وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أحمد بن يحي الونشريسي –تيسمسيلت–

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة تخرج تندرج ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها

تخصص: نقد حديث و معاصر

الموسومة بـ:

سرديات جيرار جنيت عند سعيد يقطين في كتابه تحليل الخطاب الروائي(الزمن /السرد/التبئير)

إعدادالطّالبة:

بوحركات فاطيمة الزهرة

إشراف الدّكتور:

بن علي خلف الله

لجنة المناقشة

د/ فايد محمد	جامعة تيسمسيلت	رئيسا
أ.د/ بن علي خلف الله	جامعة تيسمسيلت	مشرفا و مقرارا
د/ عبد الهادي جمال الدين	جامعة تيسمسيلت	مناقشا

السّنة الجامعية: 2021/2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

شـــــكر وعرفان

الحمد لله السميع العليم، والصلاة والسلام على نبينا الكريم، وعلى آله وصحبه أجمعين. أما بعد: وامتثالا لقوله تعالى: ﴿ ولئن شكرتم لأزيدنكم ﴾، أحمد الله عز وجل وأشكره الذي سهل لي طريق العلم وأناره، ووفقني لإتمام هذا العمل.

كما أتقدم بخالص الشكر والعرفان لأستاذي الفاضل الدكتور بن علي خلف الله. الذي لم يبخل عليّ بتقديم النصيحة والتوجيه، طيلة إشرافه على هذا العمل بل وطيلة دراستي في سنوات الجامعة.

كما أشكر أيضا جميع أساتذتي الأفاضل بمعهد اللغات والآداب وعلى رأسهم الأستاذ فايد محمد والأستاذة نجاة وسواس، وكل من الأستاذ سعيد بوشنافة و عبد الهادي جمال الدين لدعمهم لي بشتى الوسائل سواء المادية أو المعنوية. لكم مني فائق الشكر والاحترام.

الإهـــــداء

إلى أمي نبع الحنان.

إلى أبي بر الأمان.

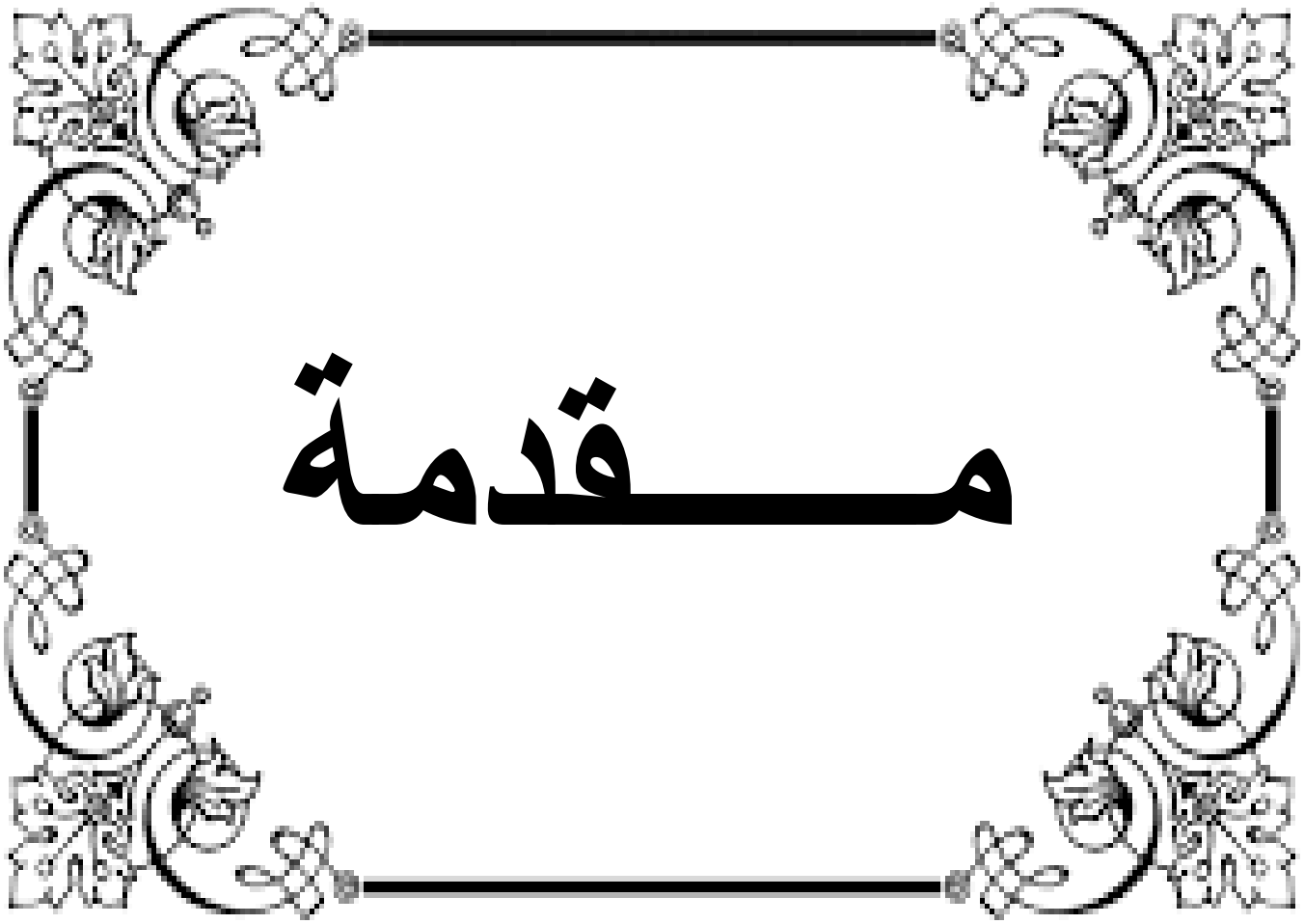
وإلى إخوتي وأبنائهم شقائق الريحان.

وإلى ثلة من صديقاتي وعلى رأسهم إيمان.

وإلى جميع أساتذتي الكرام.

أهدي لكم هذا البحث المتواضع، طالبة من المولى –عز وجل– أن ينال استحسانكم، ويطيل في أعماركم، ويمن عليكم بالخير والبركات.

بودركات فاطيمة الزهرة


مـــــقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا وحبيبنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين. أما بعد:

لقد اجمع معظم دارسي السرديات على أن مشكلة علم السرد سابقا تكمن في عدم تلقيه الرواج والاهتمام الكبير من قبل النقاد، كما ينبغي له أن يلقاه مقارنة بالمناهج النقدية واللسانيات وغيرها من المجالات الأدبية والنقدية. إلا أنه وفي منتصف القرن الماضي، بدأ الاهتمام يزداد أكثر فأكثر بهذا المجال، وهذا نظرا لما حققته النصوص الروائية من حضور في الساحة الأدبية، ومع انتشار هذا النوع النثري بكثرة (الرواية) أصبح يستقطب اهتمام النقاد لدراسته والكشف عن البنى الشكلية التي تتكون منها الخطابات السردية بصفة عامة، والخطابات الروائية بصفة خاصة.

لقد كان أول اهتمام يحضى به السرد من حيث الدراسة الشكلية مع الباحث الروسي "فلاديمير بروب"، الذي درس الحكاية الشعبية الروسية؛ منتهيا إلى اكتشاف اثنين وثلاثين وظيفة؛ وتعتبر كل الدراسات السردية التي جاءت بعده سواء البنيوية أو السيميائية أو الشكلانية عبارة عن ثمرة لما جاء به هذا الباحث، ومن بين هذه الدراسات التي اهتمت بالسرد نجد الدراسة البنيوية السردية. والتي عالجت السرد من خلال بنيته الشكلية ومكوناته الخارجية، لا من ناحية المضمون وهذا ما أوخذ عليها، فأصبحت شكلانية تهتم بالشكل على حساب الموضوع، ومن بين رواد السرديات البنيوية الناقد الفرنسي جيرار جنيت (Gérard Genette). والذي حاول أن يؤسس لنظرية سردية خالصة، من خلال التطرق إلى ما سبقه إليه النقاد، عبر تحديد ثلاث مكونات أساسية لدراسة السرد وهي (الزمن Temps، الصيغة Mode، والصوت voix) ضمن كتاب وسمه بـ(خطاب الحكاية) (discoure du récit) أو (Figure 3) فلقي هذا العمل رواجا كبيرا في الساحة النقدية العربية منذ أول ترجمة له. فتأثر العديد من نقادنا العرب بمجهوداته ، ومن ضمنهم الناقد المغربي سعيد يقطين. وقد تجلى هذا الأثر في مختلف أعماله ومن ضمنها كتابه (تحليل الخطاب الروائي)، والذي هو أساس بحثنا هذا.

ويندرج هذا العمل الذي انجزناه ضمن سياق محاولة الكشف عن أثر جنيت على يقطين، من خلال المقارنة بينهما، واكتشاف نقاط الالتقاء ونقاط الاختلاف.

ولعل الدافع الذي أدى بنا لاختيار هذا الموضوع، هو ميولنا إلى السرد عامة و الرواية خاصة. ورغبة منا في دراسة عمل سعيد يقطين النقدي وهو كتاب (تحليل الخطاب الروائي). إضافة إلى أهمية هذا النوع من الدراسات التي تقارن بين النقاد في مجال السرديات. وعلى هذا الأساس انطلقنا من المقارنة بين جنيت ويقطين للتعمق أكثر في نقد السرديات.

والبحث ككل هو إجابة عن جملة من الأسئلة، وذلك من خلال الوصف والتحليل. متسائلين عن ما حققه كل من جنيت ويقطين في هذا المجال؟ وما هو الجديد الذي جاء به كلا من الناقدين في هذا المضمار؟ وكيف تأثر الناقد المغربي سعيد يقطين بجيرار جنيت على وجه الخصوص؟ وهل تجلى هذا الأثر في كتابه تحليل الخطاب الروائي؟ وما هي الإضافات التي قدمها هذا الناقد العربي للمقاربة النصية في مجال السرديات؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة، اعتمدنا في بحثنا هذا على عدة مناهج منها المنهج الوصفي والمنهج المقارن، بالإضافة إلى التحليل. فكان سبب اعتمادنا على هذه المناهج هو التطرق لوصف منجز جيرار جنيت من خلال الحديث عنه ضمن الجانب النظري. ومقارنة عمل سعيد يقطين بعمله من خلال التحليل والدراسة خاصة من الجانب التطبيقي. لاستخراج فيما بعد أثر هذا الناقد الفرنسي في كتاب (تحليل الخطاب الروائي) من خلال عملية المقارنة.

وقد أملت علينا الطبيعة الابستمولوجية أن نمفصل البحث وقدم اجتهادا يقضي بتقسيمه إلى مدخل وثلاث فصول. حيث زاوجنا في كل فصل بين الجانب النظري والتطبيقي. ففي المدخل المفاهيمي تطرقنا إلى التعريف ببعض المفاهيم كالتعريف بمفهوم كل من الخطاب والسرد من الناحية اللغوية والاصطلاحية، والحديث عن نشأة علم السرد واتجاهات تحليله. ثم انتقلنا إلى الفصل الأول وسمناه بـ "مقولة الزمن بين جيرار جنيت وسعيد يقطين". مزاوجين بين الطرح النظري والممارسة التطبيقية. فتحدثنا أولا عن الترتيب الزمني، وما يدخل تحته

من زمن الحكاية ومفارقات زمنية. واسترجاعات بأنواعها (الداخلية والخارجية)، والاستباقات (الداخلية والخارجية). ثم عرجنا على مصطلح المدة (الديمومة) بما فيه من تقنيات مسرعة للسرد وأخرى مبطئة له. وهي أربعة (الخلاصة، الحذف، المشهد، والوقفة الوصفية). ثم مرورا بآخر عنصر وهو التواتر، والذي يدرس علاقات التكرار بين القصة والنص. وفيه ما هو تواتر أحادي، وتواتر تكراري وتواتر تأليفي. مذيلين هذا الفصل بمجموعة ملاحظات.

وبالنسبة للفصل الثاني فقد عنوناه بـ "مقولة الصيغة بين جيرار جنيت وسعيد يقطين". وقد قسمناه وفقا لما جاء في كتاب (خطاب الحكاية). أولا مع المسافة، وندرس فيها كل من حكاية الأحداث وحكاية الأقوال، وما في هذا الأخير من خطابات كالخطاب المسرود والمعروض والمحول بأسلوب غير مباشر والخطاب المنقول. ثم تطرقنا إلى المنظور وعلاقته بالتبئير، وأنواع التبئيرات من (التبئير الصفر، التبئير الداخلي، التبئير الخارجي).

أما الفصل الأخير عنوانه: "مقولة الصوت بين جيرار جنيت وسعيد يقطين"، فتحدثنا فيه أولا عن زمن السرد من سرد لاحق وسابق ومتزامن وآخر مضاف. مررنا فيه إلى مستويات السرد ووضعيات السارد الأربعة. ثم انتقلنا إلى الحديث عن الضمير وما فيه من سارد متباين حكائيا وسارد متماثل حكائيا. وأخيرا تطرقنا إلى كل من السارد/البطل ووظائفه، وعلاقته بالمسرود له. مختتمين هذا البحث بخاتمة كانت حوصلة لما حصّلناه من معارف من خلال هذا البحث وذلك ضمن الفصول الثلاثة. بعدها مباشرة عرفنا كلا من الناقدين ضمن ملحقين. الأول خاص بجنيت وأعماله والثاني خاص بيقطين ومنجزاته.

وقد استعنا في بحثنا هذا بجملة من المصادر والمراجع التي اشتغلت على السرد. ومن أهمها كتاب (خطاب الحكاية) لجيرار جنيت وكتاب (تحليل الخطاب الروائي) لسعيد يقطين. واللذان يعدان مصدران بالنسبة لهذا البحث. بالإضافة إلى كتاب (سرديات جيرار جنيت في النقد العربي الحديث) لمنصوري مصطفى، والذي أفادنا كثيرا في الجانب النظري. وأيضا كتاب حميد لحمداني (بنية النص السردي)، وكتاب حسن بحراوي (بنية الشكل الروائي). كما استفدنا كثيرا من سليمة لوكام وآرائها النقدية في كتابها (تلقي السرديات في النقد المغاربي)

سواء في الجانب التطبيقي أو الجانب النظري. بالإضافة إلى العديد من المراجع الأخرى تفوق الخمسين مرجعا كلها ساهمت في بناء هذه الدراسة.

ومثل أي باحث مبتدئ واجهتنا بعض الصعوبات، والتي عطلتنا نوعا ما من ناحية التوقيت. من أهمها صعوبة كتاب (تحليل الخطاب الروائي)، هذا ما اضطرنا إلى تغيير خطة البحث أكثر من مرة. بالإضافة إلى صعوبة بعض المفاهيم السردية التي جاء بها جنيت وخاصة مع ترجمتها. دون أن ننسى ندرة كتب نقد النقد التي تناولت كتب سعيد يقطين بالدراسة.

وأخيرا والواجب يقتضي الشكر وباستعمال ضمير المتكلم المفرد في هذا الموضع لا يسعني إلا أن أحمد الله عز وجل على توفيقه لإتمام هذا العمل. كما أتقدم بكامل الشكر والعرفان والامتنان لأستاذي ومشرفي الفاضل الدكتور بن علي خلف الله الذي تفضل علي بقبول الإشراف، والذي عمل جاهدا على أن يكتمل هذا العمل في أبهى حلة فأكرمني بتوجيهاته وإرشاداته القيمة.

تيسمسيلت في 28/ 2021/05

الطالبة بوحركات فاطيمة الزهرة

مدخـــــل
مفاهيمي

مدخل مفاهيمي:

سنشتغل في هذا المدخل على تحليل عنوان بحثنا وتفكيكه وذلك من خلال تحليل جزئياته والذي هو «سرديات جيرار جنيت عند سعيد يقطين في كتابه تحليل الخطاب الروائي» وسنقف على المصطلحات المفاتيح والمهمة في هذا العنوان على غرار الخطاب والخطاب الروائي، بالإضافة إلى السرد. أما بخصوص الناقد الفرنسي جيرار جنيت والناقد المغربي سعيد يقطين فخصصنا لهما ملحقان للتعريف بهما وبأهم منجزاتهما، فمن خلال هذا المدخل المفاهيمي والذي يمثل البوابة الرئيسية للدخول في موضوعنا نستطيع أن نتعرف على ما جاءنا به جيرار جنيت من منجز نقدي للسرد وكيف نقله عنه سعيد يقطين وجلبه للساحة النقدية العربية، وتأسيسا على ما سبق سنبدأ أولا بتعريف الخطاب ثم نعرج على تعريف السرد.

وقد تعمدنا أن نبدأ بتعريف الخطاب أولا، لأن جيرار جينيت حينما فرق بين الخطاب والقصة والسرد، بدأ بتعريف الخطاب ثم مر إلى القصة وفي الأخير السرد. بالإضافة إلى أن هذا الأخير ينضوي تحت الخطاب.

1/تعريف الخطاب:

إن مصطلح الخطاب مصطلح حافل بالدلالات، إذ لا يمكن حصره أو قصره في معنى واحد، فعند العودة إلى المعاجم والقواميس العربية سواء القديمة أو الحديثة نجد أن معانيه تعددت وتنوعت. كما أنه انقسم من حيث بنيته إلى خطاب شعري وآخر سردي (نثري)، أساسه السرد، وقد حظي هذا الصنف من الخطاب باهتمام النقاد والدارسين المعاصرين مما أدى إلى ظهور علم اسمه علم السرد أو السرديات، اهتم هذا العلم بكل ما هو مرتبط بالسرد مثل الرواية والقصة والأقصوصة والحكايات الشعبية وغيرها. وقد وجدنا أن مفهوم الخطاب متشعب وسنحاول فيما يلي أن نضبط تعاريفه كما أوردها متخصصو هذا الفرع من المعرفة.

أ-لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور"الخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان...وذهب أبو إسحاق إلى أن الخطبة عند العرب: الكلام المنثور المسجع ونحوه التهذيب: والخطبة مثل الرسالة التي لها أول وآخر"[1].

وورد أيضا في هذا المعجم "خطب الخَطْبُ: الشأن أو الأمر، صغر أو عظم، وقيل: هو سبب الأمر. يقال ما خطبك؟ أي ما أمرك؟ وتقول: هذا خطب جليل، وخطب يسير. والخطب: الأمر الذي تقع فيه المخاطبة، والشأن والحال، ومنه قولهم: جل الخطب، أي عظم الأمر والشأن"[2].

كما جاء في أساس البلاغة للزمخشري حول خطب "خاطبه أحسن الخطاب وهو المواجهة بالكلام، وخطب الخطيب خطبة حسنة. وخطب الخاطب خطبة جميلة. وكثر خطابها. وهذا خطبها. وهذه خطبه وخطبته، وكان يقوم الرجل في النادي في الجاهلية فيقول: خِطْبٌ، فمن أراد إنكاحه قال: نِكْحٌ"[3].

وفي معجم الوسيط: "فصل الخطاب: ما ينفصل به الأمر من الخطاب. وفي التنزيل العزيز: ﴿واتَيْنَاهُ الحِكْمَة وفَصْلَ الخِطَابْ﴾. وفصل الخطاب أيضا: الحكم بالبينة، أو اليمين أو الفقه في القضاء، أو النطق بأما بعد، أو أن يفصل بين الحق والباطل. أو هو خطاب لا يكون فيه اختصار مخل ولا إسهاب ممل"[4].

---

[1]_ابن منظور جمال الدين، لسان العرب، دار المعارف، طبعة1980، مصر، المجلد4، الجزء29، ص1195،1194.

[2]_المصدر نفسه، ص1194.

[3]_الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1998، الجزء1 ص255.

[4]_ مجموعة مؤلفين، المعجم الوسيط، يصدر عن مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، مصر، 2008 ص243.

يتضح لنا مما سبق أن المفهوم اللغوي للخطاب في المعاجم العربية قد تعددت دلالاته ومعانيه، إلا أن ما يهمنا في هذه الدراسة هو الدلالة المتعلقة بالنقد الأدبي والتي تقترن بالحديث والحوار، والكلام الحسن المنثور.

ب-اصطلاحا:

من المعروف أن اللسانيات في بادئ أمرها عرفت الخطاب في حدود معينة، فكان الخطاب مقتصرا على الجملة "باعتبارها أكبر وحدة قابلة للوصف النحوي"[1]، وكانت تنطوي تحتها وحدات صغرى لهذا الوصف النحوي وهي الكلمة. فجاءت بعدها النظرية اللسانية الحديثة لتتوسع أكثر في مفهوم هذا الخطاب ويصبح عبارة عن مجموعة من الجمل التي تشكل مع بعضها نصا ذا دلالة.

فيعرف (هاريس) الخطاب على أنه "ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر"[2]. ففي حين كانت الجملة أكبر وحدة للوصف النحوي والكلمة هي أصغر وحدة في اللسانيات التقليدية، ولعل بلومفيلد هو أول من جاءنا بهذا التحديد القديم للخطاب والمحصور في الجملة. فإن أعلام اللسانيات الحديثة يعتبرون أن المورفيمات هي أصغر وحدة. في حين أن الخطاب عبارة عن مجموعة من الجمل المترابطة.

أما الخطاب عند (إيميل بنفنيست) فيعرفه على أنه "كل تلفظ يفترض متحدثا وسامعا تكون للطرف الأول نية التأثير في الطرف الثاني بشكل من الأشكال. ومن ثمة فهو يفرق بين نظامين من التلفظ هما الخطاب والحكاية التاريخية"[3]. أو كما يقول سعيد يقطين الحكي والخطاب. ويبين بنيفيست "كون هذا التمييز لا يرتبط مطلقا بالتمييز الذي يقام عادة بين

---

[1] _سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن-السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي،ط4، بيروت، الدار البيضاء 2005، ص15.

[2] _المرجع نفسه، ص17.

[3] _محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2000 ص08.

اللسان المكتوب واللسان الشفوي. فالتلفظ القصصي يحتفظ به الآن في اللغة المكتوبة بينما الخطاب يوظف كتابة ومشافهة، وفي الممارسة العملية للتلفظ نجدنا في الآن نفسه ننتقل من أحدهما إلى الآخر"[1].

لقد كانت محاولات كل من (هاريس) و(بنفنيست) بمثابة الخطوة الأولى التي حاولت أن تحدد مفهوم أوسع وأشمل للخطاب مما كان عليه عند أصحاب اللسانيات التقليدية فكانت هذه الخطوة بمثابة الركيزة الأساسية التي سينطلق منها الباحثين في بداية السبعينيات لتحديد مفهوم أدق لهذا المصطلح. إلا أن تعدد دلالاته أدى إلى اختلاف وجهات النظر بين الباحثين.

مع تجاوز المفهوم القديم للخطاب والذي قدمته اللسانيات التقليدية، يبرز لنا رأي تودوروف والذي يؤكد "أن لكل حكي مظهرين متكاملين في آن واحد: قصة وخطاب. أما القصة (Histoire) فتعني الأحداث في ترابطها وفي علاقتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها، يمكن أن تقدم مكتوبة أو شفوية. أما فيما يخص الخطاب (Discours)، فيظهر لنا من خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة، وبحيال هذا الراوي هناك القارئ الذي يتلقى هذا الحكي. وفي إطار العلاقة بينهما ليست الأحداث المحكية هي التي تهمنا (القصة)، ولكن الذي يهم الباحث في الحكي بحسب وجهة النظر هذه هو الطريقة التي بواسطتها يجعلنا الراوي نتعرف على تلك الأحداث (الخطاب)"[2]. ففي تمييز تودوروف بين هذين المظهرين، اهتم بالخطاب الذي يعيد تمثيل وسرد أحداث القصة، من خلال المفارقات والالتواءات الزمنية والصيغ السردية.

أما بخصوص (جيرار جنيت) والذي هو جزء مهم من محور بحثنا، فأثناء بحثه في الخطاب ميز بين ثلاث مظاهر للحكي تندرج تحت مصطلح (الحكاية) من بينها الخطاب. وإذا أردنا أن نتعمق ونفهم الأفكار التي جاء بها في مجال السرديات يجب علينا أولا أن

[1]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص19.

[2]_ينظر، المرجع نفسه، ص30.

نفرق بين هذه المصطلحات الثلاثة (الخطاب، القصة، السرد)، وهذا على حسب ما جاء في مدخل كتابه (خطاب الحكاية). إذ يقول إن استخدام كلمة الحكاية دون الاهتمام بمعناها هذا ما يصعب السرديات "وإذا أردنا أن نكون على بصيرة من أمرنا في هذا المجال، فعلينا –فيما يبدو لي–أن نميز تحت هذا المصطلح بين ثلاثة مفاهيم تمييزا واضحا"[1]. وهي:

أ–الخطاب: فيقول عن هذا المعنى الذي ينطوي تحت مصطلح الحكاية: "إنه الأكثر بداهة ومركزية حاليا في الاستعمال الشائع، تدل كلمة الحكاية على المنطوق السردي، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث"[2]. فالمقصود من هذا المعنى هو النص السردي أو المنطوق السردي، إذ يكون إما خطابا مكتوبا أو شفهيا.

ب–القصة: فقال عن هذا المعنى الثاني أنه "أقل انتشارا، ولكنه شائع في الوقت الحاضر بين محللي المضمون السردي ومنظريه. تدل كلمة الحكاية على سلسلة الأحداث الحقيقية والتخييلية، التي تشكل موضوع هذا الخطاب، ومختلف علاقاتها (من تسلسل وتعارض وتكرار... الخ)"[3]. فالقصة عبارة عن مجموعة من الأحداث التي يؤطرها زمان ومكان معينان تدور حول شخصيات إما حقيقية أو من نسج الخيال.

ج–السرد: وهذا المعنى هو الأكثر قدما "فتدل كلمة الحكاية على حدث أيضا، غير أنه ليس البتة الحدث الذي يروى، بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصا ما يؤدي شيئا ما: إنه فعل السرد متناولا في حد ذاته"[4]. فالسرد هو العملية التي يقوم بها الراوي أو السارد لعرض أحداث قصته فهي بذلك فعل الحكي.

---

[1]_جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997، ص37.

[2]_المرجع نفسه، ص37.

[3]_المرجع نفسه، ص37.

[4]_المرجع نفسه، ص37.

2/الخطاب الروائي:

وفيما يخص مصطلح الخطاب الروائي، فيعرفه (سعيد يقطين) في كتابه المعنون بـ(تحليل الخطاب الروائي) على أنه "الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية. قد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولته كتابتها ونظمها. فلو أعطينا لمجموعة من الكتاب الروائيين مادة قابلة لأن تحكى، وحددنا لهم سلفا شخصياتها وأحداثها المركزية وزمانها وفضائها لوجدناهم يقدمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم ومواقفهم، وإن كانت القصة التي يعالجون واحدة"[1].

ولو أردنا استخراج تعريف أبسط من هذا لقلنا إن الخطاب الروائي هو متتالية أو مجموعة من الأحداث والأفعال المترابطة فيما بينها والتي يؤطرها فضاء زماني وآخر مكاني تدور حول شخصيات معينة إما رئيسية أو ثانوية، بأسلوب وطريقة مميزة تختلف من راوي إلى آخر. هذا الأسلوب هو الذي يقدم لنا القصة أو الرواية وهو (الخطاب). هذا ما يبين لنا أن الخطاب الروائي لديه مميزاته الخاصة، والتي تتحدد في الزمن وما يندرج تحته من مفارقات زمنية، بالإضافة إلى الصيغة والرؤية السردية.

3/تعريف السرد:

يعد علم السرد أو السرديات من العلوم المستحدثة التي طغت على سطح النشاط النقدي والإبداعي العالمي منذ منتصف القرن الماضي، ولا تزال، وقد انقسم النقاد في تحديد مفاهيم السرد والسرديات إلى مدارس وتوجهات متعددة ومختلفة، وقد استعانوا بمعظم مناهج النقد في مقاربة هذه الظاهرة المهمة في حياة البشرية خاصة في عصرنا هذا، وفيما يلي سنحاول ضبط مفهوم هذا الشق من المعرفة من أوجه مختلفة ومدارس متعددة.

أ/السرد لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور: "السرد في اللغة: تقدمة الشيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعا. وقوله أيضا: سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه.

[1]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص07.

وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له. وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه"[1]. بمعنى تتابع الكلام والسياق الجيد للحديث.

أما في معجم المنجد في اللغة للويس معلوف:" سرد–سردا وسُرَادا الدرع: نسجها (و.الجلد: خرزه) و–الشيء: ثقبه. سرد وأسرد الأديم ونحوه ثقبه وخرزه. تسرد الدر: تتابع في نظام. وتابع قوله: وسرد–سردا وسرادا الحديث أو القراءة: أجاد سياقهما"[2]. أيضا هنا نجد أنه يحيل إلى التتابع والنظام في الحديث بالإضافة إلى السياق الجيد.

وفي معجم الوسيط: "سرد الحديث: آتى به على ولاء. جيد السياق. وتسرد الشيء: تتابع . يقال: تسرد الدر. وتسرد الدمع، وتسرد الماشي: تابع خطاه"[3]. ومن خلال تقصي معنى السرد في المعاجم اللغوية العربية سواء القديمة أو الحديثة، يتبين لنا أن جلهم أجمعوا على معنى التتابع والنظام أو الانتظام، والسياق الجيد. وعليه نستطيع القول إن السرد هو الانتظام والتتابع في رواية الأحداث وهذا ما يشكل لنا سياقا جيدا. كما لا ننسى أن هناك مصطلحات عديدة تقابل هذا المصطلح منها القص والحكي والمحكي بالإضافة إلى الأخبار والرواية وغيرها.

ب/اصطلاحا:

يعرفه (رولان بارث) والذي يقول: "إن أنواع السرد في العالم لا حصر لها ... ويمكن نقلها عن طريق العديد من أشكال اللغة المنطوقة والمكتوبة، الصور الثابتة والمتحركة، والإيماء أو أي خليط منظم من كل هذه الأشكال، فالسرد حاضر في الأسطورة والخرافة، وفي الحكاية على لسان الحيوان، والأقصوصة، والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والكوميديا (...) والنقش على الزجاج، والسينما والرسوم الكاريكاتورية والخبر الصحفي والمحادثة.

[1]_ابن منظور جمال الدين، لسان العرب، المجلد3، الجزء24، ص1987.

[2]_لويس معلوف، المنجد في اللغة، المطبعة الكاثوليكية، ط19، بيروت، لبنان، ص330.

[3]_مجموعة مؤلفين، المعجم الوسيط، ص426.

وفضلا عن هذه الأشكال اللانهائية تقريبا، فإن السرد حاضر في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات...إنه موجود تماما مثل الحياة"[1]. بمعنى أن السرد عند بارث حاضر في كل الأشكال الإبداعية الإنسانية.

أما مفهوم السرديات في كتاب (نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير) والذي هو جهد مجموعة من النقاد فيتم تعريفه على أنه: "موضوع معرفي يحلل مكونات وميكانيزمات المحكي. فلكل محكي موضوع؛ أي أنه يجب أن يحكي عن شيء ما. هذا الموضوع هو الحكاية. وهذه الأخيرة يجب أن تنتقل (إلى المتلقي) بواسطة فعل سردي هو السرد. فالحكاية والسرد مكونان ضروريان لكل محكي، والمحكي خطاب شفوي أو مكتوب يعرض حكاية والسرد هو الفعل الذي ينتج هذا المحكي"[2]. ففي نظر هؤلاء النقاد ومن ضمنهم جيرار جنيت أن السرد بمثابة الفعل الناقل للحكاية إلى المستمع أو القارئ أو المتلقي بصفة عامة. فالمحكي يتكون من الحكاية والتي هي عبارة عن مجموعة من الأحداث أو القصص وقعت ضمن إطار زماني ومكاني معين، أما السرد هو الأداة المنظمة والواصفة لهذه الحكاية أي المنتجة.

أما (غريماس) فيعرف السردية بقوله: "هي تلك الخاصية التي تخص نوعا من الخطابات، ومن خلالها يمكن التمييز بين الخطابات السردية والخطابات غير السردية"[3]. أي أن السرد تقنية نستطيع من خلالها أن نميز بين الخطابات الأدبية والغير أدبية.

وكما قيل عن السرد أيضا أنه: "مصطلح نقدي حديث يعني نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية"[4].

---

[1]– فايد محمد. علي سحنين، أبحاث في الرواية ونظرية السرد، طكسيج.كم للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، 2014 ص89.

[2]– ينظر، جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، سور الأزبكية، ص97.

[3]–فايد محمد. علي سحنين، أبحاث في الرواية ونظرية السرد، ص89.

[4]–آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 21، بيروت، لبنان، 2015 ص38.

ومصطلح السرد نجده في اللغة الفرنسية إما narratologie أو narration أو narrative "أما ما يقابلها في الترجمة النقدية العربية من مصطلحات فنجد من بينها، السرد والقص، والحكي، والأخبار، والرواية، فضلا عن شيوع مصطلح Récit في المعرفة الاصطلاحية، إذ هو الحكي والمحكي لدى بعض النقاد وهو السرد والمسرود لدى آخرين"[1]. هذا ما يعني أن العرب قديما عرفوا مفهوم السرد هذا ما تجلى في الأشكال السردية القديمة كالحكايات الشعبية والسير الشعبية والمقامات وغيرها من الأنواع النثرية.

وبحكم أن السرد هو "الطرف الأول من ثنائية، السرد/ الحكاية، هو الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي (الحاكي) ليقدم بها الحدث إلى المتلقي. فكأن السرد إذن هو نسج الكلام ولكن في صورة حكي وبهذا المفهوم يعود السرد إلى معناه القديم. حيث تميل المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى نسج أيضا"[2].

كما نجد الناقد المغربي حميد لحمداني يعرفه بقوله: "هو بالضرورة قصة محكية تفترض وجود شخص يحكي، وشخص يحكى له، أي وجود تواصل بين طرف أول يدعى "راويا"، أو ساردا Narrateur، وطرف ثان يدعى مرويا له أو قارئا Narrataire"[3].هذا ما يفسر لنا أن فعل السرد يستوجب وجود متلقي كما يستوجب وجود راوٍ أو سارد.

في حين يعرفه الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض قائلا: "السرد هو شكل المضمون (أو شكل الحكاية). والرواية هي سرد قبل كل شيء، ذلك أن الروائي عندما يكتب رواية ما، يقوم بإجراء قطع* واختيار للوقائع التي يريد سردها. وهذا القطع والاختيار لا يتعلقان أحيانا بالتسلسل الزمني للأحداث التي قد تقع في أزمنة بعيدة أو قريبة. وإنما هو قطع واختيار

---

[1]–مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيميائي، الإشكالية والأصول والامتداد، منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق، سورية، 2005، ص245،246.

[2]_آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص38.

[3]_حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد العربي، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب بيروت، لبنان، 2000، ص45.

*القطع يعني الحذف، أي أن السارد لا يعيد سرد جميع الأحداث، ففي بعض الأحيان يكون مجبرا على حذف بعضها. والحذف وهو تقنية من تقنيات السرد.

تقتضيه الضرورة الفنية، فالروائي ينظم المادة الخام التي تتألف منها قصته ليمنحها شكلا فنيا، ناجحا ومؤثرا في نفس القارئ"[1].

أما سعيد يقطين فيعرفه في كتابه (الكلام والخبر) بقوله: "السرد فعل لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان. وأن السرد يرتبط بأي نظام لساني أو غير لساني، وتختلف تجلياته باختلاف النظام الذي استعمل فيه"[2]. ومن خلال عرضنا لهذه التعاريف نلاحظ التقارب المفاهيمي بينها فيما يتعلق بتعريف مصطلح السرد، وما ذلك إلا وجها من وجوه التأثير والتأثر بين النقاد سواء الغرب أو العرب في صناعة المصطلحات العلمية وتعريفها وتحديد مفاهيمها وحقولها المعرفية.

ولا بد أن نشير إلى أن هناك اتجاهان للسرديات "لكل منهما طريقة خاصة في التحليل تختلف عن الاتجاه الآخر، أحدهما موضوعاتي أي متعلق بالموضوع بالمعنى الواسع (هو تحليل القصة أو المضامين السردية). والآخر شكلي بل تنميطي هو تحليل الحكاية بصفتها نمط (تمثيل القصة)"[3].

