الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي خنشلة

معهد الآداب واللغات **قسم الأدب العربي**

تلقي النظرية السردية في النقد العربي المعاصر

عبد الله أبو هيف أنموذجا

بحث مقدم لمعهد الآداب واللغات لنيل شهادة الماجستير

في النقد الأدبي المعاصر

إعداد الطالبة: **إشراف الدكتور:**

سهيلة بوساحة **يوسف الأطرش**

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة	المؤسسة	الصفة
د. عمر عيلان	أستاذ محاضر	المركز الجامعي خنشلة	رئيسا
د. يوسف الأطرش	أستاذ محاضر	المركز الجامعي خنشلة	مشرفا ومقررا
د. السعيد بوطاجين	أستاذ محاضر	المركز الجامعي خنشلة	عضوا مناقشا
د. رشيد رايس	أستاذ محاضر	جامعة العربي التبسي تبسة	عضوا مناقشا
د. ذياب قديد	أستاذ محاضر	جامعة منتوري قسنطينة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية

2009-2008

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

المركـز الجـامعـي خنشلـــة

معهد الأدب واللغات

تلقي النظرية السردية في النقد العربي المعاصر

-عبد الله أبو هيف- نموذج

إعداد الطالبة:
بوساحة سهيلة

إشراف الدكتور:
يوسف الأطرش

2009 - 2008

الفصل الأول:

الأبعاد -المرجعية- الفكرية والنقدية التي بلورت السرديات

- الشكلانية الروسية - أو ما بعد أرسطو
- البنيوية (الشكلانية) الفرنسية- رولان بارت- جيرار جنيت- تودوروف (الشعرية والسرديات) جوليا كريستيفا-
- عند العرب: سيزا قاسم -يقطين-حسن بحراوي- يمنى العيد- آمنة يوسف-نبيلة إراهيم-
- في الجزائر: عبد الحميد بورايو- سعيد بوطاجين- عبد المالك مرتاض –محمد ساري...

الفصل الثاني:

قضايا المصطلح السردي..

- علم المصطلح
- المصطلح السردي
- تلقي المصطلح السردي عند "أبو هيف"
- خلاصة (تعليق)

الفصل الثالث:

قضايا المنهج في نقد النقد عند "عبد الله أبو هيف"

- هل هو نقد أم وصف
- نقد تلقي السردية البنيوية (نقد أبوهيف للنقاد العرب)
- نقد التلقي العربي للنقد الجديد

خلاصـــــة: استنتـــاج

لقد اختلفت مسارات النقد العربي الجديد اختلافا كبيرا ومتباينا عن المسارات النقدية التي استندت على أدوات إجرائية لمناهج نقدية تولي اهتمامها إلى المعطيات الخارج نصية، حيث استحدثت وسائل وآليات نقدية جديدة لقراءة النصوص الإبداعية. فشهدت الساحة النقدية العربية حركة نقدية سريعة ومتطورة في أن واحد، لا سيما في مجال السرديات، غير أنها تكاد تكون متشابهة في الطرح والتناول كون مصادرها النقدية التي استمدت منها مادتها النقدية في هذا الاختصاص واحدة. حيث يمكن للقارئ أن يلتمس الاختلاف في مدى الاستيعاب المنهجي وطريقة التناول والإفادة، وكيفية الاستثمار لمختلف المعطيات النقدية التي تطرحها النظرية.

رغم كلّ هذه الاجتهادات العربية، منضاف لها ما أقدم عليه النقاد المترجمين؛ من خلال نقلهم لمختلف الجهود الغربية السردية لنظرية الأدب العربية؛ لا زال الغموض في فهم النظرية واستيعابها؛ ذلك أنّ الاجتهادات السردية تكررت مع مختلف النقاد والدارسين، كون مصادرهم ومراجعهم في هذا المجال واحدة، من ثمّ أدى تكرار المواضيع إلى تغييب الدلالة؛ التي غلبت عليها الذاتية في الترجمة؛ ضف إليها الخلط والفوضى الذي لحق استعمال مختلف المصطلحات السردية من قبل النقاد والباحثين.

إنّ محاولة الوقوف على مدى استثمار النقاد العرب لمختلف الاتجاهات النقدية؛ أي تتبع الممارسات النقدية التي قدّمها النقاد العرب، أين تعكس تلقيهم لمختلف النظريات الغربية؛ كما بلورتها مختلف المدارس والمعارف النقدية المختلفة، والتي كانت بمثابة الخلفية المرجعية لقيامها؛ يتطلب هذا إطلالة على مختلف الآراء والأسس التي انبت عليها في ثقافتها التي أفرزتها، ومن ثمّ الرجوع للممارسات النقدية العربية، التي تأثر فيها أصحابها بمنهج أو نظرية من النظريات السائدة في حقلها المعرفي الذي تنتمي إليه؛ لكشف الطريقة والكيفية المتبعة في تلقيها وفهمها من جهة، وفي محاولة استثمارها والإفادة منها في جهة أخرى؛ لأنه قد يوفّق الناقد إلى حدّ ما، في ممارسته التنظيرية؛ في حين قد يستثمر المقولات النظرية، بحذافيرها وكما تقول بها النظرية، أو يتناول قضية من قضاياها، مهملا باقي التقنيات والمقولات النظرية لهذا المنهج أو ذاك.

وحدث مع النظرية السردية، ما حدث مع باقي النظريات النقدية التي تلقاها النقاد

العرب، وحاولوا استثمار مقولاتها؛ من خلال التوسل بتقنياتها في تحليل النصوص السردية العربية، لذا تتطلب عملية البحث في مجال هذا الحقل النقدي ضرورة الإحاطة والإلمام بمختلف الظروف المحيطة بهذه النظرية، وكانت بمثابة القاعدة المنطقية لها؛ مما يعني أن بحثي، الذي يحمل عنوان: **تلقي النظرية السردية في النقد العربي-"عبد الله أبوهيف" أنموذجا**- يتطلّب الوقوف عند مقولات نظرية التلقي؛ لأتمكن من أخذ لمحة عن شروط القراءة النقدية، والوسائل الإجرائية وأنواع القراء النّقاد، وعلى ما تبرزه ممارساتهم من جمالية في التلقي، كما بحثت عن الأدوات الإجرائية لـ"نقد النقد"؛ اعتبارا لأن النموذج النقدي الذي اعتمدته، قدّم فيه صاحبه محاولة نقدية، حاول أن يقرأ فيها ويتتبع تلك الدراسات النقدية التي مارس فيها بعض النقاد العرب مقولات النظرية السردية.

أدرجت حديثي عن هذين المنهجين النقديين في مدخل البحث؛ وكذا تتبع تلك الأبعاد والخلفيات المعرفية والنقدية، التي كان لها إسهامها في بلورة النظرية السردية؛ وقد توقفت عند المدرسة الشكلانية الروسية، لما كان لموروثها النقدي من فضل الريادة لانطلاق الدراسات المتخصصة بعلم الأدب، والرافد الثاني في تشكّل علم السرد: متمثل في إسهامات المنهج البنيوي السردي؛ من خلال بواكير الأعمال النقدية، التي قدّمها النقاد الفرنسيون، في مطلع القرن العشرين، حتّى يتسنى لي الوقوف على الممارسات النقدية، العربية منها والجزائرية، والتي خاض فيها هؤلاء النقاد غمار التجربة النقدية، لتحليل النصوص العربية في ضوء مقولات النظرية، وكذا التعرّف على مراجعهم ومصادرهم التي استقوا منها أدواتهم الإجرائية؛ التي قاربوا بها مختلف السرود العربية، موضوع تحليلاتهم النقدية، من ثمّ قسّمت هذه الدراسة : إلى ثلاثة فصول؛ مزجت في كلّ فصل فيها بين الجانبين : النظري والتطبيقي؛ في بداية البحث تطرقت للأبعاد المعرفية والنقدية التي كان لها الفضل في بلورة علم السرد.

كانت الوقفة الأولى عند المنهج الشكلاني الروسي؛ الذي انطلق نقاده من دراسة الخصائص النّوعية للخطاب الأدبي، باحثين عن جمالية وشعرية هذا الخطاب، من خلال ما يكشفه الشكل السردي خاصة، كون الدراسة الأولى التي ألهمت النقاد واستفزتهم للقيام بنشاطات نقدية مماثلة؛ وطبّق فيها صاحبها، "**فلاديمير بروب**" أدواته الإجرائية، كانت نصّ سردي، الحكاية الشعبية، ثمّ كان تلقي هذا الموروث من قبل الثقافات النقدية في

مختلف المناطق؛ غير أن الإفادة الحقيقية من المنهج الشكلاني الروسي، تمثلت في استثمار البنيوية الفرنسية لمقولاته النظرية؛ وذلك عن طريق نقل "**تودوروف**" لهذا المنهج من اللغة الروسية إلى اللغة الفرنسية، فما كان مني إلا أنني قدّمت إطلالة على ما قدّمه روّاد النظرية السردية في النقد الفرنسي: "**تودوروف**"، و"**جيرار جنيت**"، و"**رولان بارت**"، مع ذكر لتلك الدراسات والممارسات التي تلقت جهود هؤلاء النقاد، وحاولت استثمارها في الثقافتين : الغربية، والعربية؛ من خلال تناول دراستين من الدراسات المبكرة، عند الناقدتين : "**سيزا قاسم**" و"**نبيلة إبراهيم**"، في الحقل السردي، وجهد عربي، اعتبرته مختلف الجهات والآراء النقدية؛ جهد قد وفّق فيه صاحبه :"يقطين" إلى حدّ ما.

دون أن ننسى بعض الجهود الجزائرية؛ مثل : "**عبد الحميد بورايو**"، **السعيد بوطاجين**"، و"**عبد الملك مرتاض**"، والتي قارب فيها هؤلاء نصوص سردية جزائرية، حاولوا استثمار معارفهم واختبار تلقيهم لذلك النتاج النقدي، في مجال السردية؛ من خلال تطبيق أدوات هذا الحقل على نتاج إبداعي عربي جزائري، وأيضا من خلال الوقوف على تلك الجهود الحداثية التي تناولها "أبوهيف" في مؤلفه النقدي؛ الذي خصّه للحديث عن النقد الأدبي السردي، في نصوص سردية : القصة والرواية.

أما في الفصل الثاني، فقد أردت أن أتتبع فيه مدى استيعاب هذا الناقد، لمقولات النظرية السردية؛ فبحثت في مؤلفيه النقديين : **النقد الأدبي العربي الحديث في القصة والرواية والسرد(2000)**، و"**القصة العربية الحديثة والغرب"(1995)**؛ عن تواتر المصطلح السردي، نظرا أن عملية استثمار مقولات النظرية وفهمها واستيعاب قضاياها؛ مرهون بطبيعة المصطلح وترجمته المؤسسة والمتفق عليها، لأجد أن الناقد "**أبوهيف**" قد ذكر المصطلحات التي تناولتها الجهود النقدية التي تناولها في دراسة، ولم يراعي فيها مدى توفيقهم في أخذهم أو خروجهم عن النظرية، حيث أسبقت العملية الإحصائية، التي أحصيت فيها مصطلحات النقد السردي؛ بمهاد نظري، لإضاءة بعض الجوانب الغامضة والصعوبة في تلقي المصطلح النقدي بعامة، والسرديّ منه بخاصة، في الثقافة العربية، والذي يعود بالدرجة الأولى لغياب الرقابة المؤسسية في ضبط وترجمة المصطلح، وترك الحرية للترجمات الفردية في الظهور والاستتباب على الساحة النقدية، الأمر الذي أدى إلى تعدد التسميات المصطلحية للمفهوم الواحد.

وفي الفصل الثالث حاولت أن أدرس فيه المنهج النقدي الذي اتبعه الناقد "**أبوهيف**"، في تتبعه في مقاربته لتلك الجهود النقدية العربية؛ فكانت الوقفة مع المنهج البنيوي، نظرا لأنه خصّ بحثه لتقصي الجهود النقدية السردية، المتأثرة بالاتجاهات النقدية الحداثية المختلفة؛ حيث تطرقت لمفهوم المنهج في الثقافة الغربية، وطرق اشتغاله الصحيحة، وتلقيه في الثقافة العربية، وميّزت بين البنيوية كمفهوم، وخصائص المنهج البنيوي؛ لأتمكّن من مقاربة المنهج النقدي عند الناقد "**أبوهيف**"، وكيفية فهمه لمقولاته وطرق تناوله؛ الالتزام والحرفية المنهجية، أو التناول والتكييف والتبسيط بحسب ما جاء به الجهد النقدي المتناول، وهذا من خلال مؤلفه النقدي : النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، والذي لم استثمر كل ما جاء به، فقد اخترت ما هو متعلق بالنظرية السردية، موضوع بحثي، والجوانب التي تسهم في إضاءة عناصر البحث.

وقد كان لبعض المصادر والمراجع النقدية، والسردية منها بخاصة أثر بالغ في تحديد منهجية الدراسة، التي اعتمدت فيها المنهج الوصفي الذي يتلاءم مع الطريقة المتبعة لوصف مؤلفات الناقد السوري **عبد الله أبو هيف**، ومن ثمّ الاستعانة بالمنهج التاريخي الوصفي للوقوف على مختلف الأبعاد والخلفيات المساهمة في بلورة المناهج النقدية التي تطلبتها دراستي، وفيما يتعلق بمرجعية البحث، فإن اطلاعي كان على عدد لا بأس به من المراجع النقدية تتناول مختلف اتجاهات نظرية الأدب، العربية منها والمترجمة، التي تخدم موضوع البحث ولا سيما المتخصصة في النظرية السردية، وركزت على المراجع المترجمة، التي استطعت الحصول عليها، وكان اعتمادي على المراجع النقدية العربية، المستثمرة لجهود حقل السرديات، في القليل النادر، كونها تستمد مادتها النقدية تقريبا من نفس المرجعية، الأمر الذي أدى إلى تكرار الكثير من القضايا المتعلقة بالسرد، لكن هذا لا يعني عدم استثماري الجهود العربية، لكن كلّما دعت الضرورة، مثل استثمار جهدي الناقدين : **محمد الدغمومي**، في كتابه : "**نقد النقد**"، و"**محمد سويرتي** "**النقد البنيوي والنص الروائي**" لعدم حصولي على مؤلف"**تودوروف**" **نقد النقد**"؛ لأن الجهود العربية في هذا المجال، مصادرها النظرية واحدة، وبالتالي الاختلاف يكمن على مستوى التناول لهذه الأفكار المكررة من ناقد إلى آخر، لا جديد فيها؛ نظرا لأن النظرية السردية نظرية قوامها الأساسي على مبادئ وخلفيات الثقافة الغربية.

اقتبست من "**موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي**"؛ التي ترجم مقالاتها جملة من النقاد العرب، وبخاصة مقالة : **بيتر سشايفر** "**الشكلانية الروسية**"، ومقالة : **جيرالد برنس** "**علم السرد**"؛ اللتين اعتمدت عليهما في الوقوف على تلك الأبعاد والخلفيات النظرية، التي بلورت النظرية السردية، حيث كانت استفادتي الكبيرة منهما، في الجانب التنظيري للنظرية السردية.

كما كان لكتاب : **جيرالد برنس** "**المصطلح السردي**" إسهاما كبيرا في تتبع المفاهيم النقدية للمصطلحات السردية التي وردت في مؤلفي الناقد السوري"**أبوهيف**". بالإضافة إلى مؤلفات نقدية مترجمة مختلفة، أضفتها لهذه المراجع وفي نفس الوقت اقتباس مقولاتها، التي تحدثت فيها عن الجوانب المتشابهة في البحث، من مثل : "**النظرية الأدبية المعاصرة**" لـ"**رامان سلدن**" ترجمة "**جابر عصفور**"، و"**خطاب الحكاية، بحث في المنهج**" لـ"**جيرار جنيت**"، في ترجمته العربية، و"**الشعرية**" لـ"**تزفيتان تودوروف**"؛ الذي نقله إلى العربية **شكري المبخوت ورجاء بن سلامة**، وكتاب : **جان ايف تاديه** "**النقد الأدبي في القرن العشرين**"، ترجمه إلى اللغة العربية "**منذر عياشي**".

من هذه المراجع المترجمة أيضا، كتاب : "**البنيوية**" لـ "**جان بياجيه**"، والذي ناقشت في ضوئه مفهوم البنية، كعنصر بنائي سردي، و"**مقالة في المنهج**" لـ"**رنيه ديكارت**"، الذي استفدت منه في تحديد ماهية المنهج النقدي، وأدواته الإجرائية المتبعة في التحليل. وقد استفدت من هذه المراجع وغيرها، ذكرتها في بيبليوغرافيا البحث، استفادات متفاوتة ومتباينة، لكنّها مفيدة في كلّ حال من الأحوال.

لا يخلو أي جهد من الجهود التي يبذلها المرء، من الصعوبات التي تعترض طريقه، وتكون سببا في الحطّ من عزيمة الباحث؛ خاصة صعوبة الحصول على تلك المصادر المتخصصة في مجال البحث، الذي يسعى الباحث دائما وأبدا إلى تدعيمه وتحصينه من الأخطاء بالاعتماد عليها، وتجنيبه سوء الفهم لبعض المقولات والآراء النقدية التي جاء بها أصحابها وضمّنوها مؤلفاتهم النقدية، وقد حاولت بحسب استطاعتي تجنب الخروج عن الإطار العام للبحث، وكذا الالتزام بالحدود التي رسمتها له، للتّحرك وفقها.

أنهيت بحثي الذي لا يخلو من نقائص، إلى خاتمة، ضمنتها بعض من الاستنتاجات النقدية المتعلقة بفصول البحث؛ حول المرجعية النقدية لقيام نظرية السرد،

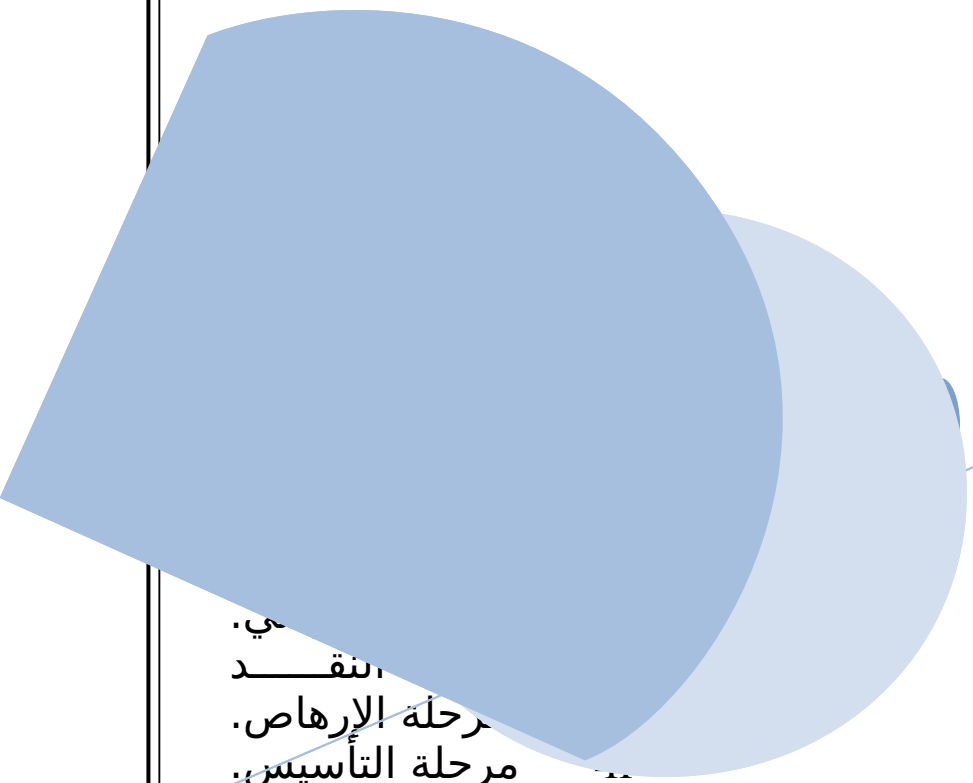
ونظرية التلقي، واتجاه نقد النقد بوصفه خطابا تحاوريا، وعن ما قدّمه الناقد أبو هيف من خلال اشتغاله بقضايا نقد النقد وصياغته لجملة المصطلحات النقدية المتعلقة بالسرد.

أكيد أن بحثي لا يخلو من أخطائه، غير أنني أتمنى أن أكون قد أصبت في بعض من جوانبه.

أتقدّم بشكري الكبير إلى كلّ من قدّم لي يد المساعدة، مادية كانت أو معنوية، ولكلّ من تقدّم لي باهتمامه ومساعدته، حتى ولو بكلمة تحفيزية وتشجيعية، من الأقرباء والأصدقاء والأصحاب، والتي من خلالها وصلت إلى خطّ الأسطر الأخيرة من رحلة البحث الشاقة هذه؛ وأخصّ بالشكر أستاذي المشرف الدكتور"**يوسف الأطرش**"، الذي تفضّل بإشرافه على عملي المتواضع هذا، واصطبر على تهاوني ويأسي، وانقطاعي مرات ومرات، ولأستاذي الكريم الدكتور **عمرو عيلان** رئيس المشروع النقدي، كما لا أنسى يد المساعدة التي قدّمها لي الأخ الفاضل **مشري شريف** من خلال مبادرته العظيمة التي كان لها الإسهام الكبير في إخراج البحث، جزاه الله عن صنيعه وأجزاه، كما أتقدّم بجزيل الشكر إلى: **معهد الأدب واللغات بالمركز الجامعي خنشلة** لمنحه لي فرصة الظهور بهذا البحث، وإلى **المكتبة المركزية بجامعة فرحات عباس سطيف**، ومكتبة كلية الأدب والعلوم الاجتماعية بالمركز الجامعي **عباس لغرور** خنشلة على صنيعهم الإنساني. إلى هؤلاء جميعا أتقدّم بفائق الشكر والاحترام والتقدير.

والله وليّ التوفيق.

مدخــل



ي.
النقـــــد
رحلة الإرهاص.
مرحلة التأسيس.

ثانيا: نظرية التلقي

1- مفهوم نظرية التلقي

2- الأصول الموطئة لنظرية التلقي:

2.1 الأصول المعرفية الابستيمولوجية.

2.2 الأصول النقدية

- افتراضات **هانز روبرت ياوس**.
- أفق انتظار القارئ.
- مفهوم اندماج الآفاق.
- المنعطف التاريخي
- فرضيات **فولفجانج إيزر**

أولا: نقـد النقـد:

- مفهوم النقد الأدبي:

مدخـــل

اعتمـــد النقـــد الأدبـــي علـــى مفـ
والتجريبية اعتمادا أساسيا في دراـ
الضروري الإجابة عـن التسـ
الأدبي، حيث وردت فيـ
من الفعل الثلاثي "نقـ
غيره، ونقد الكتـب
رديئها.

اشتقت كلمة
اللاتيني "Krinem" بـ
يمكن تصنيفه مع نظيـ
معه بدرجة قليلة أو كـثير
معنـى أولـي هـو تمييـز شـي
استخدمت في ميادين مختلفة وبدلالات متغيرة ومتطورة مـن فترة زمنية إلى أخرى، فقـد تـدرجت فـي دلالتهـا مـن الدلالـة النّحوية لدى فلاسفة القرن السادس عشر، ثـم اتسـعت حتّـى شملت وصف المؤلفات الأدبية وتـذوقها فـي القرنيـن السـابع والثـامن عشـر، لتصـل مـع تطـور العلـوم الإنسـانية واللّغويـة لتحمل معنى فهم الأثر الأدبي والبحث في دلالته ومعانيه[2].

يعـدّ النّقـد نشـاطا إبـداعيا، مثلـه مثـل الأدب، إلا أنّ "الأدب إبداع تركيبي، والنقد إبـداع تحليلـي ولا غنـى عـن الحـوار بيـن الخطابين؛ إذ لا يقوم نقد مبدع إلا بوجود أدب مبدع، ولا يتطور أدب مبدع إلا بوجود نقد مبدع هو الآخر".[3]

اختلفت الآراء حـول معنـى النقـد، فـ **رولان بارت** يقـدّمه على أنّه "قراءة عميقة أو هو أيضا قراءة جانبية، وهو يكتشـف في العمل معقولا معينا وإنه في هذا ليفكّك تـأويلا وسيشـارك فيه، ومع ذلك فـإنّ مـا يهتـك النقـد سـتره لا يمكـن أن يكـون المعنـــى (...) فقـــط سلســـلة مـــن الرمـــوز والعلاقـــات

---

1 أنظر سمير سعد حجازي. النقد الأدبي المعاصر قضاياه واتجاهاته . ط 1. دار الآفاق العربية القاهرة ، 2001 . ص: 14

2 المرجع نفسه، ص: 15

3 مجموعة من الكتاب. مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. ترجمة/ رضوان ظاظا. سلسلة عالم الفكر. العدد 221. 1978. ص:6.

مدخـــل

المتجانسة ".[1] يحتّم الأثر الأدبي، باعت
وعميقة، على الناقد الأدبـي أن يرا
حتى يفكّك الأثر الأدبي ويكم
أيضا أن يقوم بعقلنة هذ
المنطق والمعقول و
أنيـط النقـد
المعاني الخفية وال
الناقد بمبادئ المنه
له؛ ذلك أنّ "الخطا
Trajets داخ ل العم ل
والكشـف التـدريجي عـ
تفسير العمل الأدبي بمثابة إجـ
بـل هـي عمليـة تعليـق وتوضـيح وتفسـير للمحتـوى، يرجاهـا الخطاب الأدبي من الخطاب النقدي، وربما يصل الناقد بعملـه النقدي هذا إلى استنطاق النص الأدبـي والوصـول إلـى دلالات ومعاني عجـز عـن قولهـا بصـورة واضـحة يسـهل إدراكهـا، فـ "وظيفة النقد سـواء كـانت علميـة أو فنيـة، لا يمكـن أن تنتـج مجـرد مقـال ملازم أو مـواز لمقـال آخـر(...) فالنقـد ليـس مقتصرا على القراءة والتحليـل السـلبي، بـل إن الناقـد يقـول شيئا لا يقوله العمل المطروح للدراسة"[3].

ويعـرّف **بيير ماشـري**(P. Machery)"، النقـد علـى أنّـه: "نشاط تأملي يسعى لإجلاء القواعد والقـوانين المضـمرة فـي الآثار الأدبية"[4]. حيث يكشف هذا التعريف عن أمـر مؤكـد فـي النظرية الأدبيـة؛ هـو أن القواعـد والأسـس الـتي يسـتند إليهـا النقد الأدبي، استمدها من مادة الأثر الأدبي، لقـد ظهـر النـص

---

1 رولان بارت. نقد وحقيقة . ترجمة/ منذر عياشي. ط 1. مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، 1994 . ص: 109

2 مجموعة من الكتاب. مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. ترجمة / رضوان ظاظا. ص: 108.

3 تزفيتان تودوروف. نقد النقد. ذكره: نبيل راغب في موسوعة النظريات الأدبية. الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان القاهرة، 2003 ص: 144.

4 بيير ماشري. نحو نظرية للإنتاج الأدبي. ذكره : سمير سعد حجازي. النقد الأدبي المعاصر. ص: 19.

مدخـــل

أولا، وبعدها صيغت النظريات التي تش
للنقد تحدث عن وظيفة الناقد الأد
الأثر "قراءة لغوية وخفيّة، و
الأدبي عن طريق اكتشا
ذلك على مفاهيم عل
أقـل مـا يمكـ
الكشف عن بناه ال
علـم اللغـة، الـتي
يحتاج إلى لغة فوق
ليثبت بها فعالية عمليـ
الماورائي (etacritique**)** ـدي اقـترحه
رولان بارت على اعتبار ان ـه تقع وراء اللغـة، فمن الواجب علـى هـذه اللغـة الماورائيـة (الميتالغـة)*، لكـي تكون فاعلة، أن تتغير مع النص المدروس(...) إذ يتحتّـم علـى الناقـد أن يختـار لغـة ماورائيـة تطـابق لغـة العمـل الأدبـي، ليستطيع تحليلها على أرض مشتركة معها(...) فالعمل الأدبـي له بنية وكذلك العمل النقدي"[2]

حمل النقد الأدبـي علـى عـاتقه مهمـة وضـع جملـة مـن القواعد والقضايا النظرية، التي إذا توسّل بها الناقد عالم الأثر الأدبي، استطاع أن يصل إلـى الإقـرار بوجـود علاقـات علميـة تربـط بنيـة العمـل الأدبـي وعناصـره الداخليـة. وكـل هـذه

---

1 المرجع نفسه، ص: 17

2 نبيل راغب. موسوعة النظريات الأدبية. ص: 115.

- Métalanguage اللغة الشارحة : حيث يشير هذا المصطلح إلى استخدام اللغة في الحديث عن اللغة، فتصبح اللغة المتحدّث بها لغة شارحة للغة التي يتحدّث عنها؛ أو ما بعد لغتها.

انتقل هذا المصطلح من "المنطق الوضعي" إلى علم اللغة على يد **رومان جاكوبسون**، وارتبط عنده بالوظيفة التي تجنح إليها اللغة عندما يركّز الحدث الكلامي على الشفرة، فتصف اللغة نفسها، أو تتأكّد من فعالية نظامها الشفري في عملية التوصيل.

تتضمن اللغة الشارحة الكلمات التي تستخدمها لتحديد عناصر اللغة الموضوع والاشارة إليها، كما تتضمن المصطلحات التي تستخدمها لوصف العلاقات بين هذه العناصر. انظر اديث كريزويل. عصر البنيوية. ص : 395.

مدخـــل

الإجراءات ستكون خاضعة لا محالة لـ
من المعقولية .

الخطاب النقدي

اتفق منظرو الأد
هو النص الأدبي، فقد
لكن هذا لا يعني أن
الموضوعية، كما أ
بوصفه نص مركب
واللغوية، بل هو عم
نص منتج أعاد خلـق
تفسيرا للعمل المنقود ب
تعتبر العمـل الـذي تتعامـل م
التركيبي المعقد والذي تدخل فيـه مفـردات أخـرى: حضـارية، اجتماعيـة، ثقافيـة، واقتصـادية... ليتكـوّن منهـا جميعـا العمـل النقدي"[1].

يعتبر الخطاب النقدي "نصا موضـوعه الأساسـي النـص، أو النصوص الأخرى (...) وهو يسعى إلى ضـرورة وعـي النقـد بنقد الذات، من خلال تمحيص أدواته المستمر وإرداف قدرته، كمجـال نـوعي وإبـداعي متخصّـص، علـى القيـام بوظـائفه المتعددة "[2]. ويشمل النشاط النقدي علـى جملـة مـن النقـود المختلفة من بينها: [3].

- النقد النظري.
- النقد التطبيقي.
- النقد التعليمي.
- نقد النقد أو الميتانقد.

أي كل أنساق هذا النظام أو الجهاز التعبيري الـوظيفي المستقل.

---

1 صبري حافظ. أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية. ط 1. دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة 1996. ص : 133- 134

2 المرجع نفسه، صص: 07 - 08

3 أنظر المرجع السابق، ص: 08

مدخـــل

يلاحظ المتصفح للنشاط النقـدي
أنشطة نقدية يقوم بها ثلاث
مختلفة ومتباينة، غير أ
وهو الخطاب النق

الأنشطة النقدية:

1- النقد الجامع

لقد تحدث **رولا**
معهم النقاد في فر
في الأساس علـى
(...) والذي يرفض ا
إجراءاتـه إلاّ المنهـج ا
النقدية على هذا النّوع بعص
منه أن يضيف شيئا إلى المعرفة النقديـة والأدبيـة، وأن يوسّـع أفـق المعلومـات النّظريـة والعلميـة بطبيعـة آليـات الأنظمـة الأدبية المختلفة.

ممارسـة
يرجـى ويتوقـع

أقل ما يقال على هذا النوع أنه "عماد النشاط النقدي وينهض بهذا النقد، الباحث الجـامعي، والمنّظـر النقـدي[2]؛ فهـو عمليـة إدراكية مجردة، ينتمـي إلـى "النقـد الوضـعاني الـذي يمارسـه الأساتذة الجامعيون في المؤسسات الأكاديمية العليا"[3]، الــذي يعرف بـ: Critique positivisme.

---

1 عبد الملك مرتاض. في نظرية النقد. متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها. ط 1. دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2002. ص: 244.

2 صبري حافظ. أفق الخطاب النقدي. ص: 08

3 عبد الملك مرتاض. في نظرية النقد. ص: 245.

-2 **النقد الـذي يتـم فـي إط**
العامة:

يخضع هذا النشاط للقراءة
النقد الجامعي بالنسبة
ويقوم بإصدار أحكام
من إبـداع، ويتوسـ
والجمهور، وأن يس
كلما لزم الأمر، وك
خلال تشجيعهم على
منه أن يخطو بالعمليـ
أسندت هذه المهمة للن
الأدبي والظواهر الثقافيـة[1]؛ فـ
المثقفين و الأدباء".[2]

حيث
تابعـا للإنتـاج
ـي يمارسـه عامـة

وما يقـال عـن هـذا النـوع أنـه نشـاط نقـدي تقييمـي معيـاري للنصوص يسعى لاستيعاب ظاهرة أو نشاط أدبي محدد.

-3 **النقد (النشاط) التعليمي أو المدرسي:**

يمارس هذا النقد على المسـتوى التعليمـي، فـي الثانويـات، يهدف إلى تدريب الطّلاب وإعدادهم لـدخول عـالم الأدب مـن خلال إتاحة المعلومات والنماذج والأفكار التي تساعدهم علـى فهم آليات عمليتي الإبـداع والتلقـي وربمـا المشـاركة الفعالـة فيها[3]؛ وهذا النشاط النقد عبارة عن عمل توجيهي يضـطلع بـه المدرس .

- **نقــد النقـــــد:**

أطلق **تودوروف**(T.Todorov) مصطلح نقد النقد، على عمليـات المحـاورة النقديـة؛ الـتي كـان يقـوم بهـا علـى النّصوص النقدية "واستخلصه من قراءاته المتعددة للنقد بصفة عامة، ومـن قراءاتـه الكـثيرة مـن نقـد **ميخائيل بـــاختين** (Mikhail Bakhtine) لـــ **دوستويفســكي(**

1 صبري حافظ. أفق الخطاب النقدي. ص: 8-9.

2 عبد الملك مرتاض. في نظرية النقد. ص: 245.

3 المرجع نفسه . ص: 09

مدخـــل

Dostoievski) بصفة خاصة"[1]. هذا
الحواري"*؛ الذي يجمع "بيـ
المنهـج النقـدي المؤ
والاسـتقراء وإدرا
الجدلية"[2]، وحتّ
الناقد في نقد
النقد الأدبي
والمنهـج الج
الاستقراء التي
لقد سكّ **تودور** من
الأسباب، دعـت إليهـا بإ وخدمـة منـه
للناقد؛ حتّى يبتعد في ممارسـ من شأنه أن يقوقع
عمليته ويجعلها حبيسة نظرته الذاتية، ويفسّر ذلك بقـوله :"إن
الناقد الدغمائي، سواء أكـان واعيـا بـذلك أم غيـر واع، ويتبعـه
في ذلك كاتب المقـالات "الانطبـاعي" ونصـير الذاتيـة، يسـمع
صـوتا واحـدا هـو صـوته. ومـن ناحيـة أخـرى، كـان مثـال
النقد"التاريخي" (...) هو أن يسمع صوت الكاتب كما هو، دون
أية إضافة تصدر عنه، ومثال نقد التماهي، وهو متغيـرة أخـرى
من النقد المحايث"[3].

---

1 محمد سويرتي.النقد البنيوي والنص الروائي نماذج تحليلية من النقد العربي(الزمن، الفضاء، السرد) ج 2. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1991. ص: 181.

2 المرجع السابق، ص: 182.

صفة "الحواري" مشتقة من الحوار وتفيد ما ينبغي أن يكون، لكونها تسجل الحوار الدائر بين ناقد وناقد حول الأدب بصفة عامة؛ حول الشعر أو النثر أو جنس من الأجناس الأدبية أو حول أديب أو شاعر أو ناقد(...)ويتم هذا التسجيل بطرائق تعبيرية مختلفة؛ إما أن يتصور الناقد ناقدا آخر يحاوره أو ينقل الحوار الدائر بين ناقدين ، وإما أن يحاور الناقد القارئ في قضية من القضايا الأدبية.

3Critique de la critique. seuil, paris, 1984. P: 185. Tezvetan Todorov. ذكره: محمد سويرتي. النقد البنيوي والنص الروائي. ص: 182.

المحايثة : Immanence؛ بمعنى الإهتمام بالشيء من "حيث" هو ذاته وفي ذاته، فالتفسير المحايث؛ هو الذي ينظر إلى الأشياء في ذاتها، ومن حيث هي موضوعات تحكمها قوانين تنبع من داخلها وليس من خارجها. "التفسير المحايث الذي يتجنب فرض "معنى" قوي على النص، بحجة أ نالتفسير المتجاوز للاديولوجيات يحاول السيطرة على النص إلى الدرجة التي تفقده تعقده الأصلي. انظر . رامان سلدن . النظرية الأدبية المعاصرة. ص: 79. انظر أيضا اديث كريزويل. عصر البنيوية. ص : 391.

مدخـــل

سعى **تودوروف** في السمو وال
إلى "التمسك بمبدأ المحايثة*"[1]. ال
من الأفكار الدغمائية والانطـ
انطباعـاته الخاصـة ورأ
أعتبـار لـرؤى الآخر
والتّمـاهي برأيـه الـ
التجـاوز وعـدم الإ
الساحة النقدية.
ما يلاحظ على حقل
به؛ كونه"ما يـزال مس ولـم
ترسـم لـه حـدود، كمـا س منهجية
واضحة(...) بل حتى ممارسـ ـولـة الضـفاف، ولا
يـــزال الســـؤال(...) حـــول مصـــطلحاته النقديـــة وأجهزتـــه
المفاهيمية"[2] . ويورد **تودوروف** تعليلا لهذا النفور الذي لقيـه
خطاب نقـد النقـد، بقـوله :"إن الكتـب علـى الكتـب، وبعـابرة
أخرى الكتب النقدية، لا تشد سوى اهتمـام أقليـة صـغيرة مـن
هذه الزمرة من القراء الضئيلة أصلا(...) أمـا نقـد النقـد، فهـو
تجاوز لكل حد، علامة على تفاهـة الأزمنـة لا ريـب: مـن الـذي
بإمكانه أن يجد في ذلك فائدة"[3].

أسهمت جملة من العوامل في نفور النّقـاد، مـن خـوض
التجربة في حقل نقد النقد، وحـالت دون التطـرق إليـه؛ كـون

---

1 محمد سويرتي. النقد البنيوي والنص الروائي. ص:181.

2 المرجع نفسه، ص: 183.

الانطباعية Impressionism هي إحدى أكبر المدارس الفنية، بدأت هذه المدرسة في فن الرسم(..)ثم انتقلت إلى الموسيقى وبعدها إلى الأدب الروائي والدرامي. لكن معانيها ودلالاتها والأساليب التي استخدمتها في كل من هذه المجالات الفنية كانت مختلفة جد الإختلاف(...)أما في الأدب فإن معنى الانطباعية أقرب ما يكون إلى الرؤية الذاتية في مقابل الرؤية الموضوعية، التي ميزت الواقعية فالعمل الأدبي والنقد الانطباعي يحاول أن يعبر عن الانطباع الذاتي أو الشخصي للكاتب أو عن حالته المزاجية و الذهنية، سواء كان انطباعا عن تجربة حياتية أو عن فكرة أو عمل فني أو أدبي. انظر . سامي خشبة. مصطلحات فكرية.صص: 38-39. و**النقد الانطباعي Impression criticism** لا يهتم فيه ناقده بتحليل الأثر الأدبي، ولا بترجمة حياة مؤلفه، ولا بمناقشة قضايا جمالية مجردة؛ وإنما يقدم انطباعه هو، وتأثره هو نفسه بالأثر الأدبي الماثل أمامه. انظر محمد عزام. المنهج الموضوعي في النقد الأدبي. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999. ص: 164.

3 Todorov. critique de la critique. P: 7. ذكره : محمد سويرتي في النقد البنيوي والنص الروائي. ص: 183.

مدخـــل

هذا الخطاب مازال في طور النشوء، ووسائله الإجرائية؛ الأمر الذي يصعّ من يـراه مجـرد إعـادة قـ تطويره أو اغنائه. إلا أن ووجد أن "النقد ونقد النقلات والإضافات والنقدي"[1]. وهناك الشـاغل وهمّـه الـ Montaigne) أن قضـ من تفسير الأشياء ذا أكثر من الكتـب حـول يكشـف عـن الإقبال والممارسة لمختلف الـ ـد، الـتي ستسـهم في إثراء العملية النقدية بكثرة دراساتها ومؤلفاتهـا، ستضـاف لذلك النتاج الذي خلّفه النقد الأدبي لنظرية الأدب.

يعدّ "نقد النقـد شـكلا معرفيـا مكمّلا للنقـد، ومهـدئا مـن طـوره، وضـابطا لمسـاراته(...) وليـس بالضـرورة أن يكـون اختلافـا مـع المنقـودين، ولكـن مـن الأمثـل أن يكـون إضـاءة لأفكارهم وتأصيلا لمصادر معرفتهم، وتجذيرا لأصـول نزعـاتهم النقدية".[3]

فهذا الإدبار والابتعـاد عـن الاشـتغال بحقـل خطـاب نقـد النقد، سببه تلك النظرة الخافتة التي ترى فيه حطّ مـن قيمـة العمل النقدي، وإساءة للناقد وتشـكيك فـي قـدراته وتحليلاتـه ويقينية معارفه؛ غير أنه عمل تثميني، لا تقل أهميته عن أهمية النقد.

- أدوات إجرائية يمكن أن تسيطر على الموضوع.
- إستراتيجية تستوفي إنتاج صورة متغايرة لحالة الموضوع المنطلق .

---

1 نبيل سليمان .مساهمة في نقد النقد الأدبي. دار الطليعة، بيروت 1983. ذكره: محمد سويرتي في النقد البنيوي والنص الروائي. ص:183-184.

2 مجموعة من الكتاب. مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. ترجمة/ رضوان ظاظا. ص: 09.

3 انظر عبد الملك مرتاض. في نظرية النقد. ص: 253.

مدخـــل

هـو خطـاب نقـدي قـائم بـذاته،
والفلسفية التي استمد منها أدواته
النقدي المنجز من قبل، ليص
للنتيجة التي وصل إليها
الأدبي.

استخدم مصط
وذكر في العديـد م
تردده على إرهاصا
بين "النقد" بصفته
ذلك الموضوع ويدرس

يتخذ الخطاب من
يقوم بمعالجة الممارسة النقدي
وتقييمها، "وبدل أن ينقدوا عملا خياليا-قصيدة رواية- سوف ينقدون عملا هو بدوره ينقد عملا خياليا، وما يصنعونه هو "نقد النقد"Métacritique ويمكن أن ندعوه "ما بعد النقد"؛ وهو العمل الذي يشير إلى نقد آخر."[2] غير أنّ المفهوم ما زال في طور البناء والتكوين، ككل المفاهيم والمصطلحات في بداية نشأتها تمر بمراحل مختلفة تمكّنها من التّشكل والتّطور واكتساب مفاهيم ودلالات تدل عليها إلى أن تصل إلى الدلالة المستقرة والنهائية للمفهوم المصطلحي.

يجد المتتبع لحركة هذا المصطلح، في السياق العربي، أنّه لم يخرج بعد من دائرة الالتباس المضاعف الآتي من اجتماع كلمتين هما في الأصل كلمة واحدة يضاف التباسها الأصلي إلى التباس آخر ينجم عن إضافة غامض إلى نفسه "نقد النقد"[3]، فمفهوم النقد في حد ذاته يحوطه الغموض وعدم الاتضاح، فلمّا انضاف إليه نفس اللفظ ازداد لبسا. فالكثير من النقاد ممن وظّفوا مصطلح "نقد النقد" في كتاباتهم المختلفة، غير أنّ الالتباس بقيّ متأرجحا بين أزمنة

1 المرجع السابق. ص: 113

2 انريك اندرسون. مناهج النقد الأدبي. ص:67.

3 محمد الدغمومي. نقد النقد. ص:113

مدخـــل

نقدية قديمة يستدعيها المفهوم العام
يقيدها الاستعمال المعاصر المعزز
وقد تأرجحت حركت المصطا

- **مرحلة الإر**

بدأت في أواخ
المختلفـة حـول
وتقويمه، ويمثل
الجاهلي أول من
تداول هذا المصد
تحصين النقـد بمـا
أهدافه العامة والحاج
"نقد النقد" في مفهـوم الـ
فيما بينها حول مفهـوم "النقـد" بصـفته مفهومـا يلّـح علـى
الموضـوعية والقيمـة والأثـر قصـد تفـادي انحـراف النقـد
الأدبي، ويقترن بنزعة التنظير الأدبي والنقدي".[4]

ما يمكن قوله أن "نقد النقـد" لـدى النقـاد العـرب، مـن
أمثال "العقاد"، وغيره من معاصريه، اهتموا بالنقد الأدبي فـي
جانبه النظري والتطـبيقي، فوضـعوا لـه القواعـد الـتي تسـمح
بقيام المناهج والتي يتوسل بها الناقد المتن النقدي، ثـم تـأتي
مرحلـة تقييـم هـذا النقـد وتحميصـه بـالتزام مبـادئ المنطـق
والعقل التي يفرضها العلـم. لكـن لمـا بـرزت الأزمـة النقديـة،
أصبح النقد متطلّبا وألحت عليـه ضـرورة دعـت إلـى تجـاوزه،
"فكان الوعي بها ليس وعيا حـديثا بالنقـد، بـل بـ"نقـد النقـد"
فوقف هذا الأخير على عينة جديدة، صـنعت منـه أداة تصـحيح
تبتعد عن التماهي بممارسات النقد وبتاريخه."[5].

---

1 المرجع نفسه، ص: 112

2 المرجع السابق، ص ن.

3 انظر بدوي طبانة. التيارات المعاصرة في النقد الأدبي. المكتبة الأنجلو مصرية، 1963 . ص: 54 ذكره : محمد الدغمومي. نقد النقد. ص : 112.

4 المرجع نفسه، ص: 114

5 المرجع نفسه، ص ن.

مدخـــل

يختلف خطاب "نقد النقد" عن التار
النصوص، وعن التعريف بالتيارات

- **مرحلة التأسيس**

أراد نقـاد هـذه المرحل
النقد" ومن ثمّ الوصـ
المعرفية، ويحمل ف
المنحى وتصحيح ال
المرحلة الأولى، إلا
لا منفصلة عنها، فقـ
مختلفة وعديدة مـن
وقراءة الدراسات والنس

رغـم أنّ مرحلـة التأسـيس
موضوعها وغاياتها تمامـا، فإنّهـا قـد امتلكـت الـوعي بنفسـها وجسدته فعل تحقيـق واختيـار وإعـادة تنظيـم المـادة النقديـة بعيدا عن أي ادعاء بممارسة النقد الأدبي، إنه يقـوم فعلا بنقـد آخر وصلته بالأدب غير مباشرة".[1]

بات من الضروري وجود "نقد النقد" في الخطـاب النقـدي، ضرورة فرضها وعـي "النقـد" بـذاته؛ لأنّـه وصـل إلـى مرحلـة يحتاج فيها الكثير من التقييم والاهتمام بمتنـه النقـدي، وإبـراز مكانته مع باقي العلوم، كذلك مصطلح "نقد النقد" فـي حاجـة ماسة إلى إجلاء اللبس الذي يكتنفه ويجعله يختلـط دلاليـا مـع بعـض الخطابـات النقديـة الأخـرى كـالتنظير النقـدي مثلا أو التأريخ. وغيابه عن الممارسة النقديـة يوقـع النقـد فـي أزمـة، وبالتالي تختل موازينه وقضاياه.

يحتلّ النقد ونقده مكانة هامة في سياق تحقيـق التحـوّلات، ومعاينة واقعنا الأدبي والنقدي تشير بقوة إلى تحقيق قدر مهم من التراكم، لكنها تشير أيضـا إلـى تلـك الثغـرة المتمثلـة فـي ضعف نقد النقد".[2]

---

1 انظر المرجع السابق، ص: 116

2 نبيل سليمان. مساهمة في نقد النقد الأدبي. ص: 05. ذكره : محمد الدغمومي في نقد النقد وتنظير النقد الأدبي المعاصر. ص: 116.

مدخـــل

عند محاولة نقاد هذه المرحلة وضع
قدموا المبادئ والقواعـد والموضـ
تستطيع تميزه عن باقي أشكا
جابر عصفور "أكد عا
لهذا الخطاب فعرفة
مراجعـة الأقـوال ا
وأدواتها التحليلية،
عرّف **الدغموم**
ينعكـس معـه النقـ
ايبستمولوجيا نوعية
تناول نقاد هذه الـ تنـاولات
مختلفة ومتباينة، ربما يصعـ حيث تحـرّك فـي
اتجاهات نقدية مختلفة وخاض جوانب معرفيـة شـتى، وتتبعهـا
يمكن أن يؤسس عدة مناهج لا منهـج واحـد الـذي يرجـي مـن
هذه الدراسات، ليكتسب "نقد النقد" خطوات وأدوات إجرائية
تسمح له بالتكوّن كمعلـم أو تخصـص مسـتقل، محـدّد الدلالـة
ويملك قواعد وأسس واضحة يتبعها الناقد في دراسـة المتـون
النقدية.

حـاولت هـذه الدراسـات والطروحـات النقديـة المقدّمـة،
إعطـاء مفهـوم لـ"نقـد النقـد" يرتقـي بـه إلـى درجـة الكيـان
المعرفي بل كيانات العلوم الانسانية، ليغدو نقد النقـد خطـاب
تحقيق يستهدف تفكيك النـص النقـدي مـن أجـل إعـادته إلـى
عناصره المشكّلة له، وتبيين العمليـة الـتي أنشـئ مـن خلالهـا
في محاولة جادة لتحديد الذهنية التي أنتجته".[3] لكن مـا يمكـن
قـوله عـن هـذه المحـاولات الـتي أرادت الكشـف عـن طـرق
اشتغالها بخطاب نقـد النقـد، أنهـا لـم تسـتطع أن ترقـى إلـى
المسـتوى الـذي يسـمح لهـا أن تنتظـم فـي نظريـة أو نمـوذج
نظـري عربـي متفـق عليـه، ويسـتند إلـى مرجعيـة فلسـفية و

1 جابر عصفور. قراءة التراث النقدي. دار سعاد الصباح، 1992. ص: 20. ذكره : محمد الدغمومي. نقد النقد. ص: 117.

