي، ت / سعاد التريكي، ص 84.

3 عبد الحميد بورايو: التحليل السميائي للخطاب السردي : نماذج تطبيقية، منشورات مخبر " عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر "، دار الغرب للنشر، ص 5.

[4] المرجع نفسه، ص 6.

[5] Yves Reuter : Introduction à l'analyse du Roman, 107.

2- الطريقة التي يشتغل بها الوصف داخليا – بما هو وحدة متقطعة داخليا، ويحقق اتّساقه الدلالي ؟

3- دوره العام في الاشتغال الإجمالي لسرد ما.

وهي القضايا التي سنعرض لها تباعاً فيما تبقى من هذا الفصل النَّظري، وقبل ذلك سنتحدث عن العلاقة بين الوصف والسرد كما حللها مختلف النقاد والمنظرين.

2. العلاقة: وصف / سرد.

اختلف الباحثون في قراءتهم لهذه العلاقة، أو نقول في تقديرهم للمسافة : وصف – سرد حيث يتباعد الحدان في نظر بعض الباحثين حتى يبدوان على طرفي نقيض، ويتقاربان عند البعض الأخر إلى حدِّ التداخل والالتباس.

نشير أوّلا إلى ما ذكره " جيرار جنيت " من أن هذه المقابلة سرد / وصف، هي مقابلة حديثة العهد في الحقيقة، حيث إنّها لم ترد لا عند أفلاطون ولا عند أرسطو، وإنّما هي مقابلة فرضها التقليد المدرسي الكلاسيكي[*]، لتصبح من المميزات الكبرى للوعي الأدبي منذ القرن التاسع عشر الميلادي[1].

ولذلك يبدو " جنيت " من أوّل المناهضين لهذه المقابلة، والساعين في تقليص حدودها، بل إنّه يذهب إلى أبعد من ذلك حين يقلب طرفي المعادلة قائلا: «يمكن دونما غموض يذكر، تصوّر نصوص وصفية خالصة موقوفة على تمثيل الأشياء في حدود كينونتها الفضائية خارج أيَّ حدثٍ، بل وأي بعد زمني، وإنَّه لمن السهولة بمكان تصوّر وصف خال من أيّ عنصر سردي أكثر ممّا يمكن

[*] وهو ما يتجسّد في الموقف الذّي أتخذه النقاد من الوصف في العصر الكلاسيكي وقد بينا ذلك سابقا في المدخل. وقد أشار هامون إلى ذات القضية في قوله " تندرج المقابلة سرد – وصف بلا شك ضمن أكثر بديهيات ممارستنا للقراءة رسوخاً، وضمن أكثرها ارتباطاً بصرامة التحريب.

– ينظر: فليب هامون: في الوصفي، ت / سعاد التريكي، ص 80.

[1] Genette Gérard : figures II (article frontière du récit), P : 56.

تصوّر العكس فجملة مثل: (المنزل أبيض بسقف من لوح مزرق وبمصراعين أخضرين) لا تحوز أيَّة سمة سردية مميزة. بينما جملة من قبيل: (دنا الرّجل من المائدة وأخذ سكيناً) تتضمن على الأقل إلى جانب فعليٍّ الحدث، ثلاثة موصوفات مهما بلغت قلة نعوتها، يمكن اعتبارها بمثابة عناصر واصفة لحدث واحد لمجرّد أنّها تعيِّن كائنات وحتى الفعل يمكن أن يكون وصفيا بهذا القدر أو ذاك من خلال الدِّقة التّي يمنحها لعرض الحدث والنتيجة هي أن لا وجود لفعل منزه كلية عن الصدى الوصفي، لذا نستطيع القول بأنّ الوّصف أكثر لزوما (للنص) من السرد»[1].

" فجنيت " يرتكز في بسط رأيته على تفنيد تلك المقولة التي تخص الأفعال وحدها بالتعبير عن الأحداث. أو تجسيد البعد المتردي للنّص، أمَّا الصفات (وما قام مقامها كالأسماء مثالاً) فتختص بالوصف والتمثيل. وهذه الرؤية يشاطره فيها " رولان بارث "، في تمييزه بين الوظائف والدلائل، من وجهة نظر بنيوية، فيشير بداية إلى أن «الوظائف والدلائل تغطي تمييزا كلاسيكيا من حيث أن الأولى تتناسب مع وظيفة الفعل والثانية تتناسب مع وظيفة الكينونة»[2].

ثم يوضح أنه «لا يمكن اختزال الوظائف إلى أعمال (أفعال)، كما لا يمكن اختزال الدلائل إلى نوعيات (صفات)، فثمة أعمال هي لأنّها إشارات تدل على طبع أو بيئة»[3].

لكن " جنيت " سرعان ما يتراجع ليخفف من غلواء تصوره، مقراً بأنَّ النتيجة التي خلص إليها – والتّي وضحناها قبل قليل – تبقى محض تصور نظريٍّ، يخالفه واقع التجربة الأدبية السردية بحالة مستقلة. إنَّ السرد لا يقدِرُ على تأسيس كيانه بدون وصف غير أنَّ هذه التبعية لا تمنعه من أن يقوم باستمرار بالدور الأوّل. فليس الوصف في واقع الحال سوى خديم لازم للسرد»[4].

---

[1] جيرار جنيت: حدود السرد، ت / بن عيسى بوحمالة، مجلة آفاق، تصدر عن اتحاد كتاب المغرب، ع 9/8، 1988، ص59 – أو ينظر Genette Gérard : figures II…, P : 57

[2] رولان بارث: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ت / منذر عياشي، ص: 46.

[3] المرجع نفسه، هامش رقم 26، ص: 46.

[4] جيرار جنيت: حدود السرد، ت / بن عيسى بوحمالة، مجلة آفاق، ص 59.

ومع ذلك فهو (أي جنيت) يرفض أن يعامل على المستوى النقدي بهذا المعيار الذّي قد يوقعه في مغالطة كبرى، إذا ما أرجأ الوصف إلى الصف الأخير وصبَّ اهتمامه على دراسة السّرد لأن الوصف والسّرد ما هما في النهاية إلاَّ طريقتان مختلفتان للتمثيل الأدبي، تفترقان في الطريقة أو الكيفية، وتتفقان في الغاية أو الهدف، ويندرجان كليهما تحت التّسمية الجامعة (DiagesiS)[1] [*].

وهو ما يؤكده " جان ريكاردو ": «تعلم أنه وفيما يتعلق بالنّص، فإن طريقتي العرض الرئيسيتين فيما يبدو هما الوصف والسّرد ينهض الأوّل بتقديم الأشياء، والثاني [يعرض] الأقوال»[2].

لكن هذا الأخير يقرأ العلاقة بين الوصف والسرد في اتجاه آخر، فهو يقرُّ من جهة أن العلاقة بينهما ضرورية، ولكنّها في نظره ليست سلمية أو علاقة تعايش تام، بل إنّها تتجلَّى على المستوى النَّصي كعلاقة تتنازع " احتراب تام " (Belligérance Parfaite). وإذا كان السّرد يتوسّل الوّصف، فإن هذا الأخير لا يتوانى عن إقلاقه، والتشويش عليه[3]. «لأنه يعلِّق الزمن ويسبب إجمالاً نتوءً رأسيا، فالوصف يوقف مجرى الأحداث»[4] أمَّا السّرد فيحاول من جهته أن يلحق الوصف بغائية تبرره، فيعمد إلى تعليل الوصف وتسريده.

أمَّا " فليب هامون " فقد بحث القضية من وجهة أخرى، حيث أنَّه نظر من زاوية أولى إلى أهم الفوارق التّي تميز الوصف عن السرد والعكس كذلك، وذلك على مستويات عدة. وبحث من زاوية أخرى في أساليب تطويع الوصف، وتبرير اندراجه في السّرد، وهذا الجانب سنرجأ الحديث عنه لوقته.

---

[1] المرجع نفسه، ص 59، 60.

– أو ينظر: Genette Gérard : figures II…, P : 57

[*] نجد في كتاب " الشعرية " المترجم عن " طودوروف " مقابلا لهذا المصطلح بالعربية وهو: " المحاكاة القولية ".

– ينظر: تزفيطان طودوروف : الشعرية، ت / شكري المبخوت ورجاء سلامة، هامش رقم (38)، ص 46.

[2] Jean Ricardou, Nouveaux problèmes du Roman, Edition du seuil 1978, P 185

[3] IBID : P : 27.

[4] IBID : P : 24.

يرى "هامون": «أن الذاكرة الداخلية الواصفة الملتمسة في صميم الوصف ذاته محدودة المدى [ذات] نسق قريب بدلاً من النَّسق البعيد، نسق الذاكرة السردية على نحو أدق»[1]. ومن جهة أخرى فإن النصوص السردية تأنف- عادة -«من تكرار الأوصاف المتماثلة داخل زمانية النّص الواحد. إنّ وصف (منزل) يقدّم مرّة واحدة ونهائية. بينما يعمد النّص السردي تلقائيا إلى تكرار الأفعال نفسها»[2].

وعادة ما تكون «البنية السردية قابلة أو محوّلة (إلى فيلم)، أو قابلة للتلخيص (صور متحركة) فهي تحظى ومن أجل ذلك وعلى مستوى بنيتها المعمّقة بحرية متفاوتة بالنسبة إلى تجلياتها السميائية وطرائق استعمالاتها الأسلوبية ذات مرونة دلالية في حين يبدو الوصف أكثر من القصة مقاومة لإجراءات إعادة الكتابة أو المناقلة...»[3].

ومن جهة التلقي، نجد أنّ البنية السردية تستدعي «من القارئ قدرة منطقية الصيغة وهي تُفَعَّلُ تشكيلة من الأصناف المتكاملة و المتلازمة، تشكيلة تتركب في بنيتها العميقة من نسق مسافات متوقعة، ومن لائحة أوضاع أوّلية. في حين يبدو النظام الوصفي أكثر تركيزا على البنى السيميائية السّطحية منه على البنى المعمقة، وعلى الهياكل المعجمية للنَّص أكثر منه على بنأخيرة وفي الوصف ينتظر نصوصا. وعند ذلك يدعو النص قدرة القارئ المعجمية، أكثر مما يلتمس قدرته النحوية المنطقية»[4].

ومهما يكن من أمر فإن الجميع يتفق عموما حول أهمية الوصف، ولزوم الحاجة إليه في النّص السَّردي، أو كما يقول " أدام " فإن «السرد لا يمكن أن يستغني عن حدّ أدنى من وصف العوامل

[1] فليب هامون: في الوصفي، ت / سعاد التريكي، ص 81.
[2] المرجع نفسه، ص 82.
[3] فليب هامون: في الوصفي، ت / سعاد التريكي، ص 83، 84.
[4] المرجع نفسه، ص 84، 85.

الشخصيات والأشياء وكذا وصف العالم وإطار الفعل...» [1]، ويؤكد " رولان بارث " أنَّ «الجزئيات غير النّافعة تبدو محتومة، حتى وإن لم تكن كثيرة العدد، لأنَّ كلَّ محكيٍّ، وعلى الأقل كل محكي غربي من النمط المتداول، يتوفر على بعض منها»[2].

ومن جهة أخرى، وعلى الرّغم من حيازة الوّصف على بعض السِّمات البنيوية (الشكلية والدلالية) تعلِّم حضوره النصي، وتمنحه سمة الوحدة النصية ذات النِّظام الخاص، والتي تتصرف وفق آليات اشتغال مخصوصة –كما سنرى الحقا – إلاّ أنَّه فيما يرى أدام – يكتسب معناه وأهميته بالنسبة للنَّص السردي، بالقدر الذي يمنحه إياه السّرد»[3]. وهو بحاجة دائما إلى تعليل وجوده في النّص السّردي وتمويهه، لمحو التغاير النَّصي (l'hétérogénéité textuelle)، وجعل الانتقال من السّرد إلى الوّصف أو العكس، أمرا مستساغا وغير محسوس قدر المستطاع.

وهكذا نخلص في النهاية إلى ما توصّل إليه " هامون "، من أن الوصف والسرد (القصة) يعمل كلٌّ واحد منهما على تعليل الآخر على سبيل التواطؤ والتنازع على حدِّ السواء[4].

3. اندراج الوصف في السرد:

يهتم هذا المبحث بدراسة منازل الوصف وضوابطها، أو المواطن التّي تحتلها مقاطعه في النّص السردي وكذا معلنات حدي المقطع الوصفي.

يقول " فليب هامون " : «ينزع النص عادة إلى موقعه أوصافه في مناطقه الحساسة، حدود خارجية، إطار عام من ناحية (مستهل المؤلف وقفلاته). وحدود داخلية من ناحية أخرى، حدود أو تخلصات بين مساحات نصية مختلفة، مفاصل بين تبئيرات مختلفة، بين قصص مكتنفة، بين متتاليات

---

[1] Adam .J.M : le Récit P : 48.

[2] رولان بارث وآخرون: الأدب والواقع. ت / عبد الجليل الأزدي ومحمد معتصم، (عن مقال أثر الواقع لرولان بارث) ص 38.

[3] Adam .J.M Petit jean. A : le texte descriptif : l'introduction, P : 05.

[4] فليب هامون: في الوصفي، ت / سعاد التريكي، ص 332.

مختلفة، حدود الفصول، فقرات أو مشاهد يقطعها الجنس مسْبَقا إلخ...، وقد ينزع العرض وهو القسم البدئي لمؤَلِّفٍ ما، في بعض العهود أو في بعض الأجناس الأدبية إلى أن يتخذ شكل الوصف»[1].

وهكذا تعد بداية النّص السردي أو نهاية من أهم المواضع المستقطبة للفعل الوصفي، وهذا التموضع ليس حصريا، إذ أنَّه يتعلّق – فيما يقول العمامي – «بالنّص الرّوائي التقليدي على وجه الخصوص، لأن الوصف في الرّواية الحديثة يكاد يستبد بها، ويتجلَّى في كلِّ آن ومكان»[2].

أمَّا معلنات حدِّي المقطع الوصفي فيرى " أدام " أن «القصص الواقعي تحتاج مقاطعه الوصفية الممتدة نسبيا إلى أن تكون مبررّة بملفوظات ممهدة تعمل على مسح (محو) الفواصل (الانقطاعات) بين غالبية سردية وقائعية سرد خالص و أخربوصفية»[3].

ومن هذه الموضوعات (المعلنات / المحددات / إشارات الوصفي) الأثيرة بالنسبة للنّص الواقعي نجد الأوساط الشفافة كالنوافذ، والأبواب المفتوحة. إدراج شخصيات نمطية كالرسّام، والمتنزّه، والتقني... مشاهد نمطية كالوصول إلى موعد قبل الوقت، زيارة مكان ما، الصعود إلى مكان عالٍ. مبررات نفسية كالشرود (التأمل) التحذلق، الفضول، فترة راحة (توقف أو تعطل الموضوعات الاستهلالية، إذا كان الوّصف انفتح على لحظة فتح نافذة، فسوف ينتهي بلحظ إغلاق النّافذة»[5].

[1] المرجع نفسه، ص 324.

[2] محمد نجيب العمامي: في الوّصف بين النظرية والنّص السردي، ص 63.

[3] Adam .J.M : le Récit P : 48.

[5] دليلة مرسلي، كريستيان عاشور، زينب بن بوعلي، نجاة خذة، بويا ثابة: مدخل على التحليل البنيوي للنّصوص، (عن مقال لفليب هامون: تعريفنا للوصف)، دار الحداثة، ط1 / 1985، ص 169.

هكذا ينزع الوصف (D) من ناحية وباعتباره وحدة مفصولة إلى أن يكون محاطاً بملفوظين سرديين [*] (EN) مترابطين، أي بين طرفي ترابط (ENa / EN) يجعلان إدراجه في النّص أمر محتمل الوقوع، مثال ذلك:

ENa ← D وصف ← ملفوظ سردي = ENa.

فتحة باب ← D ← غلقة باب.

ظهور الضور ← D ← اختفاء الضوء.

دخول ← D ← خروج.

صعود إلى مكان مرتفع ← D ← نزول من مكان مرتفع.

ارتباط مع شخصية ← D ← انفصال عن شخصية[1].

ومن هذا المنطلق يمكن القول بأنَّ كلَّ ملفوظ وصفي هو ناتج عن مسار تحوّل سابق (بالمعنى السميائي) أو ملفوظ سردي سابق، ويمكن أن يكون معلنا عن تحويل لاحق (ملفوظ سردي الحق)[2].

ومن هذه الممهدات كذلك ذكر أول مكون من مكونات " نموذج تصنيفي ثابت العناصر " كالحواس الخمس، وقائمة الجهات الأربع وقائمة الحروف الألفبائية وقائمة الفصول المتقارب، الذي يجعل تلك الألفاظ ملقاة في النّص كما «اتفق»، بل موّزعه في صناديق شبكات وهياكل ترصيف منظمة تساعد النظام على التحكم في تكاثر الحقول المعجمية»[3].

[*] هذا المصطلح يورده " هامون " في كتابه " في الوصفي "، ت / سعاد التريكي، ينظر: ص 123.

[1] فليب هامون، المرجع نفسه، ص 325، 327.

[2] فليب هامون: في وصفي، ت / سعاد التريكي، ص 330.

[3] المرجع نفسه، ص 102، 103، .104

يضاف إلى هذه الشبكات التصنيفية العبارات الدالة على العجز عن الوصف من قبيل (النعت غير قابل للوصف / لا يمكن وصفه) ويسميها " هامون " إشارات مرجعية ذاتية، وكذلك الفعل الماضي[1] (ماضي الديمومة كما يحدده هامون، والفعل النّاقص (كان) حسب ترجمة العمامي).

طريقة أخرى لتبرير الوّصف تتمثل في تقديمه (الوصف وهو في الحقيقة عمل الكاتب) «على أنّه فعل عامل من العوامل [ممثل] (شخصية أو سارد) حسب ثالثة أنماط مختلفة: النّظر (le voir) والقول (le dire)، والفعل (le faire, l'Agir) »[2].

ويترتب عن ذلك تقسيم الوصف إلى ثالثة أنماط هي:

1/ الوصف عن طريق الرؤية: (Description de type voir)

يقول " هامون ": «تتمثل أفضل السبل لتطبيع إدراج مدوّنة اصطلاحية ما ضمن ملفوظ ما في تفويض تصريفاتها إلى شخصية تنهض بأنظارها، بهذا التصريف»[3].

ويعرّف " العمامي " "الوّصف عن طريق الرؤية" بأنّه: «كلُّ وصفٍ قناته إحدى الحواس الخمس، وفيه توكّل الرؤية إلى شخصية مشاركة في الأحداث، تيسّر الانتقال من السّرد إلى الوصفوإيهاماً بواقعية الموصوف والمروي»[4]، وهكذا «يتحوّل نسق الأشياء والأجزاء والصّفات التي تشكّل الجسم المتعيَّنْ وصفُةً إلى مشهد أو منظر أو فرجة أو لوحة»[5].

و يشترط في الشخصية الناظرة الكفاءة أو القدرة على النّظر بمعنى الخلو من العيوب في قناة الرؤية (العين)، وهنا يمكن «تبرير دقة الجزئية في المشهد الطبيعي بالإشارة إلى النّظر

[1] المرجع نفسه، ص 124، 125.

[2] Adam .J.M petit jean A : le texte descriptif : P : 41.

[3] فليب هامون: في الوصفي، ت / سعاد التريكي، ص 124، 125.

[4] محمد نجيب العمامي في الوّصف بين النظرية والنّص السردي، ص 88.

[5] المرجع السابق، ص 334.

«الثاقب» للشخصية و مضاعفتها لرؤيتها بأدوات بصرية (النظارات، المنظار)أو بأن تكون موجودة في مكان مناسب، فسعة منظر ما يمكن أن تعلل بصعود الشخصية إلى مكان مرتفع (مشهد أخاذ مبرر نفسي)»[1].

ويمكن التمثيل لنموذج هذا الوصف بالتخطيط الآتي:

إرادة نظر ← إحكام نظر ← قدرة نظر ← نظر ← وصف [2]

2/ الوصف عن طريق القول: (Description de type dire).

يقول هامون: «طريقة مناسبة أخرى لتطبيع إدراج لائحة أو وصف، تتمثل في تفويض تصريفها إلى شخصية، تضطلع بكلمتها بهذا التصريف، فعوض النظر إلى مشهد، تتكلم الشخصية المشهد وتشرحه للآخرين»[3]. ويشترط "لتطبيع" الوصف «أن تكون الشخصية عارفة بموضوع وصفها، مالكة للمعجم المناسب، قادرة على أن تستخدم منه ما يفي بالحاجة ومالا يقف حاجزاً أمام التواصل مع "السّامع" و هذا السّامع يشترط أن تكون معرفته بموضوع الوصف منعدمة جدًّا أو محدودة»[4]. أو بعبارة أخرى، فا خلافا «للجسم المنظور» إليه يبدو الموضوع الذّي يتعيّن وصفه قطعة من كلام مونولوقا داخلي، أو حواراً، يقتضي عند ذلك أن يذكر على سبيل المثال بعض المشاعر النفسية، وبعض الشخصيات، بل بعض الأماكن الخاصة. كما يتطلب ذكر عناية المتكلِّم ودرابة لسانه، رغبته في الإفضاء بالسِّر أو ثرثرة، واهتمام المتَلَقِّي وجودة استماعه، وفضوله وانتباهه، وسؤال الثاني الأوّل، ومقدرة المتكلِّم ومعرفته، ومعرفة أقل من قبل السَّامع»[5]، بمعنى وجود تفاوت معرفي بين المرسل والمتلقي بخصوص موضوع الوصف.

---

[1] المرجع نفسه، ص 335.

[2] المرجع نفسه، ص 334.

[3] فليب هامون: في الوصفي، ت / سعاد التريكي، ص 353.

[4] محمد نجيب العمامي في الوّصف...، ص 74.

[5] فليب هامون: في الوصفي، ت / سعاد التريكي، ص 353، 354.

ويتم هذا النمط من الوصف وفق التخطيط الآتي:

إدارة قول ⟵ معرفة قول ⟵ قدرة قول ⟵ قول[1].

3/ الوصف عن طريق الفعل: (**Description de type faire au action**) يقوم وفق التخطيط الآتي:

إرادة فعل ⟵ استطاعة فعل ⟵ مهارة (في) فعل (معرفة فعل) ⟵ فعل (وصف)[2].

وكثيراً ما يؤشر على هذا الوصف بالوصف " الهوميري " الذَي من سماته الحركة والنِّظام ويتجلَّى ذلك في وصفه ذرع أخيل (le bouchiez d'Achille). من خلال سلسة من الأفعال المتعاقبة التّي تتطلبها عملية صنعها. فتكشف الدرع الموصوفة بالتدريج تبعا لعمل الحداد وبفضله. يقول " هامون " «نحن هنا في قرار الوصف " الهوميري " ذلك الذّي تُعَرِّفُهُ كُلُّ المصنفات النَّظَرِيَة مجتمعة بأنه النَّموذج الوحيد المقبول للوصف ففي الوصف الهوميري تكون اللائحة مُحَيَّدَة " مُطَبَّعَة " تماماً، وذلك باستعمال ترسيمة سردية، كذا يصبح القاموس قصة، ويتخذ الوصف عندئذٍ شكل سلسة من الأفعال، أو برنامج قابل للتعيين، سيقطع بدرجات متفاوتة من الاستعاب والشمول، بحيث يؤول هذا العرض إلى مهارات كتبت سلفا في مكان ما وفي شكل وصفة للاستعمال»[3].

4. بنية الوّصف.

إن البحث في بنيةِ الوصف تحدّه إجرائيا مجموعة من المفاهيم القاعدية. أوّلها يتعلّق بمفهوم " النِّظام الوّصفي "، هذا المفهوم الذي يحدد مقوِّمات الفعل الوصفي عموماً، وثانيا مفهوم "

[1] المرجع نفسه، ص 353.

[2] المرجع نفسه، ص 361.

[3] فليب هامون: في الوصفي، ت / سعاد التريكي، ص 361، 362.

المقطع "، لأن البحث في خصوصيات البنية الشكلية لوحدة نصيّة ومحاولة كشف طرائق الاشتغال الداخلي لهذه الوحدة، بغض النَّظر عن علاقاتها بالوحدات النصية الأخرى، لا يتأتى إلاّ من خلال تعرّف بنية نصية محددة على المستوى التشكيلي (المستوى الخطي، أو مستوى الكتابة)، والمستوى الأسلوبي (أي أن يختص بنمط أسلوبي / خطابي واحد). بمعنى الأخذ بالبعد المقطعي للنَّص.

