الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي أحمد بن يحي الونشريسي تيسمسيلت
معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي موسومة ب:

دراسة في كتاب بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي

"حميد لحمداني"

تخصص : أدب عربي قديم

إعداد الطالبتين:

- راحم بختة
- العمري حفيظة

لجنة المناقشة

د/	رئيسا
د/ طعام حفيظة	مشرفا ومقررا
د/	عضوا مناقشا

الموسم الجامعي : 2019م/1440هـ

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المركز الجامعي أحمد بن يحي الونشريسي تيسمسيلت

معهد الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الموسم الجامعي : 2019م/1440هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعر فان

أفضل ما ابتدئ به الحمد لله عزوجل، وخير شكر نتوجه قبل العباد يكون لرب العباد سبحانه وتعالى نحمده، ونشكره على نعمة وحسن عونه، بفضل وجوده وكرمه تتم صلاح الأعمال، ونصلي ونسلم على خاتم الأنبياء مُحَمَّد ﷺ.

أما بعد

أتوجه بجزيل الشكر والعرفان والتقدير إلى الأستاذة الفاضلة لـ طعام الشامخة، على الجهود الجبارة والنصائح والتوجيهات التي قدمتها من أجل السير الحسن لهذا العمل، فبفضل الله تعالى ومساعدتها تم إنجاز هذا البحث المتواضع، وبعدها فالشكر موصول للجنة المناقشة، أساتذتي الكرام الذين سيتكبدون عنا قراءة هذا البحث تقويما وتقييما.

والشكر موصول لذوي الفضل الذين أوقدوا شموع التفاؤل في دربنا.

ونسأل الله السداد والتوفيق إلى أقوم طريق.

إهداء..

أهدي ثمرة جهدي، إلى نفسي التي كافحت رغم التعب،

وإلى أعظم إمرأة بين النساء الكون، التي حملتني وهنا على وهن وربتني أمي الغالية،

وإلى رمز الوفاء والصمود، الذي تكبد عناء المشقة من أجلي وعلمني أن الحياة جد وعمل.

إلى سندي المتين وأنيس المعين أب الغالي.

وإلى دفاء البيت وسعادته أختي الوحيدة والغالية زينب وإخوتي إبراهيم وموسى.

وإلى أسرتي وكل زملائي وزميلاتي أسماء، سعيدة، زهية، صورية، شهرة، وإلى من قاسمتني هذا العمل: حفيظة.

وإلى كل من نسيهم قلمي ولم ينسهم قلبي.

بختة

إهداء..

أهدي هذا العمل إلى من لونت حياتي بجمالها وحنانها، وعجز اللسان عن وصفها، إلى التي سهرت وضحت براحتها حتى تراني مرتاحة، وشملتني بعطفها ورعايتها ... أمي الحبيبة

إلى الذي أعطى وضحى، وكان صبره وحرسه وإصراره نبراسا يضيء مسيرة حياتي والدي العزيز.

إلى من ذقت في كتفهم طعم السعادة إخوتي.

وإلى كل صديقات عمري سعيدة، زهية، أسماء، شهرة، حورية.

وإلى من قاسمتني هذا العمل حبيبة الروح بختة.

وكل الأساتذة وخاصة الأساتذة المشرفة طعام الشامخة.

مقدّمة:

الحمد الله ربّ العالمين، الصلاة و السلام على أشرف الأنبياء و المرسلين، نبينا مُحَمَّد وعلى آله وصحبه أجمعين.

أما بعد.

لقد تلقى الخطاب النقدي العربي المعاصر جملة من النظريات التي طاولت تفسير بنية النص السردي لتؤسس في ضوئها توجهاً منهجيا يراعي خصوصية السردية العربية،فقد كان مجال التجريب الأكثر تداولاً هو النص الروائي العربي بوصفه الخطاب الأدبي الذي يستجيب أكثر للمقولات السردية ومفهوماتها وأدواتها الإجرائية.

يعتبر السرد مصطلح حديث النشأة وهو ربيب الفكر البنيوي، حيث استقطب اهتمام الباحثين في الدراسات النقدية المعاصرة نظراً الهيمنة على الساحة الإبداعية و احتلاله حيّزاً على حساب الأجناس الأدبية الأخرى ، إذا أضحى السرد عموما الفن الكتابي الذي تميل إليه أقلام المبدعين و النقاد على حدّ السواء، ففي الفترة الأخيرة تعرض السرد لتغيرات فرضها دخول تيارات فكرية ونقدية ، وحدت التطور البارز في الدراسات السردية باعتباره مستقل عن الأساطير على يد(غريماس)، إضافة إلى ذلك سعى نقاد آخرون إلى تطوير نظام شامل ومتطوّر لكيفية بناء النص السردي، وأهمهم " تودروف"و "جنيب" أحد اتجاهين متميزين في الدراسات السردية.

فموضوع بحثنا هذا هو دراسة في كتاب (بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي) لحميد الحمداني،و من هنا يسعى هذا البحث إلى الإجابة على جملة من التساؤلات وعلى رأسها:

1-ما هي أهم العلاقات في المنهج البنائي المعاصر وخصوصا ما يتصل منه بنظرية السرد ؟

2-ما هي مراحل التيّ مرّت بها هذه النظرية، وما هي روافدها الأولى ؟

3-كيف كانت طبيعة تمثل الناقد العربي بمناهج جديدة تولدت في سياق تطور البحث اللساني والمنطقي والفلسفي؟

4-هل تمكنت المقاربة النقدية ذات الرؤية من الداخل في العالم العربي أن تظهر خصوصياتها المتميّزة وهي تتعامل مع النص السردي العربي ؟

وقد فرضت علينا طبيعة الموضوع المدروس حضور المنهج البنيوي ، بوصفه أقدر مناهج النصّ بنية على تحليل السردية مع ضرورة الاستعانة بآليتي الوصف والإحصاء بأسلوب سهل.

خطة البحث:

وقد تم تقسيم البحث حسب ما تقتضيه الدّراسة إلى مقدمة ومدخل نظري وفصلين مزجنا فيهما بين النظري والتطبيقي، ثم خاتمة.

شملت المقدمة الإحاطة بالموضوع وذكر الأسباب اختياره المنهج والأهداف المنشودة.

المدخل تناولنا فيه المفاهيم الأولية للعنوان ، قدمنا نبذة حول مضمون الكتاب عرضنا فيه مجموعة من النقاط مثل الحقل المعرفي الذي تنتمي إليه الدراسة ومنهج المؤلف في الدراسة ،ونوعية الأسلوب المنهج ، وقسمنا الموضوع إلى **فصلين** :

أمّا الفصل الأول: المعنون بأصول تحليل بنية النص السردي يندرج تحته ثلاث مباحث، خصصنا

المبحث الأول: لمقاربة فنية للسرد.

المبحث الثاني : الشكلانية والبنائية وعلم الدلالة البنائي.

المبحث **الثالث:** مكوّنات الخطاب السّردي.

أمّا الفصل الثاني: فهو تطبيق للمشروع النظري عنوناه بـ:بنية النص الروائي من منظور النقد العربي.

اندرج تحته مبحثين:

المبحث الأول: النقد الروائي الفني للعالم العربي من النظرية إلى التطبيق.

المبحث الثاني: النقد الروائي البنائي في العالم العربي .

المبحث الثالث: دراسة النقد.

وختمنا هذا البحث بخاتمة جمعت أهمّ النتائج المتوصل إليها خلال هذه الدّراسة لتلملم بجميع أسس البناء السردي.واعتمدنا في هذا العمل على عدة مصادر ومراجع كلها تصب في قالب الموضوع .

- تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني (قراءة نقدية) د.نفلة حسين أحمد العزي
- نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانين الروس).د إبراهيم الخطيب.
- مقاربات في السرد لحسين المناصرة .
- في مناهج تحليل الخطاب السردي لعمر عيلان .
- تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم لمحمد بوعزة.
- مكوّنات الخطاب السردي من منظور الخطاب النقدي الأدبي لشريف جميلة.
- تقنيات السرد في النظرية والتطبيق لآمنة يوسف.

وكذلك بعض الرسائل التخرج مثل :

- بنية الرواية الجزائرية المعاصرة حارسة الضلال .دون كيسثون في الجزائر.لواسني الأعراج نموذجا لتي يوحي أسياويريح ليدية.
- إستراتيجية البناء ألعاملي وديناميكية في الخطاب الروائي"مدينة الرياح"لموسى وليدنو النموذجا أحمد أمين بوضياف.
- تقنيات السرد في رواية القاهرة الصغيرة لعمارة الخوص فطيمة ديلمي.

وككل بحث لا يخلو من الصعوبات، فمهما تكن السهولة في الحصول على المراجع فإن صعوبة البحث تبقى في كيفية التعامل مع هذه المراجع اختيارا وتوظيفا، والسعي إلى التوفيق بين الجانبين النظري و التطبيقي، فقد اعترضنا جملة من الصعوبات هي:ندرة المراجع المتخصصة في هذا المجال وتشعب مسالك البحث نظراً لطبيعة الدراسة السردية التي تقتضي تحليل كل العناصر المكونة للنص، ضف إلى ذلك افتقارنا إلى اللغات الأجنبية ولهذا لم نحاول ولو ترجمة من المصادر الأجنبية بل أخذنا ها مترجمة من قبل.

إضافة إلى ضيق الوقت الذي وقف حاجزا في طريقنا، فعسى أن تكون قدّمنا جهداً نتمنّاه خيراّ لنا.

وختاما ،فإن الواجب يقتضي أن نشكر جامعة (أحمد بن يحي الونشريسي)، وكلية الآداب العربي على ما أفضلت علينا عامة والمكتبة المركزية خاصة.

وأخيرا لايسعنا إلا أن نشكر كل من ساهم في تقديمه يد المساعدة لنا،وأخص بالذكر الأستاذة المشرفة (طعام الشامخة) على تبنيها لهذا البحث، والتي خصتنا بوقتها وتوجيهاتها لتجاوز العقبات ، ولولاها لما وصل هذا البحث إلى هذا المستوى المتواضع بالرغم من النقص الذي يشوبه بسبب ضيق الوقت ، فمنا أوفي الشكر ، وأخلص الدعاء لك وإلى كل من قدم يد العون ولو بالكلمة الطيبة .

وفي الأخير تقبلوا مني فائق الاحترام و التقدير ، كما أرجو من الله سبحانه وتعالى يهب هذا العمل القبول والرضى وأن يجعله خالصاً لوجهه الكريم ، وصلى الله وسلم وبارك على سيدنا مُحَمَّد وأله وصحبه وسلم.

بطاقة فنية للكتاب

عنوان الكتاب: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي

الكاتب: الدكتور حميد لحميداني

دار النشر: المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع

البلد: المغرب

السنة: 2000م

الطبعة: الثالثة

عدد الصفحات: 160 صفحة

عدد الفصول: فصلين

بطاقة فنية للكاتب

يعتبر الدكتور حميد لحميداني من أبرز الأسماء المغربية التي أخفت الخزانة الأدبية المغربية والعربية لعدد كبير من المؤلفات النقدية الجادة في الرواية والقصة القصيرة والأدب العربي عموما, كما أنّه أستاذ التعليم العالي بكلية الأدب بفاس، حاصل على دكتوراه الدولة في النقد الحديث والمعاصر سنة 1989 يحاضر ويشرف على البحث العلمي في مجالات التخصص التالية :

- النقد الحديث المعاصر.
- السرديات.
- السيميائيات والأسلوبية.
- نظرية التلقي .
- عضو في اللجنة الوطنية للتبرير في الترجمة (سابق لمدة ثلاث سنوات).
- عضو في اللجنة العلمية كلية ظهر المهراز فاس سابقا.
- حاصل على جائزة مدينة فاس للثقافة والإعلام (1997-1998) .
- حاصل على جائزة الرواية العربية (جائزة الملك عبد الله الثاني للإبداع) من عمان الأردن سنة 2002 عن روايته :الحلة خارج الطريق السيار.

وله عدة مؤلفات منها :

- من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية (رواية المعلم علي نموذج) 1984.
- الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي 1985.
- في التنظير والممارسة ، دراسات في الرواية المغربية 1986.
- أسلوبية الرواية (مدخل نظري) 1989.
- سحر الموضوع 1990.
- النقد الروائي والإيديولوجي 1991.
- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي 1991.
- النقد النفسي المعاصر تطبيقاته في مجال السرد 1991.

- كتابة المرأة من المنولوج إلى الحوار 1993.
- الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم 1997.
- النقد التاريخي في الأدب لرؤية جديدة 1993.
- قضايا المصطلح في الأدب والعلوم الإنسانية.
- القراءة وتوليد الدلالة بيروت2003.
- الترجمة الأدبية التحليلية ترجمة شعر بود لير نموذجاً 2009.
- القصة القصيرة في العالم العربي ظواهر بنائية ودلالية صدر ضمن منشورات المؤلف2015.
- إضافة إلى مجموعة من الأعمال المترجمة وأعمال إبداعية(دهاليز الحسب القديم2000ط1 1979/ط2 1985).و(صباح جميل في مدينة شرقية).

وله حوالي خمسة عشر مؤلفات أخرى مشتركة مع باحثين في مجالات الدراسات الأدبية ومناهج النقد الأدبي[1]

[1] - https://www.alfaseeh.com/vb/showihead.php=37232 10/05/2019/01:41

مدخل:

يعتبر حميد لحميداني من أهم النقاد المغاربة الذين خاضوا في مجال النقد الأدبي عامة، و الدارسات البنيوية خاصة، وهو من أهم الباحثين الحدثين الذين اهتموا بالدراسات السردية، وبالرواية خاصة، وخير دليل على ذلك كتاباته المختلفة، و المتعددة في هذا المجال، وسنحاول تقديم قراءة وصفه لأحد مؤلفاته، أين نجده قد طبق دراسة نقدية على نصوص عربية، وذلك من خلال تحليل بنيوي سردي، قدّم فيه عرضا الأهم الأصول التي تتبعها في منهجه هذا،سواء التي استمدّها من الدراسات النقدية العربية، أو تلك التي طبقها على النصوص السردية العربية لتنا سبها مع خصوصية هذه النصوص.

النص السردي: إنّ الجمع بين هاتين العلامتين ف–ي الأصل تشتركان في البنية في حين نقول بنية الوسيلة" غاية"، فإننا نقول أيضا إن النص بينة(الظاهرة والعميقة) ونقول البنية السردية بنية البداية "الوسط والنهاية في السرد" غير أنّ هاتين العلامتين كما إلتقيتا في جانب فهما تختلفان في آخر ومن بينها المفهوم أو الماهية.

أ: **النص:** نجد تعريفه في القاموس الجديد للطلاب حيث جاء فيه " النص هو الصيغة الأصلية لما ينتجه المؤلف ومالا يحتمل إلاّ معنى واحدا ومات لا يحتمل التأويل وهون منتهى كطل شيء وهو عند الأصوليين هو الكتاب والسنة [1]

أما تعريفه الاصطلاحي فله مفهومان الأول قديم الذي يرى انه واضح المعالم والحدود أما المفهوم الجديد فقد ظهر في الستينات وبالضبط مع بداية إستراتيجية. التفكيك حيث حدث انقلاب جذري في المفهوم ومفهوم النص لم يقتصر على الغربيين فقط وإنما كان للعرب نصيبهم كمحمد مفتاح يعتبره

[1]– علي بن هادية، بلحسن بليش،الجيلالي بلحاج يحي، القاموس الجديد للطلاب، تقديم محمود المسعد ي، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر،د ت، ص 1225

مدونة حدث كلامي لأنه يقع في زمان وكمكان معينين... ورغم هذا التعدد و الاختلاف في مفهوم النص إلاّ أننا نؤكد على انه حصيلة ثقافيو وحضارية ولغوية برحلة الأديب عبر إبداعه.[1]

ب: **السرد:** إنّ رؤية بارت لمفهوم السرد تتجاوز الحدود البنيوية إلى مجالات ترتبط بالحياة التي يستمد منها السرد وجوده وهذا التصور يخرق عالم السرد، وقد حذا "وايت[2]" عام 1981 حذو" بارت" حينها أكد قائلا " إن نجدد الاهتمام بأمر السرد هذا يعني آن ندعو إلى التفكير في طبيعة الثقافة وربما في الطبيعة البشرية نفسها"[3]

أما السرد عند "جيرار جينات" فيرتبط بالأعمال والأحداث باعتبارها إجراءات خاصة ومن ثم يؤكد على المظهر الزمني والدرامي للحكي.[4]

فمصطلح السرد إذ يعد بمثابة إضافة جديدة في حقل الدراسات النقدية الحديثة يعمل على إثرائها بوصفه جامعا لمختلف المعارف والثقافات الإنسانية.

يقد النص السردي للباحث مادة جلية في تجانسها وشفافيتها وطابعها الكلي تتراءى فيها شروط النص منذ اللحظة التي يلتقط فيها القارئ خيوط السرد ويبدأ في نسجها في توافق مدهش وفي ضوء هذا الانصهار المتبادل الآفاق لا يكون بإمكاننا التخلي عن اعتبار السرد ركنا أساسيا من أركان أي نظرية في المعرفة [5]

[1]–مذكرة حيور دلال : بنية النص السردي في معارج ابن عربي ، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006/2005. ص 25

[2]– يوسف الأطرش، الخطاب السردي ومكونات من منظور"رولان بارت" مقال ضمن مجلة السرديات ،مجلة جامعة منتوري قسنطينة، 2004،ص176.

[3]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2000،2،ص252

[4]–جيرار جينات،عودة إلى خطاب الحكاية،تر مُحَّد،معتصم ، المركز الثقافي ، بيروت، لبنان،2000،ص13

[5]– مذكرة:حيور دلال، بنية النص السردي في معارج ابن عربي، ص26

ويتمثل هذا المؤلف الذي ستعرضه في "بنية النص السردي" من منظور نقد الأدبي وهو مقسم إلى قسمين، قسم نظري عنوانه: أصول تحليل بنية النص السردي، وقسم ثان بعنوان: بنية النص الروائي من منظور النقد العربي.

يبدأ لحمداني كتابه بـ"تقديم "يحدد من خلاله الهدف من وضع الكتاب وذلك في غاية ذات بعدين

ثم انتقل الكاتب إلى القسم الأول الذي هو مبحث نظري بعنوان :أصول تحليل بنية النص السردي، تناول فيه مفهوم الحكي من وجهة نظر النقد الفني و الشكلانية البنائية و علم الدلالة البنائي وبدأ هذا القسم بتمهيد عرّف فيه بأبحاث الشكلانية ،أما في مبحث المقاربة الفنية للسرد، فيتحدث عن ظهوره خلال العشرينيات كان يسمى (نقداً فنياً) ورائده "ييريسي لبوك"

ثم "فورسارتر " ثم " أدوين موبير" ثم انتقل إلى مبحث الشكلانية ،و البنائية وعلم الدّلالة البنائي ،حيث يقوم بدراسة الحوافز بنوعيها المشتركة والحرة

أما بخصوص الوظائف ،فنجده يعود إلى الاتجاه الشكلاني"يروب"ومؤلفه"مورفولوجيا الحكاية، ثم يشير إلى "رولان بارت" الذي يميز بين نوعين من الوحدات الوظيفة هما:التوزيعية والوحدات الإدماجية.

أما بالنسبة للعوامل تمثلت في أعمال "غريماس" وآراء أخرى كمنطق الحكي عند"كلو ديريمون"ثم ينتقل إلى مبحث أخر بعنوان"مكونات الخطاب السردي "حيث يقدم تعريف للسرد، ثم ينتقل إلى الشخصية الحكائية فيشرحها استفادا إلى بارت ، مفهوم الشخصية في النموذج العاملي، ثم ينتقل إلى الفضاء الحكائي بأنواعه الأربعة الفضاء كمعادل للمكان و الفضاء النصي و الفضاء الدّلالي والفضاء كمنظور أو رؤية ،ثم يعرج ليشرح لنا أهمية المكان كمكوّن للفضاء الروائي ، وليست علاقته بالمضمون الروائي لينتقل بعد ذلك إلى الزمن الحكائي بنوعيه (زمن السرد، زمن القصة)

حيث يعطي رأيه استنادا إلى رأي" جنيت " كما أن "جنيت" اقتراح أربع تقنيات حكائية لدراسة الإيقاع الزمني تمثلت في(الخلاصة،الاستراحة، القطع و المشهد).

وتناول في آخر الفصل مفهوم الوصف في الحكي، ووظيفته الأساسيتين:الوظيفة الجمالية و التوضيحية أو التفسيرية.

ثم ينتقل إلى القسم الثاني بعنوان "بنية النص الروائي من منظور النقد العربي "، وهو أيضا مقسم الى مباحث ، المبحث الأول بعنوان النقد الروائي الفني في العالم العربي من النظرية إلى التطبيق ،ومثل له بدراسات نقاد العرب مثل:دراسة "نبيل راغب" في كتابه قضية الشكل الفني عند "نجيب محفوظ" وكتاب"في الرواية عند "يوسف السباعي"،

ثم ينتقل إلى "محمود أمين العالم" في كتابه"تأملات في عالم " نجيب محفوظ"، واستخراج مجموعة من الملاحظات حول هذا الكتاب،وفي الأخير خلص إلى أنّ النقد الفني العربي للرواية ليس خالصاً وان طلاقا من ذلك دخل إلى المبحث الثاني المعنون بـ "النقد الروائي البنائي في العالم العربي"،

قسّم هذه الدراسة إلى جانب تنظري تطرق فيه إل محاولات التنظير في المجال،ثم جانب تطبيقي حاول من خلاله التطبيق على نص عربي ، فقد تعرض إلى الأهداف و المتن في هذه الدّراسة وتحدّث عن الممارسة النقدية لدى"سيزا قاسم "

وذلك بالتعرض إلى قضايا (الوصف ،التنظيم والتأويل)،وقد طبّق عليها ما سمّاه باختبار الصح وخلص بمجموعة من الاستنتاجات التي توصّل إليها من خلال تطبيق المنهج البنيوي على كتاب "سيزا قاسم وذلك بدراسة كتاب"سيزا قاسم"بعنوان "بناء الرواية "دراسة مقارنة لثلاثية" نجيب محفوظ" ومن الدّواعي التي أثارت في روح المؤلف من وضع هذا الكتاب وذلك في غاية ذات بعدين:

البعد الأول:تقديم معرفة منتظمة بالجهود المبذولة خارج العالم العربي.

البعد الثاني:يتمثل في محاولة اختبار المسيرة النقدية التي قطعتها التجربة العربية في هذا الميدان من خلال المنهج البنائي الذي يطبقه على النص العربي السردي سواء من جانبيها النظري أو التطبيقي ، بحيث دراسته هذه تنتمي إلى النقد كون أن كل مؤلفاته تقريبا تنتمي إلى النقد.

لقد كان المؤلف ملتزماً بالأمانة العلمية باعتبارها شرطاً أساسياً من شروط الباحث الحقيقي ، كما أنّ النقد الذي مارسه لحميدان في الأمثلة ،تبين منهجه العلمي في التحليل والوصف ، والتبرير ،فهو لا يعطي رأياً أو حكماً إلاّ على ثقة منه ، فنجده سيشهد في عرض أفكاره بمجموعة من المفكرين والنقّاد وأمثال"يروب شلوفسكي" "عزيماس"وغيرهم ممن كان معهم في هذا المجال.

كما نجده يشير إلى ضرورة تجاوز الطرائق التقليدية في دراسة وتحليل النصوص والأعمال الأدبية وساعدنا في ذلك مجموعة من المصادر والمراجع التي استقى منها الكاتب مادته العلمية نجد أنها مسايرة ومجارية للمضمون ،ومن بينها "نبيل راغب" :قضية الشكل الفني عند "نجيب محفوظ" (دراسة تحليلية لأصولها الفكرية والجمالية).

- سيزا قاسم :(بناء الرواية ،دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ).
- يمنى العيد :الراوي ،الموقع والشكل .
- نبيلة إبراهيم: نقد الرواية من وجهة النظر الدراسات اللغوية الحديثة.
- أدوين موير :بناء الرّواية .
- محمود أمين العالم:تأمّلات في عالم نجيب محفوظ.

فكل هذه المصادر ساعد لحمداني على استقاء مادته العلمية،ليتم بذلك كتابة بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي على هذا الشكل .

إنّ حميد الحمداني بات يصرّح في معظم دراساته بالمنهج الذي سيتناول به مواضيعه وفي غالب الأحيان هو من المتخصصين في دراسة النصوص السردية والرّوائية التي تمارس عليها مختلف

المناهج محاولً إسقاط ما توصل إليه الغرب في ميدان الدراسات السردية، كما نجده من النقاد الذين سعوا إلى تأسيس نظرية سردية عربية.

تقديم:

إن من أهم النقاد المغاربة الذين خاضوا في مجال النقد الأدبي عامة و الدراسات البنيوية بصفة خاصة حميد لحمداني وذلك من خلال تعدد مؤلفاته في هذا المجال، وبهذا سنحاول تقديم لكم قراءة وصفية لأحد مؤلفاته، أين نجده فد طبق دراسة نقدية بنيوية على نصوص عربية ، ذلك من خلال تحليل بنيوي سردي، وتعرضه لأهم الأصول المتبعة في منهجه ،سواء التي استمدها من الدراسات النقدية الغربية أو تلك التي طبقها على النصوص السردية العربية ويتمثل هذا الكتاب الذي سنحرضه في: بنية النص السردي من ومنظور النقد الأدبي وقد قسمه إلى قسمين: نظري معنون بـ أصول تحليل بنية النص السردي، وقسم ثان تطبيقي معنون بـ بنية النص الروائي من منظور النقد العربي.

يبدأ حميد لحمداني كتابه بـ "تقديم" يحدد من خلاله الهدف من وضع الكتاب الذي عنونه بـ "بنية النص السردي" و ذلك في غاية ذات بعدين:يتمثل البعد الأول في تقديم معرفة منظمة بالجهود المبذولة خارج العالم العربي أما البعد الثاني يتمثل في محاولة اختيار المسيرة النقدية التي قطعتها التجربة العربية في هذا الميدان،كما أن تطبيق معطيات المنهج البنائي على النص العربي لم يكن يخلو من خصوصية سواء من جانبها النظري أو التطبيقي[1].

كما أشار الحمداني إلى أن النظرية البنيوية موزعة في نشأتها وتطورها واعتمد بحثه هذا على الجهود النقدية والتي يمكن اعتبارها تمهيدا للمقاربة البنائية ذاتها، ويقصد بذلك جهود الأنجلو سكسونيين أو بما عرف في العالم العربي بـ "النقد الفني" إضافة إلى ذلك جهود النقد الشكلاني التي تعتبر رافدا له أهمية قصوى في تطور النظرية النقدية البنائية في السرد وذلك من خلال الحديث عن مكونات الحكى من بنيات صغرى وبنيات كبرى.

[1]– حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 2000م،ص 5.

كما أنه قدم مقاربة بنائية للنص السردي (الرواية الخاصة) من خلال بعدها النظري والتطبيقي، والتي حاول أن يطبق عليها المنهج البنائي وذلك في القسم الثاني من الكتاب متناولا في ذلك كتاب "سيزا قاسم" "بناء الرواية" معربا على النقد الفني في العالم العربي وأثر أن تكون هذه الدراسة ذات طابع وصفي مسبوقا بجانب نظري وذلك لتوضيحة الكيفية التي سيقيم بها المقاربة البنائية[1].

ثم ينتقل لحمداني إلى القسم الأول وهو عبارة عن قسم نظري عنونه بـ: أصول تحليل بنية النص السردي (الحكى من وجهة نظر النقد الفني والشكلانية والبنائية وعلم الدلالة البنائي)، افتتح هذا القسم بتمهيد عرف فيه بأبحاث الشكلانية في روسيا واستفادة البنائيون المعاصرون، كما أكدّ على أنّ نتائج الأبحاث التي تمت في هذا الإطار الشكلاني والبنائي، تعتبر عطاء شديد الأهمية في مجال فهم بنية النص الأدبي.

كما أشار بأنّه سيعترض بهذا الموضوع بالذات في هذا القسم النظري[2].

القسم الأول: المعنون بـ المقاربة الفنية للسرد.