أ-**الاتجاه الأول:** يسمى عادة السيميائية السردية، "يمثله فلاديمير بروب، كلود بريمون غريماس وغيرهم. ويهتم بسردية (Narrativité) الحكاية دون الاهتمام بالوسيلة الحاملة لها- رواية، فيلما أو رسوما- مادام نفس الحدث يمكن ترجمته بوسائل مختلفة. أنه يدرس مضامين سردية، بهدف إبراز بنياتها العميقة التي تعتبر عادة كونية، دون اعتبار للجماعات اللسانية"[4]. بمعنى أن هذا الاتجاه لا يهمه الشكل أو التعبير في تحليله للسرد بقدر اهتمامه بموضوع وتصورات هذا السرد.

---

[1]_آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص29.

[2]_سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء، 1997 ص19.

[3]_فايد محمد. علي سحنين، أبحاث في الرواية نظرية السرد، ص89-90.

[4]_جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص97.

وفي الساحة النقدية العربية نجد ثلة من الأسماء ممن زاوجوا بين التطبيق والتنظير في أعمالهم النقدية، نذكر على سبيل المثال لا الحصر "سعيد بنكراد، محمد مفتاح، محمد الداهي، محمد ناصر العجيمي، سمير المرزوقين، جميل شاكر، عبد الملك مرتاض، ورشيد بن مالك، بالإضافة إلى عبد الحميد بورايو، السعيد بوطاجين، حسين خمري، وأحمد طالب وغيرهم"[1]. فنلاحظ جغرافيا أن نقاد المغرب العربي لهم حصة الأسد في هذا الميدان على النقاد المشارقة وإن كان هناك بعض الأقلام المشرقية.من أمثال: صلاح فضل، ومحمد ناصر العجيمي، ومحمد عناني، وسيزا قاسم وغيرهم.

ب-الاتجاه الثاني: وهو السرديات البنيوية، هذا التصور"ليس موضوعه الحكاية، ولكن المحكي كصيغة للتمثيل اللفظي للحكاية، وكما يقدم نفسه مباشرة للتحليل، أنه يدرس العلاقات بين المستويات الثلاثة التالية: المحكي، الحكاية والسرد. ويجيب عن الأسئلة: من يحكي ماذا؟ إلى أي أحد؟ وحسب أي صيغة Modalités"[2]. أي أن هذا الاتجاه يهتم كثيرا بالشكل السردي أو شكل الخطاب السردي أو بالأحرى النمط أو الصيغة. فأصحاب هذا الموقف يرون أن الجمالية بالإضافة إلى أساسيات السرد تكمن في صيغ الخطاب وشكله لا في موضوعه.

فنجد أن هذا الاتجاه يمثله في الغرب كل من: "رولان بارث، تودوروف، وجيرار جنيت أما على الصعيد العربي فيعد الناقد المغربي سعيد يقطين من بين النقاد المتخصصين في هذا المجال، وقد ألف في ذلك مجموعة من الكتب منها كتابه: (تحليل الخطاب الروائي) و(انفتاح النص الروائي)...وغيرها. بالإضافة إلى النقاد (محمد القاضي، ومحمد الخبو ومحمد نجيب العمامي، وأحمد السماوي)، من تونس والباحثين (عبد الحكيم المالكي، وفاطمة الحاجي) من ليبيا، والناقد (محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم) من موريتانيا"[3].

---

[1]_ينظر، فايد محمد. علي سحنين، أبحاث في الرواية ونظرية السرد، ص90.

[2]_جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص97.

[3]_فايد محمد. علي سحنين، أبحاث في الرواية ونظرية السرد، ص91.

4/نشأة علم السرد أو السرديات:

إن علم السرد أو كما يقال السرديات، لم يأتِ من العدم، فعند البحث في مصطلح السردية نجد أنه متعلق بمصطلح أقدم وهو الشعرية Poétique، فعلاقتهما كانت علاقة اقتران، وكلاهما يندرجان ضمن "البوطيقا"*، وبعد انفصال هذه الأنواع الأدبية عن بعضها أصبح لكل منهما خصائصه ومفاهيمه ومعارفه الخاصة التي تميزه عن غيره. إذ يقول يقطين: "إن السرديات تندرج باعتبارها اختصاصا جزئيا يهتم بـ(السردية) الخطاب السردي ضمن علم كلي هو البوطيقا التي تعنى (بأدبية) الخطاب الأدبي بوجه عام، وهي بذلك تقترن بـ(الشعريات) التي تبحث في (شعرية) الخطاب الشعري"[1]. ثم يشرح كلامه بمخطط معنون بـ: (موقع السرديات وموضوعه). ثم يقول أيضا: "إن كلا من الاختصاصين يراكم تجاربه الخاصة بناء على المبادئ العامة التي يستند فيها إلى البوطيقا، ويحقق له شبه استقلاله في التطور، ليتأتى له في المرحلة النهائية تطوير العلم الأصل، والمساهمة في إثرائه وإغنائه"[2].

أما فيما يخص اشتقاق مصطلح Narratologie، "فيعود إلى تودوروف الذي نحته عام 1969 للدلالة على الاتجاه النقدي الجديد المختص بالدراسات السردية، بيد أن الباحث الذي استقام على جهوده مبحث السردية في تيارها الدلالي هو الروسي فلاديمير بروب"[3]. هذا الأخير درس وبحث في نظام الشكل الداخلي للحكاية الخرافية الروسية ثم استنبط قواعدها الأساسية والمتمثلة في اكتشافه لشبكة من العلائق الشكلية التي تحكم تلك القصص وقد وسمها بالوظائف، وقد اكتشف اثنين وثلاثين (32) وظيفة في كل قصة قد تزيد وقد تنقص، وكان ذلك سنة 1929 في عمله المسمى بـ (مورفولوجية الحكاية الخرافية). ليصبح هذا العمل فيما بعد بمثابة المصدر الذي يعود إليه كل من رغب في دراسة السرد "وقد أطلق

---

* وجدنا هذا المصطلح بهذا الشكل في كتاب الكلام والخبر لسعيد يقطين.

[1] _سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص23.

[2] _المرجع نفسه، ص23.

[3] _عبد الله إبراهيم، مقال حول: الدراسات السردية العربية (واقع وآفاق):الدراسات-السردية-العربية-واقع-وآفاق http://www.iwan7.com/forum/ بتاريخ: 2021/01/29، الساعة: 22:14

(روبيرت شولز) على هؤلاء ذرية بروب وفي طليعتهم غريماس وبريمون، وتودوروف وجنيت. وبالتقاطها رأس الخيط من بروب، وسّع أتباعه المفهوم بحيث انتهى الأمر به ليشمل كل مكونات الخطاب السردي"[1].

كذلك تعد جهود (غريماس) في هذا المجال كبيرة ومعتبرة ومهمة "فقد كان يسعى –شأنه في ذلك شأن بروب– للبحث عن نحو للرواية يقوم على عدد محدود من المبادئ تتولد عنها الأقاصيص، لكنه يختلف عن بروب في أنه ينظر للقصة على أنها بنية دلالية مشاكلة للجملة لا تنصاع إلا للتحليل المناسب، وليس المطلب الذي يسعى وراءه غريماس إلقاء الضوء على أعمال أدبية بعينها، بقدر ما هو إلقاء الضوء على النحو الذي تتولد عنه هذه الأعمال"[2]. وتتشكل مجهودات غريماس في الفكرة التي جاء بها لدراسة السرد وهي المربع السيميائي أو النموذج العاملي والذي يقوم أساسا على فكرة الأضداد الثنائية.

وإذا كان تركيز (غريماس) قد انصب على نحو الرواية إلى الجانب السيمانطيقي، فإن (تودوروف) "قد اتجه ببحثه جهة الجانب النظمي، (...) أي أنه لم يقدم إلا نحوا على مستوى النظم وحده، لكنه ينطلق من المقدمة نفسها التي ينطلق منها (غريماس) وتقوم على أساس من وجود نحو للرواية تتبع منه النصوص القصصية آخر الأمر"[3]. والنحو في مفهوم تودوروف يتجاوز حدود اللغة ولا يقف عندها "فهو نحو عالمي ترجع إليه كل لغات البشر وهو مصدر كل العالميات في شتى ألوان النشاط الإنساني بل هو الذي يحدد الإنسان نفسه"[4]. وعلى إثر هذا قام تودوروف بجعل "العلاقة بين الدراسات اللغوية ودراسة الرواية علاقة تبادلية قائمة على التأثير والتأثر، فهي تمضي في اتجاهين: من اللغة إلى الرواية.

---

[1]_عبد الله إبراهيم، مقال حول: الدراسات السردية العربية، (واقع وآفاق):الدراسات–السردية–العربية–واقع–وآفاق http://www.iwan7.com/forum/ بتاريخ: 2021/01/29، الساعة: 22:22

[2]_السيد إبراهيم، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط القاهرة، 1998، ص24.

[3]_ينظر، المرجع نفسه، ص39.

[4]_المرجع نفسه، ص39.

ومن الرواية إلى اللغة، حيث يمكن أن نستعير مقولات الدراسات اللغوية وتصنيفاتها، وفي الوقت نفسه قد تمكننا دراسة الرواية من تصحيح صورة النحو"[1]. لعل ما نفهمه من هذا الكلام أن مجهودات أو بالأحرى مفاهيم تودوروف حول تحليل السرد كانت أوسع من مفاهيم غريماس. فهذا الأخير التزم بحدود اللغة و نحو الرواية إلا أن تودوروف تجاوز حدود الرواية ونحو الرواية إلى النحو العالمي.

لقد ظهر على يد أتباع بروب ما يسمى بالسرديات الحصرية والسرديات التوسيعية "فالسرديات الحصرية تطلعت إلى وضع أنظمة تحكم مسار الأفعال السردية"[2]. وهي ما تسمى بسرديات الخطاب "لأنها هي الأصل الذي تبلور إبان الحقبة البنيوية، وعمل السرديون على حصر مجال اهتمامهم وجعله مقتصرا على الخطاب في ذاته، وفي هذه الحقبة تأسست الأصول، وتم تحديد المكونات البنيوية للخطاب السردي التي تميزت بها السرديات عن غيرها من الاختصاصات التي تبحث في السردية مثل السيميوطيقا السردية مثلا"[3]. لقد كانت هذه السرديات اسما على مسمى فقد انحصرت في الخطاب فقط وتسمى أيضا بالسرديات الصيغية والتي تهتم بتحليل الحكاية بصفتها صيغة سردية تعنى بتمثيل مجموعة من القصص.

ثم ظهرت بعد ذلك ما يسمى بالسرديات التوسيعية "هدفت إلى اقتراح نماذج قياسية كبرى تستوعب جميع الاحتمالات الممكنة للأفعال داخل العالم السردي للنصوص الأدبية وحاولت الإفادة من المعيار اللغوي الذي أسس له ديسوسير في حقل اللسانيات الحديثة"[4]. ويسميها سعيد يقطين سرديات النص؛ "وهي التي سعت إلى تجاوز المستوى اللفظي

---

[1]_السيد إبراهيم، نظرية الرواية، ص42.

[2]_عبد الله إبراهيم، مقال حول: الدراسات السردية العربية (واقع وآفاق):الدراسات-السردية-العربية-واقع-وآفاق http://www.iwan7.com/forum/ بتاريخ: 2021/01/30، الساعة: 00:20

[3]_سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص24.

[4]_عبد الله إبراهيم_ http://www.iwan7.com/forum/ بتاريخ: 2021/01/30، الساعة: 00:40

للخطاب، بانفتاحها على مستويات أخرى لم تهتم بها في الحقبة البنيوية"[1]. فتجاوزت ما توقفت عنه السرديات الحصرية إلى الخطابات غير اللفظية.

أما عن (جيرار جنيت) "فإننا نتحدث عن لحظة فارقة في تاريخ الدراسة الأدبية الحديثة بوجه عام، والدراسة السردية بوجه خاص. فمعه يمكننا الحديث عما قبل السرديات وهي مختلف المنجزات السردية السابقة له، والسرديات التي أقام لها بناء خاصا وتصورا متكاملا، حتى لم يعد بالإمكان تناول السرديات، لأي مشتغل بها، دون أن يكون قد تفاعل بصورة أو بأخرى مع عطاءاته السردية، لذلك لا غرابة أن نجد (ميك بال) تتحدث عن ما قبل جنيت وما بعده"[2].

كما يعد أيضا هذا الناقد "من بين الأوائل الذين قاموا بإدخال بعض المصطلحات السردية حيث جعل منها مرحلة هامة من مراحل التحليل وعالجها ضمن ما أسماه بصيغة السرد: (Mode du récit) ضمن النموذج التحليلي الذي قدمه في اللغة الفرنسية، وهو النموذج المهم الذي استوعب المقولات السابقة له. فقدم تأطيرا منظما لأسس السرد الفني من خلال وقوفه على كلمة «حكاية» * في اللغات الأوروبية"[3].

فقد دخلت مفاهيم جينيت الثلاثة التي جاء بها في مجال السرد وهي (الزمن، الصوت الصيغة) إلى النقد العربي من خلال ترجمة بعض أعماله، ومن أهم هذه الأعمال: (خطاب الحكاية)، و(عودة إلى خطاب الحكاية)، (مدخل إلى جامع النص)، بالإضافة إلى العديد من الكتب المشتركة مع نقاد كثر مثل كتاب (من البنيوية إلى الشعرية) مع رولان بارث وكتاب (نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير) مع عدد من النقاد أمثال (واين بوث) و(كريستيان آنجلي)، و(جان إيرمان). إلا أن الكتاب الأساسي والذي يعتبر الركيزة الأولى لمفاهيمه السردية هو كتاب «خطاب الحكاية». وهذا الذي على أساسه سننطلق في بناء هذه الدراسة، مع العلم أن سعيد يقطين تأثر بالدرجة الأولى بهذا الناقد وبمفاهيمه السردية.

---

[1]_سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص24.

[2]_سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردي، الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، لبنان، 2012 ص43.

[*] ورد في كتاب مصطلحات النقد العربي السيميائي لمولاي علي خاتم مصطلح قصة وتم تغييره إلى مصطلح حكاية بناء على ما ورد في كتاب جيرار جنيت "خطاب الحكاية".

[3]_مولاي على بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيميائي، ص246.

الفصل الأول:

مقولة الزمن بين جيرار جنيت وسعيد يقطين

1-مقولة الزمن بين جيرار جنيت وسعيد يقطين:

يعد الزمن من أهم مكونات الخطاب السردي فهو يمثل الإطار المسير لنشاط المادة الحكائية. وقد اهتم الباحثون في الخطاب السردي عامة والخطاب الروائي خاصة بدراسته وتحليله وفق آليات وإجراءات معينة. في حين أن الزمن الكرونولوجي التاريخي قائم على تتابعية وتراتبية للأحداث أي تعاقبها وفق تسلسل منطقي، فإن الزمن في الخطاب أصبح أساسه الخلط والاعوجاج في منحى زمن القصة وهذا هو المنطق بالنسبة للكتابة الروائية الحديثة. وفي هذا الفصل سنحاول أن نبين عمل كل من جيرار جنيت وسعيد يقطين من خلال الفروقات الحاصلة بين الناقد الفرنسي التأسيسي والذي كان من بين مؤسسي علم السرد والناقد المغربي الأكاديمي الذي حاول الإلمام بما جاء به جل النقاد في ساحة نقد السرد سواء من قبل جيرار جنيت أو من بعده، فنرى أن يقطين تأثر به إلى حد بعيد، إلا أن لكل منهما أسلوبا مختلفا في دراسة هذه التقنيات. وسنحاول أن نتطرق إلى كيفية تعامل يقطين مع الزمن في رواية (الزيني بركات) و هذا من خلال الفصل الأول من كتابه (تحليل الخطاب الروائي)، وإن كان قد التزم بمفاهيم جنيت أم غير فيها، فحاولنا أن ندرس بعضا من هذه التقنيات السردية الزمنية. وعلى هذا الأساس يجب علينا أولا التعرف على مفهوم الزمن.

لعل (تودوروف) من بين أهم النقاد الذين درسوا الزمن، حيث في دراسته للزمن الروائي يقسمه إلى ثلاثة تقسيمات وهي:

-زمن القصة أو الحكاية: أي الزمن الخاص بالعالم التخييلي.

-زمن الكتابة: وهو مرتبط بعملية التلفظ أي زمن السرد.

-زمن القراءة: أي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص.[1]

[1] _حسن علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، 2009 ص187.

في حين أننا نجد (غلدشتاين) يقسمه إلى:

أ- زمن الكاتب: وهو الزمن الذي أول فيه السارد خطابه السردي،" ولا يخفى ما لهذا الزمن من تأثير على صورة المؤلف. ويقول ميخائيل باختين: الكاتب المؤلف يتململ بحرية في زمنه، يمكنه أن يبدأ الحكاية من أولها، أو من آخرها أو من وسطها، أو أن ينطلق من أية لحظة في الأحداث التي يعرضها دون أن يخل بالسرد الموضوعي للزمن. هنا يظهر بوضوح الفرق بين الزمن الذي يعرض والزمن المعروض"[1].

ب- زمن القارئ: "القارئ مثل الكاتب الروائي، متأثر لا محالة بالزمن الذي يعيشه، بسنه بطريقة عيشه، وطريقة تمثله للرواية وباللغة التي ينتمي إليها"[2].فزمن تلقي القارئ للنص يختلف عن زمن الكاتب وعن زمن القصة لذلك يكون للزمن دور كبير في التأثير على المتلقي.

ج- الزمن التاريخي: هذا الزمن يبرز لنا العلاقة بين الواقع والتخييل، "فالحكاية يمكن أن تكون في زمن الكاتب أو تكون أقدم بقليل أو بكثير، كما يمكن أن تكون في زمن مستقبلي مثل روايات الخيال العلمي"[3].

أما تعريفه عند النقاد العرب فنجد الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض يقول عنه: "إنه مظهر نفسي غير مادي، ومجرد غير محسوس، ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، لا من خلال مظهره في حد ذاته. فهو وعي خفي، لكنه متسلط ومجرد لكنه يتمظهر في الأشياء المجسدة"[4]. وبعد أن عرفه مرتاض على أنه مظهر نفسي غير مادي ومجرد. يعرفه أيضا عبد الصمد الزايد بأنه: "المادة المعرفية المجردة التي تشكل

---

[1]_حسن علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص187.

[2]_المرجع نفسه، ص187.

[3]-المرجع نفسه، ص187.

[4]_عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، د.ط، وهران، الجزائر،2005 ص262.

إطار كل حياة، وحيز كل فعل وكل حركة، بل إنها لبعْضٌ لا يتجزأ من كل الموجودات وكل وجوه حركتها ومظاهرها وسلوكها"[1].

فهذان التعريفان يصبان في المفهوم العام للزمن والذي ينقسم في المفهوم التقليدي إلى ثلاث أقسام (ماض، حاضر، مستقبل). إلا أنه اكتسب مكانة كبيرة ومهمة في الأدب والنقد وبالخصوص في الخطاب السردي والروائي، حيث إن جيرار جنيت أسس له ثلاث فصول من كتابه (خطاب الحكاية) وهو ما يعرف بمقولة الزمن. إذ إن الزمن في السرد يختلف استعماله من سارد إلى آخر. فكل سارد يحاول أن ينظم مظاهر الزمن حسب منظوره الخاص ورؤيته العامة وهنا يتدخل دور المفارقات الزمنية.

وبرؤيتنا للرواية أنها نوع من السرد؛ وأن كليهما يصب في مجال الإبداع، يمكننا الاستشهاد بتعريف نعيم عطية للزمن الروائي حيث قال: "إن الزمن الروائي باعتباره عملا أدبيا أداته الوحيدة هي اللغة. يبدأ بكلمة وينتهي بكلمة وبين كلمة البداية وكلمة النهاية يدور الزمن الروائي. أما قبل كلمة البداية وبعد كلمة النهاية فليس للزمن الروائي وجود، لذلك كان لدراسة الزمن في الرواية عدة جوانب ، فأحد هذه الجوانب يتمثل في أن الرواية فن يتم تذوقه تحت قانون الزمن، إذ إن استيعاب عمل أدبي لا يكون لحظيا أو آنيا مثل تأثير العمل التشكيلي"[2]. هذا فيما يخص الزمن في الخطاب بصفة عامة عند بعض النقاد، أما فيما يخص جيرار جنيت فنجد أنه اشتغل على عنصر الزمن في السرد وجعله ضمن مقولاته الثلاث وهي (الزمن، الصيغة، الصوت). فنجد أنه ميز بين زمن القصة وزمن السرد.

فزمن القصة: "هو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، فلكل قصة بداية ونهاية. ويخضع زمن القصة للتتابع المنطقي. بينما زمن السرد: هو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة، ولا يكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة، وبعض الباحثين يستخدمون زمن

[1]_عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، ط1، 1988، ص07.

[2]_نعيم عطية، دلالة الزمن في الرواية الحديثة، مجلة المجلة، العدد 170، فبراير 1971، ص19.

الخطاب بدل مفهوم زمن السرد"[1]. وعلى إثر هذا الاختلاف في الزمن بين القصة والسرد ينتج لنا ما يسمى بالمفارقات الزمنية. ولكن قبل الولوج إلى الحديث عن هذه المفارقات يجب علينا أولا أن نفرق بين هذه المصطلحات (الخطاب، القصة، السرد). والتي تدخل كلها تحت مصطلح الحكاية، وهذا على حسب ما جاء في مدخل كتابه (خطاب الحكاية). وقد سبق واشرنا إلى هذا التمييز في المدخل المفاهيمي. وكما يقول السيد إبراهيم: "والقص أحد ثلاثة مفاهيم في نظرية جنيت. فإذا كانت التفرقة عند النقاد بين شيئين هما القصة والعمل القصصي، فهي عنده بين ثلاثة أشياء: القصة والعمل القصصي والقص، فالمراد بالقصة هو الحكاية نفسها باعتبارها مجموعة الأحداث أو ما يطلق عليه جنيت محتوى الرواية ... وأما العمل القصصي فهو النص نفسه مكتوبا أو ملفوظا، أو هو الخطاب الذي تظهر فيه القصة. وربما أعيد فيه ترتيب الأحداث، وفيه تنهض الشخصيات في علاقات متنوعة بعضها مع بعض ... وهناك شيء آخر هو عملية القص أو الإخبار بالقصة نفسها، وهو ما يطلق عليه عملية إحداث الفعل الروائي"[2]. وبعدما فرق لنا جنيت بين هذه المصطلحات الثلاثة قسم لنا دراسة الزمن إلى ثلاث مستويات وهي (الترتيب، المدة، التواتر).

أما عن سعيد يقطين، فنرى أنه تأثر تأثرا بينا بما جاء به جيرار جنيت، وهذا ما نلاحظه في كتابه (تحليل الخطاب الروائي)، عند حديثه عن الزمن في الفصل الأول من هذا الكتاب، وهذا حينما قارب زمن الخطاب الروائي (الزيني بركات). ولعل أول ما نلاحظه في كتابه هذا هو افتتاح كل فصل تطبيقي بتمهيد نظري، فما يحسب له أنه كان على حد قريب ملما بالجزء النظري، وهنا نلاحظ أنه كان لجيرار جنيت حصة الأسد مما جاء به يقطين إلى جانب اعتماده أحيانا على مقولات تودوروف، فلعل هذان الناقدان كانا المثال الذي يحتذي به يقطين في دراسته للسرد والخطاب الروائي. إلا أن ما يهمنا هو أثر جنيت على هذا الناقد المغربي. فأول اختلاف نلاحظه بين الناقدين هو عدم التزام يقطين بطريقة

[1] _محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، ط1، المغرب، لبنان، 2010، ص87.

[2] _ينظر، السيد إبراهيم، نظرية الرواية، ص104.105.

التحليل نفسها التي سار عليها جنيت. ففي حين أن جنيت رتب كل من المفارقات من استباقات واسترجاعات ضمن مستوى الترتيب، والخلاصة والحذف والوقفة والمشهد ضمن مستوى المدة، والتكرار بأنواعه الثلاث التأليفي والمتشابه والأحادي ضمن ما سماه التواتر. نجد يقطين –ضمن تحليله للزمن في الزيني بركات– يخلط بين هذه المستويات وهذا الخلط ليس بدون دراية وإنما هو عن عمد، فبني تحليله على تقسيم الرواية إلى تمفصلات زمنية كبرى وأخرى صغرى، أما الكبرى فتمثلت في تقسيم الرواية من حيث السنوات إلى وحدات سردية ضمن الخطاب، وتقسيم عدد المواقع الزمنية المسجلة كحقب، فقسم الوحدات السردية إلى عشرة والمواقع الزمنية إلى ستة. أما عن التمفصلات الزمنية الصغرى، فيتمثل في دراسة كل وحدة على حدة واستخراج المفارقات الزمنية والتقنيات السردية الموجودة فيها، وهذه الوحدات الصغرى بدورها تنقسم إلى وحدات اصغر و مقاطع. فعند مزجه لهذه المستويات الثلاثة، نجد أنه انتقل مباشرة إلى الحديث عن المقاطع التكرارية والتي تدخل ضمن التواتر ومن المفترض دراستها كأخر مستوى مثلما ما فعل جنيت. ثم قفز إلى دراسة الحذف وضمن هذه النقطة قدم انتقادا لجنيت بقوله: "نلاحظ هنا كون جنيت لم يول أية أهمية للترتيب والأنواع التي يمكن أن يعرفها، واكتفى بالإلحاح على المفارقات تقصيا وبحثا. وبعض العناصر التي أشار إليها في فصل المدة la durée ، كان من الممكن ان تطرح في إطار الترتيب، (مثل الحذف)"[1].

1-1 الترتيب (النظام)Ordre:

والنظام كما سماه جنيت في كتابه خطاب الحكاية "الترتيب"، والترتيب يقصد به ترتيب الأحداث بين زمن القصة وزمن الحكاية. وكما يقول منصوري مصطفى: "إن دراسة العلاقة بين زمن القصة وزمن المحكي مرده عدم تطابق الزمنيين، إذ عادة ما يلجأ المشتغلين بالمحكي إلى إحداث تنافر بين الزمنين. استنادا على طبيعة رؤيتهم للحياة أصلا، وعلى

[1]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص96.

البواعث الجمالية التي يطمح كل كاتب تحقيقها من خلال ذلك التنافر. وذلك ما قد يفسر اختلاف الخصائص الكتابية، وإن تم الاستناد إلى قصة واحدة"[1]. فمثلا قد تشترك مجموعة روائيين في سرد أحداث قصة واحدة ولكن عند القراءة نجد أن الاختلاف واضح بينهم، هذا الاختلاف راجع إلى الالتواءات* الزمنية أي المفارقات التي يستعملها كل راوي على حسب منظوره الخاص.

1-1-1-زمن الحكاية:

يقول حميد لحمداني: "إنه ليس من الضروري من وجهة نظر البنائية –أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما، أو في قصة مع الترتيب الطبيعي لأحداثها– كما يفترض أنها جرت بالفعل. فحتى بالنسبة للروايات التي تحترم هذا الترتيب فإن الوقائع التي تحدث في زمن واحد لابد أن ترتب في البناء الروائي تتابعيا، لأن طبيعة الكتابة تفرض ذلك، مادام الروائي لا يستطيع أبدا أن يروي عددا من الوقائع في آن واحد، وهكذا فإن التطابق بين زمن السرد وزمن القصة المسرودة لا نجد له مثالا إلا في بعض الحكايات العجيبة القصيرة على شرط أن تكون أحداثها متتابعة وليست متداخلة"[2]. وإذا دل هذا الكلام على شيء فإنما يدل على ثنائية زمن القصة وزمن الحكاية والثنائية لا تكون كذلك إلا إذا حملت في طياتها معنيين متضادين مختلفين عن بعضهما، وهذا يدل على أن زمن الحكاية يختلف عن زمن القصة، بحيث يطلق عليهما زمن الدال وزمن المدلول. يقول جنيت: "إن الثنائية الزمنية المشدد عليها هنا بهذه القوة. والتي يشير إليها المنظرون الألمان بالمعارضة بين زمن القصة وزمن الحكاية سمة لا تميز الحكاية السينمائية فحسب، بل تميز الحكاية الشفوية أيضا على مستويات بلورتها الجمالية كلها. بما في ذلك المستوى «الأدبي» المحض الذي هو مستوى الإنشاء الملحمي أو السرد المسرحي ... ولعلها أقل ملاءمة في أشكال أخرى من التعبير

[1] _منصوري مصطفى، سرديات جيرار جنيت في النقد العربي الحديث، دار رؤية، ط1، القاهرة، مصر، 2015، ص166.

* هذا المصطلح مأخوذ من كتاب "سرديات جيرار جنيت في النقد العربي الحديث لمصطفى منصوري.

[2] _حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص73.

السردي (كالرواية –الصورة) أو القصة المصورة. إذ تشكل مقطوعات من الصور وتتطلب بالتالي قراءة متتابعة أو تزامنية– تنسجم أيضا مع نوع من النظرة الشمولية والتزامنية، لما تدعو إليه. وبهذا المعنى، تكون الحكاية الأدبية المكتوبة ذات وضع من الأصعب الإحاطة به"[1]. فزمن الحكاية هو ما يبنى عليه كتاب خطاب الحكاية حيث أنه يتميز بالمرونة والحركية على عكس زمن القصة الذي يتميز بالتراتبية والثبات. وهذه المرونة تتمثل لنا فيما يسمى بالمفارقات الزمنية والاستباق والاسترجاع وما إلى ذلك .

1-1-2 المفارقات الزمنية:

إن المقصود بالمفارقات الزمنية هو الخروج عن نظام زمن القصة أي عدم مطابقة نظام ترتيب زمن أحداث الحكاية لزمن أحداث القصة، وبهذا تعني المفارقات "دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة. وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة و يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك"[2]. فيمكن للراوي أو السارد أن يغير في تراتبية الأحداث بنظام يعاكس ترتيب أحداث القصة كما يمكن أن يقدم سرده بطريقة مطابقة للقصة ثم بعد ذلك يستبق الأحداث أو يعود إلى وقائع سابقة تخل بترتيب زمن القصة.

فأول ما يقوم به التحليل الزمني هو "تعداد مقاطعه حسب تبدلاتها الموقعية في زمن القصة بالإضافة إلى تحديد الصلات التي تجمع بين المقاطع"[3]. وحتى نتمكن من دراسة الترتيب في الخطاب أو الرواية لا بد من مقارنة "الأجزاء الزمنية التي تكون منها الخطاب

[1] _ينظر، جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص45.

[2] _المرجع نفسه، ص47.

[3] _ينظر، المرجع نفسه، ص49.50.

الروائي والنظام الذي رتبت عليه الأحداث، أقول نقارن ذلك بنظام الترتيب الذي جاءت عليه هذه الأحداث نفسها أو الأجزاء الزمنية التي تتكون منها القصة"[1].

فإذا كانت الوقائع في زمن القصة على الترتيب التالي: [2]

أ ←——— ب ←——— ج

فإن زمن السرد قد يأتي على الشكل التالي:

أ ←——— ج ←——— ب

فمثلا زمن القصة في (الزيني بركات) منظم له حدود بدايته من سنة 912هـ إلى غاية نهايته سنة 923هـ، أما عن زمن الخطاب فيختلف عن زمن القصة، فيبتدئ من سنة 922هـ ليرجع إلى البداية سنة 912هـ. ثم تستمر الأحداث إلى غاية سنة 923هـ. فمن خلال هذا التلاعب في الزمن "يكتسب زمن الخطاب خصوصيته التي تكمن في تخطيبه زمن القصة"[3]. وهذا أيضا ما نجده عند جنيت في دراسته لرواية (بحثا عن الزمن المفقود) لبروست، ففرق بين زمن القصة وزمن الخطاب وبين حدود كل منهما[*].

بعدها حاول يقطين أن يحدد الحاضر في هذه الرواية، وهذا من خلال مستويين داخلي وخارجي، "فيتحدد هذا الحاضر داخليا من خلال راهنية انجاز الحدث الأول في القصة، أو من خلال ما يسميه جنيت (بالحكي الأول). وبذلك يتحدد ما هو قبل و ما هو بعد في علاقته بهذا الحكي الأول. وضمن ذلك يمكن دراسة ترتيب الأحداث أو (المفارقات الإرجاعية) أو (الاستباقية) التي تتم على مستوى الحكي. ويمكن تحديده على المستوى الخارجي في نقطة النهاية (نهاية الحدث)، ويكون كل الحكي ماضيا، ويأتي في حاضر إنجاز الخطاب استجابة لما يستدعي الحكي. وغالبا ما يتم هذا في الخطابات الشفوية،

---

[1]_السيد إبراهيم، نظرية الرواية، ص108.

[2]_حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص74.

[3]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص90.

[*]_نقصد بحدود كلا منهما أي بداية ونهاية كل من زمن القصة وزمن الخطاب.

عندما يستدعي الحكي الذي تشكل بؤرته في نهايته ما يجري في سياق الكلام"[1]. وما نلاحظه هنا أن يقطين حاول تحديد الحاضر عن طريق المستوى الداخلي بحيث إن هذا المستوى يتيح تحديد وتحليل زمن الخطاب بدقة.

ولعل أول ما تبين ليقطين في هذه الرواية هو أن القصة امتدت لمدة 12 سنة من 912هـ إلى 923هـ، إلا أن هناك ست سنوات فقط مسجلة وهي: 912هـ-913هـ-914هـ-920هـ-922هـ-923هـ. كما لاحظ أن هذه السنوات المسجلة ينعدم فيها التكافؤ أو التساوي في عدد الصفحات وحتى على مستوى الإشارات الزمنية، فنجد أن سنة 912هـ سجلت في82 صفحة، وسنة 922هـ سجلت في 53 صفحة. بينما السنوات الأربعة المتبقية سجلت في بضعة صفحات فقط، فمثلا سنة 913هـ كانت في سطرين فقط، فيظهر لنا أن السنتين 912هـ و922هـ احتلتا أكبر قسم من المدة سواء من حيث عدد الصفحات أو التفاصيل المسجلة ضمنها من شهور وأيام.

بعدها حاول تقسيم الوحدات السردية في الزيني بركات، وتقسيم عدد المواقع الزمنية المسجلة كحقب. فقسم الوحدات السردية إلى عشرة وهي: 1/ بداية الهزيمة. 2/ الاعتقال. 3/ التعيين. 4/ الخطبة. 5/ الزيني حاكما. 6/ زكريا نائبا/الفوانيس. 7/ الإعدام. 8/اللقاء. 9/ الحرب/الهزيمة. 10/ الزيني محتسبا جديدا.

أما المواقع الزمنية فقسمها إلى ستة وهي:

1-(الموقع هـ) ويتمثل في سنة 922هـ ويشمل كل من الوحدات الثلاثة الأولى (بداية الهزيمة- الاعتقال- التعيين) بالإضافة إلى وحدة (الحرب/الهزيمة).

2-(الموقع أ) ويتمثل في سنة 912هـ ويشمل كل من وحدة (الخطبة) ووحدة (الزيني حاكما).

3-(الموقع ب) يتمثل في سنة 913هـ، ويتمركز في وحدة (زكريا نائبا/ الفوانيس).

[1]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص91.

4-(الموقع ج) وهو سنة 914هـ ووحدته هي (الإعدام).

5-(الموقع د) سنة 920هـ، ويرتبط بوحدة (اللقاء).

6- أما الموقع الأخير وهو (الموقع و) وسنته 923هـ ، أما وحدته فهي (الزيني محتسبا جديدا).

بعد تقسيمه لهذه الوحدات والمقاطع، رمز إلى الوحدات بالأرقام، بينما رمز إلى المواقع بالأحرف، ثم قابل بين الأرقام والحروف ، أي كل وحدة بموقع. وهذا ما نجد جيرار جنيت يفعله مع رواية (بحثا عن الزمن المفقود).