وتبعا للمفهومين السابقين، أمكن التمييز فيما يتعلق بالوصف بين نوعين من البنية متعاضدين، هما: البنية الأساسية، والبنية المقطعية.

1/ مفهوم النظام الوّصفي:

يرى " هامون " أنَّ: «كلّ نظام وصفي بما هو تصريف (تفعيل) لجداول مصغرة، هو مجموعة معادلات متَراتِبَة، معادلة بين تعيين (لفظ) وبين توسيع (مخزون) من الألفاظ المتجاورة في شكل لائحة، أو المترابطة أو الملحقة في شكل نص»[1].

ويورد " هامون " في مقام آخر هذا التعريف " لمكائيل ريفاتير " (Mikhail Rivater) : «النسق الوصفي، يحدد هذا المفهوم الجديد نموذجا نصيا مضاعف الختم مضاعفة خاصة، مكوّنا من دوال مترابطة فيما بينها حسب بنية مدلول مركزي، لما كانت ترابطاته هي نفسها من التسلسل المنطقي بحيث يمكن لدال من هذا النّسق أن يصلح كناية عن مجموع»[2].

فما يتفق حوله التعريفان ويدوران في فلكه – جميعهما – هو أن الوصف – أي وصف يقوم على أساس إيجاد أو ربط علاقة بين كلمة واحدة (اسم موصوف)، ومجوعة كلمات أخرى، تبدو منشدّة جميعها إلى الكلمة الأولى أو المنفردة المركز، وخاضعة لسلطتها المرجعية، وهو ما عبر عنه " هامون " «بإمكانية اختزال مقطع وصفي في كلمة واحدة.

[1] فليب هامون: في الوصفي، ت / سعاد التريكي، ص 365.

[2] رولان بارث وآخرون: " الأدب والواقع " ت / ع الجليل الأزدي ومحمد معتصم. (عن مقال خطاب مقيَّد لهامون)، ص 76.

2/ مفهوم المقطع:

يقول " أدام ": «الوحدة النصيّة التي اقترح تعيينها بالمفهوم " مقطع " (séquence) يمكن تعريفها كبنية أي كشبكة علاقات متراتبة، حجما نصّياً قابلا للتجزئة إلى أجزاء مترابطة فيما بينها / كياناً مستقلا نسبيا، يتمتع بتنظيم داخليٍّ خاص به: و[تربطه] إذن علاقة تبعية / استقلال إلى المجموع الأكبر الذّي ينتمي إليه»[1].

ويورد " العمامي " هذا التعريف المنسوب إلى " أدام "كذلك، والذي ينص على أن المقطع هو «وحدة نصية مكوَّنة من (جمل) (يجب عندئذٍ وصف بنيتها الداخلية ومكوناتها) ووحدة مكوِّنة (يجب في حالة النصوص المتضمنة لعدة مقاطع) وصف طرائق تسلسلها المقطعي»[2].

ويتم إدراك المقطع – أي مقطع – «بواسطة حضور الفواصل التي تساعد على تحديد الحدود. كما تعين مقارنتها بالمقطوعة التّي تتقدمها وتلحقها على إقامة انفصالات متناقصة، وعلى معرفة خصائصها الشكلية، أو خصائصها الدلالية المسومة (نميز في الحالة الأولى المقطوعات الوصفية، الحوارية، القصصية،... إلخ. وفي الحالة الثانية نميِّز مقطوعات «نزهة»، «رقص»، «صيد»... إلخ)»[3].

[1] Adam .J.M Elément de linguistique textuelle (théorie et pratique de l'analyse textuelle, hardaga, liége(Belgique), 1990 P : 84).

[2] محمد نجيب العمامي: في الوّصف بين النظرية والنَّص السردي، ص .137

[3] رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السميائي للنصوص، ص 189.

3/ بنية الوصف الأساسية:

يقول " العمامي " أنَّ البنية الأساسية للوصف هي: «مفهوم ينطبق على ملفوظات وصفية تتراوح من المركب الجزئي إلى وحدات نصية، قد يبلغ حجمها لدى بعض الكتاب الصفحات»[1].

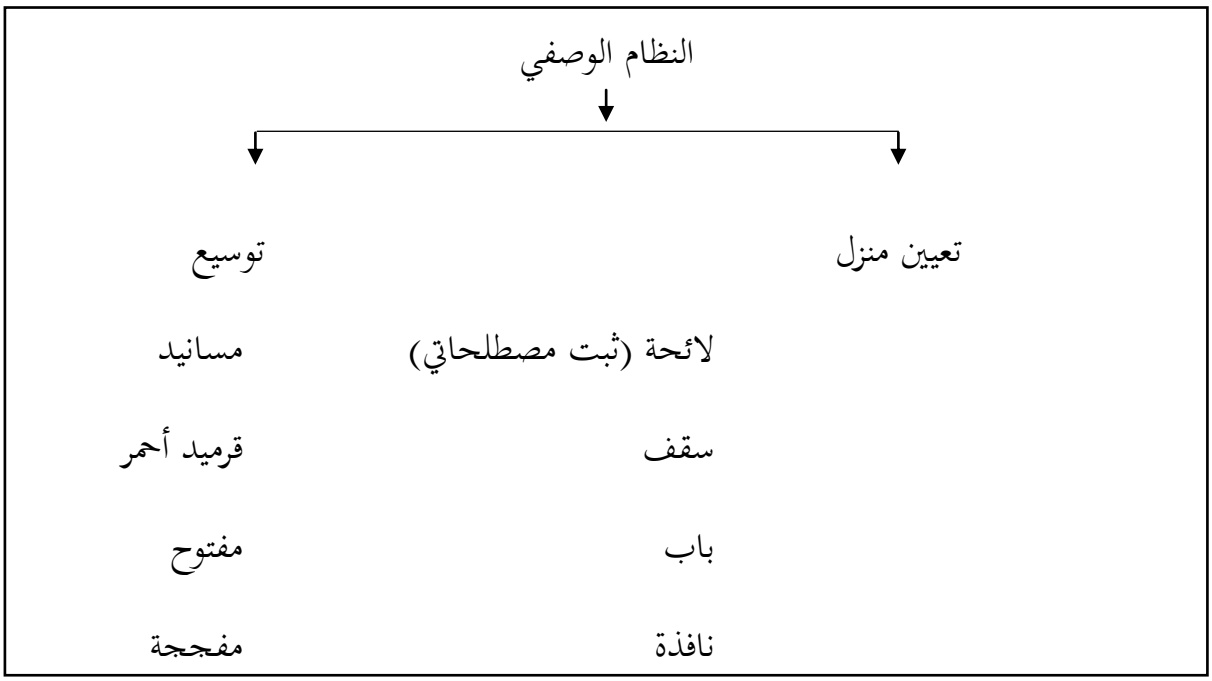
وتترجم هذه البنية أشكال ورود الوصف داخل السّرد – أو النَّص عموماً – والتّي تتجلّى كمايلي:

أ- مفردة (كلمة).

ب- مركب نحوي جزئي موجز (مسانيد).

ت- في شكل تعداد (Enumération) والّذي يتخذ شكل القائمة أو الجرد (ventaire).

ومن هذا المنطلق فإن البنية الأساسية للوصف توافق مفهوم النِّظام الوصفي – كما رأينا – والّذي ترجمه أدام في المخطط التالي[2]:



[1]- محمد نجيب العمامي: في الوّصف والنظرية والنَّص السردي، ص 137.

[2]- فليب هامون: في الوصفي، ت / سعاد التريكي، ص 255.

ملاحظة

إنّ الانتقال، أو عملية التحول من التسمية إلى التوسعة في النِّظام الوصفي، تتم وفق طرائق مخصوصة، وتنتظمها آليات محددة. تسمّى هذه الطرائق أو الآليات بـ:" العمليات الوصفية الأساسية " «تكشف كيفية إنتاج الوصف وتقوم في نظر أدام وبوتي جان وريفاز وغيرهم، دليلا على أنّ للوصف بنية وحيدة وموّحدة»([1]). وسنرجأ التعرّف على هذه العمليات إلى الفصل التطبيقي الأوّل المخصص لبحث بنية الوصف في المدونة المنتخبة للدراسة، وذلك تفاديا للتكرار والإعادة.

4/ بنية الوصف المقطعية:

يقول " آدم وبوتي جان " : «فهم نص معناه تعرّف بنية مقطعية، والاحتفاظ على – هذا الأساس – بجمل لإنجاز تخليص على سبيل المثال»[(2)].

نقصد بالبنية المقطعية للوصف، انتظامها (الوصف) في شكل مقطع، يتمتع باستقلال نسبي من حيث هو بنية مخصوصة، لها شكلها الخاص، وحضورها المميّز الّذي يسمح بالتعرّف عليها وفصلها عن المقاطع السردية، والحوارية وغيرها.

ويميز صاحبا كاتب " النص الوصفي " بين نوعين من البنى المقطعية:

أ/ بنية مقطعية مكتسبة ثقافيا: وبالتالي مألوفة (لدى السّامع / القارئ)، اصطلحا على تسميتهما " بالبنية الفوقية " (superstructure).

ب/ بنية مقطعية وليدة مناسبتها، وبالتالي غير مألوفة (لدى السّامع / القارئ)، ويشار إليها بمفهوم " تخطيط نص " (plan de texte)

[1]- محمد نجيب العمامي: في الوّصف بين النظرية والنَّص السردي، ص 116.

[2] - Adam .J.M petit jean A : le texte descriptif ; P : 92.

والفرق الأساسي بين البنيتين يكمن في – نظرهما – في أن الأولى مكتسبة في إطار فعلي ذاكري، بمعنى محفوظ في الذاكرة (عميق)، والطابع المعطى الخاضع للتغيير (سطحي) بالنسبة للثانية[1].

إنَّ هذا التمييز الذّي أقامه " أدم " و " بوتي جان " بين ما أسمياه " بنية فوقية " و " تخطيط نص " قد يلتبس أحيانا، بإعتبار أنَّ " تخطيط النَّص " يبدو – تقريبا – أمراً إلزاميا لأيِّ فعل وصفي. وتتجسد هذه الإلزامية في حاجة الوصف، أو نقول جنوحه غالبا إلى توسّل تلك الشبكات التصنيفية التي تنظم مفاصله –كما رأينا ذلك سابقا – وهذه الشبكات يمكن أن توافق إحدى المبادئ المعهودة في تنظيم الفضاء مثلا وفق الجهات الأربع، أو وصف إنسان من أعلى إلى أسفل، أو ترقيم مكونات موصوف ما... إلخ.

وهذه التخطيطات / الشبكات، والتي يشير اليها هامون بمفهوم " الترسيمة "، لا يمكن اعتبارها وليدة مناسبتها، لأنّها شبكات وأطر معروفة قبليا. وحتى الوصف القائم على التعداد البسيط لأجزاء الموصوف، قد لا يحيد عن هذا المسار. وكما يقول " هامون " «فإن مفهوم اللائحة المميز لكل وصف يزدوج حينئذٍ بمفهوم " ترسيمة " «مفعول مثال». وهكذا ليشعر كل وصف «مشبك» قارئه بأنَّ النَّص يسعى إلى إشباع إطار أو مثال موجود سلفا وملزم إلى حد ما»[2].

وفي الأخير نقول أنَّ الوصف – أي وصف – قائم في الحقيقة على تراتبية تنبثق من السّمة التسلسلية / التعاقبية للفعل الوصفي، والتي تحاول الكتابة الخطية إخفاءها، ويكشفه الرسم أو التمثيل التشجيري للوصف.

والحقيقة أنَّ هذه التراتبية تبدو أكثر جلاء في الوصف الذي يتعدى مجرد التعداد البسيط لأجزاء الموصوف إلى الوصف مقطعي مهيكل، أو كما يقول " آدم " فبين هذه التعدادت الخالصة

[1] -Adam .J.M petit jean A : le texte descriptif ; P : 81.

[2]- فليب هامون: في الوصفي، ت / سعاد التريكي، ص 105.

– في شكل قائمة حيث تتبع الأسماء ترتيبا شبه خطيٍّ – تقريبا ووصف هيكلي (مهيكل)، تتضح إجراءات بناءمقطعي، وإذن تراتيبة تقريبا. بمعنى أن مسألة الاتصال أو الترابط للجمل الوصفية المتتابعة تثار من البداية»[1].

وهكذا تثار قضية " اتساق " المقطع الوصفي (sa cohésion) من جهة، و" انسجامه " من جهة ثانية (sa cohésion)، باعتبار أن ذلك الترابط قد لا يكون ظاهرا للعيان، لأن تلك العلامات الترابطية / والفاصلة قد لا تكون بارزة دائما بشكل جليٍّ، ممَّا يُحَتِّمُ البحث في البنية الدلالية العميقة للمقطع الوصفي، عن الخيط الرّابط بين أجزاء المقطع، والّذي يحكم تتابعها بذلك الشكل المخصوص، فيضمن بذلك انسجامها الدلالي على المستوى اللّساني الخطي.

أي أنَّ البحث في البنية أساسية، وأخرى مقطعية، وبين اشتغال لساني، وآخر سميائي / علامي، إنَّما يتجاوز ذلك إلى البحث في العوامل الضامّة لذلك البناء والمحققة لدلالته، من خلال دراسة مبحثي الاتساق والانسجام.

5. وظائف الوصف:

لقد كان منظرو الخطاب الوّصفي واعين منذ البداية بالأهمية التي يكتسبها هذا المبحث في دراسة الوصف، وتقنين اشتغاله أو خضوره في الخطاب السّردي، وهو ما نقرأه في هذا القول لـ: " جيرار جنيت " : «إنَّ دراسة العلائق بين السردي والوصفي لا بد وأن تعود في جوهرها إلى مراعاة الوظائف الحكائية للوصف، أي للمهمة الّتي تنهض بها الفقرات أو المظاهر الوصفية في الاقتصاد العام للسرد»[2].

وهكذا اجتهد كل واحد من هؤلاء الباحثين في إحصاء بعضٍ من تلك الوظائف، وإن اختلفوا في عددها أو تسميتها. وكذا وضع المفاهيم والتحديدات المقابلة لتلك التسميات، كلّ بحسب

[1] -Adam .J.M Elément de linguistique textuelle, P : 114.

[2]- جيرار جنيت: حدود السّرد، ت / بن عيسى بوحمالة، مجلة آفاق، ص 60.

منطلقاته الخاصة، وكذا بؤرة تركيز اهتمامه، والجنس الأدبي المشتغل عليه، ذلك أنَّ جنس أدبي فيما تقول " جيرفاي – زانيجار " (Gervais Zaninger) «يحدد قاعدته (Sa norme) الخاصة في باب الوصف، وإنَّ كلَّ جنس يمنح الوصف وضعا مخصوصا»[1].

ويعد " جنيت " من الأوائل الذين تطرقوا إلى هذا الموضوع حيث وضع للوصف وظيفتين كبيرتين، هما الوظيفة أو التزيينية والوظيفة التفسيرية أو الرّمزية. ويقول في ذلك: «وحسبنا أن نستخلص من التقليد الأدبي الكلاسيكي (من هوميروس إلى نهاية القرن التاسع عشر) على الأقل وظيفتين متمايزتين نسبيا، أولهما ذات طابع تزييني (Décoratif) بمعنى ما. أماَ الوظيفة الثانية للوصف، والأكثر بروزاً اليوم لأنها فرضت نفسها على تقاليد الجنس الرّوائي مع بلزاك [ف] ذات طبيعة تفسيرية ورمزية (Explicatif et Symbolique)»[2].

أماً " فليب هامون " فيشير العمامي إلى أنّه فطن إلى خمس وظائف للوصف، وهي: وظيفة الفصل، ووظيفة التأجيل أو الإرجاء، والوظيفة التزيينية، ووظيفة التنظيم، وفي الأخير وظيفة التبئير[3].

وهو ما نقف عليه من خلال التّرجمة الواردة لمقاله (Qu'est-ce que description) ضمن كتاب : " مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص " مع بعض الاختلاف في التسميات يعود طبعا إلى اختلاف التّرجمة، حيث ترد تسمية " وظيفة معينة للحدود " بدل التسمية " وظيفة الفصل "، و " وظيفة التسويق " بدل " وظيفة الإرجاء "، كما نجد في الترجمة " وظيفة تزيينية " أمامها " أثر واقع " تحته أثر شعري[4] وهو ما يعني أنَّ الوظيفة التزيينية عنده هي (أثر واقعي + أثر شعري) حسب الترجمة

[1]- محمد نجيب العمامي في الوّصف بين النظرية والنص السردي، هامش رقم (03)، ص 184.

[2]- جيرار جنيت: حدود السّرد، ت / بن عيسى بوحمالة، مجلة آفاق، ص 60، (figures II…, P : 58)

[3]- محمد نجيب العمامي المرجع السابق، ص 174.

[4]- دليلة مرسلي، كريستيان عاشور، وآخرون: مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، ص 177.

الواردة في هذا الكتاب طبعا – وهو ما لم يشر إليه " العمامي " إذ أنَّه ذكر فقط البعد الشعري حين قال أنَّه (أي الوظيفة التزيينية) «تدرج الوصف في نظام جمالي بلاغي»[1].

وهذا يتفق مع ما نجده من إشارات في كتاب هامون المترجم " في الوصفي " يقول " هامون " «ولمّا كان الوصف أبّهة وبرهانا على قدرة، ونصا معرفيا وعرفاناً بالكلمات والأشياء، فهو من أجل ذلك نص بيداغوجي المقاصد بدرجة أو بأخرى»[2]. فهذه المقولة تضمنت الإشارة إلى ثلاث وظائف للوصف، وهي الوظيفة التزيينية (أبهمة) والحجاجية (برهانا على قدرة)، والوظيفية التعليمية (نصا معرفيا / نص بيداغوجي المقاصد).

والحقيقة أن " هامون " يشدِّد في العديد من المواضع على علاقة الوصف بالعرفان من جهة، وكذا النزّعة الحجاجية التي تتخذها من جهة أخرى فيقول: «الوّصف إذن هو الموقع النّصي الّذي تتحدد فيه بتظافر العوامل قدرة لغوية وهو قدرة موسوعية»[3] ويؤكد في موقع أخر أنَّ الوصف «يكون في أغلب الحالات مقنعاً إفهاميا حجاجيا، أو يكون على الأقل حينا من سلسة جدلية يبحث فيها شخص ما، هو الواصف عن إقامة الدليل لشخص ما، أو يسعى إلى إبلاغه»[4].

إضافة إلى ما تقدم، نجد في الكتاب حديثا عن الوظيفة التفسيرية، وكذا وظيفة الفصل ووظيفة التبئير حين يحدد للوصف وظائف ثلاث تؤول – في رأيه – إلى وظيفة انتقالية واحدة، ضمن أهم الوظائف الّتي يضطلع بها الوصف في النِّظام المقروء وهي[5]:

أ/ إدخال مؤشرات تفسيرية استقبالية أو إجمالية داخل الملفوظ، لمتتاليات أعمال سابقة أو لاحقة صادرة عن الشخصيات.

---

[1]- محمد نجيب العمامي في الوصف بين النَّظرية والنَّص السردي، ص 174.

[2]- فليب هامون: في الوصفي، ت / سعاد التريكي، ص 100.

[3]- المرجع نفسه، ص 102.

[4]- المرجع نفسه، ص 102.

[5]- المرجع نفسه، ص 324.

ب/ لمّا كان الوّصف معادلاً لاتصال الفواعل أو انفصالها، فإنَّ القارئ يعتبره إماَّ وضيعاً لإمكان انفصال لاحق، وإماَّ نتيجة مسار تحصيل سابق.

ج/ وكثيراً ما يكون الوّصف محولاً تبئير بين قسم من النَّص ممركز على شخصية (p1) وقسم ممركز على شخصية (p2).

ولعل الوظيفة التّي قصد إليها هامون، والتي تؤول إليها هذه الوظائف الثلاث هي الوظيفة السّردية.

ونشير أخيراً إلى أنَّ الاقتضاب الذي تناول به هامون هذا المبحث على الرّغم من تفرغه لدراسة الوصف من خلال عديد البحوث والدراسات الّتي نشرها في هذا المجال، تعود إلى التوجّه العام الذي آثر أن يقارب من خلاله موضوعه، وذلك بتركيزه على البعد السميائي للوصف، باعتباره تصنيفا للعالم، إن خارجيا بما يحمله من أحكام قيمة، وإن داخليا باعتباره يؤثث لترتيبية ما في عالم الحكاية (شخصيات، أماكن... إلخ)

ومن جهته " جون ميشال آدام " نجده يضمن كتابة " القصة " (le Récit) إشارات مقتضبة إلى بعض وظائف الوصف وهي: الوظيفة السردية أو التنظيمية (Organisatrice) بدرجة أولى، حيث يصرح أنَّ الوصف يعمل على انسجام السرد (تماسكه) ومقروئيته، عن طريق الرّبط بين نقاطه المختلفة[1]. وكذا الوظيفة التعليمية، حين يؤكد على أنَّ الوصف هو «دائما نقل واكتساب لمعرفة»[2]. ثمَّ الوظيفة الإيديولوجية، والتي يربطها بعملية التسمية، حيث يرى أنها تعبر دائما عن وجهة نظر الواصف حول الموضوع الموصوف. وسواء تمت هذه العملية بطريقة موضوعية

[1] -Adam .J.M : le Récit, que sais-je P 50.

[2] - IBID P : 50.

(objective) أو ذاتية (Subjective) فهي دائما تفعيل لاختيار[1]. كما يربطها بقناة الوصف في حين آخر (النظر، القول، والفعل).

أماَّ في مؤلفه المشترك " النص الوصفي " الّذي وقّعه رفقة الباحث " بوتي جان "، فإنَّهما يوردان ثلاث وظائف خاصة بالوصف التمثيلي الواقعي، وهي: وظيفة نشر المعرفة (f.Mathésique) وظيفة المحاكاة (f MIMESIQUE) ثم وظيفة تنظيم المعنى (F Sémiosique) وهذه الأخيرة تضم بدورها وظيفتين هما: الوظيفة الإشارية (F Indicielle)، والوظيفة التبئيرية (F Focalisante)[2].

أماَّ الوظيفة التزيينية التي درج الباحثون على الإشارة إليها، فإنَّهما يعتبران الوّصف التزييني رفقة الوصف التّمثيلي، وكذا التعبيري، ثمَّ الوَّصف الإبداعي الذي عرفته الرّواية الجديدة، أنواعاً، أو نقول أنَّهم يرتقون فوق الوظيفة إلى مصاف النوع (Type) الّذي يميِّز أنماطا في الكتابة مخصوصة[3].

كذلك " إيف روتير " في كتابه " مدخل إلى تحليل الرّواية "، يصرِّح بأنّ الوّصف في الكتابة الرّوائية يضطلع بوظائف مختلفة، يحصي منها أربع، ويؤكد أن هذا العدد ليس حصريا، وأنَّ وصف ما يمكن أن يشغل عدة وظائف في الآن ذاته، وهذه الوظائف هي: وظيفة المحاكاة، الوظيفة التعلمية الوظيفة السّردية، والوظيفة الجمالية[4].

والحقيقة أنَّ هذا التباين لدى مختلف المنظرين الغربيين، قد طال أبحاث النقاد العرب، الّذين حاولوا بدورهم مقاربة موضوع الوصف، إن جزئياً أو كلياًّ. " فحميد لحميداني " في كتابه " بنية النَّص

1- IBID P : 56.

2- Adam .J.M petit jean A : le texte descriptif P : 26, 33, 37, 48, 53.

3- IBID : P : 8.

4- Yves Reuter : Introduction à l'analyse du Roman, 113, 114.

السّردي "، وفي إشارته الجزئية إلى هذا المبحث، نجده يتقيَّد بتقسيم " جنيت " الّذي عرضنا له سابقا[1].

ومن جهته " حبيب مونسي " في كتابه " شعرية المشهد "، يقتصر على ذكر ثلاث وظائف هي: الوظيفة الجمالية، والوظيفة التصويرية، ثم الوظيفة التفسيرية[2]. وهو التقسيم ذاته الذي تقترحه " آمنة يوسف " كتابها " تقنيات السّرد: في النظرية والتطبيق "، ما عدا الوظيفة التصويرية فإنهَّا تضع مكانها الوظيفة الإيهامية[3].