يشير الكاتب إلى تيار النقد الروائي الانجليزي الذي ظهر خلال العشرنيات من هذا القرن، إلى جانب الدراسات الشكلانية والذي يمكن أن نطلق عليه اسم "النقد الفني" والذي مثله "نبيل راغب"، كما أشار إلى مجموعة من النقاد الانجليز الذين أسسوا هذا الاتجاه الفني في النقد الروائي مثل: "بيرسي لبوك" والذي يعتبر رائد هذا الاتجاه، وتميز باستثماره للأصول الأرسطية للدراما في فهم العنصر الدرامي في الرواية، ليأتي بعده "فورستر" ليتحاور وذلك ويربط أبحاثه بالدراسات الشكلانية مبرزا الفرق الجوهري بين الرواية والدراما، وبعدها ينتقل إلى ناقد آخر هو "أدوين موير" الذي اصطلح مفاهيم الإيقاع، ووجهة النظر، ومفهوم النموذج، ولايستثنى "موير" حتى من المصطلحات النقدية

[1]- المرجع نفسه، ص 5-7.

[2]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 11-12.

المألوفة إلاّ مفهوم الحبكة لما له في اعتقاد من دلالة عامة[1]، كما قدم أنماط شكلية للرواية كما يتصورها مثل:

أ- **رواية الحدث:** من وخصائصها سرد الأحداث تتم عن طريق صيغة (ثم...وثم)، تعتمد على غيبة الحبكة، كما أنّ هيمنة الحدث تؤدي إلى التقليل من أهمية الشخصيات.

ب- **رواية الشخصية:** الشخصيات وجود مستقل عن الحبكة، والحدث تابع لشخصية وذات شخصيات ثابتة لا تتغير[2].

ج- **الرواية الدرامية:** وتتوازن فيها قيمة الشخصية بقيمة الحدث بحيث تقوم على أساسهما معا، وعنصر التوتر أساسي فيها ،والشخصيات فعالة، لينشأ عن ذلك عنصر التوقع، والأحداث في الرواية الدرامية تعتمد بشكل صارم على قانون السببية، وفي الفصل الثالث من الكتاب يتناول "موير" علاقة الرواية الدرامية بالزمن فيرى العنصر الزمني غالبا فيها على المكاني عكس رواية الحدث.

د- **الرواية التسجيلية:** هي تفاعل بناء بين رواية الحدث التي تقوم أساسا على غلبة العنصر المكاني والرواية الدرامية التي تقوم على غلبة العنصر الزماني.

إنّ النقد الفني الروائي في انجلترا وفيا من جهة لأنماط التقويم الجمالي الكلاسيكي، واكتشف من جهة ثانية بعض خصائص البناء الروائي، ومع هذا بقي دون مستوى ما وصلت إليه الأبحاث الشكلانية الروسية لأنها وضعت جهازا مصطلحيا شديد الأحكام، كما أنها أقرب إلى التنظير والتجريد بحيث أنها كانت شديدة الطموح لبناء نظرية عامة للحكي، وهذا ما جعل النقد البنائي المعاصر يعتبر نتاج البحث الشكلاني مرتكزا أساسا لبحثه سواء في بنية الحكى أم في علم دلالة الحكى.

[1]- المرجع نفسه، ص 13-15.

[2]- نفسه، بنية النص السردي، ص 16-17.

وتبقى للنقد الفني الروائي في انجلترا أهمية بسبب ما كان له من تأثير في النقد الروائي العربي[1].

ثم ينتقل الحمداني إلى المبحث الثاني المعنون بـ: الشكلانية والبنائية وعلم الدلالة البنائي اندرج تحته أربعة مطالب جاءت كالآتي:

المبحث الأول: الشكلانية والبنائية وعلم الدلالة البنائي

أولا: الحوافز

يشير الحمداني في هذا المطلب إلى ما ذهب إليه "توما شفسكي" وتميزه بين أغراض ذات مبنى وأغراض لا مبنى لها، حيث الأولى تقتضي الخضوع لمبدأ السببية، وللنظام الزمني أمّا الثانية لا تخضع لا للترتيب الزمني ولا للسببية، حيث تنتمي القصة والرواية والملحمة إلى الصنف الأول، ثم يضيف أنّ الحوافز نوعين: الحوافز االمشتركة والحوافز الحرة، حيث تكون الأولى أساسية فإذا سقطت من الحكي تختل القصة حتما، أمّا الثانية إذا سقطت تبقى القصة محافظة على انسجامها أي هي عنصر ثانوي داخل القصة، كما أعطى للحوافز المشتركة اسم الحوافز الدينامكية، والحوافز الحرة أعطاها اسم الحوافز القارة[2].

ثم بعد ذلك يعرف لنا التحفيز وأهم أنواعه:

إن التحفيز عند "توما شفسكي" يعني تهيؤ الكاتب لحافز جديد، ويكون على ثلاثة أنواع:

أ- **التحفيز التأليفي**: ومبدؤه أنّ كل حافز أو إشارة في القصة لا ينبغي أن يردا بشكل اعتباطي، فلابد أن تكون لهما وظيفة أو علاقة، كما يأتي من القصة.

ب- **التحفيز الواقعي**: وهو متعلق بضرورة توفر العمل الحكائي على درجة معقولة من الإبهام بأنّ الحدث محتمل الوقوع.

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 18-19.

[2]- المرجع نفسه، ص 21-23.

ج- **التحفيز الجمالي**: أنّ جميع الحوافز التي تجعل الحدث في نطاق المحتمل ينبغي أن تراعي في الوقت نفسه مقتضيات البناء الجمالي في الحكي.

إن دراسة الحوافز من طرف الشكلانيين تعتبر بداية حقيقية لدراسة بنية الحكي بشكل عام[1].

ثانيا: الوظائف:

وفي هذا المبحث يعود لحمداني إلى الاتجاه الشكلاني خاصة " فلاديمير بروب " وذلك من خلال كتابه "مورفولوجيا الحكاية " أين ينطلق من ضرورة دراسة الحكاية اعتمادا على بنائها الداخلي، أي على دلائلها الخاصة، وقد قدم نموذجه الوظيفي المقترح وذلك بتحليله للأمثلة التالية:

- يعطي الملك نسرا للبطل، النسر يحمل البطل إلى مملكة أخرى.
- يعطي الجدّ فرسًا: "سوتشينكو" يحمل الفرس "هذا" إلى مملكة أخرى.
- يعطي ساحر قاربًا لـ "إيفيان" القارب يحمل هذا إلى مملكة أخرى.
- تعطي الملكة خاتما لـ " إيفيان"، تخرج من الخاتم رجال أشداء يحملون "إيفيان" إلى مملكة أخرى.

ومن خلال هذه الأمثلة الأربعة فهي تحتوي على عناصر ثابتة ومتغيرة حسب "بروب" فالذي يتغير هو أسماء وأوصاف الشخصيات، ومالا يتغير هو افعالهم أو الوظائف التي يقومون بها[2].

وأنّ ما هو مهّم في دراسة الحكاية حسب " بروب " هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات، وقد حصر هذه الوظائف في 31 وظيفة، ووضع لكل وظيفة مصطلحا خاصا بها، وقام بتوزيعها على

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 22-23.

[2]- المرجع نفسه، ص 23-24.

الشخصيات الأساسية وحصرها في سبع شخصيات: المعتدي أو الشرير، الواهب، المساعد، الأميرة، الباعث، البطل، البطل الزائف.

كما أنّ "بروب" عرّف الحكاية العجيبة بأنّها متتالية من الوظائف تبدى تبدأ بالإساءة أو الشعور بالنقص وتنتهي بالزواج أو أي وظيفة تحل العقدة[1].

ثم يشير الحمداني إلى الوظائف عند بارث فهي الوحدات التي تكون كل أشكال الحمي، وهو لا يحصر الوظيفة في الجملة، فقد تقوم كلمة واحدة بدور الوظيفة في الحكي إذ ما نظر إليها في سياقها الخاص، كما يلّح أيضا على علاقة كل وظيفة مع مجموع العمل، وأنّ كل وظيفة تأخذ مكانها ضمن مجموع العلاقات، وموقعها في الحكي هو الذي يحدد دورها فيه، وفي هذا الصدد يميز بارت بين نوعين من الوحدات الوظيفية وهي:

- **الوحدات التوزيعية:** وهي وحدات تتطابق مع الوظائف التي تحدث عنها "بروب" أو وظائف التحفيز عند " توما شوفسكي " فهي تتطلب علاقات بين بعضها البعض.
- **الوحدات الإدماجية:** هي عبارة عن وظائف، غير أنّها تختلف عن السابقة، فكل وظيفة تقوم بدور العلامة التي تحيل على مفهوم ضروري بالنسبة للقصة المحكية[2].

ثالثا: العوامل

أما بالنسبة للعوامل فنجد "لحمداني" يستفيد من الدراسات الميثولوجية في تحديده لمفهوم العامل في الحكي، ونربط ذلك بالشخصيات وأفعالها وعلاقتها بصفاتها والأحداث التي تنتج عنها وبالتالي وحسب "غريماس" يعتبر التحليل الوصفي والوظيفي متكاملين.

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 24-28.

[2]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 29.

ويستفيد "غريماس" في بناء تصوره للنموذج العاملي من مفهوم العوامل في اللسانيات، إذ ينطلق من ملاحظة "تسنير" والتي شبّه فيها الملفوظ (الجملة) بالمشهد ليستخلص عاملين أساسين يقوم عليهما الملفوظ البسيط ووضعها في شكل متعارض.

الذات ≠ الموضوع.

المرسل ≠ المرسل إليه[1].

كما أنه استفاد من العوامل في المسرح كما تحدث عنها "سوريو" وينتقل إلى بناء نموذجه المتكامل عن العوامل، فوضع نموذجا للتحليل يقوم على ستة عوامل تتألف من ثلاث علاقات هي:

أ- **علاقة الرغبة:** يرى أن علاقة الرغبة بين الذات والموضوع تمر بالضرورة غير ملفوظ الحالة الذي يجسّد الاتصال أو الانفصال، كما تمر بعد ذلك عبر ملفوظ الإنجاز الذي يجسد تحولاً اتصاليًا أو انفصاليًا[2].

ب- **علاقة التواصل:** إنّ فهم علاقة التواصل ضمن بنية الحكي ووظيفة العوامل يفرض مبدئيا أنّ كل رغبة (ذات الحالة) لابد أن يكون وراءها محرك أو دافع يسميه "غرمايس" مرسلا، كما أن تحقيق الرغبة يكون موجها أيضا إلى عامل آخر يسمى مرسلا إليه، وعلاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه تمر لا محال عبر علاقة الرغبة.

ج- **علاقة الصراع:** وينتج عن هذه العلاقة إمّا منع حصول العلاقتين السابقتين (الرغبة والتواصل) وإمّا العمل على تحقيقهما. وضمن علاقة الصراع يتعارض عاملان، أحدهما يدعى المساعد والآخر المعارض، الأول يقف إلى جانب الذات، والثاني يعمل دائما على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع[3].

---

[1]- المرجع نفسه، ص 31-33.

[2]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 33-35.

[3]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 35-36.

وينتقل بعد كل هذا إلى مطلب آخر بعنوان "منطق الحكي"، " كلود بريمون":

لقد وضع فيه "بريمون " كتابه "منطق الحكي" وقد حدد في التمهيد المنطلقات الأساسية التي وجهت مجهوده في مضمار دراسة هذا المنطق ذاته، فيرى أنّ عمله يرتكز أساسا على قراءة كتاب "مورفولوجيا الحكاية " لـ "فلاديمير بورب".

إذا كان القسم الأول من كتابه يتناول أعمال "بروب" بالتأمل، في حين أنّ القسم الثاني خصصه لدراسة ما سماه: "الأدوار السردية الرئيسية"، هذه الأدوار بمثابة حبكة الأحداث في الحكي، وقد حاول " بريمون" الخروج من التصور التبسيطي الذي أخذ به "بروب " معتبرا بنية الحكي شديدة التعقيد وقابلة على الدوام لعدد معين من الاحتمالات في مسار تكوينها، وهذا ما يسمح وله بالفعل أن يعمّم دراسة منطق الحكي على أنواع أكثر تعقيدًا من الحكايات العجيبة كالرواية مثلا[1].

ويوضح "بريمون" اقتراحه انطلاقا من تقديم تصور خاص للمتتالية الحكائية البسيطة وللقانون الذي يحكمها، والتي لابد أن تمر بثلاث مراحل وهي:

1- وضعية "تفتح" إمكانية سلوك ما أو حدث ما.
2- الانتقال إلى بداية الفعل بالنسبة لتلك الإمكانية.
3- نهاية الحدث الذي "يغلق" مسار المتتالية إمّا بالنجاح أو الفشل.

إن الدراسة المنطقية للحكي، وخاصة مثل هاته التي قام بها "بريمون" تبين إلى أي حدٍ يمكن دراسة الاحتمالات المتاحة للمبدع، وهو يبني عمله الحكائي، وهذه الاحتمالات رغم تعددها أحيانا تبقى محصورة في نطاق محدد يمكن معه دراستها بطريقة علمية ودون دوران في متاهة الافترضات، والتأويلات الاعتباطية[2].

[1]- المرجع نفسه، ص 38-40,
[2]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 40-44.

المبحث الثاني: مكونات الخطاب السردي:

وفيه يقدم تعريفًا للسرد على أنّه الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها والتي تقتضي مرور الراوي إلى المروي له، عبر القصة وما يخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها، شارحًا بذلك رأي " توما شوفسكي " في هذه القضية، حيث نجده قد ميّز بين نوعين من السرد، سرد موضوعي يكون فيه الكاتب مطلعًا على كل شيء في الرواية، ولكن يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يحكى له، ليؤوله.

ونموذج هذا نوع هو الرواية الواقعية، أمّا النوع الثاني هو السرد الذاتي، حيث لا تقدم الأحداث إلاّ من زاوية نظر الراوي فيخبرنا بها ويعطيها تأويلا بنفسه، ومثل ذلك: الرواية الرومانسية[1].

أولا: تصنيف زاوية الرؤية:

أمّا عند الناقد "جون بويون" فقد فصل القول في وجهة النظر حيث صنف زاوية الرؤية إلى:

أ- **الراوي (الشخصية الحكائية (الرؤية من الخلف)**: تعرف غالبا في الحكي الكلاسيكي، يكون فيها الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية.

ب- **الراوي يساوي (=) الشخصية الحكائية (الرؤية مع)**: وتكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية.

ج- الراوي الشخصية (الرؤية من الخارج): لا يعرف الراوي إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية.

[1]- المرجع نفسه، ص 46-47.

ثانيا: "الشخصية الحكائية":

وقد عرف "بارث" مفهوم الشخصية بأنّها: "نتاح عمل تأليفي" كان يقصد أن هويتها موزعة في نص عبر الأوصاف والخصائص والتي تستند إلى اسم (علم) يتكرر ظهوره في الحكي.

ففي وجهة النظر التحليلي البنائي المعاصر لا ينظر لها إلاّ على أنّها بمثابة دليل له وجهان أحدهما دال والآخر مدلول، فيما لجأ الباحثون إلى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية الحكائية، تعتمد محور القارئ لأنّه هو الذي يكون بالتدريج صورة عنها ويكون ذلك بواسطة مصادر إخبارية ثلاثة وهي:

- ما يخبر به الراوي.
- ما يخبر به الشخصيات ذاتها.
- ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات.

ويؤكد "غريماس" أنّ الشخصية تصبح مجرد دور ما يؤدى في الحكي بغض النظر عمن يؤديه وهو في هذا المستوى يميز بين مستويين:

- **مستوى عاملي**: تتخذ فيه الشخصية مفهومها شموليا مجردا يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة لها.
- **المستوى ممثلي**: تتخذ فيه الشخصية صورة فرد ليقوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل، يتشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدة أدوار.

ثالثا: مفهوم الفضاء الحكائي

ثم يتناول "الحمداني" مفهوم الفضاء الحكائي: فيشير إلى أنّ الدراسات الموجودة حول هذا الموضوع لا تقدم مفهومًا واحدًا للفضاء، ولكن يمكن للباحث أن يحصر الآراء المختلفة في ثلاثة وهي:

1- **الفضاء كمعادل للمكان:** ويطلق عليه عادة اسم الفضاء الجغرافي، كما أشارت إليه "جوليا كريتيفيا" حيث لم تجعله منفصلا عن دلالته الحضارية، فهو يشكل من خلال العالم القصصي، يحمل معه مختلف الدلالات التي تلازمه[1].

2- **القضاء النصي:** ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها على مساحة الورقة، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع وتنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين وغيرها، كما يشير إلى رأي "ميشال بوتور" حيث نجده يضيف أشياء أخرى كأنواع الكتابة مثل الكتابة الأفقية والكتابة العمودية، التأطير، البياض، أنواع الكتابة، التشكيل .....الخ[2].

ثم ينتقل "لحمداني" للبحث في الفضاء كمفهوم دلالي وذلك استنادًا إلى ما توصل اليه "جيرار جيت " وهو أنّ الفضاء له صلة بالصور المجازية ومالها من أبعاد دلالية في الرواية، كما توصل إلى أنّ القضاء الدلالي يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي للفئة[3].

3- **القضاء كمنظور أو كرؤية:** وهنا "الحمداني" يستند إلى رأي "كريستيفا" عما تسميه الفضاء النصي للرواية، حيث تعرفه على أنّه يشبه زاوية النفار التي يقدم لها الكتاب أو الراوي، عالمه الروائي من أبطال، مشاهد، أحداث في الرواية.

ثم يشرح أهمية المكان كمكون للفضاء الروائي، وليبين علاقته بالمضمون الروائي، حيث نجده يفسر آراءه بأمثلة مختلفة، ويميز بين الأماكن من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها[4].

---

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 53-54.

[2]- المرجع نفسه، ص 55-60.

[3]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 60-61.

[4]- المرجع نفسه، ص 61-65.

رابعا: الزمن الحكائي

ينتقل "الحمداني" إلى موضوع "الزمن الحكائي" حيث يعطى رأيه وذلك استنادًا إلى رأي"جيراي جنيت" الذي يميز بين نوعين من الزمن في الرواية وهما: زمن السرد الذي لا يتقيد بأي تشابع منطقي في الرواية أمّا زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، وقد بين هذه الفروق بأشكال بيانية كثيرة ليوضح فقط مفارقة زمن السرد مع مفارقة زمن القصة[1].

كما أشار إلى "جيرار جنيت" واقتراحه التقنيات الحكائية الأربع لدراسة الايقاع الزمني وهي:

- **الخلاصة:** تعتمد على سرد الأحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل.
- **الاستراحة:** فهي تكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوءه إلى الوصف.
- **القطع:** يلتجئ التقليديون إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيئ إليها ويكتفي بالقول مثلاً (مرت سنتان) أو (إنقضى زمن طويل ...) وقد يكون محددًا أو غير محدد.
- **المشهد:** يمثل اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق[2].

وعلى العموم فإنّ المشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة بحيث يصعب علينا دائما أن نصفه بأنه بطيء أو سريع أو متوقف.

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 73-75.

[2]- المرجع نفسه، ص 76-78.

ويختم فصله هذا بمفهوم الوصف في الحكي ويشرح رأيه دائما استنادا إلى رأي "جيرار جنيت"، مشيرا بذلك إلى أنّ هناك وظيفتين أساسيتين للوصف الحكائي هما:

- **الوظيفة الجمالية:** التي يقوم فيها الوصف بعمل تزييني، وهو بشكل استراحة في وسط الأحداث السردية.
- **الوظيفة التوضيحية (أو التفسيرية):** والتي تجعل للوصف وظيفة رمزية دالة على معين في إطار سياق الحكي.

كما أشار إلى "جان ريكاردو" وقد عدّد أشكالا أربعة للوصف، كلها تتراوح بين الوظيفتين السابقتين:

1- أن يكون المعنى محددا للوصف الذى يأتي بعده، وهذا أضعف أشكال الوصف.
2- أن يأتي الوصف سابقا لمعنى من المعاني يكون ضروريا في سياق الحكي وهو لذلك لا يشكل في نظر "ريكاردو" إلّا مرحلة نحو المعنى.
3- أن يكون الوصف خلاقا: وهو وصف يسيطر في بعض الأشكال الروائية المعاصرة على مجموعة الحكي، وذلك على حساب السرد.

كما يشير أغلب أنصار الرواية الجديدة دافعوا عن هذا الوصف ومنهم (آلان روب غرييه) كما أنه ختم عن الوصف بما قاله أحد النقاد محددًا قيمة المناخ والمحيط الذي يخلقه الوصف داخل الرواية التقليدية على الخصوص: "إذا كانت الحبكة والشخصيات تمثل النواة داخل الخلية الحية التي تشكلها الرواية، فإن ما سميناه باسم المحيط يمثل السيتوبلازم الذي تسبح فيه تلك النواة)[1].

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 78-80.

القسم الثاني: بنية النص الروائي من منظور النقد العربي

ينتقل "الحمداني" إلى القسم الثاني من الكتاب المعنون بـ: "بنية النص الروائي من منظور النقد العربي" وقسم هذا القسم إلى مبحثين، فالمبحث الأول بعنوان "النقد الروائي الفني في العالم العربي، من النظرية إلى التطبيق" يندرج تحته مطلبين:

أولا: كتاب (قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ) و (فن الرواية عند يوسف السباعي) لدكتور

ثانيا: تأملات في عالم نجيب محفوظ لمحمود أمين العالم.

أمّا المبحث الثاني معنون بـ: النقد الروائي البنائي في العالم العربي يندرج تحته أربعة مطالب:

أولا: الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة ل موريس أبي ناصر.

ثانيا: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة ل الدكتور نبيل ابراهيم.

ثالثا: القراءة والتجربة لسعيد يقطين.

رابعا: دراسة تطبيقية لكتاب بناء الرواية لـ سيزا قاسم.

المبحث الأول بعنوان "النقد الروائي الفني في العالم العربي، من النظرية إلى التطبيق"

أولا: كتاب (قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ) و (فن الرواية عند يوسف السباعي)

ويمثل لحمداني للنقد الفني الروائي في العالم العربي من النظرية إلى التطبيق بالدكتور نبيل راغب من خلال كتابه الذي نشره سنة 1967 بعنوان "قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ" الذي يدل على توجهه نحو دراسة الشكل الروائي ليبقى ملحا على دراسة الجانب الفني في كتابه الثاني بـ "فن الرواية عند يوسف السباعي".

فمن خلال كتابه الأول يبدو نبيل راغب شديد الحيرة بين الأخذ بالمعطيات النظرية التي وضعها النقاد الانجليز (أدوين موير، فورستر، بيرسي لبوك)، وبين محاولة تجاوزها، كما أنّه أكد على أنّ دراسة لم تحاول أن تفرض على الأعمال الروائية المدروسة نظرية معينة، بل احتكمت دائما لطبيعة الرواية نفسها، وهو بذلك يتحرر من أية نظرية نقدية[1].

وبعدها يطرح سؤالا على نبيل راغب إذا ما كان وفيا لتصوراته النظرية هذه لينتقده في صفة النقد الروائي الذي وجهه راغب للنقاد الرواية الانجليزية بأنه كان يخفي مصادره ،لكن نبيل راغب وقع في نفس الشيء عندما ميز أعماله نجيب محفوظ بين أربعة مراحل شكلية أساسية هي: (المرحلة التاريخية، المرحلة الاجتماعية، المرحلة النفسية الميتورة، المرحلة الشكلية الدرامية)، دون أن يخبرنا كيف استطاع التوصل إلى هذا التصنيف.

ثم يطرح سؤالا أخير يقول: هل استطاع الناقد أن يكون لنفسه نظرية فنية لنقد الرواية تتجاوز ما وضعه النقاد الغربيون؟ لنعثر على الجواب في كتابه الثاني "فن الرواية عند يوسف السباعي" فهو يحتفظ دائما بالمنهج الفني السابق إلاّ أنّه يدعو إلى ضرورة التخلص من أحكام القيمة.

ولعلنا لا حظنا أن موقف "نبيل راغب " كان متذبذبا بين انتقاده لـ أدوين موير و فورستر في كتابه الأول بحكم أنهما احتكما إلى قوانين جامدة ومقننات مصطنعة غير أنّه يبعد في كتابه الجديد كل هذه الأحكام، لكن رغم ما يبديه أحيانا من انتقادات لهؤلاء فهو يظل يدور في فلك مصطلحاتهم ولا يوجد عنها بديلا[2].

ثم بعد ذلك يقف الحمداني على أهم الانتقادات التي وجهها راغب للنقاد الانجليز:

أ- ليست الحبكة هي البناء الدرامي وإنّما هي جزء من هذا البناء.

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 85-86.

[2]- المرجع نفسه، ص 87-88.

ب- يرى "راغب" أنّ تبنى لبولى تصورا واحدا من وجهتي النظر اللتين عرض لهما في حين أنه يكتفي فقط بالتمييز بين أسلوبين المباشر وغير المباشر لوجهة النظر.

ج- ليست الرواية فنا تابعا للحياة، وإنّما هي خلق جديد لهما، وهنا يتبنى راغب الانتقاد الذي ورد في كتابة "موير" عن "جون كاروثر" دون أية إحالة إلى الأصل[1].

وعند تأمل عناوين فصول كتاب "نبيل راغب" يتبين منذ البداية أنه لم يقتصر على المنهج الفني فقد تجاوزه ليستفيد من مناهج أخرى، وأهمها: المنهج الموضوعاتي والمنهج الاجتماعي والتاريخي والنفسي، وفي إطار المنهج الفني يستخدم راغب مفهوم البناء الدرامي دون أن يقدم لنا تعريفا محددا له.

ولكنه قد استطاع أن يقدم في الفصل الثامن الكثير من المعلومات الدقيقة على أنواع ووظائف الوصف في الرواية، ولعله استفاد من النقاد الانجليز دائما في هذا الجانب، وعلى العموم يعتبر هذا الفصل من الكتاب قسما نموذجيا في تطبيق المنهج الفني على دراسة الرواية[2].

ثانيا: كتاب تأملات في عالم نجيب محفوظ لمحمود أمين العالم:

يعتبر محمود أمين العالم من النقاد الذين ساهموا في تكوين تيار نقدي فني للرواية، وأهم ملاحظة يمكن أن نسجلها بصدد هذا القسم النظري وهو بعنوان المعمار الفني مدخل لدراسة الرواية العربية، هي أنه عبارة عن تأملات فلسفية في علاقة المادة بالصورة وإبراز أهمية الصورة.

- خلو الكتاب من أي مرجع في الدراسة الفنية لرواية عكس نبيل راغب، ولعل هذا ما جعل الجانب التطبيقي في الكتاب يعتمد على ذكاء الناقد في اكتشاف بعض الأنساق البنائية.

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 89-90.

[2]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 92-93.

- لم يستطع العالم في المجال التطبيقي أن يتخلص من ثقافة الجدلية وإضافته البعد السوسيو نصي.
- استخدام بعض المصطلحات التي تنتمي إلى النقد الفني مع القليل من التصرف.
- استخدام العالم مفاهيم ثلاثة متقاربة الدلالة: الوحدة العضوية، الوحدة التعبيرية والوحدة الشعرية[1].

وفي الأخير يخرج بخلاصة أن النقد الروائي الفني العربي،لم يكن خالصا، بل تخلله مناهج أخرى، وبقي هذا النقد مشدودا في العموم إلى الجذور الأرسطية لتحليل الشكل[2].

المبحث الثاني: النقد الروائي البنائي في العالم العربي :

أولا: كتاب الألسنية والنقد الأدبي للدكتور موريس أبي النصر:

يعتبر هذا الكتاب أول محاولة ظهرت في إطار النقد الروائي البنائي في العالم العربي يختص بدراسة أنساق الحكي ومكوناته الداخلية بمنظور بنائي معاصر، وقد لا تخلو المقدمة المنهجية من الإشارة إلى أهم المصادر المنهجية التي استفاد منها النقاد، إلّا أننا نلاحظ النزعة التركيبية في استخدام مناهج أخرى[3].

وينطلق الناقد من انتقاد المناهج النقدية التي تفسر الأدب استنادًا إلى السياق الاجتماعي والتاريخي، غير أنه لا ينفي أن يكون لهذه المؤثرات الخارجية دور في صياغة الظاهرة الأدبية ،ويرتكز بذلك على القراءة الداخلية مستفيدا بذلك من (بيير ماشيري) وهو من النقاد الذين لهم توجه نحو

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 93-94.
[2]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 95.
[3]- حميد لحمداني، بنية النص السردي ص 96.