هنا نلاحظ أن يقطين انطلق في تحديد زمن الحاضر من خلال تقسيم الوحدات إلى مواقع ومقاطع وهذا ما فعله في تحليله للتمفصلات الزمنية الصغرى.

وللإجابة عن السؤال الذي طرحه سابقا والذي فحواه (ما هو الحاضر في الزيني بركات؟) حدد الموقع (هـ) أي سنة922هـ، والذي يقابلها في الوحدات السردية الوحدة (9) (الحرب والهزيمة) هي بؤرة الزمن، لكن لم يصرح بأنها الحاضر إلا فيما بعد واكتفى أولا بكونها "البؤرة" وكما سماه جنيت المَوْئِل المركزي.

وفي معرض حديثه عن التمفصلات الزمنية الكبرى تحدث عن الفصول، ولقد وجد فصلين وهما الشتاء والصيف، ويقسمان إلى قسمين رئيسيين: "الشتاء يمتد بحسب المقاطع من 912هـ إلى 920هـ. بما معدله ثمانية أعوام، ويتسع لـ168صفحة. والصيف يشمل سنتين من 920 إلى 922هـ ولا يتسع إلا لـ65 صفحة"[1]. وهذا التوزيع الزمني مثلما يقول يقطين ليس اعتباطيا فالتركيز على طول الشتاء له دلالته العميقة.

وبعد الحديث عن التمفصلات الزمنية الكبرى والكشف عن بؤرة الزمن، انتقل إلى تحليل التمفصلات الزمنية الصغرى وهذا من خلال دراسة كل وحدة على حدة وربطها بالموقع السردي الذي تحتله في مجرى الخطاب. ولإنجاز ذلك قسم كل وحدة سردية إلى

[1] _ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص97.

مقاطع سردية ومواقع زمنية، "فالمقاطع السردية هي وحدات سردية صغرى، تستوعب بدورها مقطوعات سردية أصغر؛ أي أن للوحدة السردية قابلية للتقسيم المتعدد، الذي يمكن أن ينتهي عند حدود الجملة (...)، أما الموقع الزمني فنقصد به التبدلات الزمنية التي تتم في إطار المقطع السردي. وهذه التبدلات هي التي ركزنا عليها في تقسيمنا المقطع السردي"[1]. فمن خلال الربط بين المقاطع والمواقع، ودراسة التبدلات الزمنية يمكن استخلاص زمن الخطاب الروائي في (الزيني بركات) [*]. وهذه الوحدات السردية كالتالي:

1- الوحدة الأولى: (1.هـ) (بداية الهزيمة): تبدأ هذه الوحدة من الصفحة 9 إلى غاية الصفحة 16. حيث بدأت باستباق داخلي تكراري. ومن خلال التدقيق في هذه الوحدة تأكد من أن حاضر الخطاب هو البؤرة الزمنية المحددة سابقا. وهي لحظة إنجاز الخطاب، وتتم في ليلة من ليالي رجب. وبعد تحديد هذا الحاضر قسم الوحدة إلى 13 مقطعا سرديا و11 موقعا زمنيا. وبعد هذا التقسيم لاحظ أن "الحاضر هو مؤطر هذه الوحدة؛ فبه بدأ وبه ينتهي"[2].

2- الوحدة الثانية: (2.3.4.5.6.أ): هذه الوحدة جمعت خمس وحدات صغرى وهي: الاعتقال-التعيين-الخطبة-الزيني حاكما- زكريا نائبا. أما الموقع الزمني (أ) والذي يتمثل في سنة 912هـ، يتسع على (109 صفحة). ويتضمن هذه الوحدات الخمس التي اشرنا إليها. ولتحليل هذه الوحدة قسمها إلى: قسم أول: درس فيه الاعتقال- التعيين-الخطبة. والقسم الثاني درس فيه وحدة الزيني حاكما، ووحدة زكريا نائبا/ الفوانيس.

---

[1] _ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، 98.

[*] _حدد حاضر الزمن في هذه الرواية في الوحدة الأولى (بداية الهزيمة) سنة 922هـ.

[2] _سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص101.

3- الوحدة الثالثة: (7ج) (الإعدام): وقد قسم هذه الوحدة إلى خمس مقاطع سردية "فنجد المقطع الخامس يسجل زمنيا بـ (رجب 914هـ)، في الفترة التي زار فيها الرحالة الإيطالي القاهرة لأول مرة، كما نجد في المقطع الثاني مؤشرا زمنيا: "منذ عام تم ترسيم علي بن أبي الجود (...) فيتضح لنا كون المقطع الخامس مرتبطا بالثاني زمنيا إذ يقعان معا في يوم واحد"[1].

4- الوحدة الرابعة: (8د) (اللقاء): وتمتد هذه الوحدة زمنيا ضمن سنة 914هـ خلال إعدام علي بن أبي الجود. وتشمل هذه الوحدة 63 صفحة. "ولطول الوحدة يمكننا تقسيمها إلى 17 مقطعا، تتعدد مواقعها الزمنية وتتداخل، وفي غياب إشارات زمنية واضحة، يصعب علينا موقعتها، لذلك يمكن تقسيم هذه المقاطع إلى"[2]: النداء الرسالة، التقارير، المذكرة، الخطاب المسرود.

5- الوحدة الخامسة: (9هـ)، (الحرب/الهزيمة): وتمتد هذه الوحدة في سنة 922، وهي السنة التي افتتح بها الخطاب، يمكننا تقسيم هذه الوحدة إلى ثمانية مقاطع، لعب فيها الترتيب دورا أساسيا وإن كانت تتخلل المقطوعات السردية التي تستوعبها تبدلات زمنية عديدة، لكن مختلف هذه التبدلات لا تقدم لنا –في اغلب الحالات– غير إضاءات ثانوية بالمقارنة مع سابقتها"[3].

6- الوحدة السادسة: (10و)، (الزيني محتسبا جديدا): وتستوعب هذه الوحدة سنة 923هـ "أي بعد مرور وقت على الهزيمة، ودخول العثمانيين إلى القاهرة، من الحاضر الذي يؤطر الوحدة يتم إبراز واقع المدينة المنهزمة"[4]. وكانت هذه الوحدة أقصرهم كما أنها لم تقسم إلى أي مقاطع.

---

[1]_ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص122.

[2]_ المرجع نفسه، ص125.

[3]_المرجع نفسه، ص132.

[4]_المرجع نفسه، ص134.

و هذه المفارقات الزمنية التي تحدث عنها جنيت ينطوي تحتها ما يسمى بالاسترجاع والاستباق. لذلك سنتطرق في العناوين التالية إلى كل من الاسترجاع والاستباق.

1-1-3 الاسترجاعات: Analepses

أو كما يسميها جنيت الإرجاع. "والمحكي فن قائم على الاسترجاع أصلا، إذ السرد لاحق على القصة غالبا. فبمجرد إعلان الكتابة يكون السرد قد شرع في فعل الاسترجاع"[1]. أو كما سماها (يان مانفريد) في كتابه (علم السرد) بالعملية السردية الاستعادية إذ "تُنتج سردا في صيغة الماضي، بحيث أن كل حوادثه ووحدة أفعاله حدثت في الماضي"[2]. فهي تسرد للمتلقي ما قد وقع من قبل. وقد قسم جنيت الاسترجاعات إلى داخلية وخارجية.

أ-الاسترجاعات الداخلية Internes: وهي عبارة عن مجموعة من الأحداث وقعت ضمن الحقل الزمني للقصة الأولى "تتعلق بأن ندرج ضمن سياق الحكاية الأولى الأساسية عناصر جديدة غير متأصلة فيها ، كأن يضيف السارد شخصية جديدة، ويضيء حياتها بسابقة عبر إعطاء معلومات متعلقة بها. أو أن تتم العودة إلى شخصية غيبت مدة عن سطح المسار السردي"[3].

والروائي في بعض الأحيان يحتاج إلى الاسترجاع الداخلي "لكي يعالج به إشكالية سرد الأحداث الحكائية المتزامنة، حيث تحتم خطيئة الكتابة على أسطر الرواية؛ أي يعلق حدثا ليتناول حدثا آخرا معاصرا له"[4]. وهذه الاسترجاعات الداخلية بدورها تقسم إلى:

---

[1] _ينظر، منصوري مصطفى، سرديات جيرار جنيت، ص174.

[2] _يان مانفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، ط1، دمشق، سورية، 2011 ص115.

[3] _عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا وأثره في النقد الروائي العربي مخطوط دكتوراه، جامعة الإخوة منتوري، الجزائر، 2006/2005، ص112.

[4] _ينظر، آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، ط1، سورية، 1997، ص75.

-**استرجاعات تكميلية Complétives:** وظيفتها "سد فراغ سابق في المحكي، ذلك أن المحكي يمكن أن ينتظم، وفق منطق سردي مستقل عن الزمن"[1]. فهذا النوع يعمل على ملء الفجوات التي يقع فيها السارد أثناء فعله لعملية السرد. كما يمكن "أن تتخذ هذه الاسترجاعات صفة تذكارات، وهذا عبر التكرار الذي يهدف إلى التذكير بمواقف أو أقوال أو أحداث"[2]. فيتمثل دورها في "الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانبا واتخاذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف وسد الفراغ الذي حصل في القصة"[3].

-**استرجاعات تكرارية Répétitives:** وهذا النوع "يخص العودة المعلنة من النص، حيث يعود على أعقابه. ولكنه لا يشمل مساحة نصية كبيرة. إذ غالبا ما يكون توظيفه مقرونا بالحاجة إلى منح دلالات لأحداث ماضية لم تنلها في حينها"[4]. ووظيفته مثل ما يقول حسن بحراوي "العودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير، أو حتى لتغيير دلالة بعض الأحداث الماضية سواء بإعطاء دلالة لما لم تكن له دلالة أصلا، أو لسحب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد"[5].

ب- <u>الاسترجاعات الخارجية Externes</u>:

في هذا النوع تظل "سعة الاسترجاع خارجة عن المحكي الأول. ومن ثم لا يمكن لزمنها أن يمتزج مع المحكي الأصلي. لذلك تنحصر وظيفتها في إتمام المحكي وتنوير القارئ بسابقة antécédent معينة أو بغيرها"[6]. وبهذا لا يتقاطع الاسترجاع مع زمن الحكاية الأولى. كما يمكن أن تصنف هذه الاسترجاعات الخارجية "في خانة الذكريات، لأن السارد/ أو الشخصية

---

[1]_منصوري مصطفى، سرديات جيرار جنيت، ص176.

[2]_عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، ص123.

[3]_حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1990، ص122.

[4]_منصوري مصطفى، سرديات جيرار جنيت، ص177.

[5]_حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص122.

[6]_منصوري مصطفى، المرجع السابق، ص175.

يقوم باستحضار مواقف زمنية ماضية لا صلة لها بجوهر الحكاية الأولى، وأنها غير ذات أهمية من حيث وظيفتها في التوضيح"[1].

أما عن الاسترجاعات عند يقطين، فلعل أول استرجاع اكتشفه يقطين في(الزيني بركات)، ما نراه في المقطع (11)، حيث تجاوز هذا الإرجاع اليوم الذي يسجل فيه الخطاب "حيث المماليك يهجمون على خان الخليلي أمس حاضر اليوم الذي ينجز في ليلته الخطاب، والذي أعطيناه الموقع (و)"[2]. فنلاحظ أن يقطين في تحديده لهذا الإرجاع أو للمفارقات كلها مبنية على تحديد زمن الحاضر وهو الوحدة (1.هـ) سنة 922هـ.

وقد أوضح لنا أن كل من الإرجاع (أ.ب.ج) والذي سماهم بـ(العطار قبل الزواج، عند الغروب، تذكر الموت). ارجاعات يتضمنها الحاضر "(حاضر انجاز الخطاب) وذات طبيعة تكرارية، فإننا نلاحظ أن هذا الحاضر هو وليد ذلك الماضي بأقسامه، وهو امتداد له في آن رغم كون الراوي/الشاهد حاول أن يضع لنا الحاضر مبرزا En relief من خلال الارجاعات (كالمفارقات) التي تصبح تلعب دور الخلفية Arrière plan"[3].

كما نلاحظ أن يقطين تحدث عن نوعين من الإرجاع قريب و بعيد، فالأول هو ما كانت مسافة الزمن بينه وبين يوم تذكره قصيرة. أما الثاني عكس ذلك فهو ما كانت مسافة الزمن بينه وبين ليلة انجاز الخطاب طويلة أو بعيدة. فمثل المقطع (2ب) والذي يقع في وحدة (الاعتقال) يوجد إرجاع قريب فيقول: "إن حاضر الانجاز كما يبدو لنا من خلال هذه الوحدة هو النهار الذي اعتقل في ليلته علي"[4]. أما عن الإرجاع البعيد فنجده في المقطع الخامس من وحدة التعيين والذي كان يؤطره الحاضر الذي "نزل فيه زكريا (ليلا لزيارة السجن لتفقد مساجينه). ويضمن هذا الحاضر إرجاعا بعيدا يمتد إلى الحاضر (قصة شعبان غلام

[1]_عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، ص123.

[2]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص108.

[3]_المرجع نفسه، ص103.

[4]_ينظر، المرجع نفسه، ص108.

السلطان الذي اختطفه أتباعه للحصول على بعض أسرار السلطان، وينتهي هذا الإرجاع باغتيال شعبان في الحاضر"[1].

أما عند دراسته لوحدة (الاعتقال) وجد أن الإرجاع فيها يضم مقطعين من أصل أربعة مقاطع. أما وحدة الخطبة –والتي هي أيضا وحدة صغرى من الوحدة الكبرى الثانية–، فهي "حدث يتم من خلال الإرجاع القريب"[2]. حاضرها هو ليلة 10 شوال912هـ. قسمها إلى أربعة مقاطع "تتم جميعا في هذه الليلة، باستثناء المقطع (2ب) المتعلق بالإرجاع القريب عن الخطبة"[3]. إذ إن فحوى هذا المقطع الاسترجاعي له دلالات عديدة. "إذ إنه يأتي مرتبطا بالأفعال التي سيقوم بها زكريا* اتجاه الزيني بركات. وسيكون تضمين الإرجاع في هذا السياق يعطي أحداث متعددة سنجده في ما يلي زمينا يحمل أبعادا كثيرة"[4].

فدور الإرجاع أحيانا يكمن في تغطية ثغرة ما أو حذف ما، وهذا ما نلمسه في وحدة (الخطبة) فيقول عنها يقطين: "إن جملة الحاضر الآخر متعلق بالخطبة يغطيان معا (حذفا) ellipse ضمنيا تم القفز عليه ما بين المقطع الرابع والخامس من الوحدة السابقة، كما سبق أن أشرنا"[5].

أما فيما يخص الارجاعات الداخلية فتتمثل في قصة اغتيال شعبان*. فبعض الارجاعات تأتي في حينها (الحاضر) لتكشف لنا عن بعض الأحداث التي سبق ذكرها في أوانها، والتي نحس عندما لا تذكر –زمنيا– بأننا أمام حذف لكن هذا الحذف مؤجل يستدعى

---

[1] _ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص111.

[2] _ المرجع نفسه، ص112.

[3] _المرجع نفسه، ص113.

* زكريا بن راضي واحد من الشخصيات الرئيسية في رواية (الزيني بركات). والذي يلعب في الكثير من الأحيان دور الفاعل الداخلي.

3-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص113.

[5] –المرجع نفسه، ص114.

* شعبان هو شخصية ضمن الرواية ليس له صوت سردي، تعرض للقتل وبقيت الشخصيات تتذكر حادثة اغتياله.

لضرورة الكشف عن بعض ما وقع في الماضي"[1]. فمن خلال الإرجاع نستطيع التعرف على جوانب هامة في حياة الزيني بركات، كإحداثه للفوانيس لتقليل هجومات المماليك وكيد الأمراء له لدى السلطان حتى أمر بإلغائها.

ويبرز لنا إرجاعا داخليا آخر من خلال وحدة الإعدام وخصوصا في المقطع الثالث، حيث يمثل دور هذا الإرجاع في إبراز "أشكال العذاب التي مورست على علي بن أبي الجود"[2]. كما يتمثل دور الإرجاع الداخلي أيضا في تغطية حقبة أساسية من مرحلة الاعتقال.

ونجد من أنواع هذا الاسترجاع (الإرجاع الداخلي التكميلي)* فوجد يقطين هذا النوع في كل من "(ماضي الشيخ أبي السعود– ماضي عمرو بن العدوى– ماضي سعيد الجهيني– زكريا بن راضي...)"[3]. وهذا النوع من الإرجاع مثلما قال عنه يقطين يحتل المستوى الثاني باعتباره يضيء لنا الشخصيات. وهذا أيضا بالنسبة للارجاعات التكرارية.

فنجد أن الإرجاع التكميلي في المقطع (11) من وحدة اللقاء جاء "لإضاءة وتفسير أسباب رحلة الزيني بركات إلى القرى المصرية الذي اخبرنا عنه من خلال النداء عبر الاستباق. وما صاحب هذه الرحلة من مناوشات أثارها الأمراء ضد الزيني بركات"[4].

أما عن الإرجاع الداخلي التكراري فيتمثل "في مختلف الأفعال والوحدات المتكررة (البصاصة–ممارسة الظلم–الإعدامات...)"[5] والتي نجدها في وحدة التعيين. وهي أيضا مثل الإرجاع التكميلي تحتل المستوى الثاني من الارجاعات.

ومن الارجاعات التكرارية التي وجدها يقطين في (الزيني بركات) ضمن وحدة الخطبة في قصة زواج زكريا من وسيلة وهي آخر جارية تزوج بها، فكان إرجاعا تكراريا لأنه يعرفنا

---

[1]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص120.

[2]_المرجع نفسه، ص123.

*وهو نوع من الاسترجاعات الداخلية، تتمثل وظيفته في سد فراغ سابق في المحكي. وقد شرحناه سابقا.

[3]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص112.

[4]_المرجع نفسه، ص128.

[5]_المرجع نفسه، ص112.

عن وسيلة التي سبق وأن عرف بها. فالإرجاع التكراري مثله مثل الاستباق التكراري ذا طبيعة إعلانية يتمثل دوره في إضاءة الأحداث المحكية.

وفيما يخص النوع الأخير من الاسترجاع وهو الإرجاع الخارجي، يقول يقطين "ومن خلال طابور الفلاحين السجناء يتم الإرجاع الخارجي Analepseexterieure عن مشاهداته لمثل هذا في طنجة وإحدى جزر المحيط الهندي. وكل ذلك لإبراز هذا الحاضر وصولا إلى الغروب عندما يدخل غرفته، وحيث يتم إعلان الطوارئ، ليخلص بعد ذلك إلى حاضر إنجاز الخطاب"[1]. فيتمثل دور هذا الإرجاع في تحديد وإبراز الحاضر ضمن الوحدة الأولى.

فنلاحظ قلة هذا النوع من الارجاعات في رواية (الزيني بركات)، ومن أمثلته أيضا ما حدث في زمن السلطان فرج بن برقوق، وكذلك في قصة نائب كبير البصاصين* العثمانيين. وهذا النوع يعرفنا على جوانب الشخصيات مثلا في قوله: كان تاجرا، هذا إرجاع خارجي لا يتقاطع ولا يتدخل في سير الأحداث وإنما هو إضاءة على جوانب الشخصية.

1-1-4الاستباقات: Prolepses

وهي مفارقة زمنية تتخذ شكل المستقبل التنبؤي. "ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث. أي القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث"[2].وتسمى أيضا بالعملية السردية المستقبلية، حيث "تنتج سردا بصيغة المستقبل الذي يسرد الأحداث التي لم تحدث بعد"[3]. ومثلما قسم جنيت الاسترجاع أيضا قسم الاستباق إلى داخلي وخارجي.

---

[1]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص103.

*ومفرد هذا المصطلح هو بصاص. وهو صيغة مبالغة من بصّ ومعناه العين الناظرة بتحديق وتدقيق.

[2]_حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص132.

[3]_يان مانفريد، علم السرد، ص115.

أ- استباقات داخلية:

هذه الاستباقات تتخذ الدور نفسه الذي تؤديه الاسترجاعات الداخلية، "فهي استباقات داخلية تتصل بالحكاية الأولى"[1]. فهذا الاستباق أو كما يسمى اللقطة الاستباقية الموضوعية "أو استباق الحدث (استشراف الحدث) المتيقن فإنه يعرض حدثا سوف يحدث فعلا. في حين أن اللقطة الاستباقية الذاتية أو استباق الحدث غير المؤكد ليس أكثر من رؤية شخصية لحدث مستقبلي محتمل"[2]. وهي بدورها أيضا تنقسم إلى:[3]

-**استباقات تكميلية:** تعمل على سد فجوات لاحقة.

-**استباقات تكرارية:** تكون حين يتم ترديد مقاطع سردية مهما بلغت درجتها، تعمل على التذكير بوقوعه مفصلا في أوانه.

ب- الاستباقات الخارجية:

وهي تقنية سردية "تتم حين يمكن تحديد الحقل الزمني للمحكي الأول، من خلال المشهد الأخير للحقل غير الخاضع للاستباق. من وظائفه إعلان اختتام حدث ما"[4]. فاللقطة الاستباقية الخارجية "تتضمن حدثا وقع بعد انتهاء خط القصة الأساسي"[5]. بحيث لا يتقاطع هذا الاستباق مع زمن القصة الأولى.

وهذه التقنية نجد أن يقطين أفاض الحديث عنها، بقوله: "إنها حكي شيء قبل وقوعه (...). وفي تحليله للمفارقات-ويقصد جيرار جنيت- أبرز كونها يمكن أن توضع في الماضي أو المستقبل بعيدة بهذا الشكل أو ذاك عن لحظة (الحاضر). وهكذا فالمسافة الزمنية التي تفصل بين فترة في القصة يتوقف فيها الحكي، وفترة في القصة يبدأ فيها الحكي المفارق، هي التي يسميها بـ(السعة) portée. ويمكن للمفارقة أن تغطي مدة Durée طويلة

[1]_عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، ص124.

[2]_المرجع نفسه، ص117.

[3]_منصوري مصطفى، سرديات جيرار جنيت، ص122.121.

[4]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، 181.

[5]_يان مانفريد، علم السرد، ص117.

أو قصيرة من القصة وهي المدى Amplitude"[1]. فنجد أن الاستباق له وجود طاغٍ ودور كبير في مساحة هذه الرواية أكثر من الإرجاع، فمثلا في وحدة الاعتقال يشمل أربعة مقاطع من أصل عشرة، في حين أن الإرجاع يضم مقطعين فقط. والمقاطع المتبقية الأخرى يؤطرها الحاضر.

ومن الاستباقات الداخلية أيضا التي وجدها تقع في الموقع الزمني (هـ) والذي يتمثل في سنة 922هـ، ويشمل الوحدات السردية الثلاثة الأولى، والذي يبدأ باستباق داخلي "يأخذ طابع الافتتاحية في الخطاب"[2]. فهذا الموقع يلعب دور "الافتتاحية المزدوج: من جهة هو افتتاح (بداية) وهو افتتاح (نهايتها) من جهة ثانية"[3]. كما نجد استباقا داخليا آخر وهذا حينما تذكر سعيد الجهيني أفعال علي الجائرة "فتصوره يركب حمارا بالمقلوب (...) ومن خلال الاستباق نفسه، يتساءل سعيد الجهيني عما سيجري"[4].

ومن أنواع الاستباقات الداخلية نقع على الاستباق الداخلي التكراري، فنجد هذه المفارقة في الموقع والوحدة (1هـ) (بداية الهزيمة) والذي تحدثنا عنه سابقا في الاستباق الداخلي بحيث هو نوع منه، فهو يؤدي دور الافتتاحية "وهو الذي يحدده جنيت بكونه يحيل مسبقا على حدث سيحكى في حينه بتطويل. لذلك يلعب الاستباق التكراري دور (الإعلان)"[5]. وهذا وهذا الإعلان هو مؤطر هذا الترتيب التتابعي للأحداث السردية، فهذا الاستباق نبدأ به ثم ننتهي إليه. فمن خلال هذا الخطاب الاستباقي التكراري يبدو لنا "أن الرحالة الايطالي سبق له أن زار القاهرة مرارا قبل هذا التاريخ (922)"[6]. بالإضافة إلى أن هذا الاستباق الإعلاني يقدم لنا الحاضر على أنه مستوى أول، والماضي مستوى ثان (خلفية).

---

[1]_ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص77.

[2]–المرجع نفسه، ص94.

[3]_المرجع نفسه، ص94.

[4]_المرجع نفسه، ص108.

[5]_ المرجع نفسه، ص96.

[6]_المرجع نفسه، ص99.

أما بخصوص النوع الثاني من الاستباقات الداخلية وهو الاستباق الداخلي التكميلي فنجد أن يقطين لم يتحدث عنه. لذلك لم نلمسه في الجانب التطبيقي على هذه الرواية، وهذا راجع لاحتمالين، إما أن الرواية خالية من هذا النوع من الاستباق وهو الاحتمال الأول أو أن يقطين تغاضى الطرف عن هذا الاستباق، وهذا الاحتمال الثاني، لكن لا نرجحه فلا نظن أن هذا الناقد أهمل هذا النوع بالخصوص أن له دور كبير مثله مثل الاستباقات التكرارية. وإنما نرجح الاحتمال الأول فيستحيل أن نجد رواية واحدة تجمع بين كل المفارقات الزمنية.

وعند الحديث عن الاستباقات الخارجية، فلا نلمس سوى واحدا منها، وهذا بسبب ندرة هذا النوع من الاستباق في رواية (الزيني بركات). وهذا الاستباق يتعلق برغبة زكريا و هو يفكر في المِداد الذي يختفي ويتلاشى بعد بلوغ المراد من الرسالة ليكتب به إلى الأمراء فلاحظ يقطين أن هذا الاستباق الخارجي ارتبط بالإرجاع الخارجي، هذا الأخير يتمثل في الأحداث التي وقعت في زمن السلطان فرج بن برقوق.

وقد لاحظنا تطرق يقطين لما يسمى الاستباق الإرجاعي والإرجاع الاستباقي، عندما يكون الإرجاع متداخلا مع الاستباق، من خلال الاستباق تسترجع شخصية ما أحداثا ماضية. ونجد هذا النوع في "قتل وسيلة* التي دسها عليه الزيني منذ أسبوع قبل التعيين"[1]. إضافة إلى ما قلناه سابقا رأينا أن يقطين حافظ على نفس المصطلحات التي استعملها (جيرار جنيت)، فعبر عن السوابق بالاستباقات، إلا في حالة واحدة استعمل مصطلح الاستشراف بحكم أن الاستباق ذا طبيعة استشرافية وهذا في الصفحة 141.

* وهي شخصية هامشية في القصة ليس لها صوت سردي في الرواية.

[1] _سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص128.

1-2-المدة(الديمومة) La Durée:

وفي هذا المحور سندرس أربع مصطلحات وهي (المشهد، الوقفة، الحذف والخلاصة). هذه التقنيات عملها يكمن إما في إبطاء مدة السرد أو تسريعها. "ففي المشهد تكون الفترة الزمنية الموصوفة مساوية تقريبا لزمن القراءة، وقد يجعل الوصف المفصل زمن القراءة أطول من زمن الحادثة (امتداد stretch). أما في الخلاصة فيكون زمن القراءة أقصر بكثير من الزمن التاريخي. وقد تستبعد بعض الفترات الزمنية وهذا هو (الحذف ellipses). ويتوقف الزمن المسرود في المشهد، وفي فقرات التعليق والوصف"[1]. والمقصود بالديمومة هنا دراسة المدة المستغرقة بين زمن القصة وزمن الخطاب.

ونعني بالمدة "سرعة القص، ونحددها في العلاقة بين مدة الوقائع، أو الوقت الذي نستغرقه وطول النص قياسا لعدد أسطره أو صفحاته"[2]. كما قد أكد جنيت على صعوبة هذا المستوى مقارنة بالمستوى الأول (الترتيب)، "فإذا كانت العلاقة بين نظام الأحداث في الحكاية وتوقيت عرضها في القصة قابلة للمعاينة، من حيث إدراك زمن وتوقيت سردها فإن علاقة المدة بين زمن الحكاية وزمن القصة لا تخلو من صعوبة، وذلك نظرا لاعتبارات تختلف عن الأولى، بحكم أن علاقة المدة ذات بعد ذاتي في إدراك قيمة وسعة المستوى الزمني للحكاية والقصة"[3].

1-2-1-الخلاصة (المجمل):Sommaire

وهي تقنية من تقنيات تسريع السرد، حيث يقوم فيها السارد بتلخيص عدة أيام أو شهور أو سنوات في بضعة أسطر أو صفحات مع إهمال تفاصيل الأحداث والأقوال، ويسمى أيضا الإيجاز. وتقول عنه يمنى العيد "إنه حركة متغيرة السرعة وغير محددة (...) إنها تغطي وبمرونة كل الحقل الواقع بين المشهد والقفز، وتختصر أن توجز المتغيرات الواقعة بينهما لذا

---

[1]_ينظر، ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر:حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، 1998، ص164.

[2]_يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط3، بيروت. لبنان، 2010، ص124.

[3]_عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، سورية، 2008، ص135.

سميت بالإيجاز"[1]. والخلاصة لها مكانة محدودة في السرد الروائي "بسبب طابعها الاختزالي الماثل في أصل تكوينها والذي يفرض عليها المرور سريعا على الأحداث وعرضها مركزة بكامل الإيجاز والتكثيف"[2]. وتكمن غايتها الأساسية في تسريع وتيرة سير الأحداث "لأن الكاتب عندما يجمل قصته من مرحلة طويلة من الوقائع والأحداث فهو يطبع سرده بطابع الاختزال، مما يؤدي إلى تقليص مساحة نصه القصصي"[3].

وقد لخصت سيزا أحمد قاسم في كتابها «بناء الرواية» وظائف هذه التقنية وهي:

1-المرور السريع على فترات زمنية طويلة.

2-تقديم عام للمشاهد والربط بينها.

3-تقديم عام لشخصية جديدة.

4-عرض الشخصيات الثانوية التي لا تسع لمعالجتها معالجة تفصيلية.

5-الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث.

6-تقديم الاسترجاع.[4]

وبناء على ما قاله جنيت في كتابة خطاب الحكاية " فقد ظلت تقنية الخلاصة، حتى نهاية القرن التاسع عشر، وسيلة الانتقال الطبيعية بين مشهد وآخر...أي بمثابة النسيج الرابط للسرد الروائي الذي كانت تشكل فيه، صحبة تقنية المشهد الإيقاع الأساسي"[5].

ومما لاحظه جنيت في رواية (بحثا عن الزمن المفقود لبروست)، أن هذا الأخير "يبالغ في التسريع إلى أن يتعدى الحدود التي تفصل الحكاية المجملة عن الحذف المطلق، ومثال

---

[1]_ينظر، يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص127.

[2]_حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص145.

[3]_نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفنين، قراءة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، الأردن 2011، ص87.

[4]_سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1984 ص56.

[5]_حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص145.

ذلك الطريقة التي تجمل بها الحكاية سنوات عزلة مارسيل التي تسبق عودته إلى باريس خلال الحرب وتليها"[1]. ويرمز جنيت لهذه التقنية بالمعادلة التالية: (ز ح< ز ق)، بمعنى أن زمن الحكاية اصغر من زمن القصة.

أما عند يقطين فنرى أن الحديث عن الخلاصة أو مثلما سماه (التلخيص) نادر بل في لحظة ما انعدم، فنجد أن هذا المصطلح من الناحية التطبيقية ذكر في وحدة الزيني حاكما، حيث قال: "إن التكرار والتكرار المتشابه هو الذي جعلنا نستبعد (التلخيص) هنا، فما جرى يتكرر باستمرار، ويأتي المشهد لإبراز هذا التكرار المتشابه باستعمال التواتر"[2]. فلهذا السبب نرى أن المشاهد مهيمنة على مستوى المدة، هذه الهيمنة أدت إلى قلة ظهور التلخيص.

1-2-2 الحذف: Ellipses

وهذه التقنية تعني التجاوز أو القفز، بمعنى إسقاط حدث ما أو تجاوز فترة معينة والقفز إلى فترة تليها. "ويستخدم الراوي تقنية الحذف بوصفها وسيلة لتسريع حركة سير الأحداث داخل القصة أو الرواية، وقد تعددت الألفاظ التي أطلقت على هذه التقنية كغيرها من التقنيات الأخرى، ومن هذه الألفاظ (القفز)، (القطع)، (الثغرة)، (الإضمار) وكلها تقوم على أساس حذف جزء من القصة"[3]. ويكون هذا الحذف سواء بالإشارة إليه أو بدون إشارة. فقد يشير السارد إلى الحذف "بعبارات زمنية تدل على موضع الحذف من قبيل «ومرت أسابيع» أو «مضت سنتان»"[4]. وهذا يعني أن هناك "أجزاء من الحكاية مسكوت عنها في النص"[5]. والحذف له دور بالغ في الأهمية فهو أداة أساسية "تسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية التي كانت

---

[1]_جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص111.

[2]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص117.

[3]_ينظر، نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيه، ص81.

[4]_محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص94.

[5]_نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، د.ط، سورية، 2001 ص195.

الروايات الرومانسية والواقعية تهتم بها كثيرا، ولذلك فهو يحقق في الرواية المعاصرة نفسها مظهر السرعة في عرض الوقائع"[1]. فالزمن في الخطاب هنا يساوي الصفر بينما يساوي على مستوى القصة سنوات أو شهور أو أيام.

وقد ميز جنيت بين ثلاث أنواع من الحذف وهي:

أ- **الحذف الصريح(معلن) Explicites**: وهو حذف يعلن فيه السارد ويصرح بالفترة الزمنية التي أسقطها أو تجاوزها. ونجد فيه "إشارات دالة عليه في ثنايا النص، كأن نقول بعد عشر سنوات، خلال أسبوع"[2]. ويقول عنها جنيت "هي التي تصدر عن إشارة (محددة أو غير محددة) إلى ردح الزمن الذي تحذفه"[3]. فالمقصود هو تحديد الفترة الزمنية المحذوفة بحيث القارئ يستطيع من سياق الكلام أن يحدد الفترة الزمنية التي أغفلها الراوي.

ب- الحذف الضمني Implicites: وهي تقنية "لا يصرح في النص بوجودها بالذات، والتي يمكن للقارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني"[4]. فيكون هذا الحذف على مستوى النص مسكوتا عنه "وغير مصرح به أو بمدته، فهو حذف مغفل نكتشفه ونحس به من خلال القراءة"[5]. ولا يكاد أي نص سردي يخلو من هذه الحذوفات الضمنية لأن السارد لا لا يستطيع أن يحكي لنا كل الأحداث بتفاصيلها، كما أنه لا يستطيع المحافظة على الترتيب الزمني التاريخي. هذا ما يدفعه إلى الحذوفات الضمنية، والتي لا تظهر بشكل علني في النص، إلا أن القارئ يستطيع اكتشافها وهذا من خلال الفجوات الموجودة في النص.

ج- الحذف الافتراضي Hypothétique: وهو حذف "يستحيل موقعته، بل أحيانا يستحيل وضعه في أي موضع كان، والذي ينم عنه بعد فوات الأوان"[6]. ويمكن تحديد هذا النوع من

---

[1]_حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص77.

[2]_عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص137.

[3]_جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص118.

[4]_المرجع نفسه، ص119.

[5]_عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص138/137.

[6]_جرار جنيت، خطاب الحكاية، ص119.

الحذف "من خلال غياب الإشارة الزمنية في النص من البداية، لكن يتم استحضاره عرضا عن طريق الاسترجاع وهذا النوع من الحذف صعب الإدراك لأنه من غير الممكن تحديده بدقة، بل أحيانا تستحيل موضعته في موقع ما"[1].