أماَّ " الصادق قسومة " في كتابه " طرائق تحليل القصص "، والذي حاول التوسّع في عرض موضوعه، واستفاء جوانبه، وكذا إضفاء بعض الخصوصية والجدَّة على دراسته، وهو المسعى الذي أوقعه في بعض الإشكالات، وقادة إلى تفريعات تتقاطع وتتباعد في الآن ذاته، ولم ينأ بحثه عن الخلط والتكرار[4]، وهو ما وضحه العمامي وأبرز جوانبه كلِّها، مع عرض مفصل لمنهجه في ذلك والتحديدات التي أرفق بها مختلف الوظائف التي يقترحها. ولا نرى أيّ داعٍ لتكريرها هنا[5].

ويمكن القول في الأخير أنَّ أهم دراستين في هذا المجال – على الأقل حسب ما توفرّ بين أيدينا – هما ما أنجزاه كل من " محمد الناصر العجيمي " في كتابه " الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم "، وكذا مؤلف " محمد نجيب العمامي " والذي يحمل عنوان " في الوّصف بين النظرية والنّص السردي " وقد حاول " العجيمي " أن يكون محدَّدًا باقتصاره على بحث جملة الوظائف التي

[1]- حميد لحميداني بنية النّص السردي من منظور النَّقد الأدبي، المركز الثَّقافي العربي بيروت – لبنان / الدار البيضاء – المغرب، ط3، 2000، ص 79.

[2]- حبيب مونسي: " تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق "، دار العرب للنشر والتوزيع، يناير 2003، ص 215، 218.

[3]- آمنة يوسف: " تقنيات السّرد بين النظرية والتطبيق "، دار الحوار، سورية – اللاذقية، ط1، 1997، ص 95، 96.

[4]- الصادق مسّومة: طرائق تحليل القصص، دار الجنوب للنشر، ص 202، 203.

[5]- محمد نجيب العمامي في الوصف، ص 53، 55.

توفرت عليها مدونته المنتخبة للدِّراسة. مقسِّما إياها (الوظائف) إلى نوعين هما: وظائف الوصف المتخلِّل السرد، ووظائفه التداولية أو البراغماتية.

أماَّ " العمامي " الّذي اختار أن يقارب موضوعه مقاربة نظرية، فإنَّه حاول أن يستوفي كلّ الوظائف التي يمكن أن يضطلع بها الوصف في نص سردي، مدمجا ما يمكن إدماجه في باب واحدٍ، وفاصلا بين ما يجب الفصل بينه، ولقد تلَمَّسَنَا في تقسيمه دقة الطرح وشمولية العرض، وإيفاء بموضوعه، مما يجعله صالحاً لأن يكون مرجعنا في مقاربة المدونة التي اخترناها لان تكون حقلا للدراسة، وذلك وفقاً للتصنيف الآتي ذكرُهُ.

1/ الوظائف الحكائية:

1.1 الوظيفة التعليمية أو الإخبارية (La fonction Didactique ou Informative)

تقوم هذه الوظيفة على إبراز ما يقوم عليه الوصف من خلفيات معرفية. يمكن أن تتخذ لها أبعاداّ تعليمية ومن هذا المنطلق يمكن أن نعدُّ كل وصف هو تبادل معرفي، لأنّه يتضمن دائما أخباراً ومعلومات حول خصائص الموصوف وعناصره وحالاته، وهو «بامتياز الموضع النَّصي الذي تذاع فيه المعرفة المتجمعة في ملفات وتحقيقات الروائيين»[1]. فهذه الوظيفة الّتي ازدهرت في الرّواية الواقعية في القرن التاسع عشر، حولت الوصف الطبيعي –كما يقول رويتر – إلى خطاب وثائقي[2].

2.1 الوظيفة التمثيلية أو التصويرية (la fonctique Représentative Mimétique)

يرى " الحبيب مونسي " أن هذه الوظيفة تكسب «الوصف قيمة الوجود الضروري في صلب العمل الفنّي بل يكون الوصف – وهو يكتسب صفة التصويرية – بمثابة العين التي يطلُّ منها الملتقّى

[1] -Adam .J.M petit jean A : le texte descriptif : P : 113.

[2] -IBID P : 113.

على عالم النّص، وهو يتحرك في الزمان والمكان»[1]. و «تقوم هذه الوظيفة على مصادرة تقول بأنَّه بإمكان الكاتب المطابقة بين الكلمات والعالم، أي أنَّه بامكانه تمثيل العالم بواسطة اللّغة»[2]، «[ف] الحقيقة ماثلة في الأشياء واللّغة يمكن أن تنسخ الواقع / وأن تجعل كلَّ شيٍ ماثلا للقارئ في صورته ولونه ورائحته وفي مجموع تواجده الكامل»[3].

3.1 الوظيفة السّردية: (La fonction Narrative)

«ويقصد بها العوامل المسهمة في بناء الوحدة القصصية، والمضيفة على العملية السّردية حركيتها وقيمتها الفنِّية»[4].

ويرى " العمامي " «أنَّ هذه الوظيفة مرتبطة بكلِّ وصف له علاقة بسير الأحداث ونموِّها»[5] لك أن الوصف – حسب إيف روتير – يشتغل أدواراً في دفع الحكاية، لأنَّه يثبت ويخزن معرفة حول المكان والشخصيات / يقدِّم إشارات حول الفضاء / [يتصرّف] كنوع من التثمين / يضفي على القصة بعداً دراميا بإبطائه السَّرد في لحظة حاسمة / يعدُّ مؤشرات حول ما ستؤول إليه الحبكة[6].

وكثيراً ما ارتبطت هذه الوظيفة بوصف المكان أو الشخصية، حيث ينهض مثل هذا الوصف عادة بوظيفة استهلاكية أو استباقية (Cataphorique) أي الإعلان غير المباشر عماَّ سيجري عرضه وزرع أفق انتظار لدى القارئ أو المتلقي، فهو مُمَهَّدٌ للأحداث ومنبئ عنها.

---

[1]- الحبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص 116.

[2]- محمد نجيب العمامي في الوصف، ص 188.

[3] -Adam .J.M petit jean A : le texte descriptif : P : 25, 26.

[4]- محمد النّاصر العجيمي: الخطاب الوصفي، ص 293.

[5]- محمد نجيب العمامي في الوصف، ص 190.

[6] -Yves Reuter : IBID : 103.

2/ الوظائف الدلالية:

تسمى «وظائف دلالية مجموعة وظائف بعضها علاقة بالوظائف الحكائية، ولبعضها الآخر علاقة أوثق بالخطاب، وبمضامين النّص السردي»[1].

1.2 الوظيفة الإشارية: (F. Indicielle)

ترتبط هذه الوظيفة بنوع من السرد يسمَّى السَّرد " التخييلي "، حيث إنَّ «الوصف يقيم علاقة حكائية مع السياق التخييلي، أكثر مماَّ يقيم علاقة محاكاة مع المرجع الواقعي»[2]. ف «وصف مكان يمكن أن ينحرف بطريقة غير مباشرة إلى تمثيل شيء آخر غير ذاته كأن يكون دالاً على الشخصية، أو مفسِّراً لسلوكاتها، وهنا تعد الشخصية في حدِّ ذاتها كما في روايات " بلزاك " مؤشراً أو صورة للمجموع»[3].

وفي هذا السياق يحرص " جون ميشال آدام " و " بوتي جان " على تأكيد العلاقة بين الشخصية والوسط المجسَّد في الإطار الزماني للرواية، وذلك استناداً إلى معطيات الكتابة الواقعية البلزاكية على وجه الخصوص، ويستدلان بقوله عن «وجود حيِّز ضيِّق بين الإطار الحكائي والشخصيات»[4].

---

[1]- محمد نجيب العمامي: في الوصف، ص 196.

[2]- Adam .J.M petit jean A : le texte descriptif : P 25, 26.

[3] -IBID : P : 53.

[4] -IBID : P : 54.

2.2 الوظيفة الرّمزية: (F. Symbolique)

يقصد بالوظيفة الرمزية أنَّ الوصف «قابــ[لٌ] لقراءتين، وحامـ[لٌ] لمعان قريبة وأخرى بعيدة خفية»[1] يمكن استكشافها من خلال علاقات الربط بين الموصوفات داخل المقطع الواحد، وفي مقاطع متعددة.

يقول " جنيت "، «فالصور الجسدية وأوصاف اللّباس والتأثيث تتوخّى عند بلزاك وأتباعه الواقعيين إثارة نفسة الشخوص وتبريرها»[2]. ويذكر هامون أنَّ «وصف ما كموقع " locus Amoenus "[المكان الساحر] يقوم دالا " مبرراً " لشخصية في حالة مرح»[3].

3.2 الوظيفة التعبيرية (F. Expressive)

والمقصود بها «أن تغذو الذات المتلفظة هي المعنية بموضوع البلاغ، والمحمولة في أضعافه وانطلاقا أن يعبَّر المتلفّظ عن وجدانه بمختلف مستوياته»[4].

«فالوصف قائم على الاختيار، اختيار الموصوف والمنظور والمعجم، وهذا الاختيار بصمة من بصمات الذات الواصفة، وأثر من آثارها. ويؤدي المعجم دوراً أساسياً في التعرّف على عواطف الذات الواصفة، وأحاسيسها من فرح وحزن وإعجاب واستنكار وغيرها»[5].

4.2 الوظيفة الإديولوجية أو القيمية (F. Idéologique ou Axiologique)

الوصف كما يقول " هامون " «محل تسجيل متميِّز في النَّص للُّغة انعكاسية، أي لوصف من الدرجة الثانية، وصف انعكاسي، ولتعليق تقييمي، خطاب مواكب، أو شرح يسلَّط خاصة على فعل

---

[1]- محمد نجيب العمامي: في الوصف، ص 188.

[2]- جيرار جنيت: حدود السّرد، ت / بن عيسى بوحمالة، مجلة آفاق، ص 60.

[3]- رولان بارث، فليب هامون وآخرون، الأداب والواقع ت / ع . الجليل الأزدي، محمد معتصم، ص 106.

[4]- محمد النّاصر العجيمي: الخطاب الوصفي، ص 342.

[5]- محمد نجيب العمامي: في الوصف، ص 200.

الشخصيات أو على قولها، أو نظرها. وهنا أيضا تمكن بالضبط النّقاط الحساسة لتدوين الإيديولوجية في النَّص»[1].

فالوصف «يرتب ويصنِّف ولا يكون أبداً محايداً»[2]. و«وغالباً ما يكون محمِّلاً لاختيارات الكتاب الجمالية والأيديولوجية، سواء عن طريق مضمونه أو عن طريق بنيته وأشكاله».

5.2 الوظيفة الجمالية أو التزيينية أو الزخرفية (F. Esthétique ou Ornementale)

هذه الوظيفة تضع الوصف في قوام أو نظام جمالي بلاغي. ويتميز الوصف المؤدي وظيفة جمالية «بغياب الوهم التصويري، أو " التمثيلي "، فالوصف لا يقرب بين الشيء الموصوف، والمرجع الواقعي، وإنّمَا يباعد بينهما متعمِّدًا، فيكشف أنَّه لا ينسخ واقعا سبقه، بل يخلق باللُّغة وفي اللّغة مرجعا جديداً»[3]. أو كما يقول " رولان بارث ": «فإن هذا الوصف ليس خاضعا لأية واقعة، فلا أهمية لحقيقته أو لمشابهته للواقع أيضا، ولا حرج في وضع أسود أو أشجار زيتون في أحد بلدان القطب الشمالي. فما يهم وحده هو القيد الذي يفرضه الجنس الوصفي» وهذا القيد أو الغاية التي يضطلع بها مثل هذا الوصف هي غائية " الجميل "[4].

6.2 الوظيفة الإبداعية: (F. Productive ou creative)

أحسن من مثل هذا الوصف هم كتاب الرواية الجديدة، وعلى رأسهم " آلان روب غربية ". وهذا الوصف يلغي وظيفتي المحاكاة ونشر المعرفة اللّتين اضطلع بهما الوصف الواقعي (في الرّواية الواقعية)، ليصبح «العالم المقدّم موضع شك إلى درجة أن القارئ يدرك حين ينتهي الوصف، أن هذا

[1]- فليب هامون: المرجع نفسه، ص 282.

[2]- المرجع نفسه، ص180.

[3]- المرجع نفسه، ص 205.

[4]- رولان بارث، فليب هامون وآخرون، الأداب والواقع ت / ع . الجليل الأزدي، محمد معتصم، ص 39، 40.

الوصف لم يترك شيئا قائما وراءه. فقد أنجز في حركة مضاعفة من الإبداع والمحو»[1] فالتخييل فيه يقوم على التلاعب بأصوات اللّغة ومفرداتها، أي انطلاقا من مادية المفردات ذاتها، كما أنَّ الحكاية لا تصدر عن رؤية معينة للعالم بقدر ما تنتج من تتابع منظم لكلمات في تركيبها المضاعف شكليا ودلاليا. كما أن المقابلة وصف / سرد لم تعد موجودة فالوصف يمثل دعامة حيوية في إنتاج القصّة[2].

ويعد " جنيت " من الأوائل الذين تطرقوا إلى هذا الموضوع حيث وضع للوصف وظيفتين كبيرتين، هما الوظيفة أو التزيينية والوظيفة التفسيرية أو الرّمزية. ويقول في ذلك: «وحسبنا أن نستخلص من التقليد الأدبي الكلاسيكي (من هوميروس إلى نهاية القرن التاسع عشر) على الأقل وظيفتين متمايزتين نسبيا، أولهما ذات طابع تزييني (Décoratif) بمعنى ما. أماَ الوظيفة الثانية للوصف، والأكثر بروزاً اليوم لأنها فرضت نفسها على تقاليد الجنس الرّوائي مع بلزاك ذات طبيعة تفسيرية ورمزية (Explicatif et Symbolique)».

أماَّ " فليب هامون " فيشير العمامي إلى أنّه فطن إلى خمس وظائف للوصف، وهي: وظيفة الفصل، ووظيفة التأجيل أو الإرجاء، والوظيفة التزيينية، ووظيفة التنظيم، وفي الأخير وظيفة التبئير.

مصطلح الوصف في المدونة النقدية الجزائرية

[1]- محمد نجيب العمامي، المرجع السابق، ص 209.

[2] -Adam .J.M petit jean A : le texte descriptif P : 68.

ويظهر المكان في الرواية من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز،* وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف.[1] والوصف عنصر أساسي في الرواية يصور الأشياء في المكان لتوحي بساكني هذا المكان، " فبيت الرجل امتداد لذاته؛ إذا وصفته فقد وصفت الرجل"[2]

ولا يظهر المكان إلا من خلال وجهة نظر الشخصيات التي يحتويها، أو من طرف الراوي بوصفه مشخصا، ثم القارئ الذي يقرأ المكان بذاكرته الخاصة التي تعيد صياغة المكان وفق شعوره الشخصي.

وسواء جاء المكان في صورة مشهد وصفي أو مجرد خلفية إطارية للأحداث تظل مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث. ولابد أن يأتي تشكيل المكان منسجما مع طبائع الشخصيات. حتى يكشف عن حالتها الشعورية، ويسهم في التحولات التي قد تطرأ عليها.[3]

بناء على ما سبق، يمكن القول إن عنصر المكان لم يعد مجرد ديكور تزييني أو إطار تجري فيه الأحداث الدرامية، بل أصبح عنصرا أساسيا ضمن العناصر الروائية الأخرى، وقد لا نبالغ مع " شارل غريفل " إذا قلنا أن المكان هو الذي يكتب القصة حتى قبل أن تسطرها يد المؤلف.[4]

وباعتبار أن دراسة المكان لا تخضع لنظرية محددة لتحليل المكان الروائي، كتلك التي درست بناء الزمن مثلا ، فان هذه الدراسة ستتناول المكان من خلال ما يسمى بالثنائيات الضدية. أو مفهوم التقاطب الذي تمتد جذوره لأرسطو في كتابه الفيزياء حين تحدث عن الأبعاد الكلاسيكية كما

*يفضل عبد الملك مرتاض مصطلح الحيز بدل الفضاء ويعتبر ان الفضاء قاصر بالقياس إلى الحيز، لان الفضاء من الضرورة ان يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما يتصرف الحيز عنده الى النتوء، والوزن، والثقل، والشكل، اما المكان فيقتصر عنده على مفهوم الحيز الجغرافي وحده، انظر، في نظرية الرواية. ص141

1 نظر بناء الرواية. ص100

2 رينيه ويلك و اوستن وارن: نظرية الادب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، 1991 ص،105

3 انظر ، بنية الشكل الروائي، ص 30

4 انظر، شعرية الفضاء الروائي، ص 8

تناوله "باشلار" في شعرية المكان، عندما درس جدلية الداخل والخارج. وبعد " يوري لوتمان" الوحيد من النقاد الذين أقاموا نظرية متكاملة للتقاطبات المكانية.[1]

ويتميز مفهوم التقاطب بكفاءة إجرائية عالية عند العمل به في النصوص الروائية، بفضل التوزيع الذي يجريه للأمكنة و الفضاءات وفقا لوظائفها وصفاتها الطبوغرافية،مما يسهل التمييز داخلها بين الأمكنة والأمكنة المضادة،وإبراز المبدأ الأساسي الذي يقول أن الفضاء الروائي إنما يقوم عن طريق التعارض.[2]

وعليه فان الدراسة للفضاء الروائي* في المدونة الروائية سيتم عن طريق تقسيمه إلى قسمين رئيسين هما: الفضاء المفتوح والفضاء المغلق، ممثلين في فضاء المدينة كمكان مفتوح ومهيأ لأحداث الجرائم والقتل ، وتنضوي بين جوانحه فضاءات أخرى يفرزها الوضع المتأزم كفضاء المقبرة وذلك في رواية " فوضى الحواس"، والمقهى كفضاء للتاريخ في رواية" وطن من زجاج".

أما الفضاء المغلق فيتمثل في فضاء البيت باعتباره كيانا مميزا لدراسة قيم ألفة المكان من الداخل في رواية " في الجبة لا احد". ولا يقتصر البيت في المدونة الروائية على معاني الألفة، بل قد يصير للعدائية اقرب كنتيجة لاختراق الحد الفاصل بين الداخل الحميم و الخارج العدائي. كما ندرس مقر الجريدة في "وطن من زجاج"، باعتباره مكانا مغلقا.

أولا: المكان المفتوح

1. رواية " فوضى الحواس".

1.أ. المدينة كفضاء للموت:

[1] انظر، بنية الشكل الروائي، ص 34

[2] انظر، بنية الشكل الروائي، ص 36

(*) نعني بالفضاء الروائي: الفضاء كمعادل لمفهوم المكان الذي تصوره القصة المتخيلة في الرواية ، وليس المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية . انظر . بنية النص السردي، ص 34

تشكل المدينة عموما موضوعا مركزيا في تاريخية الرواية حسب المنظور النقدي الأجناسي فهي بمثابة الدلالة الوالدة في النص الروائي ذاته، و علامة على حضور الكائن في الزمان والمكان[1].وترى "خالدة سعيد" أن نشأة الرواية العربية تلازمت و نمو المدينة، فاقترن وعي الكتابة بوعي المكان.

ويتميز المكان في المدونة الروائية بفضائه " المديني" نسبة للمدينة، باعتبار أن الأحداث كلها تدور في فضاء المدينة دون القرية. وتجتمع المدونة الروائية في أن المدينة أصبحت مكانا طاردا.

تشترك رواية " فوضى الحواس" ورواية " تاء الخجل" في أن مكان الأحداث فيهما هو فضاء قسنطينة وان زاوجت " فوضى الحواس" بين العاصمة وقسنطينة.

تشكل قسنطينة المكان المؤطر للأحداث في " فوضى الحواس"، ومنطقة انطلاق نحو فضاءات أخرى، كما تمثل بؤرة التأزم للبطلة التي تعاني من جور هـ>هـ المدينة، فتحدد موقفها منها، من خلال تقديم صورة مخيفة لها،وهي التي ترى أنها عبارة عن هوة ضاربة في العمق، " تفاجئني قسنطينة كما لم أرها يوما من جسر: هوة من الأودية الصخرية المخيفة، موغلة في العمق، تزيدها ساعة الغروب وحشة [2]، و علة ذلك أن قسنطينة أصبحت فضاء مفتوحا على كل ما يكرهه الإنسان القاطن فيها رحالا من مكان إلى آخر هربا من الموت الملاحق له دوما وفي كل حين، يقول " ناصر" أخوا الراوية: "كلنا على سفر كما ترين وحدهم الأموات أصبح لهم عنوان ثابت هذه الأيام"[3]

فالزمن هنا يفرض سطوته على المكان ليمنحه قيمته المتغيرة، فلا يملك المكان إلا أن يجرح بالة الزمن الحادة التي تغيره من وقت إلى آخر، من الأمن إلى اللاأمن، إنها محنة التسعينات التي حولت المدن خرابا وأربكت حياة الناس فأضحوا بلا سكن قار، هربا من الموت المتجول في المدن.

[1] انظر، مصطفى الكيلاني: الرواية والتأويل (سردية المعنى في الرواية العربية)، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1،2009، ص51

[2] الرواية، ص 106

[3] الرواية، ص 204

" هذه المدينة لا تكتفي بقتلك يوما بعد آخر، بل تقتل أيضا أحلامك"[1]

فكيف يمكن لكاتبة عاشقة أن تمارس جنونها الحبري في مدينة كهذه؟!. لقد أصبحت مدينة قسنطينة مجرد قيد يكبل حرية البطلة ويمنعها من ارتكاب حماقات حبرها الذي تحول من حبر إلى حقيقة أفضت إلى تنقلات البطلة من قسنطينة إلى العاصمة، ومن العاصمة إلى قسنطينة، وكان البطلة تستمد من تنقلاتها أسطورة البحث عن وطن مفقود، في وجه رجل يلاحق الحقيقة من اجل كشف زيف الواقع.

" لماذا يأتي حبه محاذيا لماسي الوطن، وكأنه لم يبق للحب في حياتنا سوى المساحة الصغيرة التي تكاد لا ترى على صفحة أيامنا، ألم يعد هنالك من مكان لحب طبيعي وسعيد في هذا البلد"[2].

فالتنقل من مكان إلى آخر يسهم في جعل المكان عنصرا فاعلا في الرواية، ويشكل ما يعرف بـ " البناء الفوقي للمكان"؛ الذي " يأتي من حركة الشخصيات في المكان ذهابا و إيابا وسفرا واستقرارا"[3]،وما ينتج عن ذلك الانتقال من تغير في وجهات نظر الشخصيات وتحولها.

وتلعب كل من العاصمة وقسنطينة دورا في شعرية الرواية، بما يشير إلى حمولة رمزية فياضة بحالات التقاطب فيما بين مكوناتها، و بما يجعل منها فضاء دلاليا بامتياز[4].

فقسنطينة تقمع حرية البطلة إذا ما أرادت البوح بما يعتريها من حالة عشقية طارئة،والعيون تترصد تحركاتها، فتشل جرأتها وحريتها، لذلك كانت العاصمة ملاذا تستكين فيه البطلة.

وغالبا ما يستدعي هدوء المكان الذي تقطنه البطلة وجماله انفتاح الفضاء الروائي على تقاطبات الـ(هنا) و الـ(هناك)، بين الهدوء والضجيج، بين الجمال والقبح، بين القيد والحرية، بين الحب واللاحب. وتقدم الراوية قسنطينة على أنها مدينة لا تخفي عدائيتها بل تشهر رعبها وتفضح مكنونها

[1] الرواية. ص 136

[2] الرواية، ص 134

[3] بناء الرواية، ص 107

[4] انظر. نضال صالح: المغامرة الثانية(دراسات في الرواية العربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 1999 ص، 128

إنها " مدينة جبلية يحلو لها أن تخيفك بجسور الاستفهام...وأودية شاهقة بالفجيعة"[1]، جسور تمنحها طابعها الخاص الذي لا يتكرر في مدينة أخرى، وتعيش كابوس القتل الذي لم تصح منه " أي كابوس هو هذا"، الذي يسحبها إلى ساحات القتال المفتوحة على كل الاحتمالات، فإذا بأهلها يسرعون في كل الاتجاهات، وكأنهم يخافون الجسور، أو كأنهم يخافون ليل قسنطينة"[2].