2 محمد الدغمومي. نقد النقد. ص: 118.

3 المرجع السابق، ص: 119.

مدخـــل

ايبستيمولوجية ضاربة فـي الـتراث الـ
لخطاب نقد النقد في الثقافة العر
فإن انتظامات الخطاب من ال
مبادئ عامة تعلّق الخط
النقد التراثي في أحـ
الأحوال الذي يستم
الخطاب الغربي ال
معرفي ومرجعية غ
مفروضة في خطاب
يمكنه أن يصنع كيانا
السابق له، والذي يستـ
وكذا اشـتغاله النقـدي فـي هـ
وممارسة نقد النقد لا يمكن أن ينتجـا خطابـا ذا انتظـام وقـوة ذاتيتين، و لا يمكن أن يفعلا فعلهمـا فـي الثقافـة والمعرفـة إلا إذا كانا شكلا مـن أشـكال الحـوار مـع الـذات، أي مـع مـا هـو موجـود و أصـيل و فاعـل؛ أن يكـون ترجمـة لقـراءة الـذات لنفسها ومصيرها، لا من خلال نمـوذج جـاهز، ولكـن مـن خلال مباديء كلية تواجه بها خصوصيات الذات"[2].

الإصغاء للذات العربية والتحـاور معهـا انطلاقـا مـن ثقافتهـا ومكتسباتها المعرفية، هو الحلقة المفقودة من سلسلة خطاب النقد وممارسته النقدية، نقد النقـد، لأنّ قيـام نهـج نظـري لـه قـوامه العربـي يتطلـب الالتفـات للـذات العربيـة ونظرتهـا وإشـتغالاتها كـذات عارفـة، لا أن تتخلّـق فـي ذوات الآخريـن ورؤاهم، لأنه قد آن الأوان لتأسيس كيان نقدي عربـي تنطلـق منـه جـل الممارسـات الـتي تتخـذ مـن هـذا الخطـاب مجـالا لمختلف نشاطاتها والتخلّص من التبعيـة المعرفيـة ومـا تجـرّه عليها من أزمات.

ثانيا: نظرية التلقي:

1 المرجع نفسه، ص:295.

2 المرجع نفسه، ص:296.

مدخـــل

1-2- مفهوم نظرية التلقي:

اســـتطاعت "نظريـــة التلقـ
الباحثين؛ إذ شهدت الممار
الدراســات النقديــة الأ
الخصـائص سـهلت إ
حيث أولت "نظرية
الـذي أبعـد عـن ال
فأعادت له "حقّه ال
للنص ومؤولا له"[1]،
له وتأويله لمتنه المقر
كل المعاني الحاضرة وا
سكونية؛ بـل هـو تحـول وصـيرور
متواصل متنافر، لا قيمة له مـا دام حروفـا علـى ورق"[2]، ذلـك أن "النص بوصفه موضوعا معرفيا يمكن بدراسته الكشف عن قدرة اللغـة علـى الإخفـاء بـإبراز فجـوات الصـمت؛ الـتي بهـا يكتمل النص، لأنه حـدد مواضـع عـدم اكتمـاله"[3]، إلا إذا تـولاه القارئ بذخيرته، فيبثّ فيـه الحيـاة ويفـك متناقضـاته " ويفتـح مغاليقه، ويسـهم فـي سـبر كـوامنه، ويقـول مـا سـكت عنـه، ويظهر مكبوته(...) بما يستنطقه منه وبما يضيفه إليه".[4]

لقيّ القارئ المتلقي للعمل الأدبـي العنايـة الفائقـة مـن قبل النّظريات النّصية؛ التي تهتم بـالنص فـي حـدّ ذاتـه، ومـن خلال عناصــره الداخليــة، لتحديــد دلالتــه، دون اللجــوء إلــى المكونات الخارجية؛ المتعلقة بحياة الكاتب، أو حالته النفسية، ومدى انعكاس فكر الجماعة التي ينتمـي إليهـا. وهـي عناصـر اهتمام لدى النظريات السابقة والمناهج المختلفة، حيث أعلت

---

1 محمد عزام. النص المفتوح-التفكيك أنموذجا. مجلة الموقف الأدبي. العدد 398. اتحاد الكتاب العرب،دمشق حزيران 2004.

2 المرجع نفسه .

3 موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي من الشكلانية إلى مابعد البنيوية. تحرير رامان سلدن. مراجعة وإشراف ماري تريز عبد المسيح. المشرف العام جابر عصفور. المجلد 8. المجلس الأعلى للثقافة 2006. ص:13.

4 محمد عزام. النص المفتوح.

مدخـــل

نظرية التلقي من مكانة القـارئ، وجعـ
النقدية، فهناك من النظريات من أ
للنص، غير أنّها لم تسهم فـ
نظريـــة التلقـــي "فالدر
ومكوناته، وأهم مكو
له كما فعلت للمكو
و علاقة النص بالقا
الاهتمام بهذا الجان
السابقة".[1]

لقد أوكلت نظريـ كانت
بيد المؤلف مع المناهج منها النـص،
أما القارئ فقد أهمل لزمن، س ريات السابقة، غيـر
أن هناك من النظريات من أشارت إلى أهمية القـارئ للنـص،
إلا أنّها لم تسهم في بلورته بالشـكل الـذي عرفـه مـع نظريـة
التلقي.

وجدت نظرية التلقي في هيمنة الفكـر الماركسـي*مـا يحثهـا
على الظهور والاستتباب، لا سيما في رؤاها الـتي تقصـي كـل
ما من شـأنه أن يسـهم فـي الوصـول إلـى الحقيقـة و تجليهـا
للعيان، فكـانت هـذه النظريـة بمثابـة دحـض للنظريـات الـتي
أبعـدت دور المتلقـي فـي بلـورة معنـى النـص و اسـتيعابه
وتشريحه، حيث أوكلت هذه المهمة للمؤلـف أو الكـاتب الـذي
لقيّ اهتماما كبيرا مع الدراسات النقدية السابقة.

ترتبط نظرية التلقي "بالصيرورة التاريخيـة الـتي عرفهـا
الفكر الألمـاني فـي المسـتوى الأدبـي والنقـدي (...) فالقصـد
الفلسفي والنظري الذي اتخذته نظرية التلقي في ألمانيا، وما
نتج عن ذلك مـن فرضـيات نظريـة وممارسـات تطبيقيـة، هـو
الذي جعـل مـن ألمانيـا المرجـع الأساسـي فـي تلـك الفعاليـة
النظرية، بل فرضت نفسها فـي تاريـخ الفكـر النظـري الأدبـي

1 أحمد بوحسن. نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث. نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية-الرباط 1993.ص: 17.

النظرة الماركسية تلغي دور الفرد في إصدار الأحكام أو بلورة المفاهيم. وتعلي من شأن المجتمع.

مدخـــل

والنقدي المعاصر".[1] فكانت ألمانيا الـ
التلقي، وفيه ازدهـرت فـي جانبيهـا
فعلى كل الدراسات النقدية الـ
مـن إجـراءات المدرس
دراساتها.

اكتسب مصط
نشأ فيه، لكنّـه ظـا
والأكاديمية في كل
العربية "استجابة ج
التّخيل والإدراك لدى
على أن الكاتب يعـدّ نظر
theoric ولي س نظري ة و ي التلق ي* Rezeption
theoric"[2].

يتفاعل القارئ أو المتلقـي مـع النـص الإبـداعي، فتكـون استجابة سببها المـثير النصـي، علـى اعتبـار أن متلقـي النـص يتعامل معه مباشرة، وربما يعيد صـياغته مـن جديـد وإعطـاءه بعدا تأويليا ويبتكر له معان جديدة لم يكن لها وجود من قبل.

بالتالي فإن "أية نظرية عـن الاسـتجابة الجماليـة تـواجه مشكلة تتعلق بكيفية تناول موقـف غيـر متبلـور وفهمـه فهمـا حقيقيا. أما أية نظرية عن التلقي فهي تتعامل دائما مـع قـارئ تشهد ردود أفعاله بوجود بعض التجارب الأدبيـة ذات الظـروف التاريخية."[3]

تتعلق نظرية الاستجابة بقراءة النص، والطـرق القرائيـة المتبعة، التي تحاول الوصول إلى الفهم النهائي، وكذا مواجهة المواقـف وكيفيـة إدراكهـا. كـل هـذا مـن داخـل النـص، لأن الاسـتجابة لا تكـون إلا إذا تمـت القـراءة. أمـا نظريـة التلقـي

---

1 المرجع السابق، ص: 11.

2 انظر فولفجانج إيشر. فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية. ترجمة/ عبد الوهاب علوب. المجلس الأعلى للثقافة 2000 ص:.03

تترجم جمالية التلقي في اللغة الفرنسية بـ: Esthétique de la réception

3 المرجع نفسه، ص: 04

مدخـــل

تستهدف قارئ للعمل الأدبي، الذي تح
خلال الأحكام القرائية التي يصدرها
الثقافية والمعرفيـة، الـتي ت
النص وتأويل المادة النـ
القـراءة الواحـدة الم
مفتوح يسمح بتعدد
النص ويغنيه.

2-2- الأصول المو

2-2-1- الأصول المعرفيـ

اســـتمدت نظريـــة الـ ـن الظاهراتيـــة* " Phénoménologie" بعض العلاقات القديمة المتجددة باستمرار؛ أي أن "النظرية الفينومينولوجيـة هـي الـتي مهّـدت لنظريـات الإستجابة والتلقي"[1]، من بين هذه العلاقات مسألة العلاقة بين القارئ والنص الـتي استمدتها مـن الفلسـفة الظاهراتيـة فـي شكل ثنائية الذات/الموضوع التي هي مكمن المعنى ومـوطنه الأساسي، لقد اهتمت بهـا نظريـة التلقـي "لأنـه مـن الصـعب التمييز أو وضع حدود دقيقة بيـن الواقعـة والتأويـل أو بيـن مـا يمكن أن يقرأ في النص وبين ما هو مقروء فعلا"[2]. لأن معنـى النص لا يتشكّل من جوهره فقط، بل من خلال القراءة أيضـا، فالقارئ مـن خلال تصـوراته يسـتطيع أن يعيـد تشـكيل النـص ويبث فيه دلالات ومعان حتى يتحول إلى نشاط إبداعي يوازي النشاط الذي أثاره كاتبه.

لقـد كـان اهتمـام الظاهراتيـة موجهـا إلـى داخـل الـذات والموضـوع، أي علـى "البنيـة المباشـرة والحـدس، ذلـك أن الشيء يكون ظاهرا في الوعي القصدي لموضـوع مـا، لا إلـى

---

1 موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي. ص:11.

الفلسفة الظاهراتية: هي علم الظواهر (الظاهرة Phénoméne و Logos العلم)، ويقصد بها الدراسة الوصفية لمجموع الظواهر كما هي في الزمان والمكان؛ أي أنها منهج أو طريقة في الشرح والتحليل وبالتالي فهي منهج لتلقي وقراءة الظواهر.

2 أحمد أبو حسن. نظرية التلقي. ص: 23.

مدخـــل

حـدث نفسـي (.....) فـالتوجه مـن الـ
لوصــف ظــاهرة الشــيء فــي الـ
هوسرل أن ذلك الوعي ينشـ
Intentionnalité هي الخا
بكونها شـعورا بشـي
المؤلـف قـوله وقص
نتصوره بالذات أو
أجل هذا نأتي بالمو

أرادت نظريـ
الدراسات الشكلانية
العمـل؛ فـبرزت هـذه الـ
العلاقة بين الـوعي والنـص(...
التفاعـل بيـن النـص ووعـي القـارئ".[3] فمـدار الاهتمـام لـدى الظاهراتية، والذي انطلقت منه "نظرية التلقي" هو الموضـوع والوعي به؛ أي معرفة مـا يعنيـه هـذا الموضـوع وكـذا الطـرق التي يتبعها الوعي في استكناه معنى هذه الظاهرة؛ أي النــص الأدبي الذي لا يتحقق إلا بتفاعل قوى القارئ وممكنات النــص الفنية، ذلك أن التركيز على "تقنيـات الكـاتب وحـدها أو علـى تقنيـة القـارئ وحـدها لـن يفيـدنا الشـيء الكـثير فـي عمليـة القراءة(...) وإذا أهملنا العلاقة بينهما سنكون قد أهملنا العمل الحقيقي كذلك".[4]

تعدّ الذات مركز المعنى وأثر الوعي أيضا، فشعور الذات الخـالص هـو الـذي يحـدّد ماهيـة الأشـياء والظـواهر لكنّـه "لا يستحوذ على التصورات العقلية لكي يحيلها إلـى موضـوعات، بل ينعطف نحو الأشياء من أجل معرفتها بمقتضى ما لديه من

---

1 ناظم عودة خضر. الأصول المعرفية لنظرية التلقي. ص:79

2 أحمد بوحسن .نظرية التلقي. ص : 24.

3 موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي. ص:12.

4 حبيب منسي. القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية. منشورات اتحاد الكتاب العرب 2000. ص: 283.

مدخـل

حركـة قصـدية".[1] فالاهتمـام هنـا يكـ
الواقعيـة أو العقليـة، ودراسـة العـ
والموضوع كما تبدو للشعو

2-2-2- الأصول الـ

ترجع الأصول
إلى النقد الألماني،
بالقراءة، واعتنوا بـ
العلاقة بين كل من
الذي يحدث بينهما، هـ
مـن خلال الأحكـام القر
المدرسـة اتجاهـان مختلفـان
كونستانس .

قدّمت "جماعة برلين" الفرضية التي تقوم عليها نظريـة التلقي وقد أسندتها إلى "قاعدة فلسفية مستمدة من النظرية الماركسـية فـي فهمهـا لطبيعـة العمليـة الإبداعيـة ولضـرورة التواصل الفني"[2]، حيث ترى هذه الفلسفة أن عملية التواصـل لا تقتصر على العناصـر الثلاثـة المعروفـة: المؤلـف – النـص – المتلقي ، فقد أضافت لها عنصرا رابعا يتمثل في "المجتمـع"، وتعتبر هذا العنصر الخارج نصي ضرورة ملّحة في إتمام عملية التواصل التي لا يمكن اقصارها على الجانب الفني فقـط، بـل لابد من النّظر في بعض العناصر الخارجيـة عـن النـص ومـدى انعكاسها في متن الكاتب الذي يعيش ضمن جماعة مجتمعية، يتحـدث مـن خلال وعيهـا الإدراكـي للأشـياء؛ وهـذا مـا يعـرف بسوسـيولوجية القـراءة، ذلـك لأنّ النـص لا يحـوي جانبـا فنيـا فقط، بل هو مـادة اسـتهلاكية لجملـة مـن العناصـر الخارجيـة عنه.

مدرسة كونستانس:

1 ناظم عوده خضر. الأصول المعرفية لنظرية التلقي. ص: 80.

2 علي أبو حسن. نظرية التلقي. ص: 25.

مدخـــل

غدت مدرسـة كونسـتانس الألما
فـي جماليـة التلقـي الـتي سـتعيد
اعتباره"[1] ، فمن خلال ما قا
فرضيات نظرية، اعتبر
والتي التفتت إلى الق
البنيوية وكذا الشكل
بذاتها منغلقة قاطع
وقـارئ ، ومجتمـع
اسـتهدفت القـارئ
مشاركا في إنتاجهـا و
المؤلف – النص – القارئ
مستقل كمـا فعلـت جماعـة بر
المجتمع كعنصر أو كبنيـة مسـتقلة بـذاتها وخـارج النـص، لأنـه مدرج فيه وفي ذات القارئ الـذي يقـرأ نصـه بـوعي الجماعـة التي ينتمي إليها.

يعود الفضل في إسـهامات مدرسـة كونسـتنس الفعالـة إلى قطبيها المشهورين: **هانس روبرت ياوس** (Hans Robert Jauss) و **فولفجانــج إيــزر** (Wolwgang Iser) أعــادت هــذه المدرسة "بنـاء تصـوير جديـد لمفهـوم العمليـة الإبداعيـة مـن حيث تكونها عبر الزمن، التاريخ، وطرف اشتغال القراءة ودور القارئ في إنتاج هذه العملية أو النص"[3]. ليس النص، مع هـذه النظرية الجديدة، بحاجة للإطار التاريخي حتى يقرأ في ضـوئه أو تكتشف دلالته ومعانيه الخفيـة، فمـا دامـت جماليـة التلقـي استحضرت ووفرت طرق جديدة لقراءة النص، ومـادام هنـاك قارئ مجهّز معد خصيصـا بمـا يملـك مـن خـبرات ومرجعيـات قرائية لفك رموز هذا النص وملء فراغاته فجواته، حتى يغـدو معه النص نصا جديدا قد يوازي نص المؤلف وقد يفـوقه علـى حـد قـول **ايـزر** "يتشـكّل العمـل الأدبـي مـن خلال القـراءة

1 المرجع نفسه، ص: 26.

2 المرجع السابق، ص ن.

3 المرجع نفسه، ص ن.

وجوهره ومعناه ليسا وليدي النّص بقـ
الداخلي بين أجزائه وتصورات القا

- افتراضات هانز روبرت

انطلق **ياوس** فـي
مسلمة مفادهـا "أن
جزئيتهـا ومحـدوديت
لتظافر الجهود والت
فهي لا ترغب في أ
غيره، لا يعتمد إلا ع
ياوس جملة من التس
أسّس افتراضاته التي ينـ
التي أثّرت فيه، أراد من خلالها
بين تلقي الأعمال الأدبية التي ظهرت في أزمنة بعيدة وكيفيـة تلقيها في الزمن الحاضر والمعاصر.

ومنهـا
ـه للنصـوص
ـه تمكّنه من التّمييز

حتى يتمكن من تحقيق ما يرجـو إليـه، وضـع جملـة مـن المفاهيم جعلها لخدمة الأدب وفهمه، وقوام نظريته المعرفيـة ومن أهم تلك المفاهيم التي وضعها: "مفهـوم أفـق الانتظـار" الذي جلب معه مفاهيم أخرى.

مفهوم "أفق انتظار القارئ" Horizon d'attente de lecteur:

أطلق عليه **رامان سلدن**(Roman Seldan) "أفق التوقعات" الذي يستخدم لوصف المقاييس الـتي يسـتخدمها القـراء فـي الحكم على النصوص الأدبية في أي عصر من العصور"[3]. فهـو "يقتضي ممن يطبقه أن يكون فـي مسـتوى معرفـة المـؤرخ، المتمـــرّس بـــالتحليلات الشـــكلية الدقيقـــة للانزياحـــات

1 إبراهيم محمود خليل. النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك. ط 1. دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، 2003. ص: 121

2 حبيب منسي. القراءة والحداثة. صص: 251-252.

3 انظر رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة. ترجمة/ جابر عصفور. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة 1998. ص: 174

والتغيرات".[1] ووفقا لـ **بيير ماشري(**
النظرية الموجّهة اهتمامها للقارئ
الأدبية عبر"أفق التوقعات" ا
أسس التفسير النصي ا
الحقيقــة الفنيــة؛ أي
الزمن".[2]

لما بنـى **ياوس**
ينحصر "في إطار ا
المحدّدة من طرف
حدود الاهتمـام الجمـ هـم".[3]
فأفق التوقعات هو معنـ يرة القـارئ
المعرفية يتوارثه القراء عبر ا جهاز مفاهيمي يحويه
وعي القارئ، يستنطق بـه المعنـى الحرفـي والمجـازي للأثـر،
حتى يتمكن من الوقوف على الحقيقة الفنية الكامنة في ثنايـا
النص الأدبي، وكذا فهم آليات إنتاجه.

- "أفق انتظار القارئ Référence of the reader's expactations"

"هو مفهوم تقدّم به **ياوس** للإشارة إلى أهميـة المتلقـي فـي
تدوين "تطور" الأدب وفهم وظيفتـه وتشـكيل معنـاه"[4]، حيـث
اعتـبر أنّ "تحليـل التجربـة الأدبيـة للقـارئ تفلـت مـن النزعـة
النفسانية التي هـي عرضـة لهـا، لوصـف تلقـي العمـل والأثـر
الناتج عنه، إذ كانت تشكّل أفق انتظار جمهورها الأول؛ بمعنـى
الأنظمة المرجعية القابلة للتشكّل بصـورة موضـوعية، وتكـون
بالنسبة لكل عمل في اللحظة التاريخية التي يظهر فيها نتيجة
ثلاث عوامل أساسية هي:[5]

---

1 حبيب منسي .القراءة والحداثة. ص: 251.

2 موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي. ص: 13.

3 حبيب منسي .القراءة والحداثة. ص: 252.

4 انظر ناظم عودة خضر. الأصول المعرفية لنظرية التلقي. ص: 137

5 أحمد أبو الحسن. نظرية التلقي. ص: 29

مدخـــل

- التجربـة المسـبقة الـتي اكتسـ
الذي ينتمي إليه النص.
- شــكل وموضــوعاته الأ
معرفتها.
- والتعارض بين ال
بين العالم التخيلي
يمكّن "أفق الانت
الطريقة والكيفية
وتحديد النوع أو الج
قراءته، وما يسـهّل
ومرجعيـات القـارئ الم
وتاريخه؛ ومن ثمّ إدراجـه فـي
أشـكالها المختلفـة، والطريقـة الـتي انبنـت بهـا هـذه الآداب والنصــوص بواســطة "أفــق الانتظــار" الــذي صــاغ مفهــومه وأسسه التي يقوم عليها .

لا يحمل النص عند **ياوس** معنى ثابتا؛ كما أنه ليس حكرا على قارئ عصر دون آخر، فهو مفتـوح لكـل القـرّاء فـي كـل العصور، ويلين للقارئ الذي يفكّ مغاليقه ويحدّد جنسه ونوعه، حيث يفترض **ياوس** فـي القـارئ "أن يكـون ذو حـظ كـبير أو معقول من المعرفة المكتسبة من جـراء معاشـرته للنصـوص وتبنيه للسنن الفنية الـتي تميـز جنسـا أدبيـا عـن آخـر"[1]. فهـو يطالب بالقارئ ذي الخبرة والمهارة الكـبيرتين، المتمكـن مـن القواعد الفنية الـتي تسـهّل عليـه تحديـد نـوع الجنـس الأدبـي الذي يتنـاوله، كـل هـذا يتأتى للقارئ من خلال وقـوفه علـى التغيرات التي ربما تطرأ على التقاليد الفنية المتعارف عليهـا، وعلى القارئ أن لا يمرّ على هذه التغيرات الطارئـة الجديـدة؛ بل يلتقطهـا ويحـاول اكتشـاف كنههـا ويقارنهـا بالانتظـارات أو التقاليد المعروفة لديه، ويدمجها في وعيـه مضـيفا إيّاهـا لتلـك الآفاق التي يمتلكها.

---

1 المرجع السابق، ص ن.

مدخـــل

يتجاذب قارئ **ياوس** أفقين للانت
مفهوم "أفق انتظار الق
lecteur:

أطلق عليه **رامان** س
الذي يستخدم لوصف
الحكم على النصوص
"يقتضي ممن يطبق
المتمـــرّس بـــالت
والتغيرات".[3] ووفقا
النظرية الموجّهة اهتم
الأدبية عبر"أفق التوقعات
أسس التفسير النصي الموجّ
الحقيقـة الفنيـة؛ أي الجـوهر الفينومينولـوجي الكـامن عـبر الزمن".[4]

لما بنـى **ياوس** أفـق انتظـاره لـم يـرد لـه أن يتموضـع أو ينحصر "في إطار الأدب فحسب؛ بـل خـارجه، إلـى التوقعـات المحدّدة من طرف الوسـط الاجتمـاعي الحـي، والـتي ترسـم حدود الاهتمام الجمـالي لفئـات القـراء وأذواقهـم وقيمهـم".[5] فأفق التوقعات هو معنـى قبلـي مترسّـخ فـي ذخيـرة القـارئ المعرفية يتوارثه القراء عبر الأجيال؛ هو جهاز مفاهيمي يحويه وعي القارئ، يستنطق بـه المعنـى الحرفـي والمجـازي للأثـر، حتى يتمكن من الوقوف على الحقيقة الفنية الكامنة في ثنايـا النص الأدبي، وكذا فهم آليات إنتاجه.

- "أفق انتظار القارئ Référence of the reader's expactations"
"هو مفهوم تقدّم به **ياوس** للإشارة إلى أهميـة المتلقـي فـي

---

1 حبيب منسي. القراءة والحداثة. ص: 269 .

2 انظر رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة. ترجمة/ جابر عصفور. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة 1998. ص: 174

3 حبيب منسي .القراءة والحداثة. ص: 251.

4 موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي. ص: 13.

5 حبيب منسي .القراءة والحداثة. ص: 252.

مدخـــل

تدوين "تطور" الأدب وفهم وظيفتـه
اعتـبر أنّ "تحليـل التجربـة الأدبيـة
النفسانية التي هـي عرضـة
الناتج عنه، إذ كانت تشكّ
الأنظمة المرجعية الق
بالنسبة لكل عمل
ثلاث عوامل أساس

- التجربـة المس
الذي ينتمي إليه الن
- شـكل وموضـ رض
معرفتها.
- والتعارض بين اللغة ا مية أي التعارض
بين العالم التخيلي والواقع اليومي.

يمكّن "أفق الانتظار" القارئ، حسب **ياوس**، الوقوف على الطريقة والكيفية فـي تأويـل النـص الأدبـي وفهمـه وتفسـيره وتحديد النوع أو الجنس الأدبي التي ينتمي إليـه النـص المـراد قراءته، وما يسـهّل الوصـول إلـى هـذا، هـو التجربـة السـابقة ومرجعيـات القـارئ المكتسـبة. لقـد أراد **ياوس** فهـم الأدب وتاريخه؛ ومن ثمّ إدراجـه فـي السـيرورة الـتي يتناولهـا، وفـي أشـكالها المختلفـة، والطريقـة الـتي انبنـت بهـا هـذه الآداب والنصـوص بواسـطة "أفـق الانتظـار" الـذي صـاغ مفهـومه وأسسه التي يقوم عليها .

لا يحمل النص عند **ياوس** معنى ثابتا؛ كما أنه ليس حكرا على قارئ عصر دون آخر، فهو مفتـوح لكـل القـرّاء فـي كـل العصور، ويلين للقارئ الذي يفكّ مغاليقه ويحدّد جنسه ونوعه، حيث يفترض **ياوس** فـي القـارئ "أن يكـون ذو حـظ كـبير أو معقول من المعرفة المكتسبة م ن جـراء معاشـرته للنصـوص وتبنيه للسنن الفنية الـتي تميـز جنسـا أدبيـا عـن آخـر"[3]. فهـو

---

1 انظر ناظم عودة خضر. الأصول المعرفية لنظرية التلقي. ص: 137

2 أحمد أبو الحسن. نظرية التلقي. ص: 29

3 المرجع السابق، ص ن.

مدخـــل

يطالب بالقارئ ذي الخبرة والمهارة ال
القواعد الفنية الـتي تسـهّل عليـه
الذي يتنـاوله، كـل هـذا يتـ
التغيرات التي ربما تطـ
وعلى القارئ أن لا ي
بل يلتقطها ويحـاو
التقاليد المعروفة
الآفاق التي يمتلكها
يتجاذب قارئ

- أفق
التقائه بـا
ترسبت بفعل
عليها القارئ ما يقرأ.
- أفق انتظار ثان ناتج عن تمازج النص بالقارئ أثناء القراءة؛ إذ تعتري الأفـق السـابق مخالطـة قد توافقه أو تخيب آماله.

جرّ أفق الانتظار مفاهيم مختلفة، فقد ترتبت عنه:

"**تغيير الأفق**"؛ وهو بمثابـة عمليـة التخييـب أو خـرق أفـق القـارئ، الـذي يعترضـه ويـؤدي إلـى تبـدل فـي المكتسـبات؛ فيحاول بلورتها واكتسابها، وضمّها لذخيرته المعرفية.

يكـون القـارئ مجهـزا، عـادة، أثنـاء مباشـرته العمـل الأدبـي بجملة من الاستعدادات والخبرات القرائية التي اكتسبها، لكـن يحـدث وأن هـذه الاسـتعدادات والملكـات القرائيـة لا تحـدث للقارئ أي نوع مـن الاسـتجابة المنتظـرة، هنـا تتغيـر وتتحـول آفـاق وتوقعـات القـارئ الـتي كـان ينتظرهـا ويتوخاهـا مـن مباشرته لهذه النصوص، معناه حدث تغيّر في أفقـه وتـوقعه ، ماذا يفعل القارئ؟. "يقف هنا ليبنـي أفقـا جديـدا عـن طريـق اكتساب وعي جديد قد يكون مقياسا أو محطة يعتمد عليه في التأريخ للأدب"[2]. فهذه التغيرات على ما يبدو فعالـة سـيدرجها

1 حبيب منسي. القراءة والحداثة. ص: 269 .

2 أحمد أبو الحسن. نظرية التلقي. ص: 30

مدخـــل

القارئ في وعيه، ويضمّها لجملة استع
ويعطي **ياوس** لـ "تغيير الأفق" مف
"إذا كنا ندعو المسافة الجما
الموجود سلفا والعمل ا
إلى "تغيير الأفق" با
أو يجعل التجـارب
الوعي فأن هذا الف
للتحليـل التـاريخي
قراءة النصوص التي
يكمن مع تلـك النصـو
وتبتعد، ولا تستجيب لآفا
ويمزجها بآفاقه السابقة، ويدر
التلقي ذلك أنّ "المسافة الجمالية تعبّر عن البعـد القـائم بيـن الأثر الأدبي وأفق انتظـاره، ويقـاس انطلاقـا مـن ردود أفعـال القراء إزاء النـص المقـروء، وعليـه تكـون الأعمـال المسـايرة للآفاق أعمالا عادية(...) أما الأخرى الـتي تسـعى إلـى تخييـب الانتظار(...) فإنها تفلح في خلق جمهورها الخاص بها".[2]

- اندماج الآفاق:

يتعلـق هـذا المفهـوم بالعمليـة الـتي تتـم بيـن الآفـاق المنتظرة، التي يمتلكها القارئ وتلك التي اكتسبها فـي "تغييـر الأفق" يقوم هذا المفهوم بعملية إدماج بينها، في حالة مـا إذا كان هنـاك تجاوبـا بينهـا، وهـو مفهـوم أخـر سـاعد فـي بلـورة نظرية **ياوس** في التلقـي؛ لأن "انـدماج الأفـق يعطـي للنـص حداثته، أو بالأحرى يعبّر عـن الاسـتجابة الـتي تتـم بيـن النـص والقارئ"[3].

---

1 Jauss Hans Robert. pour une esthétique de la réception ,Gallimard, Paris 1978 , p 53 ذكره :أحمد أبو الحسن في نظرية التلقي. ص : 30.

2 حبيب منسي. القراءة والحداثة. ص: 270.

3 أحمد أبو الحسن. نظرية التلقي . ص: 31

- **المنعطف التاريخي:**

اعتمد **هانز روبرت يـاوس** [illegible]
اجل بناء تاريخ للقراءة ، حيث [illegible]
Hans blumbergue) الذي [illegible]
أن "المنعطفـات التا[illegible]
الحضارات الإنسانية [illegible]
جديـدة"[1]، ذلـك أنّ [illegible]
القارئ وأدمجها مع [illegible]
محالة جملة من التـ[illegible]
يكون لها تأثير على ا[illegible]

بـرر **يـاوس** اسـ[illegible]ـخ التـاريخي بقوله: "يمكن أن نضع لتاريخ [illegible]ـرجه بلومبرج لتاريـخ الفلسفة، الذي بناه بأخذ أمثلة من المنعطفات التاريخية الـذي أسّسه على منطق السؤال والجواب"[2]

الملاحظ على مفاهيم **ياوس** الـتي بنـى عليهـا نظريتـه الجمالية أنهـا تتقـاطع مـرة مـع التاريـخ العـام وتاريـخ الأفكـار والفلسفة، وفي كثير منها مع الهيرمينوطيقا "Hermeneuics".

2 فرضيات فولفجانج إيزر:

بنى **ايزر** نظريته الجمالية علـى جملـة مـن الفرضـيات، أهمها "صيرورة القراءة" حيـث كـان تركيـزه فيهـا علـى ثلاث عناصر متداخلة، تسهم في بناء وتحقيق التفاعل الـذي يحـدث بين كل من النص ومتلقيه وهي:

1- صيرورة القراءة
2- النص
3- الشروط التي تحكم في التفاعل بين النص والقارئ

يتعلق مفهوم صيرورة القراءة بالقراءة المستمرة، الـتي يقوم بها القارئ الافتراض لـ **ايزر،** والذي يستمر بقراءته دون

---

1 المرجع نفسه، ص ن.

2 Jauss. Pour une esthétique de la réception. P : 71. ذكره : أحمد بوحسن. نظرية التلقي. ص: 31.

مدخـــل

توقف، حتّى يصعب معرفة حدود ه
النص معناه من داخله؛ من خ
اللغوية والعلامات المدرجة ف
المعاني، لكن يحدث وأ
خلال البنية الداخلية
"هي التي تسمح أو
هذه الإمكانية المفت
ينطلق القارئ بقرا
ضبطها.

تحدّث **ايزر** عن
مع القارئ؛ إلا أنها تتعلق
باستعدادات
قرائية وملكات وخبرات جمالي
بها مواجهة النص
وقراءته في ضوء مكتسباته المعرفية، وبما يقدّمه له النص
من آفاق، ذلك القارئ هو الذي يأتي بالمعنى الذي صاغه
المؤلف بكلمات فنية، وينتظر هذا القارئ الذي ينتجه من
جديد بواسطة تأويلاته وملء الفراغات والفجوات الموجودة
فيه؛ هذه الأخيرة، الفراغات، هي بمثابة "مفاصل حقيقية
للنص، لأنّها تفصل بين الخطوط العريضة والآفاق النصية،
وأنها في نفس الوقت تثير التخيّل لدى القارئ، وعندما لا
ترتبط الأفاق بالخطوط العريضة تختفي الفراغات".[2]

تطرأ التغيرات والآفاق على القارئ، وتتربص به، وتعترض
عمليته القرائية؛ لكنها تسهم في إنارة وإثمار قراءته وهي
"التي تجعل القارئ يتفاعل وينفعل بما ينتجه أثناءها".[3] حيث
يرى **ايزر أنّ** "للعمل الأدبي قطبان: قطب فني هو نص
المؤلف ، وقطب جمالي هو الإنجاز المحقق من طرف
القارئ".[4] وعملية القراءة التي يقوم بها القارئ للنص،

1 المرجع السابق، ص: 35.

2 حبيب منسي. القراءة والحداثة. ص: 284.

3 المرجع السابق، ص: 285.

4 أحمد أبو الحسن. نظرية التلقي. ص: 36

مدخـــل

المستفيد منها ليس النـص وحـده؛ فك
على آفاق جديدة، يفسح الطريق أ
فالتفاعل بين النص والقارئ
تتطلّـب عمليـة ال
الضمني"، وقد جعله
ويعترض فيه على
"Implied author"*
للمؤلف التي تنفص
طرح "بـوث" مفهـ
يعترض على وجـود م
التّوجه الضمني الذي يتـ
وهو توجه لا يخلو منه أي عمل
عملية التواصل[1].

"القارئ الضمني" عند **ايزر** تشييد لا يمكـن أن يشـخّص بأي وجه مع أي قارئ واقعي، والقارئ الضـمني لـه مظهـران: مظهر نصي ومظهر تجريبي"[2]؛ هو قارئ يخلقه النـص لنفسـه على رأي **رامان سلدن،** يقـوم بقـراءة متقطعـة للنـص فـي ذهنه، كل مقطع على حدة وبعدها يقـوم بعمليـة تركيـب هـذه المقاطع في ذهنه مرة أخـرى لتـتركّب لـه بنيـة النـص التامـة والكاملة، وقد شبه **ايزر** قارئه بالمسافر الذي يبني مشاهداته اليومية ليكوّن صورة كاملة عنها.

القـارئ الضـمني "ليـس لـه أي وجـود حقيقـي(...) فهـو يجسد مجموع التوجيهات الداخلية لنص التخيل لكي يتيح لهـذا الأخير أن يتلقى وتبعا لذلك (...) فهو ليس معروفا فـي جـوهر

---

1 انظر ناظم عودة خضر. الأصول المعرفية لنظرية التلقي. ص: 159

*المؤلف الضمني Implied Author في النقد الأدبي؛ طرحه "واين باث Wayne.Booth" عام 1961، على أساس أنه بناء نصي Textual construct يخلقه المؤلف الحقيقي ليصبح صورته، هذا الأخير الذي حطّ من شأنه في التفسير النقدي بوصفه جزءا من المقاربة النقدية الجديدة، وقد انطوت تحليلاته على عنايته بتشخيص وتعيين تلك الصلة التي بين القارئ والبنيات السردية؛ ذلك أن آراءه ووجهة نظره بوصفه ساردا ربما تتزامن أو لا تتزامن مع آراء المؤلف. ويصف"بوث" مؤلفه هذا بأنه يختلف عن الإنسان الواقعي، مهما كانت تصورات القارئ حوله، وهو يخلق العمل الأدبي؛ الأمر الذي يدفع بالقارئ للإعتقاد بوجود" أنا" ثانية تختفي خلف المؤلف، لذلك يرى"بوث" أن كل عمل سردي يحوي صور ضمنية لمؤلف مختبئ؛ فهو الصوت المنبعث من المؤلف أثناء تعبيره عن نفسه من خلال القناع أو من خلال مادة الرواية. انظر ناظم عودة خضر. الأصول المعرفية لنظرية التلقي. صص:112-113.

2 أحمد أبو الحسن. نظرية التلقي. ص: 37

مدخـــل

اختباري ما؛ بل هو مسجّل فـي النـص
حقيقة إلا إذا قـرئ فـي شـروط ا
بنفسه.[1]

يشكّل هذا القـارئ
للبحث عنه خارجها؛
داخـل النـص الأدبـ
توجيهات تمكّن القـ
عليها معنى النـص،
مقرونة بنشاطه(...
عليه ولا يلزمه النص
بالمجال النصي، فيحاور

لكـن هـذا لا يعنـي أن
مدرجا داخل النص، ولكنه دور مكتوب في كل نص، ويسـتطيع كل قارئ أن يتحملـه بصـورة انتقائيـة وجزئيـة وشـرطية (...) ودور القـارئ الضـمني يجـب أن يكـون نقطـة الارتكـاز لبنيـان استدعاء الاستجابة للنص"[3].

إذا كـان الخطـاب النقـدي سـنّ جملـة مـن القواعـد والمبادئ النقدية، يسعى من خلال اشتغاله بها كشف المعـاني الخفية والعميقـة المدرجـة فـي العمـل الإبـداعي، واسـتنطاق معانيه للوصول إلى دلالات ومعاني مدرجة في النّص عجز عن قولها بصورة واضحة، متوسلا في هذا بأدوات وآليـات إجرائيـة مصاغة بالدرجة الأولى من الأثر الإبـداعي، يسـتطيع أن يصـل منها إلى الإقرار بوجود علاقات دلاليـة تربـط بيـن بنيـة العمـل الأدبي وعناصره الداخلية، فإنّ خطاب **نقد النقد** وضـع علـى عاتقه محاورة هذه النتائج والحقائق الـتي توصـلّ إليهـا الناقـد الأول، حيث يلتزم فيه بمبدأ المحايثـة ليخلّـص العمـل النقـدي

---

1 ناظم عودة خضر. الأصول المعرفية لنظرية التلقي. ص: 163

2 حبيب منسي. القراءة والحداثة. ص: 279.

3 فولفجانج ايزر. آفاق نقد استجابة القارئ . ترجمة/ أحمد أبو الحسن . الثقافة الأجنبية العدد الأول 1994. ص: 04 . ذكره : ناظم عودة خضر. الأصول المعرفية لنظرية التلقي. ص: 164

مدخـــل

من الذاتيـة والأفكـار الدغمائيـة والانط
فرض انطباعاته ورؤاه الخاصة؛ هو
طياته منهج نقدي تأملي، يقا
ومنهج جدلي يدخل في
توصل إليه ناقده فيه
مـا يلفـت الان
والغربييـن، علـى
وإدبـارهم لعـدم ا
الإجرائيـة، منضـاف
الغربية المخصصة للا
مصطلح نقد النقد؛ الذي
أنّ هناك من وجد فيه ضالته، و
مهدّئ للنقد وضـابط لمسـاراته، بإمكـانه الوصـول إلـى نتيجـة مغايرة للتي توصلّ إليها الناقد الأول.

لقد أولت نظرية التلقـي اهتمامـا متزايـدا للقـارئ الـذي أهمل لزمن، من قبل النظريات السـابقة والمناهـج المختلفـة، حيث أعلت هذه النّظرية من مكانته وجعلت منه قوام نظريتها النقدية، فهناك من النظريات من أشـارت إلـى أهميـة القـارئ للنص، غير أنّها لم تسهم في بلورته بالشكل الـذي عرفـه مـع نظرية التلقي.

استمدت نظرية التلقي من الظاهراتية "Phénoménologie" بعضا من العلاقـات القديمـة المتجـددة كالعلاقـة بيـن القـارئ والنص، التي استمدتها من الفلسـفة الظاهراتيـة مـن الثنائيـة: الذات/الموضوع. اسـتعانت بهـا نظريـة التلقـي فـي العمليـات التأويلية، ومن ثمّ الوصول إلى التفاعـل الحاصـل بيـن القـارئ والنص الذي يكسب هذا الأخير معـاني ودلالات جديـدة، نتيجـة الأحكام القرائية التي يصدرها القارئ أثناء عملية القراءة.

لا يجـب الخلـط بيـن كـل مـن نظريـة التلقـي ونظريـة الاستجابة الجمالية؛ لأنّ الأولى تتعلـق بقـراءة النـص والطـرق القرائية المتبعة فيـه، للوصـول إلـى الفهـم النهـائي ومواجهـة المواقف وكيفيـة إدراكهـا مـن داخـل النـص، لأن الاسـتجابة لا

مدخــل

تحدث إلا إذا تمت القراءة. أما نظرية
للعمل الأدبي تحدّد قيمته الجمالية
التي يصدرها معتمدا فيها عا
التي تسـهم بـدورها فـ
النّصـية. لا يقـدّم الق
القراءة الواحدة، لأ
القراءات التي تخ

X

أولا

المرجعيات الفكرية والنقدية لنظرية السرد

1- المدرسة الشكلانية الروسية.

2- البنيوية الفرنسية.

1.2 – تزفيتيان تودوروف.

2.2 – جيرار جنيت.

3.2 – رولان بارت.

ثانيا

تلقي النظرية السردية في النقد العربي المعاصر

1 – سيزا قاسم.

2 – نبيلة إبراهيم.

3 – سعيد يقطين.

ثالثا

تلقي النظرية السردية في النقد العربي الجزائري

1 – عبد الحميد بورايو.

2- السعيد بوطاجين.

3- عبد المالك مرتاض.

رابعا

تلقي النظرية السردية عند الناقد السوري: عبد الله أبو هيف.

أولا : المرجعيات الفكرية والنقدية لنظرية السرد

مهدّت جملة من المعارف الفكرية والنظريات النقدية لظهور علم السرد، فقد عدّه النقاد فرع من فروع الشعرية، حيث اعتبرت الدراسات التي قدّمت لحقل الشعريات بمثابة الإرهاصات الأولى للدراسات السردية، وقد تنبأ **تودوروف**(T.Todorov) في سنة 1969 بظهوره واقترح لتسميته (La Narratologie) لتدريس علم لم يوجد بعد، ألا وهو علم القصة"[1]؛ أي علم النص السردي"[2]، إلا أن من لنقاد من يعتبر ميلاد هذه النظرية مع ظهور كتاب "**مورفولوجيا الحكاية**" سنة 1928، لـ **فلاديمير بروب**.[3]

يبحث علم السرد، بوصفه نظرية متخصّصة للنّص السردي، "فيما تتقاسمه كل النّصوص السردية Narratives، الفعلية أو الممكنة، وفيما يمكنها من أن تختلف عن بعضها البعض بوصفها نصوص سردية(...) وإلى توصيف نظام القواعد اللائق بالمقام السردي، والذي يحكم إنتاج النّصوص السردية ومعالجتها".[4] انصب اهتمام النظرية السردية على الخطابات المسرودة التي تحوي سردا، سواء كانت خطابات مكتوبة أو شفاهية، بهدف التمييز بينها أهملت كل الجوانب الخارجية التي تسهم في تشكيل النصوص؛ فلا تبحث حول المعنى الذي تحمله أو الوظيفة التي تؤديها كما لا تتبع تاريخ نشأتها؛ تولي اهتمامها وعنايتها للقواعد والقوانين التي يحتكم إليها النص السرديّ في تشكيل بنيته السردية والطريقة التي تصاغ بها هذه البنيات؛ أي ما يسمى "اللّسان السردي في مقابل الكلام السردي*"[5] الذي يتولى مهمة تحقيق بعض من تلك القواعد التي تتحكم في تشكيل البنيات السردية في نصوص مفردة، بينما يقوم اللّسان السردي باستدراكها في النصوص التي لا يستطيع الكلام السردي الإحاطة بها.

---

[1] أوزوالد ديكرو-جان ماري سشايفر. **القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان**. ط2. ترجمة/ منذر عياشي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 2007. ص: 206

[2] T.Todorov. Grammaire du Décaméron. P : 10 ذكره: جيرالد برنس. "علم السرد" ترجمة/ جمال الجزيري. ضمن موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي. ترجمة/ جمال الجزيري. ص: 182.

* **النص السردي** :هو ترجمة للمصطلح الفرنسي **Récit** أو الانجليزي **Narrative** ويدل على نص سردي أو مجمل النصوص السردية، سواء كانت مكتوبة أو مسموعة أو مصوّرة، أو غير ذلك. كما يدّل المصطلح أيضا على نص سردي بعينه، فيسبق في اللغة الانجليزية بأداة نكرة **A Narrative** وعندما ترد **كلمة Narrative** نعتا، تكون ملتبسة؛ إذ إنها قد تصف عملية السرد ذاتها، أو صفة خاصة بها.

[3] يوسف وغليسي."السردية (**Narrativité**) والسرديات (**Narrativité**) والسرديات (**Narratologie**)" مجلة السرديات. مخبر السرد العربي جامعة منتوري قسنطينة الجزائر، العدد الأول. جانفي2004. ص: 9

[4] جيرالد برنس. "علم السرد". ص: 181

[5] المرجع نفسه، ص: 182

- يتعلق **اللسان السردي** بمجموعة القواعد والقوانين التي تتحكم في بنية تشكّل النص السردي، في حين يتولى **الكلام السردي** تحقيق هذه القواعد، أو البعض منها.

لا يمكن للنظرية السردية بوصفها معرفة إنسانية أن تكون قد نشأت من عدم، فلا بدّ وأنّ لها مرجعياتها ومجالاتها الابستيمولوجية، التي أسهمت في بلورتها وتشكيلها.

فقد "أبدى أفلاطون Plato في كتابه"الجمهورية"The Republic"، بعض الملاحظات الدالة على السرد؛ الذي جعله مقابلا للتمثيل، أما أرسطوAristotle الذي اعتبر الحكي نوعا من طرائق المحاكاة، فقدم في كتابه"فن الشعر The Poetics" وصفا لبنية الحبكة التراجيدية"[1].

لم تشهد الساحة النقدية أيّ جديد يذكر فيما يتعلق بالنشاط السردي منذ أرسطو، حيث ساد نوع من التحجّر والصمت، إلى غاية أواخر القرن التاسع عشرة وبدايات القرن العشرين حيث بدأت تقدّم بعض الدراسات والممارسات النقدية، فكانت بمثابة الجهود التمهيدية المقدّمة لخوض الاشتغال النقدي إزاء النص السردي، من بين تلك الدراسات:[2]

- دراسة **جوزيف بيدييه**(Joseph Bédier) للفابليوهات* Fabliaux ".
الفرنسية، التي ميّز فيها بين العناصر الثابتة والعناصر المتغيرة للخرافة.
- دراسة **اندريه يول** (André Jolles)"في كتابه أشكال بسيطة (Einfache Formen) اعتبر أنّ النصوص السردية المعقدة تنبع من الأشكال السردية البسيطة.
- ودراسة **لورد راجلن** (Lord Raglan)عن البطل الأسطوري (The Hero)؛ خصّها للسمات الأساسية لأبطال الأساطير.

اهتمت هذه الدراسات ببعض العناصر الشكلية للنصوص السردية؛ بعنصري الثبات والتحول في النص السردي، والأشكال السردية المعقدّة والبسيطة، وبداية الاهتمام بقضية من القضايا السردية؛ الشخصية وخصائصها الأساسية.

---

[1] المرجع السابق، ص ن.

[2] انظر المرجع نفسه، ص : 183

- الفابليو fabliau مصطلح فرنسي، وهو تصغير لكلمة fable ، يدل على حكاية قصيرة فاحشة منظومة شعرا ويتكون كل بيت منها من ثمانية مقاطع وتهزأ من نقاط الضعف عند البشر، وتزدري السلطة، حيث كان هذا النوع، شائعا في فرنسا من القرن الثاني عشرة حتى القرن الرابع عشر، وكان لها تأثيرا كبيرا على كتاب القصص النثري في الفترة الممتدة من القرن الرابع عشرة إلى االسادس عشر، واستخدم هذا المصطلح من قبل الكتاب الانجليز في العصور الوسطى، كما استخدمه الكتاب اللاحقين من مثل .شكسبير وموليير...وغيرهم.

كذلك قيام النقاد الفرنسيين والإنجليز والألمان بالبحث في موضوعات سردية من مثل: المسافة السردية، ووجهة النظر، عند كل من "جان بيون Jean Pouillon" وكلود إدموند ماني Claude-Edmonde Magny"، وهنري جيمس Henry James"، وبيرسي لوبوك Percy Lubbock"، ونورمان فريدمان Norman Friedman" وواين ك.بووثWayen C.Booth" (...) والأهم من ذلك البحث البنيوي في الأساطير على يد كلود ليفي شتراوس Claude Lévi-Strauss"[1].