وبالعودة إلى المؤلف الذي نحن بصدد الإشتغال عليه، نجد أن أول التبدلات الزمنية التي وقع عليها يقطين في رواية (الزيني بركات) هي تقنية الحذف فلاحظ أن الحذف في وحدة الإعدام التي تقع في سنة 914هـ قد تخطت مدة خمس سنوات فوجد أن "ما هو غير مسجل كحذف يقع في 46 صفحة"[2]. وما أشار إليه أن هذه الحذوفات "لا نكاد نحس بها إلا من خلال الإشارة الزمنية (...) لأن الرواية عبارة عن مشاهد كبرى، لذلك فإننا لا نكاد نحس بهذه الانتقالات. ولعل لتعددية الصيغ –كما سنلاحظها في الفصل الثاني– دخلا في ذلك. لأن تعددها وتنوعها، يجعلنا أمام انتقال من خطاب إلى آخر"[3]. ولعل هذا ما يؤكد لنا أن يقطين في تحليله دائما ما يربط بين الزمن والصيغة وبين الصيغة والصوت.

إن الحذف مثله مثل أي تقنية سردية أخرى له دور ودلالة، فحذف سنوات والإبقاء على سنوات أخرى "واستعمال هذه المفارقة أو تلك لا يخلو من قصد. هذا القصد هو الذي أسميناه: تخطيب زمن القصة. ومن خلاله يأخذ زمنيته الخاصة في الخطاب"[4]. كما نجد أيضا أن التكراري المتشابه يلغي الإحساس بحذف الفترات الزمنية الطويلة.

كما نرى أنه تحدث عن الحذف المؤجل الذي "يُستدعى لضرورة الكشف عن بعض ما وقع في الماضي paralipse: مثل حديثه –أي سعيد الجهيني– عن لقائه من الزيني بركات مرارا بعد المرة الأولى التي صحبه فيها إلى كوم الجارح عند الشيخ أبي السعود"[5].

---

[1]_عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص138.

[2]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 94.

[3]_المرجع نفسه، ص94.

[4]_المرجع نفسه، ص.94

[5]_ المرجع نفسه، ص120.

أما عن أنواع الحذف فلا نلمس في رواية (الزيني بركات) غير نوع واحد وهو الحذف الضمني والذي وقع بين المقطع الرابع والخامس من وحدة (التعيين) إلا أن هذا الحذف يغطيه الإرجاع، لذلك يكمن دور الارجاعات والاستباقات أحيانا في تغطية القفزات (الحذف) والثغرات.

1-2-3 المشهد: Scène

وتعد تقنية المشهد من تقنيات إبطاء السرد. فهو على عكس الخلاصة تحكى فيه الأحداث بأدق تفاصيلها سواء كانت أقوالا أو أحداثا. "وسميت هذه الحركة بالمشهد لأنها تخص الحوار، حيث يغيب الراوي ويتقدم الكلام كحوار بين صوتين"[1].كما يعتبر المشهد مدة زمنية سردية معاكسة للخلاصة (المجمل)، فالخلاصة تسرع من وتيرة السرد، في حين أن المشهد يعمل على إبطاء السرد وهذا من خلال الولوج في التفاصيل السردية. "وإن كانت العلاقة الزمنية القائمة في المشهد ملوية للقيمة الزمنية في الحكاية، فإن الإحساس العام للقارئ هو أن السرد يسير ببطء"[2].

فعندما يتعادل زمن السرد وزمن القصة في مقطع ما بمعنى "يكون زمن الخطاب discoure time معادلا لزمن القصة story time، نكون أمام مشهد"[3]. هذا يعني أن المشهد اقرب التقنيات السردية إلى التطابق مع أحداث القصة، "بحيث يصعب علينا دائما أن نصفه بالبطء أو التوقف"[4]. وهذا التعادل الزمني بين زمني الحكاية والخطاب لا يتحدد من خلال الوقت المستغرق في الكتابة، "فهو نسبي ولا يجدي قياسه، ولا الوقت الذي تشغله القراءة لأنه أيضا مطاط نسبي القياس عليه، لكنه في عدد الصفحات التي تشغلها القطع

[1]_يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص127

[2]_عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب، ص136.

[3]_جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص173.

[4]_ينظر، حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص78.

الحوارية، باعتبارها نقطة التقاء المكان بالزمان في لحظة متكافئة مضبوطة يسهل قياسها والمقارنة بها"[1]. وعلى هذا نستطيع أن نرمز لهذه التقنية بالمعادلة التالية:

(ز ق= ز خ).

أول ما لاحظه يقطين على مستوى المدة هو سيطرة وهيمنة المشهد على الرواية، مما حيد عمل بعض التقنيات الأخرى كالوقف والخلاصة، وهذه الملاحظة نلمسها في تصريحه: "نعاين على مستوى سرعة الحكي، هيمنة المشاهد التي قد تمتد أو تضيق بحسب المدة الزمنية التي تتناولها. لذلك يأخذ إيقاع السرد حركة خاصة متوازنة لكنها بطيئة على مستوى كلية الخطاب. ويبدو لنا هذا من عدم بروز الحذف وقلة الوقفات الوصفية أو التلخيصات التي لا تتجلى لنا أمام المشهد وهيمنته"[2]. كما أن سبب هيمنة المشاهد تكمن في تعدد الصيغ وتعدد الرؤى والمنظورات السردية.

وأثناء حديثه عن المشاهد تحدث عن نوع آخر من المشاهد ونعني المشاهد التلخيصية، والتي في غالب الأحيان ما توجد لنفسها علاقة بالإرجاع أو الاستباق "وما يحدد هذه المشاهد التلخيصية هو طبيعة هذه الخطابات (المقاطع) في علاقتها بالأحداث التي ترسلها أو ترصدها. فهي كميا كثيرة من جهة، ومن جهة ثانية تقع في مواقع عديدة ومتباعدة زمنيا، أو متداخلة من خلال الاستطرادات التي تتم من خلال التذكر (الإرجاع) أو الحلم أو الانتظار (الاستباق) في علاقة ذلك بالحدث المنطلق منه"[3]. وهذا المشهد التلخيصي يسرع في زمن السرد فيبدأ إيقاع السرد يأخذ فيه نوعا من السرعة، وبالأخص في الوحدة الثامنة (اللقاء). فنجد أن عمل المشهد التلخيصي يتمثل في السرعة، بينما المشهد التلخيصي التكراري عمله التسريع*. أما المشهد وحده فيبطئ من وتيرة سير زمن الأحداث السردية.

---

[1] _صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دراسات المدى، سورية، لبنان، 2003، ص19.

[2] _سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص121.

[3] _المرجع نفسه، ص130.

* _ هناك فرق بين السرعة والتسريع، حيث أن التسريع يعمل على تسريع السرد أكثر من السرعة.

1-2-4 الوقفة الوصفية:Pause

وهي من تقنيات تعطيل السرد أيضا من خلال الوصف، مما يعني توقف السرد وانقطاعه وتعطيل الحركة الزمنية. "حيث تشترك الوقفة الوصفية مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث، أي في تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر، ولكنهما يفترقان بعد ذلك، في استقلال وظائفهما وفي أهدافهما الخاصة"[1]. وتعد الوقفة امتدادا للوصف في الملحمة الإغريقية "فتقع هذه المقاطع خارج زمن القصة حيث يترك الراوي الزمن ويأخذ على عاتقه أن يصف المنظر لإخبار القارئ"[2]. فنجد الراوي حينما يصف لنا أماكن أو مناظر يلجأ إلى الوقفة فيجمد فيها زمن السرد. "غير أن الوصف باعتباره استراحة pause وتوقفا زمنيا قد يفقد هذه الصفة عندما يلتجئ الأبطال أنفسهم إلى التأمل في المحيط الذي يوجدون فيه، وفي هذه الحالة قد يتحول البطل إلى سارد"[3].

ويكون زمن النص في هذه التقنية أكبر من زمن القصة، وهذا الفرق يكون جليا وواضحا، يرجع إلى حرية السارد في الكتابة. وتكتب معادلتها على النحو التالي:

(ز/خ> ز/ق)، أي أن زمن الخطاب أطول بكثير من زمن القصة فلا يمكن تحديده ولا حصره.

إن هذه المصطلحات الأربعة هي التي تحدد سرعة النص السردي "الخطاب"، عن طريق تحديد العلاقة بين مدة زمن القصة من خلال الدقائق أو الساعات أو حتى الأيام والشهور والسنوات، مقارنة بطول مدة الزمن في النص السردي عن طريق قياس عدد أسطره أو صفحاته.

---

[1] _حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص175.

[2] _سيزا احمد قاسم، بناء الرواية، ص64.

[3] _حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص77.

وبخصوص الوقفة في رواية (الزيني بركات) فمثلها مثل الخلاصة لم تذكر سوى بعض المرات، وهذا راجع للسبب نفسه الذي أدى إلى انعدام ظهور التلخيص. وهو هيمنة المشاهد. فذكرت الوقفة الوصفية ضمن وحدة الإعدام حينما قال: "وفيه تقف وتيرة السرد وسرعته: ليبدأ الوصف (وصف المكان المعتقل فيه علي–السجان...) دون أن تتقدم أحداث القصة"[1]. كما نجد الوقف أيضا في وحدة اللقاء في المقطع 13، حيث إنه تم وصف المدينة واجتماع الناس لحضور الخطبة من خلال الوقف.

3-1 التواتر: Fréquences

إن انفتاح كل من الحدث والنص (الخطاب) على الإعادة والتكرار هو ما يضعهما أمام علاقات التواتر بين القصة والنص. فالتواتر هو ثالث مستوى من مستويات تحليل الزمن عند جيرار جنيت، فهو يعد تقنية من تقنيات الزمن في الخطاب السردي التي يتبعها السارد في قص الأحداث وتتابعها. فهو يدرس العلاقة "بين القصة والحكي (التواتر) كون الحدث يتجاوز إمكانية إنتاجه إلى تكراره مرات داخل العمل نفسه"[2]. فقد عرف جنيت التواتر على أنه درجة التكرار بين القصة والخطاب السردي "الحكاية"، "ويشير إلى أن هذا العنصر الزمني يقضي مجالا مهملا من طرف النقاد ومنظري الرواية، وتبرز قيمة التواتر من خلال تكرار الوحدات السردية في مواقع مختلفة من النص"[3].

ويقول سعيد يقطين حول التواتر: "يربط هذا المفهوم بما يسمى عند اللسانيين بالجهة وينطلق في تحديده من كون الحدث أي حدث، ليس له فقط إمكانية أن ينتج، ولكن أيضا أن يعاد إنتاجه أي يتكرر مرة أو عدة مرات في النص الواحد"[4].

---

[1]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص123.

[2]_الشريف حبيلة، مكونات الخطاب السردي، مفاهيم نظرية، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2001، ص35.

[3]_عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص139.

[4]_سعيد يقطين، في تحليل الخطاب الروائي، ص78.

فإن وظيفة التواتر تحدد ما إذا كان عدد إنتاج الحدث بين النص السردي والقصة متساويا أو متفاوتا، فهذه العلاقة "تمثل شكلا آخر من دراسة درجة الأحداث والمواقف والأقوال، بين القصة والخطاب"[1]. وقد حدد لنا جنيت في كتابه خطاب الحكاية ثلاث صيغ سردية للتكرار وهي:

1-3-1 المحكي الأحادي: أو التفردي: Le singulatif

وفي هذا النوع من التكرار "نجد خطابا وحيدا يحكي مرة واحدة ما جرى مرة واحدة، وهذا هو العادي"[2]. بمعنى أن يوافق الملفوظ السردي الحدث الواقعي، فما حدث في الزمن التاريخي مرة واحدة يحكى مرة واحدة في الخطاب. "فهو يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة وهذا النوع من علاقات التواتر هو بدون شك الأكثر استعمالا في النصوص القصصية"[3]. وقد أعطاه جنيت صيغة شبه رياضية: (ح1/ق1).

"وقد يكون التكرار المفرد في صفة متعددة، كأن يروى عدة مرات ما حدث عدة مرات وصيغته (ح ن/ ق ن)"[4]. بمعنى ما تكرر في القصة الحقيقية أكثر من مرة نجده يتكرر في النص السردي أكثر من مرة.

1-3-2 المحكي التكراري: Répétitif

هو أن يروى أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، ويمكن أن يتكرر هذا النوع من السرد "عبر التكوين الأسلوبي أو تغيير وجهات النظر والتبئير والرواة"[5]. فمع تغيير وجهة النظر وزاوية الرؤية من راوي إلى آخر أو من شخصية إلى أخرى تختلف النظرة إلى الحدث وبذلك يتكرر الحدث من زوايا نظر مختلفة.

---

[1] _إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، دراسة في بنية الشكل، منشورات المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، د.ط، الجزائر، 2002، ص105.

[2] _ المرجع نفسه، ص78.

[3] _سمير المرزوقي. جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، مشروع النشر المشترك، د.ط، تونس، ص82.

[4] _عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص139.

[5] _إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية ، ص105.

ولقد رمز له جنيت بالمعادلة التالية: "(ح ن/ق1)"[1].

1-3-3 المحكي التأليفي: Stratif

ويسمى أيضا السرد المتشابه، وهو أن يسرد مرة واحدة ما حدث عدة مرات. وبمعنى آخر أن "الأحداث التي تكررت في مستوى الحكاية، تسرد مرة واحدة في القصة"[2]. واعتمد هذا الشكل على "قدرة المحكي على الاختصار والاختزال، وإلى ميزة تشابه الحدث المتكرر بحيث يغني الملفوظ السردي الواحد عن البقية"[3]. ويرمز لها جنيت بـ: "(ح1/ق ن)".

أما عن دراسة سعيد يقطين للتواتر، لاحظنا أن حديثه عنه كان قليلا بعض الشيء مقارنة بمستوى الترتيب والمدة، فهذا الإهمال لمستوى التواتر –نوعا ما– لا نجده عند يقطين فقط بل عند جل النقاد وليس الشكلانيين فقط فهو "قضية أسلوبية عند البعض وزمنية عند البعض الآخر كجيرار جنيت الذي قال: لم يدرس نقاد الرواية ومنظروها ما أسميه تواترا سرديا، أي علاقات التواتر (أو بعبارة أكثر بساطة علاقات التكرار) بين الحكاية والقصة، لم يدرسوه إلا قليلا حتى الآن ومع ذلك، فهو مظهر من المظاهر الأساسية للزمنية السردية وهو –من ناحية أخرى– أمر مشهور لدى النحاة، على مستوى اللغة الشائعة، نحو مقوله الجهة بالضبط"[4]. فنلاحظ أول تواتر يأخذ الشكل التكراري، حيث نجد مقطعا واحدا يتضمن خمس وحدات، وهذا ما نجده في الوحدة الثانية (الاعتقال).

كما يتبين لنا دور هذه التواترات –وبالخصوص التكراري والتكراري المتشابه– في تأكيد المشهد فيقول: "لكن المشهد يتأكد لنا بواسطة الطابع التكراري، والتكراري المتشابه من خلال تكرار الأحداث وتكرار الأخبار عنها، سواء من خلال شخصية أو أخرى"[5].

---

[1]_ جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص131.

[2]_عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي،ص140.

[3]_سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، د.ط، تونس، 2009، ص118.

[4]_جميل حمداوي، أسلوبية الرواية مقارنة أسلوبية لرواية جبل العلم لأحمد المخلوفي، مؤسسة المثقف العربي، ط1، استراليا 2016.

[5]_ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص116.

كما نجد التكرار المتشابه في المقطع الأول من وحدة (الزيني حاكما)حيث يبدأ هذا المقطع بـ "(طال به حب هذا البيت وأهله...) وهذا البيت هو بيت حبيبته سماح. ومن خلال فعل (طال) يبدو لنا عنصر التكرار واضحا. والتكرار المتشابه بالأخص. فما سيحدثنا عنه الراوي من خلال سعيد الجهيني في علاقته بسماح هنا، هو حدث يتكرر، ويقدم لنا صورة عنه من خلال هذا الحكي"[1]. كما أن هذا التكرار المتشابه يجعلنا نستبعد استعمال التلخيص فأحيانا يتكرر ما جرى باستمرار، فيأتي المشهد أحيانا لإبراز هذا التكرار المتشابه باستعمال التواتر. كما نجد أيضا أن دور التكرار المتشابه يكمن في إلغاء الإحساس بالحذوفات، فمثلا في وحدة الزيني حاكما نلاحظ حذف مدة عشرة أيام بين المقطع الأول والثاني، إلا أننا "لا نحس بهذا الحذف الضمني لأن التكرار المتشابه يلغي هذا الإحساس"[2].

أما فيما يخص الحكي المنفرد أو التفردي نجده في وحدة (الزيني حاكما) "يتعلق بالأخص بالوحدات/ الأسس باعتبارها أحداثا: الاعتقال- التعيين-الخطبة-الفوانيس/زكريا نائبا"[3].

هذا فيما يخص دراسة بعض أنواع التوتر التي استخرجها يقطين من رواية الزيني بركات. فبعد انتهاءه من تحليل الوحدات الصغرى تطرق إلى خصوصية زمن الخطاب الروائي في (الزيني بركات) والتي تكمن في:

1-إن توزيع الزمن ليس اعتباطيا؛ وإنما هو توزيع مدروس، بالإضافة إلى أن هذه المفارقات والتبدلات الزمنية لها دور أساسي في تنظيم زمن الخطاب الروائي، وهذا من خلال ما يسمى بالترابط والتضمين، والترابط التضميني.

2-من بين خصوصيات الزمن في رواية (الزيني بركات) العلاقات التركيبية بين الوحدات والمقاطع، ومن خلال العلاقة بين الترتيب والمدة والتواتر، "وذلك من خلال

---

[1] _سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص116.

[2] _المرجع نفسه، ص118.

[3] _المرجع نفسه، ص121.

تقسيمنا بنية الزمن إلى ثلاث حركات رئيسية، نضبط من خلالها سرعة الحكي vitesse du recit تمييزا لها عن إيقاعه"[1]، البطء والسرعة والتسريع.

3-إن لتعدد الصيغ والرؤيات السردية دورا كبيرا في هيمنة المشاهد وبما أن خطاب الراوي ليس إلا واحدا من هذه الخطابات، وليس هو الذي يؤطر الخطاب في كليته إلا (نظريا). هنا لا نلمس ما اعتدنا عليه زمنيا في الخطابات الروائية من تلخيص ووقف وحذف وما شابه من العناصر الزمنية"[2]. هذا ما يفسر لنا قلة بل وندرة وجود كل من تقنية الوقف والخلاصة والحذف.

4-بالإضافة إلى خاصية البعد التيمي للزمن، وبالأخص من خلال الخطابات المسرودة.

وفي الأخير أردنا أن نقدم بعض الملاحظات، وأول ما لاحظناه هو إكثار يقطين من تقسيمات الوحدات والمقاطع، حتى تحول إلى تقسيم دقيق ممل، وهذه الملاحظة وجدناها أيضا لدى سليمة لوكام حيث قالت عنه أنه "أوغل في التفاصيل والجزئيات إيغالا أوقعه في الشكلية"[3].

أما على مستوى الترتيب فقد سار على النهج نفسه الذي انتهجه جنيت، على غرار الأسلوب حيث تمثل أسلوب يقطين في تقسيم الرواية ثم دراستها، على عكس جنيت الذي كان يدرس كل تقنية على حدة. وتأكيدا على ملاحظتنا هذه نستحضر وجهة نقد سليمة لوكام اتجاه يقطين في قولها: "إذ عمل يقطين على تحليل الحركات السردية المتحكمة في تسريع وتبطئ وتيرة المحكي، وما تجدر ملاحظته في هذا الجانب أن يقطين لم يدرس العناصر المكونة لمقولة الزمن منفصلة عن بعضها بعضا مثلما فعل جنيت، بل إلى التعامل مع ما يسميه (مكون الزمن) انطلاقا من تقسيم النص إلى وحدات كبرى، ثم إلى مقاطع سردية فإلى مقطوعات صغرى وفق تحديد مواقع زمنية بعينها، ليقوم بعد ذلك بتحديدها فيركز في مقطع على عنصر المدة، ويهتم في مقطع آخر بعنصر التواتر أو بعنصر الترتيب، وقد يصادف

---

[1]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ، ص138.

[2]_المرجع نفسه ، ص139.140.

[3]_سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص275.

أن يجمع في التحليل بين عنصرين أو أكثر في مقطع واحد، مما يؤدي إلى إرباك القارئ المتابع الذي كان قد اضطرب عليه الأمر من جراء إكثار الدارس من التقسيمات المتعددة"[1].

وبخصوص نقد يقطين لجنيت حول إهماله للترتيب، وأنه كان من الأجدر أن تُطرح بعض ما جاء في (المدة) ضمن الترتيب مثل الحذف، تعلق سليمة لوكام عن هذا وتقول: "كنا ننتظر أن يفيدنا يقطين بتوضيح أو تعليل لما ذهب إليه في شأن جعل الحذف في الترتيب، أو يسعفنا باقتراح بعض الأنواع التي يراها خليقة بأن تدرج في الترتيب، لكن شيئا من ذلك لم يحدث فعددنا الأمر من قبيل التعليق العابر"[2]. وفعلا نوافق سليمة لوكام في هذا الرأي فيقطين طرح نقده لكن دون تقديم أدنى سبب له.

لكن هذا لا يجعلنا ننكر محافظة يقطين على مستويات التحليل التي جاء بها جيرار جنيت، وكما تقول (مهى العتوم) في كتاب السرد والسرديات في أعمال سعيد يقطين والذي هو جهد مجموعة من الكتاب، إن يقطين في كتابه تحليل الخطاب الروائي سار على منحى جنيت "خاصة وهو يقسم كتابه إلى الأقسام ذاتها التي قسم إليها مكونات الخطاب الحكائي ونرى في تحليله الزمن ينظر إلى هذا المكون بذات المنظور الذي اتخذه جنيت"[3].

[1]_سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص275.

[2]_المرجع نفسه، ص277.

[3]_إعداد. شرف الدين مجدولين، السرد والسرديات في أعمال سعيد يقطين، دراسات. شهادات. حوارات، دار الأمان، ط1، الرباط، المغرب، 2013، ص36.

الفصل الثاني:

مقولة الصيغة بين جيرار جنيت وسعيد يقطين

2- مقولة الصيغة بين جيرار جنيت وسعيد يقطين:

تعتبر الصيغة السردية من أهم المقولات الأساسية عند جنيت. كما أنها أحد أهم تقنيات الخطاب السردي، فهي إحدى أهم مكونات الخطاب والتي تُدرس من خلالها كيفية نقل السارد للأحداث في الرواية، على أساس أن وظيفة الحكاية تكمن في نقل أحداث إما واقعية أو متخيلة.

ففي هذه الجزئية من البحث سنتطرق إلى دراسة الصيغة بين كل من جنيت ويقطين ومن الأحسن أن تصاغ على شكل سؤال فنقول: هل حافظ يقطين على طريقة وآليات جنيت في دراسة الصيغ؟ هل خالفه؟ أم وافقه؟ وبحكم تأثر يقطين بجيرار جنيت سنرى توافقا كبيرا بينهما، لكن هذا لا ينفي عدم خروج يقطين عن نظام جنيت في دراسة الصيغ. فتطرقنا إلى كل من المسافة والمنظور والتبئيرات، فقدمنا كل عنصر كما جاء مع جنيت، ثم كيف جاء مع يقطين. فكان الفصل جامعا بين النظري والتطبيقي في آن واحد. ولعل أول اختلاف لمسناه بين جنيت ويقطين يتعلق بالتبئير، ففي حين أن جنيت يفرق بين الصيغة والصوت من خلال التبئير-وهذا التبئير هو مصطلح جديد يرادف الرؤية- والذي يعني حصر معلومات السارد ضمن بؤرة معينة. والذي أدرجه ضمن مقولة الصيغة. إلا أن يقطين فصل التبئير (الرؤية) عن الصيغة وصنفها ضمن فصل خاص بها إلى جانب الصوت، رابطا إياها بوضعيات السارد، ومستويات السرد التي تخص مقولة الصوت. هذا فيما يخص التبئير، أما فيما يخص الصيغ فأول ما فعله يقطين هو البحث في تعريف للصيغ؛ وهذا من الخلال الرجوع إلى تعريفات العديد من النقاد من بينهم تودوروف وجيرار جنيت.

إن الصيغة في تعريفها البسيط هي الطريقة أو الكيفية التي يقدم بها السارد مادته الحكائية. هذه الصيغة تفرضها الرؤى المتعددة للأحداث، هذا ما يشكل لنا تنويعا في بناء الخطاب السردي عامة والروائي خاصة.

فنجد جنيت يعرف الصيغة في كتابه خطاب الحكاية بقوله: "اسم يطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود، وللتعبير ... عن وجهات النظر المختلفة

التي ينظر منها إلى الوجود أو العمل"[1]. فعمل هذه الصيغ مرتبط بوجهات النظر فالأحداث تروى من وجهات نظر مختلفة كما أنها متعلقة بمقدرة الراوي على نقل الأحداث السردية وكيفية نقلها.

وهذه الصيغة على حسب رأينا جنيت يتحكم فيها كل من المسافة والمنظور، "فالسارد يزود القارئ بتفاصيل الأحداث سواء من حيث قربه أو بعده عما يرويه، وهذا ما يصطلح عليه بـ (المسافة)، وأيضا يمكنه أن يختار طريقة تنظيم الخبر الذي ينقله على حسب القدرات المعرفية للشخصية المشاركة في القصة وهذا ما يسميه بالمنظور"[2]. والمراد بالصيغة هنا "صيغة الفعل. فهذه اللفظة مأخوذة من مجال «النحو»، وبصفة خاصة نحو الأفعال وتعريفها في بعض المعاجم أنها اسم يطلق على الصور المختلفة للفعل التي تستعمل لتأكيد شيء نحن بصدده تأكيدا أكثر أو تأكيدا أقل، وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الحياة أو إلى الحدث"[3].

ولعل أول من وضح مفهوم الصيغة بتعريفها الدقيق هو تزفيتان تودوروف "وقد انطلق في تحديده لنمطيها (الحكي) و(العرض) من تقسيم النقد الأنكلو–أمريكي لأساليب السرد إلى الأسلوب البانورامي والأسلوب المشهدي، على افتراض أن هذين النمطين تعود أصولهما إلى التاريخ والدراما[4]. أما فيما يخص جنيت فقد كان أكثر تحديدا وهذا حينما قسم الكلام إلى حكاية الأحداث وحكاية الأقوال. كما قسم حكاية الأقوال إلى (خطاب مسرد، خطاب محول خطاب منقول).

أما يقطين فقد استهل الفصل الثاني والذي يتعلق بالصيغة ببسط نظري يتحدث فيه عن جهود الشكلانيين الروس ومواقف كل من (هنري جيمس) و(بيرسيلوبوك). ثم عرض لنا في هذا التمهيد أراء التخصصين (السيميوطيقا والبوطيقا) فيما يخص صيغة الخطاب الروائي

---

[1]–ينظر، جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص177.

[2]_ينظر، المرجع نفسه، ص177.178.

[3]_السيد إبراهيم، نظرية الرواية، ص132.

[4]_نفلة أحمد حسن العزي، تقنيات السرد واليات تشكيله،ص124.

"فإذا كانت البوطيقا كما يقول تودوروف، ترمي إلى تأسيس أدواتها لتحليل أدبية الخطاب الأدبي لا الأعمال الأدبية، باعتبارها نظرية أدبية، فإنها تستفيد من اللسانيات كما تستفيد من البلاغة القديمة والبوطيقا الكلاسيكية. أما السيميوطيقا فكنظرية للعلامات سواء كانت لفظية أو غير لفظية، فإنها على مستوى الخطاب الأدبي ترى أن المعنى لا يكون إلا حيث الاختلاف، ومن ثمة فإن مقتضيات المعنى تفترض نظاما مبنينا من العلاقات والقواعد كما يعمل غريماس وأتباعه"[1]. ثم انتقل إلى الحديث عن الصيغة والسرديات فركز على التحليل البنيوي للحكي وخاصة مع كل من تودوروف وجنيت. ثم تطرق إلى قضية (تعدد الخطابات، تعدد الصيغ) فأول ما لاحظه في صيغة خطاب (الزيني بركات) هو أن حكي الأحداث وحكي الأقوال "يتداخلان ويتقاطعان إلى الدرجة التي لا يمكن فيها الحديث كما يفعل بعض الباحثين عادة (جنيت) من أجل الاختزال النظري المؤسس طبعا من نصوص معينة، الحديث عن نص الراوي ونص الشخصيات. وبتقسيم آخر بين السرد والعرض"[2]. فما يميز رواية (الزيني بركات) أنها تضم مجموعة من الخطابات، وما خطاب الراوي إلا واحد منها، وهذه الخطابات يؤطرها نفس المجال الفضائي الذي تدور فيه. هذا ما أدى إلى تقاطع وتداخل حكي الأحداث وحكي الأقوال.

أما فيما يخص الراوي فقد رأى "موقعه في السرد وتأطيره الحدث يتوازى وبعض الخطابات التي تقوم وإياه بالوظيفة نفسها. إننا لا نجد في الزيني بركات الراوي بمعناه التقليدي فخطابه يحتل الموقع الذي تحتله بعض بقية الخطابات"[3]. فرصد في الزيني بركات كل من هذه الخطابات: (خطاب الراوي- التقرير- المذكرة- الرسالة- النداء- الخطبة- المرسوم السلطاني/ فتاوي القضاة). فيسهم دور خطاب الراوي والتقرير في تأطير الأحداث وتقديمها بينما تلعب المذكرة الدور نفسه ولكن بدرجة أقل سواء على مستوى الحضور أو

[1]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص171.

[2]_المرجع نفسه، ص202.

[3]_المرجع نفسه، ص202.

مستوى الإخبار. "لذلك يبقى دورها يكمن في كونها تضيء لنا بعض الأحداث أو الشخصيات التي سبق أن طرحت أو بنيت لنا من خلال خطاب الراوي أو التقرير"[1]. أما دور الرسالة فيتضمن في إضاءة الحدث "أو تقديمه مما تتضمن أحيانا من قرارات ملزمة التنفيذ. وهي بهذا تسهم أيضا في تأطير الحدث. ويشترك النداء والمرسوم السلطاني في تقديم الحدث من خلال الإقرار أو الإلغاء. بينما تلعب الخطبة التي يقوم بها الخطيب في المسجد أو الزيني بركات دورا في إضاءة الحدث والإسهام في تقديمه"[2]. أي بالمختصر جميع هذه الخطابات تسهم في تأطير الحدث وإضاءته وتقديمه.

ومن غير الممكن لأي خطاب روائي أن يتمسك بخاصة صيغية معينة "وإننا نلامس هنا ما يمكن تسميته بتداخل الخطابات وكيفية هذا التداخل هي التي يمكننا دراستها من خلال الصيغة، كما أن أنماط هذا التداخل من خلال هيمنة صيغة إحدى تلك الخطابات كخاصية ثابتة وبنيوية هي التي يمكن من خلالها دراسة الأنواع الأدبية وتعيينها"[3].

إن البحث والدراسة في كيفية بناء صيغ الخطاب الروائي يؤدي بنا إلى اكتشاف المكونات والخصائص البنيوية لهذا الخطاب، وهذا من خلال ترابطه مع الخطابات الأخرى. ومن خلال محاولته لتأطير صيغة الخطاب الروائي في الزيني بركات سجل ما يسمى بتعدد الخطابات وتعدد الصيغ. وهذا التعدد يتعلق بكل من حكي الأقوال وحكي الأحداث "لأننا نسجل الترابط بينهما على أساس خصوصية الخطاب الروائي في الزيني بركات وهنا نعاين التداخل بين خطابات الراوي والتقرير والمذكرة والرسالة. فكلها تشمل من الصيغ السرد والعرض غير المباشر أو المنقول رغم كون مرسليها يختلفون فلكل خطاب خصوصيته ومرسله الخاص ومتلقيه. لكن هناك ترابطا بينهما جميعا"[4].

---

[1]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص203.

[2]_المرجع نفسه، 203.

[3]_المرجع نفسه، 203.

[4]_المرجع نفسه، ص204.

إن هذه الأنواع الصيغية يمكن أن تكون معممة على مختلف الخطابات الروائية حتى وإن اتخذت أشكالا مختلفة هذا على حسب الفروقات بين تلك الخطابات. وهذه الخطابات هي: "الخطاب المسرود: الذي نجده مهيمنا في خطابات الراوي، والتقرير والمذكرة والرسالة. ويتسع لمختلف الصيغ (السرد/العرض) لكن الصيغة التي تهيمن هي صيغة الخطاب المسرود"[1].أما الخطاب المعروض: وهو الذي تعرض فيه أقوال الشخصيات، أو تعرض فيه خطابات أخرى. تتوازى والخطاب المسرود في مجال الحكي. وهذا الخطاب الذي يبدو لنا من خلال النداء والمرسوم السلطاني. ويمكننا الحديث عن الخطاب المعروض المباشر وغير المباشر. والخطاب الثالث هو الخطاب المنقول: وهو "الخطاب المسرود الذي يهيمن فيه (نقل) الخطاب المعروض أو المسرود بشكل يجعله بين السرد والعرض. وهذا هو الذي اعتبره جنيت الأكثر محاكاة. لكنه في الواقع ليس إلا النقطة التي يلتقي فيها السرد والعرض بدون وهم المحاكاة"[2].

ولتحليل أكثر دقة قسم يقطين –على شاكلة تقسيمه الأول في فصل الزمن– الرواية إلى عشر وحدات، ثم عاين وحلل تجليات وتنوع صيغ كل وحدة على حدة مع ربط، هذه الصيغ بالأحداث وشخصياتها، وهذا ما سنراه في عنوان (تمفصلات الرؤية السردية الصغرى). وهذه الوحدات نفسها المقسمة في الفصل الأول.

2-1_المسافة: Distance

لا شك أن "العلاقة التي تجمع بين المتكلم وملفوظه، سواء أكان هو المتكلم أم شخصياته هو ما يطلق عليه جنيت المسافة، أي المسافة التي تفصل المتكلم عن كلامه"[3].

ويقول تودوروف في كتابة مفاهيم سردية عن مسافة السارد أنها قد تتغير طبيعة هذه المسافة "فتكون بنظام أخلاقي وعاطفي (اختلاف في درجة أحكام القيمة المحمولة)، عقلاني

[1]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص205.

[2]_المرجع نفسه، ص205.

[3]_منصوري مصطفى، سرديات جيرار جنيت، ص144.

(اختلاف في درجة فهم الأحداث) زماني ومكاني (الابتعاد النسبي للمصطلحات). هذه الصيغ المختلفة للمسافة يمكن أن تتابع حتى بداخل أثر واحد، وكل واحدة من هذه المسافات يمكن أن تقلص إلى الصفر، وهذا ما يخلق أدوارا سردية مركبة"[1]. فالمسافة التي تفصل السارد أو الشخصيات عن الأحداث المصورة لها أثر كبير في بناء النص السردي، "فلو أن قصة صورت حدثا ما في قرية من القرى، كالقرية التي صورها توفيق الحكيم–مثلا– في (يوميات نائب في الأرياف) وكان الراوي فيها يقف في نقطة بعيدة عن القرية، فإن الأحداث المصورة تبدو سطحية وهزلية تثير الضحك، أما إذا صورت الأحداث نفسها من نقطة قريبة فإن التسطيح لسوف يتحول عمقا، والهزل سوف يتحول مأساة"[2].

فقد انطلق جنيت في دراسة المسافة بدءا من أراء أفلاطون، هذا الأخير ميز لنا بين صيغتين للسرد أو الحكي وهما: الحكاية الخالصة والمحاكاة. وقد ميز بين هاذين الصيغتين "على أساس ما إذا كان الشاعر نفسه هو الذي يتحدث، دون أن يحاول أن يوحي إلينا أن شخصا آخر سواه هو الذي يتحدث. أو ما إذا كان الشاعر يسوق الكلام كأن شخصا أخر هو الذي يتحدث"[3]. فالحكاية الخالصة هي صيغة من صيغ السرد يحاول فيها السارد "أن يوهمنا أنه هو السارد، ولا يورد أي إشارة لإفهامنا أن المتكلم شخص آخر. بينما الصيغة الثانية، وهي ما يسميها أفلاطون المحاكاة أو التقليد، هنا يحدث العكس فيبذل الكاتب جهده ليبين لنا انه ليس هو المتكلم بشخصية ما"[4]. ولا بد من الإشارة إلى أن مسافة الحكاية الخالصة أبعد من مسافة المحاكاة.