سوسيولوجيا النص الأدبي، ثم بعد ذلك يعرض لنا الحمداني أهم القضايا النقدية المتصلة بالحكي عند أبي ناضر حيث تعرض لمستوى الوظائف ومستوى الأعمال ومستوى السرد ومستوى المعنى[1].

كما أن الناقد تحدث عن النموذج العاملي لـ "لغريماس" مع الاقتصار على أربعة عوامل هي: عامل الذات وعامل الموضوع وعامل المعاكس وعامل المساعد.

استفادة الناقد أيضا تشمل في مسألة التمييز بين دراسة شخصيات الحكي من جانب الأعمال التي تقوم بها وبين دراستها من جانب أوصافها، كما أن موريس أبي ناضر لا يلتفت عند التطبيق إلا إلى المصطلحات النظرية الخاصة بجانب الأعمال دون أن يستلم أيضا من الوقوع في بعض الأخطاء في عدم تمثل التصورات الغريماسية كما يجب[2].

وردت في مقدمة الكتاب بعض المصطلحات المتصلة بالدراسة المرفولوجية للحكي خصوصا أعمال فلاديمير بروب، ويلاحظ الحمداني هنا أمرين أساسيين:

- عدم ضبط المصطلح المأخوذ من بروب من حيث فهمه.
- حذف بعض العناصر من البناء الوظائفي.
- عدم التزام الناقد بصيغة ثابتة لأسماء الوظائف التبة استعملها على علاتقها، فتراه بغيرها ،كما أنه يأخذ بعض الأسس النظرية خارج سياقها كمثل اعتباره الثقة هي مجموعة من الجمل[3].

وفي سياق استحضار مجموع الجهاز النظري البنائي الألسني يستفيد أيضا مما قيل عند النقاد البنائيين بصدد مسألة الوصف في الفن الحكائي، وذلك انطلاقا من التمييز الرئيسي القائم بين السرد و الوصف.

---

[1]- المرجع نفسه، ص 96-97.

[2]- المرجع نفسه، ص 98.

[3]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 98-99.

كما يتقيد أيضا من الدراسة الوظيفية للسرد داخل مجموع علاقات العمل القصصي ويخص بالذكر "جيراد جنيت" خاصة مقالة "حدود الحكي" غير أنّه لا يقدم حصر نظريا شاملا لجميع القضايا التي أثرها الدراسة البنائية للوصف رغم حرصه الكامل على وضع مقدمات نظرية لكل قسم من الدراسة[1].

ثانيا:كتاب النقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة للدكتورة نبيلة إبراهيم سالم.

وهو كتاب يتبنى بشكل عام بعض المناهج النقدية التي صاغت نسقها المنهجي اعتمادا على التطور الحاصل في ميدان اللغة، ويفرض هذا الكتاب نفسه على أي دراسة لنقد النقد الروائي من وجهتين:

- جهة ظهور المكر في العامل العربي حاملا لونا نقديا جديدا يعتمد على الدراسات الغوية الحديثة
- من وجهة كونه عبارة عن كتاب نظري في المقام الأول وتتخلله التطبيقات التوضيحية التي تمثل حشوا في هذا القسم النظري[2].

غير أن هذا الكتاب يطرح مشاكل كثيرة ومنها:

- تمييز الخيال والتخيل في الشعر بكلام مغرق في الذاتية.
- استخدام بعض التأملات الميتافيزقية لتطوير طبيعة الشعر، وهي تأملات لا تخلو من بعد صوفي.
- ورود بعض الأفكار المبنية على تناقضات واضحة.
- تخريف بعض المصطلحات عن دلالتها الأصلية.

[1]- المرجع نفسه، ص 106-108.
[2]- نفسه، ص 109.

- صعوبة قبول بعض الأفكار كقول:إن الشعر يلغي الواقع الخارجي[1].

ولكن إذا تجاوزنا هذه الجوانب السلبية فإننا نرى أن الكتاب يجعل همة الأساسي التوصل إلى منهج نقدي يمكن الدارس من تحليل الفن القصصي والروائي بشكل أقرب إلى الموضوعية.

ويبدو أن الكتاب يوحي من خلال عنوانه بتوجه لغوي لساني خالص في الدراسة الروائية، غير أنّ مقدمة الكتاب تقدم توضيحات تحدد بدقة طموح، وموقع الرؤية المنهجية للكتابة، ويتخذ الجانب النظري من هذا الكتاب صورة عرض لأهم عرض الاتجاهات النقدية المعاصرة للقصة، في حين يعتبر القسم الثالث أهم جزء من الكتاب لأنه يعرض لنظريتين أساسيتين في نقد القصصي والروائي، هما اللتان اختلتا الساحة النقدية الغربية في هذا المجال وكلتاهما متأثرة بالدراسات اللسانية والاختلاف الأساسي بينهما قائم في أساسهما الفلسفي على الخصوص[2]. وهنا تختص بالذكر المنهج البنيوي حيث تدمج الناقدة في إطار المنهج البنائي ثلاثة توجهات أساسية:

أ- **بنيوية "ليفي ستراوس"**: وتتناولها من زاوية اعتماد ها على ما سمته هي الثنائيات وتقصد بها ما دعاه ""لفي ستراوس الأزواج المتقابلة.

ب- **علم "الدلالة عند غريماس"**: تستخدم الناقدة مصطلحات معروفة في علم الدلالة المعاصرة وخاصة ما يتصل بالوظائف الأساسية للحكي ولكن دون أن تشير إلى مصدرها كما نجد إشارة عابرة دون إحالة دائما نحو الحكي ولم نذكره بهذه التسمية وإنما أشارت إليه بكونه تشكيلا بنائيا لغويا صرفا وذلك دون تحديد واضح أسسه الأولى.

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 110.

[2]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 111-112.

ج- أشارت الناقدة أيضا إلى اتجاه منطق الحكي عند بريمون وكعادتها لم تذكر المرجع الذي اعتمدته عليه في نقل معلوماتها، وفي الأخير يؤكد لنا الحمداني أن الناقدة غلب عليها في المقام الأول عرض النظريات بطريقة شديدة الاختصار في الأغلب الأعم[1].

ثالثا:القراءة والتجربة لسعيد يقطين

يعتبر هذا الكتاب من بين المحاولات الأولى للاستفادة من المنهج البنائي في النقد الرواية إنه كتاب يضع نفسه من خلال تمهيد ضمن الاتجاه البنيوي لأن غايته هي البحث في السرديات دون الاعلان عن ما هي النظرية السردية المحددة التي يهتدي بها الناقد كما أشار الحمداني أدى إلى أن الناقد استعمل بعض المفاهيم والأدوات الاجرائية التي تم اعتبارها منطلقا للدراسة وهي: الإنزياح السردي، الميثاق السردي الخلفية النصية.

يتبيت لكل متتبع تطور مصطلحات النقد الحديث أن هذه المفاهيم المعتمدة لا تقع في صميم النقد السردي البنائي وهو ميدان خاص من ميادين الدراسة البنائية يهتم بالحكى أساسا.

إن ما يجعل متاب القراءة والتجربة يفرض نفسه رغم كل شيء على المهتم بنقد النقد هو الحدود الواقعية التي يضع فيها نفسه أي باعتباره بداية البدايات ومشروعا يولد الأسئلة حول نفسه أكثر مما يقترح شيئا نهائيا[2].

رابعا :كتاب بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) سيزا أحمد قاسم:

إنه كتاب يتبنى المنهج البنيوي صراحة في تحليل نص روائي عربي كما أنه يفرض نفسه بسبب الوضوح النسبي لمقدمته المنهجية مما يسهل عملية الحوار والمحاسبة في ضوء المقارنة بين التنظير والممارسة.

[1]- المرجع نفسه، ص 115-116.

[2]- حميد لحمداني، بنية الوصف السردي، ص 118-119.

أ- الأهداف:

الناقدة المدخل والتقديم من كتابها للحديث عن أشكال الدراسة المقارنة وعن المنهج الذي ستنظر به إلى موضوعها، واهتمامها بالنقد المقارن يرجع إلى التزامها في العنوان الفرعي لكتابها بدراسة رواية الثلاثية لنجيب محفوظ دؤاسة مقارنة فكلامها إذن عن النقد المقارن يلتقي مع هدفها من الدراسة، مستفيدة بذلك من الباحث الألماني "أوستين ألرايش" الذي يرى أن الأدب المقارن ليس علما قائما بذاته وإنما يجب أن ينظر إليه كفرع من الدراسات الأدبية له تخصصه المتميز وليس له منهج[1].

وتلاحظ الناقدة أن النقد المقارن اتخذ ثلاثة أشكال: التاريخ الأدبي المقارن والتاريخ الأدبية المقارنة والنقد التطبيقي المقارن.

وبحكم أنّ الناقدة تختار الاهتمام بالشكل الثالث أي النقد التطبيقي المقارن، فهي ترى أنها مدعوة إلى الاستناد إلى المنهج البنائي، ولكي تحقق الناقدة غايتها من الدراسة المقارنة لرواية نجيب محفوظ وهي تحديد أوجه الشبه والاختلاف بينهما وبين نصوص روائية غربية من خلال الأساليب والتقنيات والمفاهيم المستخدمة فهي تستند بذلك من النقد الشكلاني الروسي والنقد الجديد في أمريكا والمنهج البنائي الفرنسي "جيراد جنيت" وأعمال اللغوي الروسي "بوريس إزبنكسي"[2].

إنّ اختيار الناقدة للمنهج البنائي يلتقي مع حرصها على الموضوعية والابتعاد على الأفكار المسبقة وإطلاق الأحكام القيمية وهدفها الأساسي أن تبين كيف تمثل "نجيب محفوظ" من خلال الثلاثية، وفي إطار تحديد أهداف الدراسة رسمت خطاطة دقيقة للقضايا التي سنتناولها بالتحليل

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 119-120.

[2]- المرجع نفسه، ص 121.

مستفيدة من رأي "جان لوفير" للحكي ورأت أنه تعريف يقوم على ثلاث وحدات أساسية: الزمان والمكان والمنظور[1].

لقد قدمت الناقدة تحديدا دقيقا لطبيعة طريقتها وتوسعت في توضيح طبيعة المقارنة وعلاقتها بالمناهج النقدية كما عينت منهجها في التحليل وهو تبني البنائية وهذه اقتصرت على تحديدات عامة تلخصها في نقطتين:

1- اعتبار النص وحدة متماسكة ينبغي فهمها من الداخل وعدم ربطها بأي بعد خارجي يختلف عن طبيعتها.

2- الاكتفاء بالوصف والمقارنة ويقتضي الابتعاد عن أحكام القيمة[2].

ب- المتن

أ- المتن المحوري: وهو متن مركزي تقوم عليه الدراسة أساسا ويعلن عنه عنوان الكتاب الفرعي: "دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ" والمعروف أن الثلاثية هي رواية نهرية تتألف من ثلاثة أجزاء لكل عنوان خاص: بين القصرين (1956)/ قصر الشوق (1957)/ السكرية (1957).

إن محورية هذا المتن الروائي تجعل دراسة الناقدة عملا نقديا في الرواية واشترطنا أن تكون النصوص المدروسة خصوصا روائية عربية[3].

ب- المتن المرجعي: اعتبرته الناقدة خلفية إبداعية تسند النص العربي وتدخل في تركيبه، ويتكون كما حددته الناقدة في التقديم من النصوص الروائية الغربية التالية:

---

[1]- نفسه، ص 122.

[2]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 122.

[3]- المرجع نفسه، ص 123.

1- **نصوص واقعية:** تختار من ثلاثية "جون كالزورذس" وهي بعنوان "الفورشايت ساجا" جزءها الأول بعنوان "صاحب الأملاك".

2- **نصوص ما بعد الواقعية:** اعتمدت الناقدة في مقارنتها على نصوص روائية ظهرت في القرن العشرين التي يتأثر بها نجيب محفوظ.

- البحث عن الزمن الضائع لـ: مارسيل بروست.
- بوليسيس لـ: جميس جويس.
- مسزد اللوي لـ: فرجيشينيا وولف.

3- **نصوص عرضية:** هي نصوص لم تتم الإشارة إليها في التقديم ولكن الناقدة رجعت إليها عند التحليل وبصورة عرضية في إطار المقارنة بين الثلاثية والأشكال المختلفة للفن الروائي، وهي تستدعي الأدب الروسي ممثلا في:

- الإخوة " كاراما زوف" لـ: دوستويفسكي.
- آل جولوجوف لـ: ميخائيل سالبا تكون سدريني.
- الحرب والسلام لـ: تولستوي.

وفي الأدب الألماني: البود نيروكس ل توماس مان[1].

ج- **الممارسة النقدية:** يتساءل الحمداني إذا كانت الناقدة سيزا قاسم قد أخلصت لمنطلقاتها.

1- **الوصف:** لقد خصصت الناقدة ضمن الفصول الثلاث لكتابها حيزا مهما لتقديم الآراء البنائية المختلفة حول طبيعة الزمان والمكان والمنظور في الفن الروائي عامة.

ففي تبنيه الزمان يذهب الحمداني إلى أن الناقدة لك تقدم صورة كلية عن التركيب الزمني لمجموع النص وإنما قدمت تخطيطا بسيطا له ملمح الشمولية، وتقارن في هذا المجال افتتاحية "بين القصرين" في الوظيفة الفنية مع افتتاحية الرواية الواقعية[1].

[1]- حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص 124-129.

"ويذهب إلى ذلك الدكتور إبراهيم خليل في كتابه بنية النص الروائي ليتحدث عن المنظور والزمن والمكان يقول أن سيزا قاسم تنطلق في كتابها " بناء الرواية" من أن ثلاثية نجيب محفوظ تمثل نتاج الرعيل الثاني من كتاب الرواية العربية أمثال حسين هيكل وسليم البستاني وتوفيق الحكيم وغيرهم وهو نتاج شهد الكثير من المؤثرات الأجنبية في الرواية وهذا ما دفع بالرواية العربية للانتقال مباشرة من القالب التقليدي إلى القالب الجديد يعتمد تحليله نقديا على ثلاثة محاور رئيسية هي المنظور والزمن والمكان، وهي تفرق بين نوعين من الزمن: الزمن الخارجي وهو زمن القصة الحقيقية، والزمن الداخلي وهو الوقت الذي يتطلبه جريان الحوادث فيها في مدة وترتيب ويسمى هذا الزمن بزمن القراءة أو الحكاية[2].

كما نتحدث عن مرفولوجيا الزمن الروائي ومرفولوجيا كلمة استخدمها "بروب" في كتابه مرفولوجيا الحكاية.

والزمن عندها دالا على الحاضر أو المستقبل أو الماضي والحدث الذي يروي هو بالنسبة للراوي شيئا قد مضى أما بالنسبة للقارئ حدث معيش، كما لفتت النظر إلى الاستهلال في رواية نجيب محفوظ الثلاثية، ففي القسم الأول قصر الشوق كانت الافتتاحية في نحو مئة صفحة وفي القسم الثاني بين القصرين انكمشت إلى نجو خمسين صفحة وفي الثالث السكرية تراجعت فلم تزد على خمسة عشر صفحة[3].

وفيما يتعلق بترتيب نجيب محفوظ للحوادث وفقا للزمن ترى سيزا أن ترتيبه غير تقليدي، فهو يلجأ إلى تلوين السرد بالاسترجاع وهنا يتجلى اعتمادها على "جنيث" في "خطاب الحكاية" فهي تتحدث عن الاسترجاع الخارجي وهو الذي يذكر فيه الراوي حوادث وقعت قبل بدء القصة

---

[1]- المرجع نفسه، ص 126-127.

[2]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1، 1431هـ - 2010م، ص 10.

[3]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 11.

والاسترجاع الداخلي وهو ذكر حوادث ماضية وثمة استرجاع مزجي يجمع بين النوعين، ومما يلاحظ على المؤلفة في تناولها للثلاثية سردها أمثلة لكل نوع من أنواع الاسترجاع بيد أنها لا تشير إلى اتساع هذا اللون من الاسترجاع أو افقارها للاشباع، فهي تشير إلى الاستباق باعتباره تقنية سردية تقدم على ذكر حوادث لاحقة يتم التطرق إليها قبل أن تقع.

كما أنها تطرقت إلى سرعة الزمن فهي النسبة بين طول النص وزمن الحدث، فقد يكتب الروائي صفحات كثيرة لحدث لا يستغرق إلا بضع ساعات، لكنه قد يلخص في موضع آخر ما يحدث في سنوات بفقرة واحدة، لذلك في الموقف الأول نحس ببطء السرد في حين أن الموقف الثاني يشعرنا بالسرعة في الزمن[1].

ونفس الشيء يقال عن بنية المكان فتناولها ذا طابع تجزئي، وترى أن بنية المكان تتميز في الثلاثية بالانغلاق: البيوت متجاورة وثابتة، بينما قصر الشوق والسكرية تضيف أمكنة أرحب "عوامة، قصر آل شداد، بيت الدعارة، بين في المعادي، الجامعة، الجامعة الأمريكية، وقسم الشرطة"[2] ، أما خليل إبراهيم أيضا تحدث عن أهمية المكان في الرواية تقول الناقدة سيزا قاسم إذا كان الزمن في الرواية مختلفا عن زمن الساعة فإن المكان فيها مختلف عن المكان الطبيعي الذي تحدده الجغرافية، فهو مكان تخييلي يتم إيجاده بوساطة الكلمات الذي يضفي على السرد والحوادث والشخوص الطابع الحسي وعلى الزمن طابع السيرورة، والوصف المتقن للمكان يساعدنا على النقاط الصور والمشاهد التي تشكل إطار للحوادث[3]، ويؤكد مُحَّد عزام أن الوصف الدقيق للأمكنة كثير ما يؤدي إلى الإيهام بالواقع مما يجعل القارئ يثق بالسارد.

[1]- المرجع نفسه، ص 12-13.

[2]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 128-130.

[3]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 13-14.

أمّا عن بنية المنظور فلاحظت الناقدة باختلاف الثلاثية في المنظور عن الرواية الواقعية الغربية إذ تجعله هذه الأخيرة ذا بعد ايديولوجي لكن نجيب محفوظ لا يتدخل ويحل رواياته متعددة الأصوات ومن هنا فواقعية نجيب محفوظ ليست واقعية ولكنها واقعية جديدة تعتمد على حياد واضح في عرض المواقف تشبه إلى حد ما واقعية "دويستويفسكي" التي اعتمدها "باختين" لتحديد "الصوات".

ويرى الحمداني أن سيزا قاسم لم تقدم صورة متكاملة عن منظور الثلاثية مادام قائما بالضرورة من خلال تعددية الأصوات فإن بنية هذا التعدد لم يلحقها التحليل[1].

أمّا إبراهيم خليل يحدد لنا ثلاث زوايا للمنظور السردي وهذا حسب سيزا قاسم،

1- **الزاوية الأولى: الرؤية من الخلف:** أي أن الراوي يروي لنا الحوادث بعد وقوعها بزمن، فهو عليم بكل شيء.
2- **الزاوية الثانية: الرؤية مع:** سرد الحوادث في أثناء وقوعها وهذا يتطلب مشاركة الراوي في الحوادث.
3- **الزاوية الثالث: الرؤية من الخارج:** فلا علاقة للسارد بالحكاية لا من قريب ولا بعيد، وقد يتأثر منظور المؤلف في رأي "سيزا قاسم" بألوان من التعبير كالمنظور الايديولوجي والمنظور النفسي وغير ذلك من أشكال تطبع بها رؤية الكاتبة.

ويضيف "مُحَمَّد عزام" لما سبق رأي "فريدمان" فهو يرى أن الراوي يكون إما كلي العلم ذو معرفة مطلقة أو محايد يروي باستخدام ضمير الغائب أو مشارك في الحكاية يستخدم ضمير المتكلم أو شاهد يستخدم ضمير المتكلم لكن مشاركته في الحوادث معدومة أو أنه سارد متعظد الوجوه الشخوص إذ يتناوب على الحكاية الواحدة رواه كل من يرويها من وجهة نظره[2].

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 130-131.
[2]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 27.

و "عبد الرحيم مراشدة" هو الآخر يحدثنا عن المنظور الروائي ويؤكد أن الناقدة اعتمدت كثيرا على نظريات "أوسيتسيكي" في المنظور الروائي وأفردت تقديما نظريا مفصلا لآرائه ونيرة من النقاط حول الراوي والروائي.

كما انها نهضت بالمنظور الروائي من خلال تقييم أوسينسكي للمنظور وقسم إلى أربعة أقسام المنظور الايديولوجي والنفسي ومنظور مستوى الزمان والمكان ومتطور المستوى التعبيري، وحصرت نفسها في هذه النظريات والمستويات محاولة تطبيقها على الثلاثية من خلال النقد[1].

ويرى الحمداني أن "سيزا قاسم" لم تقدم صورة متكاملة عن منظور الثلاثية مادام قائما بالضرورة من خلال تعددية الأصوات فإن بنية هذه التعدد لم يلحقها التحليل.

وتبقى أهمية دراستها تكمن في كثير من المعلومات النظرية عن مفهوم الزمن والوصف والمنظور لها قيمة كبرى بالنسبة للفترة التي صدر فيها الكتاب، فبالنسبة لبنية الزمن قدمت تعريفا بأنواع الاسترجاعات وذلك اعتمادا على الناقد "جيرار جنيت" كما أشارت إلى الاستباق وأشعارت الخطاطة الترميزية لتوضيح أشكال الاستغراق الزمني في الحكي.

كما تحدثت الناقدة في الوصف عن أهم وظائفه في الرواية وحددتها في الوظيفة الزخرفية، التفسيرية، الإيهامية، تعرضت في زاوية النظر أو بناء المنظور، للحالات الثلاث لزاوية الرؤية كما أشار إليها "جان بويون".

استفادت أيضا من شاعرية التأليف ل أوسينسكي التي تلتقي أفكاره مع باحثين حيث ميّز بين الرواية المثولوجية ذات الصوت الواحد، والرواية الديالوجية متعددة الأصوات[2].

[1]- عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2012، ص 188.

[2]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 134-135.

ويذهب إبراهيم خليل إلى محاولات سيزا قاسم التي جاءت لتطبيق السرد على رواية محفوظ خطوة لابد منها للنهوض بالنقد الروائي العربي، صحيح أنها لا تخلو من بعض المواقف التي يحوزها التطبيق أو المواقف التي تعتمد فيها على الاقتباس دون التأصيل المحكم ولكن هذه المحاولات شحذت الذوق النقدي، فبادر آخرون للخوض في هذا المجال الشائك الصعب[1].

أمّا عبد الرحيم مراشدة يقول بأن رواية سيزا قاسم للثلاثية بناء على المنظور الروائي أكثر إيجابية وفاعلية من الزمان والمكان الروائيين مع أن فصل المنظور كان قصيرا قياسا بهما[2].

التنظيم: أخضعت الناقدة المادة الروائية المدروسة إلى تنظيم ذي طبيعة شكلية فرتبت فصول الدراسة على أساس ثلاثة مكونات حكائية أساسية: البناء الزمني، البناء المكاني، المنظور كمكون دلالي له ارتباط بشكل المحتوى لا بالمعنى[3].

التأويل: يرى الحمداني أن الذهني للناقد يختلف ساعة التفكير في الجوانب النظرية عنه في ساعة تطبيق والمعطيات، وتبعد الناقدة عن نفسها كل تأويل إلا أننا نجد ميلا في غير موضع إلى التأويل والتأمل بالاعتماد على ما هو خارج النص فهي تلجأ إلى الكثير من التأويلات لتفسير بعض القضايا الروائية كالتأويل الاجتماعي والتأويل الفلسفي والتأويل الإيديولوجي[4].

التقويم الجمالي: يلاحظ الحمداني على سيزا قاسم أنها لم تلتزم بما حددته في التقديم، ولم تلجأ إلى أحكام القيم بعد كل قضية مدروسة، كما يلاحظ الانبهار بالمستوى الفني الذي وصلت إليه الثلاثية وتجرد من جدول مجموعة أحكام القيمة ويبين نوعه من استحسان واستهجان: كما لاحظ أن إعلان الناقدة في مقدمة كتابها "بناء الرواية" عن الالتزام بالدراسة الداخلية الوصغية، لم يكن كافيا لتجنب

[1]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 14-15.
[2]- عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي، ص 190.
[3]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 136-137.
[4]- المرجع نفسه، ص 137-139.

أحكام القيمو والمفاضلة بين نصوص الروائية وتأويلها بالرجوع إلى الواقع الخارجي والاعتماد أحيانا على مواقف فلسفية وإيديولوجية[1].

د- اختبار الصحة: يتساءل الحمداني عن ما هو النموذج الكلي الذي انطلقت منه الناقدة؟ وهو بذلك يؤكد ويقرر أن الأبحاث المتعلقة بالزمان والمكان والمنظور، كلها أبحاث جديدة اعتمدت فيها على مراجع غربية كثيرة، وبتركيزها على الفروق الموجودة بين الثلاثية وغيرها من الروايات الغربية معتمدة النقد الشاعري، الذي يعمل على استخلاص الخصائص العامة المشتركة بين مختلف الأنماط القصصية، أمّا إذا استخدمنا اختبار الصحة كأداة لتقويم "بناء الرواية" فنلاحظ أن الناقدة لم تستطع أن تنتهي إلى خلاصات عامة لغلبة التحليل التجزيئي عليها وأن النصوص الإبداعية عموما والروائية خصوصا قابلة للتأويل.

وأن النقاد يختلفون من حيث الخلفيات الفلسفية والمنهجية والإيديولوجية التي ينطلقون منها، ويرى أن النص الروائي في دراسته يحتاج إلى الاستعانة ببرنامج إحصائي يضبط ويسجل جميع العلاقات الممكنة في النص، ثم يبدي ملاحظات عامة تبين خلالها رأيه في تفسير وتحليل بعض الآراء ردا على الناقدة أو محصيا عليها جميع الأخطاء التي وقعت فيها سواء في الترجمة أو في الطباعة وكذلك الأخطاء اللغوية وقد مثل على هذا[2].

[1]- نفسه، ص 140-141.

[2]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 142-146.

أولا: في الشكلانية والبنائية وعلم الدلالة البنائي

سبق وأن تحدث "لحمداني" عن فضل جهود الشكلانين الروس وهذا ما نجده أيضا عند "أدوين موير" في كتابه "بناء الرواية " يؤكد من خلال أن الجهود الشكلانين الروس الفضل الكبير في تمهيد الطريق أمام الدراسات البنيوية اللاحقة كونهم أوضحوا لها الفكرة الأساسية التي يقوم عليها المنهج البنيوي في دراسة الأدب وتجدر الإشارة إلى التيار النقدي الذي ظهر في انجلترا في نفس الفترة التي ازدهرت فيها الدراسات الشكلانية في روسيا و بلغت أوجها، ومن أبرز النقاد الإنجليز الذين أسسوا لهذا التيار النقدي نجد:

-"بيرسي لبول":يرى أنه من المهم أن نبحث في الرواية عن الشكل[1] ويبدو أن قضية وجهة النظر هي أهم القضايا أي ركز عليها "لبوك"في الدراسة وقد لاحظ ذلك "موير".

عندما قال:انّه لا يكشف لنا ماهية الشكل (الرواية)

ويبدو واضحا أنه يعني به شيئا يختلف عما تقصد به (البناء) هنا، وقد اعتمد" لبوك"في تحليليه النقدية حول فن الرواية على بعض المبادئ التي نادى بها أستاذة(هزي جميس) غير أن هذه المبادئ لا تعد الأساس الوحيد الذي تبناه في عمله ،رغم أنها بقية أساسا للمقاربات النقدية في البلدان الأنكلوسكسونية.

في حين يرى "نوورستر"أن الحبكة هي التي تكتسب الرواية جمالها الفني لذا فقط ارتباط الجمال عنده بالحبكة ارتباطاً وثيقاً.[2]

ثم يميز"فور ستر"بين الحكاية و الحبكة فالحكاية في نظره هي مجموعة من الحوادث مرتبة ترتيبا زمنيا أما الحبكة هي سلسلة من الحوادث يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج و أورد ثلاث جمل كأمثلة يوضح تميزه:

---

[1] أدوين موير:بناء الرواية ،تر:إبراهيم الصيرفي ،الدار المصرية ،القاهرة ط2،1965 ص 04.