أدى بدأ الاهتمام بالعناصر البنيوية في الخطابات السردية، بالنقاد إلى اعتبار مثل هذه الدراسات بمثابة الإرهاصات الأولى للاهتمام بالدراسات السردية، حيث سجّل الإرث الشكلاني الروسي حضورا قويا وفعّالا على الساحة النقدية، وعدّ المرجعية النقدية الأكثر بلورة للنظرية السردية، في عشرينيات القرن العشرين، من خلال "تطوير شعرية التخييل* Poetics of Fiction"[2]. فمن خلال النشاطات النقدية التي قدّمها نقاد هذا الاتجاه، تحولت طريقة تناول النصوص السردية التي كانت تعنى بنصوص مفردة إلى الاهتمام بالنص السردي العام. مع الشكلانيين الروس صار "نشاط علم السرد منهجيا تماما بعد أن نشرت الترجمة الانجليزية في عام 1958 لكتاب"**بروب** *"مورفولوجيا الحكاية الشعبية Morphology of the folktale واكتسب العديد من صفات العلم عندما نشر عدد خاص من مجلة Communications الفرنسية عام 1966، والذي خصّص كلية للتحليل البنيوي للنص السردي(...) وفي عام1973 أصدر **كلود بريمون**(Claude Bremond) **منطق السرد Logique du Récit** استكمل فيه ما بدأه في **مقالته Le message** (1964) لإعادة تشكيل الترسيمة البروبية.

في عام (1674) قام **تودوروف** (Todorov) بـ" ترجمة فرنسية للعديد من نصوص الشكلانيين الروس".[3]

---

[1] المرجع السابق، ص ن.

[2] انظر المرجع نفسه، ص: 184

- استخدم مصطلح التخييل fiction في الدراسات السردية، لتمييز النصوص الأدبية عن النصوص الأخرى، ووظف في النظرية الأدبية للدلالة به على "القص الخيالي، أو التخييلي، أو على النصوص السردية التخييلية.

إلا أنه بالعودة إلى أصل هذا المصطلح، نجده يدل على الاختلاق والافتراء والتزوير، ونقل إلى الأدب للدلالة على القصص؛ أي على النصوص الأدبية التي تعتمد السرد أسلوبا لها، كالرواية والقصة وغيرها.

- يترجم كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** لـ **فلادمير بروب** في اللغة الفرنسية بـ: **Morphologie du cont**

[3] المرجع السابق، ص ن.

انطلق علم السرد وأصبح له ممثلون ومشتغلون بحقله النقدي من مختلف الأقطار والثقافات بفضل إسهامات الجهود النقدية التي خلّفها نقاد المدرسة الشكلانية الروسية والبنيوية الفرنسية.

أردت أن أتناول هذه النظريات والمعارف التي كان لها دور فعّال في تهيئة المناخ للنظرية السردية في الظهور والاستتباب على الساحة النقدية، وأولى هذه المدارس: الشكلانية الروسية، حتىّ أتتبع مقولاتها وقضاياها المختلفة المتعلقة بالسرد، تليها المدرسة الفرنسية البنيوية التي يمثّلها جهود روّادها المتعلقة بالحقل السرديمن مثل: **تودوروف، ورولان بارت، وجيرار جنيت** ممن كانت لهم نشاطات فعّالة لعلم السرد.

1-1 الشكلانية الروسية:

هيمنت المدرسة الشكلانية الروسية على الساحة النقدية بوصفها نظرية من النّظريات النقدية، قد فرضت نفسها من خلال الممارسات الفعالة التي قدّمها نقادها لنظرية الأدب، حيث "امتلكت حقا قويا بالمطالبة بأن تكون الأساس لتناول أدبيّ أكثر نظرية"[1]، وهي تسمية تطلق على "مجموعة من النقاد(...) برز دورهم في الأدب الروسي خلال الحرب العالمية الأولى، فبنوا مكانتهم من الوجهة المؤسسية، وذلك عبر إعادة بنائهم للدراسات الأكاديمية الروسية(...) أواخر العشرينيات من القرن العشرين"[2].

أحدثت الشكلية تجديدا ملحوظا في النظرية الأدبية، فـ"عرفت قدرا أكثر غرابة(...) ولم تعرف تماما، ولم تقدّر حق قدرها(...) إلا بعد أن نشر كتابان أساسيان : الأول لـ"فيكتور إرليخ (Russia formalism 1955) والثاني هو : Théorie de la littérature(seuil,1965)، ويتألف من مجموعة من النصوص للشكلانيين الروس جمعها وقدّم لها تزفيتان تودوروف".[3]

---

[1] ك.م.نوتن (K.M.Newton). نظرية الأدب في القرن العشرين. ط1. ترجمة/ عيسى علي العاكوب. عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1996. ص: 9

[2] بيتر ستاينر Peter Steiner. "المدرسة الشكلانية الروسية" ضمن موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي. ترجمة/ خيري دومة. ص:33

[3] جان ايف تاديه. النقد الأدبي في القرن العشرين. ترجمة/ منذر عياشي. ط1. مركز الانماء الحضاري، 1993. ص: 19

- Théorie de la littérature. textes des formalistes russe. Traduction/ tezvetan Todorov. Ed.Seuil, paris,1965 هو عبارة عن مجموعة من النصوص التي افرزتها النشاطات التي قام بها النقاد الشكلانيين الروس. فقام "تودوروف" بجمعها ونقلها من اللغة الروسية إلى اللغة الفرنسية. وترجمها المغربي إبراهيم الخطيب إلى اللغة العربية بعنوان: نظرية المنهج الشكلي. نصوص الشكلانيين الروس.

بدأت الشكلانية الروسية في النشاط والتحرك منذ الحرب العالمية الأولى (1915)، لكن لم يكتب لها الانتشار والتوسّع خارج الحدود الروسية إلا في عام (1955) مع صدور كتاب **فكتور ارليخ** يحمل عنوان: **الشكلانيين الروس**، وقيام **تودوروف** بنقل أعمال هؤلاء الشكليين من الروسية إلى الفرنسية. الأمر الذي أتاح للنقاد في مختلف البلاد الاطلاع عليها والأخذ منها، وتطبيق مفاهيمها النقدية وأدواتها الإجرائية على النصوص الإبداعية.

سجّلت الشكلانية الروسية، نقلة نوعية، في تاريخ النظرية النقدية "بعيدا عن نظرية الفن السائدة، السابقة عليها، وهي نظرية كانت قائمة على المحاكاة"[1]، وظهرت "كردة فعل على الذاتية والرمزية التي تصدّت هي نفسها للنقد الواقعي والإيديولوجي للمفكرين الليبراليين في القرن التاسع عشر"[2] رافضة "المناهج النقدية غير التصنيفية والانتقائية، التي كانت قبل قد استحوذت على الدراسة الأدبية".[3] مبتعدة عن "النزعة الروحانية المترهلة التي غلبت على النظرية الأدبية للرومانسية في أواخر أيامها".[4]

سعت الشكلانية الروسية للسمو بالدراسة الأدبية؛ من خلال استحداث وسائل وآليات إجرائية، بدل التي كانت تملكها المناهج النقدية السابقة مثل: المنهج التاريخي والنفسي والاجتماعي، وتتبعها في مختلف ممارساتها النقدية.

برزت المدرسة الشكلانية الروسية إلى الوجود كـ "مرحلة تطورية معينة في تاريخ الشعرية (...) إنها قطيعة مع ممارسات قديمة في العلم، وبداية لحقبة جديدة (...) هي مرحلة ما بين نهجين معرفيين* في الدرس الأدبي"[5]، ففي الوقت الذي تصل فيه الطرق المتبعة في التفكير والمعرفة، والتي تكون سائدة لفترة زمنية معينة، إلى إثبات عدم فعاليتها وجدواها، يكون إيذانا لفشلها المعرفي وإعلانا

---

[1] بيتر ستاينر. الشكلانية الروسية. ص: 33
[2] جان ايف تاديه. النقد الأدبي في القرن العشرين. ص: 20
[3] نوتن. نظرية الأدب في القرن العشرين. ص: 19
[4] رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة. ص: 25
[5] بيتر ستاينر. الشكلانية الروسية. ص: 52

- النهج المعرفي "الباراديامParadigm" أتى به توماس كون T.Kuhn اعتبارا أن الممارسة العلمية تتميز بحضور "نهج معرفي" :وهو شبكة قوية من الالتزامات؛ التزامات مفهومية، ونظرية، وأداتية، ومنهجية، يشترك فيها الباحثون في مجال معين. هذا النهج يمدّ الجماعة العلمية بكل ما تحتاجه في عملها؛ أي المشاكل التي عليها حلّها، والأدوات التي تفعل بها هذا، بالاضافة إلى معايير للحكم على النتائج، غير أنه وفي لحظة معينة، يصبح النهج الذي كان مقبولا في الماضي موضع شك بسبب فشله الدائم في تحقيق النتائج التي تنبأ بها. ويرى"كونkuhn أنه عندما يصادف العلماء شيئا غريبا أو أزمة، يتخذون موقفا مختلفا تجاه النهج المعرفية السائدة، وتتغير طبيعة البحث وفقا لذلك. إنّ تكاثر التغيرات المتصارعة، والرغبة في تجريب أي شيء، والتعبير الصريح عن عدم الارتياح، واللجوء إلى الفلسفة، والخلاف على الأساسيات. كل هذه الأشياء هي أعراض انتقال من بحث معتاد إلى بحث غير معتاد.

لميلاد معرفة جديدة تحاول إيجاد وسائل وأدوات أكثر فاعلية وملائمة للدراسة، فتحدث القطيعة مع السابق، وتكون البداية مع أدوات إجرائية مستحدثة؛ لأن "الهيمنة الكاملة لنهج معرفي واحد لا تحدث في العلوم الإنسانية(...) لذا طرح الدارسون الشكلانيون(...) القضايا الأساسية حول مبادئ الدراسة الأدبية ومناهجها؛ لكي يخلخلوا النّهج المعرفية الأقدم، جاهدوا من أجل أوسع انفتاح ممكن للفضاء النظري(...) ما يربط بين هؤلاء الشكلانيين الأفراد، هو هدفهم الذي يسعون إليه؛ تغيير الممارسة العلمية في العلم الذي يتخصصون فيه"[1]

سعى توجّه نقاد المدرسة الشكلية للعناصر الداخل نصيّة لـ "إيجاد علم أدبي؛ أي الأدبية كما يصفها جاكوبسون"[2]، لاكتشاف الخصوصية الأدبية للنصوص"[3]، أبقت هذه النظرية بعضا من علاقاتها، وبخاصة مع حقل الشعرية، وهي "صلات لا تنكر، بين المدرسة الشكلانية الروسية، وبعض الاتجاهات السابقة في الشعرية الروسية"[4]، على الرغم من الانفصال الشبه كلي مع المعارف والنظريات النقدية التي كانت سائدة، ولفترة طويلة قبل ظهورها.

تزامن تاريخ ظهور هذه المدرسة النقدية مع "احتضار فلسفة التاريخ"[5]، لتترك المجال للجوانب العلمية فقد جاء دور استتباب العلوم؛ علمنة الأدب، فمع الشكلانية الروسية – وفقا لـ **فيكتور زيرمونسكي** (V.Zhirmunsky) "– لا يمكن الحديث عن هذا المنهج والأعمال النقدية التي تستقيم بواسطته؛ سيكون "الحديث عن مهام جديدة للدرس العلمي، عن مجال جديد للمشكلات العلمية"[6]، لا تكمن إشكالية المنهج الشكلي في القضايا التي عالجها نقاد هذه المدرسة؛ التي تعددت وتنوعت كونها تطرقت إلى مواضيع أدبية، من مثل اللغة والأسلوب، والعروض، والأصوات... الإشكالية مرتبطة بالصعوبات التي ستفرزها الممارسة العلمية وما يترتب عنها من مشكلات متاخمة لها، ولا يعني هذا أن اهتمام الشكلانيون الروس قد وجّه للجانب العلمي في الأدب وأهمل الجوانب المتعلقة

[1] المرجع السابق، ص: 53
[2] نوتن. نظرية الأدب في القرن العشرين. ص: 19
[3] رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة. ترجمة/ جابر عصفور. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، عبده غريب القاهرة، 1998. ص: 25
[4] بيتر ستاينر. "الشكلانية الروسية". ص: 33
[5] جان ايف تاديه. النقد الأدبي في القرن العشرين. ص: 19
[6] فيكتور زيرومونسكي V. Zhirmunsky "قضية المنهج الشكلي" ذكره : بيتر ستاينر. "الشكلانية الروسية" ضمن موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي. ص: 34-35

بالمنهج المتّبع في المقاربات النقدية، لقد "كانوا أكثر اهتماما بالجوانب المنهجية، وأكثر انشغالا بوضع أساس علمي لنظرية الأدب"[1].

استقرت المدرسة على تسمية: الشكلانية الروسية، لكن لم يعن هذا أن اهتمامها النقدي متعلّق بالجانب الشكلي "بوصفها نظرية جمالية، ولا المنهجية بوصفها منظومة علمية محكمة، وإنما هو فحسب الكفاح من أجل إقامة علم أدبي مستقل، مؤسس على خصائص محددة للمادة الأدبية"[2]؛ تسعى إلى إدراج الأدب في مصّاف العلوم واستقلاله بعلم خاص به، فـ"القضية الجوهرية ليست قضية منهج، ولكنها قضية الأدب باعتباره موضوعا للدراسة"[3]

أعلن رواد المنهج الشكلي من البداية تمتع منهجهم باستقلالية مجال اشتغاله النقدي المتعلق بالأدب، الذي نظر إليه بنظرة نقدية مغايرة للآراء النقدية السابقة و"اعتبرته سلسلة خاصة من الوقائع انطلاقا من مزايا جوهرية لمواد أدبية، وهو بهذا يحدث قطيعة مع الجمالية، والفلسفة والتأويلات النفسية(...) قطع كل وشيجة مع التاريخ"[4].

تعود أصول الشكلانية الروسية إلى فعاليات حلقة موسكو اللغوية وجمعية دارسي اللغة الأدبية "Opojaz"[5]، هذه اللفظة هي "اختصار للعبارة الروسية: جمعية دراسة اللغة الشعرية التي بدأت نشاطها عام 1916"[6]، حيث قامت جماعة من طلاّب الجامعة الروسية، في (1914-1915) بتأسيس "حلقة موسكو اللّسانية؛ وقد دعت إلى تشجيع البحث في اللّسانيات والشعرية(...) ونشر لها أول كتاب جماعي عن نظرية اللغة الشعرية في بيتروغراد عام 1916، وتشكلت في بداية عام 1917 جمعية الدراسات في اللغة الشعرية Opojaz "[7] والتي أسسها "فيكتور شكلوفسكي" عام 1917"[8]

نشأت المدرسة الشكلانية من تعاون هاتين الجماعتين، وحصرت نشاطها النقدي في مجالي البحوث اللسانية والشعرية وخاصة النزعة المستقبلية* في الشعر. جاءت "قوة

[1] رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة. ص: 5
[2] بيتر ستاينر. "الشكلانية الروسية". ص: 35
[3] جان ايف تاديه. النقد الأدبي في القرن العشرين. ص: 21
[4] المرجع نفسه، ص ن.
[5] نوتن. نظرية الأدب في القرن العشرين. ص: 19
[6] رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة. ص: 26
[7] جان ايف تاديه. النقد الأدبي في القرن العشرين. ص: 20
[8] سامي خشبة. مصطلحات فكرية. مطابع الهيئة المصرية العامة، 1997. ص: 156

الدفع الأولى التي حركّت هذه الجماعة وتلك، من مجموعة المستقبليين الذين اتجهت جهودهم الفنية(...) اتجاها معاديا للثقافة البورجوازية المتدهورة"[1].

اتخذت هاتان الجماعتين من الأدب الروسي مجالا لاستنباط الخصائص الأدبية، لتميّزه عن باقي الآداب الأخرى، غير أنّ "مدخلهما إلى الأدب كان من منظورين مختلفين على نحو ما، فبينما تنطلق حلقة موسكو اللغوية(...) من فرضية أن الشعر من حيث وظيفته الجمالية لغة، يزعم دارسو بطرسبورج أن "الموتيفة الشعرية ليست على الدوام مجرد فضّ لمكنونات المادة اللغوية"[2] فبينما عزلت المجموعة الثانية الأدب عن العناصر الخارجية، لتتناول الظاهرة الأدبية مستقلة عن تلك النزعات الاجتماعية، والتأويلات النفسية، ولم تقصر اهتمامها على تحليل المظهر اللغوي التركيبي، لفك الرموز اللغوية والعلامات للوصول إلى المعنى الأدبي، بل أولت عناية للجانب الدلالي والوقوف على الجانب الفني وما يحمله من معاني.

انطلق نقاد الجماعة الأولى من الوظيفة الجمالية التي تتوخى من الشعر، ويتوصّل إليها من خلال اللغة التي تتطلب التتبع التاريخي للنصوص الأدبية وتطورها مع الزمن، وبالتالي سينعكس الواقع الاجتماعي على اللغة بوصفها نسق اجتماعي يخضع للسياق الذي أفرزه؛ فاللغة حوارية تقتضي وجود متلق ومرسل وينبغي النظر إليها بوصفها حدثا اجتماعيا يركّز فيه على السياق الاجتماعي والتوصيلي للغة، حتّى يسمح للعناصر الخارجية في بلورة معنى النص الشعري[3]، فكان "الشغل الشاغل للشكليين هو أن يحددوا، بروح علمية، نماذج تصّورية وفرضيات تفسّر الكيفية التي تنتج بها الوسائل الأدبية تأثيرات جمالية (إستطيقية) والكيفية التي تميز بها الأدبي عن غير الأدبي(...) فهموا الأدب بوصفه استخداما خاصا للغة"[4]؛ لذا قدّم **ميخائيل باختين** انتقاده للشكلانية

---

[1] رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة. ص: 26

- **المستقبلية(Futurisme)** هي نظرية في الفن أنشأها الشاعر الإيطالي "ماريني" في بداية القرن العشرين، حوالي عام 1909، للتعبير عن ما في الحياة المعاصرة من طاقات دينامية ترهص بالمستقبل. فقد ضاق الشعراء المستقبليين بالثقافة البورجوازية قبل الحرب العالمية الأولى، خصوصا ما اقترنت به هذه الثقافة من بحث روحي منغلق على الذات لدى الحركة الرمزية في الشعر والفنون البصرية، وقد سخر المستقبليين من الوضع الصوفي المنطوي الذي انتهى إليه الشعراء. والشعار الذي تبناه هؤلاء"الكلمة المكتفية بنفسها" والذي كان يعني تركيز الانتباه على التنظيم الصوتي المستقل للكلمات، بوص:فه شيئا يتميز بذاته عن قدرة الكلمات إلى الإشارة إلى الأشياء. انظر رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة. ص: 26

[2] بيتر ستاينر. "الشكلانية الروسية". ص: 33-34

[3] انظر نوتن. نظرية الأدب في القرن العشرين. ص: 19

[4] رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة. ص: 26

الروسية، كون التقنيات التخصّصية التي اتبعتها في معظمها "مضادة تماما لتقنيات الماركسية"[1]، وكذلك بسب "رفضها الإقرار بأن اللغة الأدبية لا يمكن أن تدرس في معزل عن السياق الاجتماعي"[2].

وجّه نقاد الشكلانية الروسية نشاطاتهم ودراساتهم النقدية نحو اللّسانيات بوصفها علم يلامس الشعرية ويقابل بين اللّغة الشعرية واللّغة اليومية"[3]، فاتخذوا من أشكالها اللّسانية مادة درسهم النقدي، وبخاصة اللّغة الشعرية لما تحمله من زخم جمالي، بعيدا عن اللّغة اليومية التي تقتصر على التوصيل والإبلاغ، حيث انطلقوا من القضايا النظرية المتعلقة بالشعرية الروسية فـ"لا تكاد تقع على مسألة واحدة في هذا النطاق لم يتركوا بصماتهم فيها، لأن الشكليين قد نشؤوا حقيقة بوصفهم تخصّصيين، وربما الأوائل في الدرس الأدبي الروسي، وقد نجحوا في إضفاء حدّة عظيمة وعنصر متميز على مسائل التخصص الأدبي، مما جعلهم يبرزون بقوة وتظهر مزاياهم أمام خلفية الانتقائية الضعيفة والدرس الأكاديمي المفتقر إلى القواعد"[4] متجاوزين ومنقطعين عن الممارسات النقدية التي اتبع فيها النقاد انتقاء القضايا النقدية المتعلقة بالأدب، لينطلقوا مع التخصص العلمي للظاهرة الأدبية، فتناولوا مختلف القضايا المتعلقة بها مستندين إلى مبادئ وقوانين مؤسسة ينطلقون منها للحكم على مختلف القضايا والظواهر، يوفرها الطابع العلمي الممنهج، على أساس أنّ الشكلانية الروسية منهج معرفي في المعاينة.

برّر الشكليون انخراطهم في المجال التخصصّي للأدب لايجابياته التي يعود بها على الممارسة النقدية؛ ذلك أنّ التخصّص العلمي يتطلّب عزلا للميدان الإيديولوجي المحدّد، والابتعاد به عن كل القوى والطاقات في الحياة الإيديولوجية والاجتماعية[5]، فما يسعون إليه هو الوصول إلى التفرد؛ فرادة الظاهرة الأدبية التي تجعل منه ظاهرة متمايزة، لها خصوصياتها التي تنفرد بها دون الظواهر الأخرى، ومن ثمّ التركيز على النصوص الأدبية بصفة عامة، وعلى العناصر المغرقة في خاصّيتها الأدبية[6].

---

[1] نوتن. نظرية الأدب في القرن العشرين. ص: 33
[2] المرجع نفسه، ص: 20
[3] جان ايف تاديه. النقد الأدبي في القرن العشرين. ص: 21
[4] نوتن. نظرية الأدب في القرن العشرين. ص: 33
[5] انظر المرجع السابق، ص ن.
[6] انظر المرجع نفسه، ص: 19

حتّى تحقّق الدراسة الأدبية الهدف الذي تسعى إليه، عليها الانطلاق من مبدأين عامين[1]:

1. أن تضع في اعتبارها أنّ موضوع بحثها متعلّق بالأدب، ولاسيّما خصائصه المميزة له، وإهمال العناصر الخارجية عن النص، والمجالات الثقافية المصاحبة للعملية الأدبية.
2. أن تتفادى الالتزام بمنهج الميتافيزيقي الذي يقف وراء النظرية الأدبية، فلسفيا كان أو جماليا أو سيكولوجيا، وتتناول الحقائق الأدبية بشكل مباشر دون افتراضات مسّبقة.

يطالب الشكلانيون الروس بضرورة التّخلص في الدراسة الأدبية، من الطرق النقدية للمناهج القديمة التي اتبعت في دراسة الظواهر الأدبية، ومن الذهنيات والخلفيات الفلسفية والتأويلات السيكولوجية التي صاحبتها، لتتجاوز إطلاق الأحكام والافتراضات المسبّقة، ومن ثمّ التوجه لجوهر العمل الأدبي لتحقيق هدفهم المنشود؛ الأدبية وعلمنة الأدب.

يؤكّد **رومان جاكوبسون** على المجال التخصصي للشكلانية الروسية، لأنّ "موضوع العلم الأدبي ليس الأدب بل الأدبية؛ أي ما يجعل من عمل معيّن عملا أدبيا"[2]، فمدار اهتمامهم ليس الأدب في ماهيته، وإنّما ظواهره وما تحمله من مميزات وخصائص تجعله خطابا متمايزا عن باقي الخطابات، الأمر الذي أعابه المنتقدين؛ كونهم أهملوا القضايا الجوهرية المبلورة للأدب والمشكّلة لماهيته، ولجوئهم للظواهر الشكلية دون الالتفات لطبيعة الأدب.

يردّ **توماشفسكي** على الاتهامات التي اتهمت بها الشكلانية، كونها قاربت الأشكال الظاهرية للأدب وتهرّبت من القضايا الوجودية الأساسية للدراسات الأدبية، "حيث كانت الإجابة التي قدّمها مقارنة الأدب بالكهرباء، هذا الأخير الذي يمكن دراسته دون معرفة ماهيته وكنهه، ولا حاجة للناقد الشكلي في دراسة الظواهر إلى تعريف مسبق لجوهر الأشياء؛ المهم هو أن يدرك تجلياتها، وأن يكون واعيا بارتباطاتها، حيث استمدوا هذه الطريقة في الدراسة من الشعرية تحديدا بوصفها علما يدرس ظواهر الأدب وليس جواهره[3].

---

[1] انظر بيتر ستاينر. "الشكلانية الروسية" ص: 41

[2] المرجع نفسه، ص: 37

[3] Formal'nyj metod . vmesto nekrologa ; sovremennaga literature . spornik statej (Leninagrad, 1925) p148.
ذكره : بيتر شتاينر. "الشكلانية الروسية" ضمن موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي. ص: 36-37

اتبعت مثل هذه الإجراءات من قبل النظريات السابقة، حيث بدا النقاد معها "وكأنهم رجل بوليس؛ الذي إذا أراد القبض على شخص ما يقوم على سبيل الاحتياط بالقبض على كل شخص وكل شيء من شقته، وعلى من تصادف عبورهم في الشارع"[1]، لكن جاءت الشكلانية الروسية فتجاوزتها مستحدثة أدوات وآليات إجرائية، مغايرة للسابقة؛ تمكّنها من استنباط مميزات الظاهرة الأدبية الكامنة في الشكل الأدبي.

انتقل اهتمام الشكلانيين الروس المنصب على إبراز العلاقة القائمة بين كل من اللغة الأدبية وغير الأدبية، والتمييز بين تلك المستعملة في الخطابات اليومية بهدف التواصل الاجتماعي، واللغة الأدبية التي توظّف أنظمة لغوية مخالفة للنّظم المستعملة في اللغة اليومية إلى العناية بـ"المظاهر اللغوية والشكلية في النّصوص الأدبية نفسها"[2]، مكتفية بالشكل الأدبي وحده لتحديد الخاصية الشعرية، مبتعدة بالنص الإبداعي عن المؤثرات الخارجية، وعازلة إياه حتى عن مؤلّفه؛ لأن النص في نظرهم نظام لغوي لا يحتاج في الوصول لمعناه إلى إشراك العناصر الخارجة عن بنائه، بل يكتفي بتحليل أنظمته اللغوية السيميولوجية.

صاغ الشكلانيين الروس جملة من المفاهيم الأدبية لتساعدهم على اكتشاف طريقة تقديم الظواهر الأدبية، الأكثرها شيوعا، مفهوم التغريب Flamiliarisation لنقل التركيز على الوسائل التي تصير بها بعض الأدوات مسيطرة في النصوص الأدبية وتتولى مهمة تغريبية فيما يتصل بأدوات أو مظاهر أخرى للنص، تدرك بلغة مألوفة أو آلية"[3].

يعني التغريب، إقحام عناصر غير أدبية في النص الأدبي بغية إحداث تغيير وخرق للمألوف فيها، وهو مقارب لمفهوم "كسر الألفة Ostranenie وتغيير طريقة التلقي؛ أي تقديم صيغ عسيرة التلقي، صيغ غير معتادة وغير واضحة"[4]، وإدراجها داخل العمل الأدبي لتخرجه عن الأمور المألوفة والمتوقعة من قبل متلقي الأعمال الإبداعية، من

[1] المرجع نفسه، ص: 37
[2] نوتن. نظرية الأدب. ص: 19
[3] المرجع السابق، ص ن.
[4] بيتر ستاينر. "الشكلانية الروسية" ص: 43

خلال "زحزحة ظواهر الحياة، التي هي موضوع الفن، من سياقها الآلي، ويجب تحويرها باستخدام التقنيات الفنية(...) تقنيات لغوية في الأساس"[1].

يتعلق التركيز في كسر الألفة بالنصوص الشعرية، أما الأعمال الأدبية التي لا تنكسر ألفتها بواسطة التقنيات اللغوية مثل النصوص الفنية السردية فتنكسر وفقا لـ **شكلوفسكي**، "مع الأحداث والوقائع المتمثلة فيها"[2] لأنّ تقنيات خرق المألوف في النصوص السردية تستمدها من عالمها الداخلي، في حين تستمد النصوص الشعرية تقنياتها اللغوية التي تكسر بها ألفتها مع اللغة من "طبقات الصوت؛ ففي التلفظات العملية ينبني الصوت وكأنه مجرد خادم للمعنى، ينبني بطريقة مصقولة، لا نتوء فيها".[3] ولمّا أراد هؤلاء الشكليون خوض غمار التجربة التطبيقية لهته المبادئ التي صاغوها وحدّدوها نظريا واجهتهم جملة من الصعوبات، فرغم أن نقادها قد اشتركوا في الانطلاقة الفرضية الواحدة، وهي البحث عن الخصوصية الأدبية "فإنهم لم يتفقوا أبدا حول طبيعة هذه الخصوصية(...) وهكذا استعار رواد "علم الأدب الخالص" نماذجهم الشارحة من علوم أخرى"[4].

وهذا ليس معناه أن الشكلانية الروسية فشلت في تحقيق ما قصدت إليه، إلا أنّ النزعات الفردية التي ينادي فيها كل فرد بمبادئه الخاصة وما أفرزته، هو ما كان حائلا بينها وبين التكامل المنهجي الذي يسعى إليه كلّ منهج منذ ظهوره، منضاف إليها "تلك الصبغة الجدالية في التنظير، فالشكلانية(...) لم تنظر إلى كل الشروحات العلمية، بما في ذلك شرحها هي، لا باعتبار أنها أحكام قاطعة، بل باعتبار أنها فرضيات عرضة للخطأ"[5].

1-2 البنيوية الفرنسية:

صعد تيار البنيوية في فرنسا في الستينيات من القرن العشرين، حيث شهدت النظرية الأدبية تغيرا في وضعيتها بسبب "تأثير المنهجية البنيوية على مجمل العلوم

---

[1] المرجع نفسه، ص ن.
[2] المرجع نفسه، ص: 43-44
[3] المرجع نفسه، ص: 49
[4] المرجع نفسه، ص: 41
[5] المرجع السابق، ص ن.

الإنسانية"[1] بعد إطلاع النقاد الفرنسيين على الدراسات التي عرفتها الساحة النقدية في مختلف الثقافات، خاصة الدراسة اللغوية البنيوية التي قدّمها اللغوي السويسري **فردينان دي سوسير** وبداية ظهور النشاطات النقدية المقدّمة للمنهج البنيوي عاكسة تأثّر النّقاد الفرنسيين بدراسة سوسير اللغوية، ومن ثمّ الإقبال الواسع والترحيب بهذا المنهج لفتحه الطريق أمام الأدب لدخول المجال العلمي والتجريبي.

قارب النقاد الفرنسيين نصوصا إبداعية توسلوا فيها بأدوات وآليات إجرائية ممنهجة نقديا، مستمدة من الإرث الشكلاني الروسي، فأسهمت هذه المقاربات والممارسات النقدية التي قدّموها في تأسيس نظري للبنيوية الفرنسية، ترجمه جهد نقادها الأوائل من مثل: **تزفيتان تودوروف، وجيرار جنييت، ورولان بارت**" وهم خير ممثلين لهذا المنهج للرواج النقدي الذي قدّمته دراساتهم وممارساتهم، التي أثرت النظرية الأدبية الغربية والعربية.

وجد هؤلاء النقاد الظاهرة الأدبية من أكثر الظواهر المناسبة للتناول البنيوي، لأنّ دراسة الأدب البنيانيّة المرتبطة بأسماء النقاد الفرنسيين الثلاث لم تسع لتأويل الأدب والوقوف على الدلالة النهائية له، بل سعت للبحث عن كيفية انبنائه، ومنه تطوير شعريات تكون من الأدب بمنزلة اللّسانيات من اللغة، وبالتالي فإنّ سعيها ليس تفسير معنى العمل الفردي، بل تحاول تبيان نسق المحسنات والأعراف التي تمكّن العمل من أن يكون له شكل ومعنى[2]، واهتمت بالأدب كونه تركيب لغوي لأنّ "اللغة من وجهة نظر سوسير تعدّ نظاما دالا تكون فيه العلاقات بين العناصر التي تشكل النظام حاسمة. فإن الأدب أيضا يمكن أن يعدّ مجسدا لمجموعات تنظيمية من القواعد والأنظمة الرمزية التي تمكّن الأدب من أن يدّل".[3]

قدّمت أولى الدراسات الفرنسية للحقل البنيوي السردي مع تطبيق عالم الإناسة الفرنسي **كلود ليفي شتراوس** لأنظمة اللسانيات البنيوية السوسيرية لدراسة ظواهر أدبية مثل: الأساطير، والطقوس، علاقات القرابة[4]، حيث اعتبرها أنظمة دالة تتطلّب التعامل

[1] تزفيتان تودوروف. الشعرية. ترجمة/ شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. ط2. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، 1990. ص: 16
[2] انظر جيرار جنيت. خطاب الحكاية بحث في المنهج. ترجمة/ محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، وعمر حلمي. ط2. المشروع القومي للترجمة، 1997. ص: 24
[3] نوتن. نظرية الأدب. ص: 137
[4] انظر المرجع نفسه، ص ن.

معها كبنية مكتفية بذاتها لكشف حقيقتها، قادرة على تفسير نفسها من خلال علاقة عناصرها الداخلية فيما بينها.

فوجد هذا الناقد، وغيره، في البنيوية اللغوية البديل المناسب والأنجع في عمليات التحليل واستجلاء الحقائق "فلم يركز فيه الانتباه على المسائل التجريبية أو الوظيفية، بل على الأسطورة أو الطقس بوصفها منظومة من العلاقات أبدع فيها المعنى من خلال اختلافات بين العناصر الدالة"[1]، "فبتأثير "لفي شتراوس" اتخذت الإستراتيجية البنيوية، التي تبلورت في اللسانيات وانتقلت بفضله إلى الاثنولوجيا، مكانة مرموقة"[2]، حيث قام بنقل البنيوية من مجالها الذي تبلورت فيه، اللسانيات إلى العلوم الأنثروبولوجية.

1-2-1 **تزفيتيان تودوروف** (Tzvetean Todorov) :

انطلق **تودوروف** من الدراسة اللغوية للشعر متوسلا المنهج البنيوي لأنّ "موضوع الدراسة اللغوية للشعر ليس مجموع الظاهرات التجريبية (الأعمال الأدبية) بل بنية تجريدية (الأدب)، لكن إدخال وجهة نظر علمية في أي مجال يكون عندئذ بنيويا دائما"[3]، بحث في البناء اللغوي الشعري عن الخصائص النوعية للخطاب الأدبي؛ أي الكشف عن القوانين والقواعد التي تجعل من الخطاب الأدبي خطابا متمايزا عن باقي الخطابات، فـ"ليس العمل الأدبي ذاته هو موضوع الشعريات، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النّوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل أدبي عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محدّدة وعامة، ليس العمل الأدبي إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة"[4].

تتبع هذه الدراسة إحدى الطريقتين : الطريقة الأولى، التي ترى في "النص الأدبي موضوعا كافيا للمعرفة، والثانية تعدّ كل نص فردي تجليا لبنية مجردة"[5]؛ لأنّ الكشف على مميزات الخطاب الأدبي تكون إما بالاشتغال على النص الأدبي ككل ومحاولة تتبع الظاهرة اللغوية فيه، أو البحث على مستوى النص المفرد الواحد؛ بوصفه بنية مكتفية بذاتها، تستطيع بواسطة أجزائها الداخلية استخلاص الخصائص النوعية لها.

---

[1] المرجع نفسه، ص ن.
[2] تودوروف. الشعرية. ص: 16
[3] نوتن. نظرية الأدب في القرن العشرين. ص: 140
[4] جيرار جنيت. خطاب الحكاية. ص:16
[5] نوتن. نظرية الأدب في القرن العشرين. ص: 138

يكون العمل الأدبي في الطريقة الأولى "الموضوع الأساس والوحيد، الذي سندعوه(...) التفسير؛ الذي يسمى أحيانا التأويل، القراءة الدقيقة أو حتى النقد المنصف"[1]، فالمهم، حسب **تودوروف**، الوصول إلى معنى وحقيقة النص المدروس بغض النظر عن المصطلح الذي يوظفه الناقد، سواء كان تفسيرا أو تأويلا، أو نقدا.

يسعى الناقد المكتفي بالنص الأدبي في دراسته لـ"جعل النص نفسه يتكلم؛ أي إنه إخلاص للموضوع، للآخر، ثم في النتيجة محو للذات، بل مجرد معنى خاضع للاحتمالات التاريخية والنفسية"[2] ومن ثمّ عزله عن العناصر والمؤثرات الخارجية المحيطة به، والاكتفاء بالعناصر والبنيات الداخلية لتفسير معناه، حيث يرى **تودوروف** أن "البنيوية تعطي في كل ميدان أهمية للخطاب النظري، فإنها في الدراسة الأدبية ستدعّم النظرية على حساب التفسير".[3]

ويقارب الناقد في الطريقة الثانية النص الأدبي المفرد بعيدا به عن النصوص الأخرى، حتّى من نفس الجنس الأدبي؛ لأنها لا تقارب النص لأجل تحديد الوظيفة التي يؤديها أو ماهيته ومعناه، فما تسعى إليه استنباط الخصائص والمميزات الأدبية التي تصنع فرادة الحدث الأدبي متبعة خطى علمية، لأن "هدف هذه الدراسة هو نقل العمل إلى عالم يعدّ جوهريا؛ إنه عمل فك المغاليق والترجمة، ذلك أن العمل الأدبي تعبير عن شيء، وهدف مثل هذه الدراسات هو الوصول إلى هذا الشيء من خلال النظام الرمزي الشعري"[4].

انتقل نشاط **تودوروف** النقدي للمجال السردي، حيث صاغ "نموذجه للبنية السردية وفقا للنّحو"[5]، مثله في ذلك مثل باقي النقاد، أين صاغ كل ناقد نموذجه السردي من منطلق مغاير ومختلف ووفقا لقضايا متعلقة بالسرد.

توسّل **تودوروف** في المؤلفات النقدية الأولى التي قدّمها لحقل السرديات، بالمنهج البنيوي "ففي كتابه المبكر "الأدب والدلالة" Littérature et signification استخدم

---

[1] المرجع نفسه، ص ن.
[2] المرجع نفسه، ص: 139
[3] تودوروف. الشعرية. ص: 16
[4] نوتن. نظرية الأدب في القرن العشرين. ص: 139
[5] جيرالد برنس. "علم السرد" ص: 197

ترسيمة التناظر homologicale schème عند ليفي شتراوس ليقوم بتوصيف الحبكة، وتوصل إلى أن هده الترسيمة أنتجت أوصافا تجريدية للغاية واعتباطية في العادة"[1].

واستحدث في كتابه "نحو الليالي العشر" بواسطة النحو الذي أقامه طريقة جديدة لتفسير العمل الأدبي واختار لتطبيقاته النقدية حكايات **بوكاشيو**(Boccaccio)، وسعى فيها لتفسير جوانب أساسية من هذه الحكايات ووضع أساسا لعلم السرد[2]؛ أي نحو الحبكة و"الطرق التي تنظّم بها جزئيات من شتى الأصناف في رواية ما لإحداث آثار تشويقيّة وأدوار ومقطوعات حبكة ونماذج موضوعاتية ورمزية"[3].

وتحدث عن المظاهر الثلاث في تحليل النص الأدبي: المظهر الدلالي؛ أي مضمون العمل السردي، والمظهر اللفظي للنص الذي يضم الجمل والألفاظ، والمظهر الثالث المتمثل في البعد التركيبي الذي يكشف عن "الروابط الكائنة بين الوحدات السردية"[4] مركّزا في تحليل النصوص الأدبية على المظهر التركيبي، أو التركيبية السردية[5]، بوصفه "أكثر الأبعاد أساسية وأكثرها ارتباطا بالسرد"[6]؛ على اعتبار أن النص السردي مشكّل من عناصر وأجزاء مركبة قابلة للتحليل والتجزئة، ويقوم الناقد بتفكيكها إلى وحدات محاولا كشف العلاقات التي تربط بينها.

واقصر حديثه، في هذا البعد، على نوع واحد من النصوص التي تخضع للنظام التركيبي؛ أي الانتظام الذي يميز القصة الميثولوجية* مميّزا في هذا الغرض بين أنماط ثلاثة: اثنتان منها تمثلان أبنية تحليلية، والثالثة معطاة اختباريا؛ وهي الجملة والمقطع والنص على وجه الخصوص[7]، وتحدث عن الحافز بوصفه أصغر وحدة سردية تناولها

---

[1] المرجع نفسه، ص ن.
[2] انظر المرجع نفسه، ص ن.
[3] جيرار جنيت. خطاب الحكاية. ص: 24
[4] جيرالد برنس. "علم السرد". ص: 197
[5] تودوروف. الشعرية. ص: 65
[6] جيرالد برنس."علم السرد" ص: 197.
[7] انظر تودوروف. الشعرية. ص: 65

- القصة الميثولوجية : هي حكاية أو أسطورة تتناول حدث تاريخي مرسّخ في الزمن، وترتبط بالتراث الشفهي لجماعة من الجماعات الثقافية، وقد تمّ تناقله إلى مختلف الثقافات، حيث يتغيّر المنشأ الأصلي للأسطورة، غير أنّ الأساطير تبقى تحمل نفس الخصائص المميزة لها في مختلف أقطار العالم، على الرغم من تباعدها وعدم تلاقيها. إلا أنها لا تتضح إلا داخل تحولاتها الخاصة.
ويعدّ ليفي شتراوس مؤسس الأنثروبولوجيا البنيوية بلا منازع، حيث أراد وضع قواعد نحوية خاصة بالأسطورة، وقام بتحليل معمّق لها، منطلقا من مسلمة مفادها أنّ الأسطورة لا يمكن أن توجد دون معنى معاصر أو قديم منعكس فيها. انظر Joélle Gardes Tamine et Marie-Claud Hubert. Dictionnaire de critique littéraire. Armand Colin/ Sejer, Paris, 2004. P :134.

الشكلانيون الروس. ولقد اختزل هذه الوحدة إلى سلسلة من الجمل الأساسية سماها جملة سردية؛ وهي "الجمل الإخبارية والعبارات السردية الخاصة بالأحداث"[1]، حيث تتضمن نوعين من المكونات اصطلح على تسميتها بـ: الفاعلين، والمساندين، واضعا في اعتباره أن "الفاعلين وحدات ذات وجهين؛ فهي من جهة تسمح بالتعرف على العناصر الموضوعية بشكل دقيق في المكان والزمان(...) وهي من جهة أخرى، تحتل بالنسبة للفعل مكانة معينة"[2]، وذكر أسماء الفاعلين أو الإشارة إليها بما يدّل عليها يؤدي إلى تحقيق الوظيفة المرجعية في النص القصصي؛ حيث يمكن للكائنات الواقعية أن تتطابق والشخصيات الفاعلة في السرد، وذلك من خلال اندماج الجمل السردية في "متتاليات أو مكونات سردية صغرى تشكل بدورها متتاليات أكبر ومكوناتها الأولية عبارة عن أسماء الأعلام، النعوت، والأفعال"[3]؛ حيث نظر إلى الشخصيات بوصفها أسماء، وإلى الخصائص المنسوبة إليها بوصفها نعوتا، وإلى أعمالها التي تقوم بها على أنّها أفعالا.

ويمكن بالتالي قراءة كل قصة في "الديكامرون" كنوع من الجملة الممتدة التي تجمع هذه الوحدات بطرق مختلفة"[4]؛ فقد اعتبر النص السردي بمثابة الجملة في القواعد النحوية؛ وجعل من الشخصيات السردية وأفعالها وصفاتها التي تتميز بها، عناصرا لهذه الجملة(النص السردي)؛ ومن ثمّ تحليلها بإتباع طرق التحليل النحوي للجملة، على الرغم من أنّ هذه المميزات التي تمتاز بها هذه الشخصيات والأسماء التي وضعت لها، لا تكون ثابتة وملازمة لها، بل تكتسبها من الصفات التي تتصف بها، أو من الأدوار العملية التي تؤديها، حيث تعكس النعوت حالة الفواعل التي تكون عليها، في حين تبرز السمات الخصال التي تملكها الشخصيات وجنسها البشري، في حين تظهر الأفعال حسب الدور والوظيفة المنوطة بالفاعل، إما "أن يعدّل موقفا، أن يرتكب عملا شائنا، أن يعاقب"[5].

ولما صاغ **تودوروف** القواعد النحوية المتعلقة بالخبر؛ أي النحو الخبري، أراد أن ينطلق من مفهوم خاص للنحو له بعد كونيّ، ويتجاوز قيود اللسانيين ليدرس جميع

---

[1] جيرالد برنس. "علم السرد". ص: 197.
[2] تودوروف. الشعرية. صص: 66-67.
[3] جيرالد برنس. "علم السرد" ص: 197
[4] محمد عزّام . تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية-دراسة في نقد النقد. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003. ص: 15
[5] جيرالد برنس. المصطلح السردي. ترجمة/ عابد خزندار.ط1. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2003. ص: 198

الظواهر، لاعتقاده أن القوانين النّحوية تستند إلى حقيقة سيكولوجية واحدة؛ مؤداها أن "البنية الواحدة نفسها توجد في كل الظواهر اللغوية، وغير اللغوية"[1].

اشترط تودوروف في الخبر أن يتخذ صيغة من الصيغ النحوية؛ سواء كانت "الصيغة الإخبارية (ما حدث)، صيغة الوجوب (ما يجب حدوثه، وفقا للإرادة الاجتماعية الجمعية)، صيغة التمني (ما تود الشخصيات حدوثه)، صيغة الشرط (إذا فعلت(أ)، سأفعل(ب)، صيغة التنبؤ (إذا حدث(أ)، سيحدث(ب)، وصيغة التوهم (الإدراك الذاتي والخاطئ لشخصية أو أخرى)"[2].

طبّق قواعد نحوه السردية على قصص الدكاميرون، بغية "كشف التحولات التركيبية التي يتكون منها النص السردي(...) فيمكن للتحليل أن يتبع نصا محددا في تركيبه الكلي، ولكن من ملخصات لا تأخذ بعين الاعتبار لغة السرد ولا علامات التلفظ"[3]، وقد وضّح المقترحات الأولية لتطبيق هذه القواعد على الخطاب السردي حتّى يتمكّن من تحليله للحكي "بعزل وحدات شكلية تمثل مشابهات مثيرة للانتباه مع أجزاء الخطاب عامة؛ وهذه الوحدات هي : الاسم، والفعل والنعت"[4].

واستمر **تودوروف** في مؤلفاته ومقالاته النقدية المقدّمة لحقل السرديات في بلورة مفاهيم نقدية، يرى فيها إسهاما وإثراء للنظرية السردية بخاصة، ولنظرية الأدب ككل؛ حيث قدّم في "مقالته "التحولات Les transformations مفهوما مهّما اصطلح على مفهومه التّحول، لتفسير الروابط الجدولية في النّص السردي(...) وحتى تكتمل المتتالية السردية، لا بدّ أن تشمل جملتين إخباريتين متميزتين في علاقة تحويلية" [5]، وهذه التحولات

---

[1] T.Todorove. Poétique de la Prose. 1980. P :48 ذكره: حميد لحمداني في بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ط3. المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء المغرب، 2003. ص: 116

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] T.Todorove . Les catégories du discours littéraire. In Communications N° 8 /1966. ذكره: محمد ساري في "نظرية السرد الحديثة" ضمن مجلة السرديات. العدد الأول. جانفي 2004. صص: 23-24

[4] Todorov . **Poétique de la prose**, p.51 . ذكره : حميد لحمداني في بنية النص السردي. ص: 115

[5] جيرالد برنس. "علم السرد" ص: 198

- التحولTransformation :عملية تنشئ سلسلة بين حلقتين أو مستويين بنيويين في النص الواحد، أو في نصين مختلفين. ووفقا لتودوروف، فإن التحويل علاقة تنتج حينما تكون هناك علاقة بين افتراضين لهما المسند نفسه. انظر جيرالد برنس. المصطلح السردي. ترجمة/ عابد خزندار. ص: 235. أي أنه "عبارة عن علاقة حاصلة بين جملتين إخباريتين تشتركان في الخبر نفسه، ويرمز له بالحرف (خ)، ويمكن أن يكون بسيطا، وذلك في إحدى الجمل الإخبارية، يقوم عامل من عوامل هيئة الكلام، بتحوير الخبر(خ) مثلا :(س) يشرب زجاجة بيرة يوميا، فبعد عملية التحوير يصبح (خ) كالآتي (س) لايشرب زجاجة بيرة يوميا. وقد يكون مركبا؛ حيث يتم تحميل خبر على (خ) (س) يشرب زجاجة بيرة يوميا، وبعد تحميلها خبرا تصبح (س) أو (ص) يقول أن (س) يشرب زجاجة بيرة يوميا. انظر جيرالد برنس. "علم السرد" ص: 198

التي تحدث عنها؛ وهي بمثابة حلقة وصل "تصل حلقتين تناصّيتين على المستوى البنيوي نفسه؛ وهما عمليتا الوصل والفصل بين الذات والهدف، حيث ينطلقان من وضع أولي إلى وضع نهائي مشكلان تناقضا وتباينا معه، واعتبر دارسي القصص الشعبية والأساطير التحويلات تناصّية وليست نصية داخلية.

تضفي الأحداث السردية، وفقا **لـ بروب**، صلابة على الوظائف التي تؤلف العناصر الأساسية لأية قصة شعبية يمكن أن تتغير من قصة إلى أخرى، ويمكن اعتبار التغييرات التي ينظر إليها على أنها تخضع لتطور خاضع للتاريخ، بحيث يصبح الرائع نسبيا والبطل هزليا تحويلات[1].

استطاع **تودوروف** أن يمدّ النظرية السردية بقواعد تتحكم في نحو النص السردي، وبفضل جهوده التي قدّمها أصبح لعلم السرد قواعد وقوانين تضبط بناءه، مثله في ذلك مثل باقي العلوم التي تملك جهازا ينظّمها وتتحرك وفقه، كما كانت هذه الدراسات التي قدّمها بمثابة "مصدر إلهام للعديد من علماء السرد، حيث تظهر جوانب تأثر النقاد بجهود تودوروف واضحة وجلية، من مثل جهود كل من[2]:

- **تون فان ديك** (Teun Van Dijk) وكتابه "بعض جوانب" Some Aspects ومقالته "الأبنية السردية الكبرى Narrative macro-structures.
- **جيرالد برنس** (Gerald Prince) وكتابه "نحو القصص" A Grammar of Stories ومقالته "جوانب نحو" Aspects of a grammar".
- **توماس بافيل** وكتابيه "التركيب السردي" La syntaxe narrative و"شعرية الحبكة" The Poetics of Plot.
- **جيرار جينو** (Gérard Genot) وكتابيه "عناصر السرديات" Elements of Narrativics و "النحو والنص السردي" Grammaire et Récit ".