[1]_تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2000، ص134.

[2]_عبد الرحيم كردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، ط1، مصر، 2006، ص21.

[3]_السيد إبراهيم، نظرية الرواية، ص133.

[4]_جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص178.

وعلى أساس هذا التمييز الأفلاطوني بين صيغتي السرد الخالصة والتقليدية، ميز لنا جنيت بين نمطين للحكي وهما حكاية الأحداث وحكاية الأقوال. ودراسة جنيت للمسافة هنا كانت نقدية أساسا، "إذ تنتقد مفهوم المحاكاة القديم وخصوصا معادلة الحديث الذي هو العرض"[1].

أما عن أرسطو فقد استبعد هذه الثنائية التي جاء بها أفلاطون، "فجعل السرد والعرض مجرد تنويعين للمحاكاة، وعلى هذا أكد جنيت على أن ما ذهب إليه أرسطو هو الذي سينهض في نظرية الرواية في أمريكا وانجلترا في نهاية القرن 19 وبدايات القرن 20 مع جيمس وأتباعه تحت مفاهيم العرض (montrer) والسرد (raconter) ويشير إلى النقد الذي وجهه بوث لهذا التقسيم الأرسطي للمحاكاة. ويوضح اتفاقه معه في كون استعمال العرض (showing)كمحاكاة وهو مجرد وهم. فعلى عكس العرض المسرحي لا يمكن لأي خطاب حكائي أن يعرض (يحاكي) القصة التي يحكيها إذ لا يمكن الحكي بطريقة تفصيلية تدقيقية و(حية). وتبعا لذلك لا يمكن إعطاء (وهم) المحاكاة أي شأن صغر أو كبر، لأننا هنا لسنا إلا أمام المحاكاة السردية الوحيدة"[2].

وكما يقول يقطين عن المسافة، إلى جانب المنظور "إنهما الموجهان الأساسيان لمثل الضبط والتنظيم للإخبار السردي الذي يسمى الصيغة mode"[3]. فالمسافة لها دور كبير في نقل الأحداث والأقوال.

ومن الانتقادات التي عرضها يقطين ضمن المسافة، نقد (ميك بال) لجنيت، حيث لاحظت أن فصل الصيغة والذي قسمه جنيت إلى قسم المسافة وقسم المنظور غير متجانسين أو متساويين، "فتنتهي إلى اعتبار حديثه عن الصيغة من خلال «المسافة»، زائدا (superflu)، ومن خلال «التبئيرات» ناقصا (manque)"[4].

---

[1]_جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، بيروت، 2000 ص53.

[2]_ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص178.

[3]–المرجع نفسه، ص177.

[4]_المرجع نفسه، ص182.

2-1-1-حكاية الأحداث: Récit d'évènements

وهو نقل وتحويل ما هو غير ملفوظ إلى ما هو ملفوظ. ففي هذا النوع من السرد وكما يسميه عمر عيلان سرد الأفعال: "تتضافر عناصر السارد مع طريقة سرده وفق علاقة كمية بين المشهد الحدثي الفعلي، والخطاب المعبر عنه، لما تحدده سرعة النص السردي. وهو ما يجعل المقام السردي أو الصيغة مرتبطة بقضايا بعيدة عنها. فسرد الأفعال يمثل مستوى تحدده مسافة الراوي، مما يعرضه من أحداث في النص"[1]. ويرمز جنيت لمحكي الأحداث بالمعادلة التالية: "(إخبار+مخبر= علاقة تناسب عكسية)"[2]. بمعنى أنه كلما حضر السارد كلما قلت كمية الإخبار، "وكلما زادت كمية الإخبار قل حضور السارد الذي ينهض به، فيروي وينقل المعلومة السردية، وهو إذ يفعل ذلك يسقط المسافة بينه وبين ما يروي لكنه ليس راويا يطلق العنان للقصة حتى تروي نفسها، وإنه لمن الشطط أيضا أن نقول إنه يروي القصة دون انشغال بإمكان إمحائه أمامها"[3]. وعلى هذا فإن عملية سرد الأحداث متعلقة بمسافة الراوي من قربه أو بعده عن الأحداث، فكلما كان حضوره طاغيا في النص قل الإخبار، وهنا تكون القصة أو الحكاية خالصة. وكلما طغت كمية الإخبار وقل حضوره كلما كان السرد عبارة عن محاكاة.

يقول سعيد يقطين عن حكاية الأحداث: "إن العناصر المحاكاتية النصية المحضة تعود إلى هذين المعطيين الضمنيين اللذان نجد حضورهما في ملاحظات أفلاطون وهما: كمية الإخبار السردي (حكاية مطورة أو مفصلة) من جهة، وغياب أو قلة حضور المخبر (الراوي) من جهة ثانية. وتبعا لذلك فإن كمية الإخبار ودرجة حضور الراوي تتجلى لنا من خلالهما المحاكاة (العرض) محددة في درجة عليا من الإخبار ودرجة دنيا من حضور الراوي (المخبر) وعلى عكس ذلك الحكي التام (Dégésis) تماما"[4]. فبهذا يصبح معيار كمية

[1]_عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص142.

[2]_سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص125.

[3]_المرجع نفسه، ص125.

[4]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص178.

الإخبار وقلة كمية المخبر هو الفاصل الذي على أساسه يجرى التفريق بين حكي الأقوال وحكي الأحداث. "وليصبح هذا المعيار إجرائيا لا بد من البحث في المقصود بالإخبار والمخبر، وإذا كان الإخبار عند جنيت يتصل بالموضوع المسرود، فإن أقصى الإخبار هو الموضوع المسرود بأكثر التفاصيل الممكنة. لذلك ستغدو كل التفاصيل (الزائدة) ذات وظيفة محددة وهي (إبراز) الواقع، وبذلك ترتبط التفاصيل بـ(إيحاءات المحاكاة)"[1]. فالمحاكاة تعتمد على الوصف فتكثر فيها التفاصيل، بينما الحكي التام يعتمد على الأحداث فتقل فيه التفاصيل.

2-1-2-حكاية الأقوال: Récit de Partes

ويقول عنه عمر عيلان إنه عبارة عن "تعامل مع أقوال وخطابات الشخصيات، وهذه الخطابات أو كلام الشخصيات يتم التعامل معها من قبل السارد، بحسب مسافته من هذه الشخصيات أو تلك. ولذلك فإن نقله للأقوال محكوم بصيغة تقديمها للمتلقين سواء عبر كلام الشخصية المباشرة، أم من خلال تخطيب أقوال الشخصيات ضمن كلام السارد"[2].فهي عبارة عن إعادة نقل "للكلام الذي تناقلته الشخصيات في الرواية"[3].

وللتمييز بين خطاب الأقوال وخطاب الأحداث "قدم لنا مثالا ميز فيه بين خطاب هوميروس وخطاب أفلاطون. وهذا يضعنا أمام حالتين ممكنتين لخطاب الشخصيات: خطاب منقول(rapporté) وخطاب مسرد (narrativisé)، وقد أردف جنيت حالة ثالثة من الخطاب، وهو الخطاب المحول (transposé)، وينتج من استعمال الأسلوب غير المباشر (style indirect) مضافا إليه عناصر وسطية"[4]. وقد قسم جنيت أساليب حكاية الأقوال إلى: خطاب مسرد، وخطاب محول، وخطاب منقول.

---

[1]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص182.

[2]_عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي،ص102.103.

[3]_عبدو رابح، جماليات السرد عند واسيني الأعرج. روايات بحر الشمال-البيت الأندلسي-كتاب الأمير نموذجا، مخطوط دكتوراه، جامعة احمد بل بلة، وهران، الجزائر، 2017/2016، ص126.

[4]_ينظر، سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص125.126.

يقول يقطين عن جنيت أنه يؤكد على وجود فرق بين خطاب هوميروس وخطاب أفلاطون "في إعادة كتابة مقطع هوميروس بدون أقوال الشخصيات. فخطاب هوميروس منقول (يحاكي أقوال الشخصيات) بينما خطاب أفلاطون مسرود (منظور إليه كبقية الأحداث). وباستعمال الأسلوب غير المباشر وإدخال عناصر وسطية مع حذف الجمل يصبح هناك خطاب ثالث وهو غير المباشر (transposé)"[1]. ففيما يخص حكي الأقوال عكس حكي الأحداث، ففي هذا النوع من الحكي (الأقوال)، نقف أمام محاكاة مطلقة. هذه المحاكاة يمكن أن تتمظهر في واحد من الأشكال الثلاثة التالية: (الخطاب المسرود الخطاب محول بأسلوب غير المباشر، الخطاب المنقول). فما نلاحظه على يقطين أنه لم يتحدث بتاتا في الجانب التطبيقي عن الخطاب المحول بأسلوب غير المباشر. وإنما تحدث عن نوع أخر من الخطابات وهو الخطاب المعروض بنوعيه المباشر وغير المباشر. فترى (ميك بال) في نقدها لجنيت أن "الخطاب المعروض هو وحده الذي يمكن قبوله في تصنيف جنيت لأنماط «حكي الأقوال»، أما النمطان الآخران فيمكن إدراجهما في «حكي الأحداث»"[2]. ونرى أن سعيد يقطين كان من بين مؤيدي هذا الرأي.

أ-الخطاب المسرد: Discours narrativisé

وهذا النوع من صيغ الخطاب هو أبعدهم مسافة، "فهو الخطاب الذي يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله، وهذه المسافة هي التي تجعله يكثر من استخدام ضمير الغائب في سرده للأحداث والوقائع. ويتميز هذا النمط بأنه الأكثر حضورا في النصوص القصصية إذا ما تم قياسه بالأنماط الأخرى، ولارتباطه بالعنصر الزمني ارتباطا وثيقا"[3]. فهو خطاب

[1]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص178.

[2]_المرجع نفسه، ص195.

[3]_نفلة حسن احمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله، ص127.

ينقل فيه السارد أقوال الشخصية ويحللها، "ويكون بذلك تقديم للمضمون فقط والتخلي عن عناصر كلام الشخصية"[1].

وهذا النوع أبعدهم مسافة ذلك لأن الخطاب فيه "لا يعد إنتاج كلام الشخصيات ومن ثم لا يصبح ناقلا للأقوال. وإنما للأفكار. ذلك ما يفسر طابعه الاختزالي أحيانا، والتفصيلي كلما عمد إلى التحليل"[2]. فيكون أكثر اختصارا عند نقله لأفكار الشخصيات، بينما يصبح تفصيليا عند سرده لأقوال الشخصيات.

وكما يسميه يقطين بالخطاب المسرود فيقول بخصوصه "أننا نجدنا أمام خطاب الراوي، وهو أكثر حكيا وسردية لذلك لا يمكننا تمييزه"[3]. فهو عبارة عن خطاب يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله، "ويتحدث إلى مروى له سواء كان هذا المتلقي مباشرا (شخصية) أو إلى المروي له في الخطاب الروائي بكامله (...) هذا مع اعتبار أن المتلقي عندما يكون مباشرا، فإنه يكون على مسافة مما يروى له. لذلك يمكن اعتباره غير مباشر. لكن عندما لا تكون هناك مسافة فإن صيغة الخطاب المسرود، تكون صيغة فرعية لصيغ أصل"[4].

إن صيغة الخطاب المسرود نجدها مهيمنة بكثرة في رواية (الزيني بركات) وهذا من خلال ما صرح به يقطين، فنجده مهيمنا في "خطابات الراوي، والتقرير والمذكرة، والرسالة. ويتسع لمختلف الصيغ (السرد/ العرض)"[5]، لكن الصيغة المهيمنة هي صيغة الخطاب المسرود.

فاستخرج أول صيغة للخطاب المسرود من الوحدة الأولى (بدايات الهزيمة)، ولعل السبب راجع إلى هيمنة هذا النوع وافتتاح الرواية به. فبدأت الوحدة بخطاب «المذكرة» وهو

---

[1]_محمد بوتالي، تقنيات السرد في رواية الغيث لمحمد ساري، مخطوط ماجستير، المركز الجامعي محمد أكلي الحاج، البويرة، الجزائر،2009/2008، ص34.

[2]_منصوري مصطفى، سرديات جيرار جنيت، ص247.

[3]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص183.

[4]_المرجع نفسه، ص197.

[5]_المرجع نفسه، ص205.

"الخطاب المسرود الذي يتكلف به الراوي/الشاهد والذي من خلال مشاهداته يسرد ما يقع أمامه من أحداث ووقائع. كما أن زمن الخطاب المسرود هو حاضر السرد، كما أن الضمير المهيمن هو ضمير المتكلم"[1].فكما قلنا سابقا في الفصل الأول* أن زمن هذه الوحدة هو الحاضر، لذلك كان الخطاب المسرود فيها واقعا في الحاضر. كما نلاحظ هنا أن يقطين قد ربط مقولة الصوت بالضمير في بعض الأحيان. في حين أن جنيت ترك الحديث عن الضمير ضمن مقولة الصوت.

والدليل على أن صيغة الخطاب المسرود كانت مهيمنة، نرى في بعض الأحيان أن صيغة الخطاب المنقول غير المباشر يؤطرها الخطاب المسرود. وهذا نؤكده بقول يقطين حول وحدة (بدايات الهزيمة) "إن الخطاب المسرود هنا كما نلاحظ هو الذي يؤطر كل التبدلات الصيغية التي لا نجد أيا منها يخرج عن الصيغة الأصل. كما أن تلك التبدلات أغنت الخطاب بتعدد الصيغة الذي يتيح إمكانية استغلال مختلف الصيغ الممكنة لتقديم الحكي أو إضاءته والتعبير عنه (حكيه) بشكل متلائم ومتكامل"[2]. وهذا تصريح واضح بأن رواية (الزيني بركات) متعددة الصيغ.

أما في وحدة (الاعتقال) فالراوي هنا يتكلم بضمير الغائب، وهو من يتكلف بارسال الخطاب المسرود، وهذه الوحدة شهدت هيمنة كبيرة لهذا النوع، "فمن خلال صيغة السرد يقدم لنا حالة الفجر الذي سيتم فيه اعتقال علي بن أبي الجود، إذ فيه ستخرج مجموعة من المماليك مقتحمة هذا اليوم الجديد"[3]. وفي ذات الوحدة استعمل الراوي ذات الشكل مرة أخرى من "منظور سعيد لواقع القمع المهيمن (عمرو بن العدوى/ زكريا/ بن أبي الجود...) والفرح الذي يحس به من جراء الاعتقال"[4]. ثم انتهت هذه الوحدة بصيغة الخطاب المعروض.

---

[1]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص207.

*ينظر الصفحة 33/32 من هذا البحث.

[2]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص213.

[3]_المرجع نفسه، ص214.

[4]_المرجع نفسه، ص2016.

وضمن وحدة (التعيين) رأى يقطين أن دور الخطاب المسرود في الكثير من الأحيان يكمن في إضاءة الأحداث أو الشخصيات.

كما نلاحظ أن الرواية تتداخل فيها الصيغ، فالراوي/الشاهد ينتقل من صيغ الخطاب المسرود، إلى المنقول ومن المنقول إلى المعروض. وهذا ما جاء في قوله: "إن الخطاب المعروض هنا متضمن في الخطاب المسرود الذاتي فهو الذي يؤطره ويتداخل وإياه"[1]. وكذلك في قوله عن الصيغة نفسها "ثم يعود الخطاب المسرود من جديد (الراوي ← عمرو بن العدوى) لينقل لنا من خلال المنقول ما يجري في المجلس". فهذا قول صريح حول تداخل الخطاب المسرود والمنقول معا.

وإلى جانب أن دور الخطاب المسرود يتمثل في إضاءة جوانب الأحداث، نجد أيضا في وحدة (الخطبة) يوضح لنا بصورة أعمق شخصية زكريا بن راضي.

ومن خلال حديثه عن الخطاب المسرود، نرى أنه تطرق لما هو خطاب مسرود ذاتي. وهذا النوع "يسود فيه السرد والمونولوج الذي من خلاله يتم تذكر الماضي ونقله من خلال الوصف (...) وكل ذلك علاوة على كونه يقدم لنا صورة الراوي النفسية، فإنه يكشف عن صورة الأحداث في العمق"[2]. ومثال هذا النوع نجده في وحدة (التعيين) حيث "زكريا يقلب في أوراقه بحثا عما هو مكتوب من الزيني بركات ويأسف في النهاية عندما يجد أن ما دونه شهاب الحلبي ناظر الديوان بصدد الزيني لا يتجاوز أربعة أسطر"[3]. فهذا التأسف عبارة عن مونولوج داخلي يؤطره خطاب مسرود ذاتي. ويلعب الدور نفسه الذي يقدمه الخطاب المسرود، فيكشف لنا عن الجوانب الخفية في الشخصيات، فمن خلاله كُشفت لنا جوانب جديدة في شخصية سعيد الجهيني في وحدة (الزيني حاكما) كحبه لسماح مثلا وعداوته لزكريا بن راضي.

---

[1] _سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص221.

[2] _المرجع نفسه، ص208.

[3] _المرجع نفسه، ص219.

ب-<u>الخطاب المعروض</u>:

في حين أننا نجد يقطين يتحدث عن نوع آخر من الخطابات لم يصنفه جنيت ضمن صيغ الخطاب التي جاءنا بها. وهو (الخطاب المعروض) بنوعيه المباشر وغير المباشر. فالخطاب الأول (المباشر) "يتم فيه الاستشهاد الحرفي بالأقوال والأفكار، فنجدنا أمام محاكاة خالصة"[1]. فيكون المتكلم فيه يتحدث مباشرة إلى المتلقي دون تدخل الراوي. كما تعرض فيه أقوال الشخصيات أو أقوال أخرى "تتوازى والخطاب المسرود في مجال الحكي. وهذا الخطاب هو الذي يبدو لنا من خلال النداء والمرسوم السلطاني"[2].

أما عن صيغة المعروض غير المباشر، فهو أقل مباشرة من المعروض المباشر، لأننا نجد فيه مصاحبات الخطاب المعروض para-discours التي تظهر لنا من خلال تدخلات الراوي قبل العرض أو خلاله أو بعده. وفيه نجد المتكلم يتحدث إلى آخر"[3]. أي أن المتلقي هو أيضا يكون ذا طابع غير مباشر.

ومن أمثلة هذا النوع من المعروض غير المباشر ما وجده في حوارات سعيد الجهيني مع الزيني أو مع شخصيات أخرى، ضمن وحدة (الزيني حاكما).

وقد رأى يقطين أن الخطاب المعروض يستعمل ضمير الجماعة المتكلم وهذا في وحدة (الاعتقال)، فكان الراوي يعرض علينا القول المشترك بين الناس.

بالإضافة إلى أن وحدة التعيين أيضا وصلتنا عن طريق الخطاب المعروض. "وخاصية هذا الخطاب هو استهلاله بعرض مقطوعات من الخطاب الديني حسب الحاجة"[4]. وفي هذه الوحدة أيضا هيمن ضمير المتكلم للجماعة، وهذا الضمير عائد على السلطة.

أما فيما يخص خصائص الخطاب المعروض فهي متنوعة بين أمر ونهي وتحذير ونداء. هذا إضافة إلى "تقديم الإخبار وهو خاصيته المحورية؛ لاسيما في مثل المقاطع التي

---

[1] _ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص183.

[2] -المرجع نفسه، ص205.

[3] _ المرجع نفسه، ص197.

[4] _المرجع نفسه، ص2017.

يستعمل فيها الحكي"[1]. فمثلا في وحدة (الزيني نائبا/ الفوانيس) يستخدم الراوي صيغة الخطاب المعروض، ليقدم لنا خطابات معروضة هو مؤطرها مثل: "(خطبة الجمعة– فتوى قاضي قضاة مصر – قاضي الحنفية– قاضي القضاة)"[2].

كما نلاحظ أيضا أن الخطاب المعروض في بعض الأحيان يمزج بين الوصف والسرد بالعرض غير المباشر. ولا يستخدم هذا المزج إلا في حالات سردية نادرة؛ بحيث يكون له أبعاد ودلالات خاصة. وفي بعض الأحيان أيضا يأتي الخطاب المعروض بصيغة الخطاب المسرود وهذا ما وجده يقطين فيما يتعلق بسيرة حياة الشيخ ريحان.

ولعل أهم ملاحظة نقدمها لهذه الدراسة، وقد قدمناها سابقا في الفصل الأول* عند دراسة الزمن. وهي دراسته للصيغ بشكل متداخل. هذا ما صعب علينا البحث وليس البحث فحسب، بل حتى الفهم كان صعبا. ففي حين أن جنيت درس كل صيغة على حدة، نرى اشتغال يقطين على عنصر الصيغ بالطريقة ذاتها التي اشتغل بها في عنصر الزمن؛ أي التقسيمات نفسها فيما يخص الوحدات، ثم بعد ذلك درس كل وحدة وما تتكون منه من صيغ وخطابات. هذا أدى بنا وبحكم أننا لا زلنا دون خبرة كافية في هذا المجال (السرديات) إلى الخلط بين بعض الصيغ والمفاهيم. فكان من الأحسن لو اتبع ما قام به جنيت، ودراسة كل صيغة على حدة. ويبدو أن يقطين كذلك له بصمته الخاصة، فحاول ألا يكون مقلدا دائما هذا من جهة، ومن جهة مقابلة لا يمكننا أن نغفل الفارق الزمني بين الناقدين والذي يتجاوز الثلاثين سنة.

[1] _ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص227.

[2] _ المرجع نفسه ، ص229.

* ينظر، الصفحة 56 من الفصل الأول من هذه الدراسة.

ج-الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر :transposé au style indirect

هو نوع من الصيغ يدمج السارد فيه "خطاب الشخصيات مع خطابه الخاص، فلا يمكن بفعل صياغته الأسلوبية الخاصة التمييز بينهما"[1]. وهذا النوع يختلف عن الخطاب المسرد، فالسارد هنا لا يكتفي بنقل أقوال الشخصيات، بل يقوم بتحويلها إلى أسلوب غير مباشر ودمجها مع أقواله الخاصة ، ويقول جنيت عن هذا النوع: "مع أنه الشكل الأكثر محاكاتية لبعض الكثرة من الخطاب المروي، وقادر مبدئيا على الشمول، فإنه لا يقدم أبدا للقارئ أي ضمانة –وخصوصا أي إحساس– بالأمانة الحرفية للأقوال المصرح بها «في الواقع». فحضور السارد فيه أكثر تجليا في تركيب الجملة بالذات من أن يفرض الخطاب نفسه بالاستقلال الوثائقي الذي يكون لشاهد. وأكاد اسلم سلفا–والقول للناقد جيرار جنيت– بأن السارد لا يكتفي بنقل الأقوال إلى جمل صغرى تابعة، بل يكثفها ويدمجها في خطابه الخاص وبالتالي يعبر عنها بأسلوبه الخاص"[2]. فهذا الخطاب المحول غير مباشر تتداخل فيه أقوال وخطابات الشخصيات مع خطاب السارد فيصيغها بصياغته الخاصة.

ويطلق عليه يقطين اسم خطاب الأسلوب غير المباشر، "فهذا الشكل هو أكثر محاكاة من الخطاب المسرود، لأنه لا يمكن أن يعطي أي ضمانة أو أي إحساس بالأمانة اللفظية للأقوال «الحقيقية» المفوه بها"[3]. ففي الخطاب غير المباشر "نجدنا أمام حالة وسطية بين السابقين –أي المعروض والمسرود– فالنمط الأول كما تخلص (ميك بال) في مناقشتها لجنيت هو وحده الذي يمكن إدخاله ضمن ما يسميه جنيت بـ(محكي الأقوال)، لذلك تعتبره الباحثة في الأصل (ميتا سردي) إنه (ميتا حكائي) (mérécit)، أما النمطان الأخيران –أي المسرود وغير المباشر– فالأحرى أن يدخلا معا ضمن (حكي الأحداث) لا حكي الأقوال"[4].

---

[1]_منصوري مصطفى، سرديات جيرار جنيت، ص247.

[2]_جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص186.

[3]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص179.

[4]_المرجع نفسه، ص183.

فنلاحظ بصورة واضحة عدم تطرق يقطين لهذا النوع من الخطاب سوى في الجانب النظري. وهذا راجع نوعا ما لخلو الرواية من هذا الشكل المحول بأسلوب غير المباشر.

د-الخطاب المنقول: Rapporté

وضمن هذا النوع من الصيغ "يقوم المتكلم بذكر كلام متكلم آخر سواه بإحدى طريقتين. إما بطريقة مباشرة أو بطريقة غير مباشرة. ومن المؤكد أن الأولى تدخل ضمن صيغة العرض والثانية ضمن صيغة السرد"[1].في هذا الخطاب يتميز السارد فيه بنقل كلام الشخصيات نقلا حرفيا ومفصلا ومباشرا، وهو بذلك "يوهم السارد فيه بأن المتكلم هو الشخصيات. ولعل هذا الإيهام هو الذي رفضه أفلاطون. لكنه هو الذي دفع في المقابل الرواية إلى التحرر من أسر المسرحية، حين تم الاشتغال على الأسلوب المنقول إلى أقصى حد، فصار المحفل السردي باهتا، مادامت الرواية تعتمده من صفحاتها الأولى"[2]. فقد رأى جنيت أن هذه الصيغة كانت ميزة من ميزات الرواية الحديثة، "فدفعت هذا النوع من المحاكاة إلى منتهاه، وحاصرت مواقع المقام السردي أو السارد، ليتحول إلى مجرد ناقل للأقوال"[3]. ومن أكثر الخطابات المنقولة في النصوص السردية وخاصة الحديثة منها "هي الحوارات التي تتيح الكشف عن مشاعر الشخصيات المتحاورة، وإبراز خلفياتها الإيديولوجية"[4].

وهذا الشكل في رواية (الزيني بركات) أقل تواجدا مقارنة بالخطاب المسرود والخطاب المعروض. "وهو الشكل الأكثر محاكاة. رفضه أفلاطون لأن الراوي فيه يترك الكلام للشخصيات (...) وهذا الأسلوب اعتبره أرسطو الشكل السردي «المختلط» الذي نجده في

[1]_نفلة أحمد حسن، تقنيات السرد وآليات تشكيله، ص146.

[2]_منصوري مصطفى، سرديات جيرار جنيت،ص248.

[3]_عمر عيلان، ص143.144.

[4]_عيسى بلخياط، تقنيات السرد في رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج، مخطوطة ماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر،2015/2014، ص56.

الملحمة وبعد ذلك في الرواية"[1]. وهذا النوع من الخطاب تعتبره (ميك بال) أنه كان من الأجدر على جنيت أن يصنفه ضمن حكي الأحداث لا حكي الأقوال.

والخطاب المنقول فيه ما هو مباشر وما هو غير مباشر. أما صيغة المنقول المباشر "ففيه نجدنا أمام معروض مباشر، لكن يقوم بنقله متكلم غير المتكلم الأصل، وينقله كما هو. وقد يقوم بنقله إلى متلق مباشر (مخاطب) أو غير مباشر"[2]. أما صيغة المنقول غير المباشر فمثله مثل المنقول المباشر مع فارق، وهو "كون الناقل هنا لا يحتفظ بالكلام الأصل، ولكنه يقدمه بشكل الخطاب المسرود"[3].

وفي تعريف أخر للخطاب المنقول يقول يقطين عنه: "هو الخطاب المسرود الذي يهيمن فيه «نقل» الخطاب المعروض أو المسرود بشكل يجعله بين السرد والعرض"[4].

أما من الناحية التطبيقية، فقد وجد في وحدة (بدايات الهزيمة) خطاب مسرود منقول نقلنا من السرد الذاتي إلى الموضوعي "أي إلى صيغة المسرود المنقول التي يمكننا تقسيمها قسمين رئيسيين في هذا الخطاب المسرود الذي يلقيه الراوي الشاهد:

-سمعت من العامة... ثلاث سنوات تغير الإنسان حقا.

-حدث أن أرسلت جارية... وما سنذكره في حينه"[5].

ففي الخطاب المسرود المنقول ينتقل فيه الراوي إلى صيغة السرد وهذا ما وسمه جنيت بالمحاكاة. وهذا النوع من الخطاب دائما ما يتكلف به الراوي/الشاهد.

فلاحظ يقطين أن صيغ المنقول المباشر وغير المباشر والمعروض غير المباشر "في تداخلها كيف أنها تسهم في تدقيق نوعية هذا الخطاب. فهو لا يسجل (يرهن من خلال الخطاب) إلا ما يتصل بذاته في علاقتها بالمحيط الحدثي الذي يتحرك فيه وما يزخر به هذا

[1]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص179.

[2]_المرجع نفسه، ص198.

[3]_المرجع نفسه، 198.

[4]_المرجع نفسه، ص205.

[5]_ينظر، المرجع نفسه، ص208.209.

المحيط أو «العالم المحكي» من أقوال مسموعة، يقوم بنقلها مباشرة أو غير مباشرة، أو يقوم بعرضها بشكل غير مباشر، إذ إن ذاتيته في إنجاز الخطاب مركزية"[1].

أما في وحدة (بدايات الهزيمة) عندما جاءت صيغة الخطاب بشكل منقول غير المباشر عن موقف سعيد الجهيني، ساهم هذا النقل في تقديم صورة دقيقة عن هذه الشخصية المركزية. فالراوي هنا يتكلم بأفكار سعيد الجهيني ليقدمها لنا مسرودة.

كما وجد أيضا هذه الصيغة ضمن وحدة (التعيين) وهذا عند الحديث عن كوم الجارح، "فنقلنا الراوي من خلال الخطاب المنقول غير المباشر أيضا إلى الشارع لمعرفة وتقديم الآراء حول رفض الزيني للتعيين من خلال سرد ما يقال"[2].

أما في وحدة (الزيني حاكما) فبدا له الخطاب المنقول من خلال "الأحاديث التي تجري بين سعيد الجهيني والشيخ ريحان حول عدل الزيني، والذي ينقل لنا من خلالها أيضا ما يمارسه المماليك من اعتداء على المواطنين وموقف الزيني الإيجابي من ممارستهم"[3].

ومن خلال هذا النوع أيضا تعرفنا على زكريا بن راضي الذي بعث في طلب الشاعر الذي يغني في المقاهي من أجل أن ينظم قصيدة شعرية يشنع فيها بالزيني كإنسان لا أصل له ولا فصل، يبلغ أعلى المراتب ويريد أن يهيمن على كل شيء بمفرده.

وفي وحدة (زكريا نائبا/ الفوانيس) يعود بنا الراوي من جديد من خلال تنويعاته بين المنقول والمسرود، والمعروض غير المباشر، ليقدم لنا أراء طلبة الأزهر، بصدد حدث الفوانيس وبالأخص من منظور سعيد. وهنا نلاحظ تداخل الصيغ وترابطها في هذه الوحدة.

وبعد التعرف على المسافة وما تحمله من حكاية للأحداث وحكاية الأقوال وخطابات مُسْرَدَة ومنقولة ومحولة، نأتي للحديث عن العماد الثاني الذي تقوم عليه مقولة الصيغة وهو المنظور.

---

[1] _سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص213.

[2] _ المرجع نفسه، ص219.

[3] _المرجع نفسه، ص224.

2-2_المنظور: Perspective

لقد تحدثنا فيما سبق على تحديد مسافة السرد وهذا من خلال حكاية الأقوال والأحداث واستنادا إلى ما سبق سنكمل الحديث عن القضية الثانية التي تشكل الصيغة السردية، وهي المنظور السردي. "ويقصد به الصيغة الثانية لتنظيم الخبر(information) المنبثق عن اختيار وجهة نظر معينة أو عدم اختيارها"[1]. وقد كان هذا المصطلح مهمشا فيما مضى، فلم يحض بالاهتمام الكبير إلا في القرن العشرين "حيث ظهرت عدة دراسات مهد لها «جويس» وكان «بيرسي» أول من وضع لها دراسة منهجية، ثم جاء بعده نقاد كثيرون تناولوا المصطلح بالدرس"[2].

وكما جاء في كتاب (نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير) والذي كان من بين مؤلفيه جيرار جنيت، إن مفهوم وجهة النظر "يحيل فعلا على مجموع المشاكل التي تثيرها علاقات الراوي بما يحكيه، وعلاقاته بقارئه"[3]. ومصطلح وجهة النظر من المصطلحات المرادفة للمنظور، إلا أن جنيت في كتابه خطاب الحكاية عارض هذا المصطلح، "وذكر أن مصطلح (وجهة النظر) غير دقيق وقال: بأهمية مراعاة الصيغة والصوت عندما نحاول إقامة نمذجة للمقامات السردية، لكن أن نخلط بينهما تحت اسم (وجهة النظر) فهذا شيء لا يمكن قبوله"[4].

ويعد مصطلح الرؤية أيضا من بين مرادفات المنظور، "وقد مرت الدراسات حول الرؤية بمرحلتين: بدأت الأولى مع النقد الانجلو-أمريكي في بدايات القرن العشرين واستمرت حتى أواخر الستينيات، وخلالها احتلت الرؤية مركز الصدارة في تحليل الخطاب

---

[1]_منصوري مصطفى، سرديات جيرار جنيت، ص252.

[2]_شريف حبيلة، مكونات الخطاب السردي، ص57.

[3]_جرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص7.

[4]_محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، سورية، 2000 ص24.

الروائي. وبدأت المرحلة الثانية في مطلع السبعينيات مع التطور الذي توج بظهور (السرديات)"[1].

ويعد أهم تطور لمفهوم وجهة النظر (الرؤية) من حيث المضمون"هو ذلك الذي تم على يدي (الان راباتال). فقد انطلق هذا الباحث من بعض أعمال (ديكور) و(دانون بالو) و (آن بانفليد). فعارض ما أسماه بالنظرة التقليدية، وبين ما عده مواطن ضعفها واقترح مقاربة طغى عليها الجانب اللساني"[2].

كما يرى جنيت أن هذه المقولة ورغم كثرت الدراسات التي اهتمت بها، إلا أنها كانت تخلط "بين ما هو صيغة وما هو صوت، وبشكل آخر بين السؤالين: ما هي الشخصية التي توجه نظرها بالمنظور السردي؟ ومن السارد؟"[3]. وبعد تقديم جنيت لمجموعة من الانتقادات حول دراسات عديدة أهملت الفرق بين المنظور السردي والصوت السردي، اقترح مصطلحا جديدا وهو «التبئير Focalisation»، "تحاشى فيه التركيز على الجانب البصري الذي اعتمده سابقوه عندما اقترحوا مصطلحات بديلة مثل المنظور والرؤية. ويستلهم مصطلح البؤرة السردية من (كلينث بروكس) و(وارين)"[4]. وضمن تقسيمه للتبئير اعتمد على تقسيمات تودوروف للرؤية، وهي ثلاث تقسيمات: التبئير الصفر، التبئير الداخلي، والتبئير الخارجي.

وبالعودة إلى يقطين فقد صرح بعدم التوسع في عرض ما جاء به حول المظهر الثاني من الصيغة وهو المنظور، ولا عن ربطه بين المسافة والمنظور وعلاقتهما بالصوت. وهذا راجع لعدم موافقة يقطين لهذا الربط والتمييز الذي أقامه جنيت، وهذا في قوله الصريح "إننا لا نسايره في هذا الربط أو ذاك التمييز. لذلك اقتصرنا في عرضنا هنا على ما يتعلق

[1]_محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، سورية 2003، ص175.176.

[2]_محمد نجيب العمامي، في تحليل الخطاب السردي، منشورات وحدة الدراسات السردية، ط1، مصر، 2003، ص18.

[3]_سيمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص127.

[4]_عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص144.

بـ«المسافة» لأننا نعتبره على صلة أوثق بما نعتبره داخلا وحده في نطاق ما نسميه الصيغة"[1].