[2] نفلة حسن أحمد العزي :كتقنيات السرد وآليات تشكليةالفني ،دار غيراء للنشر والتوزيع، عمان ط1: 1433/2012هـ ص33.

- مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلك ← هذه حكاية.

- مات الملك وبعد ماتت الملكة حزنًا← حبكة.

- مات الملكة ولم يعرف أحد سبب لموتها حتى أكتشف أنها ماتت حزناً على وفاة الملك. هذه حبكة مختلفة عن الأولى الآن فيها سراً غامضا.[1]

كما أكدت نفلة حسب احمد العزي وهي لأخرى عن الفضل الكبير لجهود الشكلانين الروس في تمهيد الطريق أمام الدراسات النبوية اللاحقة كونهم أوضحوا لها الفكرة الأساسية ،التي يقوم عليها المنهج البنيوي في دراسة الآداب.

وتجدر الإشارة إلى التيار النقدي الذي ظهر في إنجلترا في نفس الفترة التي ازدهرت فيها الدراسات الشكلانية في روسيا وبلغت أوجها.

وقد كان لهذا النقد ميل واضح إلى الدراسة الداخلية للأعمال الروائية ،وإن كانت نزعته الشكلية تظهر تدرجيا في استحياء،ويمثل كل من "برسي لوبوك "و"فور ستر"وأدوين موير".

ابرز النقاد الانجليز الذين اسسّو هذا التيار النقدي إذا كانت إسهاماتهم وجهودهم النقدية دور جاء في ميدان نظرية السرد.

"فلوبوك" يرى أنه من المهم أن "نبحث في الرواية عن الشكل"

ويبد وأن قضية وجهة النظر وهي أهم القضايا التي ركز عليها "لوبوك"في الدّراسة ، وقد لاحظ ذلك الناقد (موير) عندما قال :إنه (لوبوك)لا يكشف لنا ماهية الشكل، يبد أنّه من الواضح أنّه يعني به شيئا تختلف بما تقصد به (البناء) هنا فالشكل كما نفهمه يعتمد على ما يسمه (وجهة النظر)في حين يرى "فور ستر"أنّ الحبكة هي التي تكتسب الرواية جمالها الفني لذا فقط ارتباط الجمال عنده بالحبكة ارتباطاً وثيقا. وقد يميز بين الحكاية والحبكة ،فيذهب إلى أن الحكاية هي مجموعة من الحوادث مرتبة ترتيبا زمنيا، والحبكة أيضا سلسلة من الحوادث يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج.

[1] نفلة حسن أحمد العزي-تقنيات السرد و آليات تشكيلة الفني ص23-24.

وقد ذكر ثلاث جمل أوردها كأمثلة يوضّح بها تميزه هذا، فإذا قلنا :(مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلك)، فهذه حكاية وإذا قلنا(مات الملك وبعدئذ ماتت الملكة حزناً)فتمده حبكة :أما قولنا :(ماتت الملكة ،ولم يعرف أحد سببا لموتها حتى أكتشف أنها ماتت حزناً على وفاة الملك)، فهذه حبكة أيضا لكنها تختلف عن الحبكة الأولى الآن فيها سراً غامضاً .

ومن الملاحظ أن "فورستر"في تفسيره هذا يقترب كثيراً من أبحاث الشكلانين الروس، وبالأقصى في التعريف الذي ذكر فيه معنى كل من الحكاية والحبكة ،مبينا الفرق بينهما كما سماه "توماشفسكي" يالمتن و المبنى .[1]

كما تذهب الدكتوره "نفلة حسن أحمد العزي"هي الأخرى للتحدث عن ما سماه توما شفسكي "بالمتن و المبنى "لتؤكد لنا أن الدور الذي لعبه الشكلانيون الروس في توجيه النظر إلى بنية الخطاب الأدبي والتميز الذي أقاموه داخل أي عمل حكائي بين ما سماه "توما شفسكي"بالمتن والمبنى وكان له أبلغ الأثر فيما تلاه من الأبحاث والدراسات.

1-المتن الحكائي :هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينهما التي يقع أخبارنا بها خلال العمل ويمكن أن يعرض بطريقة علمية حسب النظام الطبيعي ، بمعنى النظام الوقتي و السببي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث أو دخلت في العمل.

يتألف من نفس الأحداث يبدأنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما تتبعها من معلومات تعينّها لها.[2]

إن جل الدراسات القائمة على تحليل هذا النص ينطلق مبدئيا بعرض الفرق بين القصة و الخطاب ، وهذا ما تطرقت إليه دراسات الشكلانين روس وبين لكن بمصطلحات وضعها "توما شفسكي"في تميزه بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي.

[1] نفلة حسن أحمد العزي ،تقنيات اسرد واليات تشكيلة الفني (قراءة نقدية) ص22-23.

[2] نفلة حسن أحمد العزي ، تقنيات السرد واياته تشكيله الفني (قراءة نقدية) ص20-22

فالمتن الحكائي (fable) هو مجموع الأحداث التي تشكل المادة الأولية في الحكاية سواء كانت واقعية أو متخيلة وهي أحداث تخضع لمنطق السببية والترتيب الزمني المتعاقب منطقيا ،أو هو الحكاية في الواقع امّا المبنى الحكائي Sujetفإن الحكاية المروية التي لا تخضع الأحداث فيها إلى السببية أو إلى الترتيب الزمني المنطقي ، فهي بناء جديد وفق نظام تأليفي تخيلي يتبناه السرد بطريقة فنية إبداعية.[1]

ونفهم من هذا كله أن الدراسات التي تناولت موضوع المتنى الحكائي والمبنى الحكائي تقر بأن المتن الحكائي هو المادة القصة الخام التي تتضمن سلسلة من الأفعال والوقائع الجارية وفق تسلسلها الزمني ، بحيث هو أساسي في الحكاية تخضع لمنطق السببية والترتيب الزمني ،على عكس المبنى الحكائي الذي يشير إلى تقديم تلك المادة لترتيب مميز تقنيا عن أولى أو وفق نظام تأليفي تخييلي.
كما قدم لنا الناقد "موير" في كتابه"بناء الرواية"عن الأنماط الشكلية للرواية مسلطا ضوء تفكيره على العلاقات التي تربط بين جوانبها الأساسية (الحدث،الحبكة،الشخصية)ويرى أنه ثمة عدة أنواع من الراويات حصرها في أربعة أنواع:

1-**رواية الحدث** :وهي التي يغلب فيها الحدث عن ما عداه وتكون فيها الشخصيات مجرد أدوات لخدمة الحدث ونموه.[2]

2-**رواية الشخصية**:وهي عكس رواية الحدث ،إذ تكون الشخصية فيها هي المهيمنة على أنا الحدث فهو تابع لها. [3]

3-**الرواية الدرامية** :وتكون فيها الشخصيات و الأحداث ملتحمة مع بعضها في نسج محكم بحيث تبدو الحبكة من خلاله متوازنة توزناً تاما.[4]

زبوجي اسية وبريخ ليديه كبنية الرواية الجزائرية المعاصرة –حارسة الضلال –دونكيشوت في الجزائر لواسيني الأعرج- نموذجا – جامعة عبد الرحمان ميرة (بجاية)، 2016، ص11-12 [1]

[2]أدوين موير بناء الرواية ،ص16-17.

المرجع نفسه ،ص18-19 [3]

نفسه،ص37. [4]

4-**الرواية التسجيلية:** في نظر "موبر" عبارة عن تفاعل بناء الرواية الحدث مع بناء الرواية الدرامية.[1]

أما عمر إبراهيم توفيق فقد تحدث عن أنواع الرواية وقدمها على الشكل التالي:

1-رواية الحدث:

الحدث هو عنصر أساسي مشيرا وموقوتا تنتهي بنهاية سعيدة في الراويات.وقد يحدث أي تغيير في الرواية ولكنها لاتصاب بضرر مادم البطل يعود بعد رحلة إلى بر السّلامة و الاستقرار.

إن الحبكة تسير مع رغباتنا لا مع عقولنا وإنها تتطور بدقة و الشخصيات في خدمة الحدث، والمكان و الزمان غير محددين والمغامرات كثيرة مثل روايات العجائب و المغامرات و الروايات العاطفية.

2-رواية الشخصية :

الشخصية مقصودة لذاتها وتحليلها من الخارج والداخل ،والزمان في هذه الروايات محدودو الإحساس به بطئ والمكان غير محدد وهي صورة للحياة وليست للرغبة.

3-الرواية الدرامية (الحركية):

الشخصية والحدث مهمان و الحبكة صارمة والمكان ضيق ،وقد تغير ،والصراع شديد ، والزمان يسير مسرعا و الحدث يحدد سرعته ،السمات المعينة للشخصيات تحدد الحدث و الحدث بدوره يغير الشخصيات وكل شيء يسر إلى النهاية و الحاصلة بالتراجية الشعرية .

4- رواية التسجيلية:نقل وتوفيق الأحداث تاريخيا و واقعية دون خيال المؤلف ذات شخصيات مهمة ثابتة ، و الزّمن فيها لا يقاس بالأحداث الإنسانية مهما كانت مهمة، والحركة تكون عامة عادية لا تفرضها مدة الحدث، والحبكة محللة لبعض الأحداث التي تربط بعضها بالتسلسل الخارجي الصارم.

[1] نفسه ص93.

5-رواية الحقبة:

أخذ شريحة معينة في حقبة محددة، تأخذ عائلة واحدة إخبارية لذلك مجموعة من الشواهد لا تقدم صورة للمجتمع ويصلح لكل زمان.[1]

ويرى "ثوما شفسكي" أن الجمل وحدات مجزئة من وحدات أكبر تشكل مع بعضها تؤلف القصة أو الرواية وهذه الجمل هي حوافز صنفها على نوعين :

أ/حوافز مشتركة : لا يمكن الاستغناء عنها كونها أساسية في الوقت المتن الحكائي .

ب/**حوافز حرة** : يمكن الاستغناء عنها لـ ارتباطها بالصياغة الفنية للقصة أو نقول متعلقة بالمبنى الحكائي فإبعادها عن النص لا يخلّ بأحداث القصة[2].

ويعرفنا "مُحَّد عزام" عن أنواع وتصنيف الحوافز عند "توما شفسكي" فيقول أن :هناك تصنيف آخر للحوافز فيميز بين (الحوافز الدينامية) التي تغير الأوضاع في الحكي و (الحوافز الساكنة) التي ينحصر دورها على تمهيد للحوافز الدينامكية .

ويعد الموضوع الحوافز بداية الحقيقة لدراسة بنية الحكي .بشكل عام ، غير أن البحث الشكلاني لم يقف عند حدّ هذا الموضوع ،بل أخذ باكتشاف أبنية أخرى لا تقل أهمية عنه سميت بـ (الوظائف) وكان (فلايدمير بروب)أول من أشار في دراسته للحكاية الشعبية اعتماداً على التحليل المر فولوجي الذي يعرّف بأنه وصف للحكايات وفقا لأجزاء محتواها وعلاقة هذه الأجزاء مع بعضها وعلاقتها بالمجموع.[3]

[1] عمر إبراهيم توفيق ، فنون النشر العربي الحديث ، دار غيداء للنشر و التوزيع .ط1/1433/2013هـ-ص88-90.
[2] د.نفلة حسن أحمد العزي .تقنيات السرد وآليات تشكيلة الفني .ص20.
[3] مُحَّد عزام.فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان.ص22.

ويعرّج كل من "سمير مرزوقي وجميل شاكر" ليشرح لنا معنى التحفيز و أنواعه ،فحسب "توما شفسكي" أن لإدراج أي حافز جديد في الحكي لابد من وجود مبرر هو التحفيز الذي يقسمه إلى ثلاثة أنواع :

أ/ التحفيز التأليفي : مبدؤه أن كل حافز أو إشارة في القصة لا ينبغي أن تردا بشكل اعتباطي فلا بد أن تكون لهما وظيفة أو علاقة بما يأتي في القصة .

ب/التحفيز الواقعي:وهو متعلق بضرورة توفر العمل الحكائي على الدرجة معقولة من الإبهام بأن الحدث محتمل الوقوع .

ج/التحفيز الجمالي: هو مراعاة الحوافز الواقعية لمقتضيات البناء الجمالي حيث يكون إقحام أشياء واقعية على علاقة تناغم تام مع مجموع عناصر الحكي.[1]

وكذلك نجد سيدي مُحَّد بن مالك له نفس الرأي والتعريف عن التحفيز :

يعد التحفيز أهم طريقة فنية يعرض بها الكاتب الحوافز في السرد ،ويقسمه "توما شفسكي" إلى ثلاثة أصناف رئيسية.

فأمّا الأوّل فهو التحفيز التأليفي الذي يجعل من الأشياء الموصوفة في الحكاية أو أعمال الشخصيات ذات قيمة استعماليه، فعادة مالا نغير اهتماماً لبعض التفاصيل البسيطة كلتها ،حتماً تؤدي دوراً حاسماً في نهاية القصة أو الرؤية ،ويضرب "توما شفسكي" مثلاً لذلك بأن تشيخوف" يعتقد أنه "إذا قلنا ،في بداية القصة إنّ مسمار موجود في الجدار فإنّ على البطل أن يشنق نفسه عليه في الجدار في النهاية".

[1] سمير مرزوقي ،وجميل شاكر :مدخل نظرية القصيدة،ديوان المطبوعات الجامعية الدار التونسية لنشر،الجزائر،د.ط/،د،ت، ص24.

وقد يحدث أن يعرض الكاتب تحفيزاً تأليفياً خاطئاً بأن يذهب في السرد والوصف معاً ليحوّل انتباه القارئ وبعض الشخصيات الورقية عن العقدة الحقيقية ،مثل ما تشخصه الرواية البوليسية .

فمهما حلّق الكاتب في عالم الخيال وأفنى مخيلة لتغريب الأشياء والمواضع فإنّ مصدر التخيلي الأدبي هو عالم الموضوعي ،لأن التحفيز الواقعي يمثل رافداً مهماً من روافد السرد ، حيث تكمن ضرورته في أنه يضيف على النص مرجعية توهم القارئ بواقعية وتسمح له بإدراك معانيه ، ولذلك يعتقد "أميرتو" على القارئ النموذجي أن يكون على اطّلاع واسع على العالم الواقعي باعتباره الأساس الذي يشيد عليه العالم التخيلي .

ثم إنّ امتداد العالم التخيلي ، وسعته وغرابته تمدح السرد جمالية تظهر في إدراج مشاهدة حوارية ووصفية عبر شخصية تؤول على طريقتها ما يصدر من كلام ويتحدد من صفات وهذا الضرب من التحفيز الجمالي هو نفسه ما ذهب إليه شكلوفسكي في حديثه عن طريقة "تولتوي"في إجراء السّرد على لسان الحيوان وإمداده بالقدرة على تغريب المواضيع خير مثال عن الشخصية التي يفترضها الكاتب ويتوارى خلفها ليبرّر الأشياء أدبيا.[1]

أمّا بخصوص الوظائف فقد تحدث عنها "الحمداني " برجوعه دائماً إلى الاتجاه الشكلاني خصوصاً مع أحد الرواد وهو "فلاديمير بروب" وقدم أمثلة لنخرج في النهاية بنتيجة أن الثابت هو الوظائف التي يقوم بها الأبطال.

وهذا ما يدل على أن "تروب" اهتم بالفعل الذي تقوم به الشخصيات وأهمل هويتها وصفاتها ،والحقيقة أن هذه الدراسة لأفعال الشخصيات قد مكنت بروب من ابتكار تحليل جديد يمكن

[1] د.مُحَمَّد سيدي مُحَمَّد بن مالك:السرد والمصطلحات عشر قراءات في المصطلح السردي وترجمته، دار ميم لنشر الجزائر ط1، 2015،ص15-16.

تسميته بـ "المثال الوظائفي" وهو البنية الشكلية الواحدة الذي يوّلد العدد غير محدود من الحكايات التراكيب والأشكال المختلفة.[1]

- إلى جانب "توماشفسكي " هناك شكلاني آخر كانت له الأسبقية في جلب النظر النقاد إلى دراسة الحكي بطريقة المفقودة ، ففي كتاب "مرفولوجيا الحكاية" يعتمد "فلاديمير بروب" على هيكل البنية الذي تتركب منه الحكاية فيقوم بتفكيكها وكشف وظائف ، ثم وصف العلاقات التي تربط فيما بينها ليصل في النهاية إلى وضع المثال الوظائفي وقد عرف الوظيفة على أنها ما تفعله الشخصية من وجهة نظر أهميتها داخل مجرى الحدث.[2]

وأثناء تمييزه بين العناصر الثابتة والعناصر المتغيرة لاحظ أن تتغير من حكاية إلى أخرى بينما الوظائف التي تقوم بها تبقى ثابتة وهي نفسها في جميع الحكايات.

ونستنتج في الأخير أربعة قوانين كانت انطلاقة جديدة في دراسة الأدب الفولكلوري والرواية.

- وظائف الشخصيات ثابتة قائمة في القصة عمن حققها وكيف حققها.
- عدد الوظائف في الحكايات محدود.
- تعاقب الوظائف نفسها في جميع الحكايات .
- لكل حكايات الجن نمط واحد خاص بنيتها.

وبعد إحصاء أفراد العائلة "يحدد بروب" الوظائف التي تقوم عليها القصة وهي واحد وثلاثون وظيفة في المقابل يضع سبعة ميادين للحدث لتشكل أدوار الشخصية في حكاية الجن:

- الآثم /الواهب (المحسن)
- المسعف / الأميرة و أبواها
- المرسل /البطل (الباحث عن الضحية)

---

[1] سمير مرزوقي وجميل شاكر مدخل إلى نظرية قصة ص24.

[2] سمير مرزوقي وجميل شاكر ،مدخل إلى نظرية قصيدة ص23-24.

- البطل المزيف[1]

ويميز "بارت بين ثلاثة مستويات في تحليلية البنيوي :

المستوى (1) : مستوى الوظائف ،ويصنفها على نوعين :

الوظائف التوزيعية و الوظائف الإدماجية أو التكاملية، فالوظائف التوزيعية هي نفسها التي تحدّث عنها "يروب"أما الإدماجية في الوظائف التي يتم بواسطتها وصف الشخصيات ووصف الإطار العام الذي تجرى فيه الأحداث.

المستوى(2):هو المستوى العوامل ويركز"بارت"هنا على دراسة الأفعال.

المستوى (3):هو مستوى الحكي ويتشكل من ترابط مكونين هما:المرسل والمرسل إليه عبر قناة تسمى الرسالة.[2] يذكرنا هذا المستوى بما كان قد أشار إليه بارت في مقدمة كتابه عن "راسين"، حيث أكد أن غاية دراسة هي الكشف عن الوظائف والأحداث ،والقيام بالتحليل، والوظائف التي يقصدها هي الوحدات البنائية السردية الصغيرة التي يتأسس وفقها الخطاب السردي، وتتشكل من مجمل مكونات النص والتعدد، فقد تتسع لتشمل مقاطع بأكملها ، وقد تتضاءل لتكون في مستوى الجزئيات اللفظية كالكلمة ،وتكون وظيفة هذه الوحدات هي العمل على تماسك البنية سواء يخلق الانسجام بين العناصر ، أو بالقيام بالوظيفة الخلافية المنتجة للمعنى ،وينقسم مستوى الوظائف إلى قسمين هما :

أ–الوحدات الوظيفة التوزيعية:وهي التي تنتشر على مساحة النص السردي وتكون مبنية على أساس التوقع المنطقي و الافتراض السببي ، وهي تقابل الوحدات الوظيفة عند يروب :فإذا مثلت وظيفة من

---

[1] سمير مرزوقي وجميل شاكر إلى نظرية قصيدة ص81.

[2] د،نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيلة ص25.

هذه الوظائف،فإننا ننتظر بعده ردّ فعل ، وإن أشارت على حدث فإننا نتوقع أن يكون مقدمة أو سلوك، والسّمة المميزة للوظائف التوزيعية أينما تتمثل بشكل أساسي بالأفعال.[1]

ب–الوظائف الإدماجية :

وهي الوحدات التي تتسم بكونها تحيلنا على هيئة أو صفة تتعلق بمكونات المتن الحكائي من شخصيات ،وزمان ومكان،قسم يصف المشاعر والأحاسيس،والطابع للشخصيات،وقسم أخر يقدم معلومات عن الأماكن التي تقع فيها الأحداث وأزمنتها وتتسم هذه الوحدات الإدماجية أنها غير أساسية في مادة الحكي.[2]

النموذج العاملي عند غريماس :إشتقى غريماس نموذجه عبر الاستفادة من دراسات مجموعة من الباحثين نذكر منها ثلاثة نماذج بارزة ورد ذكرها في كتابة "sémantique structurale "

1–نموذج بروب:

استطاع غريماس من خلاله قراءته للمشروع البروبي أن يستمر بعض النتائج التي توصل إليها، ويتناولها بنوع من الإصلاح النقدي بعض الخلل في بعض مفاهيمها وحاول إعادة صياغتها صياغة منهجية بأكثر صرامة تحليلية.

وجد غريماس أن مفهوم الوظيفة عند بروب لا ينسحب على جميع الوظائف اقتراح بدل ذلك مصطلح "الملفوظ السردي" وبدل الحديث عن دوائر الفعل يقترح غريماس مصطلح العامل كمفهوم أشمل وبدل الحديث عن الوظيفة يجب الحديث عن الملفوظ السردي وبدل الحديث عن دوائر الفعل "يجب الحديث عن العامل كبؤرة الإستثمار الدلالي ،ويدل النظرة التوزيعية "يجب التفكير في الكشف عن مستوى أخر" لتنظيم السردية وبدل الحديث عن التتابع الوظيفي يجب عن الخطاطة السردية .

[1] عمر عيلان،في مناهج تحليل الخطاب السردي،ص66-68

[2] عمر عيلان، مناهج تحليل الخطاب السردي ص68.

إذا كانت الحكاية عند بروب هي تتابع 31وظيفة ،فإن الوظائف تتقلص عند غريماس الى عدد محدود من الشخصيات والتي تأخذ معنى مغايرا هي الأخرى بحيث تصبح فواعلا[1].

2/نموذج تسير tesniere

تتمثل استفادة غريماس من فكر تسير في مجال اللسانيات عبر التعريف الذي صاغه هذا الباحث لما يعرف بالملفوظ البسيط أو الجملة والذي يشبهه بالمشهد ، ومن جهة نظر علم التركيب التقليدي تعتبر أدوار يقوم بها الكلمات داخل الجملة وتكون الذات فيها فاعلاً والموضوع مفعولا تصبح الجملة – وفق هذا التصور عبارة عن مشهد .

وانطلاقا من هذا التعريف للملفوظ يقترح غريماس نوعين من التعديلات فمن جهة يقترح تحديد عدد العوامل ووضعها الدلالي ،ومن جهة أخرى يقترح إسناد الوظائف المنضوية تحت متن ما إلى عالم واحد بغية تسهيل عملية الاستثمار الدلالي.[2]

3/نموذج سوريو sauriau:

قدم الباحث إتيان سوريو أبحاثا متميزة في مجال النصوص المسرحية أهمها ما يعرف لديه بالنموذج العاملي الذي يلخص مجمل التطورات والتحولات التي يزخر بها النص المسرحي إن أهمية" سوريو" تكمن في أنه يرهن على أن التأويل العاملي يمكن تطبيقه على نصوص مختلفة عن الحكايات الشعبية (النصوص المسرحية) وما يمثل مشكلة وعائق في تكوين وتصنيف هذا النموذج هو الاستثمار الدلالي الذي خضع إليه في مرحلة مبكرة من صياغته .

[1] أحمد أمين بوضياف :مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الآداب المغاربي الحديث، إستراتيجية البناء العاملي وديناميكية في خطاب الروائي مدينة الرياح لموسى ولدنيو-نموذجا –جامعة بن يوسف بن خدة ، 2006-2007نص35-38.

[2] أحمد أمين بوضياف:إستراتيجية البناء العاملي وديناميكية في الخطاب الروائي ، ص39.

والمقصود بالتحولات والتطورات في النص المسرحي تلك الأفعال التي تقوم بها الشخصيات من خلال علاقتها المختلفة داخل النص.[1]

تمكن غريماس بعد إعادة النظر في جميع هذه الدراسات من خروج إلى العالم بما سماه بالنموذج العاملي الذي ينظم عالم الأفعال داخل النصوص السردية.

ويعّرف العلاقات هي الروابط التي تجمع بين العوامل وتتحدد في ثلاث علاقات:

1-علاقة الرغبة:(desire):تجمع بين الذات والموضوع وهذه الذات إمّا أن تكون في حالة اتصال مع موضوعا وهي الحالة التي تحقق فيها موضوعها ويرمز لها بـ(pvs) أو في حالة انفصال مع موضوعها وهي الحالة التي تحقق فيها الذات موضوع رغبتها ويرمز لها بـ:(pvs)

2-علاقة التواصل:(commumcation)

هي علاقة تجمع بين المرسل والمرسل إليه:

3-علاقة الصراع:IUTTe

تجمع بين المساعد والمعارض ويمثل "غريماس"لشبكة العلاقات بين العوامل بالشكل التالي:

المرسل ←الموضوع← المرسل إليه

المعيق ←الذات ← المساعد.[2]

كما نجد أيضا (د.الشريف جميلة) يتحدث عن العوامل في كتابة (مكونات الخطاب السردي) ويلاحظ أن الشخوص البروبية ما هي إلا العوامل حددها"بروب " بدائرة "نشاطها المتكونة من

[1] أحمد أمين بوضياف،إستراتيجية البناء العاملي و دينامكية في الخطاب الروائي ،ص39-40

[2] محمد بوعزة،تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم،ص67.

مجموعة الوظائف الموزعة عليها، لكن" غريماس" يستطيع الوصول إلى مصطلح العامل واكتفى بتسميتها بالشخصيات الدرامية.

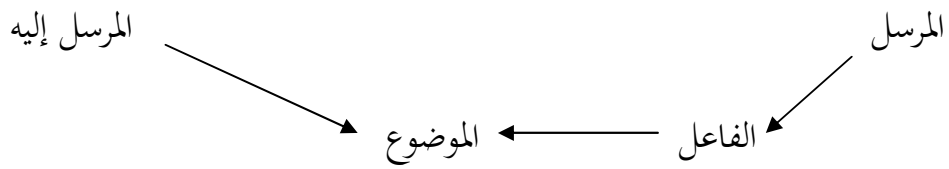
ثم يضع انطلاقا من هذه الملاحظة نموذجية العامل القائم على ثلاثة علاقات تقوم بها ستة عوامل هي.[1]

1-علاقة الفاعل بالموضوع:

وتجمع بين من يرغب(الفاعل) و ما هو مرغوب (الموضوع) ثم العلاقة بين ملفوظ الحالة يسمى فيها الفاعل فاعل حالي، ويكون إما في اتصال أو انفصال عن الموضوع ،كما لا تمر عبر ملفوظ الإنجاز وهو تطور الأول يسميه"غريماس" الإنجاز المحول ويسمى الفاعل عندئذ فاعل الإنجاز وقد يكون الفاعل الحالي هو فاعل الإنجاز في البرنامج السردي أمآ إذا تغير يسمى "غريماس"الفاعلين بالممثلين والتطور الناتج في كلا الحالتين يسميه البرنامج السردي .

2-علاقة المرسل بالمرسل إليه.

وتربطهما علاقة التواصل لفهمها يرى "غريماس" أن الفاعل يحتاج إلى دافع كي يحقق تلك الرغبة يسميه المرسل والرغبة ذاتها تكون موجهة إلى عامل أخر هو المرسل إليه ولا تمر العلاقة إلاّ عن طريق علاقة الرغبة التي ترتبط الفاعل بالموضوع وفق الترسيمة التالية.[2]



[1] الشريف جميلة ،مكونات الخطاب البريدي ص12-13.

[2] الشريف جميلة ،مكونات الخطاب السردي ص13.