2-2-1 **جيرار جنيت** (Gérard Genette) :

وجّه الناقد الفرنسي **جيرار جنيت** جهده النقدي للتنظير لعلم السرد، وبلورة القضايا الأساسية للنظرية السردي، غير أنّ الطريقة التي اتبعها في دراسته النقدية مخالفة لطريقة

[1] انظر جيرالد برنس. المصطلح السردي. صص: 236-237
[2] انظر جيرالد برنس. "علم السرد" صص: 198-199

معاصريه من النقاد؛ فقد اعتبر "النص السردي طريقة للعرض اللفظي في الأساس؛ أي سرد الأحداث بواسطة راو في مقابل تمثيلها على خشبة المسرح، وعرّفوا مهمتهم بأنها دراسة الخطاب السردي، لا دراسة القصة"[1].

عاد **جيرار جنيت** إلى التراث النقدي وتناول بالدرس والتحليل بعض القضايا التي تناولها النقاد القدماء، ولم يتوصلوا فيها لإعطاء تفسيرات للبعض من تلك الطرائق التي تروى بها الأحداث المتشابهة والمتعددة، حيث سجّل بهذه العودة الريادة في خوض غمار التجربة النقدية لمثل هذه القضايا؛ وانعكست هذه التجربة مقالته: "خطاب النص السردي Discours du récit(1972)، وفي كتابه "الخطاب الجديد للنص السردي Nouveau discours (1983)"[2].

حلّل **جيرار جنيت** خطابا سرديا، متمثلا في رواية الزمن الضائع لـ **بروست** في مؤلفه النقدي **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، الذي ترجمه إلى العربية "محمد معتصم" وآخرون؛ تحليلا من وجهة علم السرد، واعتبره النقاد مقالة نموذجية "لدرجة أن قاموس لاروس الكبير في اللغة الفرنسية Grand Larousse de la langue française وقاموس روبير الكبير Grand Robert اعتبرا عام (1972) هو العام الذي ظهر فيه مصطلح علم السرد"[3]. حيث قام هؤلاء النقاد بترجمة جزئية لكتاب **جيرار جنيت** : Figures 3, coll. Poétique, éd. Seuil, 1972 وقاموا بمقارنة هذه الترجمة، بالترجمة الأمريكية المعنونة بـ: **G.Genette**. Narrative Discourse An Essay in Method. trans. 1990."[4] وانطلق **جنيت** لتحليل رواية **مارسيل بروست** (M.Proust) بحثا عن الزمن الضائع A La recherché du temps perdu من عناصرها المألوفة، من محسنات وطرائق عامة الاستعمال وشائعة التداول، ليجد أنّ دراسته قد بدأت تتخذ منحى آخر؛ فيعترف أنه إذا أراد أن يبحث عن الخصوصية الأدبية للنصوص، يجد نفسه يقف على العناصر الكونية منها، وإذ أراد أن يجعل النظرية في خدمة النقد جعل النقد في خدمة النظرية بالرغم منه؛ وهذه مفارقة كل شعريات، ولعلها

[1] المرجع نفسه، ص: 201
[2] المرجع نفسه، ص ن.
[3] المرجع السابق، ص: 202
[4] جيرار جنيت. خطاب الحكاية. ص: 6

مفارقة كل نشاط معرفي، ممزق دوما بين تينك الفكرتين(...) واللّتين مفادهما ألا مواضيع إلا المواضيع المفردة، وألاّ علم إلاّ علم العامّ[1].

أراد أن يبنيّ، من خلال دراسته التطبيقية لعناصر الرواية، نظرية عامة لعلم السرد مزيلا اللّبس، ومنيرا للجوانب البلاغية والمحسنات البديعية الواردة في الرواية، وتناول مفاهيم مصطلح الحكاية، وحاول التمييز فيها بين الحالات والأوجه المختلفة التي ترد عليها الحكاية بوصفها قصة؛ "أي مستوى الموجودات والأحداث التي تشكل المادة المروية"[2]، أو خطاب، أو فعل سردي قصد إضاءة هذه العلاقات وضع "السرديات تحت لواء نموذج نحوي بسيط، ويبني نحوا للحكاية معتبرا إيّاها توسيعا للفعل ومطبّقا عليها مقولاتها؛ الزمن(الترتيب/المدة/التواتر) والصيغة والصوت"[3].

خصّ **جيرار جنيت** دراسته على بحث "قضايا الزمن النحوي؛ أي مجموعة العلاقات الزمنية بين المواقف والأحداث المسرودة وسردها كالصيغة السردية بوصفها جملة من الكيفيات التي تنظّم المعلومات السردية، والصوت السردي متمثلا في مجموعة العلاقات التي تميز مقام فعل السرد وتحكم علاقاته بالنّص السردي والقصة[4]، تحدّث، إضافة إلى هذه القضايا، عن الترتيب الذي تتبعه الأحداث وتقدّم بواسطته، لأنّ الأحداث في القصة تختلف في ترتيبها عن ترتيبات الحكاية؛ فهي "تقع بترتيب وتسرد بترتيب آخر"[5]، تطرق إلى ما يعرف بالتواتر وقارن فيه بين عدد المرات التي وقعت فيها الأحداث، وعدد المرات التي ذكرت فيها داخل الخطاب السردي؛ لأن "الحكاية يمكنها أن تروي مرارا وتكرارا حدثا وقع مرة واحدة فقط، ويمكنها أن تروي مرة واحدة ما حدث مرارا وتكرارا"[6] ، بحث عن التبئيرات؛ أي وجهات النظر التي يمكن من خلالها تقديم المادة المروية، والأنواع الأساسية لتوسط الراوي، وفي الطرائق الأساسية لتصوير أفكار الشخصيات وأقوالها، ودرس الملامح المميزة للرواة والمروي عليهم، من يروي عليهم الراوي، والمقامات السردية"[7].

---

[1] انظر المرجع نفسه، ص: 16
[2] جيرالد برنس. "علم السرد" ص: 201
[3] جيرار جنيت. خطاب الحكاية. ص: 17
[4] انظر جيرالد برنس. علم السرد. ص: 201
[5] جيرار جنيت. خطاب الحكاية. ص: 27
[6] المرجع نفسه، ص ن.
[7] جيرالد برنس. "علم السرد" ص: 202

فصل بين الشخصية السردية والسارد، نظرا للخلط بينهما في التنظيرات القديمة، في مرات عديدة داخل العمل السردي، كأن تقوم إحدى الشخصيات بعملية سرد لأحداث القصة، من خلال وجهة نظرها، فيختلط الأمر على الناقد، في تحديد السارد الحقيقي للعمل السردي؛ فسعى جيرار جنيت جاهدا "للتمييز بين الصيغة والصوت؛ أي بين السؤال: من الشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور السردي؟ والسؤال المختلف عنه تماما : من السارد؟ والإلحاح على الاختلاف بين السارد والتبئير مراجعة هامة لنظرية وجهة النظر"[1]

استثمرت الجهود النقدية، التي قدّمها **جيرار جنيت** لحقل السرديات، من قبل النقاد في مختلف الثقافات، الغربية منها والعربية، لقد انطلق النقاد من الأبحاث النظرية والتطبيقية التي جاء بها **جنيت** لمواصلة البحث والسعي لبناء نظرية سردية مكتملة؛ ومن الدراسات العاكسة لتأثر النقاد الغربيين بـ **جنيت** نجد:

- دراسة **لاميرت** (Lammert) خصّها للترتيب الزمني.
- دراسة **جينتر مولر**(Gunther Muller) جعلها للمدة الزمنية.
- دراسة كل من **كلينث بروكس** (Cleanth Brooks)، **وروبرت بن وارين** (Robert Penn Warren) فيما يتعلق بوجهة النظر.
- ودراسة والتي كانت متزامنة مع أعمال مثل دراسة **جان روسيه**(Jean Rousset) عن السرد بضمير المتكلم، والتي تزامنت مع دراسة **جيرالد برنس** عن طبيعة المروي عليه ووظيفته[2].

استثمر هؤلاء النقاد المقولات التنظيرية للجهد النقدي الذي قدّمه جيرار جنيت، غير أنّ كل ناقد قد ركّز جهده على مستوى واحد من المستويات السردية؛ حيث تراوحت مختلف الدراسات ودارت حول الترتيب الزمني للأحداث، والمدة التي تستغرقها لعرضها، ووجهة النظر المعتمدة في السرد.

1-2-3 رولان بارت (Roland Barthe)

[1] جيرار جنيت. خطاب الحكاية. ص: 26
[2] انظر جيرالد برنس. "علم السرد" ص: 202

يعدّ **رولان بارت** من أهم النقاد الفرنسيين اشتغالا بالنقد الأدبي، حيث كانت ممارساته النقدية بالغة الصيت والانتشار من قبل النقاد الغربيين والعرب وهو "معلمة من معالم الحركة الأدبية في فرنسا(...) لأنه شارك في إعطائها حيوية ودفعا تمثلا في مشاركته المتنوعة، التي تكفي بتنوعها لإعطاء صورة متكاملة الجوانب وغنية النتائج"[1]، فهو يتمتع بمعارف مختلفة ومتنوعة؛ فقد خاض معارف وعلوم متعددة، من مثل : اللسانيات، وعلم النفس، الفلسفة، والعديد من النظريات المعرفية"[2]، لقد تبلورت هذه المعارف وانعكست في كتاباته النقدية المختلفة ليتكّن من اختراق الساحة النقدية بكم هائل من المعارف، المتداخلة فيما بينها، وقام بالتركيب بينها للإفادة منها في ممارساته النقدية المتنوعة.

سأخصّ الحديث عن **رولان بارت** للجوانب النقدية المتعلقة بالنظرية السردية، بصفتي أحاول الوقوف على الأبعاد المرجعية لنظرية السرد، من خلال المقولات والآراء النقدية التي قالت بها المدرسة البنيوية الفرنسية المساهمة في بلورة النظرية السردية، لأنّ ما جاء به **رولان بارت** من "تعاليم استحدثها في أواخر الستينيات قد اكتسبت قيمة أدائية أصيلة؛ إذ تولدت عنها أشكال جديدة تعتبر من متلازماتها المرجعية"[3].

تمثّل جهد **رولان بارت** السردي في المقالة النقدية التي قدّمها للعدد الثامن من مجلة* Communication الفرنسية، بعنوان "مقدمة في التحليل البنيوي للنص السردي"؛ والتي "اعتمد فيها بارت على أعمال تودوروف وبريمون، وجمع مثل جريماس بين التحليل التركيبي والعلاقات الجدولية"[4]، حيث بلور نظريته في السرد من خلال صياغته لجملة من القضايا النقدية رآها تصلح لأن تكون أساسا للنظرية السردية، ويمكن لها مقاربة النص السردي، جعلها "خمسة مقولات : لغة السرد، الوظائف، الأفعال، السرد، نظام السرد"[5]؛ ففي لغة السرد فصل بين فصل بين مستويات النص السردي بوصفه تركيب مؤلف من

---

[1] محمد خير البقاعي. "تلقي رولان بارت في الخطاب العربي النقدي" ضمن: مجلة عالم الفكر. العدد الأول. المجلد 27. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998. ص: 27

[2] رولان بارت. نقد وحقيقة. ترجمة/ منذر عياشي. (الغلاف الخارجي للكتاب).

[3] أنيت لافرس. "رولان بارت" ترجمة/ جمال الجزيري. ضمن موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي. ص: 226

[4] جيرالد برنس. "علم السرد". ص: 199

- هذا العدد الثامن من مجلة Communication يعدّ بحثا حقيقيا للسرديات. والذي يتضمن عددا من المقالات لباحثين بارزين في هذا المجال، وقد ترجم هذا العدد إلى اللغة العربية بعنوان "طرائق تحليل السرد" منشورات اتحاد كتاب المغرب 1992. انظر يوسف الأطرش. "الخطاب السردي ومكوناته من منظور رولان بارت" ضمن مجلة السرديات. العدد الأول. جانفي 2004. ص: 180

[5] المرجع نفسه، ص: 161

قصة وخطاب، فجعل مستويين للقصة هما "مستوى الوظائف ومستوى الأحداث، بينما يتعلق المستوى الآخر بفعل السرد أو مستوى الخطاب السردي[1].

ميّز على مستوى الوظائف بين نوعين: "الوحدات السردية الصغرى التي ترتبط بالوحدات الأخرى ارتباطا تتابعيا أو تبادليا، والمؤشرات(...) التي تتضمن علاقات استعارية، وليست كنائية(...) التي تشير إلى جو أو فلسفة، أو شعور، وتنتج المعنى بطريقة مضمرة وتشمل أيضا المخبرات informants التي تقدّم معلومات صريحة عن الزمان والمكان"[2]، حيث يكمن الفرق بين هذين النوعين من الوظائف في طريقة اشتغال كل منهما، لأن الوحدات السردية الصغرى، الوظائف بالمعنى الأصلي، تشتغل على المحور التركيبي، بينما تشتغل المؤشرات على المحور الدلالي و"توقظ باستمرار التوتر الدلالي للخطاب وتخبرنا بدون انقطاع أن هناك أو سيكون هناك معنى، فالوظيفة الثابتة للوسيطة هي إذا على كل حال وظيفة لغوية"[3]، فالوظائف تتعلق بالقصة، بينما المؤشرات، أو الوسائط تتعلق بالخطاب هي "بمثابة منبهات ذهنية تسهم في تتبع تطور الحدث أو الفعل"[4] وتشير بوصفها مجرد وسائط إلى بعض الأمور المتعلقة بالفعل السردي، لكن لا يمكن الاستغناء عن دراستها وتحليلها أو إهمالها لأنه وإن حدث سيكون هناك خلل في الخطاب، مثله في ذلك مثل الوظيفة التي إذا تمّ حذفها من القصة حدث انحرافا وتتغيرا في مجرى الأحداث السردية؛ الأمر الذي نبّه إليه **رولان بارت** لأنّه ليس بالإمكان حذف نواة دون تحريف القصة، ولكن ليس بالإمكان إلغاء وسيطة دون تحريف الخطاب[5]، فالتغيير والتبديل على مستوى البناء والشكل أمر مقبول، لكن دون مساس المتن الحكائي.

ربط **رولان بارت** بين الفعل السردي والشخصية السردية، مستفيدا من التصورات النقدية التي قدّمها كل من: **كلود بريمون، وتودوروف، وغريماس** عن الشخصية، حيث

---

[1] انظر جيرالد برنس. "علم السرد" ص: 199
[2] المرجع السابق، ص ن.
[3] رولان بارت. التحليل البنيوي للسرد. صص : 17-18 ذكره : يوسف الأطرش في "الخطاب السردي ومكوناته من منظور رولان بارت" ص: 167
[4] المرجع نفسه، ص ن.
[5] رولان بارت. التحليل البنيوي للسرد. ص : 18 ذكره : يوسف الأطرش. في "الخطاب السردي ومكوناته من منظور رولان بارت" ص: 167

لاحظ أن هذه التصورات النقدية الثلاث لهؤلاء النقاد، تشترك في أمور عديدة؛ لأن منطلقهم النظرية البنيوية، التي ترى في الشخصية عنصرا مشاركا في العملية السردية[1]:

- قد اعتبرها **كلود بريمون** عاملا مهما لجملة الأفعال التي أوكل إلى السرد القيام بها.
- وحددها **تودوروف** من خلال ترابط ثلاث علاقات، علاقة :(الحب، التواصل، المساعدة).
- صنّفها **جريماس** انطلاقا من تأديتها للفعل السردي، واقترح عليها "العامل Actant"، ونظر إليها في عملية التحليل الدلالي للجملة فصنفها إلى ثلاث علاقات (ذات، موضوع، مفعول)، وفي حالة تقديمها لمهمّة سردية فتصنّف إلى (تواصل، رغبة، واختبار).

استمدّ **بارت** الموقف الذي تبناه وتتبعه كطريقة لتحليل الشخصية السردية، من الآراء الثلاثة التي قدمها النقاد، السابق ذكرهم، ويقرّ بالأهمية التي أعطاها **غريماس** للشخصية في "نظرية العامل"؛ إلا أن **بارت** أراد أن يتجاوز هذه النظرية، لأنّها "لا تقدّم مدى مساهمة الشخصيات في الفعل السردي، وبالتالي يرى أنه من الضروري، أن تحلل الشخصيات من حيث وجودها (مكانتها)؛ أي مكانة الذات داخل كل بنية مولدة للعوامل مهما كانت الطبيعة المطروحة"[2]

تحليل الشخصية السردية مرتبط بالذات العاملة في العملية السردية بوصفها عنصر بنائي أوكلت إليه مهمة توليد المعاني والأفعال التي تقدّمها هذه الشخصية القصصية، وهذه دعوة صريحة من **بارت** للنظر في تحليل الشخصية ضمن المستوى السردي و"دراسة مكانتها نحويا؛ وذلك بإسنادها إلى القاعدة النحوية المتعلقة بالضمائر، لنتمكّن من تحديد الضمير الشخصي(أنا/ أنت) أو اللاشخصي للفعل (هو)"[3].

قدّم **بارت** تصورا عن شخصية السارد وجعلها كائنات من ورق، متجاوزا الخلط الذي ألحقته بها التصورات السابقة، ومخالفا لمن يعتقد أن السارد الذي يقدّم السرد هو المؤلف

[1] انظر يوسف الأطرش. "الخطاب السردي ومكوناته من منظور رولان بارت" صص:170-171
[2] رولان بارت .التحليل البنيوي للسرد. ص: 25 ذكره : يوسف الأطرش. "الخطاب السردي" ضمن مجلة السرديات. ص : 171
[3] المرجع نفسه، ص: 172

أو الذات التي تؤلّف العمل السردي، ولمن اعتبره إحدى الشخصيات التي تسرد القصة، ولقد نفى **بارت** أن يكون الكاتب، بأيّ حال من الأحوال، هو الشخصية الساردة؛ مبررا هذا الحكم بالسرود القديمة التي توارثتها الشعوب، مثل الخرافات الشعبية والأساطير القديمة، وكل أنواع الفلكلور الشعبي التي لا تملك لها مؤلفا.[1]

- تعتبر هذه المقالة التي جاء بها **رولان بارت** بمثابة العمل الأول المكتمل، والنموذج الأنضج للتحليل البنيوي السردي لأنّها راعت "العناصر اللاسردية (بيئات الحدث، الموضوعات، وأجواء الحدث)، كما راعت العناصر السردية (مجريات عالم النص السردي، الأحداث)؛ وقدّمت منطلقات مفيدة لتصنيف النصوص السردية(على سبيل المثال، روايات المغامرات تهيمن عليها العناصر الوظيفية، في حين تهيمن العناصر المؤشرة على الرواية النفسية)"[2].

تخلى **بارت** في كتاباته النقدية التي تلت صدور هذه المقالة عن محاولاته لتطوير النظرية السردية، رغم الجهد الجبار الذي ضمّنها إياه؛ لأنه اعتبرها مشروع محدود الإمكانات يفتقر للمصداقية، وعاجز عن الإلمام باختلاف النص وقيمته".[3]

ثانيا :تلقي النظرية السردية في النقد العربي المعاصر :

سأحاول أن أتتبع بواكير بعض الأعمال النقدية العربية التي استقبلت النظرية السردية، وحاولت الإفادة من مقولاتها وتطبيقها على النصوص السردية العربية. لكنني سأخصّ بالدراسة الأعمال التي تأثر فيها أصحابها بالأعمال النقدية التي سبق وذكرتها، **تودوروف، جنيت، وبارت**؛ أي الأعمال التي تلقى فيها النقاد العرب جهود هؤلاء النقاد الفرنسيين الأوائل، في مجال البنيوية السردية.

2-1 سيزا قاسم :

تعدّ الناقدة المصرية **سيزا قاسم** من النقاد العرب الأوائل، الذين كان لهم السبق في الإطلاع على الأعمال النقدية الغربية التي قدّمها أصحابها للنظرية السردية، من خلال اشتغالهم بالمنهج البنيوي السردي، الذي تبلور من تضافر الجهود النقدية المقدّمة جرآء

[1] انظر المرجع نفسه، ص: 173
[2] جيرالد برنس. "علم السرد" ص: 200
[3] المرجع نفسه، ص ن.

الحركة النقدية الفرنسية، في الستينيات من القرن العشرين، ولقد كان لها "فضل الرّيادة في استقدام مصطلحات السرد البنيوي في مرحلتها، وتجاوز المصطلحات التقليدية للرواية(...) وتقع محاولتها في عمق المنهج البنيوي الشكلي"[1]. وكانت دراستها كانت من أولى الدراسات النقدية العربية المتخلصة فيها من الطريقة التقليدية؛ حيث أجهدت بعض التقنيات السردية بالدراسة ولوقت طويل، مثل الشخصية، والعقدة والحدث، والحبكة، والزمان والمكان السرديين... وغيرها من العناصر النّصية.

تعترف **سيزا قاسم** أنها اعتمدت في دراستها على أعمال الناقد الفرنسي جيرار جنيت، بالدرجة الأولى، وعلى مؤلفاته النقدية الثلاث : Figures 1, Paris, Seuil.1966. Figures 2, 1969. Figures 3, 1972. ، وبعض كتابات النقاد الروس البنائيين وأهمها كتابات الناقد وعالم اللغويات **بوريس أوسبنسكي**[2]، واعتمدت عليه خاصة في الفصل الثالث، في حديثها عن بناء المنظور الروائي؛ بوصفه "رؤية إدراكية للمادة القصصية، تقدّم من خلال نفس مدركة ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تتشكل بمنطلق رؤيتها الخاصة وزاويتها، إديولوجية كانت أو نفسية، بالإضافة إلى المنطلق التعبيري الذي يختاره الكاتب ليقدم بواسطته روايته، وموقفه الذي يختاره"[3].

حدّدت الناقدة القضايا النقدية المتعلقة بالسرد، التي تناولتها في ممارستها النقدية لتحليل ثلاثية **نجيب محفوظ** متوسلة بالمنهج البنيوي، ومبتعدة في تناولها للثلاثية عن إطلاق الأحكام، والأفكار المسبقة للتعرف على بنائها الداخلي، ونسيجها الفني المتميز، محاولة استقراء التقنيات السردية التي لجأ إليها **نجيب محفوظ** في صياغة عمله الروائي هذا[4]؛ من خلال تعريف "**جان لوفيبف** (J.Lefebve) للقص؛ الذي يطلق "على كل قول يستحضر إلى الذهن عالما مأخوذا على محمل حقيقي في بعديه المادي والمعنوي، ويقع في زمان ومكان محددين ويقدّم في أغلب الأحيان معكوسا من خلال منظور شخصية أو أكثر، بالإضافة إلى منظور الراوي"[5]، فألهمها هذا التحديد للقول بأنّ القصّ يقوم على

---

[1] محمد عزّام. تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج الحداثية. ص: 89

[2] انظر سيزا قاسم. بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ. ط1. دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، 1985. ص: 17

[3] المرجع نفسه، ص: 177

[4] المرجع نفسه، ص: 28

[5] J. Lefebve, **Structure du Discours de la Poésie et du Récit**, Neuchatel, la Baconniére, 1971, p 116. ذكرته : سيزا قاسم في بناء الرواية. ص : 28-29

ثلاث تقنيات سردية متباينة، هي الزمان والمكان، والمنظور الروائي، وإلى تقسيم هذه الدراسة النقدية إلى ثلاث فصول، "طبقا للوحدات الأساسية المذكورة في التعريف، والتي يقوم عليها بناء الرواية وهي الزمان والمكان والمنظور"[1]، حيث أفردت لكلّ وحدة من هذه الوحدات فصلا كاملا خاصا بها، "ومهدّت لكل فصل بمقدمة نظرية أعقبتها بتطبيقات من الثلاثية، مقارنة إياها بغيرها من الروايات الواقعية الغربية"[2].

تناولت في الفصل الأول من "بناء الرواية"، الكيفية التي انبنى بها الزمن داخل العمل الروائي، حيث تطرقت للأهمية التي أولتها له الدراسات النقدية، وذكرت المعالجات النقدية المختلفة في تناولها لهذا العنصر البنائي، معللة دافع اختيارها البدء بالزمان؛ بوصفه عنصر محوري في البناء السردي، وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، ولأنّه يحدد إلى حد ما طبيعة الرواية ويشكّلها، كونه يتخلل الرواية كلها ولا يمكن دراسته وهو مجزئ إلى عناصره؛ كونه الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية[3]، حيث ترى أن زيادة الاهتمام به قد ارتفعت نسبتها بعد الترجمات التي قدمها النقد البنائي الفرنسي، خاصة الدراسة التي قدمها الناقد **جيرار جنيت** حول الزمن في مؤلفه النقدي خطاب الحكاية، من خلال تحليل رواية **بروست** البحث عن الضائع[4]، وتحدثت عن افتتاحية الرواية التي تساعد القارئ على استدراك الأحداث الماضية، ومكان وقوعها؛ من خلال عملية القطع في مجريات الأحداث والعودة بها إلى الماضي؛ حيث تساعد المتلقي في معرفة خلفيات القصة، ومن ثمّ الدخول في عالم القصّ، ليتسنى له تخيّل ما سيأتي.

خلصت **سيزا قاسم** من حديثها عن ترتيب أحداث الرواية زمنيا، إلى أن النظام الذي تخضع له النصوص السردية، في ترتيبها الزمني لا يمكن أن "يحض بدراسة شاملة؛ لأن النص الروائي يتذبذب في كل لحظة من لحظاته من الحاضر إلى الماضي إلى المستقبل"[5]، لقد صاغت الناقدة من ترتيبها للأحداث زمنيا، مفهومها عن الاسترجاع الذي يعود فيه السارد إلى بعض الأحداث السابقة، وسردها في فترة لاحقة لحدوثها، وحددت

---

[1] المرجع نفسه، ص: 29
[2] محمد عزّام. تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحداثية. ص: 83
[3] انظر سيزا قاسم. بناء الرواية. ص: 33
[4] انظر المرجع نفسه، ص: 36
[5] المرجع نفسه، ص: 51

أنواع هذه الاسترجاعات Les analepse وجعلتها ثلاث استرجاعات: خارجي، داخلي، ومزجي. معتمدة في ذلك على الناقد الفرنسي **جيرار جنيت**[1] ، واعتبرته بأنواعه الثلاثة بمثابة الجزء الهام من النص الروائي؛ بما يمتلكه من قدرة على التمايز والاختلاف في الوظيفة التي يؤديها من نص سردي إلى آخر؛ "فالاسترجاع الخارجي يلجأ إليه الكاتب لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث(...) أما الاسترجاع الداخلي، فيتطلبه ترتيب القص في الرواية وبه يعالج الكاتب الأحداث المتزامنة، حيث يستلزم تتابع النص أن يترك الشخصية الأولى ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية، والاسترجاع المزجي الذي يجمع بين النوعين[2].

اعتبرت الناقدة الاستباق الزمني Prolepse : Prendre d'avance من الظواهر الزمنية النادرة في الروايات الواقعية، لأنّ الكاتب الواقعي لا يقدم للقارئ استشرافا أو توقعا للمستقبل، ورأت أن هذه التقنية الزمنية تقترب من المصطلح الذي سمّاه **تودوروف** عقدة القدر المكتوب Intrigue de predestination[3]. ورغم اعترافها بأنها اعتمدت على التقنيات الزمنية عند **جيرار جنيت** في مؤلفاته النقدية، التي ذكرتها في مقدمة كتابها، إلا أنها "أهملت الإشارة إلى المفارقات الزمنية(Les anachronies) التي تساعد على ضبط البنية الزمنية في كل عمل قصصي، قصد إدراك الفرق بين زمن الأحداث، وزمن السرد"[4].

أخذت الناقدة، عن **جيرار جنيت** الخطاطة الترميزية التي وضعها لتوضيح مختلف أشكال الاستغراق الزمني في الحكي La durée"[5] لمعالجة الزمن الروائي وعلاقته بالمقاطع النصية، واصطلحت على تسميتها سرعة النص Vitesse du Récit؛ حيث يمكن قياس سرعة النص من التناسب بين ديمومة الحدث وطول النص"[6]، غير أنها "ترجمت بعض الرموز التي شرحها "جنيت" ترجمة مخالفة للأصل، كما لخصت المعادلات التي وضعها، وحذفت بعض الإشارات الرياضية الدالة(...) فلم يعد لتلك الخطاطة معنى واضح يستفيد منه القارئ"[7]، فقسمّت الزمن، من حيث سرعة النص وبطئه

[1] انظر حميد لحمداني. بنية النص السردي. ص: 131
[2] انظر سيزا قاسم. بناء الرواية. ص: 54-56
[3] انظر المرجع نفسه، ص: 61
[4] حميد لحمداني. بنية النص السردي. صص: 131-132.
[5] المرجع نفسه، ص: 132.
[6] سيزا قاسم. بناء الرواية. ص: 73.
[7] حميد لحمداني. بنية النص السردي. ص: 132.

إلى "أربع سرعات زمنية : هي التلخيص، والمشهد، والوقفة، والثغرة. فالتلخيص هو المرور السريع للأحداث، على فترات زمنية يرى المؤلف أنها غير جديرة باهتمام القارئ. الوقفة هي قطع مجرى القص. المشهد هو محور الأحداث الهامة(...) وفيه يتم التطابق بين زمن القول وزمن الحدث. وهذه كلها مأخوذة عن جيرار جنيت في كتابه(أشكال 1972/3)"[1].

يعدّ هذا الجهد النقدي الذي قدّمته الناقدة "سيزا قاسم"، من بواكير الدراسات التي قدّمها أصحابها لتخطي الطرق والأساليب النقدية، التي كانت تتبع من قبل النقاد التقليديين للتحليل الروائي، وتدخل هذه المحاولة تدخل التأسيس لنظرية الرواية. فعلى الرغم من أنها انطلقت في تحليلها للثلاثية من التحليل البنيوي، فقد "وضعت الناقدة تنظيرات المنهج البنيوي في تقنيات السرد الروائي، ولم تحلل عملا روائيا تحليلا بنيويا، وإنما اكتفت بإيراد أمثلة من الثلاثية"[2] و"اهتمت بجانب واحد من الأعمال الروائية التي خصّتها بالدراسة، وهو الشكل التعبيري؛ أي المكونات التقنية التي تعتمد عليها كتابة الرواية(المكان، الزمان، الوصف والمنظور)، وهذا جانب تهتم به بلاغة السرد، بينما نراها تهمل دراسة بنية الدلالة، وهي أهم ما قامت عليه دراسة الأعمال الحكائية عند أشهر الدارسين أمثال **بروب، بريمون، و غريماس)**"[3]. وربما يعود سبب ابتعاد اهتمامها لتحليل النص الروائي، لانشغالها بنقل الأفكار المتعلقة بالسرد، التي صاغها النقاد الغربيين وبخاصة الفرنسيين في نسجهم لتقنيات النظرية السردية، أو ربما هناك سبب خفي تخفت خلفه الناقدة، حتّى تتمكّن من "تقديم أمثلة عن كل وحدة نظرية من الوحدات الشكلية التي اقتبستها من النقد الغربي(...) والبحث لها عمّا يلائمها من النصوص الروائية العربية في جانب التطبيق، ومن ثمّ إهمال الجانب الإجرائي للدراسة[4].

2-2 نبيلة إبراهيم سالم :

تناولت الناقدة في كتابها "نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة(1980)، بعض الجوانب النظرية من المناهج النقدية المعاصرة التي اطّلعت

---

[1] محمد عزّام. تحليل الخطاب الأدبي. صص: 85-86.
[2] المرجع نفسه، ص: 89.
[3] انظر حميد لحمداني. بنية النص السردي. ص: 148.
[4] انظر المرجع نفسه، ص: 149.

عليها، تتخللتها بعض الجوانب التطبيقية، فالمؤلف "يوحي من عنوانه بتوجه الناقدة وجهة لغوية لسانية خالصة في الدراسة الروائية همّها الأساسي التوصل إلى منهج نقدي يمكّن الدارس من تحليل الفن القصصي والروائي بشكل أقرب إلى الموضوعية[1]؛ ففرقت بين لغة الشعر ولغة النثر؛ أي العمل القصصي، "معتمدة في ذلك على التطور الحاصل في ميدان اللغة"[2]، مستخدمة بعضا من المصطلحات والتعابير، من علم الدلالة اللغوي؛ منها المعنى الدلالي(...) الذي تقصد به كل معنى ينتج عن الانزياح في اللغة"[3]. مركزة في دراستها اللغوية على الجهود اللغوية التي قدّمها "فردينان دو سوسير"؛ في التفريق بين اللغة كنطق واللغة كنظام، هذه الأخيرة التي تقوم بكسر ما هو مألوف؛ إذا دخلت في نظاما فنيا (...) البحث في طبيعة اللغة بوصفها زمنية أو تاريخية ووصفية"[4]؛ وهي كل من الدراسة التطورية Diachronique، والتّزامنية Synchronique التي قال بها اللغوي السويسري **فردينان دوسوسير**.

عرضت في الجزء الثالث بعد حديثها عن لغة الشعر ولغة العمل القصصي؛ كل من: نظرية المنهج البنائي، التي تنظر إلى العمل الفني بوصفه تأليفا في حدّ ذاته"[5]، والمنهج الواقعي، الذي تقصد به النقد السوسيولوجي المتأثر بالرؤية الجدلية الماركسية، وبين معطيات الدراسات اللسانية الحديثة، التي تماثل سوسيولوجيا النص الروائي، كونها تستوحي أفكار سوسيولوجيا الرواية ذات الأساس الجدلي، وبخاصة البنيوية التكوينية كما بلورها **لوسيان غولدمان**، وبعض المبادئ اللسانية المتعلقة بإشكالية التواصل اللغوي[6]؛ فهو منهج "يضع دائما نصب عينيه علاقة القصة بالواقع"[7]. واختارت هذين المنهجين بالذات، وخصّتهم بالدراسة والتحليل؛ لأنهما من المناهج النقدية التي أفادت كل الإفادة من الدراسات اللغوية، حيث يسعى كل منهما إلى دراسة العمل القصصي بوصفه بناء؛ أي دراسة وظيفة كل عنصر فيه في إطار البناء الكامل الذي يحمل المغزى كله للعمل.[8]

---

[1] انظر المرجع السابق، ص: 111.
[2] المرجع نفسه، ص: 109.
[3] المرجع نفسه، ص : 110.
[4] نبيلة إبراهيم. نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة. مكتبة غريب للنشر، د ت، ص: 30.
[5] المرجع نفسه، ص: 35.
[6] انظر حميد لحمداني. بنية النص السردي. ص: 113.
[7] نبيلة إبراهيم. نقد الرواية. ص: 35.
[8] انظر المرجع السابق، ص ن.

ترى الناقدة أن المنهج البنيوي يقوم أساسا، على ثلاثة جهود نقدية، لنقاد الحركة البنيوية؛ فقامت بدمج جهود كل من: **ليفي شتراوس، وغريماس، وتودوروف**[1]، فاستعارت من بنيوية **ليفي شتراوس** حديثه عن المجموعات الثنائية؛ وتقصد بها ما دعاه **شتراوس**" الأزواج المتقابلة Les dichotomies؛ وهي أزواج تعكس الطابع الجدلي لمفهوم البنية(...) فبنية الأسطورة تقوم على هذه الأزواج أو المتناقضات (...) وما ينشأ عنها من مواقف ودلالات"[2]، حيث وجدت مثل هذا التعارض، واضح في قول"البحتري"*، بين "صنت نفسي" و"يدنس نفسي".

وأخذت عن **غريماس** مصطلحاته في علم الدلالة المعاصر وخاصة ما يتصل منها "بالوحدات الوظيفية الأساسية للحكي منها: الخروج، والعقد، والاختبار بأشكاله، ثمّ الانفصال عن المجتمع والاتصال به"[3]؛ وهي مصطلحات استعملها **غريماس** في دراسته عن الأسطورة Du sens essais sémiotiques من أجل نظرية لتأويل الحكي الأسطوري[4]، إلا أنها لم تقدّم أية إشارة تدّل على استثمارها لهذه المصطلحات أو الإحالة على المصدر الذي أخذتها منه.

يرى **لحمداني** في قولها أن "هناك تشكيل بنائي آخر يعتمد على أساس لغوي صرف؛ إذ يقوم فيه أصحابه بتصنيف يفرد الاسم (أي الشخوص) عن الفعل (أي الحركة) عن الصفات (أي اللوازم) في وحدات تربط بين بعضها البعض في النهاية"[5]؛ "إشارة منها إلى نحو الحكي Grammaire du récit، في قولها "لغوي صرف"، دون أن تحدد من وضع أسسه الأولى. والمعروف أن **تودوروف** كان قد نشر دراسة له تحت عنوان "نحو الديكامرون La grammaire du Décaméron"[6]. كما قسّمت العمل القصصي إلى ثلاث وحدات، ذكرتها بالترتيب كالآتي : 1- الموقف المفجّر للاحتمال.

---

[1] حميد لحمداني. بنية النص السردي. ص: 115.
[2] المرجع نفسه، ص ن.
- يقول البحتري في مطلع قصيدته، السينيّة :

صنت نفسي عما يدنّس نفسي وترفعت عن جدا جبس.
وتماسكت حين زعزعني الدّهر التماسا منه لتعس ونكس.

[3] نبيلة إبراهيم. نقد الرواية. ص: 59.
[4] انظر حميد لحمداني. بنية النص السردي. ص: 115.
[5] نبيلة إبراهيم. نقد الرواية. ص: 64.
[6] حميد لحمداني. بنية النص السردي. ص: 115.

22- تحقيق الاحتمال أو عدم تحقيقه. 3- النجاح أو الإخفاق[1]؛ وقد اعتبره "لحمداني" مجرد عملية تلخيص للمراحل الثلاث المنطقية التي استخلصها "كلود بريمون" من دراسة الحكي، في كتابه "Logique du récit"[2].

أورد الناقد **حميد لحمداني** جملة من المآخذ التي يمكن أن تآخذ عليها الناقدة **نبيلة إبراهيم**" في مؤلفها النقدي هذا؛ كونها عرضت للنظريات النقدية التي تناولتها بطريقة شديدة الاختصار، ونقلت المعلومات عن الاتجاهات النقدية للحكي من غير مصادرها الأصلية، لأنّ كثيرا من المراجع المعتمدة عليها في نشاطها النقدي لا تدخل ضمن تخصص نقد الحكي؛ إنما هي مراجع عامة في اللّسانيات، هذا إلى جانب غياب الإحالات في كثير من مواطن الجانب النظري، ضف إليها تعاملها المقتضب مع المصطلحات النقدية الأصلية؛ لما قامت بتغييرها عن صبغتها الأصلية فغيّبتها تماما وعوّضتها فقط بعبارات شارحة لها[3].

أهملت الناقدة **نبيلة إبراهيم** الكثير من الجوانب التي يمكن أن تسهم في إنارة طريق الباحث في هذا المجال؛ كالإحالات والإشارة إلى المصادر النقدية، التي استقت منها نظرياتها وآرائها النقدية، التي تسّهل للقارئ المبتدئ الرجوع إليها للاستزادة والتوسّع، غير أنه يمكن اعتبار هذا المؤلف النقدي "مساهمة في تطوير نظرية الرواية في العالم العربي، على الأقل من حيث أنه يدعو إلى توظيف نتائج اللسانيات الحديثة في دراسة الرواية"[4].

2-4 سعيد يقطين:

بذل **سعيد يقطين** كلّ جهوده النقدية في مجال البحث السردي؛ حيث تمكّن من بلورة ما اطلّع عليه من النّظريات السردية الغربية وعكس هذا الاطلاع في مؤلفاته النقدية، فأثرى بها الحركة النقدية العربية. لقد كان كتابه الأول: القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، الصادر عن دار الثقافة، ضمن سلسلة الدراسات النقدية، لسنة (1985)، "تجربة مثيرة حلّل فيها أربع روايات في الأدب المغربي المعاصر

[1] نبيلة إبراهيم. نقد الرواية. ص: 65.
[2] حميد لحمداني. بنية النص السردي. ص: 117.
[3] انظر المرجع نفسه، ص ن.
[4] المرجع نفسه، ص: 118.

وفق المنهج البنيوي الشكلي، ومصطلحاته"[1]، يعترف الناقد في مؤلفه عن إتباعه الاتجاه البنيوي في تحليل النص السردي، الأمر الذي تتطلبه طبيعة الدراسة التي يقوم بها، وغايتها المنشودة؛ أي البحث في مكونات الخطاب الروائي البنيوية. فالناقد يعلن عن استفادته من السرديات، لكنه لم يكشف عن مقولات النظرية السردية التي اهتدى بها بالضبط في نقده[2]، إلا أنه أوجد لدراسته بعض الأدوات الإجرائية حتّى يبدأ بها ممارسته النقدية من مثل: الانزياح السردي، والميثاق السردي، والخلفية النصية. وقد اعتبر **لحمداني** هذه التقنية الأخيرة الموظفة من قبل **يقطين** خارج الدراسة البنيوية السردية، بعيدة عن ميدان الدراسة البنائية المهتمة بالحكي، فمفهوم الانزياح قد تولّد أساسا في حقل دراسات الشعر، مع **جان كوهين**، والميثاق* غير مقتصر على السرد وحده، فهو يهتم بالجانب التداولي وعلاقته بدراسة البنية جانبية، أما صيغة الخلفية النصية هي من وضع الناقد[3].

حلّل في مؤلفه النقدي : "تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، والتبئير"(1989) المكونات الثلاث للخطاب الروائي في ثلاثة فصول : الزمن، الصيغة، الروية السردية، والصوت وفق المستوى النحوي، وذيله بخاتمة تحدث فيها عن الراوي والمروي له في الخطاب الروائي"[4]، لقد انطلق من السرديات البنيوية كما يجسده الاتجاه البويطيقي؛ الذي يعمل الباحثون على تطويره وبلورته بشكل دائم ومستمر[5]؛ وخرج بتصور مثمر لتحليل الخطاب السردي العربي، من خلال إطلاعه على مختلف الآراء الغربية والتنظيرات النقدية المقدمة لحقل الشعرية؛ فأقدم على المزاوجة بين "عمل البويطيقي وهو يبحث عن الكليات التجريدية، والناقد وهو يدقق كلياته ويبلورها"[6]. ولم يحلّل بنية الرواية، بل جعله لتحليل الخطاب، بوصفه طريقة تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، "[7].

---

[1] محمد عزّام. تحليل الخطاب الأدبي. ص: 90.
[2] انظر حميد لحمداني. بنية النص السردي. ص: 118.
[3] انظر المرجع نفسه، ص: 119.
- الميثاق Pacte أو العقد Contrat، ناقش مفهومه **"بيير ماشيري"** وحصر معناه، في ذلك الرابط الذي ينشأ بين صاحب العمل الأدبي والقارئ؛ إذ يتم قبول العمل التخيلي على أنه شيء حقيقي يمكن الدخول معه في علاقة مشروعة، وذلك بغض النظر عن مرحلة المحاكمة التي يمكن أن تأتي فيما بعد، وخاصة من طرف القارئ الناقد. انظر حميد لحمداني. بنية النص السردي. هامش ص: 120.

[4] سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي. الزمن- السرد-التبئير. ط3. المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء المغرب، 1997. ص: 54.
[5] انظر المرجع نفسه، ص: 7.
[6] المرجع السابق، ص: 7-8.
[7] المرجع نفسه، ص: 7.

أراد **سعيد يقطين** الكشف عن المكونات البنائية التي يقوم عليها الخطاب السردي؛ فتناول ثلاث تقنيات سردية : هي الزمن، السرد، والتبئير؛ أي أنه وقف عند حدود ما يعرف بالمظهر النحوي أو البنيوي، واعتبره إجراء أساسي فرضه عليه النّوع السردي في التحليل[1]. فمزج في ممارسته النقدية بين الجانب النظري والتطبيقي، ولقد تناول كل تقنية من هذه التقنيات الثلاث بتقديم مهاد نظري لها، حيث تتبع مختلف الآراء النقدية، التي كانت مساهمتها فعّالة في بلورة هذه التقنيات السردية وخصّ كلّ تقنية بفصل كامل، ضمّنه مؤلفه النقدي المذكور.

تحدث في مدخل كتابه عن الجهود الجبارة المبذولة من قبل نقاد المدرسة الشكلانية الروسية، ولاسيما جانب اهتمامهم بالخصائص المميزة للخطاب الأدبي؛ أي الشعرية والأدبية، واعتبر أنّ علم اللغة هو المورد الأساس الذي استفادت منه الدراسات الأدبية في العديد من الإنجازات التي حصلت عليها اللسانيات سواء على مستوى بعض النتائج التي استلهمها الدارسون أو على مستوى منهجية البحث وفي هيمنة المصطلحات اللسانية على الدراسة الأدبية بشكل كبير[2]، حيث تمثلت إفادتها من علم اللغة خاصة في وقوفها عند حدود الجملة بوصفها الوحدة الكبرى التي تنتقل منها الدراسات اللسانية، لتصنيف الوحدات الأخرى في الخطاب السردي.

وخصّ حديثه للجهود النظرية التي بذلها النقاد الفرنسيين في إعطاء مفهوم للخطاب الأدبي، وتحدث عن الجهد الذي قدّمه اللساني **هاريس** في كتابه المعنون بـ"تحليل الخطاب"(1952)؛ حيث تعدّى تحليل الجملة إلى الخطاب، وبنفس التصوّر والأدوات الإجرائية المتبعة في تحليل الجملة[3]؛ منطلقا في تصوره للخطاب من تعريف **بلومفيلد** للجملة محاولا توسيع عملية التحليل اللساني إلى عناصر خارج الجملة. كل هذا من أجل "تطبيق تصوره التوزيعي على الخطاب،ليجنّب الالتقاء بين مختلف العناصر أو متتالياتها، ومن ثمّ يحدد الانتظام بين متتاليات الجملة، الذي يكمن فيما يسميه بالتوازي équivalence"[4].

[1] انظر المرجع نفسه، ص: 8.
[2] انظر المرجع نفسه، ص: 15.
[3] انظر المرجع نفسه، ص: 17.
[4] انظر المرجع السابق، ص: 18.

تطّرق إلى المفهوم الذي يعتبر الخطاب جملة، مخالفا لمفهوم **هاريس**، محاكيا في هذا الناقد **بنفنست** الذي يرى أن الجملة تخضع لمجموعة من الحدود كونها أصغر وحدة في الخطاب متخليا بهذا عن مجال اللسانيات، الذي يتعامل معها كنظام من العلامات، ليدخل إلى مجال آخر حيث اللسان أداة للتواصل يعبّر عنها بواسطة الخطاب[1]، يعرّف الخطاب بوصفه ملفوظا ينظر إليه من وجهة آلياته وعمليات اشتغاله في التواصل[2]، لقد خالف في مقاربته لتحليل الخطاب منظور **هاريس** الذي يقف عند حدّ التلفظ، أما **بنفنست** بتقديمه لمفهوم التلفظ Enonciation يعني الفعل الذاتي في استعماله اللغة وكمقابل للملفوظ énoncé بوصفه الموضوع اللغوي المنجز والمنغلق والمستقل عن الذات التي أنجزته، ولقد رأى بنفنست أن التلفظ هو موضوع الدراسة وليس الملفوظ"[3]، ومن هذا التمييز توصل للتفريق بين نظامين للتلفظ هما الحكي Histoire والخطاب Discours، فكان حديثه عن الجهود التي قدّمها كل من **تودوروف وجنيت** في محاولاتهما التفريق بين القصة والخطاب، مبرزا الطريقة التي اتبعها الأول في تمييزه بين القصة والخطاب؛ حيث خصّ بحثه للخطاب بالتركيز على الزمن والصيغة. وتناول رأي **جيرار جنيت** عن المشاكل التي يثيرها مفهوم الحكي، حيث أوكل مهمة حلّها للسرديات، لقد أدرج في هذا المجال اقتراح **رولان بارت** عن تحليل الحكي تحليلا لسانيا؛ وذلك من خلال تمييزه بين ثلاث مستويات: الوظائف والأحداث والسرد[4].

وقد استلهم **يقطين** تصّوره لتحليل الخطاب الروائي بصفة عامة، والخطاب السردي منه بخاصة، من التمييز الحاصل بين المستويات الثلاث التي ذكرها **بارت؛ ويظهر ذلك جليا** من حديثه على أحد العناصر المكونة لهذا الخطاب، ألا وهو الزمن السردي.

استعرض **يقطين** الدراسات التي قدّمها أصحابها للحركة النقدية لتحليل الخطاب الروائي، والتي استثمر فيها أصحابها جهود كل من: **هاريس وبنفنست** الفعّالة في عمليات التحليل للخطابات السردية، وبخاصة الروائية منها. حيث تراوحت هذه الإفادات من تبني

---

[1] انظر E. Benveniste . **Problèmes de Linguistique générale**. Edi. Gallimard. Tome.1966 p.129-130. ذكره: سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي. ص : 18

[2] انظر المرجع نفسه، ص: 19.

[3] المرجع نفسه، ص: 19.

[4] المرجع نفسه، ص: 39.

للمشروع الذي قدّمه هذان الناقدان، والزيادة والاختلاف معهما، إلى استحداث طرق مختلفة ومغايرة للعملية المتبعة في التحليل، وقد خلص **يقطين** من خلال تتبعه لهذه الآراء ووجهات النظر المختلفة إلى مسلّمة مفادها أن "المشكلة الرئيسية التي لازمت تحليل الخطاب هي تحديد موضوعه، الذي ظلّ يتردد حول المفهوم نفسه، الخطاب، وهذه المشكلة التي لازمته منذ البداية ستظل لاصقة به رغم التطورات التي طرأت على هذه القضية، ورغم التقدم الهائل الذي حققه تحليل الخطاب"[1].