لقد تحولت الجسور، بما هي علامة حضارية تميز هذه المدينة، إلى مكان لارتكاب جرائم القتل لتشوه أجمل معالمها الحضارية بدم الذين دافعو عنها أمام العدو، " مات بتهمة أحلامه. وربما سعيدا بها. ألم يمت ضابط في المكان نفسه الذي يحبه أكثر في قسنطينة؟الجسور!"[3]. لقد حول المسلحون جسور قسنطينة إلى ساحة لاصطياد فرائسهم، فاغتالوا سائق الضابط، زوج البطلة في مكان هو الأحب إلى قلبه، وحارب فيه فرنسا أيام الاستعمار.

وكان المدينة تغتال تاريخها المقدس في أجمل أماكنها على الإطلاق، ولا تكتفي بقتل التاريخ وقبره، بل تحترف كذلك وأد الحقيقة بقتل الباحثين عنها، فالصحافي " عبد الحق" الذي جاءها هاربا من الموت الذي يلاحقه في العاصمة، – ولأن قسنطينة مدينة الإشاعات تفشي أسرار قاطنيها– ها هو يغتال فيها.

" اختطف عبد الحق من أمام مسكن والدته في سيدي مبروك،وكان قد حضر سرا ليودعها قبل سفرها إلى العمرة "[4]. فالمدينة لم تعد مجرد علامات دالة على المكان الحسي بمرجعيته الفيزيائية[5]، بل إنها تسجل حضورها الدلالي في النص الروائي لتتقمص دور البطولة، وتتخذ أشكالا متعددة تفتحها على آفاق تشكيل الفكرة في النص[6].

---

[1] الرواية. ص 171

[2] الرواية. ص107

[3] الرواية . ص 122

[4] الرواية. ص 350

[5] انظر، الرواية والتأويل. ص 51

[6] Voir. Gerhard genette ; figures I, l'union, paris, 1972, p 11

ويتم التعبير عن المدينة في كل الأحداث،و في أفعال الشخصيات، كما توصف أجمل معالمها وقد تحولت إلى مصدر للفجائع التي تصيب مواطنيها العزل،وأصبحت سببا في أحزانهم وعلة لغياب الحميمية و الحب، " ففي هذه المدينة التي ليس فيها أي مكان لما هو حميمي وخاص"[1]، تتحول العيون إلى رادارات مراقبة لتحركات الآخرين والتربص بفرحهم، ومحاسبتهم عند اللزوم.

" هذه المدينة تترصد دائما حركاتك، تتربص بفرحك، تؤول حزنك، وتحاسبك على اختلافك... فهي قد تغفر لك كل شيء، كل شيء عدا اختلافك".[2] وكثيرا ما تعتمد الرواية في تقديم قسنطينة باعتبارها فضاء مفتوحا،من خلال العلاقات التي تربط الشخصيات بالأماكن التي تخترقها.مثل السائق الذي اغتيل على جسورها،و الصحافي الذي اغتيل في المكان المسمى "سيدي مبروك". وتستمد الراوية عادتها من واقع هذه المدينة التي تسبح في فوضى الموت والفجائع اليومية،انه ديكورها اليومي الذي تتزين به، فالموت يطال كل كائن بشري فيها، والبطلة نفسها يحوم الموت حول الأشخاص المقربين إليها. " أصبحت مسكونة بهاجس الصدمة، مهووسة بهذا الموت المباغت الذي أراه يحوم حول كل من يحيطون بي. بين أخي الأصولي الذي تطارده السلطة. وزوجي العسكري الذي يتربص به الأصوليون، وذلك الصحافي الذي أحب، والذي يصفي الاثنان حساباتهما وخلافاتهما بدمه، كيف يمكنني أن أعيش خارج دائرة الذعر[3] وهربا من دائرة الذعر تلجأ البطلة إلى مدينة العاصمة التي تحررها وتجعلها تستمتع بهدوء غير موجود في قسنطينة،" قرر أن يبعث بي إلى العاصمة لارتاح بعض الوقت على شاطئ البحر[4]. تتلاعب الراوية بصورة المكان وتستغله، كي تسقط عليه من حالة البطلة النفسية والفكرية، ما يجعل مدينة العاصمة تغدو مدينة الحلم رغم أنها مثل بقية مدن الوطن ترزخ تحت طائلة العنف واللااستقرار، ذلك لان البطلة تجيئها بنية عشقية، لتعيش فيها قصة متأثر بالقصص مع بطلها الحبري الذي تستنهضه من بين أوراقها لتعيش معه فصلا من الحب المفقود

[1] الرواية. ص 222

[2] الرواية. ص213

[3] الرواية. ص 101

[4] الرواية. ص 130

في حياتها الزوجية. فتكون العاصمة مرتع اللقاء بعيدا عن تلك " المدينة لتي تحترف الإشاعات"[1] والتي تتربص بأهلها وخاصة العشاق منهم، فليس هناك من هو " أكثر شقاء من عاشق في قسنطينة"[2].

وتغدو العاصمة قطبا مفتوحا على الحب، الذي يجعل البطلة تنحاز لهذه المدينة، حيث تبدي لامبالاتها بالأوساخ المترامية على درج البناية التي ستقابل فيها بطلها الحبري،" درجها المتسخ لا يعنيني ، مصعدها المعطل لا يثنيني، و الطوابق الأربعة التي سأصعدها تزيد من حماسي"[3].

يكشف لنا وصف هذا المكان بما يحويه من أشياء طاردة، انجذاب البطلة له وتحمسها لصعود درج البناية.

فالمكان يشيد اعتمادا على مميزات الشخصية. ويجري التحديد التجريدي،ليس فقط للخطوط الهندسية للمكان، و إنما لصفاته الدلالية[4]فتظهر علاقة الشخصية العضوية بهذا المكان لأنها ببساطة تقاسمه الحب الذي تمنحه للشخص الساكن في هذه البناية. فانطباعنا عن الأماكن صورة عاكسة لأحاسيسنا اتجاه أصحابها. وتعيش العاصمة حالة التوتر والغليان الشعبي الذي يهندس ديكورها في الساحات." لقد تحولت ساحات العاصمة في الليل إلى غرف نوم ضخمة افترش فيها الإسلاميون الأرض. لا ينهضون منها إلا في الصباح لإطلاق الشعارات و التهديدات...و الأدعية إلى الله"[5] .

رغم ذلك تتحدى البطلة الوضع المتوتر لتعيش لحظات الحب مع البطل الذي صنعته، فتصبح العاصمة الوجه المعاكس لقسنطينة، فنكون أمام صورة تجسد لنا خصوبة التقاطب في شوارع العاصمة النظيفة والجميلة والهادئة، التي توحي و كأن لا أحد يسكن فيها،" اذكر أنني اجتزت شارعنا بخطى

[1] الرواية. ص 152
[2] الرواية. ص 152
[3] الرواية. ص 172
[4] انظر بنية الشكل الروائي. ص 30
[5] الرواية. ص 110

كسلى. رحت أتفرج على تلك البيوت البيضاء ذات النوافذ الزرقاء...أو الخضراء و التي تعيش قيلولتها بسكينة لم أعهدها"[1].

يحمل وصف البيوت والنوافذ و هدوء الشارع معاني ودلالات رمزية تتفاعل مع نفسية الشخصية، فلابد أن يكون التأثير متبادلا بين الشخصية و المكان الذي تعيش فيه، أو البيئة التي تحيط بها، ليصبح المكان هو الكاشف عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية، والبطلة هنا تعيش حالة حب، ومقبلة على لقاء عشقي مفاجئ، سيكون له دور في التطور الحكائي العام، فيأتي الوصف كأرضية أولية لذلك اللقاء الغير منتظر، ويفصح عن انطباع الشخصية اتجاه المكان، كما تظهر هذه الدلالات أن المكان الذي تسكنه الشخصية كأنه غير موجود بوطن تسوده الفوضى واللاأمن، أو انه ينتمي إلى طبقة تختلف عن تلك التي تهندس ديكور قسنطينة، فهو في منأى عن الصراع اليومي لان ساكنيه من الضباط وأصحاب الوظائف السامية في الدولة في مقابل ذلك تخلف البطلة وراءها مدينة لا تشبه هذه المدينة.

" لاشيء يشبه هنا شوارع قسنطينة المكتظة بالسيارات والمارة وضجيج الحياة، كل شيء هنا جميل ونظيف، ومهندس بذوق وكأنه ينتمي إلى مدينة أخرى، أو كأنه وجد خطا هنا"[2]. ولان الأماكن تتشكل باختراق الشخصيات،فالبطلة تخترق الشارع العاصمي ويسترعي انتباهها هدوءه ونظافته وهندسته الجميلة،وهي الصفات التي تفتقدها شوارع قسنطينة المكتظة بالسيارات والمارة مما يفقدها الديكور الجميل. ويدل وصف المكان هنا على انه سيشهد حدثا ما،ف " حيث لا توجد أحداث لا توجد أمكنة"[3].

وارتباط الأمكنة بالأحداث هو الذي يمنح للرواية تماسكها و انسجامها.فتلتقي "حياة" ببطلها الحبري في هذا الشارع.

---

[1] الرواية. ص 146

[2] الرواية. ص 166

[3] بنية الشكل الروائي. ص 30

ويتم التقاطب بين المدينتين أيضا، من خلال انتفاء الحضارة على قسنطينة التي تزخر بمعالمها الحضارية وبجسورها المعلقة التي شوهت وأصبحت صورة لمدينة لا علاقة لها بالحضارة،" فهذا الشارع يستيقظ وينام بهدوء،وبحضارة لا علاقة لهما بصراخ الباعة والأطفال ونداء المآذن التي تستيقظ عليها شوارع قسنطينة".

هكذا تمكننا الراوية من الوقوف عبر التقاطبات على دلالات المكان والقيم التي قد يختزنها فقسنطينة مدينة منكوبة، لكن ديكورها يتماهى بديكور وطن منكوب يعيش أزمة امن استقرار وتغدو ذاكرة قسنطينة هي ذاكرة وطن يغتال أبناءه.

" لا افهم كيف يمكن لوطن أن يغتال واحدا من أبنائه على قدر من الشجاعة؟ إن في الأوطان عادة شيء من الأمومة التي تجعلها تخاصمك دون أن تعاديك إلا عندنا فبإمكان الوطن أن يغتالك دون أن يكون قد خاصمك!"[1].

و يغدو الوطن فضاء رحبا لمأساة تمتد جذورها لتطول كل المدن ، وقسنطينة صورة مصغرة لمأساة كبرى يرسم معالمها " أولئك الذين يهندسون الموت والرعب كل يوم في هذا الوطن"[2].

وتمتد يد الراوية لترسم معالم أماكن أخرى، تنتمي للفضاء الروائي المفتوح، مثل ساحة الأمير عبد القادر بالجزائر العاصمة من خلال تمثال الأمير الذي يتوسط الساحة وتقدم الراوية تاريخ الرجل عند اختراق البطلة للساحة وهي في طريقها لبيت بطلها الحبري وفي نفس الطريق تمر على مقهى "الميلك بار" التي فجرتها المجاهدة "جميلة بوحيرد" أثناء الحرب التحريرية. فتقدم نبذة عن تاريخ المكان ومقارنة بين المجاهدة في الحرب وبين اختراق البطلة للمكان من اجل الحب. فالراوية لا تقدم وصفا للاماكن الا من خلال اختراق الشخصية لها، وغالبا ما تركز على علاقة الشخصيات بالأماكن أكثر من الوصف.

[1] الرواية. ص 100

[2] الرواية. ص 340

1.ب. المقبرة كفضاء للحب:

المقبرة فضاء من فضاءات المدينة المفتوحة وهي مكان شاهد على وجود الإنسان في الكون. إنها الثبات في مواجهة حركة الزمن[1]. و في زمن الحرب ينتشر الموت فتصبح المقبرة قطبا مفتوحا على حياة الناس لان الموت يغدو جزءا من الحياة. ومادام الوطن يعيش زمن حرب تصبح المقبرة في قسنطينة فضاء مفتوحا للقاء الناس و لان المدينة ضاقت بأهلها و حاصرتهم في كل الأماكن. لذلك لم يجد العشاق إلا المقبرة يسرقون فيها وقتا لتبادل كلام الوجد والحب الذي أصبح محظورا في قسنطينة. وأصبحت العيون تترصدهم فلم يعد فيها،" أي مكان لما هو حميمي وخاص" بعد أن عمت المأساة كل الأماكن فتوجه"عشاق هذه المدينة الذين ضاقت بهم الحياة يوما بعد آخر فأصبحوا يلتقون في المقابر متنكرين في زي الحزن جالسين على أي قبر يصادفونه ليتبادلوا ما شاؤوا من حديث الوجد"[2].

وتظهر هنا المفارقة جلية بين الفناء والاستمرار بين الأمل والانتهاء وذلك بتحول المقبرة من وظيفتها الأصلية باعتبارها مكانا يضم الجسد بعد فنائه إلى مكان يضم المحبين. فالعاشق يقتسم لحظات حبه مع القبور(*) وكأنه يجسد المأساة التي يتخبط فيها الوطن كله. لان الحب في هذا الوطن مهدد دائما بالموت.

وعندما تتلقى البطلة نبأ اغتيال الصحفي "عبد الحق" تزور المقبرة مكتفية بتقديم وصف عام لها،" أقف وحيدة وسط ذلك الديكور الرخامي الشاسع البياض".[3]كما تزور المقبرة من أجل الترحم

---

[1] انظر، البناء السردي. ص 104

[2] الرواية. ص 360

(*) استفادت الباحثة هنا من تحليل د: عالية محمود صالح للمقبرة زمن الحرب ، انظر، البناء السردي، ص 104

2 الرواية. ص 161

3 الرواية. ص 205

على والدها يوم العيد. فتكون المقبرة وجها آخر لمأساة الوطن " انظري حولك القبور ، كلها جديدة كلها طرية،تستقبل كل يوم دفعة جديدة من الأبرياء"[1].

2. رواية :" وطن من زجاج"

مدخل:

تجري أحداث رواية "وطن من زجاج" في فضاء العاصمة التي تشكل مدينة المحن والفجائع. فكثيرا ما تتماهى مع الوطن حيث يرحل الراوي من القرية ليحط رحاله في المدينة من أجل إكمال دراسته الجامعية ثم التفرغ للعمل الإعلامي كصحفي.

فتحضر المدينة في زمن السرد الحاضر حيث تبدأ الأحداث من "مقهى المكان" وتنتهي به وفي الفضاء الدائري بكل تناقضاته وسلبياته نتعرف على" مقهى المكان" التي تضم بعض أصدقاء الراوي من بينهم الشرطي "الرشيد" الذي اغتاله المسلحون كما يحضر في هذا المكان أيضا التاريخ مجسدا في حكايات "عمي العربي" المجاهد الذي تخلى عنه الرفاق و الوطن لأنه أصبح عاجزا.

نزور مع الراوي بيت صديقه "النذير وأخته" تلك الطفلة التي كان يحلم بها منذ أن طرد والدها من القرية ثم ندخل معه المستشفى لزيارة "النذير" الذي أصيب برصاص المسلحين بعدما توعدوه بالموت. كما نتعرف على "مقر الجريدة" حيث يقدم الراوي وصفا دقيقا للمكان ونرافقه وصديقه في شوارع المدينة الضيقة المكتظة بالناس فنتعرف على يومياتهم البائسة والحزينة.

يغلب على الصورة الطبوغرافية للأمكنة صفة الضيق،فالأزقة ضيقة والمكاتب ضيقة والبيت شبه ضيق...الخ، هذا ما يفسر الحالة النفسية التي تعيشها الشخصيات وسط فضاءات مشوهة بالجثث و أخبار الموت والمجازر التي تحصد قرى بأكملها وتتنفس القرية حكاياتها عبر ذاكرة الراوي بقوة لتستعيد ما انفلت منها من لوحات الطفولة الممتدة على جسد تلك الأرض المترامية الأطراف. حيث تربى البطل وشهد أجمل أوقاته في الحقول والمزارع والأشجار التي يتسلقها ليراقب عالم القرية من

الأعلى وكان يشاركه في ذلك " النذير" و أخته الصغيرة التي بقيت صورتها مقترنة ببراءة الوقت الماضي.

تحضر الصفات الطبوغرافية للمكان / القرية مجسدة في " جنان الحاج عبد الله" جد البطل، بكل تفاصيلها الصغيرة التي تنثرها الذاكرة على جسد السرد الحاضر. فتلم أشتاتها لنجدها تعبر عن أماكن شتى منها بيوت القرية ومدرستها الوحيدة ممثلة في معلم العربية الذي يحنو على البطل اليتيم ويدخله بيته فنتعرف على موقع هذا السكن الملحق بالمدرسة الذي يقطنه المدير ومعلم الفرنسية. أما معلم العربية فيسكن فوق سطحه في غرفة شبه ضيقة مع زوجته وابنيه ثم نتعرف على وادي القرية العميق الذي يسبح فيه الأطفال فيغرق منهم الكثير إلا البطل الذي كان محميا بروح جنية تتركه على قيد الحياة. في الحين الذي تلتهم فيه رفاقه حتى أطلق عليه أهالي قريته " لاكامورا" الذي يقتل الآخرين بينما يبقى هو حيا.

سنقتصر في دراستنا على مقر الجريدة كفضاء مغلق. أما في الفضاءات المفتوحة فسنركز على فضاء المقهى وسبب التركيز على هذه الفضاءات دون غيرها يعود إلى اكتنازها بدلالات ورموز موحية تؤدي الوظائف البنائية التي تخدم البناء العام للرواية.

2.ج. المقهى كفضاء للتاريخ:

تقوم المقهى كمكان مفتوح بتأطير أوقات الفراغ و الوقت الضائع الذي تحسه الشخصية فتلجا إلى المقهى بغية قتل الوقت الفائض عن حاجتها و يخضع ارتياد الإنسان إلى مثل هذه الأماكن إلى إرادة شخصية تنبع من الرغبة في تبذير الوقت أو لحاجات أخرى محددة.

تبرز المقهى في هذه الرواية بدلالاتها الايجابية باعتبارها فضاء أريحيا للنفس المختلفة في الأمكنة المغلقة سواء البيوت أو أماكن العمل التي أصبحت محاصرة من طرف المسلحين الذين ضيقوا الخناق على تحركات الناس. وأصبحت أماكن فسحتهم محدودة ليغدوا المقهى الوجهة الحيدة التي يلتقي فيها الناس لتجاذب أطراف الحديث من دون سابق معرفة بينهم.

فيكفي أنهم ينتمون إلى هذه المدينة ليدركوا القاسم المشترك الذي يعانون منه. فالصحافي والشرطي والمجاهد نماذج بشرية تخترق هذا المكان.

ويأتي المقهى حاملا لاسم يحدد خصوصيته فهو "مقهى المكان"، ومكان ارتياد دائم للبطل الذي يلتقي بالمجاهد "العربي" لبعث الماضي في حاضر مأزوم حيث لا يمل هذا المجاهد من ترديد قصص الثورة وكيفية القضاء على الخونة و أعوان فرنسا.

تنطلق أحداث هذه الرواية من هذا المكان حيث يخبر البطل عن سماعه باغتيال الشرطي "الرشيد" الذي كان يجالسه في هذا المقهى دون أن يكون بينهما سابق معرفة إلا أنهما يتقاسمان هموم الوطن " لم يكن الرشيد صديقي ، كان صديق المكان وجها تعودت عليه مبتسما حتى في حالات ...الخوف اليومي"[1]. يقترن المكان الروائي بالزمن السردي في علاقة تبادلية يعبر فيها كل منهما عن الآخر[2] . فيتحول بذلك المكان إلى بطل يشارك الشخصيات في الأحداث باستدعائه للزمان ليدلي بالحقائق التاريخية التي تغير مفاهيم البطل وتفتح العيون على حقيقة ما يجري وربما محاولة إيجاد إجابة على سؤال سابق للبطل في قوله:" من يقتل من؟".

يأتي المقهى هنا كمسرح لاستعادة التاريخ الذي يسرده المجاهد العربي و مسرحا لكشف اخطر الحقائق التي حملها العربي منذ الماضي ليكشف سرا خطيرا للبطل عن الخائن العميل لفرنسا أثناء الحرب والذي أخطأ "العربي" قتله ليتحول اليوم لأحد شرفاء هذا الوطن ويمثل الشعب في الانتخابات.

ينزاح المقهى عن الصورة النمطية التي نقدمه على انه مجرد فضاء للثرثرة و انتقال الشائعات إلى مكان تبث فيه حقائق التاريخ ومعرفة ما يجري في المدينة / الوطن، وإمداد الشخصية بمزيد من القوة لاحتمال رعب الحياة اليومي يندمج المكان هنا بالزمان. حيث لا يتم التعبير عن المكان إلا ليكون الزمن معطى من معطياته؛ أي يمنح القيمة المتغيرة للمكان من زمن لآخر[3] . فنرافق الراوي إلى "مقهى المكان"، بعد انقطاع دام ثلاث سنوات عن الذهاب إليه، ليشهد التغير الجذري على مستوى المكان،" حين وصلت إلى المكان هالني التغيير الذي طرا عليه تغير المقهى وتحول إلى قاعة شاي، لم

[1] الرواية. ص 7

[2] انظر، محمد الطويسي: الفضاء الروائي عند غالب هلسا " رواية سلطانة"، ضمن كتاب وحي الكتابة و الحياة / قراءات في أعمال غالب هلسا/ ، مجموعة من الكتاب، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004. ص 167

[3] انظر، الفضاء الروائي عند غالب هلسا. ص 167

يتغير صاحب المقهى..تكلم عن الوضع و الناس و المقهى الذي لم يعد آمنا. صار يستقطب الإرهابيين الذين يصطادون ضحاياهم فيه فقرر أن يغيره من مقهى إلى قاعة للشاي تعتمد على حارسين".[1]

يأتي التغيير في المكان كعلامة على مرور الزمن. فالمقهى كان فضاء مفتوحا للمسلحين الذين استباحوا هذا المكان. لذلك تم تغييره إلى قاعة للشاي ليكون أكثر أمانا. يتم تقديم المقهى من خلال شبكة من العلاقات و الرؤى بين مختلف عناصر الحكاية ليشكل فضاء الرواية. لذلك لم يتم التركيز على الوصف الهندسي للمكان. بل اهتم بالقيم الدلالية التي يكتنزها المكان انسجاما مع الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية وسط مدينة تقتنص الكتاب والصحافيين.

ثانيا: المكان المغلق

1.2. مقر الجريدة في "وطن من زجاج"

تسيطر الأماكن المفتوحة في رواية "وطن من زجاج" ممثلة في الشوارع والأزقة والمقاهي وقاعات الشاي و الكافيتيريا. مقارنة بالأماكن المغلقة التي انحصرت في بيت " النذير" و مقر الجريدة. ولعلنا نستخلص من ذلك أن الوضع الأمني المتأزم قد ترتب عنه انفتاح كل الأماكن التي أصبحت مستباحة أمام المسلحين الذين يرتكبون الجرائم.

و جاء الاهتمام بمقر الجريدة لطبيعة الرواية و الموضوع الذي تتناوله من حيث هو محاولة لكشف الحقيقة ومعرفة "من يقتل من" و تنقل لنا هذه الحقائق من خلال الراوي المتماهي مع الشخصية المحورية،ي الصافي الذي يكتب في مدينة لا تعترف بالكتابة "كنت صحفيا في مدينة تبيع الصحف للناس كي يمسحوا بأوراقها...زجاج الشبابيك المغلقة"[2]لان الزمن زمن فجيعة فالكل يغلق أبوابه و شبابيكه كي لا يتصل بالخارج الذي أصبح يشكل خطرا على أرواحهم.و لان الإرادة

[1] الرواية. ص 166

[2] الرواية. ص 36

الإنسانية هي التي تشغل المكان و تعطيه امتلاءه الدلالي[1]، يأتي ذهاب الراوي إلى مقر الجريدة التي يشتغل بها صديق طفولته بعد أن رأى صورته على صفحات إحدى الصحف فنرافقه إلى مقر الجريدة.

" دخلت بوابة صغيرة و مشيت على طول الممر الذي بدا لي ضيقا وشبه مظلم. ثم دخلت بوابة أخرى اصغر من الأولى و صعدت سلما ضيقا... حين دخلت واجهتني قاعة كبيرة مليئة بالصحفيين الجالسين حول طاولة مستديرة"[2].

يدخل البطل إلى مقر الجريدة المستقلة ليجد نفسه في دهاليز ممراتها الضيقة وهي الميزة التي تسمى الفضاءات في هذه الرواية. فالتركيز على صفة الضيق تتناسب مع الحالة السيكولوجية للبطل. فيرسم صورة طبوغرافية للمكان الذي حل به. لنتعرف على ممره الضيق والمظلم. ثم البوابة الصغيرة وصعوده إلى السلم الذي يقود إلى قاعة التحرير المليئة بالصحفيين.