كما اعتبر يقطين أن المنظور ليس له علاقة بالصيغة وإنما بالصوت، لهذا السبب تحدث عن الرؤية و ما يسمى بالتبئيرات في الفصل الثالث (الرؤية). وهنا نلاحظ خروجا واضحا عن ترتيب جنيت إذ إن جنيت من النقاد الذين يفصلون الرؤية عن الصوت. بينما يقطين يفصل الرؤية عن المنظور ويربطها بالصوت وهذا فرق واضح اكتشفناه أول ما وقعت أعيننا على فهرست الكتاب. وعلى إثر هذا سوف نتحدث عن التبئيرات عند كل من جيرار جنيت و سعيد يقطين.

2-2-1-التبئيرات: Focalisations

والتبئير بمفهومه المتعارف عليه بين نقاد السرد "هو تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته. ويسمى هذا الحصر بالتبئير لأن السرد فيه يجري من خلال بؤرة تحدد إطار الرؤية وتحصره"[2]. إلا أن هذا المصطلح تلقى عدة انتقادات من بينها "ما وجهته (ميك بال) إلى جنيت وقالت بأن مصطلح التبئير لم يقدم له تعريفا مستقلا، وأن المستوى الأول والثاني(اللاتبئير والتبئير الداخلي) هو نفسه ما قال به (جورج بلان) في مصطلحه (حصر المجال)، ثم إن المستويين الأول والثاني يتصلان بالترهين السردي"[3]. إلا أن جنيت رد على ميك بال في كتابه عودة إلى خطاب الحكاية، وهذا حينما عرضت مفهومي (المبئر والمبأر) حيث قال: "إنه لم ينو استعمالها قط، لأنها متنافرة مع تصوره للأمور. فلا وجود عنده لشخصية مبئرة أو مبأرة، إذ لا يمكن أن ينطبق المبأر إلا على الحكاية نفسها، ولو انطبق

[1]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص179.180.

[2]_لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي. انجليزي. فرنسي، دار النهار للنشر، ط1، لبنان، 2002 ص40.

[3]_محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص19.

المبئر على أي أحد، لما أمكن أن تنطبق إلا على ذلك الذي يبئر الحكاية، أي السارد"[1]. والتبئير عنده ثلاثة أنواع وهي: التبئير الصفر، التبئير الداخلي، والتبئير الخارجي.

وبالعودة إلى التبئير عند يقطين، أول ما نلاحظه هو إدراجه للتبئيرات ضمن الفصل الثالث والذي سماه (الرؤية السردية في الخطاب الروائي)، رابطا بينه وبين الصوت، هذا الربط يعارض ما جاء به جنيت. فهذا الأخير ميز الصيغة عن الصوت السردي من خلال التبئيرات. فصنف التبئير–أو الرؤية السردية كما يسميها (تودوروف) و(بويون) وغيرهم من النقاد– ضمن الصيغة السردية. فعاب على النقاد السابقين له عدم تفريقهم بين من يرى؟ ومن يتكلم؟ أي بين الصيغة والصوت. فمن ناحية الجانب النظري، نجد أن يقطين تحدث عن الرؤية عند كل من (فريدمان)، و(شتانزل) و(جان بويون)، و(بيرسي لوبوك) و(بوث) و(تودوروف) وغيرهم وصولا إلى بجيرار جنيت. فكل من جنيت وتودوروف انطلقا في تقسيماتهم للرؤية (التبئير) من تقسيمات (بويون) "الذي انطلق في حديثه عن الرواية والرؤيات من علم النفس، ومن تأكيده على الترابط الوثيق بين الرواية وعلم النفس استنتج ثلاث رؤيات"[2]. وهي (الرؤية مع، الرؤية من الخلف، الرؤية من الخارج) مع إضافة بعض التعديلات.

لكن ما يؤخذ على جنيت أنه لم يقدم تعريفا لمفهوم التبئير. بالإضافة إلى التقسيم غير المتجانس لأنواع التبئيرات من (التبئير الصفر، التبئير الداخلي، والخارجي). إذ تقول (ميك بال) حول التبئير الصفر والداخلي "إذ فيهما معا نجد معرفة الراوي إما كلية أو مقتصرة على بعض الشخصيات، وتبعا لذلك فهناك في الحالتين شخصية «انطلاقا منها» يقدم الحكي هذه الشخصية نسميها المبأر. أما النوع الثالث (التبئير الخارجي) فيتميز عن الثاني، لأن الأمر لا يتعلق بحصر المجال، ولكن بقلب الوظيفة، هناك شخصيات مبأرة أيضا، لكن من

[1]_جيرار جنيت عودة إلى خطاب الحكاية، ص95.96.

[2]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص288.

الخارج"[1]. إلا أن جنيت عاد في كتابه (عودة إلى خطاب الحكاية) للرد على (ميك بال) وأكد على أنه لا توجد شخصية مبأرة وشخصية مبئرة. "فالمبأر لا يمكن أن يطبق إلا على الحكي ذاته. أما المبئر فإن كان يطبق على أحد، فإنه لن يكون إلا على من يبئر الحكي: أي الراوي"[2].

وضمن دراسة يقطين للتبئيرات اتبع أيضا طريقة تقسيم الوحدات مثل الفصلين السابقين. فتحدث أولا في وحدة (بدايات الهزيمة) عن (الناظم الداخلي) وهو الراوي والمبئر في آن واحد الذي يسرد لنا واقع المدينة من خلال منظوره الخاص، فيبدأ الناظم (المبئر) بتسجيل واقع حال المدينة (المبأر) معددا مظاهرها التي آلت إليها، وما تعرفه من تغير واضطراب. وهو في سرده وتبئيره معا لا يبدو لنا متفرجا ينظر من الخارج"[3]. هذا يعني أن التبئير هنا يأخذ شكل التبئير من الداخل. كما نلاحظ أيضا ربط يقطين للتبئيرات بمستويات السرد التي من المفروض أنها تنضوي تحت مقولة الصوت السردي مع جنيت.

ثم ينقلنا هذا الناظم الداخلي* وفي الوحدة ذاتها وبالشكل نفسه من التبئير الداخلي، من تبئير الحاضر إلى الماضي، وهذا باستخدام الذاكرة، "ومن خلال تكلفه بالوظيفتين معا السرد والتبئير«يطابق» بين المبأر نفسه لكن في لحظتين زمنيتين وبنفس المنظور أعلاه –أي منظور سردي داخلي– وعبر هذا الانتقال الزمني تبرز لنا صورة الناظم الداخلي في علاقته بموضوع تبئيره"[4].

كما وجد في هذه الوحدة أن الناظم يتغير من داخلي إلى خارجي، فيصبح كل من شخصية سعيد الجهيني ورواد المقهى هما المبئر، أما المبأر هو الزيني بركات. "ومن خلال

---

[1]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص299.

[2]_المرجع نفسه، 304.

[3]_المرجع نفسه، ص318.

*الناظم الداخلي هو الراوي إلا أن موقعه في القصة يكون خارجا عنها أي ليس من ضمن شخصياتها. لكنه يتدخل في سرد الأحداث.

[4]_ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص319.

سرد الراوي (الناظم الداخلي) الذي يتقلص إلى تسجيل بعض المؤشرات السردية والصيغية التي تدلل على وجوده، بينما تتحدث الشخصيات عن الزيني بركات"[1]. فهنا نكون أمام تبئير خارجي، هذا التبئير يكتفي فيه الراوي بعرض بعض المؤشرات فقط وتنظيم الأحداث والتعليق عليها من الخارج. بينما تصبح فيه الشخصيات هي المبئرة، التي تروي لنا تفاصيل الأحداث، وهذا الانتقال بين التبئير الداخلي والخارجي معمم على كل الوحدات.فتقريبا في جميع الوحدات نجد الراوي ينتقل من رؤية سردية خارجية إلى داخلية أو العكس.

2-2-2- <u>التبئير الصفر</u>:

وهنا المحكي يكون غير مبأر؛ أي (لاتبئير)، ويحدده تودوروف بمصطلح (الرؤية من الخلف)، حيث يكون السارد فيه على علم بأسرار شخصياته الروائية، وهذا النوع كما يقول جنيت "تمثله الحكاية الكلاسيكية عموما"[2]. وعادة ما يسمى الراوي هنا بالراوي العليم، وعندما يتمركز هذا الوضع (في شخصية أو غيرها من الشخصيات) ويقتضي قيودا مفهومية أو إدراكية (بحيث يكون ما قدم محكوما بمنظور شخصية أخرى)"[3]. فالراوي هنا يستطيع "أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال. وتتجلى سلطة الراوي هنا في أنه يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الأبطال الخفية تلك التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم"[4]. ويسمى السارد هنا بالراوي العليم، فيتجلى دوره في المعرفة الشاملة لرغبات الشخصيات المدفونة، "أو في معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد وذلك ما لا تستطيعه أي من هذه الشخصيات، وإما في سرد أحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها"[5].

---

[1]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص321.

[2]_جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص201.

[3]_جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، مصر، 2003، ص70.71.

[4]_حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص47.

[5]_محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص77.

ونستطيع أن نعرفها بالتعريف المبسط الذي جاء به تودوروف حين قال: "هي رواية الأحداث التي لم ترها شخصية واحدة فقط. كما فعل تولستوي في قصته ثلاثة أموات، فروى على التوالي حكاية موت الارستقراطية وموت الفلاح وموت الشجرة. إن أي واحدة من الشخصيات لم تبصر الأحداث المجتمعة"[1]. فيكون بذلك الراوي أكبر من الشخصية «الراوي>الشخصية».

كما يسمى أيضا بـ(اللاتبئير)، فيوافق يقطين (جنيت) في كون أن الراوي أعلم من الشخصيات في هذا النوع من التبئيرات. ولعل هذا النوع كان أقلهم بل أندرهم حضورا. فلم نلمس له وجود في الجانب التطبيقي غير بعض التعريفات في الجانب النظري وكانت قليلة. وهذا راجع لكونه يرتبط كثيرا بالحكي التقليدي. فالرواية كانت خالية من هذا النوع من التبئيرات.

2-2-3-التبئير الداخلي:Focalisation interne

هذا النوع تتساوى فيه معرفة السارد ومعرفة الشخصية، وهو عند تودوروف (الرؤية مع). "ويكون التبئير داخليا إذا انحصر علم الراوي بما تعرفه الشخصية أو تراه أو تسمعه أو تفهمه، فتكون هذه الشخصية مصدر المعرفة الوحيدة بما يجري من دون أن توفر الرواية وسيلة أخرى"[2]. وفي هذا النوع يعتمد الراوي على الوصف الخارجي، "أي وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد الأبطال"[3].

إن الصيغة النحوية التي يستخدمها السارد في هذا التبئير هو ضمير المتكلم، "حيث تقوم الشخصية نفسها بسرد الأحداث مثلما نجد في السيرة الذاتية. (...). وقد يستخدم السارد أيضا ضمير الغائب بشرط أن تكون معرفة السارد مساوية للشخصية الروائية"[4]. والسرد الداخلي دائما ما يكون صعب التحديد والضبط، "ذلك أن المبدأ في هذه الصيغة السردية يقتضي ألا تعيّن شخصية التبئير أبدا، وألا تكون أفكارها أو إدراكاتها محللة البتة من طرف

[1]_تودوروف، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سورية، 1996، ص78.

[2]_لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص41.

[3]_حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص48.

[4]_محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص79.

السارد ولو موضوعيا، وبهذا فالتبئير الداخلي لا يتحقق إلا في محكي الحوار الأحادي الداخلي"[1]. أي ما يسمى المونولوج الداخلي، حيث يكون السارد فيه جواني المحكي، ويسمى السارد هنا بالراوي الشاهد (الراوي=الشخصية).

وفيما يخص دراسة يقطين، وجد أن أول وحدة وهي (بدايات الهزيمة) تفتتح برؤية سردية داخلية –أي تبئير داخلي– بحيث كان فيها موقع الراوي أيضا داخليا وسماه بالناظم الداخلي أو المبئر. في هذا النوع يكون فيه الراوي (الناظم) هو المبئر على عكس التبئير الخارجي، والذي تكون فيه الشخصية هي (المبئرة). حيث قام الناظم الداخلي في هذه الوحدة "بتسجيل واقع حال المدينة (المبأر) معددا مظاهرها التي آلت إليها، وما تعرفه من تغير واضطراب"[2]. فيكون الراوي هنا شاهدا؛ أي داخل الأحداث. وضمن الوحدة نفسها وفي حديث الراوي عن الزيني بركات استعمل أيضا رؤية سردية داخلية "فتداخل الناظم الداخلي والمبئر وبهذا يكون المبأر هو الزيني بركات نفسه"[3]. وبهذا تصبح العلاقة بين كل من المبئر والمبأر داخلية؛ لأن الناظم الداخلي سبق له أن تحدث مع الزيني بركات.

وضمن وحدة (الخطبة)، نرى أن التبئير الداخلي استعمل من خلال" شخصيات عمرو بن العدوي، الناس، زكريا بن راضي"[4]. وانتهت هذه الوحدة بخطابين داخليين يقوم فيهما معا زكريا بن راضي بدور الفاعل الداخلي.

كما لاحظ يقطين وجود تبئير داخلي آخر في وحدة (الزيني حاكما) مع سعيد الجهيني كمبئر، حيث يقدم لنا سعيد الجهيني من منظوره بحكم أنه مبئر موقفه من (الزيني بركات) وتعاطفه معه.

وما لاحظناه أن الرؤية السردية الداخلية ترتبط بما يصطلح عليه جنيت (وضعيات السارد) ففي معظم الأحيان يرتبط التبئير الداخلي بـ(جواني الحكي) أي الداخل حكائي. إلا

[1]_سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي،ص128.

[2]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص318.

[3]_ينظر، المرجع نفسه، ص319.

[4]_المرجع نفسه، ص334.

أنه في بعض الأحيان يمكن أن تكون وضعية السارد براني الحكي(خارج حكائي)، إلا أن الرؤية تكون داخلية.

2-2-4-التبئير الخارجي: Focalisation externe

وهذا ما يصطلح عليه تودوروف بالرؤية من الخارج، حيث تكون فيه معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية، فتكون معلوماته محدودة. "فهو ذلك الذي تكون بؤرته خارجة عن الشخصية المروي عنها"[1]. والراوي هنا لا يستطيع أن يقدم لنا "أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية قد توصلت إليها"[2].

ويقول تودوروف عن الرؤية من الخارج "أنها افتراض لأن ذلك النوع من السرد غير مفهوم، وإن وجدنا نموذجا له في بعض الكتابات. والسرد من هذا النوع أندر من غيرها، ولم تستخدم إلا في القرن العشرين"[3].

وفي هذا النوع من التبئير، "يتصرف البطل أمامنا دون أن يسمح لنا أبدا بمعرفة أفكاره أو مشاعره (...) وقد لاحظ (ميشال رايمون) عن حق أن الكاتب، في الرواية ذات العقدة أو المغامرة، «حيث يولد الاهتمام من وجود اللغز»، «لا يقول لنا مبدئيا كل ما يعرف»، ومن هنا فإن عددا كبيرا من روايات المغامرة، من (والتير سكوت) إلى (جون فيرن)، مرورا بـ(ألكسندر دوما)، تتناول صفحاتها الأولى بواسطة التبئير الخارجي"[4].

وهذا النوع الذي لا يمكن التعرف فيه على دواخل الشخصيات، إذ كون الراوي فيه ناظما خارجيا. يقول عنه يقطين: "ومع الناظم الخارجي ينفصل السرد عن التبئير، إذ يصبح خطاب الشخصيات في صيغة المعروض غير المباشر مبئراومبأرا في آن معا. وفي هذه الحالة يصبح للناظم الخارجي فقط دور تنظيم الحكي عبر تدخلاته التي يشير من خلالها

---

[1]_لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص41.

[2]_حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص47.

[3]_تودوروف،الأدب والدلالة،ص79.

[4]_جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص60.61.

إلى حضوره كراو فقط"[1]. من هنا نستخلص أن دور الناظم الخارجي في الرؤية السردية الخارجية، ينحصر ضمن حدود التأطير والتنظيم فقط دون التدخل في خطاب الشخصيات أو نقلها بصيغته الخاصة. ففي وحدة (بدايات الهزيمة) نلاحظ أن الناظم تحول من داخلي إلى خارجي فأصبحت الشخصيات هي المبئرة، بعدما كان الناظم هو المبئر، وهذه الشخصيات هي "(سعيد الجهيني، رواد المقهى) والمبأر هو الزيني بركات. ومن خلال سرد الراوي (الناظم الخارجي) الذي يتقلص إلى تسجيل بعض المؤشرات السردية والصيغية التي تدلل على وجوده بينما تتحدث الشخصيات عن الزيني بركات"[2]. وهذا القول يثبت لنا أن الراوي أو الناظم في الرؤية السردية الخارجية، ينحصر دوره في التأطير فقط دون التدخل في تفاصيل الأحداث والشخصيات.

وفي وحدة (الاعتقال) وجد تداخل بين الناظم الخارجي والمبئر، هذا التداخل "لتقديم صورة المدينة أول النهار وهي تستيقظ على ما لم تكن تتوقع من الخارج، فيؤطر الزمن الذي سيجرى فيه الحدث من خلال وصف بداية النهار كما يتجلى في حركات السائقين، وبعض خيول المماليك وهي تجتاز الطرقات"[3]. فنجد أن هذا النوع من التبئير يرتبط بوضعية السارد براني الحكائي أو كما يقول جنيت خارج حكائي.

وفي الوحدة نفسها صور لنا الناظم الخارجي صورة المدينة وهي تتلقى خبر الاعتقال. ثم بعدها انتقل إلى الرؤية السردية الداخلية ليصبح الناظم الداخلي هو المبئر وتختتم الوحدة.

ومجمل القول في تقديرنا عما جاء في هذا الفصل فقد لاحظنا أولا في دراسة يقطين أنه لم يلتزم بطريقة جنيت في التحليل. فدراسة الصيغة عنده تقريبا بنيت كلها حول "السرد والعرض". وعند بحثنا وجدنا هذه الملاحظة عند سليمة لوكام، حيث قالت عنه إنه "تبنى طريقة في تحليل الصيغة يسقط فيها التمييز القائم بين حكي الأقوال وحكي الأحداث، فيخرج

[1]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص319.

[2]_المرجع نفسه، ص321.

[3]_المرجع نفسه، ص324.

بذلك "المسافة والمنظور من دائرة الصيغة، ويحصر التحليل فيها على ما يسميهما الصيغتين الكبيرتين الموجودتين في الخطاب السردي (السرد والعرض)"[1].

وبالبحث في تكرار أنواع الخطاب والصيغ التي احتوتها الرواية للوقوف على كيفية هيمنة صيغة ما من الصيغ في الخطاب"[2].نلاحظ أن طريقة دراسته وتحليله كانت قائمة على الإحصاء، فنجد أنه يستخرج هذه التقنيات والخطابات السردية واحدة بواحدة وكأنه يقوم بعملية إحصائية.

[1]_سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص281.

[2]_المرجع نفسه، ص282.

الفصل الثالث:

مقولة الصوت بين جيرار جنيت و سعيد يقطين

3-مقولة الصوت بين جيرار جنيت وسعيد يقطين:

في هذا الفصل سنحاول الحديث عن مقولة الصوت السردي، وهي ثالث مقولة جاءنا بها الناقد الفرنسي جيرار جنيت في كتابة (خطاب الحكاية). فإذا كان الحديث عن مقولة الصيغة–التي تحدثنا عنها ضمن الفصل الثاني– يرتبط بالطريقة التي يرى بها السارد ما يرويه، أي علاقته بما يقول، فيطرح سؤال من يرى؟ فإن مقولة الصوت تهتم بسؤال من يتكلم؟ وعليه فإن الكلام عن نمط القص –أي الصوت– يتحدد على مستوى الصياغة كأسلوب، حتى أن بعض النقاد اعتبر الكلام عن نمط القص يعنى دراسة التركيب اللغوي والخصائص الأسلوبية التي تقيم التمايز بين الأصوات في العمل القصصي، أو السردي الروائي"[1]. والصوت كما يعرفه (جيرالد برنس) في (قاموس السرديات) أنه "مجموعة العلامات التي تعين خصائص الراوي، وعلى نحو أكثر عمومية المقتضى السردي الذي يحكم العلاقات بين السرد والمروى"[2].

والصوت هو آخر مقولة درسها جنيت، من خلال دراسة السرد، والذي عموما ما يمثله السارد، " والبحث هنا يتجاوز السارد المحدد بوجهة النظر"[3].

ولقد عرف جنيت الصوت قائلا: "إنه مظهر للفعل الكلامي اللفظي منظورا إليه في علاقاته مع الذات Le sujet ثم يوضح أن المقصود بالذات هنا ليس من قام بالفعل أو من وقع عليه الفعل فحسب، بل من نقله أيضا، وكل من تحتمل مشاركتهم في هذا النشاط السردي"[4]. ولقد شرع جنيت في دراسة هذا المستوى من خلال: زمن السرد، ومستويات السرد والضمير الذي يعتبر أساس هذه المقولة بالإضافة إلى السارد/البطل، والمسرود له.

أما عن سعيد يقطين، فنلاحظ إهماله –بعض الشيء– لما جاء به جنيت من مكونات الصوت السردي، فلم يكن له فصلا خاصا مثل مقولتي الزمن والصيغة، بل أدرجه ضمن

[1]_يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص162.

[2]_جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص210.

[3]_عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص146.

[4]_سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص130.

حديثه عن الرؤية السردية (التبئير) في فصله الثالث. فربط التبئير بالصوت، فكان الاهتمام الأكبر للرؤية. وهذا واضح من قوله: "بالنسبة لي أموقع «الرؤية السردية» إلى جانب المقولتين الأخريين كما سبق أن حللتهما وهما: الزمن والصيغة. وفي الفصل المتعلق بـ«الصيغة» بينت أنني سأقتصر على ما اسماه جنيت بـ«المسافة». وأن ما يتصل بالمنظور سأدخله في إطار المقولة الثالثة: الرؤية السردية"[1]. ولعل هذا راجع إلى "الحيرة المنهجية التي أصابته والتي نتجت عن نقل عنصر الرؤية أو التبئير إلى الصوت. متبنيا في ذلك رأي بعض من آخذوا جنيت على تصنيفه"[2].

ومن خلال هذه الدراسة لاحظنا أن يقطين وقع في الخطأ نفسه، الذي وقع فيه بعض النقاد ممن سبقوا جنيت. وهو الخلط بين من يرى ومن يتكلم. وهذا ما تأكدنا منه بعد قراءتنا لكتاب سليمة لوكام (تلقي السرديات في النقد المغاربي)، حينما قالت: "وهنا يقع يقطين في خلط كبير، فهو لم يفرق بين من يرى ومن يروي، وهذا ما دفعه إلى إدراج الحديث عن أنواع الرواة في أثناء تعرضه لمسألة (الرؤية)"[3].

الصوت عند يقطين:

والصوت عند يقطين على عكس ما هو عند جنيت. ففي حين أن جنيت أعطى للصوت أهمية تتساوى وأهمية الزمن والصيغة. فإن يقطين ينقص من هذه الأهمية، فيدرج الصوت كعنصر داخل الرؤية السردية رابطا إياه بالتبئيرات قائلا: "كما أننا في تصورنا للرؤية السردية، سنعتبرها مكونا مختلفا عن الصيغ كما حددناه، ويتضمن الصوت على خلاف تصوره*"[4]. فاتبع منهج تودوروف الذي انطلق من تصور جنيت لتعديل مفهوم الرؤية "لكن تودوروف ظل محتفظا بصفة الرؤية كمكونا مختلفا عن الصيغة ولا يدخل في إطارها.

---

[1]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص308.

[2]_سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص287.

[3]_المرجع نفسه، ص288.

* ويقصد جيرار جنيت.

[4]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص298.

وإن تحدث عنها في صلتها بـ«الصوت السردي» كما سنتبع ذلك في تحليلنا"[1]. وهذا اعتراف واضح لاتباعه منهج تودوروف، فيفصله الثالث الذي خصصه للرؤية السردية (التبئير). وهذا ما صعب علينا البحث في هذا الفصل الأخير من بحثنا. بحكم أن يقطين اهتم بالتبئير على حساب الصوت بالإضافة إلى ربطهم ببعضهم والخلط بينهما، هذا ما صعب الدراسة أكثر بحكم أننا اعتمدنا خطة بحثنا على كتاب (خطاب الحكاية) لجنيت. فخصصنا فصلا كاملا للصوت، في حين أن يقطين تحدث عنه ضمن علاقته بالتبئير.

وبالرغم من أن يقطين يعي جيدا هذا الخلط بين من يرى؟ ومن يتكلم؟ إلا أنه وقع فيه مثلما وقعت فيه (ميك بال). والتي تحدث عنها ضمن عرض نقد (بيير فيتو) لها قائلا: "يسجل «فيتو» (...) أن (بال) تخلط بين ما يتصل بالصيغة (التبئير) والصوت (السرد). ما دامت تقوم بربط وظيفتين متمايزتين هما وظيفة الراوي ووظيفة المبئر"[2].

وضمن تنظيره لفصله الثالث عرض أيضا رأي «شلوميت ريمون كينان» التي ساندت جنيت في فصله للصوت عن الصيغة والتي تنطلق بدورها "من المصطلح وتبين اقتناعها بـ«التبئير» وإن كانت تختلف مع جنيت في تحديدها إياه. وتثير أيضا «الفتح»الجنيتي (نسبة إلى جنيت) حول التمييز بين الصيغة والصوت. ونظير ما ذهبت إليه «بال»، تلح على أهميته؛ وإن كانت ترى أيضا بأن الترهينين (من يرى ومن يتكلم) من الممكن أن يقوم بهما شخص واحد، يكون في آن راويا ومبئرا. وتفسر كون الخلط الذي مورس سابقا يعود إلى ازدواج الوظيفتين في العمل السردي. وتدعو أخيرا إلى أهمية التمييز بينهما للضرورة المنهجية، وحين نقوم بالربط بينهما يجب التدقيق في ذلك"[3].

كما عرض لنا يقطين رأي جنيت بخصوص علاقات الصوت بالصيغة، وفق التصور الجديد الذي دشن معه مشيرا إلى أن هذه العلاقة "صاغها (شتانزل) من خلال ما أسماه

[1]_ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص298.

[2]_ينظر، المرجع نفسه، ص302.

[3]_ المرجع نفسه، ص303.

«المقامات السردية» التي طرحها منذ 1955، وظل السرديون الفرنسيون غير مهتمين بها كما لاحظت (دروين كون) وهي تقارن بين شتانزل التركيبي وجنيت التحليلي[1].

وللدلالة أكثر على مزج يقطين للرؤية بالصوت السردي*. قوله: "أما في الرؤية السردية، وبعد أن ميزنا الصيغ، فيمكن أن نتحدث عن «المتكلم» سواء كان راويا أو شخصية، فنحدده كصوت سردي (من يتكلم) وكموقع ومن خلاله يتم «الكلام» أو «الرؤية» أو هما معا (...) لذلك فإننا حين نستعمل «الرؤية السردية كمقولة مركزية» نحملها بما يتصل بوضع الراوي وموقعه في إرسال القصة. وذلك من خلال ربط «الضمير السردي» و«المستوى السردي» كما حددهما جنيت، من جهة وما يتعلق بما أسماه في الصيغة بـ«التبئير»"[2] من جهة أخرى.

وبالاستناد إلى جدول جنيت الذي يبين فيه العلاقة بين المستويات السردية والرواة. حدد يقطين أربعة أصوات، من خلال تحديد الممكنات السردية المتجلية على صعيد الرواة وهي:

1/ الشكل السردي الأول: "براني الحكي يضم الصوتين:

أ–خارج الحكي، وهو الذي يحكي قصة غير مشارك فيها، ومن الخارج. وسنسميه على غرار لينتفلت، بالنظام الخارجي.

ب–داخل الحكي، وهو الذي يحكي قصة غير مشارك فيها، ولكن من خلال شخصية تظل بينهما مسافة. وسنسميه بالناظم الداخلي"[3].

2/الشكل السردي الثاني: "جواني الحكي ويضم الصوتين:

أ–داخل الحكي: وفيه تمارس الحكي الشخصيات وسنسميه الفاعل الداخلي، تمييزا عن الفاعل الذاتي (autodiégétique).

---

[1] _ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص305.

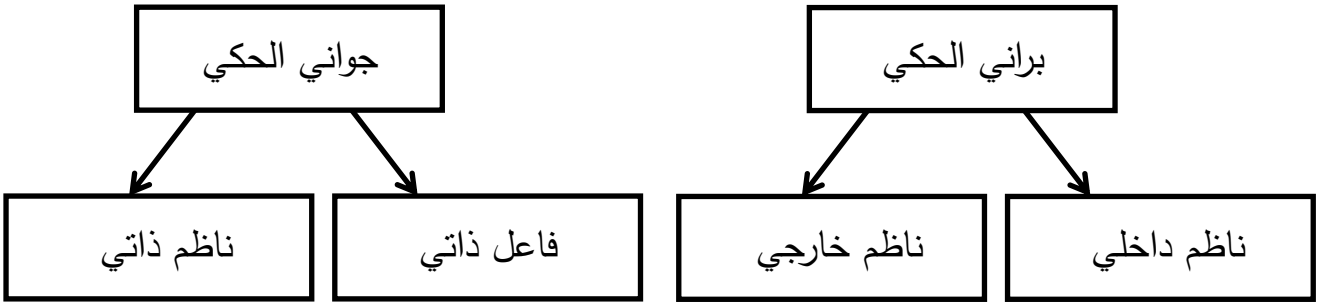
* سنعتبر ما جاء به يقطين خلطا ومزجا بحكم أن جنيت فصل بينهما فالتبئير يندرج ضمن مقولة الصيغة. والصوت مقولة خاصة تتساوى ومقولتي الزمن والصيغة.

[2] _سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص308.

[3] _ المرجع نفسه، ص310.

ب-الحكي الذاتي: وفيه تمارس الحكي شخصية مركزية وهو الفاعل الذاتي ويرى جنيت أنه تنويع على الجواني الحكي"[1].

ونستطيع أن نلخص ما قاله يقطين في هذه الخطاطة:



وعند حديث يقطين عن الصوت السردي في (الزيني بركات)، وهذا ضمن العنوان (تمفصلات الرؤية الكبرى) وجد أن هذا الخطاب الروائي من خلال الشكل الأول (براني الحكي) والذي يكون فيه الراوي بعيدا عن القصة وشخصياتها، ويضم صوتين أساسيين وهما:

1-الناظم الخارجي: "ويظهر لنا هذا الناظم في بدايات الحكي كمؤطر للحدث أو مقدم للفضاء العام الذي تجري فيه القصة. وكثيرا ما يتحول هذا الناظم الخارجي إلى ناظم داخلي. ذلك أن دوره كمؤطر ومقدم أو منظم كثيرا ما يتوارى بسبب تعدد الأصوات التي يزخر بها خطاب الزيني بركات"[2]. فالراوي هنا يحكي قصة هو براني عنها، بالإضافة إلى سردها من الخارج أيضا.

2-الناظم الداخلي: والناظم الداخلي مثله مثل الناظم الخارجي، من ناحية كونه براني عن القصة، فهو بعيد عنها غير مشارك في أحداثها. "لكنه لا يكتفي بتقديم القصة من الخارج بل إنه ينفذ إليها من طريقتين:

1-في الأولى يقدم لنا الحدث كما ينطبع في دواخله، أي يدخل في علاقة حميمة مع القصة. فتصبح الأحداث تقدم لنا من خلال منظوره الخاص.

---

[1]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص310.

[2]_المرجع نفسه، ص315.

2-في الثانية يركز على شخصية محورية، فيرصدها خارجيا أو داخليا، فيتماها وإياها. ولولا المسافة الموجودة بينه وبينها باستعماله «ضمير الغائب» لقلنا إن الشخصية هي التي تتكلم. لكن الترهين السردي ينجز من خلاله. والترهين التبئيري يكون من خلال الشخصية"[1]. والمقصود هنا أن الصوت السردي هو صوت الراوي، أما التبئير (الرؤية) هي الرؤية الخاصة بالشخصية. فما الراوي إلا صوت سردي ناقل لرؤية أو منظور الشخصية.

أما عن الشكل الثاني وهو جواني الحكي، والراوي فيه واحد من الشخصيات، وباختلاف موقعه السردي تختلف علاقته بالشخصيات. ويدخل ضمن هذا الشكل الصوتين: الفاعل الداخلي والفاعل الذاتي.

1-أما الفاعل الداخلي دوره يتمثل في الدور ذاته الذي يقوم به الناظم الداخلي، مع اختلاف الشكل، فيكون الفاعل الداخلي ضمن القصة؛ أي من شخصياتها. وهذا الصوت السردي شخصية مشاركة (زكريا بن راضي- عمرو بن العدوي- الزيني بركات...) تقوم برفع «تقرير» أو كتابة رسالة إلى شخصية أخرى موجودة في القصة، ويتعلقان معا بشخصية مركزية (سعيد الجهيني- الزيني بركات- زكريا بن راضي...)؛ أي أن كلا من المبئر والمبأر يكونان داخليين، وتكون العلاقة بينهما داخلية"[2]. وهنا نلاحظ الربط بين الصوت السردي والتبئير.

2-الفاعل الذاتي: "يظهر لنا بجلاء عندما تكون ذات المبئر هي موضوعه في آن معا. تمييزا له عن الفاعل الداخلي. في إطار الشكل نفسه"[3]. ولاحظ يقطين أن هذا الشكل قليل الحضور قياسا بما سبقه من أصوات بالخصوص مع زكريا راضي عندما يخلو إلى ذاته أو عمرو بن العدوى أو سعيد الجهيني أو الزيني بركات.

---

[1] _ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، 315.

[2] _ المرجع نفسه، ص316.

[3] _المرجع نفسه، ص316.

كما لاحظ أن للصوت السردي علاقة بصيغ الخطاب، فكلما تم الانتقال من صيغة خطابية إلى صيغة خطابية أخرى، كلما تغير الصوت السردي، فيتغير التبئير معه. فلاحظ أن الرؤية البرانية الداخلية هي المهيمنة والمؤطرة. ضمن وحدة (بدايات الهزيمة) فبها نبتدئ وبها ننتهي. ومن خلالها تقدم لنا صورة المدينة –موضوع التبئير– كما تتطبع في ذاتية الصوت السردي"[1]. وبذلك يكون الصوت السردي المهيمن في هذه الوحدة هو صوت الناظم الخارجي، فحاول أن يقدم لنا الرؤية الداخلية للشخصيات بشكل موضوعي، بدون تدخل فيها.

كما لاحظ أيضا أن الوحدات تتغير فيها الأصوات بشكل مستمر من ناظم داخلي إلى خارجي، إلى فاعل ذاتي إلى فاعل داخلي. فمثلا سعيد الجهيني في وحدة (الاعتقال) يمثل صوت الناظم الداخلي "فباعتباره شخصية مركزية عينًا* نرى من خلالها آثار الحدث (الاعتقال) على طلبة الأزهر"[2]. فاستعمل هذا الناظم ضمير الغائب في سرد الأحداث.

إن تعدد الأصوات بالرغم من ثبات الشكل السردي، "يجعل المتلقي يدرك جوانب مركزية من القصة لكن من خلال رؤيات متعددة تنتقل من الخارجي إلى الداخلي ومنه إلى الخارجي ومن جديد. وفي ذلك تكسير لعمودية السرد والتبئير ما دام المبأر واحدا"[3]. بمعنى أن دوره أيضا يكمن في تنويع الرؤية والصوت والمنظور. هذا ما يعني أن تعدد الأصوات السردية يؤدي بطريقة مباشرة إلى تعدد التبئيرات. والعكس أيضا. فعند الانتقال من تبئير إلى آخر، ينتقل معه الصوت من صوت إلى آخر.

وعلى إثر هذا الإهمال سنتطرق أولا إلى زمن السرد عند جنيت فقط بحكم أننا لم نجده عند يقطين، ثم بعدها إلى مستويات السرد، ثم إلى الضمير، بعدها إلى السارد/البطل، ثم أخيرا المسرود له.

---

[1]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ، ص323.

*هكذا عبر سعيد يقطين في كتابه تحليل الخطاب الروائي.

[2]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ، ص326.

[3]_المرجع نفسه ، ص327.