خصّ الناقد لكلّ مكوّن من المكونات السردية فصلا كاملا للحديث عنه، نظرا لأهميته البالغة في النظرية السردية؛ لذا سأحاول أن أتتبع آراءه التي صاغها حولها، حتى أتمكّن من الوقوف على مصادره النقدية، التي استفاد منها في تنظيراته التي قدّمها، ففي حديثه عن الزمن في الخطاب الروائي قدّم الجوانب النظرية لهذه التقنية السردية؛ لأنها اكتسبت مع الدراسات اللغوية التي أحدثتها **دوسوسير** مفاهيما جديدة في طرق التحليل، خصوصا مع الشعرية وفي جانبها الذي يعالج الأشكال السردية بصفة خاصة، والتي أحدثت بواسطتها قطيعة حقيقية مع التحليل التقليدي للزمن في اللغة.[2] ففضّل **يقطين** أن يسبق دراسته التطبيقية للزمن في رواية **الزيني بركات**، بالإشارة أولا لجملة القضايا والإشكالات التي تثيرها عملية تحليل الزمن السردي؛ من خلال العلاقات التي يقيمها مع كل من: اللسانيات العامة، ولسانيات النص، وبعض المفاهيم التي قدّمها الروائيين الجدد للزمن من خلال كتاباتهم النظرية.

طرح إشكالية الزمن من منظور اللسانيات الحديثة، مختلفا عن الطرح الذي قدّمه النحو التقليدي، فتحدث في علاقة الزمن باللسانيات من خلال الجهد النظري الذي قدّمه اللساني **جون لاينس** (J.Lyos) في كتابه: Linguistique générale(1970)؛ منطلقا من رفضه للتقسيم النحوي للزمن: الماضي، الحاضر، المستقبل، لأنه يرى أن الزمن لا يوجد في كل اللغات، مقدّما عدة تقطيعات وتصنيفات مقولية Catégorisations مناقشا فيها آراء **أوتو يسبرسن** (O.Jespersen) للزمن في كتابه "فلسفة النحو"، حيث حلل فيها الزمن في "خط أفقي تتوسطه درجة صفر تمثل الحاضر، وما قبلها هو الماضي، وما

[1] المرجع السابق، ص: 21.
[2] المرجع نفسه، ص: 62.

بعدها الحاضر، ويبيّن أن الماضي يقع قبل الآن، وأن المستقبل بعده، ويقسم بعد ذلك الماضي والمستقبل بإدخال قبل وبعد عليهما، فنصبح نتحدث عن ما قبل الماضي وما قبل المستقبل وما بعدهما"[1]؛ فهو يرى أن هذه الأزمنة يمكنها التداخل فيما بينها، وبالتالي ينعكس الزمن الطبيعي على الزمن النحوي.

عرض كذلك الجهد النظري الذي قدّمه **إميل بنفنست**؛ الذي قسّم فيه الزمن إلى نوعين: زمن فيزيائي؛ وهو خطي ولا متناه وقصد به المدة المتغيرة والتي يقيسها كل فرد حسب هواه وأحاسيسه وإيقاع حياته الداخلية، والزمن الحدثي Temps Chronique؛ وهو زمن الأحداث الذي يغطي حياتنا كمتتالية من الأحداث، حيث يمكن اصطلاح عليه الزمن اللساني Temps Linguistique؛ الذي لا يمكن اختزاله في الزمن الفيزيائي[2]؛ والذي اعتبره **بقطين** زمنا مرتبطا بالكلام يتحدد وينتظم كوظيفة خطابية، ومركزه في راهنية إنجاز الكلام وأن الحاضر اللساني هو أساس كل التقابلات الزمنية للغة، وأن **بنفنست** عندما ربط الزمن بالتجربة الإنسانية كان يقصد الخطاب؛ كونه ملفوظا يتطلب مرسل ومستقبل، خاضع لتأثير الأول عليه[3].

اعتبر **بقطين** هذه الجهود التي قدّمها **بنفنست** المنطلق الرئيسي الذي اعتمده العديد من الباحثين في تحليل الخطاب السردي، فرأى من الضروري إلقاء نظرة على الكتاب الروائيين الجدد؛ لكشف طريقتهم المتبعة في نصوصهم السردية، ومن ثمّ الوقوف على كيفية فهمهم لهذه التنظيرات المخصوصة بتقنية الزمن، حيث تتبع الرأي الذي قدّمه كل من: **روب غيريه، وجان ريكاردو، وميشيل بوتور:**

- اعتبر **آلان روب غرييه** (Alan Robbe-Grillet) في كتابه : Pour un nouveau Roman (1972)، الزمن في الرواية الجديدة مختلف عن زمن السرود القديمة، "فهو لم يعد يتعلق بزمن يمر، لأن الحركات على العكس من ذلك ليست مقدمة إلا جامدة في اللحظة"[4]، فقد أصبح هذا الزمن مع السرود الجديدة

---

[1] المرجع السابق، ص: 63.
[2] المرجع نفسه، ص:64
[3] انظر المرجع نفسه، ص: 65.
[4] A. Robbe-Grillet. **Pour un nouveau roman**. Edi Gallimard.1972, p: 155. ذكره : سعيد يقطين في تحليل الخطاب الروائي. ص : 67.

يأتي متقطعا عن زمنيته، إنه لا يجري، فهو متوقف توقفا فرضه عليه المكان الروائي. وفي هذا إنكار لأي تماثل أو انعكاس للزمن الواقعي؛ لأنه ليس هناك أي زمن إلا الحاضر؛ أي زمن الخطاب.[1]

- وميّز **جان ريكاردو** (Jean Ricardou)" في كتابه: قضايا الرواية الجديدة Problémes du nouveau roman (1967) بين زمنين: زمن القصة وزمن السرد، حيث يمكن ضبطهما من خلال محورين؛ يتولى واحد منهما تسجيل زمن السرد، والآخر زمن القصة. وتحدث عن سرعة السرد؛ التي تسهم في الحركة والتزايد، من خلال دراسة علاقات الديمومة القائمة بحسب طبيعة الحكي بين المستويين الزمنيين، في حين تتوقف سرعة القصة.[2]
- قسّم **ميشال بوتور** في كتابه: بحوث في الرواية الجديدة زمن الرواية إلى ثلاثة أزمنة: زمن الكتابة، وزمن المغامرة، وزمن الكاتب، الذي ينقل لنا من زمنه "خلاصة قصة نقرؤها في دقيقتين أو في ساعة، وتكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنتين، أو عكس هذا تماما"[3].

يقرّ الناقد **سعيد يقطين** أنه مع الجهد الذي جاء **جيرار جنيت** في كتابه: خطاب الحكاية يمكن الحديث عن مرحلة متطورة في تحليل الخطاب الروائي من الزاوية التي قال بها منظرو المدرسة الشكلانية الروسية، كونه يؤكدّ أن هناك زمن الشيء المحكي من جهة، وزمن الحكي من جهة ثانية؛ أي أن هناك زمنين: زمن الدال وزمن المدلول، وهما يمثلان على الترتيب: زمن القصة وزمن الحكي[4]. ولقد تتبّع التطبيقات النظرية لـ **جيرار جنيت**، لاسيما تلك التقنيات الزمنية التي خصّها بالتنظير في كتابه، حيث اشتغل فيها على عمل روائي واحد: بحثا عن الزمن الضائع لـ **مارسيل بروست**.

---

[1] المرجع نفسه، ص: 68.
[2] انظر المرجع نفسه، ص ن.
[3] ميشال بوتور . بحوث في الرواية الجديدة. ترجمة/ فريد انطونيوس. منشورات عويدات بيروت، 1971. ص: 102. ذكره : سعيد يقطين في تحليل الخطاب الروائي. ص : 69
[4] انظر المرجع نفسه، ص: 76.

أراد أن يطلّع على الدراسات النقدية، التي قدّمها النقاد العرب حول تقنية الزمن، فوجد في جهدا كل من : **إبراهيم السامرائي** في كتابه : "الفعل زمانه وأبنيته(1966) محاولة لتجاوز الفهم التقليدي للزمن، كونه قام بعملية استقرائية للأزمنة؛ ليتوصل أن الزمن في الجملة العربية لا يمكن استخراجه من الصيغة، ولكن من السياق. وفي جهد **تمام حسان** من خلال كتابه: اللغة العربية معناها ومبناها (1979)، أراد التمييز بين الزمن الصرفي الذي يظهر من خلال الصيغة، حيث تغيب دلالته الزمنية، والزمن النحوي الذي تتجلى فيه زمنية الفعل من خلال السياق الذي ذكر فيه[1].

بعد عرض الناقد **سعيد يقطين** للجهود الغربية والعربية المبذولة لتقديم تحديدات دقيقة وفعالة للزمن في الخطاب الروائي، انطلق لتحليل هذا المكون البنائي في رواية **الزيني بركات** لـ **جمال الغيطاني**؛ مبتدءا بتحليل زمن القصة وزمن الخطاب، متتبعا طريقة التحليل الكلي Macro- Analyse ثم ينتقل للتحليل الجزئي Micro- Analyse، بعد تقسيم الرواية إلى عشر وحدات؛ ليصل إلى استخراج الفرق الكامن بين زمن الخطاب الروائي من خلال **الزيني بركات**، وزمن الخطاب التاريخي من خلال "بدائع الزهور لـ **ابن أياس**"؛ حتى يبرز أهم خصائص زمن الخطاب الروائي.

تعدى الناقد، بهذه الطريقة التي اتبعها في عملية التحليل المنهج السردي البنيوي، الذي حاول فيه تتبع خطى **جيرار جنيت** في كتابه "خطاب الحكاية"؛ إلى معالجة سوسيولوجية للنص الروائي ليحدّد فيها العلاقة بين زمن الكاتب وزمن القراءة، من خلال وضع النص في بنية سوسيو–لغوية؛ متجاوزا الحدود التي وضعتها لسانيات النص.[2]

مهّد للفصل الثاني، صيغة الخطاب، بالحديث عن انجازات علم اللغة؛ واستثمار طريقتها في التعامل مع الجملة، باعتبارها أكبر وحدة ينطلق منها للتحليل، ومن ثمة التعامل مع الخطاب؛ كونه متتالية من الجملة؛ وبالتالي اعتباره جملة كبرى يتعامل معه، على مستوى الدراسة والتحليل، بالكيفية التي عوملت بها الجملة من قبل اللسانيين.[3]

---

[1] انظر المرجع نفسه، صص: 84-85.
[2] المرجع السابق، ص: 86.
[3] المرجع نفسه، ص: 170.

ويرى **يقطين** أن التحليل البنيوي للحكي قد شهّد تطوره الفعلي في أواسط الستينات من القرن العشرين، خصوصا مع صدور العدد الثامن من مجلة Communications الفرنسية، التي كانت بمثابة المنطلق التأسيسي الذي استندت عليه كل الدراسات، اللاحقة، في مجال السرديات؛ وبالأخص مقالة[1]:

- **تودوروف** التي تحدّث فيها عن صيغ الحكي Modes du récit، رابطا صيغ الخطاب بالطريقة التي عبرها يتم إدراك القصة من قبل الراوي، معتبرا أن العرض Représentation والسرد Narration؛ صيغتان متعلقتان بالقصة والخطاب معا.
- ومقالة **جيرار جنيت** في "حدود الحكي Frontières du récit؛ التي خصّ الحديث فيها عن ثلاث ثنائيات هي :المحاكاة والحكي التام، السرد والوصف، والقصة والخطاب. وتحدّث أيضا عن صيغتي الخطاب؛ السرد/العرض. وفي توضيحه لقضايا حدود الوصف الداخلية، ميّز بين الحكي والعرض المشهدي Représentation Scénique"[2].

ويعود أيضا إلى كتاب **تودوروف** Poétique (1973)، الذي تناول فيه الحديث عن الصيغة السردية؛ مستفيدا مما قدّمه **جيرار جنيت** في كتابه: خطاب الحكاية عن هذه التقنية السردية، والتي جعلها تنطبق مع الخطاب، شأنها في ذلك شأن الزمن، وقصّر دورها في حكي القصة على نقل أحداث حقيقية أو متخيلة، والتأكيد على اختلاف هذه الصيغ المعبّر عنها بـ"المتغيرات الصيغية Variations Modales."[3]

وراح يتتبع مختلف الجهود التنظيرية التي حاول فيها أصحابها استثمار جهد **جيرار جنيت** في الصيغة السردية، فوقف عند جهد[4]:

- الناقدة **رايموند ديبري**(Debray Raymond) عن الصيغة السردية في الحكايات الثلاث لـ **فلوبير** " Du mode narratif dans les « Trois contes » ضمن مجلة

---

[1] انظر المرجع نفسه، ص: 172.
[2] G.Genette. **Frontières du récit.** in « **Communications** » n° 8 .1966, P :152. ذكره : سعيد يقطين في تحليل الخطاب الروائي. ص :173
[3] سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي. ص: 175.
[4] انظر المرجع نفسه، صصص: 180-181-183.

Littérature العدد 2، 1971؛ والتي حاكت فيها طريقة **جيرار جنيت** التحليلية في مؤلفه النقدي: خطاب الحكاية.

- الباحثة **ميك بال** (Mick Bal) في مقالتها : السرد والتبئير Focalisation et narration، ضمن مجلة : poétique العدد 29. 1977.
- الناقدان **ويللي وبورنوف**" في كتابهما "عالم الرواية" L'univers du roman (1981)؛ حيث جعلا فصلا خاصا بـ القصة والسرد ميّزا فيه بين كل من القصة والخطاب، ووضعا عنوان "مشهد أم تلخيص؟"؛ تحدّثا فيه عن الصيغة السردية.

وتتبع الناقد المفاهيم التي وضعتها القواميس الفرنسية، الخاصة بالسيميوطيقا، للدلالة التي تحملها الصيغة السردية؛ ومنها معجم اللسانيات لـ" J.Dubois et autres"، الذي يحمل عنوان: Dictionnaire de linguistique، وقاموس **غريماس** Sémiotique. وكذا معاينة مفهوم Modalité عند **غريماس**" في كتابه "علم الدلالة البنيوي" (1966).[1]

حدّد **يقطين** الصيغة السردية، انطلاقا من التحديدات التي قدّمها **تودوروف**؛ بوصفها تتعلق بالطريقة التي بواسطتها يقدّم الراوي القصة، مخالفا **جيرار جنيت** لإدخاله للمسافة والمنظور ضمن تقنية الصيغة. وعلى الرغم من عرضه لمختلف الآراء والتعاريف التي قدّمها النقاد الغربيين لهذه اتقنية السردية؛ فإن تحديده لها ينطلق من معاينة كيفية اشتغال صيغتي (السرد/ العرض) داخل الخطاب الروائي، ومن خلالهما كيف تقدّم القصة، دون التمييز بين الراوي والشخصيات[2].

وجاء إلى الجانب التطبيقي، لما قدّمه في التمهيد النظري؛ فبحث عن الصيغة السردية، في روايات **الزيني بركات** التي حلّل فيها الزمن السردي، في الفصل الأول، فوجد في هذا الخطاب تعدد صيّغه الخطابية؛ التي حاول رصدها، فخرج من خطاب **الزيني** بسبعة أنواع من الخطابات هي: خطاب الراوي، التقرير، المذكرة، الرسالة، النداء، الخطبة، المرسوم السلطاني(...) وهذا التعدد الخطابي يطرح رصد مواصفات كل خطاب على حدة

[1] المرجع السابق، ص: 189.
[2] المرجع نفسه، ص: 195.

من أجل إبراز صيغته أو صيغه في مستوى أول قصد معاينة تجلياته الصيغية، وفي مستوى ثان ربط تلك الخطابات في إطار الخطاب الروائي ككل بهدف تعيين صيغته"[1].

شهد الاشتغال على الرؤية السردية إقبال العديد من النقاد والدارسين؛ لارتباطها الوثيق بأحد أهم مكونات الخطاب السردي، وهو الراوي وعلاقته بالعمل السردي. فانطلقت معظم الجهود التي أراد فيها أصحابها تقديم إضافات للنظرية السردية من هذا المكوّن السردي، وجعلته مدار أبحاثها ودراساتها النقدية، لقد عرفت هذه التقنية بتسميات مختلفة ومتعددة؛ عرفت بـ"وجهة النظر، الرؤية، البؤرة، حصر المجال، المنظور، التبئير. ولعلّ مفهوم وجهة النظر هو الأكثر ذيوعا(...) وتركز في معظمها، رغم بعض الفروقات البسيطة، على الراوي الذي من خلاله تتحدد "رؤيته" إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التي من خلالها أيضا تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها"[2]، وقد فضّل **يقطين** استعمال مصطلح "الرؤية" مضيفا لها "السردية" ليجعلها مختصة بالتحليل السردي.

انتقل **يقطين** بعدها لاستعراض الجهود النظرية الأولى التي أسهمت في بلورة الرؤية السردية؛ فوجدها مولود جديد استحدثه النقد الروائي الجديد مع **هنري جيمس** وأخذه عنه من جاء بعده من النقاد، خاصة **بيرسي لوبوك** في كتابه "صنعة الرواية"؛ حيث ميّز بين العرض Shawing والسرد Telling مؤكدا أن العرض يتحقق حكي القصة نفسها بنفسها، وأن في السرد راويا عالما بكلّ شيء"[3].

جاء **فريدمان** بعد **لوبوك** بتصنيفات جديدة للرؤية، بكثير من الوضوح والتنظيم؛ قدّمها كالآتي[4]:

- المعرفة المطلقة للراوي؛ وفيها تكون وجهة نظر المؤلف غير المحدودة وغير المراقبة.

---

[1] المرجع نفسه، صص: 202-203.
[2] المرجع السابق، ص: 284.
[3] بيرسي لوبوك . صنعة الرواية. ترجمة/ عبد الستار جواد. دار الرشيد بغداد 1981. ذكره : سعيد يقطين في تحليل الخطاب الروائي. ص : 285
[4] Rossum-Guyon. **Point de vue ou perspective narrative**. Poétique. 1970 N° 4.P .48 ذكره : سعيد يقطين في تحليل الخطاب الروائي. صص : 286-287.

- المعرفة المحايدة؛ وفيها يتكلّم الراوي بضمير الغائب ولا يتدخل ضمنا، لكن الأحداث تقدّم وفق رؤيته.
- الأنا الشاهد؛ وفيها تصل الأحداث إلى المتلقي عبر الراوي.
- الأنا المشارك؛ ويكون الراوي هنا شخصية محورية.
- المعرفة المتعددة؛ حيث تقدّم الشخصيات القصة كما تراها.
- المعرفة الأحادية؛ وتركز على شخصية مركزية، تقدّم الأحداث من منظورها.
- النمط الدرامي؛ وفيه تقدّم أفعال الشخصيات وأقوالها فقط.
- الكاميرا؛ وتتميز هذه الوجهة بنقل شريحة عن حياة الشخصيات دون اختيار أو تنظيم.

قام **جان بويون** (Jean Pouillon) في كتابه "الزمن والرواية Temps et Roman " (1946) باختزال وجهات النظر؛ فجعلها في ثلاث رؤيات : 1-الرؤية مع؛ تقدّمها شخصية مركزية، ومن خلالها ومعها يمكن رؤية الشخصيات الأخرى. 2-الرؤية من خلف؛ يكون فيها الراوي فوق شخصياته، ويسيّر بإرادته قصة حياتهم. 3-الرؤية من الخارج؛ والخارج هنا ليس إلا السلوك كما هو ملحوظ ماديا؛ هو المنظور الفيزيقي للشخصية، والفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه[1]، وعملية الاختزال التي قام بها **بويون**، أكسبت هذه التقنية الدّقة والانسجام والوضوح، ومنها كانت انطلاقة جلّ الباحثين والدارسين المشتغلين بهذا المجال؛ بين الاستفادة المباشرة، أو مع إدخال تعديلات عليها. من ذلك:

- دراسة **ستانزل** (1955)، التي جاء فيها بمصطلح "المقام السردي"؛ والذي يضع الناقد أمام ثلاثة مقامات سردية : الراوي الناظم Auktoriale وفيه يفرض الراوي منظوره من عل. الراوي الفاعل Personale؛ واحد من الشخصيات، يقدّم الأحداث من منظوره. الراوي المتكلّم؛ وفيه يتوحد الراوي مع إحدى الشخصيات، ويتكلّم بضمير المتكلم[2].

[1] المرجع السابق، صص: 289-290.
[2] P.Ricoeur. **Temps et récit.** Tome 2. Seuil, p 137. ذكره : سعيد يقطين في تحليل الخطاب الروائي. ص : 291

- الدراسة التي قدّمها **واين بوث** (w. Booth) "في كتابه : وجهة النظر والمسافة في شعرية السرد Distance et points de vue in Poétique de récit؛ وقد سماها أنماطا سردية ، وهي : الكاتب الضمني؛ وهو الذات الثانية للكاتب. الراوي غير المعروض. والراوي المعروض؛ وهو كل شخصية معروضة، وفيه يمكن التمييز بين ثلاثة أنواع من الرواة : الراوي الراصد، الراوي الملاحظ، الراوي المشارك"[1].

واستعاد **تودوروف** التصنيفات التي قدّمها **بويون** للرؤية السردية، مع إدخال تعديل طفيف عليها مع حفاظه على تقسيمها الثلاثي: الراوي أكبر من الشخصية (الرؤية من الخلف)، الراوي يساوي الشخصية (الرؤية مع)، الراوي أقل من الشخصية (الرؤية من الخارج).[2]

هناك أيضا ما قدّمه الناقد السوفيتي **أوسبنسكي** في حديثه عن الرؤية السردية، حيث جعلها تتعلق بالمواقع التي يحتلها المؤلف، فسعى إلى معاينة هذه المواقع من خلال أربع مستويات: المستوى الاديولوجي Idéologique، والمستوى التعبيري Phrasiologique ، المستوى المكاني والزماني Spatio- temporéle، المستوى السيكولوجي Psychologique. ومن هذه التقسيمات أقام **أوسبنسكي** ثنائية تتعلق بوجهة النظر الداخلية أو الخارجية".[3]

يعتبر **يقطين** التصور، الذي جاء به **جنيت** في كتابه خطاب الحكاية، عن مفهوم "الرؤية" و "وجهة النظر"؛ قد أخذه من التصورات التي وضعها كل من **بويون وتودوروف**، غير أنه استبدّل هذا المفهوم بمصطلح "التبئير"؛ الذي جعله في ثلاثة أقسام: التبئير الصفر أو اللاتبئير، التبئير الداخلي، التبئير الخارجي"[4]. وقد أردف **يقطين** حديثه عن استثمار النقاد للآراء التي جاء بها **بويون** حول مفهوم الرؤية السردية؛ عن الدراسات النقدية التي حاول فيها أصحابها محاكاة **جنيت** في استحداثه لمفهوم التبئير.

---

[1] المرجع نفسه، ص: 292.
[2] المرجع السابق، ص: 293.
[3] المرجع نفسه، ص: 294.
[4] المرجع نفسه، ص: 297.

بعد عملية التنظير التي قام بها **يقطين** للرؤية السردية انتقل إلى العملية التطبيقيّة على الروايات التي خصّها لإجرائه النقدي، حيث فضّل فيها استعمال مفهوم "التبئير"؛ من خلال اشتغال الصوت السردي، كراو ومبئر في أن؛ أي كذات للتبئير، هذه الذات (المبئر) تكون إما داخلية أو خارجية، ويكون المبأر موضوع التبئير، سواء كان شخصية أو حدثا أو مكانا.

حيث رأى **يقطين** أن هذا العمل يتطلب تحليلا جزئيا يقوم على رصد وحدات نص "**الزيني بركات**"؛ وبالتالي الوقوف عند مختلف الرؤيات السردية في خطية الخطاب لرصد تحولاتها وطرائق إشتغالها، وتحليل كلي يقارب المتن المدروس بوجه عام. فرأى من الضروري توضيح : المؤشرات السردية؛ أي الأدوات التي تنتقل بها من رؤية إلى أخرى والتبدلات السردية؛ أي الرؤيات في حال اشتغالها وتجاوزها وعلاقات بعضها ببعض[1].

ثالثا: تلقي النظرية السردية في النقد الجزائري:

3-1 عبد الحميد بورايو :

قسّم الناقد **عبد الحميد بورايو** كتابه النقدي المعنون: بـ"منطق السرد. دراسات في القصة الجزائرية الحديثة(1994)، إلى ثلاثة أقسام؛ جعل القسم الأول للمهاد النظري للمناهج المتعلقة بدراسة النص الأدبي، باحثا عن العلاقة الرابطة بين الإبداع الأدبي والتراث، والأزمنة التي تواجهها المؤسسات التعليمية في تدريس النصوص الأدبية؛ محللا للبنية التركيبية التي انبنت عليها القصة، لقد خصّ قسم بحثه الثاني للممارسة التطبيقية على نصوص قصصية قصيرة لمبدعين جزائريين، والقسم الثالث لمقاربة الرواية والبحث فيها عن البنيات الزمنية والمكانية في هذا الخطاب السردي الجزائري، الرواية.

سأحاول أن أتتبع جهد الناقد **بورايو**، لأقف على كيفية استثماره للنظرية السردية كما بلورها أصحابها، وطريقته في تحليل التقنيات السردية التي استخرجها من السرود الجزائرية التي خصّها بعمليته التحليلية.

تحدّث الناقد في بداية مؤلفه النقدي عن الطريقة المنهجية المتبعة في مقاربة النصوص الأدبية، التي طرحها الشكلانيين الروس منذ بداية القرن العشرين؛ ألا وهي دراسة

[1] المرجع السابق، صص: 310-312.

الخصائص النوعية التي تصنع أدبية الأدب وتجعله خطابا متمايزا عن باقي الخطابات الأخرى، ويؤكدّ **بورايو** أن ما تقول به الأدبية هو الجانب الذي تهتم به الدراسة الأدبية، وبالتالي لابد من إعادة النظر في تلك الدراسات التي استمدت مناهجها وطرائق بحثها من علم النفس ومن التاريخ ومن علم الجمال وغيرها من العلوم الأخرى. صحيح أن هذه العلوم قد أثبتت قدرتها على كشف بعض الحقائق والخواص الأدبية، لكنها غير قادرة على الإفادة التي تقدّمها الأدبية؛ "فهذه العلوم بقدر ما أفادتنا في فهم بعض الجوانب، قد أبعدتنا بنفس القدر عن الغرض الذي يجب أن تسعى إليه دراسة النص الأدبي، وفتحت المجال أمام ركام من الكتابات النقدية التي ظلّت تحوم حول النصوص عاجزة عن استكناه أسرارها ومعرفة حقائقها"[1].

سعى **بورايو** في حديثه عن العلاقة الخفية التي تربط الإبداع الأدبي بالتراث إلى تحديد الخصوصية الأدبية للنصوص، مستعرضا بذلك رأي **بن خلدون** في مسألة الأسلوب، حتّى يكشف عن تلك النماذج أو الصور الذهنية الكامنة خلف عناصر النصوص الأدبية المتحققة، وبالتالي تمييز ما هو موروث عما هو مبتكر، ليتمكن الناقد من الوقوف على الجوانب العامة والخاصة في العملية الإنتاجية، ومن هنا يكون تسهيلا للمهمة الموكلة إلى النقد؛ أي استجلاء المعارف واستخلاص الوسائل المنهجية من الظاهرة الأدبية نفسها، وحتى يتحقق ذلك لابدّ أن يتخلّص الناقد من تلك الرؤى التي تجعل من العمل الإبداعي شيئا مستعصيا على الفهم والنظر إليه بوصفه نتاجا طبيعيا وعضويا ذا وظائف يمكن الكشف عنها، وعلى أنه قابل للتحليل والتشريح كأي ظاهرة من الظواهر الأخرى.[2]

تحدّث في بحثه عن البنية التركيبية للقصة، والتي أسبقها بمهاد نظري، عن الريادة البنيوية في دراسة القصة، والتي ينسبها معظم الباحثين للدراسة المعنونة : "الخرافات Les Fabliaux" لـ **جوزيف بيدي** (Joseph Bédier)، والتي نشرها في نهاية القرن التاسع عشر"[3]؛ حيث اعتبر هذا الناقد أن القصة "كيان حيّ. وما دام كذلك فهو يخضع لعدد من

[1] عبد الحميد بورايو. منطق السرد دراسات في القصة الجزائرية الحديثة. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1994. ص: 3.
[2] انظر المرجع نفسه، ص: 8.
[3] Claude Bremond. **Logique du récit**, Paris, Seuil, 1973, p 48-58. ذكره : عبد الحميد بورايو في منطق السرد. ص: 18

الشروط من أجل الحفاظ على حياته(...) إنه أساسا يتكون من مجموعة من الأعضاء بحيث لا يمكن المساس بأي منها دون أن يتمّ القضاء عليه"[1]. واكتفى بتحديد ملامح القصة العرضية، الأخلاق، والطباع والأفكار، دون أن يهتم بتحديدها أو وصف الكيفية التي تعمل بها، وكأنه ترك هذه المهمة للناقد الروسي **فلاديمير بروب** (Vladimir Propp) في كتابه الشهير "مورفولوجية الحكاية Morphologie du conte"، والذي نشر في نهاية العشرينات من القرن العشرين"[2]؛ وقد خصّ بها الخرافة الروسية، وميّز فيها بين نوعين من العناصر المكونة للحكايات؛ عناصر ثابتة؛ تتصل بالشكل الثابت للحكاية، وتتمثل في الوحدات الوظيفية التي تنتظم في نسق معيّن وأخرى متغيرة ؛ تتصل بمحتوى هذا الشكل[3].

ثمّ راح يتتبع مختلف الآراء والدراسات النقدية، التي تلت الدراسة التي قدّمها **بروب**؛ محاولا الوقوف على إفادات هؤلاء النقاد التي تراوحت بين التّبني الكلي للمنهج البروبي، والإفادة مع الكثير أو القليل من التعديل لما جاء به الناقد في دراسته. كلّ هذا من أجل استخلاص التوجه العام الذي سلكته النظريات التي جاءت بعد **بروب** متجاوزة لهذا الميراث[4]، النقدي الذي خلفه هذا الناقد الروسي. من بين هذه الدراسات النقدية التي جاءت بعد دراسة **بروب**، والتي حاول فيها أصحابها استثمار آرائه النقدية نجد[5]:

- **كلود بريموند** في كتابه : "منطق السرد(1973).
- **تودوروف** في كتابه :"نحو الديكامرون"؛ قد حاول أن يحذو حذو **بروب** في بحثه عن بنية القصة، لكنه لم يعتمد نموذجه الوظائفي، بل استند في تكوينه لنماذج الديكامرون على النماذج النّحوية
- **آلان دندس** في دراسته حول القصص الشعبي لهنود أمريكا الشمالية، حيث حاول تطبيق منهج **بروب** بشيء من الأمانة، تتخلّلها بعض الإضافات في تحديد بعض المفاهيم، لم تكن واضحة عند **بروب**؛ حيث تميزت دراسته بإعادة

---

[1] J.Bédier . **Les Fabliaux**, 6eme edition, Paris, Honoré champion, 1964, p 186. ذكره : عبد الحميد بورايو في منطق السرد. ص : 18

[2] المرجع السابق، ص ن.

[3] المرجع نفسه، ص: 19.

[4] المرجع نفسه، ص: 24.

[5] انظر المرجع نفسه، صص: 23-24.

النظر في مسألة تحديد مفهوم الوظيفة، مستعينا بالنموذج الذي اقترحه "كينيت ك.بيك" لتحليل الوحدات البنائية للسلوك البشري؛ نظرا لأن كل وحدة بنائية تحمل ثلاث ملامح، أو صيغ، وهي : الملمح الصوري، الملمح الملموس، والملمح التوزّعي.

وجاء بعد ذلك الباحث الروسي **ليفي شتراوس** بمقالة نقدية عنونها بـ"البنية والشكل، ملاحظات حول كتاب فلاديمير بروب"؛ معلقا فيها على الدراسة التي قدّمها **بروب**، منتقدا له عزله الشكل عن المحتوى، عندما فرّق بين الوظائف والأفعال، وكذا نفيه انتساب "بروب" للمنهج البنيوي[1]، واقترح هذا الناقد الخطوات العلمية من أجل تحليل كل أسطورة على حدى؛ وذلك "بنقل الأحداث حسب تتابعها بواسطة جمل تكون قصيرة إلى أقصى حدّ ممكن، وتسجيلها على محورين: محور عرضي (أفقي) يتجه من اليمين إلى الشمال، بمراعاة تتابعها في القصة؛ أي حسب حضور سياقي، ومحور طولي (عمودي) يتجه من أعلى إلى أسفل يرتّب الوحدات التي تنتمي لنفس الحزمة في عمود واحد، حسب العلاقات التّصورية"[2].

تعرّض **بورايو** للجهد النقدي الذي بذله **تودوروف** في مجال بحثه السردي، موليا عنايته للتقسيمات الثلاث التي قدّمها هذا الناقد الفرنسي للمظاهر التحليلية للقصة : المظهر الدلالي، التركيبي، والصيغة المتحققة؛ أي الجمل العينية التي تستقبل القصة عن طريقها، حيث أولى **تودوروف** عنايته للجملة كوحدة تركيبية يمثّلها الملفوظ السردي الذي لا يتجزأ.[3]، وقد جعل الصيغ التي تتعلق برغبات الشخوص أربعة: صيغة التمني، والإلزام، والصيغة الشرطية، والصيغة التنبؤية. كما أشار **تودوروف** إلى "الرؤية السردية"؛ التي تتعلق بوجهة النظر التي يتم من خلالها إدراك الشخصية للموقف أو الأحداث[4]، ويرى **بورايو** أن الانتقال من التحليل على مستوى الجملة إلى المقطوعة يولدّ علاقة سببية لا تحققها إلا الحالات التالية: التغيّر، الرغبة، الدافع، النتيجة، العقاب والافتراض.[5]

---

[1] المرجع السابق، ص: 27.
[2] المرجع نفسه، ص: 31.
[3] المرجع نفسه، ص: 55.
[4] المرجع نفسه، صص: 57-58.
[5] المرجع نفسه، ص: 58.

اعتبر **بورايو** الجهد الذي بثّه **كلود بريموند**" في كتابه النقدي الذي يحمل عنوان: "منطق القصة" بمثابة تقييم لمنهج **بروب**، متفقا معه في تحديده للوظيفة؛ بوصفها الوحدة الصغرى للقصة، غير أنه يختلف معه فيما يخصّ الوضع الذي تأخذه هذه الوظائف عندما تأخذ شكل تركيبي. هذا الأمر الذي وجد فيه **بريموند** نوعا من التعسف في جعل الوظيفة الواحدة تستلزم إنتاج الوظيفة التالية.[1] فهو ينتقد **بروب** لعزله الوظيفة عن الشخصية.

توصّل في مرجعته لنتائج **بروب**، ومحاولته تعميمها على الأشكال السردية القصصية، إلى ضرورة "اكتشاف نسق أولي للأدوار السردية، تنطبق على جميع أنواع القص المروية"[2]؛ أي "يبحث عما إذا كان انتظام الأحداث في القصة يخضع لمبدأ تنظيم تعسفي شبيه بأنظمة اللغات الطبيعية، أم يخضع إلى ضرورة منطقية"[3] لأنّ الدور السردي الذي يسعى **بريموند** إلى اكتشافه ليس هو الدور الذي يمكن أن يوجد في قصة ما؛ إنما هو الذي يوجد عن طريق القصة، ومن أجل القصة. "ويقصد بوجود الدور عن طريق القصة؛ أن انبثاقه أو اختفاؤه في أية لحظة من لحظات السرد موكل إلى الراوي. ويقصد بوجوده من أجل القصة؛ توظيفه من طرفها لحمل ما تريد إيصاله من معنى"[4].

خلص **بورايو** بعد هذه العملية التي تتبع فيها بعض الجهود النقدية، ليقف فيها على مدى استثمار هؤلاء النقاد للجهد النقدي الذي قدّمه **بروب** من خلال دراسته على الحكاية الشعبية؛ إلى أن "الباحثين الغربيين الذين واصلوا الطريقة التي بدأها **بروب** في التحليل الشكلاني والبنيوي للشكل القصصي؛ على الرغم مما بينهم من اختلاف في مسار البحث الذي اتخذوه، والوسائل التي استعانوا بها، والنتائج التي توصلوا إليها، وهو اختلاف يعود للمادة التي اتخذوها مجالا لتطبيق المنهج قصد تعديله وإثرائه(...) يتفقون في عدّة مبادئ حددها **كلود بريموند**" في كتابه: Logique du récit وهي:

–التمييز بين مستويين بنيويين للقصة؛ المستوى الكامن للبنيات السردية، الظاهر للبنيات اللغوية، وحسب اصطلاح "تودوروف" التضاد بين التاريخ والخطاب، وعندنا يتعلق

---

[1] المرجع السابق، صص:59-60.
[2] المرجع نفسه، ص: 62.
[3] Claude Brémond, p 133. ذكره : عبد الحميد بورايو في منطق السرد. ص : 62
[4] المرجع نفسه، ص: 63.

بتفرع القصة المروية والقصة الساردة. الإيمان بإمكانية أداء الحوادث المروية في متواليات للأحداث؛ الوظائف عند "بروب"، وكذلك الإيمان بإمكانية استخراج قواعد تركيب هذه الوحدات؛ وهي قواعد شاملة"[1].

قارب **بورايو** في القسم الثاني من مؤلفه النقدي منطق السرد، أربعة سرود جزائرية في القصة القصيرة؛ وهي: "الأجساد المحمومة" (1978) و"الجنين العملاق"(1987) للقاص الجزائري "إسماعيل غموقات"، وقصة ل"أحمد منوّر" تحمل عنوان "مجرد لعبة"(1983)، والقصة الأخيرة تحمل عنوان : "آدم وحواء والتفاحة" لـ"بوعلي كحّال"(1989).[2] وسأحاول أن أتتبع هذا الناقد الجزائري، لأتمكّن من الوقوف على كيفية التحليل البنيوي السردي لكل قصة على حدى؛ واستخراج التقنيات السردية التي اعتمدها في هذه المقاربة.

انطلق **بورايو** في مقاربته لقصة "الأجساد المحمومة" من المبدأ النقدي الذي يرى في العمل الأدبي تحققا لمجموعة من الإمكانيات الكامنة؛ والتي تعبّر عن نفسها من خلال مختلف أشكال التعبير الأدبي"[3]، فغايته رصد بعض مظاهر البنية القصصية في هذه القصة. فكانت أول خطوة قام بها في عملية التحليل هذه، هي تقسيم النص إلى وحداته الأساسية الكبرى؛ للحصول على بنياته الدلالية التي شكّلت بناءه العام، كل هذا من أجل الكشف عن "العلاقات المهيمنة" في النص السردي، "والسعي للوقوف على هذه الهيمنة؛ كونها تعنى بالعلاقة الأكثر تواترا بين الوحدات الأخرى في النص"[4]، والتي لا يعدم النص من حضورها؛ إلا أنه حضور متفاوت.

قسّم **بورايو** العلاقات النصية حسب مستواها الدلالي إلى نمطين: علاقات منطقية؛ هي علاقة سببية، تؤدي كل وحدة سردية في النص إلى وجود وحدة أخرى، وعلاقات زمنية؛ ويقصد بها ذلك التتابع السّببي الذي تؤدي إليه العلاقات المنطقية، وفي هذه العلاقات تخضع أحداث القصة السردية إلى وجود ثلاث علاقات زمنية: هي التوازي أو

[1] المرجع السابق، ص: 66.
[2] انظر المرجع نفسه، ص: 69.
[3] المرجع نفسه، ص: 70.
[4] المرجع نفسه، ص: 71.

الاقتران، التقاطع، والتضمين[1]، حيث فرّق في تناوله للبنية الزمنية بين نوعين من الزمن: زمن الإبلاغ؛ الذي تجري في مستواه رواية الأحداث، وزمن البلاغ؛ وهو الزمن الذي تجري في مستواه الأحداث.

بحث في هذه القصة الجزائرية "الأجساد المحمومة" على تقنية من أهم التقنيات السردية، وهي "وجهة النظر"؛ والتي يرى أنها تتمظهر على "مستوى الرّواية"؛ هذا المستوى الذي انتقل **بورايو** إلى تناوله في دراسته بعد مستوى الوظائف، وخلصّ من خلاله إلى أن قصة"الأجساد المحمومة" اتبع فيها صاحبها ثلاثة طرق لسرد الأحداث[2]، فهل معناه أن المستوى الذي تحدّث عنه، مستوى الرواية، يقصد به المستوى السردي، ومصطلح "رواية" يعني به مصطلح "سرد؟.

وقد ميّز في مستوى الرّواية بين: مستوى رواية الخطاب اللغوي؛ التي تنتسب الأحداث فيه إلى راو مفترض، وهو كائن من ورق، ومستوى رواية القصة الرئيسية، ومستوى رواية القصة الفرعية. هذا التمييز من أجل معالجة "وجهات النظر" التي تنبع منها؛ وهنا قام بالتمييز بين: المستوى التقييمي؛ الذي يحمل وجهة نظر الراوي الكاتب، وفيه يسّجل الراوي موقفا حياديا، ولا ينحاز إلى أي نمط من أنماط سلوك الشخصية، ويترك تقييمها للقارئ. والمستوى الثاني هو مظهر الرواية؛ والذي يقصد به **بورايو** علاقة الراوي (الكاتب المفترض) بالشخصيات التي يقدّمها ورؤيته لها. ومن خلال هذا المستوى توصل إلى أن قصة "الأجساد المحمومة" تقدّم "رؤية مع"؛ وهي علاقة تساوي بين ما يعرفه الراوي، وبين معرفة الأشخاص لما حدث وسيحدث، وفي هذه الرؤية يكون الراوي عاجزا عن تبرير ما حدث؛ كما أنه يعجز عن استشراف الأحداث في المستقبل، لأنها ليست رؤية مجاوزة، أو من الخلف، حتى يتعدى بها ما تدركه مختلف شخصيات القصة.[3]

استخرج من القصة الثانية "الجنين العملاق" ثلاثة مشاهد قصصية مكتملة وهي :الموقف الختامي، الموقف الافتتاحي، والموقف الأوسط في القصة؛ والذي يربط

[1] المرجع نفسه، صص:71-72.
[2] المرجع السابق، ص: 72.
[3] المرجع نفسه، صص: 74-75.

بين الموقفين السابقين، ويمثل صلة الوصل بينهما. وقد عكس الكاتب الموقفين الافتتاحي والختامي؛ بحيث جعل النتيجة تسبق أسبابها، مهملا بذلك العلاقة الزمنية، ليجعل اهتمام القارئ بالعلاقة المنطقية؛ ويشغله بالإجابة عن سؤال: لماذا؟ وكيف حدث هذا.[1] ومثّل لهذه المشاهد بجداول توضيحية؛ بغية الوصول إلى بنية الخطاب السردي الكامنة خلف مظهر النص؛ التي ظهرت فيه الشخصيات السردية بناءا على مبدأين: مراعاة القيم الخلافية، ومبدأ الوساطة، حيث قام **بورايو** باستخراجها من قصة "الجنين العملاق".

استعان كاتب القصة، وفقا لـ **بورايو** بنوعين من الوحدات الوظيفية؛ وظائف مساعدة، تمثّل علاقات حاملة لقيم معنوية سلبية أو إيجابية، ووظائف أساسية؛ جاءت لتجسد تحول القيم المعنوية إلى فعل خارق، يتم تحقيقه عن طريق بعض الوظائف.[2] وقد استنطق الناقد هذا الخطاب السردي، ورصد عيّنات تطبيقية لهذه الوحدات الوظيفية في النص.

كشف في قصة "آدم وحواء والتفاحة" عن كل من: الملفوظ والتلفظ السرديين؛ تحدّث في الملفوظ السردي؛ أي مجموع المفردات التي استخدمها النص لنقل معانيه، عن الحقل المعجمي، ومن هنا استطاع أن يتوصل إلى تصنيف الحقل المعجمي للقصة إلى ثلاث مجموعات: المفردات الدالة على عالم الطفولة؛ وهي قيّم إيجابية، والمفردات الدالة على عالم الواقع الخارجي؛ وهي الموسومة بالقيم السلبية، باعتباره مكان معاناة وعدم الرضا، والمفردات الدالة على الحركة والاضطراب؛ وهي ذاتية لأنها ترتبط بالعالم الداخلي للإنسان.[3]

أراد استخراج الوسائل التعبيرية ذات الطابع الشكلي من مستوى التّلفظ السردي؛ ووجد أنّ أبرزها: الصيغة؛ حيث استخدم القاص صيغة المتكلم، المتمثلة في الراوي من جهة؛ كونه الذات الفاعلة التي تنجز الفعل، ومن جهة أخرى المتلقي أو المخاطب؛ كونها مناجاة للنفس، فجاء المروي له في هذه القصة، هو الذات. والصور؛ والتي لجأ إليها

[1] المرجع السابق، ص: 76.
[2] المرجع نفسه، ص: 77.
[3] المرجع نفسه، صص: 84-85.

القاص لاستدراك النقص الذي خلفه غياب الحدث.[1] منطلقا لاستخراج هذه الصيغ والصور من متن القصة.

ركّز على الجانب التطبيقي، ومن خلال عمليته التحليلية لمختلف القصص الجزائرية التي اختارها لمقارباته البنيوية، ولم يول أهمية في الجانب النظري لبعض القضايا والتقنيات السردية التي شكّل منها منطلقه التطبيقي لهذه السرود الجزائرية.

صنّف **بورايو** في قسم كتابه الثاني، البنيات المكانية والزمنية؛ من خلال قيامه بعملية تحليلية لبعض الأماكن الموظفة في نماذج مختلفة من الرواية الجزائرية، المكتوبة باللغة العربية؛ منطلقا من المفهوم النقدي الذي يرى في هذين العنصرين بنيتين تشاركان أبنية أخرى في تحقيق إمكانيات الرواية عن طريق الخطاب. واضعا في اعتباره أنه سيفرّق بين: الحيز النصي المتعلق بمجال النص؛ أي الصورة الشكلية التي قدّمت بها الرواية للقارئ، والنظر في استعمالات الزمن؛ في انتظامه وعلاقاته بزمن القصة والأحداث، وفي ديمومته؛ التي يشغلها في الحيّز النصي بامتداده، وفي ترديده؛ للوقوف على عدد المرات التي تكررت فيها الأحداث في خطاب الرواية، وأخيرا في رمزيته؛ من خلال تفسير العلامات الدالة على الزمن"[2]. وسأحاول أن أتتبع مقاربته للبنية الزمنية والمكانية في السرود الجزائرية؛ التي خصّها بالعملية التحليلية التي قدّمها حيث:

خلصّ **بورايو** من خلال تحليله للبنية الزمنية في رواية "الجازية والدراويش" لـ"بن هدوقة" إلى أن الزمن قد تمظهر في الرواية كموضوع، في مظاهر مختلفة:

الزمن باعتباره تاريخا نضاليا، وتاريخا مرتبطا بالانتهازية والاستغلال، الزمن باعتباره مستقبلا؛ يتولى التخطيط له، مرة المثقف اليساري، ومرة المستغلين والانتهازيين، ومرة أخرى المثقف المتطرّف؛ الزمن الحاضر، والزمن المطلق؛ الذي اتخذ ثلاثة أشكال : الزمن الروحي، والزمن النفسي، الذي يتعلق بالواقع الداخلي والمعاناة الفردية لشخصيات الرواية، والزمن الموضوعي؛ وهو الذي يعبّر عن صيرورة مسار الأحداث الخارجية والعمل على التأثير فيها.[3]

[1] المرجع نفسه، صص: 89-90.
[2] المرجع السابق، صص: 116-117.
[3] المرجع نفسه، صص: 131-132.

انتظمت زمنية رواية "الجازية والدراويش"؛ في زمنين : زمن القصّ؛ الذي زاوج فيه الروائي بين صيغتين، تراوحت بين ضميري المتكلم والغائب، وزمن الحدث؛ الذي انقسم إلى الأزمنة التالية: الزمن المطلق؛ الذي يحمل معاني الماضي والحاضر والمستقبل في نفس الوقت، الزمن التاريخي؛ أي الإطار الذي وقعت فيه الأحداث التاريخية، والزمن الحاضر، والزمن الماضي، والزمن المستقبل؛ وهو زمن التوقعات والتنبؤات وصيغ التحذير والتهديد، حيث يتم الحديث عن ما سيقع أو يمكن أن يقع قبل حدوثه.[1]

تتبع **بورايو** في رواية "نوار اللوز" للروائي الجزائري "**واسيني الأعرج**"؛ مسار الشخصيات في تنقلاتها من مكان إلى آخر، بغية رصد علاقة الأمكنة ببعضها البعض، وعلاقاتها ببقية عناصر الرواية. وقف على نوعين من الأمكنة: الأمكنة الواقعية؛ التي تجري فيها أحداث الرواية لحظة وقوعها، والتي قسّمها حسب الوظيفة التي تؤديها في مسار الفعل الروائي إلى قسمين: الأماكن المنفتحة؛ وفيها يحتضن الحيز المكاني نوعيات مختلفة من البشر وأشكال متنوعة من الأحداث الروائية، والأماكن المنغلقة؛ وفيها نوع من الخصوصية المكانية، لاحتضانها لنوع معين من العلاقات البشرية[2]، والأمكنة المتخيلة؛ التي تكتسب مرجعيتها من واقع الأساطير والأحلام والحكاية الخرافية، ويتم استحضارها عن طريق التذكّر لأحداث سابقة على أحداث القصة الأساسية.[3]

عالج **بورايو** في رواية "نوار اللوز" للروائي **واسيني الأعرج** بنية أخرى لها أهمية في البناء العام للرواية؛ وهي البنية الزمنية، موليا اهتمامه لجوانب محددة من هذه البنية، وهي: الانتظام والديمومة؛ وقصد بها علاقة امتداد الفترة الزمنية التي تشغلها الأحداث بامتداد الحيز النصي، وهي علاقة تتحدد بمراعاة زمن قراءة النص بالقياس لزمن الأحداث، والتردد أو الترديد؛ أي ظاهرة تكرار الأحداث، وهي تذكر الحدث حسب عدد المرات التي وقع فيها، ورمزية الزمن؛ بدا للناقد أنها تجاوزت تمثيلها لخلفية الأحداث؛ فغدت عنصرا فاعلا ومحددا للعناصر الأساسية التي تشكّل الخطاب الروائي[4].

---

[1] المرجع السابق، صص: 133-134.
[2] المرجع نفسه، صص: 145-146.
[3] المرجع نفسه، ص: 149.
[4] المرجع نفسه، ص: 150.

وراح يكشف في الجانب التطبيقي على هذه الجوانب الزمنية التي تحدّث عنها؛ في خطاب الرواية الجزائرية "نوار اللوز". فمقاربته يعتمد فيها على الدراسة التطبيقية، غير موليا اهتمامه للجانب التنظيري لهذه البنيات النصية، الأمر الذي يكشفه غياب الإحالات والمراجع النظرية، لا العربية ولا الغربية؛ فالناقد استوعب النظريات الغربية السردية؛ باثا هذا الاستيعاب في تطبيقه على نصوص سردية جزائرية من دون أية إشارة لا للخلفيات المعرفية التي استقى منها معلوماته، محتفظا بها لنفسه؛ مكتفيا بتقديم دراسة تطبيقية لما جاءت به النظرية السردية.