نلاحظ أن كل هذه الصفات التي تميز المكان تعكس صورة مخيفة لما يجري من أحداث الرعب في المدينة فيحاول الإنسان اللجوء إلى هذه المخابئ المغلقة لنحجب عنه أخطار الخارج. ثم يسال البطل عن صديقه فيتجه " إلى اليسار حيث ممر صغير مشيته لأجدني في غرفة ضيقة حد الاختناق غرفة يتوسطها مكتب صغير تتكدس فوقه الأوراق والملفات و الكتب المصفوفة بشكل فوضوي"[3].

يكتسب المكان هنا حقيقته من خلال اختراق الشخصية له فيعرض طبيعة الصفات المشكلة للمكان التي تتلخص في الضيق و الظلمة والاختناق. وهي كلها صفات تمثل البعد الآخر للشخصية أي المرآة العاكسة لأوجاعها.

وعندما ينشئ " النذير" جريدته الخاصة مع البطل بيد أن العمل في مكان يفتقر لضروريات العمل المريح لكن رغم ذلك يشعر البطل بانجذاب للمكان. لان بناء المكان يأتي منسجما مع مزاج وطبائع الشخصية. حيث يساعد المكان على فهم الشخصية. ويمكن أن نلاحظ ذلك في قول

[1] انظر. بنية الشكل الروائي. ص 44

[2] الرواية. ص 34

[3] الرواية. ص 60

البطل:"يوم جلست في ذلك المكتب الضيق الخالي من التكييف الذي تفوح منه رائحة الرطوبة التي تتدلى من الجدران...شعرت يومها أنني أريد أن اكتب"[1].

يكتنز المكان هنا بالدلالات التي تعبر عن دواخل الشخصية التي تشعر بالراحة رغم حالة المكان الغير ملائمة للعمل. لان المكان إذا طالعنا بألفة فسيبدو أبأس مكان جميل[2]. لذلك يشعر البطل بالراحة لأنه يحقق حريته عبر الكتابة ليكشف الحقائق. فمن هذه الأماكن المغلقة والضيقة التي تفوح منها رائحة الرطوبة تخرج الحقيقة إلى النور.

فيسهم المكان بذلك في خلق المعنى داخل الرواية اعتمادا على المميزات التي تطبع الشخصيات بحيث يأتي البناء التدريجي للمكان ليس بالتركيز على الخطوط الهندسية فقط. بل ولصفاته الدلالية كي يكون منسجما مع التطور الحكائي العام[3].

يمكن القول أن المكان في رواية "وطن من زجاج" كان مشاركا للشخصيات في صنع الأحداث. باعتباره المستهدف بالسرد منذ البداية. وحتى عنوان الرواية يدل على هذا الاهتمام بالمكان بحيث يركز على المدينة/ الوطن. وما حل بها من دمار وتخريب. و بالتالي انعكاس ذلك على الحالة النفسية التي عاشتها الشخصية زمن المحنة فجاء التعبير عن المكان في اغلبه من خلال منظور البطل،لتوصيل رؤية يراد لها أن تصل إلى القارئ و لم يكن الوصف غاية في حد ذاته. فلم يعتمد الراوي عليه إلا في بعض الأماكن المغلقة التي تتطلب توضيحا ينسجم مع الخراب الداخلي الذي يعايشه. لذلك لا تأتي الأماكن محايدة بل تبرز من خلال اختراق الشخصيات لها لتبدو أكثر فعالية في التطور الحكائي العام.

---

[1] الرواية. ص 67

[2] انظر، غاستون باشلار، جماليات المكان، تر:غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،بيروت،ط1984،1. ص16

[3] انظر، بنية الشكل الروائي. ص 30

3. رواية "في الجبة لا احد"

3.2. البيت كفضاء للموت:

تدور أحداث هذه الرواية في مكان واحد مغلق على صاحبه الذي يحتمي فيه من عدائية الخارج / المدينة التي تسبح في بحر من الدم. فالمكان المنفرد يجعل الشخصية تخلق أوهاما تنقلها إلى أماكن أخرى[1].

منذ البداية يظهر المكان كطرف رئيسي في اللعبة الفنية التي يقدمها الراوي. وباعتبار أن الأحداث- تتطور وتدور في نفس المكان المغلق، ما يعني عجز الشخصية عن الحركة وعدم قدرتها على التواصل مع عالمها الخارجي. خاصة إذا عرفنا أن الخارج يناصب العداء للداخل. ويريد الظفر به كي يزج رأسه كشاة لذلك يأتي بيت" السعيد" محملا بقيم الألفة والحماية والأمان. فالبيت ركن الإنسان في العالم . وكونه الأول[2] يقول الراوي:* انتابته فجأة مشاعر الانتماء والقرابة بكل الأشياء المحيطة به في البيت"[3]. إلى درجة أن الشخصية يؤنسها المكان، الذي يبادله شعور المحبة و الحزن الأمر الذي يؤكده "السعيد" بقوله: " لكأنها كانت في انتظاري تترقب عودتي بحنين بشري...لكأنها تحبني...هذا البيت يشبهني ومحتوياته تشاركني نفس المصير وتقاسمني ذات القدر وقد يكون لها مزاجي نفسه وطبائعي ذاتها"[4].

في مقابل الداخل/ البيت. يقف الخارج المحمل بمعاني الخطر والموت المترصد " فالحياة صارت بطولة منذ أن صارت المدينة تأكل لحم أبنائها حيا".[5]

---

[1] انظر، بحوث في الرواية الجديدة. ص 61

[2] انظر. جماليات المكان. ص 16

(*) أي إتباع الأسلوب الذاتي الذي يضفي على الأشياء لونا إنسانيا مرتبطا بالذات البشرية. ويعتبر بلزاك من ابرز الكتاب الذين أسسوا الأشياء. انظر. بناء الرواية. ص 113

[3] الرواية. ص11

[4] الرواية. ص 11

[5] الرواية. ص 11

يبدأ الراوي تقديم المكان من خلال لوحة معبرة تحاكي الواقع. و تبين مدى اهتمام الراوي بتفاصيل المكان. فتصاحب الشخصية وهي في طريقها إلى البيت حيث يقيس الراوي المسافة التي تفصل "السعيد" عن بيته بما يؤثث الشارع من المكونات التي تمنحه طابعه الهندسي. وتضفي عليه طابع الحركة و الحيوية،" على بعد خمس عمارات وثلاثة دكاكين، ومطعمين وكشك ومقهى ومسجد قرر ان يؤمن بحقيقة طالما خانته..."[1]

بهذا الوصف المتناهي الدقة يقدم الراوي المكان باعتباره مسافة مقيسة بالكلمات، وكيانا اجتماعيا يحتوي تفاعل الإنسان بمجتمعه[2]، كما تبرز لنا اللوحة طبيعة الحياة الاجتماعية التي تحيط بالشخصية المحورية. فتسلط ضوء الكاميرا على نوعية الناس الذين يتعرضون للتهديد ثم القتل، خاصة إذا عرفنا أن عناصر المكان المذكورة آنفا و بيت الشخصية المحورية تقع في حي متواضع،" منزله المتواضع في حي متواضع بالمدينة"[3].

فندرك دلالة هذا الوصف الذي يدعمه الراوي بتفاصيل دقيقة نكتشفها عندما ندخل مع "السعيد" إلى بيته حيث تتجسد لنا المعاناة التي يعيشها المثقف و الماسي التي تنتظره فقط لأنه مثقف ينتمي إلى مدينة تناصب العداء للإنسان والحياة " كان لهذه المدينة مشكلة مع الإنسان، مشكلة مع الحياة نفسها"[4].

ويعتمد الراوي في تقديم المكان على التدقيق في التفاصيل و تتبع كل العناصر المكونة للمكان. وهو ما يسمى بالاستقصاء وهي الطريقة التي كان يتبعها "بلزاك" في الوصف. حيث كان لا يترك تفصيلا من التفاصيل إلا وذكره. ويقوم الاستقصاء على تناول اكبر عدد من التفاصيل في مقابل الانتقاء. أي انتقاء التفاصيل التي تحمل دلالات وتؤدي وظيفة في البناء.

[1] الرواية. ص 7

[2] انظر. الرواية والمكان. ص 17

[3] الرواية. ص 9

[4] الرواية. ص 54

وداخل الغرف توكل مهمة وصف المكان ونقل أبعاده التي تؤثثها أشياء الشخصية إلى حبيبته التي يتخيلها قد جاءته لتخفف عنه وطء الرعب الذي يعيشه. فحضور الحبيبة اذهب عنه الخوف وأنساه أن هناك من يطرق بابه لتبدأ حبيبته التعرف على المكان. و بذلك يقدم الراوي صورة واضحة عن أثاث البيت للقارئ من خلال عيني هذه الزائرة المتخيلة.

ومعروف أن الأثاث في الرواية لا يلعب دورا جماليا تزيينيا فحسب، بل يلعب دورا إيحائيا. فهذه الأشياء مرتبطة بوجودنا أكثر مما نقر ونعترف، فوصف الأثاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص. فهناك أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ ويحسها إلا إذا وضعنا أمامه الديكور.[1] ففي غرفة نومه نتعرف على الجزئيات الدقيقة من خلال الحبيبة، " وهي تركز بصرها على ما وضع فوق الكوميديون الموجود في غرفة نومه ، زجاجة خمر صغيرة مملوءة إلى اقل من نصفها بقليل وعلبة السجائر وأشرطة موسيقية مصفوفة بشيء من الترتيب، إلى جانب راديو جهاز متوسط الحجم...و لم تلبث أن قفز نظرها إلى الكوميديون الثاني كان عليه مصحف سميك أنيق الغلاف وعدد كبير من كتب الأدعية و التفاسير الدينية والآيات الشافيات وسجاد مطوي على الحافة، ويتوسط كل ذلك سرير يبدو انه صمم لغرفة أوسع من هذه كما انه لا يغري كثيرا بالارتماء فوقه ربما للحاف الصوفي الباهت اللون الذي فرش عليه أو لأنه وحيد الوسادة[2]

يستقصي الراوي المكان بجزئياته الدقيقة، لان الوصف في المكان المغلق يتميز بالتركيز على الأشياء التي يحتويها لقربها من عيني واصفها[3]. فالحبيبة اخترقت مجال الغرفة و عايشت الموجودات فيها، فيأتي استعراض التفاصيل مكتنزا بتفاصيل ودلالات موحية، من خلال المفارقات التي يمكن أن نستشفها من الموجودات المتناقضة في هذه الغرفة. ففي الطرف الأول زجاجة خمر توصف بأنها صغيرة ومملوءة إلى اقل من نصفها ثم علبة السجائر التي تذكر بدون وصف. ثم الأشرطة الموسيقية المصفوفة المرتبة،بالإضافة إلى جهاز راديو متوسط الحجم في مقل هذه التفاصيل لأشياء "سعيد"، يستخدمها

[1] الرواية. ص 51

[2] الرواية. ص 48

[3] انظر.الرواية العربية ، البناء والرؤية. ص 75

في حياته اليومية نقف على جانبه الروحي الذي لا يفرط فيه، ويجسده في الطرف الثاني مصحف يوصف بأنه سميك وأنيق الغلاف،وعدد كبير من كتب الأدعية و التفاسير الدينية والآيات الشافيات بالإضافة إلى سجاد مطوي، وهو ما يوحي بان الشخصية ملمة بأحكام دينها من خلال كتب التفاسير والأدعية والتزامها بأداء عبادتها اليومية.

فهذه الدلالات التي تكتنز بها أشياء"السعيد" تنزاح عن الغرفة لتضفي عن الوطن هذا الطابع المتناقض، وطن مشكل من مختلف الشرائح التي تمارس حياتها ولا تفرط في عباداتها. فكيف يمكن محاكمة وطن بأكمله فرض المسلحون عليه حصارا جعله مكانا مغلقا رغم انفتاحه. يمكن القول إن بيت " السعيد" ما هو إلا صورة مصغرة لهذا الوطن الذي يقف الإرهاب على أبواب مؤسساته و منشآته و عمرانه و كل حضاراته، التي يريد أن يجهز عليها فيفنيها.

فالعلاقة التي يشكلها ارتباط الشخصية بالمكان وبالأحداث تثري صيرورة الأحداث فتدفعها إلى الأمام وذلك بزرع دلالات موحية يمكن التقاطها و إسقاطها على وجهة النظر التي يريد الراوي توصيلها. فيكون المكان بأشيائه المادية قد أفصح عن طبيعة الشخصية المحورية التي تمثل صورة اجتماعية لكثير من الأفراد في هذا الوطن، فهل يعقل أن يغتال كل فرد كي تطبق العدالة التي يريدها المسلحون؟.

ويمكن القول أن المكان في هذه الرواية نال حظه الوافر من الاهتمام، سواء بالوصف التفسيري الذي يحمل دلالات موحية، أو بالوصف الذي يؤدي وظيفة الإيهام بالواقع. و تأتي المقاطع الوصفية طويلة نوعا ما نظرا لنقل جزئيات المكان والأشياء بتفاصيلها الدقيقة. كما تأتي الأشياء أحيانا مجرد مسميات بدون وصف يميزها، مما يجعلها خرساء يصعب استنطاقها.

محاولة تركيب:

ارتبطت البنية المكانية في المدونة الروائية بالبنية الزمنية التي منحتها قيمتها المتغيرة. باعتبار أن مرحلة التسعينات قد أفضت بديكور جغرافي جديد، طمست فيه معالم الحضارة من فن و أثار وموسيقى...فأغلقت المسارح، وهدمت المنشات الفنية وكل ما يمت بصلة للإبداع و الفن.

اعتمدت المدونة الروائية على التضاد المكاني (التقاطب) لإكساب المكان قيمة إيديولوجية في إحداث المعنى كما وجدناه في رواية "فوضى الحواس". أما الظاهرة الأبرز في تضاد الأمكنة فيمكن اعتبارها خاصية من خصائص فضاء المأساة الذي تجسده روايات المحنة و المتمثل في تضاد الداخل/ الخارج،المفتوح/ المغلق، حيث تأثر الداخل بالخارج، و هدد المفتوح المغلق و كل الأماكن أصبحت في مواجهة غير متكافئة مع الموت.

كما اعتمدت المدونة الروائية على فضاءات البيوت باعتبارها مغلقة، و المدن و الشوارع المفتوحة على الجرائم، و تفضي هذه الفضاءات إلى فضاءات أخرى،تستدعيها طبيعة و خصوصية كل رواية،و أهم ما ميز المكان في المدونة الروائية أن فضاءه هو المدينة. فهي المستهدفة بالسرد، لذلك يمكن اعتبار الإطار المكاني بطلا مشاركا للشخصية. وتتفق المدونة الروائية على أن المدينة كلها أصبحت مكانا طاردا، لتحولها إلى فضاء مفتوح على الموت اليومي الذي منحها ديكورا مؤثثا بالجثث. فشوه معالمها الحضارية.

تحيل الأماكن الواردة في المدونة الروائية إلى أماكن في الواقع المعاش، و رغم تشابهها إلا أنها تظل عالما خاصا يخضع لخصائص الكلمة التصويرية، و يخلق صورة مجازية لعالم الواقع. رغم أن الوصف يعد من أهم الأساليب في تجسيد المكان، إلا أن المدونة الروائية لم تعتمد كثيرا عليه في إبراز المكان بل كان اعتمادها أكثر على ما يسمى بالبنية الفوقية؛ أي من خلال حركة الشخصيات في المكان الذي تخترقه، وعلاقتها به بالإضافة إلى رؤية الشخصية للمكان الذي تأهله.

انفردت رواية "في الجبة لا أحد" باعتمادها على الوصف التصنيفي الذي يعتمد على استنطاق أدق التفاصيل و استقصائها لتوهم بحقيقة الأحداث. أما في باقي الروايات فنجد الوصف يعتمد على الإيحاء و التلميح، حيث يركز أكثر على وقع الشيء الموصوف في نفس الذي يتلقاه وهو ما تسميه " سيزا قاسم" بالوصف التعبيري، حيث لا نجد مقاطع وصفية للمكان مستقلة يمكن استخراجها إلا فيما نذر، وهي الطريقة التي تلجا إليها روايات تيار الوعي، حيث يأتي الوصف ملتحما بالسرد في وحدات متضافرة.

علاقة الحوار بالوصف والسرد:

يظهر لنا جليا من خلال دراسة بنية لغة الحوار في روايات محمد مفلاح ،أن الحوار يلازم الأماكن بنوعيها، الثابتة والمتحركة كما أشرنا وأن المكان يسهم في بعث الحوار ونموه وتطوره. والوصف في السرد الروائي هو «تصوير لتلك الأفعال والحالات والوضعيات المختلفة، والمتعلقة بتلك الشخصيات والأمكنة التي جرت فيها تلك الأحداث والأفعال »[1]

ويمثل الوصف بنية مهمة تلازم المكان والأشخاص وهو يدخل ضمن اللغة الحوارية ولاحظنا في تلك الروايات أن الوصف على نوعين: وصف سردي، ووصف حواري. فالوصف السردي قد طغى على حساب الوصف الحواري؛ لان السارد كان يهتم بوصف الأماكن والأشخاص قبل الحوار أو أثناءه ولان السرد كان يمتزج بالحوار. وكان السارد في اغلب المقاطع الحوارية يقطع الحوار ويتدخل ليضيء بعض الجوانب التي يكتنفها الغموض،وكان يرافق الشخصيات المتحاورة في مختلف الأماكن الثابتة والمتحركة ليشرف على إدارة الحوار ومراقبة الأحداث.

ومن أنواع الوصف التي أدرجناها ضمن بنية لغة الحوار الوصف المادي والمعنوي. وجاء في معجم السرديات أن الوصف نشاط فني يمثل بالغة الأشياء والأشخاص والأمكنة وغيرها، وهو أسلوب من أساليب القص يتخذ أشكالا لغوية كالمفردة والمركب النحوي والمقطع[2].

وهذا يدل على أشكال الوصف التي نصادفها في النص الأدبي،فقد يكون مفردة ضمن اللغة كقولنا (جميلة، طويلة،واسعة) أضافا ومضا إليه كقولنا (طويل القامة، أشقر اللون)، وقد يأتي في مقطع سردي أو حواري كما صادفناه في روايات محمد مفلاح سابقا.

ولم يهتم محمد مفلاح كثيرا بوصف الأشخاص ومما وجدناه في رواياته قوله: « أعطيتها سيجارة "الهقار" التي أخرجتها من علبة التبغ، أشعلتها الفتاة بولاعتي العاجية ، وراحت تنفث الدخان برشاقة وهي تتنهد، ظلت تمتص السيجارة بشراهة ... بدت لي حزينة، حزينة جدا، ثم سعلت بقوة،امتص

1 إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق ، ط1،الجزائر 1999، ص: 101

[2] ينظر محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين، معجم السرديات. ص: 72

الهم عودها الطري... وضعت الفتاة سيجارتها بين شفتيها المحمرتين، والتفتت إلي ، تعجبت من سلوكها الجريء سألتها:

- ما اسمك؟

مرت لحظة قبل أن تجيب:

- ساجية.

- ساجية ؟ ساجية ؟ ثم واصلت بصدق:

- اسم جميل.

حركت ساجية حاجبيها متعجبة وقالت بزهو:

- اعتقد أني المرأة الوحيدة التي تحمل هذا الاسم الجميل..

اتسعت عيناها، لوت رقبتها الطويلة ، ثم سألتني:

- ما اسمك؟

- معمر...معمر الجبلي»[1]

ونلحظ من خلال تحليلنا لهذا الخطاب الروائي،ن محمد مفلاح بنى لغته السردية والحوارية مستعينا بتقنية وصف الشخصية؛ لأن الوصف له وظيفة فنية مهمة، تقرب الحدث من القارئ وتوهمه أنه بصدد قراءة قصة حقيقية لا خيالية، والوصف بهذا يزيد في تشويق القارئ. وقد عمد السارد إلى وصف شخصية ساجية من خلال قوله: (عيناها واسعتان، مكحلتان،تنفث الدخان برشاقة، تمتص السيجارة بشراهة،حزينة جدا...) ولم يكتمل الوصف في السرد فوظف الروائي الحوار ليتمم وصف ساجية، ومن ذلك قوله : حرك عيناها، رقبتها الطويلة، الاسم الجميل ...وقد شكل وصف الشخصية بنية لغة الحوار وأسهم في إضاءة بعض الجوانب ورسم جمالية اللغة الروائية.

[1] محمد مفلاح، رواية هوامش الرحلة الاخيرة، مصدر سابق، ص:14، 15

ونجد في رواية " الوساوس الغريبة" حوارا يدور بين عمار الحر وجميلة الساعي:

«لاحظ عمار الحر في عينيها الجاحظتين حزنا عميقا... لم تكن جميلة، فملامح وجهها غير متناسقة، وجسدها هزيل، أما قامتها فقصيرة جدا...نهض عمار الحر وهو يقول لها بلهجة هادئة:

- عبد الحكيم ضحية... لم يجد من يأخذ بيديه فسقط في الفخ.

ومطت جميلة الساعي شفتيها الغليظتين، وتنهدت قائلة بتعجب:

- الرجل تجاوز عمره الثلاثين، وأنت تتحدث عنه كطفل...

وحرك عمار رأسه وقال:

- فعلا انه طفل ...الشاعر لا يكبر يا جميلة.

وتفرست في وجهه ثم قالت له بانفعال:

- لماذا تزوج ؟ أيلعب ببنات الناس؟ »[1].

ويظهر من وصف الشخصيات الذي عمد إليه محمد مفلاح أن الواصف هو السارد أحيانا مثل ما جاء في هذا الحوار. وقد تكون الشخصية الروائية هي التي تصف أحيانا أخرى. ويستخدم الوصف عموما في تحديد الخطوط العريضة لديكور الرواية، ثم لإيضاح بعض العناصر التي تتميز بشيء من الأهمية، وتعبر عن شيء ما[2].

ونلحظ في هذا الحوار، أن الوصف تتخلله السخرية الهادفة إلى إجلاء ملامح الشخصية السردية وهو وصف دقيق لكنه لا يغوص في باطن الشخصية، انه وصف مادي يتناول الشخصية في جوانبها الخارجية وسلوكاتها، وقد يتخلله وصف معنوي عرض جوانب نفسية داخلية كالحزن والانفعال الذي انتاب الشخصيتين المتحاورتين.

ويؤدي هذا الوصف إلى مستوى الحوار والسرد عدة وظائف،فهو يظهر بعض الجوانب الخفية التي أغفلها السرد الروائي، مثل صفات الشخصية ومزاجها وسلوكها عموما، كما يثري الحوار فيجعله

[1] ينظر محمد مفلاح، رواية الوساوس الغريبة، ص:ص118

[2] آلا نروب غرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصرد،ت، ص: 166.

ينمو ويتطور. فالعلاقة متينة بين الوصف والحوار، خصوصا إذا كان السارد هو الذي يؤدي هذه التقنية السردية، لان السارد الذي وظفه الروائي عليم بالسرد والأشخاص وبتفاصيل الحدث.

والوصف في السرد الروائي ضرورة ملحة، حيث يرى جيرار جينات أنه إذا كان بالإمكان أن نصف دون أن نسرد؛ فإنه يستحيل أن نسرد دون أن نصف، ذلك أن الصور السردية تعرض الأشياء متحركة أما الصور الوصفية ، فهي تعرض الأشياء في سكونيتها[1].

فالعلاقة بين الوصف والسرد متينة لأن السرد يضم الأماكن والشخصيات، وهي معطيات سردية لا تظهر بوضوح إلا من خلال تقنية الوصف التي تسهم في تشكيل لغة الخطاب الروائي وتميط اللثام عن جمالية الأماكن، وسلوك الشخصيات وأفعالها، ومظاهرها الجسمية.

واللغة عنصر مهم في الخطاب السردي، وبواسطتها يتشكل المكان الروائي، ويغدوا حيزا له سماته وخصائصه، وأبعاده المميزة وتفاصيله المحددة، ويكتسب المكان أهميته من أثره في صيرورة الأحداث. [2]

فاللغة بنية مهمة بها تتشكل كل معطيات الخطاب الروائي وتبرز جمالياتها المختلفة.