يعتبر النموذج العملي بنية قارة ،جامعة الحركة العلاقات بين العوامل باختلاف أنواعها حيث يمكن أن تكون الفواعل أبطالاً أو موضوعات للقيمة ،مرسلين أو مرسلين إليهم معارضين أو معارضين معتدين أو المساعدين بقوى نافعة ، حيث التحولات المتتالية والتغيرات الملحقة بها وينتج عنها وصف للعوالم الجزئية ممّا يحدد طرقي السردية ونضعه في الرسم البياني الأتــي :

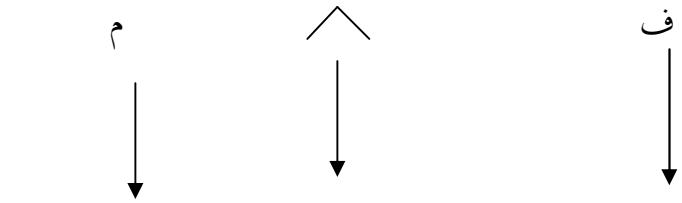
مرسل ←— موضوع القيمة —→ مرسل إليه

معارض ←— فاعل —→ مساعد

يخضع النموذج العاملي لنظام التقابلات ، تتشكل ثلاث ثنائيات tripartition binaire من العوامل وهي: المرسل المرسل إليه ، الفاعل، الموضوع، المساعد ،المعارض،تنظيم هذه فيما بينهما وتتفاعل في علاقات تثبت صلاحية الصلة من تعارض و اتصال المكونة للنموذج.[1]

إن التحليل السردي أساسه التميز بين الحالات و التحويلات بمعنى التميز بين الحالة للدلالة على الكينونة(être)أو الملك(AVOIRE) وبين الفعل(FAIRE) المنجز لذلك يقوم التحليل السردي للنص بإتباع ترتيب ملفوظات الحالة ملفوظات الفعل،التي تعمل على إعادة النظام تحت الكلمات و التعابير والجمل المتجلية في أشكال متعددة يجسد ملفوظ الحالة وضعية كل عنصر في علاقته بالعنصر الأخر من خلال عمليته الصلة المعززة في طرفيها بقابلية الوصل بين الفاعل والموضوع لنحصل على ملفوظ حالة متصلEnonce detat conjanctifويرمز إليه

[1] نادية بوشقرة ،مباحث في السينمائية السردية،ص49.



كما تحمل قابلية الفصل بينهما فيعطينا ملفوظ حالة منفصل detat conjanctif Enonce

وفي مقابل للحالة نجد التحويل الذي يقلب مجرى الأحداث في النص السردي، بانتقال حالة أولى إلى حالة ثانية مغايرة وفي هذا السياق نتحدث عن ملفوظ الفعل Enonce de faireالمنجز العملية التحويل بعبور الحالة من شكل الأخر وهما إثبات:[1]

لقد اهتم غريماس بمثال بروب الوظائفي اهتماما ،دفعه إلى درجة العمل على تعميق مفاهيمه وبلورتها في تصدّر منطقي شامل للأجناس السردية ،كيفما كانت طبيعتها الدلالية ،وهذا هو القارئ الجوهري بينه وبين بروب الذي لم يعرف انتباها لتلك الأجناس، الأمر الذي جعل بحثه يدور في نطاق ضيق لا يتجاوز حدود الاشتغال بالحكاية الخرافية فإذا كان تصور بروب مؤسسها للحكاية على سبعة شخوص ،من كائنات إنسانية وحيوانية ومواضيع ومفاهيم ، نجدها في :(المعتدي agresseur – المانح donauteur –الأداة lauxiliaire الشخصية المفقودة –الأميرة مثلا –ووالدها le personnage recherche et son père البطل heroes والغادر traiter الذي عادة ما يسمى بالبطل المزيف .

يرد غريماس على هذا التصور بمثال توفيقي ،يؤلف فيه بين الأداة والمانح الحصول على عامل "المساعد adjuvant" وبين المعتدي والغادر المحققان لعامل "المعارض opposant" فيما يشخص البطل في دور "الفاعل" sujet الذي يسعى للبحث عن الشخص المطلوب –الأميرة – وهي عامل موضوع

[1] نادية بوشقرة ،مباحث في السينمائية السردية،ص52.

القيمة objet de valeur المرغوب فيها ، وفي الأخير يأخذ الوالد- نقصد والد الأميرة –صفة العامل "المرسل" destinateur ويقابله المفوّض في صفة المرسل إليه destinataire

لقد تمكن غريماس من كشف بعض الملابسات التي سقط فيها مثال "بروب" لأنه يضع الأميرة ، ووالدها في مجال واحد للحدث مع أن الهوة بينهما سحيقة تتعدى حدود القرابة التي تجمعها .

على أساس هذه المعطيات، نستخلص ثلاثة أنماط من العلاقة وهي:

علاقة الرغبة: متمحورة حول موضوع القيمة الذي يسعى إلى امتلاكه .

علاقة التواصل : وتدور أساسا بين المرسل والمرسل إليه مع تتبع خطوات الفاعل الموظف للحصول على موضوع القيمة.

علاقة الصراع : تتميز هذه العلاقة تخلق الحواجز والعراقيل بين كل من الرغبة (إرادة) الفاعل وعلاقة التواصل (نقل موضوع القيمة) ،لنجد العامل المساعد مسانداً ،يدفع الفاعل إلى ممارسة ومواصلة ما كلّف به ، من دون

يأس أو خضوع أو استسلام بينما يظهر المعارض ليتفق دون ذلك جاهداً لتوريط الفاعل في مأزق تشكل حدة في الصراع وزيادة في التوتر.[1]

وتحدث عن العوامل الدكتور "مُحَّد بوعزة" شارحاً إيّاها بأنها مفهوم أكثر عمومية تبريدا من مفهوم الشخصية فقد يكون العامل شخصية أو حيوان أو جماد أو فكرة إنه يعادل مفهوم الوظيفة (إن العامل الوظيفة في اصطلح سوريو...)

يشكل قسماً من الممثلين، من الشخصيات يتحدد من خلال مجموعة من الوظائف الدائمة ومن المواصفات الأصلية.

1نادية بوشقرة:مباحث في السينمائية السردية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع تيزي وزو،2008،ص47-48.

ويتكون النموذج العالمي عند "غريماس"من ستة عوامل موزعة على ثلاث أزواج كل زوج يتحدد من خلال محور دلالي،يحدد طبيعة العلاقة التي تربط بين الأزواج الثلاثة.

أ-ذات/موضوع:تمثل الذات مصدر الفعل فهي التي تسعى إلى تحقيق موضوع قيمتها، الموضوع هو غاية الذات التي تشتهي إليها الحكاية ،ويكون فعل الذات أمّا باتجاه إلغاء حالة ما أو شاباتها أو خلق حالة جديدة.

ب-المرسل/المرسل إليه: المرسل هو ما يجعل الذات ترغب في موضوع ،ويدفعها إلى الفعل،فكل رغبة من طرف الذات يكون وراءها محرّك أو دافع فهو المرسل والمرسل إليه هو الطرف المستفيد من الفعل (فعل الذات)فتحقيق الذات الموضوع يكون موجها نحو طرف مستفيد هو المرسل إليه.

ج-المساعد /المعارض:المساعد هو الذي يقف إلى جانب الذات ويساعدها على تحقيق موضوع رغبتها ،و المعارض هو الذي يقف عائقا بين الذات وموضوع رغبتها وبالتالي يعمل على وضع العراقيل أمام جهودها لتحقيق موضوعها.[1]

كما تحدثت "نادية بوشفرة"في كتابها مباحث في السردية عن ملفوظات الحالة فنجد أنّ

1- تشكل تحويل المتصلtransformation disjonctiveينتقل من حالة انفصال إلى حالة اتصال الفاعل لموضوع القيمة ويرمز له:

(ف م) ⟵ (ف م)

2-شكل تحويل منفصل transformation disjonctive ينتقل من حالة اتصال إلى حالة إنفصال الفاعل في صلته بالموضوع ويرمز إليه:

(ف م) ⟵ (ف م)

[1] محمد بوعزة،تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم ص66.

فلما يأتي الأول اتصاليا، يتحسم في صورة امتلاك الفاعل لموضوع القيمة بعدما كان منفصلا عنه.

ق ت=(ف1)▼← {(ف1 م) ⟵(ف1 م)}

بينما يكون الأخر إنفصاليا يتمثل في صورة الاستلاب التي تلحق الفاعل في علاقته بالموضوع بعدما كان متصلا به:

ق ت=(ف1) ⇦{(ف1 م) ⟵ (ف1 م)}

وبذلك نقول بأن الفعل يوصف بأنه انعكاسي(réflexifs) إذا كان الفاعل المنجز لعملية التحويل هو الفاعل الحالي الموصول بالموضوع في نهاية العملية و بأنّه متعدّ(transitif) إذا كان مختلفا عنه.[1]

وقد اهتدى الباحث الفرنسي "جوليان غريماس"بعد دراسات عميقة لمختلف الأبحاث في ميدان السينمائيات السردية واللسانياتية إلى وضع النموذج العاملي الذي يعتبر تشخيصا غير تزامني لعالم الأفعال وحيث يقوم على ستة عوامل تأتلف على ثلاث علاقات وهي:

فاعل(مرسل) ⟵ فاعل(موضوع) ⟵ فاعل(مرسل إليه)

فاعل(مساعد) ⟵ فاعل (ذات) ⟵ فاعل (مناهض)

1/المحور:فاعل(ذات)/فاعل(موضوع)يسمى محور الرغبة.

2/المحور"فاعل(مرسل)/فاعل(مرسل إليه) يسمى محور الإيصال

3/المحور:فاعل(مساعد)/فاعل(مناهض)يسمى محور القدرة.[2]

ومن خلال هذه المحاور يمكن الحصول على فئات عاملية من ثلاث أصناف:

[1] نادية بوشفرة–مباحث السينمائية السردية ص52-53.

[2] أحمد أمين بوضياف=إستراتيجية البناء العاملي وديناميكيته في الخطاب الروائي مدينة الرياح"لموسى ولد بنو أنموذجا.

1-الفئة العاملية:فاعل(ذات)/فاعل (موضوع):

تقوم هذه الفئة على العلاقة الموجودة بين الفاعل الذات الباحث عن اكتساب موضوع بحيث تتم فصل هذه العلاقة على حالتين أساسيتان هما:حالة الانفصال والاتصال وهما مصدر للفعل ونهاية له لأنها تعد نقطة الإرسال الأولى التي تتوق إلى إلغاء حالة ما إثباتها أو خلق حالة جديدة .

إن الأوضاع المختلفة لعلاقة الفاعل بالموضوع تتجلى من خلال الملفوظات السردية التي تربط الفاعلين والتي تنقسم إلى مجموعتين فرعيتين تسمى الأولى بالملفوظات الفعل التي تدل على الحركة والثانية ملفوظات الحالة التي تدل على انتقال الفاعل من حال إلى حال.[1]

وكنتيجة لذلك أمام فاعل حالة وفاعل فعل يرتبط وجودهما السيميائي ارتباط بعضهما البعض.

2-الفئة العاملية فاعل (مرسل)/فاعل(مرسل إليه):

تقع هذه الفئة على طرفي محور الاتصال بحيث تفهم هذه العلاقة ضمن بنية الحكي ووظيفة العوامل فحسب "غريماس"يمكن إن يكون الفاعل الذات مرسلا إليه،كما أيضا أن يكون موضوع الرغبة هو نفسه موضوع الاتصال ،كما أن تدخل محور الرغبة ومحور الاتصال واضح لما يتعلق الأمر تداول الموضوع كموضوع للبحث لدى الفاعل الذات وكموضوع للتداول بين المرسل ومرسل إليه.[2]

[1] نفس المرجع سبق نص41-42.

[2] نفسه=ص43-44.

3-الفئة العاملية:فاعل(مساعد)/فاعل(مناهض):

تتحدد الفئة من خلال محور الرغبة ، حيث يبرز نوعان من الوظائف الأولى منشأتها تقديم مساعدة للفاعل الذات من أجل حصوله على الموضوع فيما تعمل الأخرى على وضع الحواجز أمام هذا المسار بحيث توكل هذه الوظيفتين لفاعلين نسميهما الفاعل المساعد و الفاعل المناهض.[1]

ثانيا: منطق الحكي:

إما بخصوص المنطق الحكي:وضع كلود"تريمون"كتابه"منطق الحكي"حدد فيه المنطلقات الأساسية التي وجهت جهوده في مضمار دراسة الحكي وقد تناول القسم الأول من كتابه أعمال "فلايد بير بروب"وتناول في القسم الثاني دراسة الأدوار السردية الرئيسية معبر إياها بمثابة حبكة الأحداث في الحكي وقد حاول الخروج من التصور الشطبي الذي أخذ به يروب ،معتبر أن بنية الحكيشديدة تعقيد و قابلة لعدد معين من الاحتمالات في مسار تكونها ،وهذا ما يسمح له بأن يعمم دراسته على أنواع كثيرة من الحكايات العجيبة كالرواية مثلا.

ولهذا فالانطلاقة الحقيقة لأعمال"بريمون"تبدأ من قراءته لكتاب"مرفولوجيا الحكاية" لـ"بروب"وقد تبين ذلك في كتابه "منطق الحكي"والمنطق هو حصيلة تحرك الشخصيات في النص الأدبي.[2]

يعتبر "بريمون"من بين النقد الأوائل الذين تناولوا المبحث السردي غير أن المنطلق الأساس الذي يشيد عليه"بريمون"خلاصات السرد، حول الانطلاق في قراءة نقدية لما قدّمه "يروب" من بنيات وعلاقات وظيفة تحكم القصة ،فنجد ضمن كتابه "منطق السرد"الصادر1973،جملة من المقالات التي يناقش فيها من منظور دائم،كتب كل من يروب وغريماس وتودروف،ومن منطلق الوعي بضرورة تجاوز الفراغات والنقائص المعتمدة في المنهج.

---

[1] أحمد أمين بوضياف:مذكرة إستراتيجية البناء العاملي دينامكية في الحطاب الروائي"مدينة الرياح"لموسى ولد بنو انموذجا ص44-45.

[2] جميلة قيسمون، الشخصية في القصة ، ص202

لكن مناقشة الأساسية تمحورت حول مقترحات "يروب" في كتابه مورفولوجيا الحكاية خاصة بها آو صحة في فصل المادة والمنهج حيث حدد أربع خصائص أساسية للحكاية هي:

أ-إنّ العناصر الثابتة و الدائمة في الحكاية هي وظائف الشخصيات ،مهما كانت طبيعتها ومهما كانت الطريقة التي تؤدي بها الوظائف.

ب-إن عدد الوظائف في كل حكاية عجيبة محدود.

ج-إن تتابع الوظائف متماثل في كل الحكاية.

د-كل الحكايات العجيبة تتأسس وفق بنية واحدة أو صنف تحكمه بنية واحدة .

ومن خلال مناقشة للفرضيات الأربع ،يجد أن المبدأ الأساسي الذي يتحكم في الوظائف هو مبدأ السببية ،ونظام التتابع الكرونولوجي، وهذا المتوالية حسب بريمون لا يمكن أن تستجيب كل الحالات السردية الممكنة كما أنّ بنية الحكاية يمكن أن تتعدد وفق صيغتين أساسيتين إما تكون العلاقة بين الوظائف وفق منطق فعلي سببي، وإما أن تكون تبعا لإفترضات عملية أو مقتضيات ثقافية.

ومن هنا فإنّه بدلا من أن يتم وضع الوظائف الواحدة تلوى الأخرى كما فعل يروب فإن بريمون يقترح تركيبها في منطق تتحرك في الوقت نفسه،وتكون الوظائف متصلة بمتتالية سردية أساسية تمر بثلاث مراحل يتتبع عنها أفق محدد،وهذه المراحل هي:[1]

-وضعية "فدح"لإمكانية وقوع حادثة أو سلوك.

-وضعية الانتقال للفعل المبرمج في وضعية الافتتاح.

[1]عمر عيلان في مناهج تحليل الخطاب السردي ص149-153.

-وضعية نتيجة الفعل التي تختتم وتعلق المسار على النجاح أو الفشل ويعبر عن هذه الوضعيات كما يلي:

-وضعية افتتاح لإمكانية.

-تحقيق الإنجاز الفعلي-نجاح.

-عدم تحقق الإنجاز الفعلي –فشل.

وعبر هذه المنهجية ذات الثلاث مراحل ،يؤكد بريمون أنّ أفاق كل وضعية تتلخص في إمكانيتين هما:

-الإمكان أو عدم الإمكان بالنسبة لأولى.

-القيام بالفعل المنجز أو عدمه والبقاء وبالتالي في مستوى التصور والتخيل والحلم بالنسبة إلى الثانية.

-أما الوضعية الثالثة و اللأخيرة فتمثل النجاح أو الفشل.

غير أنه من المفيد التأكيد على أنه ،يعكس يروب،فإن هذه الوضعيات السردية المنتظمة وفق ثلاثية المقطع السردي،لا يشترط أن تتصل بما سبقها أو بما سيلحق ،وفق علاقة سببية أو منطقية وتبقى هنا الحرية مطلقة للراوي في ترتيبها وتقديمها للمتلقي ويقترح "بريمون"لدراسة نقاط انطلاق الشبكة السردية مفهوماً هو الحلقة يرى من خلاله ان القصة هي متتالية الأحداث مطبوعة بقيمة إنسانية حول حادثة واحدة، وهذا يعني أنّ الأحداث مرتبطة بقيم مثل :الوصف ،الأسلوب البلاغي ، الحدس،والتوقع.

الفاعل:القائم والمبادر بالمسار التحويلي.

وتتبادل الشخصيات هذه الأدوار السردية خلال القصة،فالمنفعل هو فاعل إذا ما وقع تحت تأثير عوامل نفسية مثل تؤدي به للقيام بفعل :والفاعل منفعل لأنه بفعله سيتأثر من خلال وضعيته والأشكال الثلاثة للمنفعل هي: [1]

ونجد نفس الحديث عند "جميلة قيسمون" حول إقتراح "بريمون"الذي يقدم في كل مقطع سردي ثلاث و وظائف وكل وظيفة لها إمكانية :

1-**الوظيفة الأولى:** تفتح إمكانية الحدث يتصرف الشخصية يمكن أن يكون تتابعا لهذه الوظيفة فتحصل:

2-الوظيفة الثانية:

-إمّا أن تمر الشخصية إلى الفعل.

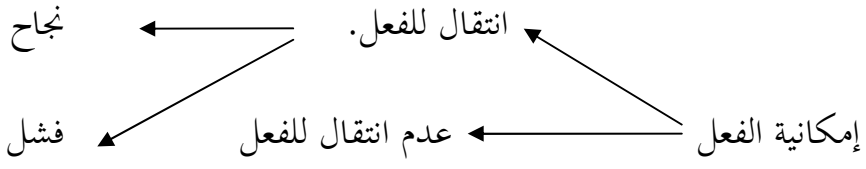
-أو أنها لاتمر الفعل.

فإذا كان هناك مرور إلى الفعل تكون:

3-الوظيفة الثالثة: إمّا أن فعل الشخصية يكلل بالنجاح.

-أو تكون الهزيمة.

ويمكن توضيح ذلك كما يلي:



[1] عمر عيلان،في مناهج تحليل الخطاب السردي ،منشورات اتحاد كتاب العرب ،دمشق،2008،ص153-155.

بالرغم من احتفاظ"بريمون"لمفهوم الوظيفة عند "بروب"باعتبارها عمل الفاعل معرف في معناه في سير الحكاية[1]

إلاّ أن هناك اختلاف" فيروب" يؤكد أن كل وظيفة تؤدي حتما إلى الوظيفة الأخرى والنهاية مكللة دائما بالنجاح،بينها "بريمون" يترك الاختيار بين إمكانية المرور من مرحلة إلى أخرى وبين عدم المرور وذلك تبعا للظروف المحيطة،ثم عدم استبعاد الأحداث التي تكون نتيجتها الفشل.[2]

ما هي العلاقة التي يتبادلها العوامل داخل العالم الصغير ؟وما هي صيغ وجودها في العالم ذاته؟

2-ما هو المعنى العالم للنشاط المنسوب إلى العوامل؟وممّ يتكون هذا النشاط؟

وإذا كان هذا النشاط تحوليا ،فما هو الإطار البنيوي لهه التحولات.

أثناء إجابته عن السؤال الأول يضع تصوره للعوامل مستندا على مفهوم اللسانيات لها ،فقد لاحظ أن الوظائف في النحو التقليدي أدور تمثلها كلمات فالفاعل هو الذي يقوم بالفعل والموضوع هو الذي يتلقى الفعل والجملة تمثل المشهد وهكذا فإن الأفعال والممثلين يغيرون بنهما المشهد لايتغير و يحصل على علاقتين تربط العوامل في شكل تقابلي:

الفاعل المقابل ←——————— الموضوع

المرسل مقابل ←——————— المرسل إليه.[3]

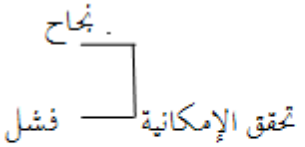
أما شريف جميلة يشبه بنية الحكي بإطلاق الأسهم،فالوضع الأساسي لإمكانية هو إطلاق السهم فإذا لم يتحقق هذا الوضع معنى ذلك أن السهم لم يطلق ،وفي حالة إطلاقه فإن السهم قد،يصيب الهدف وقد لايصيبه ويمثل لذلك بالرسم الأتي

[1] سمير مرزوقي وجميل شاكر،مدخل إلى نظرية القصة ص24.

[2] جميلة قيسمون،الشخصية في القصة ص 202.

[3] شريف جمبلة مكونات الخطاب السردي ص12.

لذلك بالرسم الأتي



الوضع يفسح مجال الإمكانية — عدم تحقق الإمكانية

وإذا اعتبر"يروب" الوظيفة هي الوحيدة القصصية ،فإن بريمون يتخذ المتتالية وحدة قضية بها يتطور الحكي ،فهي تمر بثلاثة مراحل في كل مرحلة احتمالا إما التحقق أو عامة في الثانية والنجاح أو الفشل في الثالثة ،أن الأولى هي التي تفتح إمكانية حصول الفعل.[1]

من خلال هذه العلاقات الثلاث يصل "غريماس"إلى وضع نموذجه العملي فتحليل الحكاية يركز على موضوع الرغبة التي يقوم بها الفاعل وهي نفسها موضوع التواصل بين المرسل والمرسل إليه نو المنتج الصراع بين المساعد والمعارض.

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه

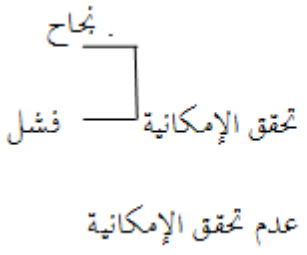
المساعد ← الفاعل ← المعارض[2]

العامل في تصور "غريماس"هو الممثل ،فقد يمثل فاعل الإنجاز ،فيصبح الفاعل في البرنامج السردي ممثل بشخصين يسميهما الناقد ممثلين ،ويمكن للفاعل أن يمثل عدة ممثلين في المقابل قد يجسد الممثل عدة عوامل حسب الشكل الأتي:

[1] المرجع نفسه ،ص10.

[2] الشريف جميلة، مكونات الخطاب السردي ص15-16.

لذلك بالرسم الأتي



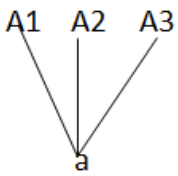
إن هذا التصور والتحليل المعدين اللذان وضعهما "غريماس"قائلين على تمثيل العامل الواحد بعدة ممثلين أو تمثيل الممثل الواحد بعدة عوامل ، بالإضافة إلى تعدد البرامج السردية نتيجة كثرة فواعل الحالة التي تعددت رغباتهم ،يتعد المواضيع الموجهة إليها فتطور دراسة الحكي لتناول أشكالا لها مثل هذا التعقيد كالرواية.

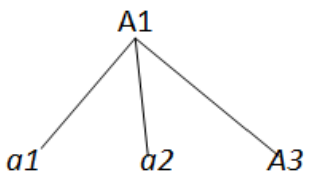
المرسل ـــــــــــ الموضوع ـــــــ المرسل إليه

المساعد ـــــــــــ الفاعل ـــــــــــ المعارض

وقد عرفته "أمنة يوسف"حيث تقول:والسرد مصطلح نقدي حديث يعني:

(نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية) كما ذهب إليه د."عبد الرحيم الكردي"بتعريفه يقول :إنّ أيسر تعريف للسرد هو تعريف طرولان بارت"بقوله"إنه مثل الحياة علم متطور من التاريخ والثقافة"





وبالرغم من بساطة هذا التعريف إلاّ أنه واسع جداً، فالحياة غنية عن التعريف وهذا راجع لتنوعها وسرعة تقلبها وارتباطها بالإنسان ذلك الكائن المتمرد على كل تعريف أو قانون ومن ثمة كانت الحاجة

الماسة إلى فهم السرد بوصفه آداة من أدوات التعبير الإنساني نونيس بوصفه حقيقة موضوعية تقف في مواجهة الحقيقة الإنسانية.[1]

ثالثا: في السرد:

بمعنى هو عبارة عن تحول المشهد الواقعي من صورته الحقيقية غلى ألفاظ وصفات والأفعال التي يتخذها الكاتب للتعبير عن المعنى حيث تعتبر الألفاظ هي الجوهر في الآداب حتى يمكننا القول بأنها الآداب نفسه بواسطتها،نعبّر عن أفكارنا ونجد بعض القصص اعتمدت على الأسلوب الفني التمثيلي وله عدة مميزات منها البساطة في الأداء والابتعاد عن التعقيد والسطحية.[2]

أما تعريفه عند "نفلة حسن أحمد العزي "هو الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع (الحاكي) ليقدم بها الحدث إلى الملتقي ،فكأن السرد هو نسج الكلام في صورة الحكي مما يعني أنّه بإمكان القاص تنظيم مادته الحكائية وفق النمط الذي يرتأيه وبذلك يؤدي السرد مهمة تشكيل البناء الفني للحكاية.[3]

ويعرف "رولان بارت" السرد بقوله :إنه مثل الحياة نفسها ،عالم متطور من التاريخ والثقافة.[4]

إلا أن النقاد يرون أن هذا التعريف رغم يسره فهو عام وواسع ليبين التعريف الحقيقي للسرد لأن الحياة يصعب تحديد مفهومها.

كما ذهب إلى ذلك سعيد توطين في كتابه "الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي "كما يلي"

[1] أمنة يوسف تقنيات السرد في النظرية والتطبيق،دار الحوار للنشر و التوزيع ،سوريا ،ط11997ص28.

[2] مذكرة ليسانس ،القصة القصيرة في الخطاب النقدي الجزائري أحمد طالب نموذجا سنة 2010/2009،ص19.

[3] د.نفلة حسن أحمد العزي ،عمان دار غيداء للنشر و التوزيع ط1ن2012م.1433هص16-19.

[4] عبد الرحيم الكردي ، البنية السردية للقصة القصيرة ،القاهرة ط2.2005.ص13.

فعل لاحدود له يتسع ليشمل الخطايات سواء كانت أدبية أو غير أدبية ،يبدءوه الإنسان أينما وجد وحيثما كانت نو يصرح"رولان بارت" قائلاً"يمكن أن يؤدي الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية وبواسطة الصورة ثابتة أو متحركة وبالحركة وبواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد إنه حاضر في الأسطورة والخرافة والحكاية والقصة.[1]

فالسرد إعادة متجددة الحياة تجتمع فيه أسس الحياة من شخصيات وأحداث وما يؤطرها معا من زمان ومكان ،تدخل في صراع يحافظ على حياة السرد والسيرورة الحكي وفق تعدد لغوي وإيديولوجي وفكري يتسع ليشمل خطايات متعددة ومختلفة.

ويشير "تما شفسكي"إلى وجود صنفين من السرد موضوعي وأخر ذاتي،الموضوعي :فهو عرض الكاتب الأخبار و أفكار الشخصية وأسرارها،فهو عليم بالأحداث والنوايا والرغبات و الأعمال ولا أحد يطعن في صحة مايروي أو يرغمه عل تحديد مصدر معلوماته وإما الذاتي:فهو عرض يصطلح به الراوي الذي قد يكون معرّفا في النص، أو شاهداً على الأحداث أو مشاركاً فيها أو مطلعاً على الأخبار عن طريق الشخصيات .