3-2 السعيد بوطاجين :

أراد هذا الناقد مقاربة بعض النصوص السردية الجزائرية الحديثة؛ وذلك من خلال مؤلفه النقدي الذي سمّاه: السرد ووهم المرجع(2005)، وهو عبارة عن مجموعة من المقالات، التي كتبها الناقد في فترات زمنية مختلفة ومتباينة؛ ونظرا لكونها مقالات نشرها في مجلاّت وملتقيات مختلفة، ولأنه اهتم فيها بتحليل الإبداع السردي الأدبي الجزائري، اقترح عليه بعض الزملاء والنقاد المهتمين بالنصوص الجزائرية، جمعها في كتاب؛ كونهم رأوا في مقاربته لهذه السرود بأدوات إجرائية؛ والتي تكشف عن استثمار الناقد لمختلف آراء وطرق التحليل التي جاءت بها النظرية السردية الغربية، ومثل هذه الممارسات النقدية في حقل السرديات قليلة، إذا ما قورنت بالإنتاج الإبداعي الجزائري.[1]

امتثل **بوطاجين** لرغبة هؤلاء في لمّ شتات هذه الممارسات، فكان هذا المؤلف النقدي، الذي سأحاول أن أتتبع فيه جهده النقدي، الذي قدّم به إسهاما للحركة النقدية للنظرية السردية العربية، والجزائرية منها بخاصة.

تناول في مقالته الأولى، المعنونة: اللاسرد في رواية "الانطباع الأخير لمالك حداد"، بالحديث عن "حدود المسرود"؛ التي يعني بها حدود موضوع الرواية، والذي بواسطته يمكنه الوقوف أو قياس الحجم النصي للرواية، ومقارنته بطبيعة بنية الأحداث في النص[2]. وقد اقترح مصطلح "البنية المتقدمة" على عنوان الرواية؛ كونه أول بناء يصادف

[1] السعيد بوطاجين. السرد ووهم المرجع مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث. ط1. منشورات الاختلاف الجزائر، 2005. ص: 5.
[2] المرجع السابق، ص: 13.

القارئ، إلا أن هذا المصطلح ليس له وجود في الدراسات النقدية السابقة؛ فقد اقترحه الناقد، محاكيا بذلك "مصطلح Pré-récit الدال على شيء من الفرضية الدلالية"[1].

تخلى الناقد في هذه المقاربة عن اهتمامه بمنطق السرد، وتوجّه للاهتمام باللاسرد؛ ليقف على الكيفية التي ينتظم بها داخل النص السردي، وكذا استخراج ما يمكن استخراجه من وظائفه الممكنة والبحث في هذه العملية تطّلب من **بوطاجين** الاستعانة بما جاء به **تودوروف** من مصطلحات في دراسته التي خصّها للتحولات؛ كون اللاسرد يكون فيه الإنجازي صفرا"[2]، وهذه الحالة، الفعل التحويلي في درجة الصفر، تساعد المحلل في الوقوف على الكيفية التي انبنى بها النص، وكذا الطابع المهيمن عليه.

استعان الناقد **بوطاجين** في عمليته التحليلية للاسرد في النصوص السردية الجزائرية، بما قدّمه الفرنسي **تودوروف** في مقاربته، مضيفا بعض الجوانب التي يرى فيها إضاءة لبعض الأمور الخفية، فكانت بداية تحليله باستخراج التحولات البسيطة في النص؛ بادئنا بتحولات الصيغة؛ التي هي نوع من الوجوب والقدرة، كونهما عنصرين مهمين في هذه الرواية، ثم بحث عن تمظهرات كل من : تحولات الرغبة، وتحولات النتيجة، وتحولات الطريقة، وتحولات الطبع؛ حيث أشار غريماس إلى التقارب الموجود بين النوع وطابع الفعل، وتحولات الوضع[3].؛ في رواية "الانطباع الأخير"، دون أن تكون هناك أية إشارة أو إحالة هامشية إلى المراجع التي استمدّ منها هذه المصطلحات التي وظّفها في تحليله، كما أنه لم يقدّم مفاهيم نظرية لهذه المصطلحات؛ انطلق مباشرة إلى استخراج هذه الصيغ من متن الرواية. وانتقل إلى التحولات المركبة؛ متتبعا تحولات المظهر؛ أي التمييز بين الباطن والظاهر[4]، وتحولات المعرفة؛ الذي قد يؤدي إلى تغير الوضع والموقف معا، وتحولات الوصف، والتحولات الذاتية؛ التي تقوم عادة على الانطباع، أي على تباين الأصوات السردية وانزلاقاتها الفرضية؛ وهي الموقف الشخصي للذات أو للسارد من

---

[1] المرجع نفسه، ص: 23.

[2] T.Todorov. **Poétique de la prose**, Seuil, Paris, 1978, p.123. ذكره : السعيد بوطاجين. السرد ووهم المرجع. ص :14

[3] المرجع نفسه، صص: 16-17.

[4] Todorov . **Poétique de prose**, p 126. ذكره : السعيد بوطاجين. في السرد ووهم المرجع. ص : 18

موضوع السرد، وتحولات الوضع؛ التي ترتبط بأهم التغيرات التي تحدث للذات بعد الفعل.[1]

تحدّث **بوطاجين** عن مصطلح المعاودة اللاسردية؛ التي هي موضوع الكاتب، وهي تقنية "غاية" مثلها مثل المعاودات السردية القائمة على الأفعال التحويلية، وقد أوردها على عدّة مستويات : معاودة الكلمة، معاودة الفعل الواصف، معاودة الصفة، معاودة المعنى، ومعاودة أسماء الذوات وغيرها من المعاودات، لأنه يصعب الإلمام بها ، وهي تستعمل كحالات قارة محفزة، على خلق أفعال[2]؛ لأن الفعل سيؤدي إلى نتيجة حتمية، التي ستعكس حالة ذات علاقة سببية بنوعية الفعل[3].

تناول في مقالته الثانية، المعنونة: تيميمون، وهي رواية للكاتب الجزائري "**رشيد بوجدرة**"؛ الأنماط السردية، من خلال تتبع تمظهراتها في رواية "تيميمون"، وقد جعلها ثلاثة، وهي : السرد الآني أو الحاضر؛ الذي يدّل على احتكاك الحدث أو القول بالنموذج السردي الناقل لهما، فغالبا ما يكون الانتقال من الماضي إلى الحاضر للكشف عن ثنائية حالة السارد الداخل حكائي، المتماثل، حكائيا[4]؛ وغالبا ما يعتبر هذا النوع من السرد، من "تقنيات التخلص من الحاضر بمحوه والانتقال السريع إلى الماضي لرصد أحداثه ووقائعه بشكل تناوبي متقطّع، بالاعتماد على السرد التابع[5]، والسرد التابع؛ وهو النموذج المركزي الأكثر انتشارا، ويمن أن يرد بشكل مفاجئ لا يرتبط بمقدّمات بنائية تمهد له أو تبرره، ولا يقيم أية علاقة سياقية مع السرود الأخرى؛ خاصة على مستوى البنية الزمنية، وله القدرة على الجمع بين جملة من الحالات المتشابهة أو المتماثلة، رغم تباعدها الزمني. فهو يعمل على رصد الحالات القارة؛ نظرا لتحيّزه إلى المشاهد والتوقفات على حساب الفعل والحركة.[6] والنمط الثالث هو: السرد المكرّر ؛ هو معاودة قصصية لمسائل ثانوية، ذلك أنه يحدث وأن ينقل السارد الداخل حكائي، المتماثل حكائيا وقائعا وأحداثا ليست ضرورية بالنسبة للحكاية الإطار، ذلك لأنها لا تعمل على تأكيد حالة أو فعل أو حافز جوهري لا

[1] المرجع السابق، ص: 20.
[2] المرجع نفسه، ص: 21.
[3] المرجع نفسه، ص: 24.
[4] المرجع نفسه، ص: 27.
[5] المرجع نفسه، ص: 28.
[6] المرجع نفسه، صص: 29-30.

تستطيع الحكاية الاستغناء عنه. وهو من الأنواع السردية التي "تهتم بالقيمة الاعتبارية لطريقة القص أثناء نقل المتن لفظا أو نقل المتن معنى دون اللفظ، وهذا يعني أن تواتر الملفوظ لا يخضع لأي تواتر حدثي"[1].

بحث الناقد أيضا في رواية "تيميمون" عن السرعة السردية؛ والتي وجد حركتها بطيئة جدا؛ بسبب التضخمات النصية المهيمنة، وبالتالي سيكون، حسب **بوطاجين**، الحديث عن السرد الصافي غير ممكنا، كونه اتكأ على فترات الاستراحة؛ لأن وضعية العرض المتراخي للسرد "لا تؤدي إلى حركة جديدة ولا توقظ انتظار القارئ"[2]، مما يدفع بالسرد إلى القيام بالوصف والتجميع الصوري المكثّف؛ فيمكن بذلك أن تحوي الجملة الواحدة عددا من الصور والنعوت المتقاربة دلاليا، ما يدّل على "أن اهتمام الكاتب لا يتمثل في وضع خطة سردية مبنية على الفعل، وإنما في نسج تراكمات مشهدية تعوّض الحركة"[3]؛ ذلك أن الأولية تعطى للعرض، وبالتالي يسمح للحظات الخافتة الدالة بالهيمنة على الأحداث والبرامج السردية.

اتسمت رواية "تيميمون" بتمظهر نوعين من الخطاب فيها، اصطلح عليهما **بوطاجين**: الخطاب المنقول، والخطاب الناقل. فالأول يعتمد أساسا على الطابع الإملائي لفعل النقل؛ ذلك أن السرد والحوار، تقوم الشخصية المتلفظة لهما، بنقلهما إلى العالم الخيالي كما وردا في أصلهما الواقعي؛ دون أن يلحق بهما أي تحريف أو تحويل وتبديل، "ودون إدماجهما نحويا في قصة الراوي"[4]، وذكر أن هذا الخطاب قد ورد في "تيميمون" بطريقتين مختلفتين هما : الدارجة؛ التي وظفها الراوي دون تعديل أو تهذيب لتحقيق وهم الواقعيّة؛ أي باحترام المستويات اللغوية الدالة على تباين الأشكال التعبيرية[5]، والطريقة

---

[1] Wolfgang Kayser . **Qui raconte le roman, Seuil**, Paris.1972, P72. ذكره : السعيد بوطاجين في السرد ووهم المرجع. ص : 31

[2] توماشفسكي. **"نظرية الأغراض"** ضمن : المنهج الشكلي. ترجمة/ إبراهيم الخطيب. شركة الناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية. ص: 185 ذكره : السعيد بوطاجين في السرد ووهم المرجع. ص : 32

[3] السعيد بوطاجين. **"كيف سردت قصص عمار بلحسن؟"** مجلة القصة. العدد الأول. مطبوعات الجاحظية، الجزائر، 1996. ص: 50 ذكره : السعيد بوطاجين في السرد ووهم المرجع. ص : 32

[4] تودوروف . الشعرية. ترجمة/ شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1978. ص: 46-47 ذكره : السعيد بوطاجين في السرد ووهم المرجع. ص : 33

[5] المرجع السابق، ص: 33.

الأخرى هي: الفصحى؛ التي ترتقي بها لغة السارد والشخصيات، دون أن يكون هناك أيّ مبررا لهذه التنويعات التواصلية المتباينة من مقطوعة إلى أخرى[1].

وفي الخطاب الناقل، يقوم الراوي بعملية تسريدية للحوارات والمناجاة، يعيد فيها نقل المتن الحكائي، متخلّيا عن ألفاظه وبنياته الأساسية؛ وهذا يؤدي إلى تغييب السرد الأولي وإلغاء الشكل التعبيري الذي تتميز به الشخصية؛ أي أن الراوي سيقوم مقام الشخصية لفظا وسردا وبناءا لأنه يتكئ على تقنياته الخاصة.[2]

وخلص **بوطاجين** إلى استخراج القضية السردية الأكثر هيمنة في سرد "رشيد بوجدرة"، وهي التراكمات الصورية؛ أي تلك العملية التكديسية للنعوت والصور من قبل الروائي، دون أن يترك فرصة للنسيج القصصي لعرض الصفات، الأمر الذي أدى إلى خلق نوع من الانغلاق والتضييق على مستوى الجملة الحاملة للمعنى، بسبب تلك المتراصات الدلالية على مستوى المقاطع السردية.[3] غير أن **بوطاجين** قد أوجد لهذه التراكمات وظيفة يمكن لها أن تؤديها، من خلال ثلاث مستويات دلالية : الدلالة التصاعدية؛ التي تضيف نعوت أقوى وأكثر تعبيرا من النسيج الوصفي الأولي، الدلالة التنازلية؛ التي تسند نعوتا أخرى أقل تعبيرا، وبالتالي تتقهقر الدلالة، الدلالة المكررة؛ التي تنقل مقطع تحتي بشكل إملائي حرفي، وفيها يعيد الكاتب المعنى البدئي ويكرره.[4]

صكّ **بوطاجين** بعض المصطلحات، التي رآها قادرة على إبراز مستويات تأثر "بوجدرة" بأعماله الروائية السابقة، وهي : **التأسلب**؛ وهو نقل بنية أسلوبية معينة من رواية إلى أخرى أو من مقطوعة إلى أخرى. **التمشهد**؛ الذي يرد عادة عندما لا يهتم الكاتب بمعاودة الأفعال بقدر اهتمامه بإعادة مجموعة من البطاقات التي تشكل مشهدا. **التأزمن**؛ وهو نقل البنية الزمنية لوحدها، دون اعتبار للموضوعات والمشاهد والوقفات. التأسرد؛ وهو إعادة نقل أنماط سردية سابقة لتثبيت موضوع ما، كاستعمال السرد السريع أو البطيء أو التابع، وهي أهم الخصائص المميزة لطريقة الكتابة عند "بوجدرة".[5]

---

[1] المرجع نفسه، ص: 34.
[2] المرجع نفسه، ص ن.
[3] المرجع نفسه، ص: 35.
[4] المرجع نفسه، ص: 36.
[5] المرجع السابق، صص: 36-37.

بحث **بوطاجين** في رواية "ذاك الحنين" للروائي الجزائري "**الحبيب السائح**" عن اللغة المسرودة؛ لأنّه اعتبر هذه الرواية بمثابة انزياح مزدوج للوعي، وقد سجّلت بذلك حضورها الإنتمائي في مستويين: انتماء للواقع لأنه مادة للسرد، وانتماء للغة لأنها أداة ناقلة ومنقولة في آن واحد؛ أي إنها ذات، لأنها تقوم بفعل إبلاغي له مرجعية واقعية أو ما شابه الواقع، وموضوع لأنها تغدو في مجملها غاية أو هدفا للسرد، لأن الكاتب بسرده اللغة يمنحها شخصية مستقاة؛ الأمر الذي يمكّنها من أن تصبح خطابا له كيانه ونظامه وتمفصلاته وأبعاده، يصعب تفكيكها والوقوف على أصولها اللسانية التي أنتجتها[1].

ورأى أن اللغة السياسية الموظفة من طرف الروائي قد محت اللغة الشاعرية، وأحلت مكانها لغة وسطية، بين الفصحى والعامية؛ هذا الانحراف على اللغة الحاكية قد فرضته سطوة المرحلة السياسية، فغدت اللغة تكتب عن اللغة، لغة ساردة ومسرودة، ناقلة ومنقولة؛ لأنها تحكي عن العالم الخارجي وتتحدث عن نفسها بنفسها، تنقل الأحداث وتصبح حدثا أكبر.[2]

وراح **بوطاجين** من خلال استعانته ببعض المقطوعات من رواية "ذاك الحنين" البحث عن الإمكانيات التعبيرية "للحبيب السائح" الأكثر تأثيرا ودلالة وخصوصية، وذلك من خلال تتبعها على هذه المستويات : على مستوى البنية السردية، والبنية الأسلوبية، وعلى مستوى الإيقاع، وعلى مستوى تشغيل الأفعال النادرة، ومستوى الكلمات غير المستهلكة أدبيا، وعلى مستوى تشغيل هذه الكلمات سياقيا ووظيفيا، وكذا على مستوى الانتقال من الجذور إلى الفروع أو العكس.[3]

واستمر **بوطاجين** في تحليله للإبداع الجزائري، في البحث عن بنية اللغة السردية وتمظهرها في الخطاب الأدبي؛ فقد بحث في رواية "تماسخت –دم النسيان" للروائي "الحبيب السائح"، وتوصّل إلى أن هذا الروائي عمل على تخليص اللغة من واقعيتها الحرفية التي أنتجت أدبا ذا علاقة سببية مباشرة بالمحيط الخارجي؛ مما تسبب في انهيار القيم اللغوية نتيجة الإدراك السيئ للمؤهلات التعبيرية[4].

---

[1] المرجع نفسه، ص: 43.
[2] المرجع نفسه، ص: 47.
[3] المرجع نفسه، ص: 48.
[4] المرجع السابق، ص: 57.

ومثلّت اللغة السردية في رواية "تماسخت"، عدولا يكاد يكون كليا عن اللغة المشتركة التي خسرت الانتقائية بسبب التزامها المضلّل بشيء يسمى الحاضر[1]. وقد تجاوز "السائح" العدول الغوي إلى العدول الفكري، مبتعدا بذلك تدريجيا عن فكرة "الشعبية" التي حاول البعض نقلها إلى الورق في زي سرد مغلق وميّت. ويرى **بوطاجين** أن نواة الإبداع هي السؤال،؛ سؤال الماضي والحاضر والمستقبل، والحقيقة الفنية لوضع فاصل فرضي على الأقل بين السرد كفن والسرد كأداة طارئة"[2].

وتحدّث عن العدول الأسلوبي في رواية "تماسخت"؛ بغية التنقيب المستمر في حفريات الممكنات البنائية عوض التبئير الكلي على واقع وموضوعات بائدة؛ لأن الواقع داخلي، خاص بمتخيل الروائي "السائح" وشخصياته، لذا عدل عن التعامل معه وفق منظور خارجي يجعل الأسلوب ملكية جماعية أو ظلا باهتا للشعور المحطم أو للوعي بضرورة إيجاد طريقة لنحت السرد".[3]

تتبع الناقد الأنماط السردية من خلال مقاربة نقدية له بعنوان ":شعرية السرد" في رواية "غدا يوم جديد" للروائي الجزائري "عبد الحميد بن هدوقة"، محاولا بذلك تتبع ما استطاع تتبعه في الرواية من هذه الأنماط، بادئا بالسرد المكرر، حيث تناول بعض العيّنات المحتوية على سرد مكرر، لأنه من الصعب التطرق إلى كافة السرود المتكررة؛ ليقف على طريقة اشتغالها وتمفصلها نصيا[4]، ثم انتقل في بحثه عن السرد المؤلف؛ أي "الصيغة المثلى لتجاوز العرضي، حيث ينقل المقطع النصي عدة أحداث في جملة واحدة ناقلا الواقعي إلى المتخيل، متجاوزا عنصر الحرفية أثناء العرض وسرد الوقائع اللفظية وغير اللفظية"[5]، وراح يستخرج من الرواية، تلك العينات النصية التي تدّل على هذا الاقتصاد السردي.

ويرى **بوطاجين** أن السرد التابع؛ هو تقنية تستعمل لنقل الأحداث المسجلة، ويكون هو الغالب في الرواية لأنها تستهلّ أحداثها به؛ غير أنها لا تكتفي بنوع سردي واحد فتلجأ

---

[1] المرجع نفسه، ص: 59.
[2] المرجع نفسه، ص: 60.
[3] المرجع نفسه، ص ن.
[4] انظر المرجع نفسه، ص: 75.
[5] المرجع السابق، ص: 88.

إلى نمط سردي آخر، وذلك عن طريق تغيير صيغ الأفعال المدونة للوقائع اللفظية وغير اللفظية معا؛ لأن طريقة الحكي هي مجرد تقنية قابلة للاستبدال، والسارد له الحرية المطلقة للتلاعب بالصيغ الزمنية؛ فيجعل الماضي حاضرا والحاضر مستقبلا والمستقبل ماضيا.[1]

وقد أورد **بوطاجين** تعريفا للسرد التابع، أخذه عن "**جيرار جنيت**"؛ يرى فيه أنه "السرد الذي يتبوأ أغلب القصص المؤلفة حتى اليوم. واستعمال الماضي كاف لتحديده دون تعيين الفارق الزمني الذي يفصل لحظة السرد عن الحكاية"[2]، منتقلا بعد هذا لاستخراج المقاطع السردية، التي تعكس هذا النمط السردي، حاصرا للوظائف التي يمكن أن يؤديها هذا النمط السردي؛ وهي :التقديم للحكاية المؤطرة، التصرف في كيفية التخطيب، إبراز الطابع التسجيلي للأفعال والأقوال المنقولة، تغييب الوقائع اللفظية وغير اللفظية بتجاوز الخطاب المباشر أو الخطاب المنقول، السيطرة على الخيارات الجمالية بإقصاء الأصول وتغييب خطاب الأخر، تجاوز نقاء السرد والعناصر المؤسسة له، إبراز تعدد المصادر والوسائط المستحضرة للخطاب، وأخيرا الاهتمام بالعرض المسجل أثناء رصد الأحداث السابقة"[3].

والنمط السردي الثالث الذي تطرق إليه **بوطاجين** هو السرد المتقدّم؛ الذي يقل استعماله في الرواية، وهو يتمفصل حول ما يشبه التنبؤ؛ كونه يعتمد على الصيغة المستقبلية.

ويعرّفه **جيرار جنيت** بأنه "سرد تنبؤي، يأتي غالبا بصيغة المستقبل، لكن لا شيء يمنعه من التوجه نحو الحاضر"[4]، وهذا التعريف قريب من التعريف الذي جاء به **تودوروف**؛ غير أنه يستعمل مصطلح "السرد التنبؤي"، عوض مصطلح "السرد المتقدم". وفي الجانب التطبيقي لهذا النمط السردي، ركز **بوطاجين** في الرواية على تلك العينات التمثيلية الأكثر تواترا، وعلى النماذج التي تبدو متاخمة للشخصيات المهيمنة، مع محاولته الكشف عن الوظائف الممكنة بالنظر إلى تموقع السرد المتقدم في علاقته بالبنية الكبرى

---

[1] المرجع نفسه، ص: 95.
[2] G.Genette, Figures 3, Seuil, paris, 1972, p 232. ذكره : السعيد بوطاجين ضمن السرد ووهم المرجع. ص : 96
[3] المرجع نفسه، ص: 113.
[4] G.Genette . **Figures 3**,p 229. ذكره : بوطاجين. ضمن السرد ووهم المرجع. ص : 114

وبالبنى السردية الصغرى"[1]. أما السرد الآني؛ فهو قصّ في الحاضر مزامن للحركة"[2]؛ لا يسبق الأحداث، ولا يأتي بعدها بفترة زمنية معينة؛ فهو يرد في صيغة الحاضر، معاصرا الأحداث الروائية، ويحدث أن تكون المسافة بينه وبين الفعل في درجة الصفر؛ أي بالتقليل الأقصى للمدة الزمنية الفاصلة بين الوقائع وبين لحظة تجسيدها سرديا[3]، ويمر السارد من سرد تابع إلى سرد آني بالتقليل التدريجي في الديمومة الزمنية الفاصلة بين الحكاية الملفوظة بصيغة الماضي والسرد الملفوظ بصيغة الحاضر"[4]، وكلل مرة يعود الناقد إلى متن الرواية لتتبع المقاطع التمثيلية، لهذا النمط السردي؛ محاولا تحديد أماكن انتشارها في النص.

خصّ الناقد الحديث في مقالة عنونها: "عمار بلحسن والكتابة السردية" عن ثلاث مجموعات قصصية، لهذا الروائي الجزائري، وهي: حرائق البحر(1978)، الأصوات(1985)، فوانيس(1991). وكون هذه القصص متباعدة من الناحية الزمنية فكل قصة لها نمطها السردي الخاص بها؛ فمثلا روايته الأولى، حرائق البحر، اعتمدت على السرد التمثيلي؛ الذي يتميز بغلبة الحوار الناقل للأحداث السردية"[5].

وقد أراد **بوطاجين** استعراض قصص "عمار بلحسن"؛ دون أن تكون طريقته المنهجية التي اتبعها واضحة، ذلك أنه لم يعتمد على منهج واحد واضح؛ صنمي، فهناك شيء من البنيوية وشيء من السيميائية وشيء من الذوق المعتمد على الرؤية الخاصة لجماليات السرد"[6]، فقد مزج بين منهجين أو أكثر في هذه المقاربة التي أراد أن يستعرض فيها هذه القصص، تاركا هذا العمل السردي إلى دراسة أخرى بدقة أكبر وممارسة جادة، يقوم بها، ومن ثمّ يوليها عناية أكثر، بحسب أهميتها.

3-3 عبد الملك مرتاض:

---

[1] المرجع نفسه، ص ن.
[2] Genette . **Figures 3**, p 229. ذكره : بوطاجين. ضمن السرد ووهم المرجع. ص : 127
[3] المرجع نفسه، ص ن.
[4] المرجع نفسه، ص: 129.
[5] المرجع نفسه، ص: 149.
[6] المرجع السابق، ص: 159.

اشتغل الناقد **عبد الملك مرتاض** بالحقل النقدي، وأولى اهتماما خاصا بالمناهج النقدية الحداثية التي تختص باشتغالها على النصوص الشعرية والسردية، والمتتبع لحركة الناقد للوقوف على ممارساته النقدية؛ المخصصة للنص السردي، يجد مؤلفا نقديا، عنوانه: تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدّق" (1995)؛ أراد فيه التوسل بمنهجين نقديين في معالجة نص سردي؛ هما المنهج التفكيكي، والسيميائي، كما يتراءى من العنوان الذي وضعه.

يظهر من محتويات الكتاب أن الناقد قد قسّم مادة بحثه إلى قسمين كبيرين؛ اسبقهما بمهاد نظري، تطرق فيه إلى إشكالية المنهج السردي في تحليل الخطاب الروائي؛ منطلقا من رؤية نقدية، مؤداها : "أن النقد الروائي صار يلهث وراء الإبداع لهاثا؛ يغير من أدواته كلما تغير الإبداع، فيجدد بعض جلده، ويتنكر لطرف من ماضيه[1].

في القسم الأول، وضع الناقد على عاتقه استخراج البنيات السردية من المدونة التي اختارها، حيث جعل هذا القسم في ثلاثة فصول: بحث في الأول عن البنية الطبقية؛ التي هي مصطلح سياسي اجتماعي، له أبعاده الفوقية والتحتية، بالمفهوم الماركسي، يتوخى الناقد من خلاله، ترصد المواقف التي عبرت عن هذا الشعور، أو جسدته في النص[2]، والثاني للبنية المعتقداتية؛ أي ما تعتقده الشخصيات بالغيب والخرافات، والفصل الثالث: للبنية الشبقية؛ وفيها تتطلع الشخصية إلى علاقة غير مباحة، خلافا للعلاقة الجنسية، التي تقتضي علاقة مشروعة[3].

والقسم الثاني : خصّصه للتقنيات السردية، وجعله أربعة فصول؛ الفصل الأول: تحدث فيه عن تقنية واحدة؛ هي الشخصية السردية، حيث تناول سميائية شخصيات الرواية، وبناءها المورفولوجي، والداخلي، وكذا الوظائف السردية التي تقوم بها الشخصيات. والفصل الثاني: تعرّض فيه لمفهوم السرد، غير أنه لم يورد أي تعريف لأي جهة من الجهات، واكتفى بالإشارة إلى أن "علم السرد؛ وقد أطلق عليه السردانية، أصبح شديد التعقيد لدى المبدعين والمحللين الروائيين، وهو بدوره لا يريد الانزلاق في التنظيرات

[1] عبد الملك مرتاض. تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية"زقاق المدق". ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ص: 5.
[2] المرجع نفسه، ص: 33.
[3] المرجع السابق، ص: 34.

التي كتبت حول هذه الإشكالية؛ كونه يرى الانزلاق فيها، يعني الانسياق في مجال التنظير الروائي"[1].

وقد جعل علاقة السارد بشخصياته؛ في ثلاثة أضرب: السارد > الشخصية؛ أي أن الرؤية تكون من الخلف، إذ يكون السارد بصدد معرفة كل الدقائق والجلائل من شخصياته، السارد يساوي الشخصية؛ أي الرؤية السردية متصاحبة، حيث تستوي الرؤية لدى السارد وشخصياته في درجة واحدة من الوعي والمعرفة، والضرب الثالث: السارد < الشخصية؛ أي أن السارد يعلم أقل من أيّ شخصية من شخصياته الروائية[2].

حصر الأشكال السردية في ثلاثة أضرب، تبعا لمنطق الأحداث التي يتأرجح فيها السارد بين ثلاثة ضمائر؛ السرد بضمير الغائب؛ وأورد تعريفا له قدّمه **نورمان فريدمان** (Norman Friedman) مفاده أن هذا النوع من السرد هو "الحكاية التي تسردها شخصية واحدة"[3]، والسرد بضمير المتكلم؛ غايته وضع بعد زمني بين زمن الحكي؛ أي زمن الحدث حال كونه واقعا، والزمن الحقيقي للسارد؛ وهو يتجسد في اللحظة التي تسرد فيها الأحداث عبر الشريط السرد[4]، والسرد بضمير المخاطب؛ والذي استحدثه "ميشال بوتور"؛ وفيه تنشطر الرؤية السردية إلى شطرين اثنين؛ حيث يقوم "الأنت" مقام "هو"، كما يحلّ الشخص المتحدّث عنه ويحيل على "الأنا" بحكم انه يضمّن الشخص الذي يتحدث[5].

وقف **مرتاض** أيضا على ما سماه العيوب السردية، وحصرها في: التدخلات السردية؛ وقد هدف الناقد من خلال ذكرها "للتنبيه إلى بعض الهنات التي اعتورت سبيل المسار السردي، فأوشكت أن تسيء إليه"[6]، وفي: انعدام الفروق اللغوية لدى الشخصيات، حيث يفترض حسب الناقد، أن يكون لكلّ شخصية لغتها الخاصة، وهذا ما يعتبر في التحليل الروائي من "مستويات اللغة"[7].

---

[1] المرجع نفسه، ص: 189.
[2] T.Todorov, **Les catégories du récit**, in Communication, 8, p141. ذكره : عبد الملك مرتاض. ضمن تحليل الخطاب السردي. صص : 192-193
[3] N.Friedman . Point of infiction(P.M.L.A), N° 70 Décember 1954. ذكره : عبد الملك مرتاض. ضمن تحليل الخطاب السردي. ص : 195
[4] المرجع نفسه، ص: 196.
[5] المرجع السابق، ص: 198.
[6] المرجع نفسه، ص: 221.
[7] المرجع نفسه، ص: 224.

وخصّ الفصل الثالث من هذا القسم : للبنية المكانية والزمنية في النص السردي، وفي الفصل الرابع خصائص الخطاب السردي؛ أشار فيه لمفهوم الخطاب في الثقافة العربية، حيث يطلق على كل جنس الكلام الذي يقع به التخاطب، شفويا كان أو مكتوبا[1]، وتطرّق إلى مفهومه في الثقافة الغربية، وبالتحديد عند "غريماس"؛ محاولا التفريق بين مصطلح خطاب ومشتقاته، من مثل "الخطبة Discursivisation"؛ والتي أخذها **مرتاض** عن **غريماس**، الذي اصطلحها على جملة من الإجراءات المتعلقة بوضع الخطاب موضع الانجاز، أو في حالة الانجاز"[2] مستخرجا من الرواية، الخصائص الأسلوبية؛ كالوصف والتكرار، والخصائص السيميائية؛ العنوان، التناص، الروائح العيون، الوجه وملامحه...

حاولت أن أتتبع الممارسة النقدية التي قام بها الناقد **عبد الملك مرتاض**، في مؤلفه النقدي المذكور؛ لأتمكن من الوقوف على مرجعية الناقد المعرفية، والنقدية التي استثمرها في نشاطه النقدي؛ وبخاصة مرجعيته في التحليل السردي، وكذا الوقوف على مدى استيعابه للموروث النقدي الغربي للنظرية السردية، غير أني وجدت هذه المقاربة خالية من الإحالات والمرجعيات النقدية، التي يمكن أن تدّل على المنهل النقدي الذي غرف منه الناقد معارفه، أو النظرية التي استمدّ منها أدواته ووسائله الإجرائية التي قارب بها هذا النص السردي، بحثه أصلا خال من الجانب التنظيري، إلا في القليل النادر، لكنها تنظيرات تبسيطية، خالية من الاحالة والتهميش.

ويمكن اعتبار المدخل الذي قدّمه بمثابة مهاد نظري للمناهج النقدية الحداثية؛ حيث صاغ فيه جملة من الأسئلة نفى فيها أن يكون لمنهج التحليل الروائي منهج نقدي واحد وثابت يلتزم به الناقد في ممارساته النقدية، منطلقا في ذلك من اعتبار النص السردي في حدّ ذاته ظاهرة غير ثابتة؛ متحولة، وبالتالي إلزامها بمنهج تحليلي مؤسس يدخلها في التجمّد، كما يرى أن مختلف المناهج النقدية السابقة، من مثل المنهج الاجتماعي والنفسي، وحتى البنيوي، قد أثبتت عدم فاعليتها، وفي اعتقاده أنه حتى ولو تضافرت هذه

---

[1] المرجع نفسه، ص: 262.

[2] A.J. Greimas, J.Courtés **Dictionnaire raisonné de la théorie du langage (Discours-textuslisation).** ذكره : عبد الملك مرتاض. ضمن تحليل الخطاب السردي. ص : 195

المناهج كلها، مضافا إليها السيميولوجية والتفكيكية من أجل محاولة إزالة هذا القلق المنهجي، دون جدوى؛ لأنها لم تعد قادرة على إشباع النهم المعرفي والفضول العلمي، ولا قادرة على الحدّ من غلواء قلقنا المنهجي[1].

ينفي **عبد الملك مرتاض** الثبوتية المطلقة للنظرية النقدية؛ ذلك أن "كل نظرية نقدية إذ يدّعي لها صاحبها، أو مدرستها برمتها قوة الثبات والتحكم في الكليات؛ فإنما يكون ذلك ضربا من السعي إلى إيصاد باب التحول(...) فالخير في فتح الباب على مصراعيه للاجتهاد النقدي؛ أي لمحاولة تطوير الرؤية النقدية، وبلورة فلسفتها النظرية، وصقل تجربتها عبر المدارس النقدية المختلفة"[2]، كما يعتبر الناقد أن التعصب لنظرية نقدية أو منهج معيّن؛ يؤدي لانغلاق الناقد داخل إيديولوجيا متعصبة، يحتكم بأحكامها، ويرى الأمور من زاوية رؤاها، ليتوصّل أن عالم النص السردي "عالم دونما حدود، وأفق بلا نهاية؛ لا يمكن أن يستوفيه حقه منهج يقوم على أحادية الخطة والرؤية، والأدوات، والإجراءات"[3]، الأمر الذي يبرر مزجه في دراسته النقدية هذه بين منهجين نقديين؛ المنهج التفكيكي والسيميائي، مركّزا في تحليله على بعض العناصر الثابتة في النص السردي؛ من مثل ذلك وجود الشخصية، والزمن، والحيز، واللغة؛ كونها ثوابت في أي عمل سردي لا تروم، ذلك أن التغير يقع في طريقة التشكيل السردي لها.[4]

أشار إلى الجهود النقدية الفرنسية في مجال النظرية السردية؛ مثل دراسة **شتراوس** لـ "**أوديب**"، **رولان بارت** لـ" Sarrasine"، و**غريماس** لـ"**موبسان**"، و**تودوروف** لـ"**Décaméron**"، والتي يرى فيها دراسات حداثية؛ اشتغل عليها أصحابها من خلال استنباط منهجا ملائما من بنى النص العميقة والسطحية؛ أي أنه في اعتقاده، أن كل نص سردي يحمل في داخله منهجه الخاص به، يلين له في عملية التحليل، ولا يرضى بغيره منهجا نقديا[5].

---

[1] المرجع السابق، صص: 3-4.
[2] المرجع نفسه، ص: 5.
[3] المرجع نفسه، ص: 9.
[4] المرجع نفسه، ص: 12.
[5] المرجع السابق، ص: 19.

فالقارئ إذا ما تصادف مع العناوين النقدية التي يضمّنها **عبد الملك مرتاض** مؤلفاته النقدية، من مثل: الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية، يتأمل أن تحمل في طياتها ما يشفي غليله وينير طريقه، في تلمّس المناهج النقدية الغربية الحداثية، غير أنه سرعان ما يخيب أمله ويخرق أفق التوقع لديه، بمجرد تتبع تحليلات الناقد السردية؛ التي اتبع فيها التبسيطية إلى درجة تغييب المقولات النقدية، زد على هذا نقص مرجعية الناقد، وعدم إشارته للدراسات النقدية السابقة، العربية أو حتى الغربية، التي كانت معينا له، أو حاول الإفادة منها في تحليلاته للنصوص الروائية، ويكرر الأمر نفسه، مع مختلف ممارساته النقدية التي قدّمها.

اعتبر **مرتاض** الممارسة النقدية التي قام بها في كتابه، الذي عنونه بـ :"في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد-"(2005)، والذي جعله في تسعة فصول، وهي في حقيقتها عبارة عن مقالات؛ بمثابة خلاصة تلقيه لمختلف التنظيرات والمقولات النظرية والتطبيقية التي قالت بها مختلف الاتجاهات النقدية الحداثية، أو كما اصطلح صاحبها عليها "طوامير" قام جمعها لما رأى أن نظرية السرد بعامة، ونظرية الرواية بخاصة؛ تحتاج إلى إثراء وبلورة، وخصوصا فيما يتمخض للتقنيات الخالصة التي تكتب بها الرواية"[1]، فأقبل على ترتيبها إلى أن أصبحت تسعا، وكلّه أملا أن يجد فيها القارئ شيئا من النفع والفائدة؛ حيث يقول : "إذ نطرح هذه الفصول التي تشكّل مادة هذا الكتاب للقراء العرب، فإنما لطمعنا في أنها ستحمل لهم شيئا من النّفع، وتقدّم بين أيدهم مادة (...) تكون سبيلا يسلكونه إلى الدراسات والأعمال النقدية والروائية التي أحالت عليها"[2]

خصّ نشاطه النقدي الذي ضمنه هذا المؤلف؛ للتنظير لنشأة الرواية، وأسس وعوامل انبنائها؛ تحدث عن الشخصية السردية، عن ماهيتها وعلاقاتها بالمكونات السردية الأخرى؛ وعن اللغة الروائية ومستوياتها وأشكالها، تطرق إلى الحيز الروائي، ومظاهره، وكذا أهميته بالنسبة للنصوص السردية، جعل أيضا فصلا للحديث عن أشكال السرد ومستوياته؛ من خلال وقوفه على تلك "التعددية في استعمال الضمائر الثلاث في

[1] عبد الملك مرتاض. نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد. دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران الجزائر، 2005. ص: 7.
[2] المرجع السابق، ص: 8.

السرد(المتكلم، الحاضر، الغائب)؛ مقتديا في ذلك بالنقاد الغربيين، الذين انطلقوا في تقسيماتهم للأشكال السردية انطلاقا من علاقاتها الحميمة بالشخصية"[1].

وجعل فصله السابع، للزمن السردي؛ تتبع فيه: علاقة السرد بالزمن، وذلك من خلال حديثه عن شبكة العلاقات الزمنية التي يقيمها هذا العنصر البنائي داخل السرد الروائي؛ وبخاصة مع السارد والمؤلف والقارئ، مقتديا في ذلك بما جاء به النقاد الفرنسيين: **تودوروف وجيرار جنيت وواين بوث** عن "المؤلف الضمني"[2]، باحثا عن علاقة المؤلف بالقارئ؛ مستثمرا مقولات "**ايزر**" عن القارئ[3]، قائلا بضرورة التمييز بين السارد والمؤلف؛ كونهما كائنان في السرد، لكنهما لا يلتقيان؛ لأن أحدهما كائن إنساني والآخر كائن ورقي؛ فكيف لهما أن يتداخلان؟ فالمؤلف مؤلف والسارد سارد؛ أي لا هذا يكون ذلك، ولا ذلك يكون هذا[4].

حاول في مبحثه هذا الوصول لنظرية تهتم بشبكة العلاقات السردية؛ وذلك من خلال تناوله لبعض المصطلحات والمفاهيم المتداخلة المتمايزة، والمتقاربة المتباعدة، في الوقت ذاته في النظرية السردية، من مثل: السرد Narration، المسرود Narré، السارد Narrateur، المسرود له Narrataire، سرديّ Narratif، السردانيّة Narratologie، السرديات(...) محاولا الفصل دلاليا بين هذه المفاهيم المتداخلة"[5]، معتمدا في عمليته التفريقية، على ما جاء به "غريماس" بشكل واضح في الملفوظ énoncé، مثل :ضمير المتكلم، وضمير المخاطب، والذي يطلق عليهما حسب اللغة الاصطلاحية لـ"جنيت" :السارد والمسرود له Narrateur et narrataire"[6]، كما استقى من "جنيت" مفهومه للنص السردي؛ بأنه عرض لحدث أو سلسلة من الأحداث، واقعية أو خيالية بواسطة اللغة؛ وبخاصة اللغة المكتوبة"[7]، كونه اعتبره أبرع من: "تودوروف" و"غريماس"

---

[1] المرجع نفسه، ص: 232.
[2] المرجع نفسه، ص: 309.
[3] المرجع نفسه، 318.
[4] المرجع نفسه، صص: 341-342.
[5] المرجع نفسه، ص: 321.
[6] Greimas et Courtés, **Dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, p. 242. ذكره : عبد الملك مرتاض. ضمن نظرية الرواية. ص : 321
[7] G.Genette**, Frontières du récit,** in Communication, N°8,1966, Paris; .p. 49. ذكره : مرتاض. ضمن نظرية الرواية. ص : 330

في تحليل الأعمال السردية، ومحاولة مقاربتها بالتنظير؛ ومن خلال الاهتمام الذي لقيّته جهوده النقدية، في مجال السرديات، من قبل نقاد النظرية السردية.

ليعود **مرتاض** في فصل كتابه الأخير ليتناول تقنية من التقنيات السردية؛ الوصف، ليقف على حدود التداخل بين كل من الوصف والسرد في النص السردي؛ متناولا هذه التقنية من خلال تتبع مفهومها، عند كل من: النقاد العرب، وكذا الغربيين، مختلفا في بعض ملحقات الوصف، مع: "جيرار جنيت" و"تودوروف" و"بوالو"؛ خاصة "التعليق"، كون الناقد قد نفى على الوصف أن يكون مسؤولا عما يحدث من تباطؤ جريان الحدث، وتراخي انسياب السرد لدى تعرضه لهذا الوصف، الذي نزعم أنه يسهم في بناء السرد وبلورة حدثه[1].

رابعا : تلقي النظرية السردية عند الناقد السوري –عبد الله أبو هيف– :

ضمّن الناقد السوري **عبد الله أبو هيف** كتابه: النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد" مقالة أراد أن يقارب من خلالها بعض النظريات النقدية، ويقف فيها على سياقها التاريخي والمعرفي، من بين هذه النظريات: النظرية الشكلية وضع لها عنوانا فرعيا: بروز النظريات الشكلية تحت عنوان أراد فيه: رؤية الاتجاهات الجديدة في سياقها التاريخي والمعرفي.[2]

بحث الناقد **أبو هيف** في الحركة النقدية العربية، عن الدراسات التي حاول فيها أصحابها استعراض استفادتهم النظرية من النظريات الغربية في الحقل النقدي، وخاصة النظرية الشكلية فتناول : سلسلة نقدية عربية تحمل عنوان: "مساءلات" كانت قد فتحتها "الدار العربية للكتاب" في نهاية التسعينات. وقع اختياره على، كتاب من بين الكتب التي كانت لها فرصة النشر في هذه السلسة، فكان للناقد التونسي "محمد الناصر العجيمي"، الذي يحمل عنوان: "الخطاب السردي : نظرية **غريماس**" (1993)؛ واعتبره من الإفادات العربية؛ والتي ينفي عنها "**أبو هيف**" أن تكون خالية من اعتمادها على مرجعية **غريماس**

[1] المرجع نفسه، ص: 395.
[2] عبد الله أبو هيف. النقد الأدبي العربي الحديث في القصة والرواية والسرد. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000. ص: 558 .

ونظريته السردية؛ في تنظيراتها لهذه النظرية، أو في أخذها باتجاهات النقد الجديد للقصة والرواية.[1]

راح الناقد يتتبع الجوانب النظرية والمقولات النقدية التي قال بها "**غريماس**" من خلال الدراسة النقدية المعنونة بـ"الخطاب السردي: نظرية غريماس" محللا لجوانب الاتفاق والاختلاف؛ معتبرا أن الناقد "**العجيمي**" قد حاول استيعاب نظرية نقدية من أعقد نظريات علم السرد، فرغم أنها لقيت اهتماما كبيرا من قبل النقاد؛ أي هناك مؤلفات ودراسات قدّمت، يضيء فيها أصحابها بعضا من جوانب نظرية "غريماس"؛ إلا أن هذا الناقد التونسي مثله مثل بقية الباحثين والنقاد، اختزل بعض عناصر النظرية أو بسطّها، مما يشير إلى اتصافها بالشكلانية والتشكل الأسلوبي اللساني؛ تشتيتا للدلالة، أو ضياعا لها في خضم التفريعات والترسيمات والتصنيفات اللازمة وغير اللازمة.[2]

وضع **أبو هيف** عنوانا: دراسات انتقائية للاتجاهات الجديدة، أراد فيها الكشف عن الدراسات العربية التي قدّمت للحقل النقد، حيث انتقى فيها أصحابها التوجهات والنظريات التي يتناولونها؛ ومن بين الدراسات الانتقائية: للدراسة السردية التي يرى فيها الدراسات التي قدّمها النقاد والباحثون لهذا الحقل، ووظفوا فيها آليات علم السرد لا يستهان بها، لكنه قصّر حديثه على دراسة نقدية واحدة في هذا المجال، اتبع فيها صاحبها الخطى التحليلية للتقنيات والمقولات السردية، التي قالت بها النظرية السردية الغربية، وهذه الدراسة النقدية، تحمل عنوان : "بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ"(1986)، للناقد اللبناني "**بدري عثمان**".

واهتم **أبو هيف** بهذا العمل النقدي لأن صاحبه اختار فيه شيئا من البنائية والسردية، كونه اعتمد على الموروث البروبي والبارتي؛ ولأنّه وقف فيه على استخدام هذا الناقد للوحدات اللغوية والوظائف، وللتصوير في تحليل بناء الشخصية الرئيسية[3].

استعان **بدري عثمان**، حسب **أبو هيف**، بمعطيات بنيوية سردية؛ مثل أنماط بناء الشخصية: الواقعي، التصويري، التركيبي، للشخصية الرئيسية، كما استعان هذا الدارس

[1] المرجع السابق، ص: 388.
[2] المرجع نفسه، ص: 391.
[3] المرجع السابق، صص: 427-428..

ببعض المصطلحات الحديثة المستخدمة في المنهج البنائي، ولكن في حدود ضيقة؛ كون هذه المصطلحات تعبّر عن قاموس نقدي جديد لم يستقر بعد، وقد يؤدي الإيغال في استخدامها للخروج بالعمل الفني عن طابعه الإبداعي؛ مما أوقع هذا الناقد في الخلط بين عدة مناهج : وصفية وبنيوية وسردية.[1]

استعرض **أبو هيف** بعض الجهود العربية؛ التي سجّلت حضورها على الساحة النقدية، فيما يتعلق منها بالنقد القصصي والروائي؛ وبخاصة الدراسات والممارسات النقدية التي عنيّ فيها أصحابها بالسرد، كما رسّخه أصحابه، واتجهوا فيها إلى دراسة الاشتغال السردي النّصي بمظاهره المختلفة: أساليب السرد، البنى السردية، لغة السرد، تقنيات السرد.[2] وقد مثّل لهذا الاتجاه، بالدراسة النقدية التي قدّمها كل من: **صلاح فضل** في كتابه الذي يحمل عنوان: "أساليب السرد في الرواية العربية" (1992)، و**عبد الله رضوان** في كتابه: البنى السردية: تقنيات القص في القصة القصيرة الأردنية"(1995).

يرى **أبو هيف** أن **صلاح فضل** في كتابه : "أساليب السرد في الرواية العربية" قد تمثّل الاتجاهات الجديدة وهضمها، ومن ثمّ أعاد إنتاجها، مستغنيا بذلك عن شكلانيتها المفرطة؛ كونه اجتهد في صوغ أساليب السرد وحرص على فكّ مغاليق النصوص وانفرد بنظام سردي، منظّم ذا قيمة، ليتمكّن من استخراج دلالته الكامنة ولعلّه أفلح في ذلك كثيرا.[3]

قدّم الناقد الأردني "عبد الله رضوان" في دراسته المعنونة : البنى السردية : تقنيات القص في القصة القصيرة الأردنية" نقدا تطبيقيا لكنّه لم يلتزم فيه، لا بالمنهج الشكلاني ولا بالبنيوية، ولا بهما معا؛ رغم أنه جعل دراسته للبحث عن البنيات السردية في نص سردي، إلا أنّ ممارسته النقدية التي قدّمها، أقرب إلى النقد اللغوي الشكلي؛ رغم أن الناقد، وفقا لـ"أبو هيف"، قد صرّح أنه اعتمد على البنيويين، ولا سيّما بارت، والشكلانيين الروس.[4]

---

[1] المرجع نفسه، صص: 428-429.
[2] المرجع نفسه، 435.
[3] انظر المرجع نفسه، ص: 438.
[4] المرجع السابق، ص: 438.