- **الحوار وعلاقته بوصف المكان:**

اهتم السارد الذي وظفه محمد مفلاح في بعض رواياته بوصف الأماكن المختلفة، سواء كانت هذه الأماكن ثابتة أو متحركة ، وكان وصف الأماكن يخدم القصة والسرد ويسهم في بناء لغة الحوار لكنه لم يكن وصفا دقيقا، حيث كان السارد يرسم الأماكن من الخارج ولا يهتم بالتفاصيل وذلك لتركيزه على الحدث والشخصيات والحوار،ومن ذلك نجد قوله: المباني الشاهقة ،الصالة الفسيحة الشاحنة الضخمة، الرمادية.

والجدير بالذكر أن وصف الأماكن كان يقتصر على السارد قبل دخوله في الحوار مع الشخصيات أو بعد ذلك. وكان يهتم ببعض الأماكن التي تخدم موضوع السرد؛ ليخبر عن واقع الحياة

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة وانشر، بيروت،د.، ت ص: 113

2 ينظر لحسن كرومي، جماليات المكان في الرواية المغاربية، رسالة دكتوراه في الأدب العربي، إشراف: عبد الملك مرتاض، جامعة وهران، 2006/2005، ص:140

الاجتماعية، وما تحويه من ساحات واسعة ومقابر ومحطات، ومقاهي ومطاعم وغير ذلك من الأماكن. ولم نجد في ما درسنا من روايات محمد مفلاح وصف الشخصيات المتحاورة للأماكن؛ لان وصفها يخص السرد والسارد لا الحوار.

لكن المطلع على رواية "شعلة المايدة" التاريخية، سيجدها مفعمة بوصف الشخصيات السردية للأماكن أثناء الحوار؛ لأن هذه الرواية تختلف عن نظيراتها؛ لأن صاحبها كان يهتم بالتأريخ لأحداث الجزائر،وللغزو المتوالي للمد الاستعماري منذ قديم الزمان على مدينة الجزائر.

- **وظائف الوصف في الخطاب الروائي:**

يعرف الوصف في الدراسات المعاصرة بأنه «نشاط لغوي فني تنجزه ذات تتكلم و تكتب في الآن نفسه. ولما كان المتكلم في النص السردي هو الراوي، فإن الواصف هو الراوي المنتج التخييلي للوصف، وهو الذي يفتتحه في المواطن التي يرى حضوره فيها ضروريا ، ويختتمه عندما يقدر أنه أدى الوظائف الموكولة إليه[1]. ويمكننا القول إن الوصف بنية سردية مهمة تؤدي إلى تكامل النص المسرود وبدونه تكون الرواية مشوهة ومنقوصة، ولا يمكن بأي حال أن يكتب الروائي قصته دون أن يضفي عليها عنصر الوصف، بغض الطرف عن الواصف السردي وهل هو السارد أو شخصية أخرى في القصة.

وأهم تلك الوظائف التي يؤديها الوصف في النص السردي **الوظيفة التعليمية**، والتمثيلية التصويرية ووظيفة تعبيرية، وسردية ووظيفة إيديولوجية وغيرها[2] .ومن بين وظائف الوصف السردي الأخرى التي أشار إليها عثمان بدري سابقا هي وظيفة «الإيهام بحضور الواقع الموضوعي الخارجي داخل بنية الخطاب الروائي »[3]؛ فالمتلقي في زمن القراءة يخيل إليه بأنه يقرأ رواية حقيقية، وأن أبطالها من لحم ودم، بيد أنها لا تغدوا أن تكون قصة متخيلة، وأن شخصياتها من ورق. ولكن الأوصاف

[1] ينظر محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، ص: 468

[2] ينظر محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، ص:472

[3] عثمان بد ري،وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000، ص:91

التي تخص الأماكن والتي وظفها محمد مفلاح هي أماكن حقيقية لا خيالية، وعليه تقترب رواياته من الواقع الحقيقي الذي عبر عنه، لأننا صادفنا أماكن مثل المقهى ومكتبة البلدية وفندق أودان والشاحنة والسيارة وقد تحدثنا عن بنية هذه الأماكن سابقا.

وقد أدى الوصف في «شعلة المايدة» وظائف مختلفة؛ منها **الوظيفة التعليمية**، والتي تبرز معالم الجزائر التاريخية، وتصور وحشية الغزاة، وتخبر الأجيال عن بسالة الأبطال وتبرز الجمال الفتان لبلادنا كما تسعى لتعليم تاريخ مدينة الجزائر، ومن أمثلة ذلك ما جاء في هذا الحوار بين الشيخ التواتي والصادق الراشدي ومحمد الشلفي :

« ما اسمك يا بني ؟

فرد الصادق الراشدي قائلا بسرعة:

- الصادق ولد محمود الراشدي.

ونظر الشيخ التواتي...ثم قال له:

- أنت من أهل القلعة الكرام...القلعة مدينة عريقة يا بني.

استغل محمد الشلفي الفرصة فتدخل قائلا:

- فعلا إنها مدينة عريقة...

إن القلعة ابتناها محمد بن إسحاق، وقد اشتهرت بقلعة هوارة... وقد تعرضت القلعة لهجوم أبي حمو موسى الثالث، والغزو الإسباني[1].

وما يلحظ في هذا الحوار انه ضم ثلاث شخصيات تتحدث بالتناوب، وقد أسهم هذا الحوار في التعريف بالمكان(القلعة)، وذكر جزءا من تاريخها القديم؛ وتتمثل وظيفة هذا الحوار في سد الثغرات التي أغفلها السرد ليتيح المجال للشخصيات كي تتكلم، وتعرف ببعض الأماكن التاريخية، وكان ذلك لسببين؛ أولهما أن الشخصيات الموظفة في الرواية تاريخية ومنها (الباي، إبراهيم المليانى، الأغا، الباي

[1] محمد مفلاح، رواية شعلة المايدة، مصدر سابق، ص: 37-38

محمد الكبير،الباشا محمد عثمان)؛فهي شخصيات أدرى بالأماكن وأعرف بتاريخ البلدان. والثاني أن تلك الشخصيات كانت د درست العلم، وتاريخ البلدان وأصول العقيدة في الزوايا التي كانت قديما مركزا للاشعاع العلمي والديني،ومن هذه الشخصيات (الشيخ التواتي وسيدي امحمد بن عودة وسيدي لخضر بن خلوف وغيرهم) وان كانت لم تشارك في الحدث الروائي إلا بالاسم؛ فالمؤلف يسعى من خلالها لتعليم التاريخ رغم أن بعضها شخصيات مغيبة.

وهذان السببان جعلا السارد يتنحى جانبا ليترك السرد والوصف لتلك الشخصيات القديمة.

وغالبا ما كانت بعض تلك الشخصيات تتحول إلى راو ثان وثالث لسرد تلك الأحداث التاريخية المختلفة.

وتظهر **الوظيفة التمثيلية التصويرية** من خلال السرد والحوار معا في رواية (انكسار) حيث كان عباس البري قد « زار أول أمس العرافة منونة في بيتها المتواضع المختبئ في الجهة اليسرى من حي البرتقال، وكانت المرة الثانية التي يقصد فيها العرافة المكتنزة الجسم، الغامقة السمرة. وبسط لها كفه اليمنى و سألها بقلق «أريد أن اعرف ماذا سأجني من وراء هذا السفر؟»، وقلبت فيه العرافة منونة عينيها الجاحظتين المكحلتين، ومطت شفتيها الغليظتين، ووضعت يده اليمنى بين يديها الخشنتين، مرت ثوان طويلة قبل أن تقول له بلهجتها الصارمة "سيأتيك خبر سار"، وتمتم بفرح " خبر سار؟" تبسمت قائلة "وسيسعدك كثيرا". وغمغم متى أتلقى هذا الخبر؟ وقالت له العرافة وهي تحدق في وجهه الحائر "عليك بالصبر الجميل".[1] ويبدو من هذا المقطع الحواري السردي وظيفة تمثيلية حيث صور لنا فيها السارد العرافة فأحسسنا و كأننا نشاهدها عيانا؛ لأنه وصفها بأوصاف مادية منها (عينيها الجاحظتين المكحلتين و(شفتيها الغليظتين) و (الجسم المكتنز)وقوله (يديها الخشنتين)، فكل هذه الصفات تدل على صورة العرافة؛ فالوصف الجيد يصبح عينيا وشخصيا باستخدام التفصيلات الوفيرة؛ إذا أحسن الكاتب اختيار المهم من التفصيلات وأجاد التعبير عنها.[2]

[1] ينظر محمد مفلاح، رواية انكسار، ص: 74

2 عثمان بدري،وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص:81

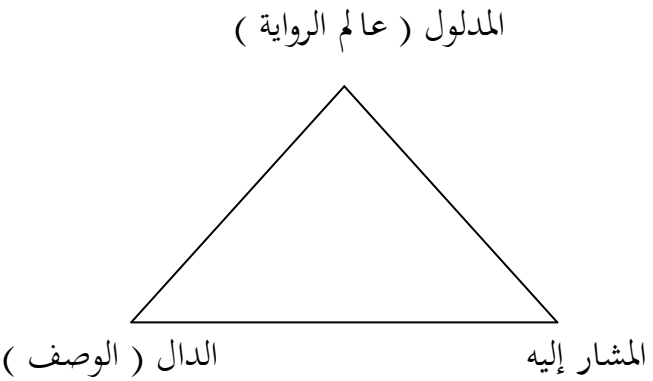
وقد قرب صورتها الوهمية إلى خيالنا، وقد أجاد التمثيل والتصوير،فأوهمنا في لحظة القراءة أننا نقرأ قصة حقيقية، وكان الروائي يهدف لتصوير جانب من جوانب الواقع وتشريح ظواهره، والإخبار عن معتقدات الناس الباطلة.

ويشير حميد لحميداني إلى بعض وظائف الوصف السردية الأخرى ومنها:

" **الوظيفة الجمالية**"؛ والوصف يقوم في هذه الحالة بعمل تزييني، وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية، ويكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي. و الوظيفة الأخرى هي الوظيفة التوضيحية أو التفسيرية ، أي تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي[1]؛ أي أن الوظيفة في الحالة الأولى تبرز جمالية السرد وتؤدي إلى استراحة القارئ، فيتيه في تأمل الظواهر الموصوفة، ويشده الوصف ويشوقه أكثر لإنهاء قراءة القصة. و الوظيفة الثانية تهتم بشرح بعض الرموز في القصة وتفسير مدلولاتها المعرفية والاجتماعية وغيرها كما فعل محمد مفلاح في الحوار السابق عندما فسر ظاهرة الاعتقاد بالعرافين و الكهنة في رواية (انكسار) من خلال الوصف المادي للعرافة.

[1] ينظر حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص : 79

لا يمكن لأي سرد في أي نص أن يستغني عن الوصف ، بينما نجد العكس مع الوصف الذي يستطيع الاستغناء عن السرد ، والمكون الوصفي في النص السردي هو مكوّن لغوي ، أو من كلمات " وهذه الكلمات تشكل عالماً خيالياً قد يشبه عالم الواقع ، وقد يختلف عنه وإذا شابهه فهذا الشبه خاص يخضع لخصائص الكلمة التصويرية فالكلمة لا تنقل إلينا عالم الواقع بل تشير غليه وتخلق (صورة مجازية لهذا العالم) ويوضح المثلث الدلالي العلامة بين عالم الرواية التخيلي وعالم الواقع :



فإذا اعتبرنا أن الدال هنا هي التي تشكل العالم التخيلي ، هو الوصف والمدلول هو العالم الخيالي الذي يخلق في ذهن القارئ ، فالمشار إليه قد يكون عالم الواقع ، وقد يكون أيضاً عوالم خيالية من صنع خيال الكاتب ولا وجود لها في عالم الحقيقة ... "[1] .

فالوصف هو أداة تشكل المكان ، فالوصف لغةً هو وضعك الشيء بحليته ونعته [2] ، وأما اصطلاحاً فالوصف هو خطاب يصف المكان من غير تدخل الزمن فيه ، وهوكاشف عن الأشياء ونعوتها [3] وهو أيضاً : " شكل من أشكال القول ينبئ عن كيف [كذا] يبدو شيء ما ، [...] ويشتمل استعمال الكلمة الأشياء والناس والحيوانات والأماكن والمناظر والأمزجة النفسية والانطباعات ومن الأغراض الأولية للوصف هو تصوير ونقل انطباع حسي والدلالة على مزاج نفسي" [4] .

([1]) بناء الرواية : 78 .

([2]) لسان العرب : مادة (و ص ف) .

([3]) ينظر : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : 228 – 229 .

([4]) معجم المصطلحات الأدبية 406 – 408 .

وبعض نقادنا يستعينون بتعريف قدامة بن جعفر (ت 337هـ) للوصف (وهو أوفى وخير تعريف (وتعريف قدامة للوصف هو : " الوصف أنما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيآت ، ولما كان أكثر وصف الشعراء أنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني ، كان أحسنهم وصفاً من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركّب منها ، ثم بأظهرها فيه وأولاها ، حتى يحكيه بشعره ويمثله للمسّ بنعته [1] .

أما مفهوم الوصف عند الغربيين فيقول الأستاذ مرتاض عنه : " يعني فعل "وصف" (Decrire) في بعض المعاجم الفرنسية : استحضار ، شخص ما ، أو شيء ما ، كتابياً أو شفوياً ، والوصف يضاد التعريف :

فهذه[كذا] يكون للمفاهيم والأفكار ، وذاك يكون للأحياء والأشياء المحسوسة [...] ونلاحظ أن الوصف لدى الغربيين ، وكما هو لدى العرب أيضاً ، لا يكون قائم الذات ، منعزلاً مستقلاً ، متمكناً بنفسه ، متبوءاً مكانته في الكلام وحده – لا يستطيع إذ يتمتع بهذا الوضع الامتيازي في الأسلوب والأسلبة جميعاً ولكنه " قائم بفضل علاقته مع شيء آخر ... " [2] .

فالوصف " أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين ، فيمكن القول أنه لون من التصوير ولكن التصوير بمفهومه الضيق يخاطب العين أي النظر ويمثل الأشكال والألوان والظلال [...] [ولذلك] فأن اللغة قادرة على استيحاء الأشياء المرئية وغير المرئية مثل الصوت والرائحة . ومن هنا نستطيع أن نفكر في التصوير اللغوي أنه إيحاء لأنها تجاوز الصور المرئية ولذلك يجب أن ننظر إلى الصوة المكانية في الزاوية – أي تجسيد المكان – لا على أنها تشكيل للأشكال والألوان فحسب ولكن على أنها تشكيل لجمع المظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان وأشكال وخلال ملموسات ... الخ . " [3] .

([1]) نقد الشعر : قدامة بن جعفر ، تح : كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي – القاهرة ، ط3 ، 1979 :118 - 119 وينظر: استعانة سيزا قاسم وعبد الملك مرتاض بهذا التعريف في بناء الرواية : 79 ، ونظرية الرواية: 85

([2]) في نظرية الرواية : 288 – 289 .

([3]) بناء الرواية : 79 – 80 .

وقد ارتبط فن الوصف أول مرة بتناول الأشياء وأحوالها وهيئاتها كما هي في الواقع وتقديمها بصورة أمينة تعكس المشهد وتحرص كل الحرص على نقله كما هو ، كما ارتبط – أيضاً – وصف الأشياء بمفهوم المحاكاة الحرفي،ولكن فيما بعد أصبح للوصف قدرات أكبر من ذلك [1]

وتميّز الناقدة سيزا قاسم بين نمطين من الوصف تدعوهما أو تصطلح عليهما بـ :

1. الوصف التصنيفي : وهو الوصف الذي يحاول الكاتب عبره تجسيد الشيء بكامله ونقله بحذافيره بعيداً عن المتلقي أو إحساسه بهذا الشيء وهذا اللون من الوصف يلجأ إلى الاستقصاء أو الاستنفاذ في وصف الأشياء ، والوصف فيه – أي من هذا النوع – هو (الوصف الموضوعي) .
2. الوصف التعبيري : وهو يعني وصف الأشياء عبر ربطها بإحساس ووعي وإدراك المتلقي لها ، وبصفتها امتداداً لكيانه الشخصي ، وما يثيره هذا الشيء الموصوف في نفسه من انفعالات ومواقف متباينة ويرتكز هذا اللون على الإيحاء والتلميح في وصف الشيء [2] . والوصف نوعه هنا ، هو (الوصف الذاتي) .

وتميّز الناقدة أيضاً في حديثها عن علاقة الوصف بالسرد وعلاقة الرسم بالوصف بين :

1. الصورة السردية : والتي هي عبارة عن المقاطع التي تحتوي الأحداث وسريان الزمن فيها ، فهي صورة متحركة بحركة الأحداث فيها ، فهي وصف ولكن للأفعال – أي وصف المتحرك – والحركات .
2. الصورة الوصفية : وهي عبارة عن المقاطع التي تميل إلى تمثيل الأشياء الساكنة ، إذ هي خالية من الأحداث وجريان الزمن منها ، وخالية من الأفعال المحركة لها ، [3] ، فهي تصف ساكناً لا يتحرك – أي وصف الساكن – .

أما وظائف الوصف فهي عندها :

([1]) بناء الرواية : 80 .

([2]) ينظر بناء الرواية : 81 .

([3]) بناء الرواية : 82 – 83 .

1. الوظيفة الزخرفية أو التزينية : وهو أن يكون الوصف في النص عبارة عن لوحات وزخارف شكلية تزين النص ، فهو وصف تسجيل للأشياء ولعب جمالي مرتب ، يشد المتلقي إليه [1]

2. الوظيفة التفسيرية : وهي الوظيفة التي تكشف لنا عن عوالم الشخصية الباطنية والفكرية والثقافية ، وتفسر لنا كل ذلك من خلال وصف المكان الذي تقطنه الشخصية ، وهو وصف يتسم بالإيحائية والإشارية عن طريق التشبيه أو المجاز أو الاستعارة [2] .

3. الوظيفة الإيهامية : وهي الوظيفة الموجهة نحو المتلقي وغايتها خلق الإيهانم عنده بواقعية الوصف [3] .

ويصطلح استاذنا الدكتور شجاع العاني على الوظيفة الثانية بـ " الوظيفة التوثيقية " [4] ولا نتفق مع استاذنا في هذه التسمية ، فالتوثيق غير التفسير ، التوثيق ليست غايته تفسير أفعال الشخصيات بقدر استقصاء الموصوف وتوثيق صفاته وهو تطابق مع " الوظيفة الزخرفية " وأن كان هناك مصطلح أقرب للصواب والصحة هو " الوظيفة الكشفية" على اعتبار أن غايتها هو كشف الأسرار الباطنية للشخصية عبر الوصف الإيحائي أو التشبيهي أو المجازي للمكان الذي تسكنه الشخصية ذاتها .

ويرى كل من الناقدة سيزا قاسم وشجاع العاني، ان الوصف يقوم على مبدأين، اصطلحا عليهما:

1.(الاستقصاء)[5] أو (الوصف التفصيلي) [6] :

2.وهو الوصف الذي يستقي فيه الكاتب تحليل كل أجزاء الموصوف المكونة له بصورة تفصيلية [7] .

([1]) ينظر بناء الرواية: 82 والنقد البنيوي والنص الروائي: 2 / 94 والفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: 180 – 183.

([2]) ينظر : النقد البنيوي والنص الروائي : 2 / 94 .

([3]) ينظر ك بناء الرواية : 82 و الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : 180 – 183 .

([4]) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق : 2 / 22 – 23 .

([5]) بناء الرواية : 88 .

([6]) البناء الفني في الرواية العربية في العراق : 2 / 23 .

([7]) ينظر : بناء الرواية 88 و البناء الفني في الرواية العربية في العراق : 2 / 23 .

3.ويقابله عند العرب القدامى مصطلح (التتميم) – على وفق ما تراه سيزا قاسم –ويعرفه قدامة بن جعفر بـ:

" وهو أن يذكر الشاعر المعنى فلا يدع من الأحوال التي تتم بها مهمته وتكمل معها جودته شيئاً إلا أتى به" [1] .

كما ويقابله أيضاً " صحة التقسيم " وهو لأن يضع الشاعر اتساقاً للشيء فيستوفيها" [2] .

ومصطلحا (التتميم) و (صحة التقسيم) هما أفضل عندي من المصطلحين السابقين. من باب وضوح دلالتهما وانطباقهما والتعريف السردي للاستقصاء والتفصيل وأن كان الأخير هذا فيه رائحة بمعنى التفسير والشرح [3]. ولكنا على كل نرى صواب (التتميم) و (صحة التقسيم) (الذي يقابل عند أبن قيم الجوزية مصطلح " التصريح بعد الإيهام " وسماه بعضهم بـ " التبيين " – إذ نستطيع أن نشتق مصطلحاً من هذا الأخير لهذا اللون من الوصف فنسميه بـ " الوصف التبيني " – و (التفسير) (عند أبن الحلي) الذي هو تفضيل المجمل)[4] . من (الاستقصاء) و(التفصيل) كما قلناه ، وأن كنا نرى أن الأصح والنسب لطبيعة هذا الوصف هو المصطلح النقدي القديم" التسجيل" ، الذي هو تطويل الكلام والمبالغة فيه فهو نوع من الإطناب الذي يستعمل في المدح والذم [5]، وعليه فسنصطلح على هذا النوع من الوصف بـ "الوصف التسجيلي"إذ نؤثره على كل المصطلحات السابقة عليه، كوننا نريد التوسع في دلالات مصطلحاتنا العربية القديمة (النقدية والبلاغية)، مراعين مناسبة دلالاتها والمعنى الحديث للمصطلح النقدي الواحد.

([1]) نقد الشعر : 137 – 139 .

([2]) ينظر : معجم النقد العربي القديم : 1 /343 – 345 .

([3])ينظر : معجم النقد العربي القديم : 1 / 363 .

([4]) م.ن : 1/ 343 – 345 .

([5]) م.ن : 1 / 327 .

(الانتقاء)[1] أو (الوصف الإجمالي) [2]

وهو الوصف الذي يقتصر فيه الكاتب على ذكر بعض أجزاء الموصوف بصورة انتقائية مقتضبة [3].

إذ أن مهمة الفنان في هذا الوصف (مثلما يقول تولستوي) هي التوصيل للمتلقي وعملية الوصف الاستقصائي أو التفصيلي – أي التسجيلي عندنا – تعيق وتقتل عملية التوصيل، لأنه يحد من إمكانية التخيل الذهني عند المتلقي.

وتستعين سيزا قاسم بمصطلح ريكاردو في دراسة الوصف وهو قانون "شجرة الوصف"، وهو مصطلح إجرائي لدراسة الموصوف مكوّن من :

1. الوضع : وهو مكان وزمان الشيء الموصوف .
2. الصفات/ الهيئآت: وهي أحوال وصفات الشيء الموصوف من (لون، شكل، عدد ... الخ)
3. العناصر : وهي ما يدخل في تكوين الشيء الموصوف – أي الأجزاء المكونة للشيء الموصوف – وتصطلح عليها بـ " الموصوفات الثانوية الداخلية" [4] .

كما تستعين الناقدة أيضاً ببعض المصطلحات السينمائية مثل مصطلح " الصورة عن قرب " ولعل هذا ينم عن ضعف المنهج الذي تخذته في دراسة الوصف، ذ لم يلبي كل احتياجاتها الاصطلاحية، وليس هذا فقط حال سيزا بل حال الكثير من النقاد العرب الذين اقترضوا من المصطلحات السينمائية ما اقترضوه.

أما الناقد المغربي حميد الحمداني ، فيأخذ بتصنيف (جبرا جنيت الفرنسي) الوظائف الوصف وهي:

1. الوظيفة الجمالية [5]: وهي تقابل عند سيزا وشجاع العاني (الوظيفة الوخرفية أو التزيينية)
2. الوظيفة التوضيحية أو التفسيرية [6]: وهي ذاتها عند سيزا والعاني وأن اختلفا .

([1]) – بناء الرواية : 88.

([2]) – ينظر : بناء الرواية : 88 والبناء الفني في الرواية العربية في العراق : 2 / 23 .

([3]) – ينظر : بناء الرواية : 88 .

([4]) – ينظر : بناء الرواية : 118 .

([5]) – ينظر : بنية النص السردي : 79 .

ويأخذ بتصنيف أشكال الوصف من (جان ريكاردو) [1] – الفرنسي أيضاً – وابرزها " الوصف الخلاق"[2] .الذي يقابل عند سيزا "الصورة السردية" أو "الوصف السردي" وقد تحدثنا عنه.