في حين قد تعتبر في السرد الموضوعي على أسلوب سردي آخر يقتضي فيه الرواي أعمال شخصية أولى ،ثم يحول اهتمامه إلى قص أعمال شخصية ثانية ،ثم يعود مرّة أخرى إلى تتبع أعمال الشخصية الأولى وهكذا ،وهذا التصنيف من السرد يطلق عليه تودر وف مصطلح التناوب الذي يقوم على رواية حكايتين تتزامنيا،يقطع الأول تارة والثانية تارة آخرى الاستئناف احديهما في الانقطاع التالي.[2]

وإذا أردنا البساطة يمكن تعريف السرد بأنه عرض حدث أو سلسلة أحداث متتابعة أو أخبار وواقعية أو خيالية بواسطة اللغة وكل سرد يشترط حدثا وشخصيات تنشط ضمن زمان ومكان معنيين وبواسطة سارد ينتقل كل ذلك إلى السامع أو الخارج.

---

[1] سعيد يقطين:الكلام و الخبر مقدمة السرد العربي ،ط1،المركز الثقافي ،بيروت 1997،ص19.

[2] د.سيدي محمّد بن مالك .السرد والمصطلح عشر قراءات في المصطلح السردي وترجمته،ص18.

إنّ أول السردين الذي عمدوا إلى تحليل الخطاب من وجهة سردية "تودر وف" الذي ميز في الحكي بين القصة والخطاب وقسم تحليل الخطاب إلى أنماط ثلاثة :

مقولة الصيغة: وتتعلق بدرجة حضور الأحداث التي يستدعيها النص.

مقولة الزمن: وتتصل بالعلاقة بين خطين للزمن:خط القصة وخط الخطاب.

مقولة الرؤية: وهي وجهة النظر التي نلاحظ حسبها الموضوع ونوعية هذه الملاحظة.

وقد اعتمد "تودر وف"تقسيم "بيون" الثلاثي مع بعض التغيرات على الكل الأتي :

1/- الراوي أكبر من الشخصية (الرؤية من الخلف):

وتستعمله الرواية الكلاسيكية، ويكون الروائي أكثر معرفة من الشخصيات، فشخصياته واضحة بلا أسرار وهو الشكل يتجلى بدرجات متفاوتة المستويات وتشترك جميعها في إبراز قوة الراوي.

2/-الراوي يساوي الشخصية (الرؤية مع):

وينشر في الرواية الحديثة، وهناك لا يعرف الراوي أكثر مما تعرف الشخصيات، فيه للروايات أن تروى بضمير الغائب ودوماً تبقى أمام عدّة روايات لحدث واحد وتبعا لذلك نحصل على عدة وجهات نظر.

3/-الراوي يعرف أقل من الشخصيات (الرؤية من الخارج):

في هذا الشكل يعرف الراوي اقل مما تعرفه جميع الشخصيات.

ويعتبره "تودروف" مجرد اصطلاح لأن الرواية بهذا الشكل تصبح غامضة إنما ساقه كنوع من الكتابة ،وقد بدأ استعماله في القرن العشرين ، يكون الراوي فيه مجرد شاهد على الأحداث إنّ"تودروف" وإن

لم يجد إلا من حيث إعادة تكييف تقسيم "بيون" فإنه أعطى مفهوم الرؤية أبعادها داخل الخطاب الروائي ودفع بها الخصم لنتجلى أكثر من الواجهة العملية التي كشفت أهمية الراوي في السرد.[1]

ومن أهم الدراسات التي ظهرت في الستينات عن المنظور ، دراسة وابن بوث تحت عنوان بلاغة الرواية ، ركّز فيها على وجهة النظر والمسافة ،ويحمل كتابة عنواناً دالا بدقة على هذا الاهتمام ببلاغة الرواية ،ويقصد بالبلاغة مجموع التقنيات المستعملة من طرف الروائي لتحقيق التواصل مع القارئ،فالغاية من الرواية ليست خلق الإبهام بقدر ما هي نقل بعض القيم ،وما يهتم في نظر بوث ليس الإجراء المستعمل إنّه الراوي الذي يستعمله ويقترح تصنيفات لوجهات النظر هي :

1/- الكاتب الضمني (الأنا الثاني للكاتب) :

نجده في كل الروايات ، مختفي في الكواليس أو محركاً للأقنعة ،فكل الروايات تقنعنا بأنّ هناك كاتب يدل على الأنا الثانية التي تعرض صورة إنسان على مستوى عال من الدقة والصفاء أكثر معرفة وإحساس وحساسية مما هو في الواقع .

2/- الرواة غير الممسرحين (غير الممثلين) :

وهم الرواة الذين يشتبهون بالكاتب الضمني ولا نستطيع التفريق بينهما في حين هناك عمليا فرق بينهما لأنه دوماً هناك وساطة بيننا كقراء وبين الحكاية.

3/- الرواة الممسرحون (الممثلين) :

وهم الممسرحون إلى حدّ ما فحتى الراوي الأكثر اختفاءاً يعدّ ممثلاً بمجرّد حديثه عن نفسه بضمير المتكلم ، أو بمجرّد كلامه ، وفي بعض الأعمال التي يكون فيها الراوي شخصية مركزية يختلف تماماً عن الكاتب الضمني الذي نخلقه ويتمتع بديناميكية فيزيائية ذهنية وأخلاقية كبرى .

[1] الشريف جميلة ،مكونات الخطاب السردي ،مفاهيم نظرية . ص 67-68

وهكذا يحدد "بوث" المشكل وفق التصنيفات الآتية :

التمييز بين ما يسميه الكاتب الضمني وبين الراوي.

- التمييز بين الرواة المؤهلين للثقة والذين ليسوا كذلك.[1]

طرحت أساليب السرد مسألتي الرؤية السردية والصوت السردي اللتين أفاض البنيويون في شرحها وتصنيف مضامينها تأسيسا على أعمال الشكلانيين الروس، وهما مسألتان تجدان العلاقة بين الراوي والشخصية داخل السرد، وأن "جنيت" يزعم أن اديولوجبة الراوي لا تمثل بضرورة ايديولجية الكاتب، وتتجلى العلاقة بين الراوي والشخصية على صعيد إدراك الحكاية في جملة من الرؤى السردية، ويعتبر "جون يويون" و" تودروف" هي:

الرؤية من الخلف، الرؤية مع، والرؤية من الخارج، التئيرات بتعبير "جينيت"، وهي التبئير بدرجة الصفر، التبئير الداخلي، التبئير الخارجي.

ولهذا يرى "تودورف" أن السرد على وجه الخصوص، ليس سوى نموذجا للكتابة لا يمكن ابدا أن يتحقق كحالة خالصة والكتابة الشفافة، المحددة في درجة الصفر، لا توجد، فالسرد ليس إلا قطبا من بين أخر تضطرب فيه صيغة الملفوظ الروائي[(2)].

تتطلب دراسة النص السردي البحث في الكيفية التي يتم بها التقديم والإخبار عن الأحداث داخل القصة،وهذا يتم بربط العلاقة بين من يؤدي الأفعال في الحكاية والشخصية وبين من يقدمها (السارد)، إذ تتحدد تسمية هذا الفعل بالرؤية،

ويقدم لنا "تودروف" التقسيم الثلاثي الذي إقترحه "جون بوين" في "الزمن والرواية" حتى يحدد أشكال العلاقة القائمة بين السارد وما يسرده عن الشخصيات، لكن تعارض لهم يقترح "جبنيت"

---

[1] الشريف جميلة ،مكونات الخطاب السردي مفاهيم نظرية . ص 65-66.

[2] – د- سيدي مُحَمَّد بن مالك، السرد والمصطلح.

مصطلح أخر عوض "الرؤية" لالتباسها مع الجانب البصري، وهذا من خلال استلهام المصطلح الذي اقترحه "كلينث بروكس" و "واريف" " البؤرة السردية " إذ يتقدم يوضح مصطلح التبئير ويميز بين ثلاث حالات:

أ- التبئير الصفر: عوض الرؤية من الخلف.

ب- التبئير الداخلي: عوض الرؤية مع.

ج- التبئير الخارجي : عوض الرؤية من الخارج[1].

ويقول الدكتور "حبيلة الشريف"_ في كتابه " مكونات الخطاب السردي، مفاهيم التظرية ".

أنّ في خطاب الحكي ينطلق "جيرار جينيت" من قراءة الأعمال التي تسبقه، ومن خلال نقده مختلف التصورات يضع تصوره لمشروع المتطور، بناءا على عمل "تودرةف وبيون" مستخدما مصطلح التبئير بدلا من مصطلح وجهة النظر، ولكي يتجنب المضمون البصري الخاص جدا لمصطلحات الرؤية، الحقل وجهة النظر فإنني سألجأ إلى مصطلح التبئير الأكثر تجريدًا قليلا".

وهكذا ينقسم التبئير إلى ثلاثة أقسام :

1- **اللاتبئير في درجة الصفر**: أشتهر به الحكي الكلاسيكي يقدم كمثال له رواية "مدام بوفاري" التي تغير فيها الشخصية المأرة بشكل سريع وقد أخذ على هذا النوع " هنري جيمس" عدة عيوب منها التفكك وعدم التناسق جراء الإنتقال من مكان لأخر ومن زمان إلى زمان .....بلا مبرر منطقي ليحكم حركة التنقل هذه وبالأخص ينطلق منها بسبب تشتت وتفكك المقاطع السردية.

[1]- زبوجي آسيا وبريخ ليدية، مذكرة بنية الرواية الجزائرية المعاصرة (حارسة الظلال- دون كيشوت في الجزائر، لواسيني الأعرج- أنموذجا، ص 27.

2- **التبئير الداخلي**: ويعطيه ثلاثة أنواع:

أ- الثابت: يكون فيه الراوي واحدا تمر عبره كل الرواية.

ب- المتغير: يمر الحكي عبر عدة رواة.

ت- متعددا: وفيه يحكى عدة شخصيات حدثا واحدا من وجهات مختلفة.

وبعتبر " جينبت " التبئير الداخلي نادرا ما يمكن تطبيقه بشكل صارم لأن الشخصية البؤرية لا توصف أبدا وبالتالي لا يتحقق إلا في المونولوج الداخلي.

3- **التبئير الخارجي**: وفيه لا بمكن التعرف على دواخل الشخصية وأفكارها وأحاسيسها حيث يتصرف البطل دون أن يسمح لنا بمعرفة أفكاره[1].

يتعلق المنظور فما اصطلح على تسميته بوجهة النظر، ويؤكد "جينيت" أنّ كل الدراسات التي تناولت هذا الموضوع، وقعت في اضطراب وخليط كبيرين، وهو يقترح لذلك التميز بين الصيغة والصوت، ويقترح جينيت مصطلح "التبئير" الذي يتحاشى فيه، التركيز على الجانب البصري الذي اعتمده سابقوه عندما اقترحوا مصطلحات بديلة مثل المنظور، الرؤية، وقد ميز جينيت بين ثلاث حالات من التبئير[2]:

- **التبئير صفر**: الذي يشمل مجمل الكتابة الكلاسيكية، يهيمن فيه الراوي، العليم.

- **التبئير الداخلي**: هو تبئير تتضخم فيه وجهات نظر الشخصيات إزاء موقف واحد، كما أن السارد لا يصف الشخصية البؤرية ولا يشير إليها من الخارج.

[1]- الشريف حبيلة، حبيلة مكونات الخطاب السردي- مفاهيم نظرية: عالم الكتب الحديث، ط 1، 1432-2011، ص 65-70.

[2]- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 139.

– **التبئير الخارجي**: هو تبئير يقوم به الشاهد خارج عن الأحداث.

وهكذا نصل إلى التقسيم الثلاثي الذي قدمه "تودروف" إلاّ أنّ ما يميز " جينيت " هو الحيوية التي تختص بها هذه التبئيرات، بمعى أن التبئير الداخلي قد يكون في مقطع يليه تبئير خارجي، والعكس، كما أن " جينيت " بقدم في سياق حديثه عن التبئير ما يسميه التعددية، الصيغة، التي يمكن أن تتقاطع أو تتناوب داخل السرد[1].

يبين الناقد الفرنسي "جون بويون" ثلاث مواقف لراوي:

1- الرؤية من الخلف.

2- الرؤية مع .

3- الرؤية ن الخارج.

ويتمثل الموقف الأول في طريقة العض الكلاسيكي، ويقوم على مفهوم الراوي العالم بكل شيء، فهو يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية عن نفسها، مما يجعل هذا موقف الشخصيات تبهت وتتضاءل، وبضعف دورها في الحدث.

أما الرؤية مع: فتدل على أن الراوي يعلم ما تعلمه شخصياته ويتعرف الأشياء مع تعرف الشخصية.

أما الرؤية من الخارج: ففيها لا يتحدث الراوي، إلاّ بما تخبره حواسه[2].

[1]- المرجع نفسه، ص 145.

[2]- مُحَمَّد عبد الله القواسمة، البنية الروائية في رواية الأخدود لعبد الرحمن منف، ص 59.

ويتحدث "عمر إبراهيم توفيق" في كتابه "فتوى النثر العربي الحديث" عن الرؤية، وبعرفها بأنّها معرفة الراوي لشخصيات القصة، وما يستخدمه من تقنيات لغرض نقل الأحداث إلى القارئ، وقد قسمها "جان بويون" إلى ثلاثة أنماط وهي:

أ- **الرؤية من الخلف:** أو من الداخل "راوي كلي علم " معلومات الراوي عن الشخصية أكبر من معلومات الشخصية نفسها، بحيث يكون الراوي عالما بكل شيء عن الشخصية.

ب- **الرؤية مع أو المصاحبة:** معرفة الراوي بقدر معرفة الشخصيات لنفسها، وتقدم الحكاية بضمير متكلم، أ الغائب حسب رؤية إحدى الشخصيات.

ت- **الرؤية من الخارج- الرؤية السطحية:** معرفة الراوي للشخصيات قليلة تقتصر على المظاهر الخارجية فقط[1].

كما يتحدث إبراهيم خليل في كتابه "بنية النص الروائي" عن التبئير، فقال بأنّ هذا التفسير غير واضح في رأي "جينيت"، شأنه فذالك شأن الاستدراكات الأخرى لدى كل من "تشانتسل" و "نورمان فريدمان " لتجنب الخلط بين الصوت والمنظور يقترح صاحب الحكاية التصنيف الآتي:

1- حكاية ذات سارد عليم : الرؤية من خلف.

2- حكاية ذات سارد هو نفسه شخصية من شخصيات الحكاية : الرؤية مع.

3- حكاية ذات سارد موضوعي وهو الذي يعلم أو يقول أقل مما تعلمه الشخصية: الرؤية من الخارج.

وتجنبا لهذه المصطلحات يقترح جبنيت بديلا لذالك هو مصطلح التبئير الذي يشير بدوره إلى تجميع خيوط السرد الحكائي في نقطة واحدة.

[1]- عمر إبراهيم توفيق، فنون النثر العربي الحديث، ص 95-96.

فالحكاية الكلاسيكية غير مبأرة أو تبأيرها في درجة صفر، اما الحكاية المبأرة إمّا أن يكون التبئير فيها داخليا، أو تبئيرا متعدد كالتي يروى فيها الواحد مرارا، وإما تبئير خارجي كالذي نجده في الرواية البوليسية، وروايات المغامرة[1].

مظاهر السرد:

يقدم لنا " تودرف" التقسيم الثلاثي، المتكامل الذي اقترحه "جون بويون" في كتابه الزمن والرواية، مع إجراء لبعض التعديلات البسيطة، حتى يحدد أشكال العلاقة القائمة بين الراوي وما يرويه عن الشخصيات، وتكون هذه العلاقة منصهرة في ثلاث حالات:

أ- **الراوي> الشخصية**: (الرؤية من الخلف vision par derrière): في هذه الحالة تكون معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيات، فهي لا تملك أسرار بالنسبة إليه، إنّه يعرف ما قامت به وما ستقوم به، فالشخصيات لا تملك أسرار بالنسبة لراوي الذي يقرأ أفكارها ويرى من وراء الجدران.

ب- **الراوي (الشخصية)**: (الرؤية مع vision avec): هنا تتساوى معرفة الراوي والشخصية، حيث لا تطلع على الاحداث إلا وقت وقوعها ،سواء تحت عملية السرد، بضمير المتكلم، أو بضمير الغائب ،فإن بنية الرؤية مهم والموقع الذي يتحذه الراي لا يتغير.

ت- **الراوي< الشخصية**: (الرؤية من الخارج vision par dehors): وهنا تكون معرفة الراوي بالشخصيات محدودة جدا وحقيقتها غائبة عن إدراكها الكلي، ويقدم لنا ما هو ظاهر للعيان، بالإضافة للمقترحات السابقة فمجال أنواع الرؤية يشير "تودروف" إلى توأم رابع يدعوه الرؤية متعددة الأوجه أو الرؤية البانورامية vision

[1]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 64.

stéréotomique، وتكن قائمة في الحالات التي يقوم بها الراوي بالانتقال بين الشخصيات، ويقدم لنا رؤاها المتعددة حول موضوع واحد، فحصل على رؤى مختلفة لشخصيات شتى في مواجهة الحدث نفسه[1].

ويتحدث "عمر إبراهيم توفيق" في كتابه "فنون النثر العربي الحديث" عن الرؤية، ويعرفها بأنّها معرفة الرّاوي لشخصيات القصة، وما يستخدمه من تقنيات لغرض نقل الأحداث إلى القارئ، وقد قسمها "جان بويون" إل ثلاثة انماط وهي:

1- **الرؤية مكن الخلف:** أو من الداخل "راوي كلي العلم": معلومات الرّاوي عن الشخصية اكبر من معلومات الشخصية نفسها، بحيث يكون الراوي عالم بكل شيء عن الشخصية.

2- **الرؤية مع أو المصاحبة:** معرفة الراوي بقدر معرفة الشخصيات لنفسها وتقدم الحكاية بضمير المتكلم، أو الغائب حسب رؤية احدى الشخصيات.

3- **الرؤية من الخارج (الرؤية السطحية):** معرفة الراوي لشخصيات قليلة تقتصر على المظاهر الخارجية فقط[2].

كما يتحدث إبراهيم خليل في كتابه بنية النص الروائي عن التبئير فقال بأنّ هذا التقسيم غير واضح في رأي "جنيت"، شأنه في ذلك شأن الاستدراكات الأخرى لدى كل من "تشانتسل" و"نورمان فريدمان" ولتجنب الخلط بين الصوت والمنظور يقتصر مع صاحب الحكاية التصنيف الآتي:

1-حكاية ذات سارد عليم: الرؤية من الخلف.

2-حكاية ذات سارد هو نفسه شخصية من شخصيات الحكاية: مع الرؤية.

[1]- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 92-94.

[2]- عمر إبراهيم توفيق، فنون النثر العربي الحديث، ص 95-96.

3-حكاية ذات سارد موضوعي وهو الذي يعلم أو يقول أقل مما تعلمه الشخصية: مع الرؤية من الخارج.

وتجنبا لهذه الاصطلاحات يقتصر مع "جنيت" بديلا لذلك هو مصطلح التبئير الذي يشير بدوره إلى تجميع خيط السرد الحكائي في نقطة واحدة.

الحكاية الكلاسيكية غير مبئرة أو تبئيرها في درجة الصفر، أما الحكاية المبأرة إمّا أن يكون التبئير فيها داخليا، او تبئيرا متعددا كالتي يروى فيها الواحد مرارا، وإمّا تبئيرا خارجي كالذي نجده في الرواية البوليسية، روايات المغامرة[1].

لتصيف الرؤية نعتمد على ما أورده تودروف في مقاله "مقولات الحمي" 1966 حيث استعاد تصنيف "بويون" للرؤيات مع إدخال تعديلات طفيفة، وقد وردت كالتالي:

1- **الرؤية من الخلف**: حيث يعرف الرّاوي أكثر من الشخصيات.

2- **الرؤية مع**: وهذه الرؤية سائدة نظير الأولى وتتعلق بكون الراوي يعرف ما تعرف الشخصية.

3- **الرؤية من الخارج**: حيث أنّ معرفة الراوي تتفاءل، وهو يقدم الشخصية كما يراها ويسميها دون الوصول إلى عمقها الداخلي، هذه الرؤية ضئيلة.

أما باالنسبة "جيرار جنيه" فقد جعل حضور الراوي، أو عدم حضوره معيارا أولا في تحديد أنواع الرواة[2].

[1]- إبراهيم خليل، بنية النص الرقائي، ص 64.

[2]- سعاد براهيم، الخطاب السردي في رواية "الموت" عمل شاق لخالد خليفة، جامعة العربي التبسي- تبسة، 1438هـ/2017م، ص 90-91.

ويقترح"جان بويون" تصنيفا للرؤى: ويحدد فيه ثلاثة أنماط يمكن عدها معيار لقياس العلاقة بين الراوي والشخصيات وهذه الأنماط هي:

1- **الرؤية من الخلف**: وفيها تكون معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصية.

2- **الرؤية مع**: وفيها يعرف الراوي نفس الأشياء التي تعرفها الشخصية.

3- الرؤية من الخارج: وفيها تكون معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصية.

وعلى غرار هذا المقترح يبني (جينيت) تقسيم للرؤى مع وجود اختلاف في المصطلحات، فقد سماها على ترتيب نفسه كمايلي:

1- السرد غير المبأر أو التبئير الداخلي.

2- السرد ذو تبئير الداخلي.

3- السرد ذو التبئير الخارجي.

وبذلك تكون الرؤية الخلفية، حسب رأي "جينت"، لموازاة التبئير في درجة صفر لأنّ الراوي كلي المعرفة بماضي الشخصية أو الشخصيات بحافزها ومستقبلها وما يدور في خلدها، وجميع الأحداث تكون خاضعة للسلطة وهيمنته، أمّا الرؤية مع فهي تقابل السرد، ذا التبئير الداخلي، لأنّ وضع الرّاوي فيها يقع ضمن إطار القصة وعلمه بالأحداث يكون على قدر علم الشخصية وأخيرا الرؤية الخارجية التي أطلق عليها مصطلح التبئير الخارجي لحجز الراوي عن معرفة دواخل الشخصية.

أما "تودروف" فهو ينحاز إلى تقسيم (بويون) أيضا لكنه اختزل الرؤى الثلاث في شكلين أساسين يتمثلان بالرؤية من الداخل والرؤية من الخارج ففي الحالة الأولى لا تخفي الشخصية شيئا

عن الراوي، وفي الحالة الثانية فإن هذا الأخير يستطيع أن يصف لنا أفعال الشخصية، ولكنه يجهل أفكارها ولا يحاول أن يتنبأ بها[1].

أما " تودروف" فهو يحاول الكشف عن وجهة نظر الراوي للقصة وأحداثها فينظر العلاقة بين الراوي والبطل في ثلاثة صور وسماها الرؤية:

1- **الرؤية من الخلف:** يكون فيها الراوي ملما بكل شيء ويعرف أكثر من البطل.

2- **الرؤية المصاحبة:** يتساوى فيها البطل والراوي في الأحداث.

3- **الرؤية من الخارج:** فيها يجهل الراوي الأحداث ويكون أقل معرفة من البطل[2].

ويعتبر "تودروف" جهات الحكي في معناه الأصلي الدال على الرؤية أ الجهة نظر هي الطريقة التي بواسطتها تدرك القصة عن طريق الرّاوي، وتبعا لذلك فجهات الحكي تعكس العلاقة بين الشخصية والرّاوي، لكن "جينيت" يفصل مصطلح البؤرة أو التبئير وذلك حتى يتحاشى ما تنطوي عليه هذه الألفاظ – الرؤية، وجهة النظر، ويرتبط هذا المفهوم بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة.

ومن أهم من تناول مسألة الرؤية أو وجهة النظر هو "جانبيون" في كتابه (الزم والرواية) ويرى صاحبه ان المهم في الرواية هو ليس التقنية وإنّما السيكولوجية، إذ استنتج ثلاث وجهات:

1- **الرؤية من الخلف:** فالراوي في هذه الحال يقف خلف شخصياته يعرف عنها أكثر مما تعرفه عن نفسها، وهذا النوع شائع في القص التقليدي.

[1]- د- نقلة أحمد حسن، ص 156-157.س

[2]- تزيفان تودوروف: مقولات الحكي، ص 110-111.

2- **الرؤية مع:** حيث الراوي يعلم ما تعلمه الشخصيات ولا يتجاوزها، وفي هذا النمط نلمس تساوي معرفة الراوي ومعرفة الشخصية عن نفسها وهذه الرؤية كثيرة التوظيف خصوصا فالموجه الجديدة للكتابة والروائية.

3- **الرؤية من الخارج:** يكن فيها الاوي أقل معرفة بالأحداث من الشخصيات لا يتحدث إلا كما يراه ويسمع[1].

إنّ دراسة وضعيات السارد تعني رصد صوت السارد في الحكي والإجابة على السؤال من يتكلم في الحكي؟ بمعنى تحديد الموقع الذي منه يتكلم السارد ويروي القصة، من خلاله تتحد علاقة السارد بالقصة التي يرويها، في هذا المستوى يميز جنيت بين شكلين للعلاة بين السارد والقصة:

1- السارد غير مشارك في القصة: وهو ما سماه " جينيت " بالسارد خارج الحكي، وهو راوٍ ليس رئيسيًا أو فرعيًا، ودوره يقتصر على رواية الأحداث، إنّه من ورق لا من لحمٍ ولا دمٍ كما يراه بارث.

2- سارد مشارك في القصة: سماه "جينيت" سارد داخل الحكي، وهو راوٍ من داخل المتن، وهو شخصية رئيسية وقد يكون البطل، ودوره الأساسي من رواية الأحداث من وجهة نظره[2].

فهو راوي داخلي الحكي، مشارك في الأحداث ملتحم بالحكاية يقدم لها سردًا اِبتدائيًا أو أساسيًا.

[1]- فطيمة ديلمي- تقنيات السرد في رواية "القاهرة الصغيرة"، لعمارة لخوص، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 1435هـ/2014م، ص 40-41.

[2]- فطيمة ديلمي، تقنيات السرد في رواية "القاهرة الصغيرة، مرجعغ سابق، ص 36.

وقد ميز " غريماس" بين مستويين في مفهوم الشخصية كما ذكرنا أنّها مستوى عاملي ومستوى ممثلي، وقد أكد غريماس –في هذا الموضوع على أنّ هذه العلاقة بين المستوين أو بين العامل والممثل تحديدًا، ليست مجرد علاقة تضمن لواقعة داخل صنف، بل هي علاقة مزدوجة، بحيث إذا كان الفاعل ما يمكن أن يجسد فواعل عدة كما في الخطاطة[1].

وعلى هذا الأساس، فالشخصية يمكن عدّها حسب التعبير البارتي نتاج عمل تأليفي تجسده كل من العوامل والممثلين على السواء.

أمّا الشخصية عند "ايتان سوريو" وهو أول المهتمين بالمسرح فقد تناول الشخصية المسرحية وهي شبيهة بتلك التي أعدها "بروب" عن "الحكاية الشعبية".

فقد درس القوانين التي تتحكم في المسرحية مبرزا الوظائف الدرامية الكبرى التي تركز عليها ديناميكية المسرحية ومهمتها، بإيضاح شكلانية المبادئ الأساسية التي تطرحها وطريقة تسلسلها ضمن حركية المسرح ويستخرج ستة أدوار رئيسية وهي[2]:

البطل – البطل المضاد – الموضوع – المعارض – المرسل – المستفيد – المساعد.

[1]– عبد القادر رحيم، بنية النص السردي في روايات إبراهيم سعدي، جامعة محمد خيضر –بسكرة، 1437هـ/ 2016م، ص 56-57.

[2]– جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، ص 201.

وقد أطلق على هذه الوحدات اسم "الوظائف الدرامية" وتمتاز هذه القوى أو الوظائف بقدرتها على الإندماج مع بعضها، فهناك (البطل) وهو متزعم اللعبة السردية أي تلك الشخصية التي تعطي للحدث انطلاقته الدينامية والتي يسميها "سوريو" بالقوة التيماطيقية.

أمّا "الموضوع" أن يتطور ويجد لنفسه حلا بفضل تدخل المرسل وهو تلك الشخصية الموجودة في وضع يسمح لها بالتأثير على اتجاه الموضوع، ويكون هناك دائما مستفيد من الحدث هو مرسل إليه وهو الذي سيؤول إليه موضوع الرغبة أو الخوف وكل هذه الأنواع من القوى المذكورة يمكنها أن تحصل على مساعدة من قوة سادسة يسميها المساعد[1].