وخلص **أبو هيف** إلى أن الناقد الأردني تمتلكه رغبة جامحة للأخذ بالاتجاهات الجديدة لنقد القصة والرواية، وميل كبير لاستخدام تقنياتها ومفاهيمها السردية؛ غير أن ممارسته النقدية تعجز عن حمل ذلك كله، لأنها قد غلبت على ممارساته النقدية الأحكام القيمية، والميل إلى الموضوعية وبعض لوازم المنهج الموضوعي.[1]

التزمت الناقدة **آمنة يوسف**، على رأي **أبو هيف** في كتابها: "تقنيات السرد في النظرية والتطبيق" (1997)؛ باتجاه من الاتجاهات النقدية الجديدة في نقد الرواية والقصة، وهو المنهج البنيوي الشكلي؛ الذي أرادته لمقاربة عددا من التقنيات السردية التي في بنية الرواية اليمنية، تهدف من خلالها تجريب هذا المنهج؛ الذي يقارب بنية السرد الروائي من الداخل (الفني)، لا من الخارج (المرجعي)، حيث مزجت الناقدة في دراستها هذه بين النظرية والتطبيق.[2]

واعترافها بأنها التزمت المنهج البنيوي الشكلاني؛ ليس معناه أنها ستلتزم بالمنهج الشكلاني الروسي في حدّ ذاته، فما تتوخاه هو المنهج البنيوي الفرنسي؛ الذي انطلق فيه الفرنسيين من آراء الشكلانيين الروس، أي ما أطلقت عليه اسم "البنيوي السرداني"، وهي تقصد البنيوية الفرنسية، كما تبلورت على أيدي النقاد الفرنسيين الأوائل أمثال: تودوروف، وجيرار جنيت، ورولان بارت، وجوليا كريستسفا.[3]

استعانت **آمنة يوسف** بآراء **جيرار جنيت**، على وجه الخصوص؛ حيث التزمت في تطبيقاتها على ما جاء به فيما يخصّ الرؤية السردية، وأنواع الرواة؛ غير أن آراءها النقدية التي قدّمتها، تعلوها مسحة تبسيطية للكثير من المقولات النقدية التي قال بها **جيرار جنيت**، وقد تعمّدت هذا التبسيط، حتى تتجنب تعقيدات **جنيت** المنهجية.

والتمس الناقد مثل هذا التبسيط، حينما قسّمت الناقدة الرؤية السردية إلى ثلاثة رؤى، واصطلحت على الرؤية الداخلية والخارجية(التقليدية)، الرؤية الثنائية؛ وهي الرؤية التي يجتمع فيها راويان اثنان: الراوي بضمير 'الأنا'، والذي يقدّم السرد الذاتي، والراوي بضمير 'هو' الذي ينطلق من أسلوب السرد الموضوعي.[4]

---

[1] المرجع نفسه، ص: 441.
[2] المرجع نفسه، ص: 445.
[3] المرجع نفسه، ص: 446.
[4] المرجع السابق، ص ن.

واعتبرت أن الرؤية المتعددة(الحديثة) والخارجية (التقليدية)؛ رؤيتان سرديتان، يتناوب فيهما الراوي؛ مرة بضمير 'الهو' ليفسح المجال للأبطال كي يعبروا عن رؤاهم السردية المتعددة، ومرة بضمير 'الأنا'، ومنحازا من ثم إلى رؤاهم ومواقفهم المختلفة، والرؤية الثالثة هي: الرؤية الداخلية؛ التي تجيء في شكل مناجاة على طريقة تيار الوعي[1].

انطلقت الباحثة، حسب **أبو هيف** من مستويات الزمن السردي الثلاث، التي قام "**جنيت**" بتصنيفها، لخصت هذه التقنيات الثلاث في تقنيتان هما: تقنيات المفارقة السردية؛ اللتان تقعان في مستوى النظام، حين لا يتطابق النظام في الزمنين: زمن السرد وزمن الحكاية؛ وينشأ عنهما تقنية الارتداد، بأنواعه الثلاثة :الخارجي والداخلي والمزجي، وتقنية الاستباق أو الاستشراف، والتقنية الثانية هي: تقنيات الحركة السردية؛ وتقعان في مستوى المدة، الذي يعنى بقياس سرعة السرد؛ أي التسريع والإبطاء، مما يؤدي إلى بروز :تقنية التلخيص، والحذف، والمشهد والوصف[2].

أصدر **أبو هيف** حكما على هذا الجهد النقدي الذي قدمته الناقدة **آمنة يوسف**، من خلال مؤلفها النقدي مفاده أن الباحثة قامت بجهد نقدي مثمر، ومحاولتها الخوض في غمار المنهج البنيوي، تعتبر محاولة جريئة؛ تؤكد الامتلاك المعرفي والمنهجي لهذه الاتجاهات الجديدة لدى طلائع النقد في الوطن العربي، رغم ما لاحظه "أبو هيف"من التباس في تقدير بعض المفاهيم والمصطلحات، والذي سيطر على الناقدة في بعض الجوانب النظرية، كما أعاب عليها اعتقادها أن المنهج البنيوي الشكلي منغلق على نفسه؛ الأمر الذي أدى بها إلى عدم إطالة الوقوف عند بعض الوظائف البنيوية التي يؤديها للسرد، وهذا الاعتقاد بالانغلاق، ولدّ لها خوف الانزلاق إلى مناهج أخرى، خارجية كالمنهج النفسي والاجتماعي.[3]

وضع الناقد عنوان: "قضايا في السرد" ؛ أراد من خلاله البحث عن الدراسات النقدية التي قدّمها أصحابها، متناولين فيها قضية من القضايا السردية، كما بلورها أصحابها، وقف فيها على كتاب نقدي لصاحبه: "**عبد الله إبراهيم**"، يحمل عنوان: مقاربة نصية في

[1] المرجع نفسه، ص: 447.
[2] المرجع نفسه، ص: 448.
[3] المرجع السابق، ص ن.

التّناص والرؤى والدلالة"(1990)؛ حيث جمع فيه عددا من مقالاته وأبحاثه، مشيرا إلى اشتداد عود التحليل السردي للقصة والرواية العربية باعتباره مظهرا من مظاهر هذه الاتجاهات الجديدة، واختار لإجراءاته التطبيقية نماذج من التأليف القصصي في العراق، ومجموعة قصصية من مصر؛ وقد انطلق في مقاربته النقدية من إشكالية الرؤية والمنهج في النقد الأدبي العربي الحديث[1].

وأثار الناقد العراقي **عبد الله إبراهيم**، في رأي **أبو هيف**، العديد من القضايا السردية في مؤلفه النقدي هذا؛ بلغة نقدية مستوعبة ودقيقة، ومنها : تناص الحكاية في القصة القصيرة، ووظيفة الرؤى، واستنطاق الخطاب وتعويم المرجع، نظم صوغ المتن الروائي، الوظائف البنائية للرؤى في الرواية؛ كل هذا من خلال تطويعه لانجازات الاتجاهات الجديدة لنقد القصة والرواية، لرؤيته النقدية، مما جعل اجتهاداته النقدية؛ خطوة على طريق الاستقلال الفكري، كونه انطلق من موقف نقدي صريح لهذه الاتجاهات الجديدة[2].

ويرى أن ما قدّمه الناقد العراقي **فاضل ثامر** في جهده النقدي المعنون :"الصوت الآخر : الجوهر الحواري للخطاب الأدبي"(1992)؛ وفي اشتغاله حول بعض قضايا السرد، خطوة في التملك المنهجي للاتجاهات الجديدة من منظور نقدي، على الرغم من النزوع الإملائي لتقنيات سردية تجافي خصوصية النصوص العربية؛ كونه أخضع المادة الأدبية كلية لموقف مسبق، وكان الأجدى لو عاين هذه النصوص من داخلها مثلما ألزم نفسه بمفاهيم نظرية وفكرية وإجرائية في مفتتح كتابه، حيث لمح **أبو هيف** طغيان هذه النزعة على مختلف كتابته النقدية، وفي أكثر من مقالة وبحث[3].

وقف **أبو هيف** على ممارسة نقدية عربية للناقد **أحمد اليبوري** اعتمد فيها على السيميائيات الدينامية، في مؤلفه الموسوم بـ: "دينامية النص الروائي"(1993)، اقترابا من المعنى الذي أعطاه إياها "**جورج ماري** (G.Mary) في دراسته: "من الصور إلى البنيات"، وينطلق في الوقت نفسه من النص؛ تفكيكا وإعادة تركيب، متقيدا بهذا النصوص، في خصوصيتها وتنوعها، غير أن هذا الناقد، وفقا لـ"أبو هيف"، لا يرتهن لانجازات السردية

[1] المرجع نفسه، ص ن.
[2] المرجع نفسه، ص: 451.
[3] المرجع السابق، ص: 453.

بصورتها الناجزة لدى أعلامها، بل يتعامل مع أطروحاتهم في ضوغه الخاص لها، ويطبقها على نصوص عربية، من ثمّ فقد اكتفى بعرض موجز لطريقته وتعريف دقيق لشبكة مفاهيمه النقدية[1]، الأمر الذي أدى بناقدنا إلى اعتبار كتابته النقدية بمثابة تنازعات في وجدان الناقد العربي ووعيه إزاء التعامل مع الاتجاهات الجديدة لنقد القصة والرواية؛ إما بإدماجها في المسار النقدي أم تعريبها، وقد تجاوز هذا الناقد حدّة هذه الأسئلة؛ مؤثرا ممارسة نقدية تستهدي بحلولها داخل عمليات تطورها، والتجربة مفتوحة على زمنها والزمن[2].

وقدّم **أبو هيف** دراسة تكاد تختلف على الجهد النقدي المبذول من غالبية نقاد السرد، متمثلا في جهد الناقد العراقي "**محسن جاسم الموسوي**" في كتابه المعنون: "ثارات شهرزاد، فن السرد العربي الحديث"(1993)؛ حيث اعتبر فن السرد العربي الحديث مدين إلى الموروث السردي، وليس إلى التقليد الغربي؛ فقد كان من النقاد الذين اشتغلوا على مقولة"المثاقفة المعكوسة" التي تقول بأن الموروث السردي العربي أثّر في السرد الغربي منذ أزمان بعيدة، مع "ألف ليلة وليلة"؛ لذلك نظر "**الموسوي**" إلى الاتجاهات الجديدة لنقد القصة والرواية على أنها ذخيرة من ذخائر تراث الإنسانية الغني والمتفاعل؛ فاستخدم إنجازاتها حيثما وجد ذلك نافعا ومناسبا.[3]

وشبّه **أبو هيف** وجهة نظر الناقد "**الموسوي**" في مقاربته التطبيقية، بنظرة طائر على نصوص روائية وإحالات معرفية ومنهجية إلى الاتجاهات الجديدة لنقد القصة والرواية على وجه الخصوص؛ كما اعتبر هذا الجهد الذي قدّمه الناقد بمثابة ركام غنيّ؛ على الرغم من افتقاره للتنظيم والتبويب، إلا أنّ نقده يمتاز بجملة من الخصائص؛ تلمّسها **أبو هيف** في ممارسته النقدية، تمثلت، كما حصرها الناقد، في: امتحانه لخصوصيات السرد العربي الحديث، من خلال مقاربته لنصوص روائية كثيرة، وعدم اكتفائه بمنهجية محددة في قراءة السرد؛ فغالبا ما يلجأ إلى تحليل سردي خاطف ممتزج بالشرح والنبرات الموضوعية والدلالية، عدم تحريه الدقة في استخدام المصطلح النقدي، إلا أنّ نقده

[1] المرجع نفسه، ص: 454.
[2] المرجع نفسه، ص: 457.
[3] المرجع نفسه، ص ن.

التطبيقي، في اعتقاد **أبو هيف**، يشير إلى تملك معرفي هائل في تحليل السرد؛ كونه حلّل بمهارة نقدية بارعة تقنيات السرد عند "نجيب محفوظ" :المفارقة، اللفظية، الموقعية، الدرامية، المحاكاة الساخرة..وغيرها من التقنيات السردية التي أراد من خلالها كشف دلالة النص[1].

استعرض **أبو هيف** بعض الجهود العربية المقدّمة للنقد التطبيقي المتأثر بالاتجاهات الجديدة لنقد القصة والرواية؛ كون هذا الاتجاه شهد إقبالا واسعا من قبل النقاد والباحثين العرب، حيث وقف على تلك الممارسات التطبيقية التي رأى أنها تعبر عن ميل أصحابها فيها، للامتثال المعرفي والمنهجي والنقدي لتلك الاتجاهات، إلى حدّ الاستسلام لمنجزاتها[2].

ناقش في هذا المبحث الذي عنونه بـ"التحليل السردي"، مؤلفا نقديا للتونسي، **الصادق قسومة** يحمل عنوان: "النزعة الذهنية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ"؛ حيث يرى أن هذا الناقد رفض التقيّد بمنهج نقدي قصصي معين لصعوبة هذه النظريات والمناهج الغربية، ولإبهارها إيّاه، ولعدم نضوجها واكتمالها، معولا على التطبيق بالدرجة الأولى؛ مستأنسا في ذلك بقول لـ **جيرار جنيت** إن أفضل السبل استنباط طريقة مقاربة من النص ذاته".[3]

ورغم رفض **أبو هيف** التقيد بالمناهج التي استحدثتها الاتجاهات الجديدة في نقد السرود العربية إلا أنّه وقف على وسائل الناقد الإجرائية التي باشر بها نصوصه السردية، فوجده قد اعتمد فيها على مؤلفات "**جيرار جنيت**" في كتبه : "الخطاب القصصي الجديد (1983) Nouveau Discours du récit وصور 2(1969) Figure 2 وصور Figure 3؛ فهذا النقد التطبيقي مرتهن كليا، مع نزوع لتبسيط المنهج إلى العلامية السردية في مستوياتها الشكلانية، ولا سيّما **جنيت**، وربما لهذا السبب غلبت التعليمية الشارحة على التطبيق[4] ، وقد اعتبر **أبو هيف** استباق تطبيقه بمهاد نظري عن تحليل النصوص، تلميح منه حتى يتمكّن من الوصول إلى شرح نصه بطرق مختلفة بدل أن يتقيّد بمنهج واحد يتبعه في تحليله؛ لأنه حدث وأن قارب نصه السردي بتنوع منهجي، تراوح بين: منهج

[1] المرجع السابق، صص: 458-459.
[2] المرجع نفسه، ص: 460.
[3] انظر المرجع نفسه، ص ن.
[4] المرجع السابق، صص: 461-462.

غريماس في دراسته لوحدات النص على أساس الأغراض، ومنهج **جنيت**؛ من خلال مقاربة النص في مستوى النظام الزمني، واكتفى بالحد الأقصى من التحليل البنيوي الشكلي، لأن هذا الناقد، حسب **أبو هيف**، يعتبر هذه الاتجاهات الجديدة مجرد تقنيات للدراسة وليست مناهج نقدية، فكرية وفنية، قادرة على الوقوف على المعنى والدلالة[1].

تناول **أبو هيف** مؤلفا نقديا لـ **شكري المبخوت** الذي خصّه لدراسة **طه حسين**، في كتابه الأيام، عنونها بـ : "سيرة الغائب–سيرة الآتي :السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين"(1992)؛ حيث اختار النظر إليها، مختبرا فيها تأثره بالنهاجيات المعرفية والنقدية الجديدة، وقاربها من حيث هي نص أدبي، وقد اختبر فيها من الناحية النظرية معاييرا لا مناص منها، خاصة وحدة الراوي والشخصية، ووحدة المؤلف و"الراوي–الشخصية"، معتمدا على "**فيليب لوجون** (Ph. Lejeune)" في كتابه: "الميثاق السير ذاتي Le Pacte Autobiographique"(1975)[2].

والتمس **أبو هيف** مواطن الميل النقدي للاتجاهات الجديدة عند **المبخوت**؛ في مستويات تناوله للصنعة والسرد في كتاب الأيام، حيث أثار في الباب الأول من مؤلفه النقدي تحليلا مشابها لأسئلة الشكلانيين الروس : كيف صنع الكتاب؟ ومن خلال مضّيه مع كشوفاتهم السردية التي تطورت فيما بعد، ودرس طريقة "**طه حسين**" في البناء التي تقوم على مبدأي الانفصال والاتصال؛ من خلال التكثيف والتوسيع والتعليل، تطرق إلى الملفوظات المكونة للنص[3]، ففي النقد التطبيقي، اعتمد الناقد **شكري المبخوت** نهاجيات الاتجاهات النقدية الجديدة في تحليله دون تعسف أو ابتسار، وقصر نقده على النص من داخله؛ وهذا ما يجعل نقده التطبيقي من النماذج الأكثر إشراقا بيانيا والأكثر تملكا معرفيا ونقديا لنهاجيتها النقدية الجديدة في حركة نقد القصة والرواية في العقدين الأخيرين[4].

استعرض الناقد السوري **عبد الله أبو هيف** جهدا نقديا آخر، رأى أنّ صاحبه قد مال فيه إلى الأخذ بنهاجيات الاتجاهات الجديدة؛ من مثل: العلامية البنيوية، وشعرية السرد منها بخاصة، وهذا المؤلف النقدي هو للناقد المصري: **بهاء الدين محمد مزيد**، والذي

---

[1] المرجع نفسه، ص: 463
[2] المرجع نفسه، ص ن.
[3] المرجع السابق، ص: 465.
[4] المرجع نفسه، ص: 466.

يحمل عنوان : "خالتي صفية والدير بين واقعية التجديد وأسطورية التجسيد"(1995)؛ حيث اعتمد على هذه الرواية :"خالتي صفية والدير" للروائي المصري **بهاء طاهر** لأنه رآها معين خصب للتحليل الأسلوبي بما تشتمل عليه من تجليات أسطورية وجدل مستمر بين الواقع والرمز، بين التجسيد والتجريد، بين اللغة والميتالغة، والرواية والميتارواية[1]؛ معتمدا في كل هذا على بعض خصائص العلامية البنيوية، كما شرحها بعض النقاد العرب، وبعض الباحثين الإنجليز؛ رغم عدم اهتمامه بذكر مرجعيته النقدية، والتي قام بتبسيطها حدّ الاختزال المخّل[2].

تتبع **أبو هيف** طريقة تحليل النصوص السردية من خلال الإفادة من اتجاهات النقد الحديثة في مجال السرديات، فقدّم مقاربته لكتاب "قنديل أم هاشم: قراءة وتحليل" لناقد مغربي: **محمد الصالحي**، قصد فيه صاحبه تحليل السارد في هذا النص الروائي، وطبيعة المحكي، والتعرف الزمني. وكغيره من النقاد السابق ذكرهم؛ استملح التبسيط، وقصر استخدامه في التحليل السردي على جوانب دون أخرى، واستعاد وظائف السارد الخمسة، كما حددها **جنيت** :الوظيفة السردية، وظيفة التوجيه، وظيفة التواصل، وظيفة الشهادة، والوظيفة الأيديولوجية، وفعل ذلك في طبيعة المحكي: محكي الأحداث ومحكي الكلام ومحكي الأفكار؛ هذا الأخير الذي جعله في ثلاثة أنواع :المحكي السيكولوجي والمونولوج المستحضر والمونولوج المسرود[3]، غير أنه تعامل مع هذه التقنيات، وفقا لـ **أبو هيف**، على أنها تسود المشهد النقدي، فيأخذ من باحثين ونقاد عرب بادروا إلى التعريف بهذه التقنيات، وكان أولى به أن يعود إلى المصادر الأساسية، كذلك في مهاده النظري الذي أراد فيه تقديم شروح عن زمن القصة وزمن الحكاية، لينطلق من خلالها، لكشف هذين الزمنين في الرواية؛ فما لبث أن أثقل شروحه التي قدّمها برسوم وأشكال لا تنفع ولا تضر، شأنه في ذلك شأن النقاد العرب المولعين بالشكلية ومجاراة ضروب الإدهاش بحجة العلمية ومبالغات ما يسمى بعلم النص[4].

---

[1] المرجع نفسه، ص ن.
[2] المرجع نفسه، صص: 467-468.
[3] المرجع السابق، ص: 468.
[4] المرجع نفسه، صص: 468-469.

رأى **أبو هيف** أن مختلف الدراسات العربية لا تبتعد في مقصديتها عن المعالجة النقدية، إذ قدّم الناقد المغربي **سعيد الحنصالي** في كتابه: "بداية ونهاية: قراءة وتحليل"(1995) مقاربة نصية استعان فيها بشروح نقاد علم النص وشعرية السرد؛ ولاسيما: **فان ديك وجيرار جنيت**؛ كونه عالج الحكاية من خلال الغلاف والعنوان، والخطاب من خلال البنى الفوقية والخطاطة السردية الكبرى للنص، والخطاطات المتفرعة، وبنيات التّحول[1]، فعلى الرغم من استعانته "بالعديد من المفاهيم الجديدة التي تنتمي إلى نظرية الخطاب ونظرية السرد؛ والتي تفسح مجال التعرف على الداخل النصي وخارجه وفهمه بالشكل الذي يوافق سياقه الاجتماعي والنفسي والتاريخي واللغوي وكشف المكونات الأساسية للخطاب وتفكيكه بنيويا ودلاليا وتداوليا، لا يخفي عنايته بالشكل، فهو مهتم بالتحليل النصي: زمن الخطاب، مضمون الخطاب، مقاصد الخطاب، صياغة الخطاب، متلقي الخطاب"[2].

عنون **أبو هيف** الفصل الرابع من كتابه: "النقد الأدبي العربي الجديد"، بـ "**الاتجاهات الجديدة المتصلة بالبنيوية وما بعدها**"؛ حيث قسّمه إلى قسمين: في القسم الأول أراد الوقوف على تلك الممارسات النقدية التي كانت بمثابة إطلالة تطورية لهؤلاء النقاد على الاتجاهات النقدية الجديدة، ووضع لها عنوان فرعي: تطور الاهتمام بهذه الاتجاهات؛ والذي تناول فيه مقاربة جملة من النظريات النقدية الجديدة: من مثل الشكلانية، والأسلوبية، واللسانية، وعلم الدلالة، وعلم الإشارة، والشعرية. أما القسم الثاني، خصّه لتلك النشاطات النقدية العربية التي مارس فيها أصحابها هذه الاتجاهات، وخصّ حديثه فيها عن: شعرية السرد، الألسنية، البنيوية، التفكيكية، وعنونه بـ: الممارسة النقدية العربية لهذه الاتجاهات، ليصل إلى ملاحظات ختامية، سجّلها على الموقف العربي من الاتجاهات الجديدة المتصلة بالنظريات النقدية، البنيوية وما بعدها.

ونظرا لأنّ فصل بحثي هذا يحاول تقصي تلك الأبعاد النقدية والمرجعية التي بلورت النظرية السردية، والوقوف على الممارسات العربية التي حاول فيها أصحابها استثمار الجهود النقدية كما قال بها أصحاب النظرية السردية، وبوقوفي على مقاربة الناقد السوري

[1] انظر المرجع نفسه، ص:471.
[2] المرجع نفسه، صص: 470-471.

أبو هيف لهذه الممارسات النقدية التي تأثر فيها أصحابها بمختلف الاتجاهات الحداثية في النقد.

نظرا لأنّ موروث المدرسة **الشكلانية الروسية** هو القاعدة الصلبة الأولى، والمهاد النظري الذي بنى عليه علم السرد كيانه، واستقامت له آلياته الإجرائية من خلال إعادة صياغة لمختلف القضايا النقدية المتعلقة بالسرد، فإنّ **أبو هيف** فضّل الحديث عن كتاب النقدي الذي يحوي ذلك ما خلفه النقاد الروس، وهو: " نظرية المنهج الشكلي" (1965) Théorie de la Littérature: Textes des Formalistes Russ التي ترجمها الناقد المغربي **إبراهيم الخطيب** عام(1982)، فكانت الحدث النقدي الأكثر أهمية في تنمية الاتجاهات الجديدة لنقد القصة والرواية، وتحدث ناقدنا عن ما جاء به **الخطيب** في ترجمته لهذه النصوص؛ كونه قد ضمّن كتابه نصوصا مترجمة عن كتاب "نظرية الأدب" الذي كان أعده بالفرنسية **تزفيتان تودوروف**، وشمل كتابات مختارة وضعت بين سنتي(1915-1920)، كما رأى أن المترجم قد أضاف نصا لـ **جاكوبسون**، إلى نصوص **بوريس ايخنباوم** في نظرية المنهج الشكلي" وحول "نظرية النثر" و"كيف صيغ معطف غوغول"، يوري تنيانوف "مفهوم البناء"، وجاكوبسون "القيمة المهيمنة" و"عن الواقعية في الفن" ومشكلات الدراسات الأدبية واللسانية مع (تنيانوف)، وشكلوفسكي "بناء القصة القصيرة والرواية"، و توماشفسكي "نظرية الأغراض".[1] دون الخوض في التنظيرات والتأسيسات وطرق صياغة مفاهيم وإسقاط أخرى من قبل النقاد الروس، حتّى يتجنّب أبو هيف التكرار في هذا الموضوع قصر حديثه على الجانب الببلوغرافي ليمكّن القارئ سهولة الحصول عليها دون عناء، ولكي يكسبه دليلا خاصا بالمنشورات والدراسات السردية لفترات زمنية معتبرة في الممارسة النقدية.

ويعتبر **أبو هيف** أن إقبال **الخطيب** في سنة (1986) على ترجمة كتاب "مورفولوجية الخرافة Morphologie du Conte" لـ **فلاديمير بروب**؛ بمثابة جهد مكتمل قدّمه الناقد للتعريف بأعمال والشكلانيين الروس، رغم أن هذا المؤلف النقدي قد أعيد ترجمته من قبل ناقدين عربيين: الناقد السعودي **أبوبكر أحمد باقادر** و**أحمد عبد الرحيم نصر** من السودان

[1] المرجع السابق، ص: 206.

سنة (1969) بعنوان: "مورفولوجيا الحكاية Morphology of the Folktale"؛ والتي مال فيها الناقد السعودي إلى النقد الأدبي، وحرص فيها الناقد الثاني على الطوابع الفولكلورية[1]. وللناقد كلّ الفخر والتقدير كونه وضع بين يدي الباحث العربي دليلا ضخما يحوي موسوعة إحصائية لما يتعلق بالنقد ونقد النقد لا سيما الاتجاه السردي، فالناقد قد بذل مجهودا جبارا في هذا المجال من خلال مؤلفه النقدي النقد الأدبي العربي الجديد، والذي سجّل به الريادة، في مقابل فشل مختلف الجهود العربية التي حاول أصحابها فيها القيام بأمر مشابه.

لقد استطاعت المدرسة الشكلانية الروسية الهيمنة على الساحة النقدية، بوصفها أهم مرجعية نقدية أسهمت في بلورة علم السرد، من خلال صياغتها لجملة من المفاهيم الأدبية سهلت الوقوف على الطريقة التي قدّمت بها مختلف الظواهر الأدبية. سجلت بهذا نقلة نوعية في تاريخ النظرية النقدية، كونها سعت لتخلي الدراسة النقدية من الإرهاق والجهاد الذي عانته مع المناهج خارج نصيّة، مثل المنهج التاريخي والنفسي، والاجتماعي. فكانت الأساس النظري الأول لتناول النص السردي من خلال الإنجاز الهائل والإرث النقدي الذي خلّفه روادها، ولإقبال النقاد الفرنسيين بالخصوص عل استثمار مقولاتها النقدية ومختلف أرائها وآلياتها الإجرائية، من مثل: **تودوروف، رولان بارت وجيرار جنيت**؛ ممن كان لهم سبق الريادة في الاشتغال السردي.

استطاع **تودوروف** بفضل صياغته لنموذج البنية السردية وفق النّحو، أن يمدّ النظرية السردية بقواعد تتحكم في نحو النص السردي، وتضبط قوانين انبنائه، حيث ألهمت دراسته الكثير من النقاد الفرنسيين لنسج دراسات سردية على منواله. في حين ركّز الناقد الفرنسي **جيرار جنيت** في دراسة الخطاب السردي على القضايا النقدية التي تناولها النقاد القدامى ولم يتوصلوا فيها لإعطاء تفسيرات للطرائق التي تروى بها الأحداث المتشابهة والمتكررة، مثل: الصعوبة التي ظلّت مطروحة حول السارد الحقيقي للعمل، والخلط بينه وبين الشخصية التي توجّه وجهة نظرها المنظور السردي، وأراد أيضا أن يبني نحوا للحكاية بوصفها توسيعا للفعل ومطبّقا عليها مقولاته: الزمن وما يتعلّق به من

[1] المرجع نفسه، ص ن.

ترتيب ومدة وتواتر، والصيغة والصوت السردي. أما **رولان بارت** قد بلور نظريته في السرد من خلال صياغته لجملة من القضايا الأساسية الخاصة بالتنظير لعلم السرد، جعلها خمس مقولات تمثلت في: لغة السرد، الوظائف، الأفعال، السرد، نظام السرد. ومن ثمّ الفصل بين مستويات النص السردي بوصفه قصة وخطاب، مرعيا فيه العناصر السردية واللاسردية، ليكون بجهده رائد التحليل البنيوي السردي.

حيث تسنى لنقاد السردية الإطلاع عليها وتطبيق مقولاتها النقدية في مختلف الثقافات والمناطق، حيث شهد الوطن العربي إقبال نقاد السرديات العرب عموما والجزائريين منهم بوجه خاص، على مختلف ما جاء به هؤلاء النقاد، محاولين استثمار مقولات النظرية السردية، وجاءت إفاداتهم مختلفة ومتفاوتة من ناقد إلى آخر، وفي بعض المرّات متشابهة ومكررة. لكنها أسهمت بقسط كبير في التخلص من الطرق والأساليب النقدية التقليدية التي كانت تتبع من قبل النقاد لتحليل النصوص السردية، وتدخل ضمن المحاولات النقدية الجادة في التأسيس لنظرية نقد الرواية ومختلف السرود.

تمهيد

في إشكالية المصطلح النقدي.

1- مفهوم المصطلح النقدي.

1-1 دلالة كلمة مصطلح.

1-2 علم المصطلح.

1-3 إشكالية ترجمة المصطلح السّردي.

2 - المصطلح السردي عند الناقد عبد الله أبو هيف.

تمهيـــــد:

لم ينشأ النّقد العربي الحديث والمعاصر نتيجة لتطور الفكر العربي، الذي يمكن أن يمسّ النقد العربي القديم، أو تولّد عن نقد أدبي جديد؛ بل كان نشوءه نتيجة عمليات المثاقفة التي جرت بين كل من الثقافة العربية والثقافات الأوربية المختلفة. الأمر الذي أدى بالنقد العربي إلى الانفتاح والتفاعل مع مختلف النظريات وكذا المناهج النقدية السائدة في موطنها آنذاك.

انبنى النقد العربي الحديث على أسس ومرتكزات النقد الغربي، مما أوقعه في وضع حرج وسلبي في آن واحد؛ حيث يقوم في معظمه على الأخذ دون العطاء. وقد اتفق على أنّ النقد الأدبي بصفة عامة يستمد مادته من الإبداع الأدبي، والنقد الغربي معروف أنه يتميز بعمقه وثقل مرجعيته الفكرية والإبستيمولوجية، من هنا تمتزج لغته النقدية بلغة الإبداع الأدبي، لذا فهو يحتاج لكثير من الشرح والتدقيق أثناء عملية نقله حتى يتسنى للقارئ العربي أن يستوعبه، هذا الأخير الذي يحمل معرفة مخالفة ومختلفة، ومحددة بمرجعية مغايرة للمرجعية الغربية.

يتطلّب ولوج أي علم من العلوم التّمكن أو الحصول على أداة نقدية؛ إذا ما امتلكها الراغب في الدخول، يتسنى له التجوال في أعماق العلوم، ودخولها ما رغب واستطاع؛ ألا وهي المصطلح، الذي كلما امتلكه مستعمله تمكّن من التطرق إلى مختلف العلوم والتخصصات؛ فـ"مفاتيح العلوم مصطلحاتها، ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى، فهي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به يتميز كل واحد منه عما سواه. وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية حتى لكأنها تقوم من كل مقام جهاز من الدوال ليست مدلولاته إلا محاور العلم ذاته ومضامين قدره من يقين المعارف وحقائق الأقوال".[1]

يكتسي المصطلح أهمية بالغة، وواضحة المعالم داخل المنظومة المعرفية، إذ به يقاس تطور العملية النقدية والمعرفية، أو تخلفها. وينمّ ظهوره في أية حضارة " عن مرحلة متقدمة من النضج والتأمل والوعي"[2]، لذا نجد أهل الاختصاص في مجال علم المصطلح والنظرية النقدية يؤكدون على ضرورة التقيد بالضوابط والأسس الموضوعة خصيصا للتعامل مع المصطلح النقدي الحداثي، بوصفه دخيل ومستورد من ثقافة الآخر، دون الانسياق للترجمة والتعريب متناسين خصوصية المصطلح التي كان يتمتع بها في موطنه الأصلي، فأكثر الصعوبات التي تواجه البحث العلمي العربي ولّدتها صعوبة الحصول على مصطلحات تعبر عن جملة من المفاهيم العلمية، المستجلبة في مجملها من الثقافة الغربية.

---

[1] عبد السلام المسدي .قاموس اللسانيات عربي فرنسي .فرنسي عربي .الدار العربية للكتاب .تونس .1984 ص: 11.

[2] فاضل ثامر. اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث. ط1. المركز الثقافي العربي. 1994. ص: 170.

تظهر مشكلة المصطلح عند محاولة الباحث العربي ترجمة مفاهيم معينة، أو التعبير عن دلالة بعض المصطلحات التي تواجهه أثناء ممارسته العملية النقدية؛ سواء كان ذلك التعبير شفويا أو كتابيا، فيقف الباحث أمام ذلك الكم الهائل من المصطلحات عاجزا على التعامل بها، فعلى الرغم من أن هذه المصطلحات جاهزة للاستعمال، إلا أن فكر الباحث لا يحوي خلفية دلالية أو معرفية لها، كما لا يجد لها في ذهنه مقابلات مفهوميه دقيقة تعبر عنها، فالناقد العربي المعاصر يعيش في صراع دائم، يحاول إزالة ذلك الغموض واللّبس المخيّم على مصطلحات النقد العربي، وتحقيق هذا يتطلّب "محاصرة الدلالات الممكنة للمصطلح، والتي تمنحه شخصية مستقلّة تميّزه عن المصطلحات الأخرى المستعملة في مختلف الحقول المعرفية؛ ذلك أنّ المصطلح له هويّة تلازمه، إذ ينشأ في وضع ما وينتقل من بلد إلى أخر، ومن ثقافة إلى أخرى، ومن عصر إلى عصر. فتسهم هذه الرحلات في إحداث تغيّرات وتبدلات على المستوى البنائي والصوتي والدلالي.[1]

إذا ما حاول الباحث تتبع خطوات التحليل النقدي للنص الإبداعي تواجهه صعوبة التعامل مع المصطلح النقدي، من حيث عملية حصر معناه ودلالته التي وضع لها، حيث يرجع البعض هذه الصعوبة إلى ضعف في مستوى الباحث المبتدئ أو المتلقي النقدي، إلا أنه يمكن القول أن المصطلح في جميع التخصصات يملك خصوصية حضارية، كما أنه نتاج فكر اكتسب دلالته من المحيط الذي ولد فيه.

تناسي الناقد العربي الخصوصية الحضارية والجذور الفلسفية والمعرفية التي يمتلكها المصطلح، "قد تخرج المصطلح من دلالته الوضعيّة إلى دلالة جديدة ترتبط بكيفيات الاستثمار وبالسياقات(...) من شأنها إبعاد المصطلح عن أصله لغايات وظيفيّة تحددها الاستعمالات"[2]، لذا أرغمت مختلف الدراسات حول المصطلح، في ظل النظرية الحديثة، الباحث في هذا المجال، بضرورة "البحث في تاريخ المفهوم بماضيه وحاضره(...) وضرورة استقراء تاريخ المفهوم، خلافا لما ذهبت إليه النظرية المصطلحية التقليدية من أن المفاهيم لا بدّ أن تدرس من منظور تزامني De point de vue synchronique فحسب(...) بالتالي لابدّ من أن تدرسها من منظور تعاقبي De point de vue diachronique." لأنها تهتم بالمفاهيم عامة اهتمامها بالتسميات"[3].

لا يسمح للمترجم عزل المصطلح عن مفهومه التاريخي الذي اكتسبه، كما ينبغي عليه أن يحصر نفسه بين دفتين أثناء قيامه بعملية ترجمة ونقل المصطلحات؛ فهو إما أن

---

[1] بوطاجين السعيد .إشكالية ترجمة المصطلح النقدي .رسالة لنيل شهادة دكتوراه دولة في النقد الأدبي .جامعة الجزائر، 2006/2007. ص: 108.

[2] المرجع السابق، ص: 108.

[3] يوسف مقران .المصطلح اللساني المترجم مدخل نظري إلى المصطلحات. ط1. دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع. سوريا. دمشق. جرمانا 2007. ص: 145.

يعود "إلى التراث أو غيره (...) وهذه الظاهرة تكاد تعمم على الترجمات التي تقام في العلوم الإنسانية جمعاء"[1].

يقوم المترجم بعمليتين مختلفتين، يسعى من خلالهما إعطاء مصطلحه الدخيل على سلسلة المصطلحات العربية اسما يحمله في المنظومة المصطلحية، وبالتالي يلجأ أولا إلى المصطلح التراثي العربي ويبحث فيه عن مفهوم يتناسب وهذا الدخيل، ويكون ذلك "إما بالحفاظ على المفهوم القديم (...) أو بإعادة تعريفه وهو موضوع في سياق ترجمي على القارئ وحده أن يكشف ذلك"[2].

والدفة الثانية غير التراث، يلجأ فيها المترجم إلى صياغة المصطلحات باستعمال طرق وآليات تسهم في بلورة دلالة المصطلح من مثل "المجاز، الاشتقاق، والتركيب(...) وهذه الآليّات التي مكنته من توليدها (...) يكون المترجم قد استعملها بصورة أكثر ترديدا في سبيل وضع مقابلات للمصطلحات الواردة باللغة المصدر"[3].

تبدأ من هنا تظهر ذاتية المترجم، ويقوم بالمفاضلة والمقارنة بين المصطلحات، وتبني مصطلح دون آخر، الأمر الذي يؤدي إلى التعدد المصطلحي للمفهوم الواحد؛ على اعتبار اشتغال المترجم الفردي، مما يزيد من حدة الأزمة المصطلحية، دون التخفيف منها.

وهناك أسباب أخرى من بينها: " عدم التزام الكثير من المترجمين واللسانيين والمؤسسات التعليمية والأكاديمية والثقافية والصحفية بالجهود المشتركة المثمرة في هذا المجال، مما أدى إلى ظهور أكثر من مقابل ترجمي للمصطلح الواحد، وغياب ضوابط مشتركة وموحدة في كيفية وضع المصطلح وترجمته وتعريبه"[4]. وكذا ضعف تعميم المصطلحات التي توصل إلى الالتفاف حولها وصعوبة تداولها وانتشارها إلا في حدود ضيقة يصعب في تداولها وإفادة منها، مما ساعد على انتشار الاجتهادات الفردية والاعتماد القواميس والمعاجم غير المتخصصة. يكاد يتفق الدارسون على وجود أزمة في المصطلح النقدي أو على الأقل اضطراب وصعوبة في التعامل مع جملة من المصطلحات، خاصة المصطلحات الدخيلة على الثقافة الأصلية، والموظفة في الاختصاصات الحداثية التي استجلبت إلى الثقافة العربية ودعت إلى الدراسات المتوسلة في ممارساتها واشتغالها على النصوص بهذه المناهج والنظريات.

ترجع هذه الأزمة التي تواجه الناقد العربي "إلى فشل في نقل المصطلح النقدي إلى العربية من ناحية، أو فشل فهم دلالته من جانب المتلقي من ناحية أخرى"[5]. كل هذا سببته

---

[1] المرجع نفسه، ص. ن
[2] المرجع السابق، ص: 146.
[3] المرجع نفسه، ص. ن
[4] فاضل ثامر. اللغة الثانية. ص: 170
[5] المرجع السابق، ص: 29

الأزمة الفكرية بالدرجة الأولى، والأزمة الثقافية العربية، فسوء استخدام مفردات الحداثة الغربية هو ما أوقعنا في كل هذه الفوضى الدلالية.

1- مفهوم المصطلح النقدي.

1-1 دلالة كلمة مصطلح:

ورد في المعجم الوسيط لفظة "الاصطلاح" مصدرا لـ"اصطلح"، بمعنى اتفاق طائفة على شيء مخصوص، ولكلّ علم اصطلاحاته.

واصطلح القوم: زال ما بينهم من خلاف، واصطلحوا على الأمر: تعارفوا عليه واتفقوا. تصالحوا :اصطلحوا.

صلح صلاحا، وصلوحا: زال عنه الفساد، أصلح الشيء: أزال عنه فساده"[1].

وجاء في لسان العرب، في مادة **"صلح":**

"الصّلاح: ضدّ الفساد؛ صلح يصلح صلاحا وصلوحا، والإصلاح: نقيض الإفساد.

السّلم. و قد اصطلحوا وصالحوا وأصّلحوا : تصالح القوم بينهم. والصّلح:**والصّلح** متصالحون"[2]، أي اتفقوا و زال خلافهم. :وتصالحوا و اصّالحوا، وقوم صلوح

يقابل كلمة مصطلح، كما هو ظاهر، معنى الاتفاق والتوافق، بعدما كان هناك اختلاف، فلما توصلوا إلى اتفاق حول المعنى الذي اختلفوا حوله؛ استقام المصطلح وأصبح يحمل الدلالة التي وضعت له.

أخذت لفظة "مصطلح" في اللغة العربية من المادة اللغوية "صلح"، وهو مصدر ميمي للفعل "اصطلح"، ولقد حدّدت المعاجم العربية دلالة هذه المادة بأنها "ضد الفساد"؛ وإصلاحه بين القوم لا يتم إلا باتفاقهم.[3]

وردت كلمات كثيرة من هذه المادة في القرآن الكريم، وفي الحديث الشريف، وأثبتت المعاجم العربية الجامعة قدرا كبيرا من كلمات هذه المادة في نصوص عربية، تخصصّت دلالة كلمة "اصطلاح" لتعني الكلمات المتفق على استخدامها بين أصحاب التخصص

---

[1] ابراهيم مصطفى .حامد عبد القادر .أحمد حسن الزّيات .محمد علي النّجار .المعجم الوسيط. ج1 من أول الهمزة إلى آخر الضّاد. دار الدعوة للتأليف والطباعة والنشر والتوزيع. استانول تركية. مجمع اللغة العربية الادارة العامة للمعجمات واحياء التراث. جمهورة مصر العربية. 1989. ص: 520

[2] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري .لسان العرب.ط1. المجلد الثاني. دار صادر بيروت،1955-1374هـ. 1992-1412هـ. مادة "صلح". ص: 516

[3] انظر محمود فهمي حجازي .الأسس اللغوية لعلم المصطلح. الناشر مكتبة غريب. دت. ص:07 .

الواحد، للتعبير عن المفاهيم العلمية لذلك التخصص، وبهذا المعنى استخدمت كلمة "مصطلح" وأصبح الفعل "اصطلح" يحمل هذه الدلالة الجديدة.[1]

يحمل المصطلح في اللغات الأوربية تسميات مختلفة تكاد تكون متفقة في النطق و الإملاء.

لدينا: Term في كل من اللغة الانجليزية، والهولندية والدنماركية. Terminus أو Term في الألمانية. وTerme في الفرنسية وTermin في الروسية.

وهي تدل في الاستخدام العام، في كثير من اللغات الأوربية، "على الحد الزمني أو المكاني أو على الشرط، و في الاستخدام المتخصص على أية كلمة أو تركيب يعبّر عن مفهوم أو عن فكرة"[2].

وأورد معجم "Le Robert" تعريف للمصطلح على أنّه : لفظ أو دلالة تطلق على اختصاص علمي محدّد ومضبوط، حتى يتمكّن الاختصاص الواحد من اكتساب مصطلحات ذات دلالة معينّة مختصة، وتعني اللفظة "مصطلح" في المعنى الاصطلاحي المتفق عليه، الكلمات والتعابير التي تمّ اختيارها واتفق عليها من أجل معرفة اشتغال اختصاص معيّن[3].

قد يحل لفظ "Terme" في اللغة الفرنسية، معنى لغوي متضمّن الجملة؛ حيث يؤدي وظيفة محدّدة يبقى محتفظا بها حتّى خارج مجال اختصاصه، والتي تسمح له بالتمايز عن باقي الدلالات التي تحملها بعض المرادفات المشابهة له، وعن باقي العناصر الأخرى خارج السياق أو البناء الذي وضع فيه[4].

1-2 علم المصطلح: Terminologie

---

[1] المرجع نفسه، ص: 08.
[2] المرجع نفسه، ص: 09.
[3] Le Robert –Alain Rey- p. 1004.

- Terme.mot ou expression qui dénomme une notion précise, une classe d'objets, le sens d'un terme usuel, rare.

  Termes.Ensemble de mots et d'expression choisis pour faire savoir quelque chose.

[4] Jean Dubois et autres .Dictionnaire de Linguistique et des sciences langage. Larousse, paris 1999 pour la présente édition, p 480.

- Terme

  1-En syntaxe .un terme est un mot qui assure, dans une phrase, une fonction déterminée, aussi, dans un dictionnaire, l'adresse n'est pas un terme au sens strict.

  2-Terme s'emploie parfois comme synonyme de mot, item, élément, lorsqu'il implique une forme définie par les relations de l'item avec les autres items de la structure.

أقرّ مجمع اللغة العربية في مطلع السبعينات(1975) بالقاهرة، إطلاق تسمية "علم المصطلح" على التخصص الذي يبحث في القواعد العامة و الشروط العلمية لهذه الألفاظ الاصطلاحية. فـ"علم المصطلح Terminology(في اللغة الانجليزية) وTerminologie(في اللغة الفرنسية) "هو القواعد الخاصة بدراسة العبارات الاصطلاحية الخاصة بفرع من فروع المعرفة مع تصنيفها وتبويبها وتعريفها"[1]

وأعتبر "قاموس اللسانيات"، الفرنسي، علم المصطلح " ظاهرة تلازم العلوم وتصاحبها؛ فكل علم أو تخصّص يحتاج إلى جمله من المصطلحات المحدّدة دلاليا، والتي تحمل معنى مفاهيمه، وتحديد هذه المصطلحات وجمعها هو ما يشكّل علمية المصطلح؛ على اعتبار أن اللسانيات علم من العلوم، فكل مدرسة لسانية تحوي مجموعة من المصطلحات، المحددة والدقيقة؛ تميزها عن سائر المدارس اللسانية الأخرى؛ ولا علم بدون مصطلحات"[2].

يتفق المختصون الأوربيون بـ"علم المصطلح"، على أنّ أفضل تعريف أوربي للمصطلح هو الآتي: "الكلمة أو العبارة الاصطلاحية مفهوم مفرد أو عبارة مركّبة استقر معناها أو استخدامها وحدّد في وضوح، هو تعبير خاص ضيق في دلالته المتخصصة، وواضح إلى أقصى درجة ممكنة، وله ما يقابله في اللغات الأخرى، ويرد دائما في سياق النظام الخاص بمصطلحات فرع محدد فيتحقق بذلك وضوحه الضروري"[3].

يتضح من خلال هذا التعريف أن المصطلح إما أن يكون كلمة مفردة أو شكلا مركبا؛ لكنه محدد ومتفق على دلالته، بحيث يسهل تحديد معناه حتى لو ذكر خارج السياق الذي ينتمي إليه.

حدد العالم النمساوي" فوستر" E.Wuster مجالات علم المصطلح، وقسمه إلى قسمين: علم المصطلح العام وعلم المصطلح الخاص[4].

يهتمّ علم المصطلح العام بالقضايا المنهجية العامة التي لا ترتبط بلغة مفردة أو بموضوع بعينه، والتي تتناول: طبيعة المفاهيم، وخصائصها، وعلاقاتها الممكنة، ونظمها، ووصفها –تعريفا وشرحا- وكذا طبيعة المصطلحات ومكوناتها(...) وتوحيد المفاهيم والمصطلحات، وتدوينها ومناهج إعداد معاجمها وغيرها، أما علم المصطلح الخاص؛ "فيتضمن القواعد الخاصة بالمصطلحات في لغة مفردة، مثل اللغة الفرنسية أو اللغة العربية، وهذا التمييز بين علم المصطلح العام؛ أو النظرية العامة لعلم المصطلح من

---

[1] مجدي وهبة. معجم مصطلحات الأدب (انجليزي. فرنسي. عربي). مكتبة لبنان ساحة رياض الصالحين. بيروت 1974. ص: 565.

[2] J. Dubois .Dictionnaire de linguistique, p :481.

- **Terminologie** .toute discipline, et à plus forte raison toute science, a besoin d'un ensemble de terme, défins rigoureusement, par lesquels elle désigne les notion qui lui sont utiles .cet ensemble de terme constitue sa terminologie officielle… repose en partie sur celle des grammairiens latins… chaque école linguistique se constitue une terminologie particulière, plus ou moins complète et spécifique ; il n'ya pas de science sont terminologie.

[3] محمود فهمي حجازي .الأسس اللغوية لعلم المصطلح. صص: 11-12.

[4] E.Wuster, internationale sprachnormung in dertechnik, besonders in der Elektrotechnik, 3ed Bonn Bouvier,1970. ذكره : محمود فهمي حجازي. في الأسس اللغوية لعلم المصطلح. ص : 19

جانب وعلم المصطلح الخاص من الجانب الآخر يوازي التمييز بين علم اللغة العام وعلم اللغة الخاص"[1].

حيث يمثّل علم المصطلح العام النظرية ويمثّل علم المصطلح الخاص الجانب التطبيقي لها، والتمييز بين علم المصطلح العام والخاص، كالتفريق بين علم اللغة العام أو اللسانيات العامة، واللسانيات التطبيقية. بإمكان علم المصطلح الخاص إثراء علم المصطلح العام، وتقديم نظريات جديدة من خلال بحثه وتطبيقاتها المختلفة.

3-1 إشكالية ترجمة المصطلح السردي:

اقترح **تودوروف** في سنة 1969 مصطلح السرديات Narratologie لتدريس علم لم يوجد بعد؛ ألا وهو علم القصة، فالسرديات لم تولد من عدم؛ ولكن الأعمال التي تستوحى منها أو التي تجد نفسها فيها تتوزع بشكل غير متعادل في الزمان".[2]

وهنا إشارة إلى التطورات التي شهدها واقع القصة، منذ **أفلاطون وأرسطو** إلى التعريفات التي وضعها كل من **تودوروف وجيرار جنيت** لعلم السرد؛ حيث أن الأول جعل "القصة = الحكاية = Récit في كتابه:

Grammaire du « Décaméron » ,paris, 1969.

والثاني، القصة = الخطاب السردي. في كتابه Figures 3, paris, 1972, « Discours du récit repris et précisé dans nouveau discours du récit », paris, 1983.