أما الناقد المغربي حسن بحراوي، فهو يدرس الوصف وأشكاله من خلال رؤية الشخصية له، ولذلك فهو يميز بين ثلاث رؤى هي:

1. الرؤية التجزيئية : وهي الرؤية التي تكتفي بإيراد التفصيلات العينية للمكان الموصوف بالتركيز على كل جزء من أجزائه، إذ المقصود من هذا الإسهاب الوصفي (التجزيئي) هو الكشف عن عالم الإنسان الذي يقطن فيه، وذلك لأن الصفة أو الوصف يحيل على الموصوف الحقيقي.

2. الرؤية المشهدية : وهي الرؤية التي تصف ج

3. زءاً من المكان لا المكان كله أو تصف مكاناً معيناً بذاته دون بقية الأمكنة لغرض إعطاء الأهمية له ويميز بحراوي بين نمطين في هذه الرؤية هما :

1. الرؤية المشهدية الرومنطيقية : : وهي تعني وصف مكان معين من خلال الوعي الباطني به من قبل إحدى الشخصيات ، (رؤية نفسية داخلية)

2. الرؤية المشهدية الموضوعية : وهي تعني وصف مكان معين من خلال وعي الإنسان به وعياً خارجياً ، أي من غير إدخال وعيه الباطني – (رؤية خارجية) وهي غالباً ما تتسم بالبصرية .

3. الرؤية الهندسية أو الأقليدية : وهي الرؤية التي تصف المكان وصفاً موضوعياً ، عبر تجريده ، وغاية هذه الرؤية هو مطابقة المكان للواقع .

ويستعمل بحراوي عدة مصطلحات ضمن هذه الرؤى منها مصطلح "التراتب" ، ويعني به توزيع المكان وتقسيمه إلى مراتب ومرافق أو طبقات مكانية ، ويقوم هذا المفهوم على أساس انفتاح المكان

([1]) ينظر : قضايا الرواية الحديثة : 165 – 166 .

([2]) ينظر : بنية النص السردي : 89 – 80 .

وانغلاقه واتساعه وضيقه بالنسبة إلى العالم الخارجي [1] . قد سار على خطى هذا المنهج الباحث الدكتور إبراهيم جنداري [2] .

(1) . ينظر : : بنية الشكل الروائي : 43 – 103 .

(2) . ينظر : الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا : 268 – 274 .

الخاتمـــــــــــة

الخاتمة

1ـ ما يمكن أن نستخلصه حول معظم المصطلحات السردية إن المصطلح السردي ينظمن مفهوما جوهريا إلا انه يميل في الوقت نفسه إلى تسميات متعددة تبقى ذات صلة بالمفهوم الأول فهناك إشكالية تعدد المصطلح من حيث التسمية و في المقابل يبقى المفهومة ثابتا وقد نجد هذه الإشكالية تتحقق في الوجهين أي عدم الثبات في المفهوم و التسمية في الوقت نفسه فالحدث على سبيل المثال يميل إلي الفعل و الوظيفة أما من حيث المضمون فهو مضمون وتحد على الأقل في المدونة النقدية العربية.

2 ــ إن ما يجعل المصطلح السردي متشعبا و متفرعا على معطيات متعددة وواسعة لكون ارتباطه بمصطلحات سردية أخرى فالمصطلحات تتناغم وتتحاور بعضها مع بعض بشكل يصعب فيه تحديد مفهوم أو معمى لمصطلح ما فاحدث يرتبط بالشخصية وهي صانعته وبالزمن وعاء احتوائه وبالمكان مسرح لوقوعه وبالوصف مظهرا لحركيته.

3 ــ إن ما نلاحظه في صياغة مفاهيم المصطلحات أنها بعيدة عن الصياغة الدقيقة التي تضبط مفهوم المصطلح في كلام مركز و مختصر و مختزل و إن ما نجده جمع لمدونات نقدية مسترسلة و شارحة في بعض الأحايين،فصياغة المفهوم تتطلب صياغة مقتضبة و مركزة وهذا لم يتحقق في صياغة معظم المصطلحات السردية في المعاجم المتخصصة كما هو الشأن في المعجم الذي اعتمدناه ولم تخرج المعاجم الأخرى عن هذا النمط الذي جعلنا نستبعده في هذا البحث تجنبا للتكرار .

4 ــ إن التفاوت الذي نلاحظه بين الفصول في تناولنا لأهم المصطلحات السردية يعود إلى حجم المادة النقدية المتوفرة فهناك مصطلحات أكثر تداولا و دراسة كمصطلح الشخصية ومصطلحات أخرى لا تحتل دراسة وافرة كمصطلح الزمن على سبيل المثال و هذا جعلنا نتتبع تلك المدونات مهما كان حجمها أو قيمتها .

5 ـ إن المدونات النقدية المصطلحاتية العربية الجزائرية كذالك لا تختلف كثيرا في صياغة مفاهيم المصطلحات السردية عند الغرب .ما هي إلا نصوص ملتقطة من عند الغرب بتجانس أسلوبي و تجانس فكري في الوقت نفسه دون أن ننسى قصد السبق للنقاد الغربيين سواء تعلق الأمر بالنقد الحديث أو النقد المعاصر على حد سواء.

6- إن إشكالية المصطلح السردي كانت موجودة عند الغرب قبل أن تدخل ميدان التمثل والتطبيق عند العرب إذ أن لكل ناقد غربي مصطلحاته السردية الخاصة والتي تعبر عن رؤيته هو بل إن معاركهم في شأن مصطلحات السرد واستعمالها لم تهدأ إلى اليوم وقد طالت هذه الإشكالية ميدان النقد الأدبي العربي الحديث .

7- كانت هيمنة المصطلح السردي في النقد العربي الحديث ، رهن ثقافة أشخاص معدودين إذ بدت سيرورة المصطلح السردي وتداولاته في كتاباتنا النقدية تخط طريقها في اتجاهين . اتجاه من تمثلها عبر ثقافته الانجلو – أمريكية ، واتجاه من تمثلها عبر ثقافته الفرنسية والثاني كان هو الأكثر دورانا وحركة في الكتابات العربية .

8- إن حداثة بعض الأجناس السردية وخصوصا الرواية التي ما انفك بعض كتابها يحاكي المنتج الغربي ويقتفي اثر أساليبها الجديدة وتياراتها ومذاهب كتابها الغربيين هو ما حدا بالنقاد إلى الاقتراض الاصطلاحي في ميدان نقد هذه الأجناس لإثبات مدى فاعليتها وصلاحها .

9- ويبدو أن بكارة مصطلحات نظريات السرد الغربية ودخولها السريع في ميدان النقد الأدبي سواء كانت على صعيد النظرية أم التطبيق ؟ هو ما أغرى بعض النقاد العرب إلى احتذائها وعدم تصور نموذج عربي نابع من ثقافتهم وبيئتهم .

10- وقع نقادنا العرب أثناء عرضهم النظري والتطبيقي لعلم السرد والياته في عدة مشاكل هي :

أ. تعدد المفهوم السردي لمصطلح سردي واحد .

ب. تعدد المصطلح السردي لمفهوم واحد .

ج. عدم ثباتهم في انتقاء مصطلح سردي واحد

د. عدم تسويغ انتقاء اتهم للمصطلحات السردية .

هـ. الاعتماد على إيحائية دلالة المصطلح السردي من غير مراجعة دلالته الأصل .

و. لم يميزوا تضاد دلالات بعض المصطلحات السردية كالسرد والقص والحكي وغيرها .

ز. سوء فهم بعض المصطلحات السردية وخلط بعضها ببعض .

11- تقدم بعض نقادنا العرب تارة ببدائل اصطلاحية دقيقة وأخرى غير دقيقة كما عرض بعضهم مشاريع رؤيوية مقترحة لإيجاد مفاهيم نظرية سردية جديدة ولعل خير مثال على ذلك المحاولات الريادية للناقد المغربي سعيد يقطين .

12- لم يمتلك نقادنا العرب الوعي الناضج والكافي الذي يكفل لهم فهم التراث العربي القديم ومحاولة مقاربته ببعض مصطلحاته القديمة لتحل كبدائل محل بعض المصطلحات السردية .

قائمة المصادر والمراجع

فهرست المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم برواية ورش**

أولاً : المصادر

- أساس البلاغة ، جار الله الزمخشري ، دار صادر للطباعة والنشر ، ودار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، د. ط ، 1965.
- تاج العروس ، أبو بكر الزبيدي ، تح ، عبد العليم الطحاوي ، مراجعة ، محمد بهجت الأثري وعبد الستار احمد فرج ، مط . حكومة الكويت ، 1968 .
- التعريفات ، للشريف الجرجاني ، تح ، د. احمد مطلوب ، دار الشؤون الثقافية العامة،- بغداد ، د. ط ، 1986 .
- حسن التوسل إلى صناعة الترسل ، شهاب الدين محمود الحلبي ، تح ، أكرم عثمان يوسف ، مط . دار الرشيد ، بغداد ، ط1 ، 1980 .
- شرح التصريح على التوضيح ، الشيخ خالد الأزهري . وبهامشه ، حاشية الشيخ يس بن زين الدين العلمي ، مط . دار أحياء الكتب العربية ، مصر ، د . ط ، د . ت .
- العين ، الخليل بن احمد الفراهيدي ، تح ، د . مهدي المخزومي و د. إبراهيم السامرائي .
- القاموس المحيط ، الفيروز آبادي ، دار الجيل ، بيروت - لبنان ، د . ت .
- لسان العرب ، ابن منظور ، دار صادر - بيروت ، د . ت .
- نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تح ، كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1979

ثانياً : المراجع الحديثة

- إبراهيم صحراوي – تحليل الخطاب الأدبي – دراسة تطبيقية – رواية جهاد المحبين نموذجا دار الافاق – الجزائر 1999.
- الاتجاه الواقعي في الرواية السورية ، سمر روحي الفيصل ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 1987 .
- أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، توفيق الزيدي ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط1 ، 1984 .

- أركان القصة ، أ . م . فورستر ، ت : كمال عياد جاد ،مراجعة ، حسن محمود ، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 1960 .
- الإسفار الخمسة ، ، ترجمة ودراسة : عبد الحميد يونس ، حكومة الكويت ، د . ط ، د . ت .
- الأسلوبوالأسلوبية
- الأسلوبوالأسلوبية نحو بديل السني في نقد الأدب ، د. عبد السلام المسدي ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط1 ، د . ت
- أسلوبية الرواية " مدخل نظري " ، حميد لحمداني ، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية ، ط 1 ، 1989 .
- أشكال الرواية الحديثة (مجموعة مقالات) ، تحرير واختيار ، وليام فان أوكونور ، ت، نجيب المانع ، دار الرشيد ، بغداد ، ط1 ، 1980 .
- أشكال الزمان والمكان في الرواية ، ميخائيل باختين ، ت ، يوسف حلاق ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1 ، 1990 .
- الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ناظم عودة خضر ، دار الشروق ، عمان ـالأردن ، ط1 ، 1997
- آفاق التناصية، مجموعة بحوث لكتاب غربيين ، ت : د. محمد خير البقاعي ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط 1 ، 1998 .
- أقنعة النص ، سعيد الغانمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1991 .
- الألسنية والنقد الأدبي " في التنظير والممارسة " ، موريس أبو ناضر ، دار النهار ، بيروت ، ط1 ، 1979 .
- انفتاح النص الروائي ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1989 .
- بحوث في الرواية الجديدة ، ميشال بوتور ، ت ، فريد انطونيوس ، منشورات عويدات، بيروت – باريس ، ط2 ، 1982 .
- برنال فاليت – الرواية – مدخل إلى المناهج و التقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي تر/ عبد الحميد بورايو – دار الحكمة – الجزائر – 2002.
- بشير محمودي – نظرية الرواية في النقد الجزائري الحديث – رسالة دكتوراه في الأدب الجزائري الحديث – قسم اللغة العربية و آدابها – كلية الاداب و الفنون – وهران 2004 .
- البلاغة والأسلوبية " نحو نموذج سيميائي لتحليل النص" ، هنري بليث ، ت ، محمد العمري ، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1989 .

- بلعلي (آمنة): أبجدية القراءة النقدية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1995
- بناء الرواية " دراسة لثلاثية نجيب محفوظ " ، سيزا احمد قاسم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ط1 ، 1984 .
- بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، د. مراد عبد الرحمن مبروك ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1، 1998 .
- بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ ، د. بدري عثمان ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، لبنان ، ط1 ، د . ت .
- بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1990
- البنية القصصية في رسالة الغفران : حسين الواد ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط3 ، 1988 .
- البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي حديث عيسى بن هشام للمويلحي ، محمد رشيد ثابت، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط2 ، 1982 .
- بنية النص السردي ، حميد لحمداني ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط2 ، 1993 .
- البنيوية ، جان بياجيه ، ت ، عارف منيمنة وبشير أوبري ، مكتبة الفكر الجامعي منشورات عويدات ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1971 .
- البنيوية في اللسانيات ، د. محمد الحناش ، دار الرشاد الحديثة ، الدار البيضاء – المغرب ، ط1 ، 1980 .
- بورايو ، عبد الحميد : منطق السرد – دراسات في القصة الجزائرية الحديثة ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ، ط1 ، 1994 .
- بوشوشة ، بن جمعة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي ، المغاربية للطباعة و النشر و التوزيع ، ط1، 1999.
- بوطاجين (السعيد): السرد و وهم المرجع ، مقاربات في النص السردي الحديث ، منشورات الإختلاف ، ط1 ،2005
- بوطيب ، عبد العالي : مستويات دراسة النص الروائي – مقاربة نظرية ، مطبعة الأمنية ، الرباط ، ط1، 1999.
- بيير جيرو ، ت ، د. منذر عياشي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ط1 ، د . ت .
- تحليل الخطاب الروائي ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1989

- التخييل القصصي ، شلوميت ريمون كنعان ، ت ، لحسن احمامة ، دار الثقافة، الدار البيضاء ، ط1 ، 1995 .
- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، يمنى العيد ، دار الفارابي، بيروت ، ط1 ، 1990 .
- تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق ، آمنة يوسف ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط1 ، 1997 .
- التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف ، عبد الحميد المحادين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ، ط1 ، 1999 .
- التلقي والسياقات الثقافية ، د . عبد الله ابراهيم ، دار الكتاب الجديد ، بيروت - لبنان ، ط1 ، 2000 .
- تيار الوعي في الرواية الحديثة ، روبرت همفري ، ت ، د. محمود الربيعي ، دار المعارف ، مصر ، ط1 ، د . ت
- جماعة من الباحثين : جماليات المكان ، عيون المقالات ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1988.
- جماعة من الباحثين : سلطان النص – دراسات ، جمع ،: عز الدين جلاوجي، دار المعرفة ، الجزائر ، د ط ، 2008.
- جماليات النثر العربي الفني ، طراد الكبيسي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، ع (442) ، ط1 ، 2000
- حبيب مونسي – فعل القراءة – النشأة و التحول – مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد المالك مرتاض – منشورات دار العرب و التوزيع – طبعة 1991-2002.
- حسين خمري – فضاء المتخيل – مقاربات في الرواية – منشورات الإختلاف – ط 1- 2001 – الجزائر .
- الحميداني (حميد): النقد الروائي و الإيديولوجيا . المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء،ط2 2000
- الحوار القصصي " تقنياته وعلاقاته السردية " ، فاتح عبد السلام ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1 ، 1990 .
- خطاب الحكاية ، جيرار جينيت ، ت ، محمد معتصم وعبد الجليل الازدي وعمر حلي ، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، مصر ، ط2 ، 1997
- خمري (حسين): فضاء المتخيل ، مقاربات في الرواية ، منشورات الإختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2002 .

- درجة الصفر للكتابة ، رولان بارت ، ت ، محمد برادة ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1981 .
- دليل الدراسات الأسلوبية ، د. جوزيف ميشال شريم ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1984 .
- الراوي ، الموقع والشكل " بحث في السرد الروائي " ، يمنى العيد ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت - لبنان ، ط1 ، 1986 .
- رسم الشخصيات في روايات حنا مينا ، فريال كامل سماحة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1999 .
- رشيد بن مالك – البنية السردية في النظرية السميائية – دار حكمة – الجزائر – 2001 .
- رشيد بن مالك – السيميائية بين النظرية و التطبيق – رسالة دكتوراه – تلمسان – معهد الثقافة الشعبية – 2004 – 2005 .
- رشيد بن مالك – قاموس مصطلحات التحليل السميائي – – دار الحكمة – الجزائر – 2000.
- رشيد بن مالك – مقدمة في السميائية السردية – دار القصبة للنشر – الجزائر – 2000.
- الرواية الفرنسية الجديدة ، نهاد التكرلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الموسوعة الصغيرة ، ع (166) و (167) ، 1985 (الجزء الاول والثاني) .
- الرواية بين النظرية والتطبيق او مغامرة نبيل سليمان في (المسلة) ، راكز احمد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط1 ، 1995 .
- الرواية والتراث السردي ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط1 ، 1992
- الرواية والمكان ، ياسين النصير ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، الموسوعة الصغيرة ، ع (57) ، ، ط1 ، 1980
- الرواية وصنعة كتابة الرواية ، ادوارد بلشن ، ت ، سامي محمد ، دار الجاحظ ، بغداد ، الموسوعة الصغيرة ، ع (99) ، ط1 ، 1981 .
- السرد في الرواية المعاصرة " الرجل الذي فقد ظله نموذجاً " ، د. عبد الرحيم الكردي ، تقديم : طه وادي ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط1 ، 1992 .
- السردية العربية ، د. عبد الله ابر هيم ، ، المركز الثقافي العربي - بيروت ، ط1 ، 1992
- سعيد بوطاجين – الاشتغال العالمي – دراسة سميائية – غدا يوم جديد – منشورات الاختلاف ط1 – 2000 .

- سعيد حسن بحيري – علم لغة النص – المفاهيم و الاتجاهات – مؤسسة المختار للنشر و التوزيع – القاهرة 2004.
- سعيد يقطين – انفتاح النص الروائي – المركز الثقافي العربي – ط 2 – 2001 المغرب .
- سعيد يقطين – تحليل الخطاب الروائي – المركز الثقافي العربي – بيروت ط 1 .
- السيميائية والنص الأدبي ، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها ، مجموعة باحثين ، جامعة عنابة باجي مختار ، 15 / 17 ماي 1995 ، منشورات جامعة عنابة باجي مختار - الجزائر .
- شرشار ، عبد القادر : الرواية البوليسية – بحث في النظرية و الأصول التاريخية و الخصائص الفنية و أثر ذلك على الرواية العربية ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،د ط 2003.
- الشعرية ، تزيفتيان تودوروف ، ت ، شكري المبخوت ورجاء سلامة دار توبقال للنشر ، والدار البيضاء - المغرب ، ط1 ، 1990 .
- شعرية التأليف ، بوريس أوسبنسكي ، ت ، سعيد الغانمي و د . ناصر حلاوي ، المجلس الأعلى المشروع القومي للترجمة والنشر ، القاهرة ، ط1 ، 1990 .
- صنعة الرواية ، بيرسي لوبوك ، ت ، عبد الستار جواد ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ط1 ، 1981
- عبد الحميد بن هوقة – غدا يوم جديد – منشورات الأندلس – الجزائر – 1992 .
- عبد الحميد بورايو – منطق السرد في القصة الجزائرية الحديثة – ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر – 1994 .
- عبد المالك مرتاض – تحليل الخطاب السردي – معاجة تفكيكية مركبة لرواية زقاق المدق – ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر – 1995 .
- عبد المالك مرتاض – شعرية القصيدة – تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية – دار المنتخب العربي – بيروت – ط 1 – 1994 .
- علم الأصوات العام (أصوات اللغة العربية) ، بسام بركة ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ط1 ، د . ت .
- علم النص ، جوليا كريستيفا ، ت ، فريد الزاهي ، مراجعة : عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1991 .
- علي مولاي بوخاتم – الدرس السميائي المغاربي – دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد المالك مرتاض و محمد مفتاح – ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر .

- عودة الى خطاب الحكاية ، جيرار جينيت ، ت ، محمد معتصم ، مراجعة : سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 2000 .
- عيلان ، عمر: الإيديوليجيا و بنية الخطاب الروائي – دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة ، منشورات جامعة قسنطينة ، د ط ، 2001.
- الغائب " دراسة في مقامة للحريري " ، عبد الفتاح كيليطو ، دار توبقال ، الدار البيضاء– المغرب ، ط1 ، 1987.
- الغاية والأسلوب " دراسات وقراءات نقدية في السرد العربي الحديث في الأردن " ، غسان عبد الخالق إسماعيل ، مطابع الدستور التجارية ، الأردن ، ط1 ، 2000 .
- الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، د . إبراهيم جنداري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 2001 .
- فن الرواية العربية بين خصوصية وتحيز الخطاب ، د . يمنى العيد ، دار الآداب - بيروت ، ط1 ، 1998 .
- فن الشعر ، أرسطو طاليس ، تح ، شكري محمد عياد ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1967
- فن الشعر ، أرسطو طاليس ، تح ، عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت – لبنان ، ط2 ، 1973 .
- فن القصة ، محمد يوسف نجم ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1956 .
- في أدبنا القصصي المعاصر ، د. شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط 1 ، 1989 .
- في أصول الخطاب النقدي الجديد ، مجموعة باحثين غربيين ، ت ، احمد المديني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1987 .
- في البنيوية التركيبية " دراسة في منهج لوسيات غولدمان " ، د . جمال شحيد ، دار ابن رشد للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1982 .
- في التنظير والممارسة " دراسات في الرواية المغربية " ، حميد لحمداني ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط1 ، 1993 .
- في الخطاب السردي " نظرية غريماسGrimas " محمد الناصر العجيمي ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط1 ، 1993 .

- في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي) ، د. حكمت صباغ الخطيب ، " يمنى العيد " ، دار الأفاق الجديدة ، بيروت ، ودار الثقافة، الدار البيضاء ، ط2 ، 1984 .
- في نظرية الرواية " بحث في تقنيات السرد " ، د . عبد الملك مرتاض ، سلسلة عالم المعرفة ، ع (240) ، الرسالة ، الكويت ، ط1 ، 1998 .
- قال الراوي ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1997 .
- قضايا الرواية الحديثة ، جان ريكاردو ، ت ، صباح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ط1 ، 1977 .
- لحميداني ، حميد : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط1 ، 2006.
- المبدأ الحواري " دراسة في فكر ميخائيل باختين " ، تودروف ، ت ، فخري صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1992 .
- المتخيل السردي ، عبد الله إبراهيم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1990 .
- مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع ، فاضل ثامر ، دار الشوؤن الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1987 .
- مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، رولان بارت ، ت ، د. منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، بيروت ، ط1 ، 1993 .
- مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص ، دليلة مرسلي وأخريات ، دار الحداثة ، المغرب ، ط1 ، 1985 .
- مدخل إلى نظرية القصة ، جميل شاكر وسمير المرزوقي ، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد ، د . ط ، 1986 .
- مدخل إلىالأدب العجائبي ، تزيفتيان تودروف ، ت ، الصديق بو علام ، دار شرقيات للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط1 ، 1994 .
- مدخل لجامع النص ، جيرار جينيت ، ت ، عبد الرجمن أيوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ودار توبقال ، المغرب ، د . ط ، د . ت .
- مدخل لدراسة الرواية ، جيرمي هورثون ، ت ، غازي درويش عطية ، مراجعة ، د. سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1996 .