ويرى "شريبط أحمد شريبط" أنّ الباحث المدني "سعيد علوش" أول من أدخل مصطلح – الفضاء– في معجمه (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة) حيث أورد جل تعاريف هذا المصطلح.

فالفضاء عنده مكان جغرافي نفسي اجتماعي وثقافي إنّه بعبارة أخرى مكان رمزي بامتياز.

وما نشير إليه هو أنّ هو أغلب الدراسات التي وظفت الفضاء تتملص من تسعات تحديده وتعريفه، وتقدم للقراء على أساس أنّ (الفضاء) لا نزاع حوله وهنا نذكر كمال أبو ديب "الذي أورد في كتابه "جدلية الخفاء والتجلي" فصلا أسماه: في الفضاء الشعري: البنية والتصورات المتخللة دراسة في فضاء القصيدة دون أن يكلف نفسه عناء بحث المصطلح.

وهذا ما نجده عند الباحث "علي جعفر العلاّق" والذي وظف المصطلح في الفصل الثالث من كتابه: "في حداثة النص الشعري" حيث لم يشر إلى ما يقصده بكلمة فضاء[2].

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 219.

[2]– سهيلة حركاتي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستر، سيمائية الفضاء في رواية خرائط لشهوة الليل لبشير مفتي، جامعة سطيف/ 1013م2014.

ثالثا: الفضاء الحكائي:

أكدت الدراسات التي تناولت الفضاء من الحكي بأنها مجرد أبحاث غير موحدة لتكون نظرية، بفعل التراكم يمكنها التأسيس لنشوء رؤية واحدة تقودها لتشكيل نظرية في الفضاء، وهذا ما أكده "حميد لحميداني"، فيقول: "كما أنّ بعض الدراسات الشعرية أو السيميائية الحديثة لم تجري مقاربات وافية عن الفضاء والروائي كملفوظ حكائي يعد عنصر قائما بذاته إلى جانب عناصر النص الأخرى".

ومعظم الدراسات التي اطّلعنا عليها تشير إلى هذا النقص النقدي الخاص بالفضاء.

ويذهب "منري متران" بالقول: لا أعرف هل توجد دلائلية تهتم بالفضاء المديني، وإن أكدّ بعض المهندسين وجودها كما أنجزوا في الموضوع عددا خاصا من مجلة communications لكن يوجد على كل حال ملفوظ روائي للفضاء"، غير أنّ الوضع تغير بتدم الدراسات السردية فبدأ الفضاء يكسب أهمية كمكون أساسي في الرواية، مما جعل ساحة النقد تعج بمفاهيم عدة[1].

فمع تطور الخطاب الروائي أعطاه أهمية كبيرة في الرواية، حيث أبدع الأدباء في تشكيله وتصويره داخل النص، مما دفع النقاد إلى تناوله بالدرس والتنظير له، وهكذا ظهرت إلى الوجود مفاهيم جديدة تحدد مفهوم المكان.

كما يعد الفضاء شرط الوجود الإنساني، وهو بهذا المعنى البداية والنهاية، وعنصر ثابت محسوس يسهل قابلية الإدراك من طرف كائن مستقر أو متحرك.

فلا يتحقق وجود الإنسان دون علاقة بالفضاء، وهذا لا يقض عندها بل يتجاوزها إلى امتلاك فضاء أرضي يمارس فيه حياته، ومن هنا كان ارتباط البحث عن الهوية بالبحث عن المكان، فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها بل تبسط خارجها[2].

---

[1]- الشريف حبيلة، مكونات الخطاب السردي، ص 38-39.

[2]- نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، دار قباء، مصر، د ط، ص 140.

فلم يبقر في نظر الدارسين مجرد رقعة جغرافية مكتشفين ورائها تجارب الحياة الإنسانية، وهذا ما نجده واضحا أكثر لدى باشلار، حين يتحدث عن المكان وعلاقته بالإنسان "إنّ المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب، إنما عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي، بل كل ما في الخيال من تمييز، يجذب لأنه يكشف الوجود في حدود تتسم بالجمالية في كامل الصور، فالعلاقات لا تكون متبادلة بين الخارج والألفة متوازنة"[1].

وفق هذا المنظور يرفض الفضاء أنشطة بشرية ترسم حدود الصفقات الإنسانية بما يمليه الفضاء الطبيعي من ظروف نفسية واقتصادية واجتماعية، بحيث يتبادل الإنسان مع محيطه إدراكه ووعيه وتششكيله له[2] "فالإنسان مكان للوعي يختزل عبره الأمكنة كلها ابتداءًا من الأمكنة الصغرى والأمكنة الكبرى المألوفة، وانتهاءاً بالمكان المطلق (الكون)[3].

يمكن القول عن هذا الفضاء بالمكان الجغرافي ذو الأبعاد الثلاثة لإتسامه بالثبات رغم الحركة التي تزاوله، لكنه عند اقتضائه اللغة يتجاوز هندسيته وجغرافيته.

إذا كانت العناصر البنائية المشكلة للعمل الروائي ليست إلا إبداعا لغويا، فلا وجود لمكان دون لغة، لأنه "يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الراوي بجميع أجزائه طبعا مطلقا لطبيعة الفنون الجميلة لمبدأ المكان نفسه"، حيث يصبح النص إطار يستخدمه الكاتب، ويقدك كم خلاله أفكار فلسفية، كما يساهم في تشكيل تصور سائد بإنجاز الأماكن المجسدة علامات بأفكار معينة يسعى الكاتب لتجسيدها.

[1]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية لدار النشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1987، ص 31.

[2]- الشريف حبيلة، مكونات الخطاب السرددي، ص 40.

[3]- ملاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1997، ص 12.

وهنا تكمن دراسة وأهمية الفضاء باعتباره مهتما في النص الأدبي خاصة النص الروائي الذي هو موضوع الدراسة، وقد جاءت الدراسات السردية بدورها، فأنتجت مناهج ورؤى متعددة في تناول الفضاء كعنصر مشكل للنص السردي[1].

يعتبر الفضاء الجغرافي أكثر ارتباطا بالشخصيات، فمن خلاله يتجلى البعد السوسيولوجي في مستواه اللساني، وهو الفضاء الروائي الذي تجري فيه الأحداث.

ويدل مصطلح المكان على الأمكنة الموظفة في النص الروائي ذات الأبعاد الجغرافية والفيزيائية والهندسية والتاريخية والنفسية، والموضوعية والفلسفية والجمالية، والاجتماعية: أي نتعامل معه كمعطى وجودي، بنظم إلى الأكثر سلبا من معطيات الحياة، ولكن الصّعود قدما في سلم التفكير، الذي يتشكل من ماهية مجرّدة، يخضع المحسوسات ذاتها إلى قدر من التحريد، ولطالما اعتبرت القدرة على الانتقال من المحسوس إلى المجرد إحدى وحدات قياس الرؤى الفكري، فضلا عن التفكير بالشيء يختلف عن موضوع التفكير، وهذا ما يجعل المكان قابلا للصياغة النظرية التجريدية، وللتمتع بأبعاد ينتمي بعضها إلى عالم التجريد إضافة إلى أبعاده المادية الملموسة[2].

ويصير المكان كيانا اجتماعيا يمثل خلاصة تجارب الإنسان، فلم يبقى في نظر الدارسين مجرّد رقعة فارغة، بل يمتلئ بالخبرة الإنسانية، ولعل "غاستون باشلار" يوضح ذلك حيث يقول: "إن المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية فحسب، إنما عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط بل بكل ما في الخيال من تمييز، تنجذب نحوه لأنه يكشف الوجود في حدود تتسم بالجماعة في كمال الصور. لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخاؤدم والألفة متوزانة[3].

[1]- الشريف حبيلة، ص 40.

[2]- الشريف حبيلة، ص 42.

[3]- ياسين الصير، الرواية والمكان، دار الشؤون العامة، العراق، بغداد، 1986، ص 16.

ويؤكد الناقد ياسين النصر هذا الرأي فيلخص مفهوم المكان " بأنه الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، لذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزء من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنه[1]، لذلك لا يظهر في النص كشيء معزول أو بناء أجوف يحمل من فراغات وجيران وغرف وسقوف، إنما يظهر كنشاط مرتبط بالسلوك البشري مثقل بعواطف ومواقف ساكينيه ليصير كائنا حيا يمارس حركته في النص الروائي التي وصفه بها النقد القديم.

ويتجاوز الدكتور عبد الفتاح عثمان المفهوم الهندسي للمكان باعتباره رقعة جغرافية إلى دلالية الواسعة التي تشمل البيئة بأرضها ... حيث يصبح المكان كائنا حيا يمارس حركته في الخطاب يؤثر ويتأثر بباقي المكونات الروائية خاصة الشخصيات.

أما "حسن بحراوي" فقظ صنفه إلى نوعين: وصف يشكل متطلعا وصفيا مستقلا فيشرع السارد في وصف إطار مكاني أو شخصية أو الطبيعة وتقتصر وظيفتها على تهيكل الأشياء، في حدود كينونتها الفضائية، وأمّا الوصف التأملي عندما تقف الشخصية لتكشف لنا مشاعرها وانطباعاتها أمام مشهدها وتقف الوقفة على مجموعة من الوظائف منها: تزينية، جمالية، توضيحية أو تفسيرية وما على الوصف إلاّ إضافة شيء جديد يفيد السرد ويخدمه على اعتبار أن التوقف ليس هدفا بل وسيلة فقط[2].

إن الوصف أو الوقفة تقنية سردية يستخدمها السارد لتبطئ السرد بحيث نلتمس في الراية وصف يخص الأماكن، ووصف يخص الأشخاص ومظاهرهم الخارجية ووصف الحالة الشعورية تحركات بعضهم ما أخذ بمدد زمنية السرد ويطولها.

[1]- ياسين النصير، البنية المكانية في القصيدة الحديثة، مجلة الآداب، كانون الثاني (يناير- أفريل- مارس)، السنة 1986، ص 34.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي "الفضاء، الزمان، الشخصية، المركز الثقافي العربي، ط 2، المغرب، 2009، ص 175.

رابعا: في الزمن الحكائي .

لابد من التفريق بين زمن القصة ،وهو الذي استغرقته الأحداث المتخيلة في وقوفها الفعلي وزمن الحكاية ، هو الزمن الملفوظ او المكتوب الذي يعرض فيه الراويا لخوادث يجعلها قابلة للقارءة،لهذا يلجأ كل من الكاتب والقارئ الاختزال الوقت والتلاعب بالزمن ، وحذف غير الضروري لسرد الحوادث القابلة للاستعاب في مدة قصيرة من الزمن

أما زمن الحكاية ،فهو الزمن المستغرق من طرف الرواية المكتوبة ،وليس القصة الحقيقة أو المتخيلة، وبتغير"جيني"الزمن الدال ،اما الزمن المدلول فهو زمن القصة[1].

انطلاقا من أراء "تودروف" حول زمن القصة وزمن الخطاب، قسم "جيرارجينيت" الزمن الي ثلاثة مستويات، وهي كالآتي:

1- **مستوي الترتيب الزمني:** تقوم دراسة الترتيب الزمني للنص القصصي على المقارنةبين ترتيب الأحداث في النص القصصي وترتيب تتابع هذه الاحداث في الحكاية[2].

إن الترتيب الزمني في الرواية أو قصة ما، فليس من الضروري ان تتطابق تتابع الاحداث مع الترتيب الطبيعي لإحداثها كما جرت في الواقع ،وهكذا باستطاعتنا التميز بين زمنيتين وهما زمن القصة، زمن السرد، فالأول تخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث ،بينما الثاني لا يتقيد بهذا التتابع المنطقي، فعندما لا يتطابق هذين الزمنين فإننا نقول ان الراوى يولد مفارقات سردية والتي تكون تارة استرجاع وتارة اخرى استباق[3].

---

[1]- إبراهخيم خليل، بنية النص الروائي، ص 97-100.

[2]- سمير الرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 79.

[3]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 74.

علمية فرخي وفضيلة عرجون، مذكرة البنية السردية في رواية قصيد في التذلل للطاهر وطار، جامعة منتوري، قسنطينة، (أ- ع- ح) ماي 2011، ص 48-54.

أ- **الاسترجاع:** يعتبر تقنيتة زمنية، يستطيع السارد من خلال الرجوع بالذاكرة الى الوراء سواء في الماضي القريب او الماضي البعيد.

وقد حدد جيرار جنيت ثلاثة انواع من الاسترجاع هي:

- **الاسترجاعات الخارجية:** ويعرفه "جنيت" ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها، خارج سعة الحكاية الأولى".
- **الاسترجاعات الداخلية:** هذا النوع نن الاسترجاعات حسب "جنيت " هوا ان حقلها الزمني متضمن في الحقل الزمني للحكاية الاولى "بعبارة اوضح هوا استعادة أحداث وقعت ضمن الحكاية زمن اي بعد بدايتها".

ب- **الاستباقات:** هو أيضا تقنية زمنية كما هو معروف، فيعني الإشارة إلى حوادث ستقع في المستقبل السرد ،او في الزمن اللاحق للسرد وقد يأتي على شكل توقع حادث أو التكهن بمستقبل الشخصيات كما انها قد تأتي على شكل إعلان "كما ستؤول إليه مصائر الشخصيات

ويقرر جنيت ان الاستشراق او الاستباق الزمني اقل تواتر من المحسن النقيض (استرجاع) وذلك في التقاليد السردية القريبة على الاقل ،هوا وقف جينيت نوعان: استباق خارجي وداخلي .

- **الاستباق الخارجي:** حسب جنيت من الحوادث الروائية التي تحكيها الساردة بهدف اطلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل وحين يتم اقحام هذا المحكي لمستبق يتوقف المحكي الاول فاسحا المجال امام المحكي المستبق، كي يصل الي نهاية المنطقية، ووظيفة هذا النوع من الاستباقات الزمنية ختامية ، ومن مظاهره العناوين وأبرزها تقديم ملخصات لما سيحدث في المستقبل.

- **الاستباقات الداخلي**: "حسب جنيت يعرفها :" تطرح نوع المشاكل نفسه الذي تطرحه الاسترجاعات التي من النمط نفسه)استرجاعات داخلية) ألا وهوا مشكل : التداخل ،مشكل المزاوجة الممكنة بين الحكاية الاولى والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي ، وبعبارة اوضح "هوا الذي لايتجاوز خاتمة الحكاية ولايخرج عن اطارها الزمني[1].

كما نجد "حسين المناصرة" يشرح نتيجة التفاوت الحاصل بين زمن القصة وزمن الحكاية الناشئ عن عدم امكانية سرد جميع الاحداث كما وقعت بشكل تفصيلي على مستوى الصياغة الخطية وان ما يستخدمه الراوي السارد من آليات ووسائل تقنية لها صلة وثيقة بطبيعة المادة التي تشكل مثنى النص القصصي" المدة الزمنية التي يشغلها وقوع الحدث ،ونعني بالمدة سرعة القصة بالنظر في علاقة بين مدة الوقائع والوقت الذي تستغرقه وطول النص قياسيا (اسطر ،صفحات) فقد تكون الاحداث المروية في عدة اسطر هي الملخص ما يجري في سنوات طويلة ،وربما يتم عرض احداث استغرقت بضع ساعات، لصفحات متعددة هوذا مايجعل الحركة السردية تتسم با لبسرعة والبطئ،واذا كان أجزاء المقارنة أمرا سهلا بين الارتيب الزمني لحكاية والترتيب الذي تبناه الراوى كي يسرد تلك الحكاية ، فإن العملية تصبح أكثر صعوبة في حالة إجراء المقارنة بين زمن الحكاية وزمن السرد.

وتبقى ملاحظة الايقاع الزمني ممكنة دائما بالنظر الي تباين مقاطع السرد وتفاوتها وهذا التباين هو الذي يولد لدى القارئ انطباعا تقريبيا عند اتساع الزمن او تباطئه[2].

وتتمثل السرعة الزمنية في النص من خلال تقنيتين (الحذف) و(المجمل او الاجمال)بينما يكون التباطئ الزماني المتمثل في تقنيتن (المشهد والوقفة الوصفية) ويسمي "جنيت " هذه التقنيات ب:الاشكال الاساسية للحركة السردية ويوزعاها على طرفين متناقضين (الحذف والاوقفة الاوصفية)

[1]- عليمة فرخي وفضيلة عرجون، مذكرة البنية السردية في رواية قصيد في التذلل للطاهر وطار، ص 55-57.

[2]- حسين المناصرة: مقاربات في السرد، ص 81.

ويكون زمن السرد قصيرا جدا هوا اصغر بما لا يقاس من زمن الحكاية ،اما الثانية فيكون زمن الحكاية فيها صغير بينما زمن السرد ذاأتساع كبير .

أما الوسطين (المشهد ،المجمل) يكون المشهد حواريا في أغلب الاحيان هوا يحقق نوعنا من التساوي بين زمن السرد وزمن الحكاية ثم (المجنل او الخلاصة) يتميز بحركة متغيرة السرعة تستغرق كل المجال المتضمن بين المشهد والحذف ،وبذلك تؤدي تقنية الاسراع والتعطيل دوراها في تحديد ديمومة العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية وطول النص الذي تسرد فيه[1].

الحذف: يستخدمه الراوى كوسيلة تسريع حركة سير الاحداث داخل القصة او الرواية وقد تعددت الالفاظ الاي أطلقة على هذه التقنية مثل (القفز –القطع–الثغرة–الإضمار)كلها تقوم على اساس نسخ جزء من القصة يشير الراوى الي سقوطه او ينتبه القارئ الي إقصائه دون تدخل الراوى، وبمصطلاحات "تودوروف" فإن الانر يتعلق بالحذف او الاخلال كلنا كانت هناك وحدة من زمن القصة وتقابلها اية وحدة من زمن الكتابة ،اي عندما يكون حزءمن القصة مسكوتا عنها في السرد او مشار اليه بعبارات زمنية مثل (مرة بضعت اسابيع)، (مضت سنتان ...) وبذالك يؤدي الحذف دورا مهما في نسخ التركيب الزمني للبنية السردية بالنظر الي شكل فتراتها الملغاة على انها حلقات مجوفة على طرفي كل منهما أجزاء سلسلة من الاحداث النامية.

الحذف المضمر او الضمني: هوا النمط الذي لايصرح فيه الراوى بمواضع الحذف ولاكن يمكن للقارئ ان يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني او انحلال الاستمرارية السردية[2].

المجمل: جاءت من المصطلح الانجليزي (summary) الذي تتأرجح ترجمته بين عدة تسميات هيا)المجمل –الانجاز–التلخيص أو الخلاصة) التقنية الزمنية الثانية التي تعمل الي جانب تقنية الحذف على تسريع الحكي اذ يقوم الراوي بسرد احداث استغرقت ايام وشهور وسنوات في بضعت كلمات

[1]– حسي مناصرة، مقاربات في السرد، ص 81.

[2]– المرجع نفسه، ص 82.

اواسطر اوفقرات دون الخوض في التفاصيل :فغايته الاساسية هيا تسريع عجلة الاحداث ولهذه التقنية وظائف متعددة تلخصها سيزا قاسم فيمايلي:

- المرور السريع على فترات طويلة .
- تقديم عام للمشاهد والربط بينهما .
- تقديم عام لشخصية جديدة
- عرض الشخصيات الثانوية التي لايسع النص معالجتها معالجة تفصيلية
- الاشارة السريعة الى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من احداث
- تقديم الاسترجاع اي الارتداد[1].

ويؤكد "جنيتت" في هذا المستوى من دراسة العلاقة بين الحكاية والقصة على صعوبة البحث العلمية بالمقارنة.

يقترح "جنيت" لدراسة المدة أربعة مفاهيم وصيغ أساسية هي:

أ- **الوقفة:** تتحقق هذه الصيغة عادة بإبطاء السرد من خلال الوصف، ويكون فيها زمن القصة أكبر من زمن الحكاية بصورة واضحة، وتكون الوقفة بوصفية ذات كتابة مظلقة، لأنها تستند على تعطيل فعالية الزمن السردي من خلال تعداد ملائم وخصائص الأشياء.

ب- **المشهد:** يعد المشهد مساحة زمنية نصية مناظرة للملخص، فإذا كان الملخص تشريعا للسرد، فإن لمشهد تفضيل وإبطاء له وأن كانت العلاقة لزمنية القائمة في المشهد مساوية للقيمة الزمنية لحكاية، فإن الإحساس العام للقارئ هو أن السرد يسير ببطئ كما هو الشأن عند "مارسين بروست" الذي يشكل المشهد عنده "بؤرة زمنية" تتداخل فيها الإشراءات والاستشراقات والترددات الوضعية وتخلات السارد.

[1]- د- حسين المناصرة، مقاربات في السرد، ص 85-82.

ت- **التلخيص أو الملخص أو المجمل**: وهو ان يتم ذكر السرد عدة سنوات سابقة في عدة فقرات أو صفحات، ويتم هذا دون تفاصيل في ذكر الأحداث، أو نقل الأقوال.

ث- **الحذف**: إن صفة الحذف تختلف عما سبق من حديث عن الملخص أو المجمل، لأن الحذف الزمني يعني القفز عن مراحل زمنية تطول أو تقصر متصلة بالحكاية، فيتم الإخفال الكلي والمطلق للأحداث والأقوال خلال هذه الفترة الزمنية، ويقسم "جنيت" الحذف إلى ثلاثة أشكال:

1- **الحذف الصريح**: والذي يججد إشارات دالة عليه في ثنايا النص كأن نقول (بعد 10 سنوات خلال أسبوع).

2- **الحذف الضمني**: وهوحذف مسكوت عنه في مستوى المص وغير مصرح به أو بمدته.

3- **الحذف الفرضي**: لم يوضحه جنيت بدقة يمكن أن تحدده من خلال غيب الإشارة الزمنية في النص من البداية، لكن يتم استحضاره عرضا عن طريق الاسترجاع، ومجمل الحديث في هذا الصدد القول بأن الحذف على عكس الوقفة الوصفية يكون فيه زمن الصة أصغر إلى ما لا نهاية بالنظر إلى زمن الحكاية[1].

وهذه الصيغ من خلال جميعها تتحدد من خلال العلاقة بين زمن القصة (ز ق) وزمن الحكاية (ز ح) وفق التصور الآتي الذي يتوزع بين إبطاء السرد أو التشريع له.

- الوقفة: زق= زح ن: 0 إذن زق ∞> زح.
- المشهد: زق= زح.
- الملخص: زق< زح.

[1]- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 130، 135، 136.

- الحذف: زق = 0، زح = ن إذن زح< زق[1].

التواتر:

يعرف "جيت" التواتر لسردي بأنه درجة التواتر والتكرار القائمة بين الحكاية والقصة، ويشير إلى أن العنصر الزمني بقفي مجالا مهملا من طرف النقاد ومنظري الرواية، وتبرز قيمة التواتر من خلال تكرار الوحدات السردية في مواقع مختلفة من النص، وإن كنا د لاحظنا ذلك سابقا في مبحثي الاستباق والاستشراف، فإن درجة التواتر يمكن أن تظهر وفق أشكال هي أربعة متفرعة عن صيغتين أساسيتين، هما السرد المفرد والسرد التكراري.

كما نجد أن عمر إبراهيم توفيق يصنف أشكال السرد من حيث السرعة إلى:

أولا: السرعة:

1- **الخلاصة:** تلخيص فترة زمنية طويلة لغرض تسريع السرد أو الحكاية، تقوم الراوي بسرد أحداث طويلة بكلمات عدة سواء على زمن الماضي أو الحاضر أو المستقبل.

2- **بانوراما:** وهو اختصار الزمان والمكان في صورة ومكانية واحدة متعددة الصور، تأتي غالبا عن طريق الوصف.

3- **حذف الأحداث في فترة زمنية:** والإشارة إلى تلك الفترة بألفاظ مثل مرّ عام أو دارت الأيام، ويكون مضمرا وهي نقنية لتسريع الحكاية.

4- **المشهد:** ذكر الأحداث بنفاصيلها، ويتم فيها المساواة بين السرد والحكاية ويكون في أشد حالات البطء بتقديم الأحداث بنفاصيلها.

5-

[1]-عمر إبراهيم توفيق، فنون النشر العربي الحديث، ص 98-99.

6- **الوقفة:** توقف السرد أثناء تقنية الوصف الذي يستوجب انقطاعا في السيرورة الزمنية (السكوت) أو اتساعا في المساحة النصية[1].

وتقول" نقلة حسن احمد العزي " في كتابها ونعني بالمدة سرعة القص ،ونحددها بالنظر في العلاقة بين مدة الوقائع اوالوقت الذي تستغرقه ، وطول النص قياسا لعدد اسطره وصفحاته ،فقد تكون الاحداث المروية في عدة اسطر هي ملخص لما جرى في سنوات طويلة ،وربما يكون الامر على العكس من ذلك .

اي قد يتم عرض احداث استغرقت بضع ساعات في صفحات متعددة، وهدا ما يجعل الحركة السردية تتسم بالسرعة تارة وبالبطء تارة اخرى، فالراوي يتخير السياق المناسب ليمدد في حبل الكلام او ليقتصره لو ليبتره[2].

تتمثل السرعة الزمنية في النص من خلال تقنيتي الحذف والمجمل او الاجمال ، بينهما يكون الاباطؤ الزمني متمثلا في تقنية المشهد والوقفة الوصفية ويسمى جنيت هذه التقنيات والاشكال الأساسية للحركة السردية ويوزعها على طرفين متناقضين هما:

- **الحذف والوقفة الوصفية:** ويكون زمن السرد في الاول قصيرا جدا ،وهو أصغر بما لايقاس من زمن الحكاية، أما الثانية، فيكون زمن الحكاية فيها صغيرا بينما يكون زمن السرد ذا اتساع كبير وبالنسبة للطرفين الوسيطين،فهما (المشهد والمجمل) ويكون المشهد حواريا في أغلب الأحيان، وهو يحقق نوعا من التساوي بين رموز السرد وزمن الحكاية ثم (مجمل والخلاصة) ويتميز هذا الشكل عن الأشكال الثلاثة الأخرى بحركة متغيرة السرعة تستغرق كل المجال المتضمن بين المشهد والحذف.

[1]- عمر إبراهيم توفيق، فنون النشر العربي الحديث، ص 9_-99.

[2]- د- نقلة حسن أحمد العنزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله لقراءة ندية، ص 79.

وبذلك تؤدي تقنيات الإسراع والتعطيل دورها في تحديد ديمومة العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية وطول النص، الذي تسرد فيه[1].

كما يذكر إبراهيم خليل في كتابه بنية النص الروائي دراسة الإيقاع الزمني من خلال التقنيات الحكائية التالية:

الإضمار والحذف ellipses: وتجنبا لهيمنة السرد النمطي نجد الكاتب زياد قاسم يلجأ لما يعرف بتقنية الحذف، أو الفجوة، وهو أن ينتقل الراوي بالقارئ من حدث لآخر متخطيا ما يتطلب التسلسل الزمني من تتابع، ولا ريب في أن مثل هذه الفجوة التي تتخلل السرد النطي تؤدي إلى ضرب من تسريع الحوادث، وتعطيل الارتقاء بمستوى الأحداث اقترانا من الغاية المشودة[2].

الوقفة الزمنية pause

على الرغم من اللجوء إلى الحذف والإظهار يلجأ الكاتب من قبيل موازاة الشيء بنقيضه إلى تقنية الوقفة، وهي تقنية وصفية تؤدي إلى عكس ما سبق.

ومما لا ريب فيه أن هذا الوصف حال دون إحساس القارئ بالزمن من شأنه أن يوقف السرد مدة قصيرة، ليستأنف بعدها الراوي حكايته للحوادث.

المشهد الحواري: يؤدي عادة إلى الإحساس بتوقف الزمن وذلك يمثل وقفة تجنب القارئ الإحساس بالضجر الناتج عن هيمنة السارد على إدارة الحكاية، والدفع بها باتجاه النهاية مما يثير لديه بعض التشويق.

[1]- نقلة حسن أحمد العزي، المرجع نفسه، ص 79-80.

[2]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1431هـ-2010م، بيروت، ص 110-112.

كما ذهب "جنيت" إلى أن المشهد الحواري هو أحد أربع وسائل يلجأ إليها المبدع لكسر الرتابة في السرد إلى جانب الحذف، والوقفة، والتلخيص[1].