3-1-زمن السرد: Temps de narration

إذا كان زمن الخطاب يدرس كيفية ترتيب الأحداث وزمنها في الخطاب، من استباق واسترجاع، وتسريع وإبطاء لسير الأحداث، فإن زمن السرد يدرس العلاقة بين الزمن الذي سردت فيه القصة وبين زمن وقوع أحداثها. وبحكم أن جنيت فرق بين مصطلحي الخطاب والسرد، هذا أدى به إلى التفريق بين زمنيهما.

فقول منصوري مصطفى أن جنيت "يعترف باستحالة استغناء أي نص سردي، يطمح أن يكون تخييليا عن الزمن، على خلاف المكان الذي قد يعرض محكي بدونه. ومن ثم يخلص إلى أن الزمن عامل حاسم في تحديد المحفل السردي"[1]. فالزمن السردي عامل مهم يبنى عليه الخطاب وبفضله نستطيع التعرف على نوع السرد، إن كان يحكى في الماضي أو الحاضر أو حتى المستقبل، والسرد دائما ما كان تابعا للقصة وهذا "تصور شائع، لكن تصور خرق منذ زمن بعيد"[2]. فالسارد بإمكانه أن يسبق أحداث القصة، إلا أنه نمط نادر فالسارد فيه يعامل المستقبل معاملة الزمن الفارط. والنمط المنتشر بكثرة هو الذي يعاكس هذا النوع فيكون السرد فيه لاحقا لأحداث القصة فتستعمل فيه صيغة الماضي، غير أن هناك نمطين آخرين على غرار هذان النمطان. وعلى إثر هذا الوضع الزمني صنف لنا جنيت أربع أنواع للسرد، هذه الأنواع تضبط بدورها علاقة السرد بالقصة وهي: (السرد اللاحق السرد السابق، السرد المتزامن، والسرد المضاف).

أما بخصوص يقطين فقد خلا تطبيقه على رواية (الزيني بركات) من الحديث عن زمن السرد وأشكاله، سواء في الجانب النظري أو الجانب التطبيقي. وهذا طبعا راجع لإهماله مقولة الصوت، هذا ما أدى به إلى إهمال زمن السرد وأنواعه. لذلك سنكتفي بالحديث عن أنواع زمن السرد من جانب نظري فقط كما تصورها جنيت. وهي:

---

[1]_منصوري مصطفى، سرديات جيرار جنيت، ص286.

[2]_سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص131.

أ-السرد اللاحق:Ultérieure

وهذا النمط من السرد يروي ما حدث في الماضي، إذ يقول عنه جنيت "هو ذلك الذي ينظم الغالبية العظمى من الحكايات التي أنتجت حتى اليوم. ويكفي استعمال زمن ماض لجعل سرد ما لاحقا، ولو لم يشر إلى المسافة الزمنية التي تفصل لحظة السرد عن لحظة القصة"[1]. واستعمال هذا النوع من السرد لصيغة الماضي أمر طبيعي، فالقصة في الأصل لاحقة على السرد. إذا كانت القصة تؤرخ لنفسها بطرق مختلفة،كأن تعلن تاريخها مباشرة أو تقدم إشارات زمنية مرتبطة بأحداث معروفة، فإن السرد في المقابل غير قابل للقياس. على الرغم من إمكان التأريخ له انطلاقا من القصة"[2]. وخير مثال على السرد اللاحق هو الرواية الكلاسيكية التي تعتمد في سرد زمنها على صيغة الماضي.

ويصطلح عليه أيضا بمصطلح السرد التابع أو القص التابع، وأحسن مثال لهذا الصنف "المقدمة التقليدية للقصة العجيبة «كان يا مكان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان»"[3]. ففي هذه الجملة تصريح معلن بالعودة بالزمن إلى الماضي.

ب-السرد السابق: Antérieure

وهذا السرد عبارة عن خطاب تنبؤي، استشرافي لما سيقع في المستقبل، إلا أنه حظي باستثمار أدبي أقل من الأنماط الأخرى "فحكايات الاستشراف التي تنتمي إلى النوع التنبؤي تكاد تؤخر دائما تاريخ مقامها السردي، اللاحق ضمنيا لقصتها"[4]. فهذا النوع غير شائع في الخطابات التخييلية القديمة. "إذ تقتضي هذه التقنية، أن يختلق السرد قصة، ستقع في المستقبل، بعده (بضم الميم) يبدأ على الأقل بعد نهاية السرد. ذلك ما يفسر قلة هذا النمط الذي ارتبط بمحكيات الخيال العلمي"[5]. وفي أحيانا كثيرة نجد هذا السرد في المقاطع التي

---

[1]_جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص233.

[2]_منصوري مصطفى، سرديات جيرار جنيت، ص287.

[3]_سمير المرزوقي، شاكر جميل، مدخل إلى نظرية القصة، ص97.

[4]_ينظر، جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص233.

[5]_منصوري مصطفى، سرديات جيرار جنيت، ص287.288

"تحمل معاني الأحلام والتنبؤات، (...) ويرى جنيت أن أنواع المحكي ذات الطابع التنبؤي تؤرخ أو تكتب مسبقا دائما، ثم يكون ترهينا في السرد بعد القصة"[1].

ج-السرد المتزامن: Simultanée

وهو ما يصطلح عليه جنيت السرد المتواقت، "وهذا مبدئيا، الأكثر بساطة، ما دام التزامن الدقيق بين القصة والسرد يقصي كل نوع من التداخل واللعب الزمني"[2]. ونجد أن هذا النوع يتماشى كثيرا مع الخطابات ذات التبئير الداخلي، "فيشعر القارئ بوقوع الحدث لحظة تحقق السرد. غير أن التزامن هنا نسبي، لا تستطيع صيغة الحاضر التي تتخذ أداة لإعلان وقوع الحدث متزامنا مع السرد، أن تعيد الخلل الذي قد يرافق بعض المقاطع السردية"[3]. فمن خلال استعمال هذا السرد صيغة الحاضر يشعر المتلقي بأن أحداث القصة وعملية السرد تتم في آن واحد.

د-السرد المضاف: Intercalée

وهذا السرد أكثرهم تعقيدا، بسبب تداخل القصة مع السرد، ومن أسباب تعقيده أيضا هو أنه سرد "متعدد المقامات، وما دام يمكن للقصة والسرد أن يتشابكا فيه بحيث يؤثر الأخير في الأولى (...) ويمكن هذا النمط من السرد أن يكون أيضا الأكثر صعوبة، بل الأكثر تمردا على التحليل"[4].

ويسميه أيضا منصوري مصطفى بالسرد الكبيس، "فيظهر هذا النوع خصوصا في الرسائل، حين يكون السارد محكيا من نقطة متحركة"[5].

وقد وجدناه في كتاب (مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا) بمصطلح السرد المدرج حيث قال عنه سمير المرزوقي وجميل شاكر أنه معقد بحكم أنه "ينبثق من أطراف عديدة

---

[1]_سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص131.

[2]_ جرار جنيت، خطاب الحكاية، ص232.

[2]_منصوري مصطفى، سرديات جيرار جنيت، ص288.

[4]_ينظر، جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص231.

[5]_المرجع نفسه، ص289.

ويظهر مثلا في الرواية القائمة على تبادل رسائل بين شخصيات مختلفة حيث تكون الرسالة في نفس الوقت وسيطا للسرد، وعنصرا في العقدة، أي أن للرسالة قيمة انجازية كوسيلة تأثير في المرسل إليه[1].

وفي حديث عمر عيلان عن هذا السرد المضاف قال "إنه يتم الجمع فيه بين القص والحوار الداخلي والتذكر والرؤية الحاضرة والمستقبلية"[2]. فنجد أنه استعمل مصطلح السرد المتعدد المقامات في كتابه (تحليل الخطاب السردي).

3-2- مستويات السرد: Les niveaux narratifs

إن السارد عند سرده للوقائع، يصدر تعبيرات هذه التعبيرات تصدر من خلال موقع معين له في السرد، "فللسارد أن يأخذ صورة الفاعل، وهي صورة تؤهله لاستعمال ضمير المتكلم في علاقته بالقصة من حيث المستوى، وأن يبقى مجرد صوت سردي، وهذا ما يوحد الفارق في المستويات السردية"[3]. فالمستويات السردية تختلف باختلاف موقع السارد والمسافة التي تفصل بين العمل المروي والفعل السردي.

وقد عرف جنيت هذا الاختلاف في المستويان حين قال: "إن كان كل حدث ترويه حكاية هو على مستوى قصصي أعلى مباشرة من المستوى الذي يقع عليه الفعل السردي المنتج لهذه الحكاية"[4]. وقد قاد هذا الاختلاف بين المستويات إلى تمييز جنيت بين مستويين، مستوى أول ومستوى ثان، "فعندما يكتب مؤلف رواية أو أقصوصة يمثل هذا العمل سردا ابتدائيا للحكاية، أما إن أخذ الكلمة داخل هذه الرواية أو الأقصوصة شخصية أو حتى الراوي نفسه ليقص حكاية أخرى فذلك هو السرد من الدرجة الثانية"[5]. فقسم جنيت أربع أقسام حدد فيها وضعيات السارد ومستوياته. فوضعيات السارد تتغير من نص إلى آخر هذا ما يفسر لنا

---

[1]_سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص99.100.

[2]_عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص147.

[3]_سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص132.

[4]_جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص240.

[5]_سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص100.

اختلاف الرواة في سرد القصص، ولا بد على السارد من أن يتخذ وضعية معينة أثناء سرده لأحداث قصته، وفي الغالب ما تكون هذه الوضعيات مرتبطة بعلاقة السارد بأحداث القصة وبالمستوى السردي، فهناك ما هو داخل حكائي وما هو خارج حكائي، وما هو جواني حكائي وما هو براني حكائي.

والمستوى السردي كما حدده يقطين له علاقة أيضا بالرؤية السردية، وهذا يتجلى في قوله: "إننا حين نستعمل «الرؤية السردية» كمقولة مركزية، نحملها بما يتصل بوضع الراوي وموقعه في إرسال القصة، وذلك من خلال ربط ما يتعلق بـ«الضمير السردي» و«المستوى السردي» كما حددهما جنيت، من جهة وما يتعلق بما أسماه في الصيغة بـ«التبئير» من جهة"[1]. هذا يؤكد ترابط وتداخل التبئير والصوت السردي سواء من ناحية الضمير أو المستوى السردي. والذي حدده جنيت بالمستوى الأول والمستوى الثاني، أي مستوى داخل حكائي ومستوى خارج حكائي. فحدد يقطين المستويات السردية بمصطلح أشكال السرد وفيه نوعان أو مستويان كما أشرنا سابقا في هذا الفصل:

1-شكل سردي براني الحكي، ويضم ناظم خارجي يكون موقعه (خارج الحكي)، وناظم داخلي بالرغم من كونه داخل الحكي إلا أنه غير مشارك فيه.

2-شكل سردي جواني الحكي، ويضم فاعل داخلي، يكون داخل الحكي. وفاعل ذاتي يكون هو المبئر والمبأر في آن واحد.

أما بالعودة إلى جنيت فقد حدد وضعيات السارد بالأشكال التالية:

أ-خارج حكائي، متباين حكائيا: ويصطلح عليه منصوري مصطفى (براني الحكاية) ويعتبر هوميروس أفضل نموذج عن السارد الخارج حكائي (متباين حكائي). "فهو سارد من الدرجة الأولى، يروي قصة هو خارج عنها"[2]. ووظيفة السارد هنا تبقى خارجية عن أحداث القصة فلا يتدخل في سيرها، ودوره يتمثل في السرد فقط والتعريف بالشخصيات.

[1]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب السردي، ص308.

[2]_عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص147.

وهو ما يحدده يقطين بـ«البراني الحكي، خارج الحكي»، ويسمى الراوي فيه ناظما خارجيا كما سبق وأشرنا. فيحكي من الخارج قصة غير مشارك فيها. وهذا الشكل وجده يقطين في الوحدة الأولى (بدايات الهزيمة). فيفتتح الحكي مع الرحالة الإيطالي وهو شخصية خارج عن القصة، "زار القاهرة مرارا، وفي كل زياراته يسجل ملاحظاته ومشاهداته"[1]. لكن في هذه الافتتاحية كان الناظم داخليا أي متماثلا وليس خارجيا (متباينا)، بعدها انتقل من صوت الناظم الداخلي إلى الخارجي، وهذا ما يهمنا هنا. فمع هذا الانتقال إلى الناظم الخارجي "ينفصل السرد عن التبئير، إذ يصبح خطاب الشخصيات في صيغة المعروض غير المباشر مبئرا ومبأرا في آن معا. وفي هذه الحالة يصبح للناظم الخارجي فقط دور تنظيم الحكي عبر تدخلاته التي يشير من خلالها إلى حضوره كراو فقط"[2]. هذه الإشارات يسجل بها صفات الشخصية الخارجية وهي تتكلم وتتساءل.

ب-خارج حكائي، متماثل حكائيا: وكما جاء في كتاب سرديات جيرار جنيت في النقد العربي الحديث(خارج حكاية، جواني حكاية). "ونموذجه سارد من الدرجة الأولى، يروي قصته الخاصة الذاتية"[3]. فتبقى وظيفة السارد هنا وظيفة تفسيرية.

وهو النوع الثاني من الشكل الأول -البراني الحكي- كما يقول يقطين والراوي فيه يسمى بالناظم الداخلي، بالرغم من أنه براني الحكي، إلا أنه يتدخل فيها.

ونجد هذا الشكل في افتتاحية (بدايات الهزيمة)، حيث إن الراوي خارج عن القصة، إلا أنه يتدخل، وبذلك "نجدنا أمام الناظم الداخلي الذي يحكي من خلال منظوره الخاص، وهو منفعل بالحدث متأثرا بما آلت إليه أحوال القاهرة وهي على أبواب الهزيمة"[4]. فالناظم الداخلي في هذه الوحدة هو الراوي وفي الوقت آنه هو المبئر، الذي يحكي الأحداث من منظوره الخاص، "فيبدأ الناظم-المبئر بتسجيل واقع حال المدينة (المبأر) معددا مظاهرها التي آلت

[1]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص318.

[2]_المرجع نفسه، ص319.

[3]_عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص147.

[4]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص318.

إليها، وما تعرفه من تغير واضطراب. وهو في سرده وتبئيره لا يبدو لنا متفرجا ينظر من الخارج"[1]. وعلى إثر هذا فهو يحاول أداء دور الناظم الداخلي لإعطاء صورة أشمل عن واقع حال المدينة، كما تنعكس على ذاته.

وفي الوحدة ذاتها نجد هذا النوع أيضا "فيتداخل الناظم الداخلي والمبئر ويكون الموضوع المبأر هو الزيني بركات نفسه"[2]. ويعود ليربط لنا هذا الصوت بالرؤية، فبحكم أن صوت الناظم داخلي فإن الرؤية السردية داخلية. وبذلك تكون العلاقة بين المبئر والمبأر أيضا داخلية.

ج–داخل حكائي، متباين حكائيا: في هذه الحالة يصبح السارد في مستوى ثانوي فيكون داخل الحكي، إلا أنه "يحكي قصة هو غائب عنها غالبا"[3]. فيكون غير مشارك في الأحداث، "ونموذجه شهرزاد ساردة من الدرجة الثانية"[4]. فتكون وظيفة السارد هنا شعرية.

وهذا النوع لم يتحدث عنه يقطين في الجزء النظري ربما سهوا وربما إهمالا. ويكون الراوي في هذا النوع من بين إحدى شخصيات القصة. إلا أنه بعيد عنها؛ أي خارج عن أحداثها. ويسمى الراوي فيها (الفاعل الخارجي). "والفاعل الخارجي مثل الناظم الخارجي راوٍ ومبئر في آن واحد. وفي هذا الإطار نجدنا أمام رؤية جوانية خارجية"[5]. فنجد الفاعل الخارجي في وحدة (لفوانيس/زكريا حاكما)، الذي يقوم فيه الفاعل الخارجي (التقرير) –عن طريق الرصد الموضوعي– بتسجيل كل ما يراه صاحب التقرير بأمانة وموضوعية. "والفاعل الخارجي يتحول بين الفينة والأخرى إلى فاعل داخلي، ويكتفي فقط بالسرد في حين يبأر الحدث من خلال المبئر الذي يركز عليه، وبذلك تصبح الرؤية جوانية داخلية، ولكن ضمن الرؤية

[1]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص318.

[2]_المرجع نفسه، ص319.

[3]_منصوري مصطفى، سرديات جيرار جنيت، ص303.

[4]_عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص147.

[5]–سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص338.

الجوانية الخارجية، وبذلك تتعدد الأصوات"[1]. وعن طريق الفاعل الخارجي أيضا علمنا في وحدة (الإعدام) أن الزيني تسلم أمر المحتسب المعتقل ليسترجع منه الأموال التي نهبها. وعن طريق هذا الفاعل يتم الإخبار عن علي بن أبي الجود.

د-داخل حكائي، متماثل حكائيا: السارد في هذه الوضعية يروي قصته الخاصة، إلا أنه ساردا من الدرجة الثانية. وهنا يمنح السارد الكلمة للشخصيات فتصبح هي الساردة وفي نفس الوقت مشاركة في الأحداث. والسرد الذي يكون بصوت الشخصيات يتم بضمير المتكلم لذلك فهي متماثلة حكائيا، وتسرد من مستوى ثانوي فهي داخلة حكائيا"[2].

ويصنفه يقطين على أنه الشكل الجواني الحكي، داخل الحكي. والسارد فيه يكون (فاعلا داخليا)، وهو نظير للناظم الداخلي. إلا أن الفاعل الداخلي يختلف في كونه شخصية من شخصيات القصة.

فمثلا وجد يقطين هذا الشكل في وحدة (الخطبة)، فكان عمرو بن العدوي هو الفاعل الداخلي. "فتم التأطير الخارجي الذي ستجرى فيه الخطبة-من قبل عمرو بن العدوي- وهو مجلس يضم مجموعة من الناس، وموضوع التبئير هو الزيني بركات وخطبته. ويبدو المبئر المركزي هو عمرو بن العدوي التابع لجهاز زكريا بن راضي، وهو هنا يتكلف أحيانا بالسرد كواحد من الشخصيات، وأحيانا أخرى يتكلم من خلال العرض كباقي الشخصيات، لكن الموضوع يظل واحدا"[3].

ودور الفاعل الخارجي كصوت سردي يكمن في وظيفتين مزدوجتين "ويظهر لنا هذا في خطاب التقرير الذي أعده مقدم بصاصي القاهرة بناء على التقارير المرفوعة إليه وهو الذي قرأه زكريا بن راضي. وأهم خاصيات التقرير هو الدقة والموضوعية، ولما كان كذلك فلا يمكنه أن يركز إلا على ما يرى من الخارج"[4]. كما لاحظ يقطين أن الفاعل الخارجي عند

[1]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص399.

[2]_محمد بوتالي، تقنيات السرد في رواية الغيث، ص109.

[3]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص331.

[4]_المرجع نفسه، ص333.

قيامه بالتبئير يقوم بتقديم رؤية سردية جوانية خارجية. لأن منظوره السردي فيه يكون مركزا على الموضوع المبأر.

كما وجدنا وضعا آخرا للسارد يتحدث عنه يقطين ضمن الشكل الثاني (جواني الحكي) وهو الحكي الذاتي، والذي يسمى الراوي فيه (فاعل ذاتي) فيكون مبئرا ومبأرا في آن واحد كما سبق أن أشرنا. وهذا النوع قليل الظهور في هذه الرواية. "فمن خلال الناظم الذاتي ودائما مع «ذاتية» زكريا، وعبر المسرود الذاتي (بضمير الغائب)، يتساءل زكريا الحائر عن كيفية نفوذ الزيني إلى معرفة قصة القتل. يحاول زكريا العودة إلى الماضي باحثا عن عين الزيني عليه وهو في بيته"[1]. فهنا زكريا بن راضي يمثل الفاعل الذاتي، فكان هو المبئر وموضوع التبئير (المبأر) في آن واحد

3-3-الضمير: personne

ويعتبر الضمير هو أساس مقولة الصوت، ويصطلح عليه جنيت بـ"الشخص"، فيرى أن الحكاية في العادة دائما ما تكون بضمير المتكلم أنا أو ضمير الغائب هو، فيقول: "إننا لا نستعمل مصطلحي «حكاية بضمير المتكلم، أو حتى بضمير الغائب»، إلا وهما مقرونان بمزدوجتي الاحتجاج. فهاتان العبارتان الشائعتان تبدوان لي فعلا غير مناسبتين، من حيث أنهما تركزان التنويع على العنصر الثابت من عناصر الوضع السردي، أعني-والكلام لجنيت- الحضور الصريح أو الضمني لـ«شخص» السارد الذي لا يستطيع أن يكون في حكايته، ككل ذات للنطق في منطوقها، إلا بضمير المتكلم"[2]. وإن الاختيار بين هاذين الضميرين، هو ليس مجرد اختيار نحوي اعتباطي غير مدروس وإنما هو اختيار بين وضعيتين سرديتين، هاتان الوضعيتان هما من "تجعل القصة ترويها إما شخصياتها، وإما سارد غريب عن هذه القصة"[3]. ووجود الأفعال بضمير المتكلم ضمن عمل سردي، "يحيل

[1]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص346.

[2]_جيرار جنيت، خاب الحكاية، ص254.

[3]_المرجع نفسه، ص254.

إلى وضعيتين مختلفتين جدا، يخلط النحو بينهما ولكن على التحليل السردي أن يميز بينهما"[1]، وهما:

أ-سارد متباين حكائيا: حيث يكون فيه السارد غائبا عن القصة التي يرويها، "فحين يكون غائبا يسمى المحكي براني الحكاية hétérodiégétique"[2].

ومثلما قلنا سابقا مرارا و تكرارا، يسمى عند يقطين ببراني الحكي، و فيه "الراوي غير مشارك في القصة "[3]، فيكون الراوي إما ناظما داخلي وإنما خارجي، وهذا عبارة عن تكرار لما قلناه سابقا.

أما عن السرد المتباين حكائيا نجده في وحدة (الاعتقال)، " فيبدأ الناظم الخارجي الذي يتداخل والمبئر بتقديم صورة المدينة أول النهار وهي تستيقظ على ما لم تكن تتوقع من الخارج، فيؤطر الزمن الذي سيجري فيه الحدث من خلال وصف بداية النهار كما يتجلى في حركات السائقين، و بعض خيول المماليك وهي تجتاز الطرقات. ومن خلال الرؤية البرانية الخارجية يتم تأطير فضاء الأحداث (المدينة) "[4]. فنرى هنا أن الراوي يقدم لنا كل الأحداث من الخارج. كما ينظر إليها أيضا من الخارج .

وضمن الوحدة ذاتها، ومن خلال الصوت السردي البراني الحكي (متباين حكائيا) يمثل لنا الراوي " التقابل بين عالم السلطة (الذي يمثله المحتسب المعتقل) وعالم الشعب (الذي يمثله سعيد الجهيني)، هذا التقابل سيصبح مسيطرا في الرواية بكاملها ومن خلال الرؤية السردية نفسها"[5].

ونجد هذا النوع أيضا ضمن وحدة (اللقاء) مع الرحالة الإيطالي (الناظم الخارجي) الذي "يسرد مشاهداته للقاهرة في الوقت الذي يُلقي فيه (الزيني بركات) خطبته حيث يبدأ أولا

---

[1]_جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص255.

[2]_منصوري مصطفى، سرديات جيرار جنيت، ص302.

[3]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص309.

[4]_المرجع نفسه، ص324.

[5]_المرجع نفسه، ص328.

بتأطيره من الخارج، ومن خلال رؤية برانية خارجية وأخرى داخلية تقدم لنا صورة كاملة عن خطبة الزيني ومحيطها الخارجي الذي تلقى فيه "[1]. فيصف لنا المدينة وموكب الزيني وثناء الناس عليه وعدله.

-أما شكله الثاني يكون الراوي فيه ناظما داخليا، فبالرغم من كون الراوي بعيد عن أحداث القصة، إلا أنه يتدخل فيها. و هذا النوع نجده بكثرة في رواية (الزيني بركات).

كما نجده هذا النوع أيضا في وحدة (التعين)، " فيقع الانتقال إلى الناظم الداخلي كصوت سردي ليقدم لنا الأشياء كما يراها و يدركها (زكريا بن راضي) كمبئر للأشياء والموضوعات: كذهابه إلى بيت خلوته ليطلع على الملفات المعدة حول كل شيء "[2].

ومن خلال الناظم الداخلي (سعيد الجهيني) في وحدة (الزيني حاكما) يقدم لنا موقفه من الزيني وتعاطفه معه .

ب-سارد متماثل حكائيا: يكون السارد فيه حاضرا على شكل شخصية في القصة، "فحين يكون حاضرا يدعى جواني الحكاية .homodégétique"[3]. وعلى أساس هذا السارد المتماثل الذي يكون حاضرا في القصة، ميز لنا جنيت بين وضعيتين للسارد، فإما أن يكون السارد هو نفسه البطل، وإما أن يؤدي دورا ثانويا.

و قلنا عنه سابقا أن يقطين يطلق عليه (جواني الحكي)، و الراوي فيه إما فاعلا داخليا، وإما ناظما ذاتيا، وأحيانا فاعلا خارجيا. والراوي هنا عبارة عن شخصية ساردة له دور في القصة.

-أما عن الفاعل الداخلي فيتمثل لنا في اختتام وحدة (الخطبة)، والتي "تنتهي بخطابين اثنين (رسالتان) يقوم فيهما معا زكريا بن راضي بدور الفاعل الداخلي. فالرسالة الأولى يوجهها

[1] _ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص350.

[2] _ المرجع نفسه، ص330.

[3] _ منصوري مصطفى، سرديات جيرار جنيت، ص302.

إلى بركات. والثانية إلى الأمراء"[1]. فيحاول من خلال الأولى كسب عاطفة الزيني للتعاون معه.

ونلاحظ دور الفاعل الخارجي في وحدة (الزيني حاكما) أثناء تقديم "مجموعة من الأخبار عن ممارسات الزيني كمحتسب ضد المحتكرين والمرتشين، وبعض العادات والتقاليد التي أمر الزيني بإبطالها، مثل: دق الطارات في نعي الموت، ومنع المماليك من الخروج ليلا ملثمين"[2]. فكان الفاعل الخارجي مؤطرا لهذه الوحدة.

وقد قلنا من قبل عن الناظم الذاتي هو الذي يكون مبأرا ومبئرا في الوقت نفسه. ونلمس هذا النوع في وحدة (التعيين) من الرواية مع زكريا بن راضي، حيث "أصبح مبئراومبأرا في آن. وهذا ما وجدناه في الصيغة تحت اسم «المسرود ذاتي»"[3]. وعبْر هذا الناظم الذاتي مع زكريا ضمن وحدة (الإعدام)، من خلال المسرود الذاتي بضمير الغائب، "يتساءل زكريا الحائر عن كيفية نفوذ الزيني إلى معرفة قصة القتل"[4]؛ أي مقتل شعبان.

وبالعودة إلى الضمير عند يقطين في كتاب (تحليل الخطاب الروائي)، نلاحظ إهمال كبير لهذا العنصر القيم، فالضمير يلعب دورا هاما في بناء النص السردي سواء كان ضميرا غائبا أو حاضرا. فهذا الإهمال نلمسه على كلا الجانبين النظري والتطبيقي.

وأول ضمير تحدث عنه كان في وحدة (الاعتقال، حيث سرد الناظم الخارجي بضمير الغائب، وما وقع في وحدة الاعتقال التي اعتقل فيها علي بن أبي الجود، والذي سيعوضه الزيني بركات محتسبا خلفا له"[5]. وضمن الوحدة نفسها ظل الناظم الداخلي (الراوي) يتحدث بضمير الغائب في سرد منظور سعيد الجهيني عن الاعتقال.

---

[1] _ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، 334

[2] _ المرجع نفسه، 336.

[3] _المرجع نفسه، ص330.

[4] _المرجع نفسه، ص346.

[5] _المرجع نفسه، ص324.

أما وحدة (الإعدام) "ومن منظور خارجي قدم الراوي حدث «الإعدام» باستعمال ضمير المتكلم. لوصف موكب الزيني بركات"[1]. وهنا نلاحظ أن التبئير نوعه خارجي.

وفي وحدة (اللقاء) عبر زكريا بن راضي (ناظم ذاتي) "عبر المسرود الذاتي (بضمير الغائب)، يتساءل زكريا الحائر عن كيفية نفوذ الزيني إلى معرفة قصة القتل"[2]. وضمن هذه الوحدة، وجدنا الزيني بركات يستعمل ضمير المتكلم، من خلال الخطاب المبأر(الرسالة) التي يبعث بها إلى زكريا بن راضي.

كما أشار إلى أن الناظم الذاتي كصوت سردي "يتجلى لنا بشكل أساسي عندما يتكلف راو براني بالسرد، ودائما بضمير الغائب"[3]، هذا يعني أن الناظم الذاتي يهيمن عليه صيغة الغائب.

3-4- **السارد/البطل:**

والسارد أو الراوي دائما ما يعرف بأنه صوت أو شخص يقدم لنا أحداث قصة ما، "سواء أكانت حقيقية أم متخيلة، ولا يشترط أن يحمل اسما معينا فقد يكفي أن يتمتع بصوت أو يستعين بنظير ما، يصوغ بواسطته المروي"[4].

ومن المعلوم أن كل محكي إلا ويقوم على وجود سارد يعرض أحداثه "على نسج علاقات بين الأصوات المكونة له. إما بجعل تلك الأصوات خافتة أمام صوت السارد، وإما بجعل السارد يتنازل عن سلطة السرد، فتمنح للأصوات الأخرى فرصة عرض قصتها"[5]. ونفهم من هذا الكلام أنه قد "يختفي السارد البطل بوصفه شخصية عن محكيه، ولكنه يعود عاجلا أو أجلا وقد يحس القارئ أن ثمة تجاوزا ضمنيا لأحد الأعراف مثل اختفاء السارد

[1]_ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص345

[2]_المرجع نفسه، ص346.

[3]_المرجع نفسه، ص361.

[4]_ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، سورية، 2011، ص41.

[5]_منصوري مصطفى، سرديات جيرار جنيت، ص308.309.

الشاهد بطريقة سرية أو خروجه نهائيا من المحكي بشكل صريح"[1].لكن هذا لا يعني أنكل الشخصيات موكلة بالسرد فقد نجد بعض الشخصيات يشار إليها باسمها فقط أو بضمير الغائب، على عكس الشخصية البطلة التي تشارك في صنع أحداث القصة فتصبح ساردة. في حين أننا نجد وظيفة الشخصيات الثانوية هي وصف الأشياء والأحداث ومراقبتها. "وقد يتعذر علينا تعيين صوت السارد، هذا حينما يلازم السارد البطل في تنقلاته وحركاته، بل انه قد يصير ظلا ملازما له، متبنيا أفكاره وإيديولوجيته"[2]. هذا التلازم الكبير بينهما يسهل لنا عملية تحديد موقع السارد في القصة والذي يخص الصيغة السردية.

ولقد أجمعت كل الدراسات التي اهتمت بالسرد على أن السارد هو أساس الخطاب (المحكي)، فلا يمكن الاستغناء عنه بوصفه يعرض لنا وقائعا وأحداثا، وبحكم أنه المؤطر لهذه الأحداث، ومقدم للشخصيات، فهو بذلك يؤدي مجموعة وظائف وهي:

أ- **الوظيفة السردية:**

تعتبر أول وأهم وظيفة يقوم بها السارد، حيث تلازمه منذ بداية النص والى نهايته، فمهما كان دوره أو موقعه أو وضعيته في الحكاية نجده دائما يسرد الأحداث والأقوال. وأحيانا يقوم بالتعليق عليها. حتى أن تسمية السارد "تعود في الأصل لتلك الوظيفة. فإليه تعود مهمة نقل الأخبار بعد انتقائها، إذ هو ليس مطالبا بالإخبار عن كل شيء وإنما يختار وفق دوافع عديدة منها: الرغبة في التأثير في المخاطب ومنها الرغبة في إتقان الحبكة حتى تكون أكثر جمالا..."[3].

ب- **الوظيفة التنظيمية:**

وهذه الوظيفة تتمثل في كون السارد عبارة عن منسق للأحداث داخل عمله السردي فهو ينظم الخطاب السردي وفق منظوره الخاص ورؤيته الخاصة، فيقدم ما يشاء ويؤخر ما

[1]_سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص134.

[2]_منصوري مصطفى، سرديات جيرار جنيت، ص310.

[3]_المرجع نفسه، ص314.315.

يشاء على حسب زاوية رؤيته، وهذا ما نلاحظه في اختلاف الرواة فيسرد واقعة معينة بحكم أن كل راوٍ وله طريقة خاصة في تنسيق خطابه على حسب منظوره الشخصي "فالسارد لا يكتفي بنقل الأحداث، وإن كان ذلك من مهامه الأولى، وإنما يمهد إلى تنظيمها ورصد علاقاتها والبحث عن بعض مبرراتها وعللها. فهو موكل بتنظيم النص داخليا"[1].

ج- **الوظيفة التواصلية:**

إن وجود سارد في النص بالضرورة يفرض علينا وجود متلقي (مسرود له) حتى يتلقى هذا النص (الخطاب)، والنص عبارة عن رسالة ، فيكون السارد مرسلا والمتلقي مرسلا إليه وبذلك تتحقق العملية التواصلية بينهما عن طريق إبلاغ السارد رسالة للمتلقي، "فيسعى السارد من خلال هذه الوظيفة، إلى عقد تواصل مع المسرود له narataire الحاضر أو الغائب أو الافتراضي بل إنه قد يقيم معه حوارا حقيقيا أو خياليا. وقد تقترب هذه الوظيفة بما يسمى في نظام التواصل بالوظيفة الانتباهية"[2].

4-الوظيفة الاستشهادية:

تتجلى هذه الوظيفة في المصادر التي يجلب منها السارد معلوماته، فيكمن دور هذه الوظيفة في محاولة إقناع السارد المتلقي بصدق أقواله وصحة الأحداث. "كما تتجسد هذه الوظيفة، حين يلتفت السارد إلى ذاته، فيكشف طبيعة العلاقة التي تجمعه مع القصة. فقد تكون عاطفية أو ثقافية أخلاقية، أو قد ينحصر دوره في تبليغ ما شاهده، وهو بذلك يحدد مصدر قصته ويعين درجة تذكره"[3].

5-الوظيفة الإيديولوجية:

وهي من أهم الوظائف التي يستخدمها السارد كوسيلة للتعبير عن خلفياته وانتماءاته ولتمرير أفكاره و آراءه إلى المتلقي على لسان الشخصيات، وهذا ما رأيناه في كليلة ودمنة

[1] _ منصوري مصطفى، سرديات جيرار جنيت، ص315.

[2] _ المرجع نفسه، ص316.

[3] _المرجع نفسه، ص316.

حينما عبر الفيلسوف عن رأيه في الحكم على لسان الشخصيات (الحيوانات). "فغالبا ما تعلن الوظيفة الايديولولجية بصورة ضمنية، تفهم من الأحداث وطريقة عرضها، فتكشف بعض مواقف السارد من الإنسان والحياة والكون. ولا ينبغي أن تسند تلك المواقف للمؤلف بالضرورة"[1].

ولابد من الإشارة إلى أن هذه الوظائف "لا يوجد بعضها منفصلا عن بعض ولا يوجد أي منها بريئا من سائرها. ولا يمكن الاستغناء عن أي منها"[2].

وكخلاصة حول ما جئنا به سابقا في هذا الفصل من مستويات سردية، ووضعيات السارد والضمير. سنتحدث عن عنصر السارد/البطل. فنرى اهتماما كبيرا من قبل يقطين بهذا العنصر السردي، والذي يحكم سير القصة، فيتدخل في بناءها.