- مرتاض (عبد المالك): أي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟ لمحمد العيد ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط1 ، 1992 .
- مرتاض (عبد المالك): بين النص والتكاتب، الماهية والتطور، مجلة قوافل النادي الأدبي، الرياض، السعودية، 2004، مج4، ع07،سنة 1996
- مرتاض (عبد المالك): تحليل الخطاب السردي ، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدقة" سلسلة المعرفة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، 1995 .
- مرتاض (عبد المالك): حوار مع الدكتور عبد الله الغذامي، أجراه جهاد فاضل، أسئلة النقد، الدار العربية، سنة 1987
- مرتاض (عبد المالك): في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، 1998 .
- مرتاض ، عبد الملك : في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، د ط ، 1998.
- مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية ، كلود ليفي شتروس وفلاديمير بروب ، ت ، محمد معتصم ، عيون المقالات ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1988 .
- مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية) ، د .عبد العالي بوطيب ، الأمنية،دمشق،ط 1 ، 1999 .
- المسدي (عبد السلام): الأدب وخطاب النقد،دار اكتئاب الجديد المتحدة،بيروت،ط1، 2004
- المسدي (عبد السلام):قراءات مع الشابي والمتنبي وابن خلدون،الشركة التونسية للتوزيع،تونس،1978
- مشكلات المضمون والشكل في العمل الأدبي ، إي . فينو غرادوف ، ت ، هشام الدجاني، د . مط ، د . ط ، د . ت .
- مشكلة البنية ، زكريا إبراهيم ، مكتبة مصر للطباعة ، القاهرة ،ط1،د.ت .
- المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم انجليزي–عربي) ،محمد عناني ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، ط1 ،1996 .
- معايير تحليل الأسلوب ، ميكائيل ريفاتير ، ت ، د. حميد لحمداني ، دار النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1993
- معجم السرديات ، 2001 .
- معجم المصطلحات الأدبية ، إبراهيم فتحي ، لبنان ناشرون ، بيروت ،ط1، 1999 .

- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، سعيد علوش ، دار الكتاب العربي ، بيروت ،ط1 ، 1985 .
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة ومراد كامل المهندس ،مكتبة لبنان ، بيروت ،1979.
- معجم المصطلحات اللغوية والأدبية ، د.علية عزت عياد ، دار المريخ للنشر ، الرياض، ط1 ، 1984 .
- معرفة الأخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) ،عبد الله إبراهيم وسعيد الغانمي وعواد علي ،المركز الثقافي العربي ، بيروت ،ط1 ، 1990 .
- مفاهيم الشعرية ، حسن ناظم ،المركز الثقافي العربي ، بيروت ،ط1 ،1994 .
- مفهومات في بنية النص ، مجموعة من الأبحاث لكتاب غربيين ، ت ، د. وائل بركات ، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع – سورية ، ط1 ، 1996 .
- مقامات السيوطي (دراسة) ، د. عبد الملك مرتاض ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 1996 .
- مقدمة في النظرية الأدبية ، تيري أيفلتن ، ت ، إبراهيم جاسم العلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1992 .
- مقدمة في النقد الأدبي ، د. علي جواد الطاهر ،مط . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط2 ، 1983 .
- مقدمة في نظريات الخطاب ، ديان مكدونيل ، ت ، د . عز الدين إسماعيل ، المكتبة الاكاديمية ، القاهرة ، ط1 ، 2001 .
- من الشكلانية الى ما بعد البنيوية " ، جين . ب تومبكنز ، ت ، حسن ناظم و علي حاكم صالح مراجعة ، محمد جواد حسن الموسوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 1999
- مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، فلاديمير بروب ، ت ، أبو بكر احمد وأحمد عبد الرحيم نصر ، النادي الأدبي الثقافي بجدة – السعودية ، ط1 ، 1989 .
- مورفولوجيا الخرافة ، المؤلف السابق ، ت ، إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، المغرب ، ط1 ، 1986 .

- موسوعة نظرية الأدب " إضاءة تاريخية على قضايا أساسية ، الصورة ، المنهج ، الطبع المتفرد" ، مجموعة كتاب روس ، ت ، د. جميل نصيف التكريتي ، دار الشؤون العامة، بغداد ، ط1 ، 1993 .
- النص الأدبي تحليله وبناؤه (مدخل إجرائي) ، د. إبراهيم خليل ، د. مط ، ط1 ، 1995 .
- النص السردي نحو سيميائيات للايديولوجيا ، سعيد بنكراد ، دار الأمان ، الرباط ، ط1 ، 1996 .
- نظرية الأدب ، رينيه ويليك و أوستن وارين ، ت ، محيي الدين صبحي ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون – دمشق ، ط 3 ، د . ت .
- النظرية الأدبية المعاصرة ، رامان سلدن ، ت ، سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1996.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي ، صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د . ط ، 1987.
- نظرية الرواية " دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة " ، د. السيد ابراهيم ، دار قباء للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط1 ، 1998 .
- نظرية السرد " من وجهة النظر الى التبئير " ، مجموعة من الأبحاث لكتاب غربيين ، ت، ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1989
- نظرية المنهج الشكلي " نصوص الشكلانيين الروس " ، جمعها ، تودروف ، ت ، إبراهيم الخطيب ، مطبعة مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1982 .
- النقد الادبي ، احمد امين ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط4 ، 1967 .
- النقد البنيوي والنص الروائي ، محمد سويرتي ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، ط1 ، جزءان ، 1991 .
- النقد التطبيقي التحليلي ، د. عدنان خالد عبد الله ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 .
- النقد العربي نحو نظرية ثانية ، د. مصطفى ناصف ، دار الرسالة ، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، ع (255) ، ط1 ، 2000 .
- نقد النقد (رواية تعلم) ، تودروف ، ت ، د. سامي سويدان ، مراجعة ، ليليان سويدان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط2 ، 1986 .
- النقد والأسلوبية ، عدنان بن ذريل ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 1989
- الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور ، تحرير ، ديفيد وورد ، ت ، سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1999 .

- الوجيز في دراسة القصص ، لين ويلتزند و زليري لويس ، ت ، عبد الجبار المطلبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، ع (137) ، 1983 .
- يقطين (سعيد) : الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1، 1992
- يقطين (سعيد) : القراءة والتجربة،حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط،1، 1985
- يقطين (سعيد) : الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 1997
- يقطين (سعيد) : ذخيرة العجائب العربية، سيف بن ذي يزن، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1، 1994
- يقطين (سعيد) : قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي المغربي،الدار البيضاء،1997
- يقطين (سعيد) : من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 2005
- يقطين (سعيد): كتابة تاريخ السرد العربي ، مجلة علامات في النقد ، ع 53 .
- يقطين ، سعيد : تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط1 ، 1989.
- يقطين سعيد : انفتاح النص الروائي .
- يقطين سعيد : تحليل الخطاب الروائي

ثالثا : المقالات المنشورة في الدوريات

- ابنية المتون في الرواية العربية ، د . عبد الله ابراهيم ، الحياة التونسية ، تونس ، ع (62) ، 1991 .
- اتفاقات السرد ، جوناثان كلر ، ت ، محمد درويش ، الاقلام ، بغداد ، ع (1- 2) ، س28 ، 1993 .
- اختلاف المكان واحتمالات السرد ، د . مهند يونس ، الأقلام ، بغداد ، ع (5-6) ، س 28 ، 1993 .

- إشكالية التناص بين جزيئيات الهيكل " مهدي عيسى الصقر وحكاية الجسمانيات والطبيعيات لإخوان الصفاء " ، سلمان كاصد ، اسفار ، بغداد ع (19 – 20) ، 1995
- أصول مصطلح التناص في النقد العربي القديم ، د . فاضل عبود التميمي ، الموقف الثقافي ، بغداد ، ع (36) ، س 5 ، 2001 .
- أضواء على التجربة النقدية للناقد شجاع مسلم العاني ، اجري الحوار وار بدر السالم ، آفاق عربية ، بغداد ، ع (9 – 10) ، س 26 ، 2002 .
- أعطني اصطلاحاً اعطك منهجاً ، أو هبني منهجاً أهبك اصطلاحاً ، د. سعيد علوش ، الأقلام ، بغداد ، ع (9) ، س 21 ، 1986 .
- اكسير الكلام خطاب الحداثة في نظرية القة العربية القصيرة " محمد خضير وذاكرة العطار " ، د. ضياء خضير ، الرافد ، الامارات ، ع (41) ، 2001 .
- انماط السرد ، واين . سي . بوث ، ت ، محمود منقذ الهاشمي ، البحرين الثقافية ، البحرين ، ع (30) ، 2001 .
- البعد ووجهة النظر . مقالة في التصنيف ، واين . سي . بوث ، ت ، علاء العبادي ، الثقافة الاجنبية ، بغداد ، ع (2) ، 1992 .
- بعض خصائص الخطاب السردي ، د . محمد مفتاح ، علامات في النقد ، السعودية ، ج 35 ، مج 9 ، 2000 .
- بناء الحدث في الفن القصصي ، رؤية تنظيرية –، بقلم ، د. صبري مسلم حمادي ، اليرموك ، الأردن ، ع (60) ، 1998 .
- بنية الرواية والفيلم ، عبد الله ابراهيم ، افاق عربية ، بغداد ، ع(4) ، 1993 .
- البنية الزمنية في رواية ذاكرة الجسد ، للأديبة احلام مستغانمي ، صالح مفقودة ، الأقلام، بغداد ، ع (1) ،س 33 ، 1998 .
- البنية السردية وتعددية الأصوات في الرواية العربية الحديثة ، فاضل ثامر ، الأقلام، بغداد ، ع (5 –6) ، 1997 .
- بنية الواقعي والملحمي في السرد القصصي ، النص والنص الغائب في قصص محمود جنداري ، فاضل ثامر ، الاديب المعاصر ، بغداد ، ع (44) ، 1992 .
- التحليل البنيوي للسرد ، ت ، د. سامية أسعد احمد ، الأقلام ، بغداد ، ع (3) ، س 4 ، 1978 .

- التحليل التركيبي لمقامات الحريري ، د .مالك المطلبي ، آفاق عربية ، بغداد ، ع (8) ، س 15 ، 1992 .
- التحولات السردي ، تودروف ، ت ، احمد ممو ، الثقافة الأجنبية ، بغداد ، ع (1) ، س 9 ، 1989 .
- التشكل المعرفي ، ثنائية الذات / الأخر " إشكالية المصطلح النقدي ، الخطاب والنص " ، د . عبد الله إبراهيم ، آفاق عربية ، بغداد ، ع (3) ، س 18 ، 1993 .
- تشكيل الفضاء في المتخيل الروائي ، عواد علي ، عمان –الأردن ، ع (39) ، 1997
- تطور النباء وأدواته في الرواية العراقية ، د . شجاع مسلم العاني ، الأقلام ، بغداد ، ع (11 – 12) 1986 .
- التعبير عن الذاتية في اللغة / تقويم المقاربة الوصفية ، كاترين كربرا – اوركيوني ، ت ، جورج ابو صالح ، العرب والفكر العربي ، بيروت ، ع (7) ، 1989 .
- التعددية في الأصوات ونشأتها في الرواية العربية في العراق ، د . شجاع مسلم العاني ، الاديب المعاصر ، بغداد ، ع (50) ، 2000 .
- تقنيات الزمن في السرد القصصي من زمن التخييل الى زمن الخطاب ، عواد علي ، الاديب المعاصر ، بغداد ، ع (44) ،1992 .
- تقنيات السرب القصصي من التدليل الى التأويل . بئر الدلالة ، جدل الاحالة والايحاء ، د. عبد الله ابراهيم ، الاديب المعاصر ، بغداد ، ع (44) ، 1992 .
- التلقي الداخلي في المرويات السردية " حكاية الحجاج وصبيان الليل نموذجاً " ، د. عبد الله ابراهيم ، العلوم الانسانية ، كلية الاداب ، جامعة البحرين ، ع (3) ، 2000 .
- التناص نظرياً ، محمد رجب السامرائي ، الموقف الثقافي ، بغداد ، ع (16) ، س 6 ، 2001 .
- ثنائية النواة السردية في قصة " منزل النساء " ، باقر جاسم محمد ، الاديب المعاصر، بغداد ، ع (44) ، 1992
- حدود السرد ، جيرار جينيت ، ت ، بنعيسى بوحمالة ، آفاق ، المغرب ، ع (8 – 9) ، 1988 .
- حوارية الشعر عند باختين (قراءة في نصوص أمين صالح) ، رشيد يحياوي ، البحرين الثقافية ، البحرين ، ع (30) ، 2001 .
- حول القيمة المهيمنة ، انور المرتجي ، عالم الفكر ، الكويت ، مج 18 ، ع (1) ، 1987 .

- حول مفهومي السرديات والسردية ، بقلم ، علوط محمد ، الفيصل، السعودية ، ع (136) ، 1988 .
- الخطاب الادبي والنقد الاسلوبي الحديث عند جورج مولينيه ، بسام بركة ، البحرين الثقافية ، البحرين ، ع (30) ، 2001
- دراسة الادب بين علم العلامة ونظرية الاخبار ، د . رضا السويسي ، الحياة الثقافية ، تونس ، ع (8) ، س 2 ، 1976 .
- الرواية الفرنسية وتقنيات التجديد ، د. مصباح احمد الصمد ، عالم الفكر ، الكويت ، م 20 ، ع (4) ، 1990 .
- السرد الروائي والسرد الفلمي وضرورات المعالجة الفلمية ، فراس عبد الجليل ، الموقف الثقافي ، بغداد ، ع (32) ، س 5 ، 2001 .
- السرديات في النقد الروائي العراقي ، باقر جاسم محمد ، الاقلام ، بغداد ، ع (5 – 6)، س 28 ، 1992 .
- سردية الحكاية وحكاية السردية ، عبد الجبار داود البصري ، الاقلام ، بغداد ، ع (5 –6) ، س 28 ، 1992 .
- السرد والساردية في الفلم والقصص ، روبرت شولز ، ت ، سعيد الغانمي ، الثقافة الاجنبية ، بغداد ، ع (2) ، 1992 .
- السردية حدود المفهوم ، بول فيرون ، ت ، د . عبد الله ابراهيم ، الثقافة الاجنبية ، بغداد، ع (2) ، 1992 .
- السردي والشعري ، صدوق نور الدين ، الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، ع(38)،1986 .
- الشعري والسردي ، د . محمد القاضي ، الاقلام ، بغداد ، ع (9) ، 1999 .
- صورة السارد والمسرود له من خلال " دنيا الله " نجيب محفوظ ، احمد السماوي ، الحياة الثقافية ، تونس ، ع (56) ، 1990 .
- علم الاسلوب وصلته بعلم اللغة ، صلاح فضل ، فصول ، القاهرة ، مج 5 ، ع (1) ، 1984 .
- عن اللغة والتكنيك في القصة والرواية ، نموذج تحليلي من يوسف ادريس : حسن البنا ، فصول – القاهرة ، مج 5 ، ع (1) ، 1984 .
- عودة إلىإشكالية المكان / الفضاء . المكان في النص المسرحي ، عواد علي ، عمان ، الأردن ، ع (41) ، 1998 .

- الغرائبي في الأقصوصةوإشكالية المنهج ، احمد السماوي ، الأقلام ، بغداد ، ع (2) ، س 34 ، 1999 .
- فعلنة المصطلح " أما آن للمصطلح العربي ان يأخذ دوره ؟ " ، علي عبد الوهاب البقالي ، الرافد ، الإمارات ، ع (62) ، س 9 ، 2002 .
- قص الحداثة ، نبيلة ابراهيم ، فصول ، القاهرة ، مج 6 ، ع (4) ، ج 2 ، 1986 .
- كتابة السرد العربي ، سعيد يقطين ، علامات في النقد ، السعودية ، ج35 ، مج 9 ، 2000 .
- كينونة المتوازي في رواية عطر التفاح ، مقداد مسعود ، الأقلام ، بغداد ، ع (5–6) ،1997 .
- اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، يان موكارو فسكي ، ت ، الفت كمال الروبي ، فصول،القاهرة ،
- المتكلم في حيز المتكلم ، التخييل في حيز التخييل " نظرة في قصص فهد الدويري " ، د. إبراهيم عبد الله غلوم ، العلوم الانسانية ، كلية الآداب ، جامعة البحرين ، ع (3) ، 2000 .
- المتكلم في الرواية ، ميخائيل باختين، ت، محمد برادة ، فصول – القاهرة ، مج 5، ج 1، ع (3) 1985
- مدخل إلى التحليل البنيوي الشكلي للسرد ، يحيى عارف الكبيسي ، الأقلام ، بغداد ، ع (5 – 6) ، 1997 .
- مدخل الى التحليل البنيوي للقصص ، رولان بارت ، تر : نخلة فريفر ، العرب والفكر العالمي ، بيروت ، ع (5) ، 1989 .
- مدخل للتحليل البنيوي للسرد ، رولان بارت ، تر : حسن بحراوي و بشير القمري و عبد الحميد عقار آفاق ، المغرب ، ع (8 – 9) ، 1988 .
- مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة ، الرشيد الغزي ،الحياة الثقافية ، تونس، الجزء الاول ، ع (1) ، س 2 ، 1976 .

  الجزء الثاني ، ع (1) ، س 3 ، 1977 .
- مساهمة في بويطيقيا البنية الروائية الجنونية ، محمد سويرتي ، عالم الفكر ، الكويت ، مج 18 ، ع (1) ، 1987 .
- مستويات السرد بين التبئير الخارجي و التبئير الداخلي ، د . مهند يونس ، الاقلام ، بغداد ، ع (5 – 6) ، 1997 .
- مستويات النص السردي ، جاب لينتفلت ، ت ، رشيد بنحدو ، آفاق ، المغرب ، ع (8 – 9) ، 1988 .

- المصطلح النقدي بوصفه مدخلا لخطاب جديد ، فاضل ثامر ، الرافد ، الامارات ، ع (62) ، س9 ، 2002 .
- معجم لمصطلحات النقد الحديث (قسم أول) ، بقلم ، حمادي صمود ، حوليات الجامعة التونسية ، كلية الاداب والعلوم الانسانية ، تونس ، ع (15) ، 1977.
- مفاهيم الادب بوصفها أطراً للادراك النقدي ، حسن البنا عز الدين، فصول، القاهرة ، مج 6، ع (3) ، 1986 .
- مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الادبي المعاصر ، د . محمد خرماش ، الاقلام ، بغداد ، ع (5) ، س 304 ، 1999 .
- مقولات السرد الادبي ، تودوروف ، ت ، الحسين سحبان وفؤاد صفا، آفاق ، المغرب ، ع (8– 9) ، 1988 .
- (المكان ، الفضاء ، الحيز) من اجل فك الاشتباك الاصطلاحي ، كريم رشيد ، عمان – الاردن ع (43) ، 1999 .
- من آليات السرد العربي القديم ، طراد الكبيسي ، آفاق عربية ، بغداد ، ع (58) ، س 17 1992 .
- من قراءة النشأة الى قراءة التقبل ، حسين الواد ، فصول ، القاهرة ، مج 5 ، ع 1 ، 1984 .
- نحو نظرية نقد عربية حديثة ، اشكالية التنظير وفاعلية التطبيق ، د. محمد صابر عبيد ، الاقلام ، بغداد ، ع (6) ، س 35 ، 2000 .
- النص بناه ووظائفه " مقدمة أولية لعلم النص " ، تون أ . فان ديجك ، ت ، جورج ابو صالح ، العرب والفكر العالمي ، ع (5) ، 1989 .
- النص " البنية ، السياق " ، الطاهر روابنه ، اللغة والادب ، معهد اللغة العربية ، جامعة الجزائر ، ع (8) ، ملتقى علم النص ، 1996 .
- نظرية النص عند جوليا كرستيفا ، إعداد ، بلعلي آمنة ، اللغة والادب ، معهد اللغة العربية ، جامعة الجزائر ، ع (8) ، 1996 .
- وجهة النظر في الرواية المصرية ، انجيل بطرس سمعان ، فصول ، القاهرة ، مج 2 ، ع (2) ، 1982 .
- وظائف السرد في رواية الأسر ، د. رحمن غركان ، الأديب المعاصر ، بغداد ، ع (50) ، 2000 .

- الوظيفتان اللغوية والمرجعية في الرواية المغربية ، سعيد علوش ، آفاق عربية ، بغداد ، ع (11) ، س 15 ، 1990 .
- الوظيفة الهرمونطيقية للابتعاد ، بول ريكور ، ت ، فاطمة الذهبي ، الموقف الثقافي ، بغداد ، ع (22) ، س 4 ، 199 .
- وقائع ندوة نقد النص الأدبي ، كلية الآداب ، قسم اللغة العربية ، الجامعة المستنصرية ، 23 – 25 ك1 ، 1991

رابعا : المقالات المنشورة في الصحف

- في همومنا النقدية ، عن أي رولان بارت نتحدث ؟ ، د . علي جعفر العلاق ، جريدة الوحدة ، الأردن ، ع (5) ، س 2 ، 2002 .
- كلمة أخيرة في (السردية و إشكالاتها) ، د. عبد الإله احمد ، جريدة الثورة ، بغداد ، ع (8004) ، 5 آب 1992 .
- من يخاف السردية ، فاضل ثامر ، جريدة الثورة ، ع (7979) ، تموز 1992

المراجع الأجنبية

1. Cuddon , J . A. Dictionary of Literary terms , Reviseded . London , Penguin Books , 1979
2. Gerald prince ;Narratology ;The Form and functioning of narrative Mouton Poblishers , Berlin , New york . Amsterdam , 1982 .
3. Judy Pearsall ;The New Oxford, Oxford University press , 1999.
4. Philip stevick ;The theory of the Novel. the free Press , New york , 1967
5. Roger Fowler ;A dictionary of Modern critical terms , Rontedge & Kenga paul , London , Heulecy and Bosten . 1973 .
6. Seymor chatman ;Story and Discourse , cornell University press , I thaca and London , 1978 .

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

المقدمة : .....أ- ز

المدخل : 02- 24

المصطلح لغة : 03

المصطلح اصطلاحا : 03

المصطلح الأدبي النقدي واقع و آفاق : 04

المصطلح السردي العربي : 07

طبيعة المصطلح السردي : 09

المصطلح السردي العربي و قضياه : 11

الإبداع السردي : 15

المصطلح السردي و طبيعته : 18

حداثة المصطلح : 19

المصطلح و الجهود الذاتية : 21

مصادر المصطلح : 23

الفصل الأول : مصطلح الحدث الروائي :.....26- 83

المفهوم اللغوي للحدث :.....28

المفهوم المعجمي للحدث : 31

علاقة الحدث بالشخصية : 35

المواد ذات الصلة : 40

تقسيم بروب في تصنيف الوظائف : 53

أشكال الحوافز : 64

بنية الحدث في الرواية الجزائرية :.....68

أنواع الحدث : 69

بنية اللاسرد 71

الحدث و فعل الكتابة :.....74
حركة الأحداث : 78
سردية الحدث :.....80

الفصل الثاني : مصطلح الشخصية الروائية : 85 ـ150
مفهوم الشخصية في المدونة النقدية الغربية : 85
الشخصية كمصطلح في المعاجم العربية الحديثة : 86
الشخصية في المدونة النقدية العربية : 90
أشكال الشخصيات : 96
أنواع الشخصيات : 110
طرائق بناء الشخصية:.....116
علاقة الحوار بالشخصية في نقدنا السردي : 120
أساليب الشخصية : 121
أنواع الحوار :.....127
مفهوم الشخصية في قصص الأمثال : 136
الشخصية في المدونة النقدية الجزائرية: 142
أنواع الشخصية عند عبدالمالك مرتاض : 145

الفصل الثالث : مصطلح الزمكانية : .....152 . 223
المفهوم اللغوي للزمن : 154
الزمن بين المفاهيم الفلسفية و العلمية : 156
الزمن في الأدب : 159
تعريف المكان : 164
المكان في المعاجم الفلسفية : 165
حول مفهوم المكان الروائي و مكانته في النقدين الغربي و العربي : 166

المكان في النقد العربي : 170
مفهوم الزمكانية : 176
المرتكزات الفلسفية و العلمية لمصطلح الزمان : 178
مصطلح الزمكان في الأدب : 182
مصطلح الزمكان في النقدين الغربي و العربي : 186
مصلح الزمكان في النقد العربي : 188
مصطلح الزمكان في المدونة النقدية الجزائرية : 191
مصطلح الزمن :.....194
زمن الحكاية : 202
زمن القراءة : 209
مصطلح المكان في المدونة النقدية الجزائرية : 212

الفصل الرابع : **مصطلح الوصف** : .....225 . 285
مفهوم الوصف : 225
العلاقة : وصف / سرد : 230
اندراج الوصف في السرد : 234
الوصف عن طريق الرؤية : 237
الوصف عن طريق القول : 238
بنية الوصف : 239
مفهوم النظام الوصفي : 240
بنية الوصف الأساسية: 242
بنية الوصف االمقطعية: 243
وظائف الوصف : ..... 245 . 256

مصطلح الوصف في المدونة النقدية الجزائرية :.....257
علاقة الحوار بالوصف :.....278
الحوار و علاقته بوصف المكان : 281
وظائف الوصف في الخطاب الروائي : 282

الخاتمة :.....287-289
قائمة المصادر و المراجع : .....291 - 308
فهرس الموضوعات : .....309 - 312