تسريع السرد: تعد عملية تسريع السرد أو تفعيله من التقنيات التي تدخل في صميم البناء الفني للنّصوص القصصية ،وتقوم هذه العملية على حركتين متميزتين هما الحذف والمجمل أو الإجمال .

1- **الحذف** :يستخدم الراوي هذه التقنية بوضعها وسيلة لتسريع حركة سير الأحداث داخل القصة ،وقد تعددت الألفاظ التي أطلقت على هذه التقنية ومنها : القفز – القطع – التّغري والإضمار وكلها تقوم على أساس نسخ جزء من القصة يشير الراوي إلى سقوطه وبمصطلحات "تودروف" فإن الأمر يتعلق بالحذف أو الإخفاء كلّما كانت هناك وحدة من زمن القصة لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة ،أي عندما يكون الجزء من الحكاية مسكونا عنه ، أو مشار إليه بعبارات زمنية تدل على موضوع الفراغ الحكائي من قبل أو مرت بضعة أيام أو مضت سنتان....

وهكذا تتولد الفراغات الزمنية داخل النص القصصي نتيجة السكوت عن الأحداث والوقائع التي جرت فيها .

وتتجلى وظيفة الحكي في أن يفقده القص مساحة يعوض الكثافة ووقعا ،فالتسريع يقرب المفاصل المشحونة ويكسبها عمقاً وكثافة تخيلية .

وبذلك يؤدي الحذف دوراً مهما غي نسيج التركيب الزمني بالنسبة للبنية السردية بالنظر إلى تشكل فتراتها الملغاة على أنها حلقات مجوفة وفارغة تقع على طرفي كل منها أجزاء سلسلة من الأحداث النامية .[2]

وينقسم الحذف إلى نوعين :

[1]- المرجع نفسه، ص 121.

1 نفلة حسن أحمد العزي ، تقنيات السرد وآليات تشكيلية ،ص 81 ،82

أ- **الحذف الظاهر أو المعلن** : وهو الحذف الذي يصّرح فيه الراوي ، بالفترة الزمنية المحذوفة من الخلال ما يشير إليه في عباات موجزة جداً مثل (بعد ذلك بأشهر) (ومرّت عشرة أيام)،(أو بعد سنوات).

ب- **الحذف المضمر أو الضمني** : وهو النمط الذي لا يصرح فيه الراوي بمواضع الحذف ، ولكن يمكن للقارئ أن يستدل عليها غي التسلسل الزمني أو انحلال الاستمرارية ويتبع مسار الأحداث في القصة يتم التعرف على هذه الثغرات والإنقطاعات .[1]

المجمل : إن هذه الكلمة آتية من المصطلح الإنجليزي (summary) الذي تتأرجح ترجمته بين عدة تسميات هي (المجمل) (الإيجاز) (التلخيص أو الخلاصة)

والمجمل هو التقنية الزمنية الثانية التي تعمل إلى جانب تقنية الحذف على تسريع الحكي، إذ يقوم الرواي بسرد أحداث ووقائع إستغرقت عدة أيام أو شهور ، أو سنوات في بضعة كلمات أو أسطر ،أو فقرات دون الخوض في جزئيات وتفاصيل الأعمال أو الأقوال التي تتضمنها تلك الأحداث ،ومع أن النصوص الإجمالية يمكن أن تتفاوت من حيث الطول أو القصر بحسب السياق الذي ترد فيه،والوظيفة التي ستؤديها ،إلاّ أنّ غايتها الأساسية تبقى هي تسريع عجلة الأحداث.

ولهذه التقنية وظائف متعددة تلخيصها (سيزا قاسم) بمايلي:

1-المرور السريع على فترات زمنية طويلة.

2-تقديم عام للمشاهدة و الربط بينهم.

3-تقديم عام لشخصية جديدة .

[1] المرجع نفسه. ص 83-85.

4-عرض الشخصيات التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصلية.

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

6- تقديم الاسترجاع أي الارتداد.

يعد لوبوك أول من تنبيه إلى وجود علاقة وظيفية ترابط المجمل بإستضار الوقائع الماضية ،وقد أشار فيسلس بنتلي إلى ذلك أيضا موضحا أنّ الإسعراض السريع لما مضى من الأحداث هو من وظائف السرد الإجمالي ،إذ يقوم الرواي بتعريف القارئ على شخصيات قصته من خلال مايعرضه في تقنية المجمل من معلومات مختصرة عن ماضي تلك الشخصيات.[1]

إبطاء السرد: تعمل آلية إبطاء السرد أو تعطيله بجانب آلية تسريع السرد في كل النصوص القصصية ،ولكن عملها هنا يختلف عن عمل الآلية السابقة ،من حيث التعامل مع حركة سير الأحداث ،خفي الوقت الذي تعمل فيه الأولى على تسريع الحركة أو تعجيلها ،تعمل الثانية على تحقيقها وإيقافها بواسطة مظهرين أساسين : المشهد والوقعة الوصفية .

المشهد: يعرف بأنه عبارة عن الفعل معين يمثل حدثاً أو الواقعة تحصل في مكان و زمان معينين ويستمر طالما لا يطرأ تغيير في المكان ، وزمان إنه حادثة عرضية أو موقف ما يحدث في الحال من القبل الشخصيات ، فهو مظهر السردي مخالف لتقنية المجمل تماماً،والفرق بينهما يكمن في آن الأخيرة ،تعني المرور السريع على الأحداث ،وتقديم أيجاز مركز لمضمونها ،أي أن قيمة الأحداث جانبية ، وإبرازها له صفة تبريرية تعليلية .

أمّا المشهد فا الأحداث أساسية وإبرازها له صفة تأسيسية لمسار القصة القصة .

وبذلك يقف المشهد موقفاً ضديا من المجمل لأنه يعرض لنا الأحداث كما وقعت دون تغيير ، بينما يظهر في المجمل تدخل الراوي بشكل واضح .

[1] د.نفلة حسن أحمد العزي ، تقنيات السرد وآليات تشكيلية ،ص 86-87

يبدأ أن حنبيت يرى أن المشهد الحواري ،لا يمكنه أن يمنحنا ضرباً من التساوي بين المقطع السردي والمقطع القصصي حتى لو تم بدون تدخل السارد لأن المشهد لا يعيد السرعة التي قيلت بها تلك الأقوال و الأوقات الميتة في الحديث ،فلا يوجد نوع من التساوي العرضي.[1]

الوقفة الوصفية:كثيراً المسار السردي معرضاً لتوقفات معينة تعمل على تجميد حركته حركته الزمنية أو إبطاء سيرها إبطاء شديداً ،بسبب استخدام تقنية الوصف التي تعد دليلا على سعة خيال الكاتب ، واتساع إمكانية الإبداعية .

ويعرف بأنه الخطاب الذي يسم كل ما هو موجود ، فيعطيه تميزه وتفرده داخل نسق الموجودات المتشابهة أو مختلفة عنه ، بمعنى أنّ الوصف هو الآلية الفنية التي يستطيع الراوي من خلالها تسليط الضوء على التفاصيل الجزئية لمظاهر الأشياء أو الأماكن أو الشخصيات التي يراها جديرة بأن تكون محط أنظار القرّاء.

والوصف يقتضي عادة انقطاعا في والسيرورة الزّمنية ، إذ أنّ الراوي عندما يشرع في الوصف يعلق بصفة وفنية

تسلسل أحداث الحكاية ،وهذا بدورة يؤدي ،إلى اتساع المساحة النصية لزمن السرد على حساب زمن الحكاية.[2]

كما يذكر إبراهيم خليل في كتابه نية النص الروائي بأن الوقفة قد تكون وصفية إذ لا غنى للكاتب عنها وقد اعتمد يلزاك على الوصف وكذاك متاندال فلوبير في "مدام بوظرية ومارسيل بروست" والغالب أنها لا تنقله من زمنية القصة .

[1] نفلة حسن أحمد العزي ،تقنيات السرد وآليات تشكيلة ، ص 93

[2] نفلة حسن أحمد العزي ،تقنيات السرد وآليات تشكيلة ،ص 99-100

أما الحذف فهو ضربان : ضرب محدد لمدة معينة ،وضرب غير محدد لمدة قد يكون صريحا وقد لا يصرح مباشراً وإنما يستنشقه القارئ من السياق مستدلاً عليها من ثغرة تجدها في التسلسل الزمني.[1]

التواتر frequency : من الملاحظ أن لجوء الكاتب في الحكاية إلى التواتر ،فهو ضرب من التكرار فما من حدث إلاّ ويمكن وقوعه مراراً ،بتعبير "جنيت" يفصح عن أحداث متطابقة ،وفي الحكاية أربع علاقات من التواتر :إما أنّ يقع الشيء ويروي مدة واحدة ،وهذا الضرب الثاني من التواتر وفي هذه الحال يكون التوافق بين الحكاية والقصة توافق إيقونيا بتعبير "جاكبسون" وقد تتكرر الرواية الشيء الواحد الذي لم يقع في القصة إلا مرة واحدة إلى ما لا كفاية أي عكس ما هو في القصة .

أما الضرب الأخير ،فيروي الحدث على الرغم من التكرار حدوثه إلى مالا نهاية.[2]

1/-**الخلاصة** somaire وهي تتمثل أيام عديدة أو شهور أو سنوات من حياة شخصية بدون تفصيل الأقوال والأفعال وذلك في البعض الأسطر أو فقرات قليلة [3]، فهي عبارة عن عملية اختزال لأهم الوقائع والأحداث المتعلقة بحياة الشخصية .

وللخلاصة أنواع :

- **التقديم الملخص**: ويقوم فيه الروائي موجزاً سريعاً ،والنتيجة التي انتهى إليها في الرواية
- **تلخيص الأحداث** :هي عبارة عن السرد تلخيص يتناول أجزاء من الرواية باختيارها من وجهة النظر
- **تلخيص خطاب الشخصيات** : وهنا يلخص السارد ما قالته الشخصيات ، وللخلاصة وظائف تتمثل في المرور السريع على فترات طويلة ، تقديم عام للمشاهدة والربط بينهما ، تقديم عام لشخصية

[1] إبراهيم خليل ، بنية النص الروائي ،ص66

[2] المرجع نفسه ، ص 61-62.

[3] مختار ملابس :تجربة الزمن في الرواية العربية (رجال في الشمس نموذجا) موقع للنشر –الجزائر 2007–ص56.

- جديدة ، وتجاوز أحداث ثانوية.[1]

2/- **الحذف** :وتتمثل هذه الآلية في حساسية التلاعب (المقاطع الزمنية في القص التي يعالجها الكاتب معالجة زمنية).[2]وهو أيضاً عبارة عن حذف فترة زمنية طويلة من الزمن القصة [3] أي الراوي يظهر أحياناً إلى تجاوز بعض الحلقات الزمنية ،وللحذف ثلاثة أنواع :

- **الحذف المحدد** : وهو الذي يشير إليه الكاتب في عبارة موجزة ،ويتم هذا عن طريق إعلان الفترة الزمنية المحذوفة مثل مضت سنوات عديدة ....
- **الحذف الضمني** : وهو الذي يستطيع القارئ أن يستخلصه من النّص ، وذلك بتقنيات مختلفة كأن يترك : الكاتب بياضا على الصفحة ، أو بالانتقال إلى صفحة أخرى .
- الحذف الافتراضي وهو الحذف الذي تحس به القارئ دون أن يشير إليه الراوي.[4]

الوقفة (pouse):

تحدث عندما يوقف الكاتب تطور الزمن أي تحقق عندما لايتطابق أي زمن الماضي مع زمن الحطاب وتصادق هذه الوقفات الزمنية أثناء الوصف أو الخواطر [5]، والتي يتوقف فيها السرد وتمثل هذه المقاطع استراحة يلجأ إليه الراوي بعد حصول كثافة عالية في الرغم السردي ويعدّ مفتاحاً سرديا لإزاحة وتوفقه نهائيا .

سيزا قاسم :الرواية د

[1] دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ –دار التنوير للطباعة و النشر –بيروت لبنان ط1-1985،ص67

[2] المرجع :نفسه ص64.

[3] إدريس بوديب الرؤية و البنية في رويات الطاهر وطار –صدر الكتاب عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية الجزائر-ط2007،ص108.

[4] المرجع نفسه ص119.

المشهد : إن المشهد يأتي في الوجه المقابل للمجمل ، فإذا كان زمن الخيال (الحكاية) في المجمل أكبر من زمن الخطاب (النص) ،فإنه في المشهد تحقق المطابقة بين الزمنين ،بحيث يكاد زمن الحكاية أن يكون نفسه زمن الحطاب.

يقول "توردف":أن المشهد هو حالة التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخيلي في طلب الخطاب خالقا بذلك مشهدا.

هذا ما يؤدي ،إلى الانسجام والتساوي بين المقطع السردي ،و المقطع التخيلي.

يوضح في مقارنتها بين الشعر و القصة ثم تلامها عن الزمن،وفي لجوئها المفاجئ ألى التطبيق في قطاعين العرض النظري.

-هناك إقحام بعض المبادئ الخاصة بسيوسيولوجيا الحكي في إطار الكلام النظري عن المنهج البنيوي وهذا راجح إلى أن الكاتبة غير قادرة على التخلص من فكرة علاقة الفن القصصي بالواقع الاجتماعي.

نقد وتقويم:

أعلن لحميداني في مقدمة الكتاب تبني المنهج البنائي باستثناء مبحث القضاء، حيث نجده يصرح بآرائه الخاصة، كما يظهر ذلك جليا في صفحة 67 و 72 حيث إنه في هذا البحث (الفضاء) توسع قليلا في دراسة القضايا المدروسة إلى الحد الذي تجاوز فيه التصور البنائي إحيانا، ويضيق بقوله "وغايتنا من ذلك هو طرح المشاكل التي يفرضها موضوع الفضاء، فكثيرا ما يقف التحليل البنائي في مفترق طرق متشبعة تقتضي مثل هذه الإطالة على تصورات مغايرة.

كما يبدو لنا أنه لم يكن دقيقا في تقديرنا، في اختياره لعنوان (مكونات الخطاب السردي) إذ نجده هنا يجمع بين البنيات الحكائية، والبنيات الخطابية .

كما نرى أنه يصدر أحيانا أحكاما عامة، فمثلا في صفحة 95 يصف النقد الروائي الفني العربي بأنه لم يكن خالصا بمعنى أن مناهج أخرى تخللته، وهو لم يعتمد إلا على نموذجين اثنين وهما: نبيل راغب ومحموظ أمين العالم.

ويظهر لنا أنه يدعو إلى الصرامة في تطبيق المنهج مع مقتضيات النص بدل التقيد بمنهج نجح في مقاربة نصوص أدبية أخرى لها ما لها من ضغوطات.

نجد لحمداني ينتقد نبيل راغب في صفة النقد الروائي الإنجليزي بأنه كان نجفي مصادره، ولكنه يقع هو الآخر في الخطأ نفسه، عندما نميز بين أعمال نجيب محفوظ بين أربعة مراحل تشكيلية أساسية دون أن يصّرح بكيفية الوصول إلى استخدام هذا التصنيف، فبكل عام نقول أن النقد الذي مارسه لحمداني في الأمثلة السابقة تبين منهجه العلمي في التحليل والوصف والتبرير، فهو لا يعطي رأيا أو حكما إلا على ثقة منه، فتجده ينطلق من أفكار واضحة مسبقا، ثم يحلل ويعلل قبل أن يشير إذا كان يعارض موقف الناقد في فكرة من الأفكار وهذه الطريقة التي يسير بها في معالجته لهذه النصوص

النقدية، تتميز بالبساطة والوضوح، ما يساعد المتلقي على فهم، وتلقي الرسالة التي يريد الإبلاغ عنها، ولعل هذه الطريقة العلمية وهذه الإجراءات والآليات تيسر فقها.

الحمداني تعود مرجعيا وأصوله الفكرية التي ينطلق منها، إضافة إلى أنه متشبع بالثقافة العربية الأصلية، نجد قد أخذ من الأدب والنقد الغربية خاصة المنهم البنيوي التكويني حيث استمد منها هذه الطريقة العلمية في التحليل، والدراسة، كما نجده يستعين بمناهج أخرى كالمنهج الاجتماعي والإحصائي.

كما نعثر عنده على نوع من النزعة القومية، ولا نقول التعصب فهو في كل دراساته ورغم اعتماده وتوسله بالمناهج الغربية إلا أنه يحاول الخضوع لمبادئها بصفة مطلقة، فقد طبق آرائه، ومعظم إجراءات هذه المناهج على النصوص العربية لكي يسرد ما لهذه اللغة والثقافة من غنى وعمق راقيين، وأنه لا يتخذ موقفت حياديا بين المناهج الغربية والنصوص العربية، مث في مقدمة الكتاب يقول: ... لذلك أثرنا أن تكون الدراسة التي نقوم بها ذات طابع وصفي، فهي لا تقف مع البنائية ولا ضدها ..."، ومن خلال دراسة التطبيقية المختلفة والتي يمارسها على عدة أجناس أدبية عربية يحاول التنظير فيما بعد للنقد الروائي العربي بناء على معطيات النقد البنيوي، وذلك كرد فعل على الأشكال النقدية الذاتية، والتاريخية والإيديولوجية.

خاتمة:

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، وبيمنه وكرمه تدرك الغايات، وبحلمه وعدله تنال أسمى الدرجات وأرفع المقامات.

لقد أشرفنا بتوفيق من الله على النهاية، آملين أن يكون لنا سبيلا إلى بداية أخيي، وتبقى دراستنا هذه فيض من فيض.

وصلنا إلى توقيع صفحة النهاية بعد أن كنا قد وقعنا أولى صفحاتها مع بداية عرضنا هذا، وحاولنا أن نتوح ما خطته أقلامنا في متن بحثنا بجملة من النتائج أهمها:

1. أن لجهود الشكلانيين الروس الفضل الكبير في تمهيد الطريق أمام الدّراسات البنيوية كونهم أوضحوا لها الفكرة الأساسية التي يقوم عليها المنهج البنيوي، ومن أوائل رواد التيار النقدي الذي ظهر في انجلترا نجد بيرسي لبوك وفوستر وأدوين موير.
2. يعود الفضل في ظهور علم السرد إلى الشكلانيين الرّوس، وفي مقدمتهم "إكتباوم" و "فلاديمير بروب".
3. تعتبر الحوافز المشتركة أساسية في الحكي إذا سقطت منه اختلت القصة على عكس الحوافز الحرة.
4. المتن هو مادة القصة التي تتضمن سلسلة من الأفعال والوقائع وفق تسلسلها الزمني والتي تخضع لمنطق السببية والترتيب الزمني المتعاقب منطقيا عكس المبدئ الحكائي، فهي بناء جديد للحكاية وفق نظام تأليفي تخيلي يتبناه السرد.
5. يقسم توما شفسكي التحفيز إلى ثلاثة أنواع: هي التحفيز التأليفي، والواقعي، والجمالي.
6. لقد اهتم بروببالفعل الذي تقوم به الشخصيات، ولكنه أهمل هويتهة وصفاتها، وهذه الدراسة مكنته من ابتكار جديد سماه " المثال الوظائفي"

7. توصل بروب في حصر هذه الوظائف إلى وظيفة وضع لكل وظيفة مصطلح خاص به كما أنه وزع هذه الوظائف على سبع شخصيات أساسية اعتبرها بمثابة العوامل.
8. أما بخصوص الوظائف، فقد ميّز توما شفسكي بين العناصر الثابتة والعناصر المتغيرة، ولاحظ أنّ الشخصيات تتغير من حكاية لأخرى، بينما الوظائف تبقى ثابتة في جميع الحكايات.
9. تمكن "غريماس" بعد إعادة النظر في جميع الدراسات من الخروج إلى العالم بما سماه بالنموذج العاملي الذي ينظم عالم الأفعال داخل النصوص السرية.
10. اقترح بريمون القواعد العامة لتسلسل الأحداث في كل عمل سردي مقدم على ثلاث وظائف لها إمكانية، وبهذا فقد طور المثال الوظائفي الذي وضعه "بروب" حيث يمكن تطبيقه على أشكال الحكي الأكثر تعقيدا أصبحت بنية الحكي في تصوير بريمون الجديد خاضعة لعدة احتمالات كما حددها النص أو الهزيمة (النصر والهزيمة) (لا نصر ولا هزيمة) مما يسمح له بتجاوز الحكاية الخرافية الى الرواية.
11. كما يؤكد بروب ان كل وظيفة تؤدي،حتما إلى الوظيفة الاخرى والنهاية مكللة بالنجاح بينما " بريمون" يترك الاختيار بين امكانية مرور وعدمها .
12. بنى "جنيت" تقسيمه للرؤية على تعريف "بيون" حيث تكون الرؤية الخلفية حشب راي. "جنيت" بموازاة لتبئيره أمام الرؤية مع التقابل السرددا التبئير الداخلي ،وأخيرا الرؤية الخارجيةالتي اطلت عليها مصطلح التبئير الخارجي.
13. إن الشخصية يمكن عدها حسب التعبير البارتي نتاج عمل تأليفي تجسده كل من العوامل والممثليين على السواء.
14. يخلص الحمداني أن مفهوم الفضاء يتخذ اربعة أشكال (الفضاء النفي ،الفضاء كمنظومة أو رؤية، الفضاء الدلالي ،الفضاء الجغرافي).
15. تعتبر الشخصية أبرز واهم عناصر البنية السردية،فهي بمثابة البؤرة .

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المؤلفات

1) حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 2000م
2) إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1، 1431هـ - 2010م
3) أدوين موير:بناء الرواية ،تر:إبراهيم الصيرفي ،الدار المصرية ،القاهرة ط1965،2
4) نفلة حسن أحمد العزي :كتقنيات السرد وآليات تشكليةالفني ،دار غيراء للنشر والتوزيع، عمان ط1: 1433/2012هـ
5) عمر إبراهيم توفيق ، فنون النشر العربي الحديث ، دار غيداء للنشر و التوزيع .ط1433/2013/1هـ
6) سمير مرزوقي ،وجميل شاكر :مدخل نظرية القصيدة،ديوان المطبوعات الجامعية الدار التونسية لنشر،الجزائر،د.ط/،د،ت،
7) مُحَمَّد سيدي مُحَمَّد بن مالك:السرد والمصطلحات عشر قراءات في المصطلح السردي وترجمته، دار ميم لنشر الجزائر ط1، 2015
8) نادية بوشفرة:مباحث في السينمائية السردية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع تيزي وزو،2008
9) أحمد أمين بوضياف=إستراتيجية البناء العاملي وديناميكيته في الخطاب الروائي مدينة الرياح"لموسى ولد بنو أنموذجا.
10) عمر عيلان،في مناهج تحليل الخطاب السردي ،منشورات اتحاد كتاب العرب ،دمشق،2008 [1]
سمير مرزوقي وجميل شاكر،مدخل إلى نظرية القصة ص24.
.
11) أمنة يوسف تقنيات السرد في النظرية والتطبيق،دار الحوار للنشر و التوزيع ،سوريا ط11997
12) عبد الرحيم الكردي ، البنية السردية للقصة القصيرة ،القاهرة ط.2005
13) سعيد يقطين:الكلام و الخبر مقدمة السرد العربي ،ط1،المركز الثقافي ،بيروت

14) د.سيدي مُحَّد بن مالك .السرد والمصطلح عشر قراءات في المصطلح السردي وترجمته
15) الشريف حبيلة، حبيلة مكونات الخطاب السردي- مفاهيم نظرية: عالم الكتب الحديث، ط 1، 1432-2011،
16) سعاد براهيم، الخطاب السردي في رواية "الموت" عمل شاق لخالد خليفة، جامعة العربي التبسي- تبسة، 1438هـ/2017م،
17) إدريس بوديب الرؤية و البنية في رويات الطاهر وطار –صدر الكتاب عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية الجزائر-ط2007
18) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 219.
19) نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، دار قباء، مصر، د ط، ص
20) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية لدار النشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1987
21) ملاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1997
22) ياسين الصير، الرواية والمكان، دار الشؤون العامة، العراق، بغداد، 1986
23) ياسين النصير، البنية المكانية في القصيدة الحديثة، مجلة الآداب، كانون الثاني (يناير- أفريل- مارس)، السنة 1986
24) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي "الفضاء، الزمان، الشخصية، المركز الثقافي العربي، ط 2، المغرب، 2009
25) عليمة فرخي وفضيلة عرجون، مذكرة البنية السردية في رواية قصيد في التذلل للطاهر وطار .
26) إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1431هـ،-بيروت ،2010ز
27) مختار ملابس :تجربة الزمن في الرواية العربية (رجال في الشمس نموذجا) موقع للنشر –الجزائر 2007

28) سيزا قاسم :الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ –دار التنوير للطباعة و النشر بيروت لبنان ط1-1985

ثانيا المذكرات

29) زبوجي اسية وبريخ ليديه كبنية الرواية الجزائرية المعاصرة –حارسة الضلال –دونكيشوت في الجزائر لواسيني الأعرج- نموذجا – جامعة عبد الرحمان ميرة (بجاية)، 2016

30) أحمد أمين بوضياف :مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الآداب المغاربي الحديث، إستراتيجية البناء العاملي وديناميكية في خطاب الروائي مدينة الرياح لموسى ولدنيو-نموذجا جامعة بن يوسف بن خدة ، 2006-2007

31) أحمد أمين بوضياف:إستراتيجية البناء العاملي وديناميكية في الخطاب الروائي ، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، 2007/2006.

32) مذكرة ليسانس ،القصة القصيرة في الخطاب النقدي الجزائري أحمد طالب نموذجا سنة 201/2009

33) زبوجي آسيا وبريخ ليدية، مذكرة بنية الرواية الجزائرية المعاصرة (حارسة الظلال- دون كيشوت في الجزائر، لواسيني الأعرج- أنموذجا

34) فطيمة ديلمي- تقنيات السرد في رواية "القاهرة الصغيرة"، لعمارة لخوص، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 1435هـ/2014م

35) سهيلة حركاتي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستر، سيمائية الفضاء في رواية خرائط لشهوة الليل لبشير مفتي، جامعة سطيف/ 1013م2014.

36) عبد القادر رحيم، بنية النص السردي في روايات إبراهيم سعدي، جامعة مُحَمَّد خيضر –بسكرة، 1437هـ/ 2016م.

37) علمية فرخي وفضيلة عرجون، مذكرة البنية السردية في رواية قصيد في التذلل للطاهر وطار، جامعة منتوري، قسنطينة، (أ- ع- ح) ماي 2011

المحتويات	الصفحة
شكر وعرفان	-
إهداء	-
بطاقة فنية	-
مقدمة	أ -د
مدخل	02
الفصل الأول: تلخيص الكتاب	09
تقديم	10
القسم الأول: المعنون بـ المقاربة الفنية للسرد.	11
المبحث الأول: الشكلانية والبنائية وعلم الدلالة البنائي	13
أولا: الحوافز	14
ثانيا: الوظائف:	15
ثالثا: العوامل	17
المبحث الثاني: مكونات الخطاب السردي:	18
أولا: تصنيف زاوية الرؤية:	20
ثانيا: "الشخصية الحكائية	22
ثالثا: مفهوم الفضاء الحكائي	22
رابعا: الزمن الحكائي	22
القسم الثاني: بنية النص الروائي من منظور النقد العربي	24
المبحث الأول بعنوان "النقد الروائي الفني في العالم العربي، من النظرية إلى التطبيق"	25
أولا: كتاب (قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ) و (فن الرواية عند يوسف السباعي	25
ثانيا: كتاب تأملات في عالم نجيب محفوظ لمحمود أمين العالم:	25

المبحث الثاني: النقد الروائي البنائي في العالم العربي	26
أولا: كتاب الألسنية والنقد الأدبي للدكتور موريس أبي النصر:	27
ثانيا:كتاب النقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة للدكتورة نبيلة إبراهيم سالم	28
ثالثا:القراءة والتجربة لسعيد يقطين	29
رابعا :كتاب بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) سيزا أحمد قاسم	30
الفصل الثاني: دراسة الكتاب	40
أولا: في الشكلانية والبنائية وعلم الدلالة البنائي	40
ثانيا: منطق الحكي	60
ثالثا: في السرد	67
ثالثا: الفضاء الحكائي	84
رابعا: في الزمن الحكائي	88
نقد وتقويم	105
خاتمة	108
قائمة المصادر والمراجع	111
فهرس المحتويات	115