والسارد في رواية (الزيني بركات)، هو الرحالة الإيطالي، والذي يعد شخصية خارجية عن القصة. وهذا السارد افتتحت به وحدة (بدايات الهزيمة) حيث يتموقع خارج الحكي (براني الحكي)، إلا أنه يسرد لنا "من خلال منظوره الخاص، وهو منفعل بالحدث متأثرا بما آلت إليه أحوال القاهرة وهي على أبواب الهزيمة"[3]. وهذا الراوي (الرحالة الايطالي) يحتل موقع الناظم الداخلي تارة والناظم الخارجي تارة أخرى. كما نلاحظ أن هذا الراوي يقدم فرصة للشخصيات لعرض قصصها وآراءها وأقوالها، ومع إعطاء السرد للشخصيات، تصبح للشخصية وظيفة سردية. وبذلك تتحول إلى ساردة وفي الوقت ذاته شخصية ضمن القصة. فتكون بذلك إما فاعلا داخليا أو خارجيا أو ناظما ذاتيا. وقد وجدنا كل هذه الأنواع ضمن الخطاب الروائي (الزيني بركات). ومع إعطاء وظيفة السرد للشخصيات، نلاحظ اختفاء الراوي (الرحالة الإيطالي)، وعودة ظهوره في مواضع قليلة.

---

[1]_منصوري مصطفى، سرديات جيرار جنيت، ص316.

[2]_السيد إبراهيم، نظرية الرواية، ص166.

[3]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص318.

وعندما قلنا، إن الراوي يسمح في الكثير من الأحيان للشخصيات بأداء وظيفة السرد هذا لا يعني أن كل الشخصيات تشارك في السرد، فمثلا نجد شخصيات يحكى عنها، أو يشار لها فقط، دون إعطاءها رخصة السرد، مثل شخصية سماح مثلا. التي لا نلمس منها سوى ذكر اسمها.

وما استقرأناه أيضا من خلال دراسة يقطين لهذا الخطاب الروائي أن البطل في هذه القصة هو (الزيني)، بحكم أنه محور القصة وبطلها. وفي الوقت ذاته نجده في بعض الأحيان يقوم بوظيفة السرد فيصبح ساردا من نوع (الفاعل الداخلي). وهذا ما رأيناه في وحدات عديدة من الرواية، فالراوي في هذا الوضع مشارك في القصة مما أدى إلى تسميته بجواني الحكي. فمن خلال موقعه كسارد يتحكم في بعض الوحدات ويؤطرها، ويتدخل في سرد أحداثها وشخصياتها.

3-5- **المسرود له:**

يعد المسرود له العنصر الثالث من العملية السردية التي تؤديها الوظيفة التواصلية، إلا أنه دائما ما كان أقل أهمية مقارنة بالسارد والسرد. وهنا علينا أن نفرق بين المروي له (المسرود له) وبين المتلقي. فالمروي له "هو الشخص الذي تصنع له القصة، في تعارض مع الراوي، ولا يلتبس بالقارئ، كما لا يلتبس الراوي بالكاتب"[1]. ولا بد من حضور مروي له في جميع الخطابات السردية "فقد يكون اسما موجودا ومعينا ضمن البنية السردية، حيث يتجلى بوصفه مظهرا لفظيا داخل الخطاب أو أن يكون قارئا ضمنيا أو حقيقيا خارج الخطاب"[2].

وبالرغم من أن جنيت لم يولي اهتماما كبيرا للمسرود له، إلا أنه أراد أن يمحو من الأذهان فكرة أن دور المتلقي سلبي، وأنه يكتفي بتلقي الرسالة فيقبلها أو يرفضها بمعنى أن

[1]_ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص44.

[2]_المرجع نفسه، ص61.

يستهلك عملا أنجز بعيدا عنه ودون أن يسهم فيه"[1]. وهذا الإغفال والإجحاف في حق مقام المسرود له لا نجده عند جنيت فقط فمعظم "الدراسات التي قدمت له شحيحة، وما ورد منها لا يتجاوز مهمة التعريف به وبوظائفه، دون استكناه محفله بشكل واف"[2]. فعلى الرغم من أنه لم يطل الحديث على المسرود له مثل ما فعل مع السارد، إلا أنه يؤكد على أن ما طبق على السارد يطبق أيضا على المسرود له.

أما عن يقطين وضمن اختتامه لكتابه (تحليل الخطاب الروائي، تحدث على سبيل التركيب عن الراوي والمروي له في الخطاب الروائي. فأول ما حدده هو طرفي السرد (الراوي والمروي له). كما أشار إلى "استبعاد الحديث عن الكاتب أو القارئ؛ لأنهما عنصران مشوشان. ومصدر التشويش يأتي من كونهما خارجين عن الخطاب أو نفترضهما كذلك بهدف البقاء عند الحد الذي يتيح لنا أكثر ملامسة الجوانب التي ينبغي كشفها بكامل الموضوعية والعلمية"[3].

وأول ما تحدث عنه في هذا العنصر التركيبي، هو مصطلح (الترهين السردي) والذي استعمله بنفنيست ضمن الحديث عن الترهين الخطابي. "قائلا بصدد الضمائر بأن بعضها ينتمي إلى تركيب اللسان، وبعضها الآخر هو الذي نسميه «ترهينات الخطاب» بمعنى الأفعال أو الأعمال المكتوبة والمتفردة في كل مرة، والتي بواسطتها يرهن اللسان إلى كلام بواسطة متلفظ"[4]. ومعنى الترهين هو إنجاز الفعل الكلامي راهنا؛ أي في الحال. وقد تم نقل هذا المفهوم من اللسانيات إلى السرديات "ليأخذ مع جنيت بعد «السرد» بما هو ترهين للقصة من خلال فعل السرد؛ أي «الصوت السردي»"[5]؛ أي علاقة الراوي بالمروي له.

---

[1]_سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص136.

[2]_منصوري مصطفى، سرديات جيرار جنيت، ص320.

[3]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص382.

[4]_المرجع نفسه، ص383.

[5]_المرجع نفسه، ص383.

وقد أشار إلى أن ما يهمنا من كل هذا (أنا السرد) أو (هو) ضمن الخطاب السردي كضمائر. "وهي ببساطة «ترهينات سردية» أو «أصوات سردية» منتجة من خلال السرد أو الخطاب، وهو يتشكل بواسطتها من خلال الإنتاج السردي. (...) وهذه الترهينات السردية كيفما كان الضمير المنتج بواسطتها والمتوجهة إليه لا تحيل إلى شيء خارجي عنها، لأن وجودها مرهون في الفعل الكلامي المنجز والمرهون به أيضا"[1].

ويعتبر كل من الراوي والمروي له ترهينين سرديين، هذا "لدفع أي التباس يقع بين الراوي والكاتب بالدرجة الأولى كيفما كانت نوعية العلاقة أو المسافة القائمة بينهما"[2].

والمتلقي سواء كان متلق لرسالة أو مذكرة أو خطاب تعتبر جميعها شخصيات لها دور داخل الخطاب –أي ملموسة– "فيتواصلون بينهم بهذه الخطابات التي تتآزر وخطاب الراوي (الناظم) الذي يتم من خلال شخصية محورية لتقديم المادة الحكائية. ومقابل هذا الراوي الناظم، هناك المروي له المفترض الذي يتلقى كل الخطابات ومن مختلف مرسليها بحيث يغدو مضمنا في كل الخطابات. يتلقاها كما يتلقاها أي مروي له من منظوره الخاص"[3]. فيتلقى خطابا بطريقة غير مباشرة، هذا ما يوسع المسافة بينه وبين الخطاب. وهذا على عكس ما نلمسه في الرواية التقليدية.

ولدراسة العلاقة بين الراوي والمروي له، تطرق للحديث عنهما في ثلاث صور من الخطاب الروائي وهي:

1–في (الوقائع الغريبة): وهنا وجد أن الراوي المؤطر هو نفسه المروي له. بحكم تلقيه "الرسائل من راوي القصة وعلى طول الخطاب يظل مرويا له بشكل مباشر، وفي النهاية يبرز المروي له راويا يتحدث عن الخطاب المرسل إليه:

الراوي ⟵ (الراوي ⟵ المروي له) ⟵ المروي له"[4].

---

[1] _ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص383.

[2] _ المرجع نفسه، ص384.

[3] _المرجع نفسه، ص385.

[4] _المرجع نفسه، ص384.

فالراوي الأول يعتبر ناظم الخطاب –أي المؤطر– وضمن علاقته بالراوي الثاني يتحول إلى مروي له. ويكون غير مشارك في القصة، بالرغم من كونه مرويا له مباشر. أما عن الثاني فهو راو غير مشارك في الأحداث لذلك يعتبر راويا مجردا.

2–في (أنت منذ اليوم والزمن الموحش): في هذه الصورة ينتقل الناظم الداخلي إلى فاعل داخلي، ليمارس الحكي بأسلوب مباشر إلى مروي له مباشر، كما يتحول إلى مروي له يستقبل رسالة من راوٍ مباشر. ومن خلال تحدث الراوي إلى ذاته يبقى المروي له غير مباشر.

3– في (عودة الطائر إلى البحر): وهنا نجد الناظم الداخلي يحكي لنا الأحداث من منظور إحدى الشخصيات، إلا أن المروي له غير مشارك في القصة، وغير مباشر.

وقد تبينت له العلاقة بين الراوي والمروي له من خلال هذه الصور الثلاث والتي تتمثل في شكلين" وهما:

1–حضور الراوي الجواني الحكي مقابل المروي له الجواني الحكي.

2–حضور الراوي الجواني الحكي مقابل المروي له البراني الحكي"[1].

وفي الأخير ارتأينا أن نقدم بعض الملاحظات، وردت في شكل خلاصة لهذا الفصل. هذا الفصل (الصوت السردي) الذي لم يأخذ حقه من الاهتمام مع يقطين بقدر الرؤية السردية، سوى في ربطه بالتبئيرات. فكل ما ذكر من مكونات الصوت سواء من (مستويات أو الضمير أو السارد/البطل) ما كان إلا ضمن حديثه عن الرؤية (التبئير). فبسبب هذا الإهمال لا نلمس أي أثر لما جاء به جنيت من زمن السرد (السرد اللاحق– السابق– المتزامن– المضاف) عند يقطين.

فكان سبب هذا الإهمال لمقولة الصوت هو الاهتمام بالرؤية السردية. والتي أفردها بفصل خاص إلى جانب كل من الزمن والصيغة، فخالف جنيت في طريقة دراسته. حيث قدم

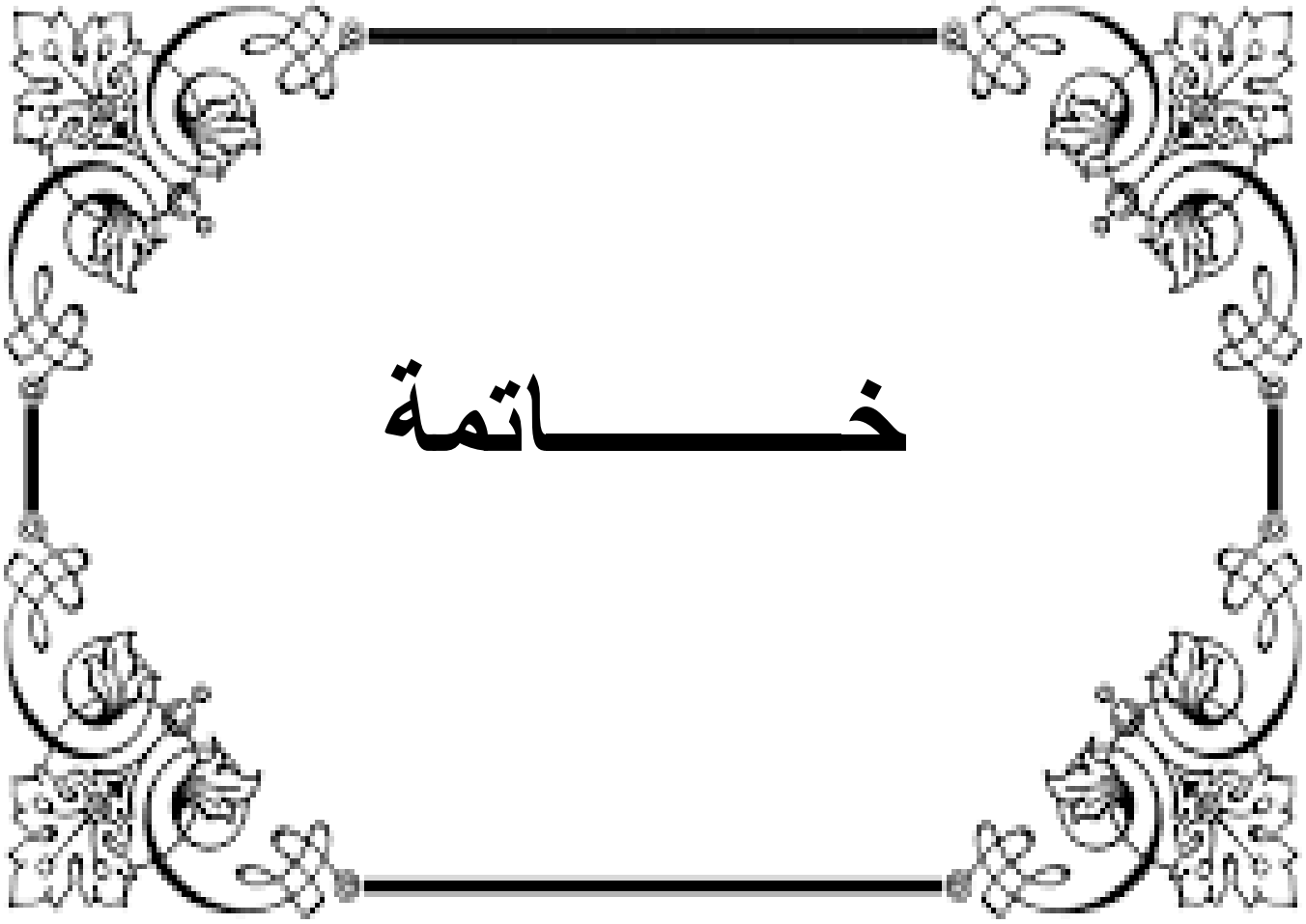
[1] _سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص386.

الرؤية على الصوت فاهتم بها على حسابه. وهذا راجع إلى لاتباعه لتودوروف في هذه النقطة.

دراسته للرؤية السردية ضمن فصل خاص أدى به إلى فصلها عن المنظور، والتي من المفترض أن تكون على علاقة به. هذا على حسب ما جاء به جيرار جنيت.

بالإضافة إلى وقوع يقطين في الخطأ نفسه الذي وقع فيه جل النقاد الذين سبقوا جنيت. وهو الخلط بين من يرى؟ ومن يتكلم؟ وبالأخص بين التبئير والصوت.

إلا أن ما قلناه سابقا لا ينفي تأثر يقطين بجنيت واتباعه له. ولكن من الأحسن لو نعده كسر للتقليد. ومحاولة لوضع بصمة خاصة به في هذا المجال، وبذلك تجاوز التقليد والتبعية الفكرية.


خـــــــاتمة

الخاتمة:

ختاما لهذا البحث النظري التطبيقي، الذي حاولنا فيه تقديم آثر الناقد الفرنسي جيرار جنيت، على عمل سعيد يقطين المتمثل في كتاب (تحليل الخطاب الروائي). هذا الكتاب الذي حاول صاحبه أن يلم بالجانب النظري للسرديات. مطبقا مفاهيم ذلك العلم على رواية (الزيني بركات) لجمال الغيطاني. ولا يعتبر هذا العمل عملا شاملا. وإنما سعينا أن ندرس بعض ما جاء به هذان الناقدان. كما لا يعتبر ما تحصلنا عليه من نتائج في هذه الدراسة نتائج نهائية، لأن البحث والتحليل يختلفان من باحث إلى آخر. ومع اختلاف الباحث تختلف الآراء فتتعدد النتائج.

وقد سعينا جاهدين أن نقرب ونبسط مفاهيم جنيت في مجال السرديات، ومقارنة يقطين به مع استخراج أثر الناقد الفرنسي على الناقد المغربي. ملتمسين في ذلك نقاط الالتقاء ونقاط الاختلاف. متبعين خطة بحث قائمة على ثلاث فصول يجتمع فيها النظري بالتطبيقي. وعلى هذا سنحاول أن نعرض مجموعة من النقاط كحوصلة لما توصلنا إليه:

_ يعتبر جيرار جنيت لحظة فاصلة في مجال علم السرد، لما جاء به من مفاهيم سردية وهي المقولات الثلاث (الزمن، الصيغة، الصوت) في كتابه (خطاب الحكاية)، والذي يعد من أهم الكتب التأسيسية لعلم السرديات.

_ مقولة الزمن تقوم عند جنيت على ثلاث مستويات أساسية: أولا: ترتيب زمن القصة في الخطاب وهذا من خلال الاستباق والاسترجاع. ثانيا: المدة، وهي المدة التي تشغلها الأحداث في الخطاب. فهناك ما يسرع زمن السرد ضمن الخطاب وهناك ما يبطئه وهي أربعة: الخلاصة (المجمل)، الحذف، الوقفة الوصفية، والمشهد. ثالثا: التواتر، ويدرس علاقة تكرار الأحداث بين زمن القصة وزمن الخطاب، فهناك تواتر أحادي (تفردي) وتواتر تكراري وتواتر تأليفي.

_ مقولة الصيغة تقوم على ثلاث مفاهيم مهمة وهذه المفاهيم هي: المسافة، والمنظور والتبئيرات. فتدرس علاقة السارد بالقصة وتتساءل عن من يرى؟

_ مقولة الصوت وتطرق فيها جنيت إلى زمن السرد من (سرد سابق ولاحق ومتزامن ومضاف). ومستويات السرد والتي ترتبط بوضعيات السارد وهي أربعة. بالإضافة إلى دراسة الضمير. والسارد/البطل ووظائفه. وأخيرا المسرود له.

وبالرغم من أن جنيت ناقد تأسيسي إلا أنه لم يسلم من النقد وخاصة ما جاء به ضمن حديثه عن التبئيرات وكذلك في مقولة الصوت.

_ أما فيما يخص يقطين، والذي كان محور الصعوبة في هذا البحث، فنرى أن أثر جنيت كان واضحا في عمله هذا (تحليل الخطاب الروائي)، سواء من الجانب النظري؛ فنلاحظ كثرة حديثه عنه. أو من الجانب التطبيقي فنلامس فيه مستويات التحليل الخاصة بجنيت. لكن هذا التأثر لا ينفي خروج يقطين عن بعض ما جاء به جنيت والاختلاف معه في بعض النقاط.

_ من ناحية المصطلح نلاحظ أن يقطين حاول أن يقدم ترجمة للمصطلحات، إلا أنه دائما ما يحيل إلى ما يقابل هذه المصطلحات في اللغة الفرنسية.

_ ومن ناحية طريقة دراسة (الزيني بركات)، نلاحظ اختلاف كبير بينه وبين جنيت في دراسة (بحثا عن الزمن المفقود). ففي حين أن جنيت تطرق لدراسة كل تقنية سردية على حدة. نجد يقطين يقسم الرواية إلى وحدات ومقاطع ثم يدرس كل وحدة وما جاء فيها من تقنيات. لذلك نجده ينتقل ضمن وحدة واحدة فقط من الحديث عن الاستباق إلى الاسترجاع إلى التواتر إلى الحذف وما إلى ذلك.

_ من أهم نقاط الاختلاف الكبرى التي لاحظناها هي فصل يقطين التبئير عن المنظور فأبقى على المنظور والمسافة تحت مقولة الصيغة. وأفرد التبئير (الرؤية السردية) في فصل خاص. في حين أن جنيت ربط التبئير بالمنظور ضمن مقولة الصيغة.

_ وبتخصيص فصل خاص للرؤية السردية، جعله هذا يربط التبئير بالصوت السردي. الذي فصله عن الصيغة بمقولة خاصة. فكان ضحية لنتيجة الخلط بينهما.

_ إهمال يقطين للصوت السردي، والاهتمام بالرؤية السردية، هذا راجع إلى اتباعه لتودوروف.

_ وفي الأخير لا يسعنا القول سوى أن جميع هذه الاختلافات أدت بيقطين إلى وضع بصمته الخاصة في أعماله النقدية.

ملاحـــــــــق

الملحق الأول: التعريف بجيرار جنيت

جيرار جنيت: Gérard Genette

هو ناقد فرنسي، من مواليد سنة 1930 بباريس. لقد كان من أهم النقاد الذين أضافوا الكثير في مجال التحليل البنيوي.

فبعد التحاقه بالمدرسة العليا تخرج منها بشهادة في الآداب الكلاسيكية، ليعين بعد ذلك أستاذا في Hypokhâgne بـ Mans في فرنسا مع جاك دريدا. كما شغل منصب أستاذ للأدب الفرنسي في جامعة السوربون في باريس، بالإضافة إلى منصب أستاذ زائر في جامعة (يال) Yale بـ (نيو هافان) Newhaven بالولايات المتحدة الأمريكية، أين شرع في تحليل كتاب (في إثر الزمن الضائع) لبروست. والذي على أساسه بنى تصوراته وآراءه والتي قدمها لنا في كتابه الشهير (خطاب الحكاية)، والذي حلل فيه تحليلا دقيقا لمعظم التقنيات السردية التي تشكل الخطاب سنة 1978.

وفي سنة 1970 أسس بالشراكة مع تودوروف مجلة Poétique، والتي اهتمت بقضايا الشعريات. كما شغل أيضا منصب مدير الدراسات في المعهد العالي للعلوم الاجتماعية.

وافته المنية عن عمر يناهز 87 عاما سنة 2018، مخلفا وراءه كما هائلا من المنجزات النقدية سواء في التحليل السردي أو البنيوي أو النقدي بصفة عامة.

مؤلفاته:

-Figures 1,paris, éditions du seuil, collection tel quel, 1966.

- Figures 2, paris, éditions du seuil, collection tel quel, 1969.

- Figures 3, paris, éditions du seuil, collection tel quel, 1972.

- Figures 4, paris, éditions du seuil, collection tel quel, 1999.

- Figures 5, paris, éditions du seuil, collection tel quel, 2002.

-Nouveau discours du récit, paris, éditions du seuil, collection poétique, paris, 1983.

-Mimologique : voyage en Cratylie, paris collection poétique, éditions du seuil, paris, 1976.

-Introduction a l'architexte, paris, éditions du seuil, collection poétique, paris, 1979.

-Palimpsestes, La littérature au second degré, paris, éditions du seuil, collection Essais, paris, 1982.

-Seulis, paris, éditions du seuil, collection poétique, paris, 1987.

-Fiction et diction, paris, éditions du seuil, collection poétique, paris, 1991.

-L'œuvre de l'art, 1 : immanence et transcendance, paris, éditions du seuil, collection poétique, paris, 1994.

-L'œuvre de l'art, 2 : la relation esthétique, paris, éditions du seuil, collection poétique, paris, 1997.

-Métalepse, paris, éditions du seuil, collection poétique, paris, 2004.

-Bardadrac, paris, éditions du seuil, collection poétique, paris, 2006.

-Discours du récit, paris, éditions du seuil, collection points Essais, paris, 2007.

- Discours du récit, (Figures 3), et Nouveau discours du récit.

مؤلفاته المترجمة:

1- مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، آفاق عربية، بغداد، ودار توبقال، المغرب.

2- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، وآخرون، تر: ناجي مصطفى، الحوار الأكاديمي الجامعي، ط1، 1989.

3- طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، وآخرون، تر: عبد القادر عقار وآخرون، اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، المغرب، 1992.

4- خطاب الحكاية ، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، القاهرة، مصر، 1997.

5- عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2000.

6- من البنيوية إلى الشعرية، مع رولان بارث، تر: غسان السيد، دار النينوى، ط1، دمشق، سورية، 2001.

الملحق الثاني: التعريف بسعيد يقطين

سعيد يقطين:

يعد النقاد المغربي سعيد يقطين من أبرز النقاد العرب فقد تعددت وتشعبت القضايا النقدية والأدبية التي تناولها بالمدارسة والتحليل في كتاباته، كما أنه تبنى العديد من المواضيع والمفاهيم الغربية وأدخلها إلى الساحة النقدية العربية وبالخصوص ما جاء به من النقد الفرنسي.

ولد سعيد يقطين سنة 1955 بمدينة الدار البيضاء في المغرب، كان أول تعليم له في الكتاب بالدار البيضاء، ثم انتقل إلى مدينة فاس ليكمل تعليمه الإعدادي والثانوي والجامعي بها، وسنة 1977 تم تعيينه مدرسا للتعليم الإعدادي بعد عودته إلى الدار البيضاء، اشتغل في التدريس ما يقارب عشر سنوات بعد ذلك أكمل مسيرته المهنية في جامعة محمد الخامس بالرباط.

كان لسعيد يقطين العديد من الإبداعات الشعرية سواء في الشعر الموزون وهذا منذ كان تلميذا في الثانوي، أو في قصيدة التفعيلة. كما نشر العديد من الدراسات التي تتحدث عن النقد الأدبي في ملحق جريدة "العلم". تحصل على العديد من الجوائز سواء داخل المغرب أو خارجه. كما أن له العديد من المؤلفات النقدية والتي تعدت العشرين مصنفا اغلبها في تحليل الخطابات وخاصة الخطاب الروائي، والبحث في التراث العربي.

الجوائز التي تحصل عليها:

-جائزة المغرب الكبرى للكتاب برسم، سنة 1989 وسنة 1997.

-جائزة عبد الحميد شومان (الأردن) للعلماء العرب الشبان، سنة 1992.

-جائزة إتحاد كتاب الانترنت العرب 2008.

-تكريم على هامش المؤتمر الدولي "عتبات النص" الذي أقيم في القيروان (تونس)، مارس 2007.

-تكريم في مهرجان عبد السلام العجيلي الثالث للرواية العربية، الرقة-سوريا، نوفمبر 2007.

-تكريم شفشاون، مندوبية وزارة الثقافة المغربية، بشفشاون، 2008. وصدرت أعمال التكريم مع دراسات أخرى في كتاب: "السرد والسرديات في أعمال سعيد يقطين"، إعداد شرف الدين مجدولين، عن دار ضفاف، والأمان، بيروت، الرباط، 2013.

-حفل تكريم في إثنينية عبد المقصود محمد سعيد خوجة، جدة، المملكة العربية السعودية 1435/5/2.

-4أبريل: ندوة تكريمية تحت عنوان: "سرديات سعيد يقطين وأسئلة الأدبي"، تنظيم فرع اتحاد المغرب ومديرية وزارة الثقافة بالقنطيرة.

-25،26 أبريل: "حول الهوية والسرد" في ندوة تكريمية لسعيد يقطين، فرع اتحاد كتاب المغرب، تماره.

-2014/6/2 يوم دراسي تكريما لسعيد يقطين في موضوع: "المشروع النقدي للدكتور سعيد يقطين"، في تاوريرت (جنوب المغرب).

مؤلفاته:

1-القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، دار الثقافة الدار البيضاء، 1985.

2-تحليل الخطاب الروائي: الزمن-السرد-التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1989.

3-انفتاح النص الروائي: النص والسياق، المركز الثقافي العربي، بيرو، الدار البيضاء 1989.

4-الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، 1992.

5-ذخيرة العجائب العربية: سيف بن ذي يزن، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1994.

6-الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء 1997.

7- قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1997.

8-الأدب والمؤسسة والسلطة: نحو ممارسة أدبية جديدة، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، 2001.

9-آفاق نقد عربي معاصر، مع فيصل الدراج، دار الفكر، دمشق، 2003.

10-من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2005.

11-مقاربات منهجية للنص الروائي والمسرحي، مع حميد لحمداني ومحمد الداهي، سلسلة المختار في تحليل المؤلفات، (الجذع المشترك)، مكتبة المدارس، الدار البيضاء، 2006.

12-السرد العربي: مفاهيم وتجليات، دار رؤية، القاهرة، 2006.

13-مقاربات منهجية للنص السير ذاتي والنقدي: بالاشتراك مع محمد الداهي وميلود العثماني، سلسلة المختار في تحليل المؤلفات، (السنة الأولى بكالوريا). مكتبة المدارس الدار البيضاء، 2007.

14-مقاربات منهجية للنص الروائي والنقدي، بالاشتراك مع محمد الداهي وميلود العثماني سلسلة المختار في تحليل المؤلفات، (السنة الأولى بكالوريا). مكتبة المدارس، الدار البيضاء، 2007.

15-بديعة وفؤاد: رواية لعفيفة كرم، إعداد وتقديم بمناسبة مرور قرن على صدورها في نيويورك، منشورات الزمن، الرباط، 2007.

16-النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية: نحو كتابة رقمية عربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2008.

17-قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود، دار رؤية للنشر، القاهرة، 2010.

18-رهانات الرواية العربية: بين الإبداعية والعالمية، بالاشتراك مع محمد القاضي، سلسلة رؤى الثقافية، رقم1، النادي الأدبي بالرياض، 2011.

19-السرديات والتحليل السردي: الشكل والدلالة، المركز الثقافي، بيروت، الدار البيضاء 2012.

20-المغرب مستقبل بلا سياسة: في الثقافة والسياسة والمجتمع/ منشورات الزمن/ لسلسلة شرفات، الرباط، 2013.

21-الفكر الأدبي العربي: البنيات والأنساق، منشورات ضفاف، بيروت، 2014.

22-الديمقراطية في قاعة الانتظار: إكراهات التحول الاجتماعي المغربي، منشورات الزمن سلسلة شرفات، الرباط، 2014.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المراجع:

أ/ المعاجم والقواميس:

1. ابن منظور جمال الدين، لسان العرب، دار المعارف، طبعة1980، مصر، المجلد4 الجزء29.
2. الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية ط1 بيروت، لبنان، 1998، الجزء1.
3. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي. انجليزي. فرنسي، دار النهار للنشر، ط1، لبنان، 2002.
4. لويس معلوف، المنجد في اللغة، المطبعة الكاثوليكية، ط19، بيروت، لبنان.
5. مجموعة مؤلفين، المعجم الوسيط، يصدر عن مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، مصر، 2008.

ب/ الكتب:

6. إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية_ دراسة في بنية الشكل منشورات المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، د.ط، الجزائر، 2002.
7. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 21، بيروت، لبنان، 2015.
8. جميل حمداوي، أسلوبية الرواية مقارنة أسلوبية لرواية جبل العلم لأحمد المخلوفي مؤسسة المثقف العربي، ط1، استراليا، 2016.
9. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان 1990.
10. حسن علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، 2009،
11. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد العربي، المركز الثقافي العربي ط3، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2000،

12. سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1 بيروت، الدار البيضاء، 1997.
13. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن–السرد–التبئير)، المركز الثقافي العربي ط4، بيروت، الدار البيضاء، 2005.
14. سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردي، الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي ط1، المغرب، لبنان، 2012.
15. سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، د.ط، تونس 2009.
16. سمير المرزوقي. جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، مشروع النشر المشترك، د.ط، تونس.
17. السيد إبراهيم، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة، 1998.
18. سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1984.
19. شرف الدين مجدولين، السرد والسرديات في أعمال سعيد يقطين، دراسات. شهادات. حوارات، دار الأمان، ط1، الرباط، المغرب، 2013.
20. الشريف حبيلة، مكونات الخطاب السردي، مفاهيم نظرية، عالم الكتب الحديث، ط1 الأردن، 2001.
21. صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دراسات المدى، سورية، لبنان 2003.
22. عبد الرحيم كردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، ط1، مصر، 200
23. عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، ط1، 1988.
24. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، د.ط، وهران، الجزائر،2005.
25. عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب د.ط، سورية، 2008.

26. فايد محمد. علي سحنين، أبحاث في الرواية ونظرية السرد، طكسيج.كم للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، 2014.
27. محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2000.
28. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، ط1، المغرب لبنان، 2010.
29. محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، سورية، 2003.
30. محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، سورية، 2000.
31. محمد نجيب العمامي، في تحليل الخطاب السردي، منشورات وحدة الدراسات السردية، ط1، مصر، 2003.
32. منصوري مصطفى، سرديات جيرار جنيت في النقد العربي الحديث، دار رؤية، ط1 القاهرة، مصر، 2015.
33. مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيميائي، الإشكالية والأصول والامتداد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سورية، 2005.
34. ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، سورية، 2011.
35. نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، د.ط، سورية، 2001.
36. نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفنين، قراءة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2011.
37. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط3 بيروت. لبنان، 2010.

ج/ الكتب المترجمة:

38. تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف ط1، 2000.
39. تودوروف، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1 سورية.
40. جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، سور الأزبكية، ص97.
41. جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997.
42. جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي ط1، المغرب، بيروت، 2000.
43. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط1 مصر، 2003
44. ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر.حياة جاسم محمد، المجلس الاعلى للثقافة الكويت، 1998.
45. يان مانفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ت.أماني أبو رحمة، دار نينوى ط1، دمشق، سورية، 2011.

د/ مذكرات التخرج:

46. عبدو رابح، جماليات السرد عند واسيني الأعرج. روايات بحر الشمال–البيت الأندلسي–كتاب الأمير نموذجا، مخطوط دكتوراه، جامعة احمد بل بلة، وهران الجزائر، 2017/2016.

47. عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا وأثره في النقد الروائي العربي، مخطوط دكتوراه، جامعة منتوري مصطفى، الجزائر 2006/2005.

48. عيسى بلخياط، تقنيات السرد في رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج، مخطوطة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر،2015/2014.

49. محمد بوتالي، تقنيات السرد في رواية الغيث لمحمد ساري، مخطوط ماجستير، المركز الجامعي محمد أكلي الحاج، البويرة، الجزائر،2009/2008.

هـ/ المجلات:

50. نعيم عطية، دلالة الزمن في الرواية الحديثة، مجلة المجلة، العدد 170، فبراير 1971.

و/ مقالات من الانترنت:

51. عبد الله إبراهيم، مقال حول: الدراسات السردية العربية (واقع وآفاق): الدراسات-السردية-العربية-واقع-وآفاق/http://www.iwan7.com/forum

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

البسملة

شكر وعرفان

الاهداء

مقدمة.....أ/د

مدخل مفاهيمي.....6

الفصل الأول: مقولة الزمن بين جيرار جنيت وسعيد يقطين.

1-1-الترتيب.....26

1-1-1-زمن الحكاية.....27

1-1-2-المفارقات الزمنية.....28

1-1-3-الاسترجاعات.....34

1-1-4-الاستباقات.....39

1-2-المدة.....43

1-2-1-الخلاصة.....43

1-2-2-الحذف.....45

1-2-3-المشهد.....48

1-2-4-الوقفة الوصفية.....50

1-3-التواتر.....51

1-3-1-المحكي الحادي.....52

1-3-2- المحكي المتشابه.....52

1-3-3- المحكي التأليفي.....53

الفصل الثاني: مقولة الصيغة بين جيرار جنيت وسعيد يقطين

2-1-المسافة.....62

2-1-1-حكاية الاحداث..... 65
2-1-2-حكاية الاقوال..... 66
أ-الخطاب المسرد..... 67
ب-الخطاب المعروض..... 71
ج-الخطاب المحول بأسلوب غير مباشر..... 73
د-الخطاب المنقول..... 74
2-2-المنظور..... 77
2-2-1-التبئيرات..... 79
2-2-2-التبئير الصفر..... 82
2-2-3-التبئير الداخلي..... 83
2-2-4-التبئير الخارجي..... 85

الفصل الثالث: مقولة الصوت بين جيرار جنيت وسعيد يقطين

3-1- زمن السرد..... 96
أ-السرد اللاحق..... 97
ب-السرد السابق..... 97
ج-السرد المتزامن..... 98
د-السرد المضاف..... 98
3-2-مستويات السرد..... 99
أ- خارج حكائي، متباين حكائيا..... 100
ب- خارج حكائي، متماثل حكائيا..... 101
ج- داخل حكائي، متباين حكائيا..... 102
د- داخل حكائي، متماثل حكائيا..... 103
3-3-الضمير..... 104

أ- سارد متباين حكائيا.....105
ب- سارد متماثل حكائيا.....106
3-4-السارد/البطل.....108
3-5-المسرود له.....112
خاتمة.....118
الملاحق.....122
قائمة المصادر والمراجع.....129
فهرس الموضوعات.....135