يعطي علم السرد، وإن كانت الشفهية هي موضوعه، لنفسه موضوعا ليس النصوص في ذاتها، ولكن نموذجا معينا من العلاقات التي تتجلى فيه، والتي تحدد الطريقة السردية".[3]

يدرس علم السرد "طبيعة وشكل ووظيفة السرد(...) كما يحاول أن يحدد القدرة السردية، وبصفة خاصة(...) السمة المشتركة بين كل أشكال السرد(...) وما يجعلهم مختلفين عن بعضهم البعض، ويشرح السبب في القدرة على إنتاجهم وفهمهم".[4]

فهو يهتم بكل ما ينطقه اللسان السردي ككل ليصل من خلال تحليله للقواعد والقوانين التي يحتكم إليها هذا اللّسان ويشكّل منها متونه السردية؛ الأمر الذي يؤدي بهذا العلم للاهتمام حتى بالسرود غير الأدبية، فبحث الخصائص التي تشترك فيها أنواع السرد

---

[1] المرجع السابق، ص: 20.
[2] أوزوالد ديكرو .جان ماري سشايفر .القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللّسان. ص: 206.
[3] المرجع السابق، ص: 210.
[4] جيرالد برنس .المصطلح السردي. ترجمة/ عابد خزندار. المجلس الأعلى للثقافة. 2003. ص: 157.

المختلفة،التي تفرق بين السردي واللاسردي؛ حيث لا يمكن استنباطها من نص واحد؛ الذي يمكن أن يحوي بعض هذه الخصائص، لكن ليس كلها، بل تتعداه إلى أشكال سردية مختلفة، فهو لا يسعى إلى بلورة قاعة يحتكم إليها نوع واحد من السرود؛ غايته إكساب كل نوع منها تقنيات وأدوات إجرائية خاصة بها تجعلها متمايزة عن باقي السرود الأخرى، كما "يركز على العلاقة المحتملة بين القصة والنص السردي، والسردية والنص السردي"[1] أي الكشف عن التحولات التي لحقت بالقصة أثناء عملية انتقالها من صورة شفوية إلى تموضعها في نص أدبي.

قد يتصادف القارئ العربي مع جملة من المصطلحات الخاصة بالنظرية السردية، تقوم بإغرائه، وتظهر له أنها تحمل من الدلالة والوضوح، ما يمكن أن يدّل على أن هذه المصطلحات "تشي بالإيجاب، ولكنه للأسف يغدو مظهرا سلبيا يدّل على التسيّب، وعدم التقيّد بأيّ ضابط محدد"[2]؛ الأمر نفسه حدث مع مصطلحات النظرية السردية في الحركة النقدية العربية؛ فـ"علم السرد La Narratologie" أو "السردية" من المفاهيم التي اكتسبت تعددا مصطلحيا في ترجمتها إلى اللغة العربية، وكذا عدم استقراره نظرا للتحول والتعديل السريعين من حين إلى آخر؛ فقد تواتر استعماله المفهومي بجملة من المصطلحات، من مثل "...علم السرد، السرديات، السردية، نظرية القصة، القصصية، المسردية، القصّيات، السردولوجية، الناراتولوجية"[3]؛ حيث أنّ هذه الترجمات المتعددة، لم تخرج عن نطاق الجذرين اللغويين؛ "سرد" و"قص"، الذي يحمل كلا منهما دلالة التتابع والمتابعة والاستمرار والتسلسل، أيضا المجال الإشتغالي للسردية قد تم تحديده، واتفق على مفهومها العام من قبل الهيئات والندوات المعنية بالأمر؛ "فالسردية Narratology فرع من أصل كبير هو الشعرية Poetics التي تعنى باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها والقواعد التي توجه أبنيتها وتحدد خصائصها وسماتها"[4].

يرى **سعيد يقطين** أنّ السرديات "تندرج باعتبارها اختصاصا جزئيا يهتم بسردية الخطاب السردي، ضمن علم كلي هو البويطيقا، التي تعنى بأدبية الخطاب الأدبي بوجه عام، وهي بذلك تقترن بالشعريات التي تبحث في شعرية الخطاب"[5].

ما دام كل من السردية والشعرية ينطلق من الأساس الجوهري للبويطيقا؛ فهي ستكون مجالا لدراسة السرد من جهة ودراسة الشعر من جهة ثانية؛ أي تتولد منها شعرية السرد و شعرية الشعر، ولا يمكن اقصارها على الخطاب الأدبي فقط؛ لأنّ هذا سيوقعها في مجال التخصّص، بعدما كانت تسعى إلى الشمولية من خلال انفتاحها على مجالات مختلفة، وكذا أنماط خطابية أخرى؛ تستطيع من خلالها الوصول إلى السرد حيثما كان

---

[1] المرجع نفسه، ص. ن

[2] سعيد يقطين. "نظريات السرد وموضوعها بحث في المصطلح" ضمن مجلة علامات. العدد 6. مكناس المغرب، 1996. ص: 46.

[3] فاضل ثامر .اللغة الثانية. ص: 78.

[4] عبد الله إبراهيم. السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي. ط1. المركز الثقافي العربي. بيروت الدار البيضاء. 1992. ص: 07.

[5] سعيد يقطين. الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي. ط1. المركز الثقافي العربي. بيروت الدار البيضاء. 1998. ص: 23.

ووجد، كما أن هذا التوسع يسمح لها بالتقاطع مع مختلف النظريات السياقية من مثل علم النص والسيمياء وعلم الأدب، وتحليل الخطاب وغيرها؛ لذا نظر أهل الاختصاص السردي، لموضوع علم السرد، من رؤية علمية؛ مفادها "ضرورة تحديد موضوع علم السرد، فكان هو Narrativity ’Narrativité؛ إنّ الموضوع واحد لكن كل علم سيعطيه دلالة خاصة تتماشى مع إجراءاته ومقاصده"[1].

لقد استطاع علم السرد العربي، رغم حداثته بالنسبة للنقد الأدبي، أن يحقق حضورا متمايزا، واهتماما متزايدا من أهل اختصاصه والمشتغلين في نطاقه وبالتالي "لا يمكن عزل رصيده الاصطلاحي عما تراكم من رصيد اصطلاحي في مجال النقد الأدبي، واللسانيات، واللسانيات الاجتماعية أو ما يسمى (علم اللغة الاجتماعي)، واللسانيات النفسية، وعلم السيمياء، وغير ذلك من العلوم، والحقول المعرفية ذات الصلة بتطور هذا العلم"[2]، غير أن عمليات الترجمة والنقل عن الثقافات الغربية؛ لم يتحرّى فيها المترجم الدّقة والموضوعية، ففي الكثير من الممارسات النقدية العربية، خلط فيها أصحابها بين مصطلحين : "السردية" و"الشعرية"، رغم ذلك الاختلاف الواضح والبيّن؛ "كما أنّ السردية كانت تستعمل مرة للدلالة على العلم Narratologie، ومرة على الخاصية التي يتميّز بها العمل السردي Narrativité (...) وفي كل الحالات هناك اضطراب وخلط، لا يرتبط فقط بالترجمة؛ ولكن بفهم النظريات"[3].

وأدى عدم تحديد المجال النقدي الذي يشتغل فيه كل مصطلح سردي، بالكثير من الدارسين والمشتغلين بهذا الحقل، إلى الخلط بين مصطلحات تبدو متشابهة، لكن الاختلافات بينها متباينة، من حيث طريقة التناول والمجال الاختصاصي الذي وظّفها؛ ذلك أن "مصطلحات أي اختصاص كيفما كان نوعه تكتسب دلالتها الخاصة من الاختصاص نفسه، إنّه يحددها وفق ما يمليه عليه السّياق الذي يضعها فيه (...) أي مصطلح من المصطلحات السردية لا يمكن أن تضع له مقابله المناسب ما لم نفهم جيدا، ونستوعب مدلوله داخل الإطار الموظف في نطاقه"[4]؛ فـ"سيميوطيقا السرد" تستعمل مصطلح Narrativité، مثلها مثل السرديات؛ لكن الاختلاف يكمن على مستوى موضوع الاشتغال؛ "فالسيميوطيقيون ينطلقون في تحديد موضوعهم باعتباره المحتوى الحكائي؛ بناء على تحديدهم للعلامة اللّسانية(...) كون العلامة الحكائية تتمفصل إلى دال (التعبير) ومدلول(المحتوى)، وتركيزهم على هذا الأخير يلغون التعبير(الدّال) من دائرة اهتمامهم"[5]، لأنّ "المحتوى هو الذي تشترك بواسطته مختلف الخطابات التي تقوم على الحكي، والهدف من التحليل السيميوطيقي هو الامساك بالمعنى أو الدلالة بغض النظر عن مختلف التجليات (التعبير) التي يتخذها"[6] ، في حين أن النقاد السرديين يرون أنّ "الخاصيّة الأساسية للسردي(السردية) توجد في الصيغة، وليس في المحتوى؛ إذ لا وجود

---

[1] سعيد يقطين."نظريات السرد وموضوعها" ص: 47.
[2] فاضل ثامر. اللغة الثانية. ص: 178.
[3] سعيد يقطين. نظريات السرد وموضوعها. ص: 48.
[4] المرجع نفسه، ص: 46.
[5] المرجع السابق، ص: 48.
[6] C.Griemas, **Du sens II**, seuill, 1983, p 157 . ذكره : سعيد يقطين. ضمن "نظريات السرد وموضوعها" ص : 48

للمحتويات الحكائية، هناك تسلسل أفعال وأحداث قابلة لأن تتجسد من خلال أي صيغة تمثيلية"[1]؛ ذلك أن مدار اهتمام السرديين بشكل خاص هو "الاختلاف المتعلق بالعمل الحكائي ومكمنه في الخطاب، لأنّ المحتوى الواحد يمكن أن يقدّم من خلال خطابات متعددة لكلّ منها خصوصيته لأنّ ما يهمهم هو العنصر الجمالي(...) الذي يصل Narrativité لدى السرديين بالأدبية".[2]

إنّ مجال اشتغال السردية واضح و جليّ؛ كونها " تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راو، ومروي، ومروي له، ولما كانت بنية الخطاب السردي قوامه تفاعل المكونات أمكن التأكيد أن السردية هي العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا و بناء ودلالة"[3].

المصطلح السردي عند الناقد عبد الله أبو هيف:

- **الشعرية:**

يرى **أبوهيف** أنّ ثمة تداخل في مفهوم الشعرية، الذي يجعل ميدانا خصبا لدرس علاقة تشكّل مصطلح عريق وحديث، في الوقت نفسه، في الثقافة العربية الحديثة، سواء في اقتصار الشعرية على نقد الشعر، أو في استيعاب الشعرية لمصطلح الأدبية، ويريد بالشعرية العربية مجموع المبادئ التي أسست عند العرب تصورهم للنمط الشعري في علاقاته الداخلية والخارجية، وهو مفهوم فضفاض، وما يزال ملتبسا لدى الباحثين، والنقاد العرب.[4]

أشار **أبوهيف** إلى الخلط الذي شهده مصطلح الشعرية في الممارسات النقدية العربية، مع مصطلحات مشابهة، تشتغل على النص الأدبي، وإلى مجال اشتغالها العربي؛ حيث تتعلق بالنمط الشعري. يرى النقاد أن مصطلح الشعرية قد ظهر على الساحة النقدية بفضل الشكلاني الروسي **رومان جاكوبسون** (Jakobson Roman)"، حيث يقول: "إن موضوع الشعرية هو أن تجيب قبل كل شيء عن السؤال: ما الذي يجعل من رسالة كلامية عملا أدبيا؟، وإذا كانت اللّسانيات هي علم البنى اللغوية، فإن الشعرية فرع من فروعها".[5]

تحدث **رامان سلدن** عن الموضع الفعلي للشعرية Poetics وتوصل إلى أنه ليس العمل الأدبي نفسه؛ وإنّما تعقله إذ لابدّ للباحث من أن يحاول توضيح الكيفية التي يتم بها فهم الأعمال الأدبية بصياغة نظرية للمعرفة الضمنية أو الأعراف التي يتمكن بها القراء من فهم هذه الأعمال. ومصطلح الشعرية في استخدامه البنيوي، ذو صلة بأصله عند

---

[1] G.Genette, **Nouveau discours du récit**, Seuill, 1983, p 12. ذكره : سعيد يقطين. ضمن "نظريات السرد وموضوعها" ص: 50.

[2] المرجع نفسه، ص. ن

[3] عبد الله ابراهيم .السردية العربية. ص: 9.

[4] عبد الله أبوهيف. النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد .منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق .2000 .ص: 231.

[5] جان ايف تاديه. النقد الأدبي في القرن العشرين. ط1. ج1. ترجمة/ منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري. للدراسة والترجمة والنشر. 1993. صص: 53-52.

أرسطو؛ فالشعرية هي الدراسة المنهجية –التي تقوم على نموذج علم اللغة- للأنظمة التي تنطوي عليها النصوص الأدبية، فهدف "الشعرية" هو دراسة "الأدبية" أو اكتشاف الأنساق الكامنة التي تحدد أدبية النصوص، واكتشاف الأنساق الكامنة التي توجه القارئ في العملية التي يتفهم بها أدبية هذه النصوص، وللمصطلح - إلى جانب هذا المعنى البنيوي العام- معنى خاص يتصل بالخصائص الأدبية عند مدرسة، أو حركة، أو أديب.[1]

تبدأ الشعرية العربية، بوصفها نظرية أدبية عربية، من الشعرية الشفاهية القديمة إلى غاية الشعرية الحداثية، غير أنّ الشعرية العربية التي تبلورت منذ السبعينات، هي شعرية حداثية تعنى بوصف النصوص الأدبية وكشف قوانينها، وهي تمثل، كما يرى "عبد الله الغذامي" في كتابه "الخطيئة والتكفير"التحاما بين الأسلوبية والأدبية، وهي أيضا تتجاوز الموقف البلاغي لأنه موقف معياري يرسل الأحكام التقييمية، -كما يرى المسدي- وهي أقرب ما تكون إلى الأسلوبية التي تنفي عن نفسها كل معيارية وتعزف عن إرسال الأحكام التقييمية؛ تعكف الشعرية العربية على فحص التجارب الشعرية والنثرية، شأنها في ذلك شأن الشعرية الغربية، غير أنّها أكثر اشتغالا بفحص آليات الخطاب السردي والدرامي والنقدي، من فحصها لآليات الخطاب الشعري.[2]

شعرية السرد:

تختص شعرية السرد، وفقا لـ" **أبوهيف"**، بمقولات نظرية السرد كما يظهرها علم السرد، حيث تعود إلى الشكلانيين الروس والمنظرين الأمريكيين والإنجليزيين: **ليبوك، فورستر، بوث.** ثم انطلقت الشعرية الفرنسية مع **جورج بلن وميشيل ريمون**، لاسيما **تودوروف؛** الذي استند على الإرث الشكلاني ثم منقطعا عنه في كتابه: نقد النقد بعد اكتشافه أن: "الأدب بناء، وبحث عن الحقيقة"، اكتمل نسق الشعرية مع جيرار جينيت، ولا تخفى مساهمة باختين في تشكل الشعرية الفرنسية.[3]

يرى أبو هيف في المرجعية الأساسية لعلم السرد في الجهود النقدية التي بذلها أصحابها للحقل السردي؛ تبدأ من جهود المدرسة الشكلانية الروسية، وما تلاها من تنظيرات نقدية، مع البنيوية الفرنسية؛ ومن ثمة صيغت الشعرية.ويبدو أنه ركز على الشعرية التي هي عند **تودوروف** "كل نظرية داخلية للأدب تتناول كل اختيار قام به الكاتب لإمكانية من بين الإمكانيات الأدبية، إن موضوعها ليس الأعمال الأدبية الموجودة وإنما الأعمال الأدبية الممكنة، كما أنه ليس الشعر أو الأدب مجالها، بل شعرية العمل الأدبي أو "أدبيته"؛ أي الأدب لا بما هو كائن، بل بما ينبغي أن يكون".[4]

الصوغ السردي:

---

[1] رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة. ص: 106

[2] فاضل ثامر .اللغة الثانية .صص: 104-103.

[3] انظر عبد الله أبوهيف .النقد الأدبي العربي الجديد .ص: 232.

[4] T.Todorov, poétique de la prose, seuil,1971, p46. ذكره : محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي -نماذج تحليلية من النقد العربي.ج2 الزمن-الفضاء- السرد.افريقيا الشرق1991 ص : 176.

وردت الكلمة كالآتي: تشتغل عناصر الصوغ السردي، والخطاب الروائي في تناصها مع مواد أدبية كثيرة، وذلك بهدف تشغيل عنصر الإيهام.[1]

تطلق **الصيغة** Mode على نوع الخطاب الذي يستخدمه القاص؛ حيث تطلق على الكيفية التي يتم بها سرد ما يحكى في القص. أما **الصيغ** فهي تشير إلى الكيفيات والأشكال والدرجات التي يتم بها التمثيل السردي.[2]

ويعرّف **جيرار جنيت** الصيغة على أنها اسم يطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود وللتعبير عن(...) وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود أو العمل.[3]

الاسترجاع:

يقول **أبوهيف** إنّ تحطيم بنية الشكل التقليدي في الكتابة الروائية، تكون عن طريق استثارة قانون الاسترجاع.[4]

يرى **جيرالد برنس** أن **الاسترجاع** Analepsis مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع، له فسحة معينة وكذلك بعد معين، حيث يملأ الاسترجاع أو العودة، الثغرات السابقة التي نتجت من الحذف أو الإغفال Ellipsis في السرد، والاسترجاعات المتكررة تعيد تكرار ذكر وقائع ماضية؛ أي العودة إلى أحداث سابقة Cutback، استعادة الأحداث الماضية Retrospection، وهو التحول إلى الخلف.[5]

الزمن السردي:

ذكر **أبوهيف** ثلاثة أنواع للزمن هي: الزمن المرجعي، الزمن المطلق، زمن القصة[6]، دون أن يقوم بتعريفها، أو يشير إلى بعض الدراسات النقدية التي تناولت هذا العنصر البنائي.

في حين، أن **الزمن** Tense وحسب ما جاء به **جيرالد برنس.** مجموعة العلاقات الزمنية التي تنشأ بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكي الخاصة بهما، وبين الزمن والخطاب والمسرود والعملية السردية، متمثلة في: السرعة، التتابع، البعد، لقد قسّم هذا الناقد الزمن إلى مجموعتين رئيسيتين:

---

1 عبد الله أبوهيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص: 233.
2 انظر صلاح فضل .بلاغة الخطاب وعلم النص. ص: 300-305.
3 جيرار جنيت. خطاب الحكاية. ص: 177.
4 عبد الله أبوهيف. النقد العربي الجديد .ص: 234.
5 انظر جيرالد برنس. المصطلح السردي. صص: 25-55.
6 عبد الله أبوهيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص: 234.

- أنظمة تتعلق بالنظام الإشاري؛ حيث يستدل عليها من بعض الكلمات المشيرة من قبيل: أنا، هنا، الآن، وبالضبط من حالات التلفظ التي تربط حدثا ماضويا بالزمن الراهن.

- أزمنة لا تتعلق بهذا النّظام، مثل الماضي البسيط، الذي يشير إلى حدث ماضوي دون أن يربطه بالحاضر. والسرد يضع في المقام الأول المجموعة الثانية.[1]

التناص:

استبعد **أبوهيف** التناص عن السرقات؛ لأنه يقوم على الإبداع والابتداع، وتحويل (بمعنى التشرب والاستيعاب والتمثل) لعدة نصوص يضطلع بها نص مركزي يحتفظ بمركز الصدارة في المعنى، حيث يرى أنّ أول مرتكز للتناص هو التسليم بعدم اكتمال الجنس الأدبي، وانفتاحه على أراضي (محيطات) مختلف الأجناس الأدبية المتاخمة له، أو التي تنمو وتتشكل مستقلة عنه، لكنه يدخل في حوار معلن أو خفي معها، سواء على مستوى الشكل (الأشكال) أو على مستوى المضمون والثيمات[2]، فما دام التناص يلهم الكاتب؛ يجعله يبدع، فلا داعي إلى اعتباره سرقة أدبية.

التناص (Intertextuality) .[3]، هو العلاقة أو العلاقات القائمة بين نص ما والنصوص التي يتضمنها، أو يعيد كتابتها، أو يستوعبها، أو يبسّطها، أو بعامة يحولها، والتي وفقا لها يصبح مفهوما، وقد تشكل هذا المصطلح وتطور بواسطة الناقدة البلغارية **جوليا كريستيفا** التي استلهمت المصطلح من **باختين.**

أشار به **جنيت** إلى العلاقات التي تنشأ بين نص ما والنصوص التي تظهر بوضوح فيه، أما في صورته العامة فهو يشير إلى العلاقة بين أي نص بالمعنى العام للمادة الدلالية ومجموعة المعارف، وشبكة الشفرات الممكنة واللانهائية التي تمكنه من أن تكون له دلالة ما.

السارد اللامرئي:

اصطلح **أبوهيف** على السارد الذاتي، **السارد اللامرئي** الذي لا يرى، و"يوهم بالموضعة: من المتكلم؟ هل هو المؤلف؟ هل هو الكاتب؟ هل هو السارد؟ هل هم الثلاثة دفعة واحدة، يتواردون خلف صوت واحد (مشترك)، هو صوت المؤلف"[4].

وقصد به السارد المتفرج على الأحداث من خارج النص، حيث يروي الأحداث وهو يعلم كلّ شيء عن مجريات السرد، وفي اعتقاده أنّه في حالة ما إذا تبادر إلى ذهن

---

1 انظر جيرالد برنس. المصطلح السردي. ص: 231.
2 عبد الله أبوهيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص: 234.
3 انظر جيرالد برنس .المصطلح السردي. ص: 117.
4 عبد الله أبوهيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص: 235.

القارئ أسئلة مشابهة، يسعى من خلالها إلى تحديد هوية السارد الحقيقي في النص؛ فهذا يعني أنّ العمل الإبداعي مؤلفه لامرئي، ذاتي وخفي.

لقد اصطلح عليه من قبل النقاد: **السارد الغائب** (Absent narrator)؛ وهو سارد "خفي تماما أو سارد غير شخصي؛ سارد يقدم المواقف والوقائع بأقل تدخل سردي دون أن يشير إلى سارد بعينه' والساردون الغائبون هم الذين يميزون أنواع السرد السلوكية، وهو بهذا قريب من **السارد المتواري**(Overt Narrator)، بوصفه ساردا خفيا أو غير متدخل أو غير درامي؛ السارد الذي يصف الوقائع والمواقف بدون أن يتدخل، إلاّ حين تملي الضرورة ذلك.[1]

البنية:

تتركب السير الشعبية، وفقا لـ **"أبوهيف"**، من ثلاث طبقات مورفولوجية، يتشكّل من تركيبها البنية؛ وهي ثلاث بنيات[2]:

- البنية الصغرى، تعادل العنصر أو الوحدة الوظيفية.

- البنية الوسطى، وتعادل بنية المقطع أو المقطوعة التي تحتوي على عدد من العناصر أو الوحدات الوظيفية.

- البنية الكبرى، تشكل الهيكل الخراساني الأساسي للسيرة ولذاكرة الرواة.

اتفق النقاد على أنّ **البنية المكبرة** (Macrostructure) هي الأساس التجريدي لبنية النص؛ أي البنية العميقة له، والتي تحدد معناه الشمولي، والبنية المكبرة تتحول إلى البنية المصغرة أو البنية السطحية بواسطة مجموعة من العمليات والتحولات.[3]

وتمثّل **البنية المصغرة**(Microstructure)؛ أي "البنية السطحية للنص، الطريقة الخاصة التي تتخلق بها البنية المكبرة للنص، والبنية المصغرة تتعلق بالبنية المكبرة بمجموعة من علاقات التحول، وتتعلق **البنية السطحية** Surface structure للنص، بوصفها الطريقة الخاصة التي تتحقق بها البنية التحتية للسرد، بالبنية العميقة؛ أي بمجموعة العمليات أو التحولات، في حين يمكن أن يقال إنّ البنية العميقة تقابل القصة بينما تقابل البنية السطحية الخطاب وتقرر القصة.[4]

الحوافز:

مثّل الناقد **عبد الله أبوهيف** الحوافز بالوحدات القصصية الأصغر. مشيرا إلى أنها ليست الوظائف التي ذكرها بروب، حيث أراد تفادي الخلط بينهما، الذي وقع فيه بعض

---

[1] جيرالد برنس. المصطلح السردي. صص: 15-55.
[2] عبد الله أبوهيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص: 289.
[3] انظر جيرالد برنس. المصطلح السردي. ص: 126.
[4] انظر المرجع السابق، صص: 132- 226.

من النقاد العرب. حيث لاحظ -أبو هيف- أن هناك من قام بتطوير تصنيفات الوظائف وأسقط في مفهوم علاقاتها، علاقات التناقض أو علاقات السببية، أو العلاقات الزمنية أو التحولات السردية، للوصول إلى تشكل كل القصة من خلال توالد الجمل أو العبارات أو المعاني مما يسبقها، أي ضمن المتتالية السردية للمتن الحكائي[1].

وقد لاحظ أن هناك ممارسات نقدية عربية، قد تمّ الخلط فيها بين الحافز والوظيفة البروبية.

ميز **توماشفسكي** في **الحوافز** Les motifs بين "أغراض ذات مبنى وأغراض لا مبنى لها، وكل من القصة، والملحمة والرواية يعتبر غرضا Thème؛ حيث كل غرض يتألف من وحدات غرضية كبرى، وهذه أيضا تتألف من وحدات غرضيه صغرى بحيث تكون غير قابلة للتجزيء وهذه الوحدات الصغيرة هي الجمل التي يتألف منها الحكي، والوحدات الصغيرة هي الحوافز، وهكذا تكون كلّ جملة تتضمّن في العمق، حافزا خاصا بها.[2]

عني بالتحفيز أيضا **رامان سلدن**، وأورد مفهوم التحفيز والحافز وأنماط كل منهما عند **بوريس ايخنباوم**، لكنه لم يضف جديدا عن مفاهيم **توماشفسكي**، إلا أنه أورد تلخيصا عن مفهوم التحفيز عند **جوناثان كوللر**، فيقول: "إن تمثل شيء أو تفسيره يعني وضعه أو استحضاره داخل أطر النظام التي تنتجها الثقافة، وهذا يتم عادة بالحديث عن هذا الشيء بلون من ألوان الخطاب تقبله تلك الثقافة بوصفه خطابا طبيعيا"[3]

وجهة النظر أو المنظور السردي:

يرى **أبوهيف** أنّ **جيرار جنيت** هو أوّل من قام بإدخال مصطلح التركيز، وفضّل المصطلح المعرّب "التبئير" "Focalisation" أنسب من مصطلح وجهة النظر "point de veu / point of vieu"

تتعلق **وجهة النظر Point of view** "بالوضع التّصوري والمفهومي الذي يتم وفقا لشروطه عرض المواقف والوقائع. التبئير، المنظور، ووجهة النّظر التّي يمكن تبنيها، قد تكون تلك الخاصة بالشخص المحيط أو العليم بكل شيء الذي يتغير موقفه وأحيانا يصعب تحديده، كما أنه لا يخضع لأية قيود تصورية أو مفهومية.[4]

وفقا للمفهوم الذي استوحاه **صلاح فضل** من **جنيت** فإنّ وجهة نظر "الذي يرى يجب أن تتميز عن وجهة نظر الذي يتكلّم وهذه ليست معادلة للتعبير، ولكن تهيأ المنظور الذي يتحكم في التعبير، كما أنّها أصبحت لا تقتصر على اللآلية التّصورية والمفهومية، بل

[1] انظر عبد الله أبوهيف .النقد الأدبي العربي الجديد .ص: 307.
[2] حميد لحمداني. بنية النص السّردي من منظور النقد الأدبي. ط3. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000. صص: 20-21.
[3] انظر رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة. ص: 34.
[4] جيرالد برنس. المصطلح السردي. صص: 179-172.

تشمل عوامل مثل ظهور أو خفاء السارد، ونوع الخطاب الذي يجري تبنيه وبعامة أصبحت تنطلق من العلاقات بين السارد والعملية السردية والسارد والمسرود له.[1]

يعتبر كل من **المنظور**Perspective التبئير، وجهة نظر، والبعد **distance** واحد من العاملين الرئيسيين اللّذين يتحكمان في المعلومات السردية، ويرى **جيرار جنيت** أن مشكلة المنظور ظفرت بقدر كبير من الاهتمام عند تحليل التقنيات السردية، لكنها أدت إلى الخلط بين الصيغة والصوت؛ من هو الراوي؟ ومن هي الشخصية التي توجه رؤيتها المنظور السردي؟ وقد أطلق على المنظور مصطلح بؤرة السرد Focalisation اصطلح عليها **تودوروف** رؤى السرد؛ التي تطلق على مختلف أنماط الإدراك الملموسة خلال السرد، وبتعبير أدق: إن الرؤية تعكس العلاقة بين"هو" (فاعل المنطوق) وبين "أنا" (فاعل النطق) بين الشخصية والراوي، لقد فرّق بين الرؤية السردية وسجلات الكلام؛ اللذين يمثلان في السرد مقولتين تجمعهما روابط متينة وتتصلان كلاهما بصورة الراوي، الأمر الذي أدى إلى الخلط بينهما. فالرؤى السردية تتعلق بالطريقة التي يدرك بها الراوي الحكاية، أما سجلات الكلام فتتعلق بطريقة هذا الراوي في عرض الحكاية وتقديمها.[2]

الاسترجاع:

تحدّد تقنيتي **الاسترجاع الداخلي والاسترجاع الخارجي** الزمن الذي وقع فيه القص: من الزمن الكوني إلى الزمن النفسي، وثمة ثغرة زمنية، وهي الفترة الزمنية في القص التي لا يعالجها الكاتب معالجة نصية.[3]

يترك الراوي في **الاسترجاع Analepse** "مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية؛ فيرويها في لحظة لاحقة لحدوثها، ولأنّ الماضي يتميز بمستويات مختلفة ومتفاوتة من ماض بعيد وقريب فنشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع:

- الاسترجاع الداخلي:

وفيه تكون العودة إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص، بغرض ربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة لها لم تذكر في النص الروائي.

- الاسترجاع الخارجي:

يلجأ إليه الكاتب لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث، وكلما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي حيزا أكبر، وتستعمل هذه التقنية عادة في افتتاحية الرواية أو عندما تظهر شخصية جديدة لم يتسع المقام من قبل لعرض خلفيتها أو تقديمه.

- الاسترجاع المزجي الذي يجمع بين النوعين معا.[1]

---

[1] نظر بلاغة الخطاب وعلم النص. ص: 308.

[2] انظر تزفيتان تودوروف. الأدب والدلالة. ترجمة/ محمد نديم خشفة. ط1. مركز الإنماء الحضاري، حلب1996. صص: 77-84-81.

[3] عبد الله أبوهيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص: 313.

منظورات السرد:

حتى تسهم الشخصية في تطور المسار الحكائي، رهن ذلك بعوامل خفية مثل: المنظور النفسي الاجتماعي، المنظور الإيديولوجي، المنظور الأسلوبي.[2]

ميّز الناقد الروسي **بوريس أوسبنسكي**(B.Uspenski) في كتابه Poetics of A Composition بين مستويات المنظور السردي في البناء القصصي، فقسم مستويات المنظور إلى أربع:

- المنظور النفسي: وهو الزاوية التي تقدم من خلالها العالم التخييلي، ويقسم أوسبنسكي المنظور النفسي إلى قسمين: المنظور الموضوعي والمنظور الذاتي.

فيقول: "عندما يصوغ الكاتب بناءه القصصي يختار بين طريقتين؛ فهو يستطيع أن يبني أحداثه وشخصياته من منظور ذاتي، من خلال وعي شخص ما أو عدة أشخاص أو أن يعرض الأحداث والشخصيات من منظور موضوعي، بمعنى يستطيع أن يستخدم معطيات إدراك وعي أو أكثر أو يستطيع أن يستخدم الوقائع كما هي معروفة له هو ويرى أيضا أن المنظور سواء كان موضوعيا أو ذاتيا قد يكون خارجيا أو داخليا".

- المنظور الاديولوجي: يمثل هذا المنظور بناء القيم التحتي الشامل للعمل الأدبي الذي يبرز من خلال مستويات القيم المختلفة التي تطرح فيه، ويعرّفه "أوسبنسكي" بأنه منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنيا.

- المنظور التعبيري هو الأسلوب الذي تعبر الشخصية عن نفسها من خلاله والراوي قد ينقل كلام الشخصية بحذافيره أو قد يصبغه بصبغته الخاصة ومن هنا تأتي مستويات مختلفة في المنظور التعبيري، فالراوي يقترب منظوره من منظور الشخصية وقد يبتعد عنه.[3]

وصفي تزامنيSynchronic و تاريخي تعاقبي Daichronic:

ينصب الوصفي التزامني، حسب **"أبوهيف"**، على الاهتمام بمكونات البنية السردية للأنواع القصصية، أما التاريخي التعاقبي فغايته كشف تشكّل الأنواع القصصية الرئيسة كالخرافة والسيرة والمقامة[4].

تتعلق الدراسة الوصفية السانكرونية بوصف الظاهرة اللغوية، وجعلها **أبوهيف** تتعلق بالبنية السردية؛ بوصفها عناصر لغوية مترابطة فيما بينها في لحظة زمنية معينة.

---

[1] انظر سيزا قاسم. بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ. ط1. 1985. دار التنوير للطباعة والنشر. بيروت- لبنان، 1985. صص: 54-55-56

[2] عبد الله أبو هيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص: 314.

[3] انظر سيزا قاسم. بناء الرواية. صص: 194-184-218

[4] عبد الله أبو هيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص: 325.

اتفق النقاد على أنّ مصطلحي آنية / تعاقب: Synchrony / Diachrony يشيران إلى إحدى الثنائيات الأساسية عند **دي سوسير**، حيث يقصد بالسينكرونية أو الآنية وصف الظاهرة اللغوية من حيث هي مجموعة من العناصر المترابطة في لحظة بعينها وفي لغة بعينها، وذلك على النقيض من الدياكرونية أو التعاقب الذي يشير إلى تتابع هذه العناصر في حقب مختلفة من تطور لغة واحدة.[1]

لقد انطوى هذا التمييز على عدة نتائج لافتة أهمها تأكيد حقيقة اللغة بوصفها نسقا كاملا متكاملا في كل لحظة من لحظاته، على نحو تغدو معه اللغة وجودا كاملا مستقلا عن تاريخه.[2] فـ "الدراسة السانكرونية؛ أي الوصفية، يتّم وفقها تتبع الظاهرة اللغوية في حالتها الآنية، على النقيض من الدراسة الدياكرونية؛ التاريخية، التي تتعقب العناصر اللغوية المهيمنة في حالتها التطوريّة.

الراوي والمروي له:

شكّلت هذه الثنائية أثرها الملحوظ في تحديد مستويات السرد، ولها ثلاث مظاهر ترد عليها، وهي النحو التالي:[3]

- نموذج متعدد الرواة إزاء مروي له واحد.
- نموذج وحدة الراوي وتعدد المروي له.
- نموذج تعدد الراوي والمروي له.

يصطلح على حالة تعدد الرواة والمروي لهم، الصوت السردي؛ إذا كان الراوي متعدد، يكون المروي له واحد، وإذا كان المروي له متعدد يكون الراوي واحد، وقد يتعدد كليهما.

يقدّم كل من **الراوي والمروي له**، على أنهما صوتان سرديان في الخطاب السردي، حتى وان لم يكونا محددين بشكل تشخيصي، وقد اصطلح **سعيد يقطين** على العلاقة القائمة بين الراوي والمروي له: **الترهين السردي** Instances narrative ؛ و"هو الفعل الكلامي المتفرد دائما، والذي بواسطته يرهن المتكلم اللسان (القدرة) إلى كلام(إنجاز)، معناه إنجاز الفعل الكلامي راهنا؛ أي في "حال"، ولما نقل هذا المصطلح إلى مجال الاشتغال السردي، أخذ مع "جنيت" بعد "السرد" بما هو ترهين للقصة من خلال فعل السرد؛ أي "الصوت السردي"؛ أو الراوي في علاقته بالمروي له. ولقد تمّ اعتبار كل من الراوي والمروي له ترهينين سرديين؛ لدفع أي التباس يقع بين الراوي والكاتب.[4]

---

[1] إديث كريزويل. عصر البنيوية. ترجمة/جابر عصفور. دار سعادة الصباح الكويت. ط1 1993. ص:414.

[2] Georges Mounin. Dictionnaire de la Linguistique. 4eme édition « Quadrige », 2004. P: 105.

[3] عبد الله أبو هيف .النقد الأدبي العربي الجديد ص: 328.

[4] انظر سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي-الزمن، السرد، التبئير. ط3. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 1997. صص: 383 -384.

ويرى **تودوروف** أن صورة الراوي ليست صورة معزولة، فمنذ ظهورها في الصفحة الأولى تكون مصحوبة بما ندعوه "صورة القارئ"(...) فما أن تبدأ صورة الراوي بالظهور واضحة أشد الوضوح، حتى ترتسم صورة القارئ المتخيل بكثير من التحديد. ويرى أنه ليس ضروريا أن يتوجه إلينا الراوي مباشرة بالكلام، في هذه الحالة تتيح له قوة العرف الأدبي أن يتوحد مع الشخصيات.[1]

الاستباق:

جعل **أبو هيف** مفهوم الاستباق لصيق بتجنيح الخيال، وصار ركيزة من ركائز أدب الخيال العلمي، وفي سياق الأحلام والوصايا والنبوءة.[2]

اعتبر الاستباق Prolepsis مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنسبة إلى اللحظة الراهنة؛ تفارق الحاضر إلى المستقبل، إلماح إلى واقعة أو أكثر ستحدث بعد اللحظة الراهنة، أو اللحظة التي يحدث فيها توقف للقص الزمني ليفسح مكانا للاستباق. وهو توقف، لقطة مستقبلية، منظور مستقبلي، وله مدى أو نطاق محدود؛ فهو يغطي مدة محددة من زمن القصة، وله أيضا بعد محدد.[3]

يحمل مفهوم الاستباق الزمني معنى الاستعادة والاستشراف، الذي يلاءم الحكاية "بضمير المتكلم" من أي حكاية أخرى؛ وذلك بسبب طابعها الاستعادي الذي يرخّص للسارد في تلميحات إلى المستقبل، كون هذه الأخيرة تشكل دوره.

- لقد جعل **جنيت** الاستباق أنواعا، منها:[4]
- استباق خارجي، وظيفته ختامية في أغلب الأحيان، كونه يصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية.
- استباق داخلي؛ يطرح مشكل التداخل والمزاوجة الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الإستباقي.
- استباق تكميلي يسدّ مقدّما ثغرة لاحقة.
- استباق تكراري يضاعف مقدّما دائما مقطعا سرديا آتيا.
- استباق ترددي يحيل إلى مسألة التواتر السردي أشياء تحدث لأول مرة. حدّد **جنيت** علامات الاستباق؛ حيث يشار إليه في افتتاحه بعبارات من مثل: استبق الأحداث،

[1] تزفيتان تودوروف. الأدب والدلالة. صص: 87-86.
[2] عبد الله أبو هيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص: 329.
[3] جيرالد برنس. المصطلح السردي. ص : 186.
[4] انظر جيرار جنيت. خطاب الحكاية. صص: 76-79-80-82-85.

حتى استبق ... ونهاية الاستباق والعودة إلى الحكاية الأولى تكون - أيضا- بملفوظات تدل على العودة؛ مثل، للعودة، آن الأوان ...[1]

التواتر:

ذكر أبوهيف الضروب الأربعة التي حدّدها **جيرار جنيت**، وهي أن:[2]

- يروى مرة ما حدث مرة.
- أن يروى أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة.
- أن يروى أكثر من مرة ما حدث مرة.
- أن يروى مرة ما حدث أكثر من مرة.

اعتبر **جنيت** مصطلح **التواتر(Frequnncy)** مظهر من المظاهر الأساسية للزمنية السردية، يقول: "ما أسميه تواترا سرديا؛ أي علاقات التواتر أو التكرار بين الحكاية والقصة، ذلك أنّ أيّ حدث من الأحداث ليس بقادر على الوقوع فحسب، بل يمكنه أيضا أن يقع مرة أخرى، أو أن يتكرر.[3]

يدلّ مصطلح **التواتر** على "العلاقة بين المرات التي تحدث فيها واقعة وعدد المرات التي تروى فيها، فعلى سبيل المثال نستطيع أن أروي ما حدث مرة واحدة فحسب وأروي عدة مرات ما حدث عدة مرات وهو السرد الانفرادي، أو أروي عدة مرات ما حدث مرة واحدة؛ وهو السرد المتكرر، أو أروي مرة واحدة ما حدث عدة مرات ؛ وهو السرد المستعاد"[4]، وقد ذكر **جنيت** هذه الأنواع من السرود، واصطلح عليها، على الترتيب: السرد التفردي، التكراري، الترجيعي.

مستويات السرد:

ذكر أبوهيف ثلاث مستويات سردية، صاغتها الناقدة **ميك بال** (Mieke bal) في كتابها "Narratology Introduction وهي:[5]

- مستوى أحداث الفعل، وفضّل الناقد تسميته مستوى الحكاية Fabala.
- مستوى القصة Story.
- مستوى النص/ الخطاب Text.

فرّق **جيرار جنيت** في **مستويات السرد Niveaux narratives** بين:

---

[1] انظر. خطاب الحكاية. صص: 76-79-80-82-85.
[2] انظر عبد الله أبوهيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص: 329.
[3] انظر جيرار جنيت. خطاب الحكاية. صص : 131-129.
[4] جيرالد برنس .المصطلح السردي .ص: 95.
[5] انظر عبد الله أبوهيف .النقد الأدبي العربي الجديد .ص: 345.

- السرد الابتدائي أو السرد من الدرجة الأولى Narration primair au premier degrè.
- والسرد من الدرجة الثانية Narration au second degree.

ذلك أنه "عندما يكتب مؤلف رواية أو أقصوصة يمثل هدا العمل سردا ابتدائيا للحكاية، أما إن أخذ الكلمة داخل هذه الرواية أو الأقصوصة شخصية أو حتى الراوي نفسه ليقص حكاية أخرى فدلك هو السرد من الدرجة الثانية، إلا أنّ هذا الأخير يقوم بجملة من الوظائف بالنسبة للسرد الابتدائي".[1]

مكونات السرد:

يتكون السرد بوصفه قصة من: التبئير focalisation، الشخصيات characters، الزمن tense، الفضاء space.[2]

سبق وأوردت المفهوم النقدي الذي جاء به النقاد، لمصطلح التبئير، والزمن، والفضاء، لذا سأذكر مفهوما لمصطلح الشخصية Character؛ التي عدّها النقاد "كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية، ممثل متسم بصفات بشرية، والشخصية يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية، وفقا لأهمية النص، فعالة حين تخضع للتغيير، مستقرة حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها، أو مضطربة وسطحية؛ بسيطة لها بعد واحد فحسب، وسمات قليلة، ويمكن التنبؤ بسلوكها، أو عميقة معقدة، لها أبعاد عديدة، قادرة على القيام بسلوك مفاجئ، ويمكن تصنيفها وفقا لأفعالها وأقوالها ومشاعرها ومظهرها، ورغم أن مصطلح الشخصية يستخدم غالبا للإشارة إلى المخلوقات في عالم الوقائع والمواقف المروية فإنه يشير أحيانا إلى السارد والمسرود.[3]

واتفق على أنّ الفضاء Space؛ هو "المكان أو الأمكنة التي تقدم فيها الوقائع والمواقف، مكان القصة، والذي تحدث فيه اللحظة السردية، من الممكن أن يتم السرد دون الإشارة إلى مكان القصة، ومكان اللحظة السردية أو العلاقة بينهم، إلا أن المكان يمكن أن يلعب دورا مهما في السرد، فقد يؤدي وظيفة التشخيص من خلال صلته بالأماكن المذكورة.[4]

ملامح السرد:

لاحظ **أبوهيف** على النص السردي، بوصفه خطابا ملامح سردية، جعلها في: الوصف Description، الخطاب Discours، الراوي ومستويات الرواية Narrator and levels of

[1] انظر جميل شاكر وسمير المرزوقي. مدخل إلى نظرية القصة. الدار لتونسية للنشر و التوزيع، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر. ص: 104.
[2] عبد الله أبوهيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص: 345.
[3] جيرالد برنس. المصطلح السردي. ص: 42.
[4] المرجع نفسه، ص: 214.

Narration، المروى له Narrateé، المؤلف الضمني Implied Author[1]، غير أنّ الناقد لم يقدّم مفاهيم لهذه المصطلحات النقدية، لذا سأحدد المفاهيم الخاصة بالمصطلحات التي لم يسبق ذكرها.

يتعلق مصطلح **الخطاب Discours** بـ"مستوى التعبير في السرد كنقيض لمستوى مضمونه أو القصة، "كيف" السردي في مقابل "ماذا"، العملية السردية في مقابل المسرود، السرد في مقابل "الرواية"- وفقا لمفهوم ريكاردو للمصطلح- الخطاب يحتوي على: "مادة"؛ وسيط للإظهار: شفاهي أو لغة مكتوبة، صور ثابتة أو متحركة وإيماءات و"شكل" يتألف من مجموعة من التقريرات السردية التي تقدّم القصة، وبشكل أدق تتحكم في تقديم تتابع المواقف، ووجهة النظر التي تحكم هذا التقديم، وإيقاع السرد، ونوع التعليق. ويتضمن الخطاب نوعا من الإشارة إلى عملية التّلفظ وينطوي على وجود مرسل ومتلقي بينما القصة لا تقتضي ذلك".[2]

المسرود له Narrateé؛ هو "الشخص الذي يسرد له والمتوضع أو المنطبع inscribed في السرد، وهناك على الأقل"واحد وأكثر يجري إبرازه ظاهريا" مسرود له لكل سرد يقع في مستوى الحكي للسارد نفسه الذي يوجه الكلام له. وفي سرد ما يمكن أن يكون هناك عدة مسرودين لهم كل واحد منهم يوجه له الكلام بالتناوب من سارد واحد أو سارد مختلف".[3] و"المسرود له مثله كمثل السارد، هو أحد عناصر الصوغ السردي، ويقع بالضرورة على المستوى القصصي نفسه؛ أي أنه لا يلتبس قبليا بالقارئ (ولو الضمني) أكثر ممّا يلتبس السارد بالضرورة بالمؤلف".[4]

اعتبر النقاد **المؤلف الضمني Implied author** الشخصية الأخرى للمؤلف، القناع، أو الشخصية المعاد إنشاؤها من النص، الصورة الضمنية أو المضمرة لمؤلف ما في النص التي تعتبر قائمة خلف المشاهد و مسئولة عن تحقيقها ومسئولة كذلك عن القيم والأعراف التي تلتزم بها، يجب أن يميز المؤلف الضمني لنص ما عن المؤلف الحقيقي؛ الذي يمكنه أن يكتب نصا أو أكثر يتضمن كل منهما صورة المؤلف الضمني. ويجب أن يميز أيضا من السارد؛ الذي يحكي مواقف ووقائع، أما المؤلف الضمني فهو المسؤول عن اختيارها وتوزيعها وتوليفها، وفضلا عن ذلك فإنه يستنتج من النص بأسره وليس موضوعا فيه أو منطبعا فيه كمتحدث أو راو.[5]

---

[1] عبد الله أبوهيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص: 345.
[2] جيرالد برنس .المصطلح السردي .ص: 62.
[3] المرجع نفسه، ص: 142.
[4] جيرار جنيت. خطاب الحكاية. ص: 268.
[5] جيرالد برنس. المصطلح السردي. ص: 110.

البداية

عدّها **أبوهيف** مكونا بنائيا، والجزء المشكل للمفتتح أو المدخل، بالدخول في البداية والشروع في خلق تآلف معها، يقود المتلقي إلى الانتقال مما هو فيه واقعي نحو "الخيال الواقعي".[1]

اتفق النقاد على أنّ "البداية Beginning هي الحادث الذي تنطلق منه عملية التغيير في عقدة أو حدث، وهذا الحادث لا تسبقه بالضرورة حوادث، ولكن تتبعه حوادث أخرى، والبداية التي تماثل الانتقال من السكون والتجانس وعدم الاكتراث إلى المضايقة والاختلاف والاهتمام تضفي على السرد الاتجاه التطوري أو الإطرادي. أما التمهيد Advance notice فهو وحدة سردية تشير مسبقا إلى مواقف أو أحداث ستحدث وتحكى فيما بعد، استباق متكرر، توقع Anticipation أمر ما.[2]

أنواع الخطاب

ذكر أبوهيف التحديدات الثلاث للخطاب، التي قال بها **جيرار جنيت** في كتابه: حكي الأقوال هي: الخطاب المسرود، وخطاب الأسلوب غير المباشر، والخطاب المنقول.[3] - حكي الأقوال جزء مدروس في كتاب خطاب الحكاية-.

ميز **جنيت** بين الحالات الثلاث من خطاب الشخصية، المصرح به أو الداخلي، مع ربطه بالمسافة السردية، وقدّمها كالآتي: [4]

- يتعلق الخطاب المسرّد أو المروي بأفكار السارد لا بأقواله، فحكايات المناقشة الداخلية التي ينجزها السارد باسمه الخاص ، يمكن أن تفصّل تفصيلا تحت الشكل الذي يشار إليه تقليديا بمصطلح التحليل، والذي يمكن اعتباره حكاية أفكار أو خطابا داخليا مسرّدا.
- يرتبط الخطاب المحوّل بالأسلوب غير المباشر، فهنـــاك خطاب قد تصرّح به الشخصية، وقد تبقيه داخليا، ويكون السارد في هذه الحالة غير مكتفيا بنقل الأقوال إلى جمل صغرى تابعة، بل يكثفها ويدمجها في خطابه ويعبـّر عنها بأسلوبه الخاص؛ حيث تغيب الأمانة الحرفية للأقوال المصـــرح بها في الواقع، ويكون حضور السارد في هذا النّوع من الخطاب أكثر تجليا ووضوحا في تركيب الجملة، بدلا من أن يفرض الخطاب نفسه بالاستقـلال الوثائقي الذي يكون للسارد الشاهد على الأحداث.

---

[1] عبد الله أبوهيف .النقد الأدبي العربي الجديد .ص: 361.
[2] جيرالد برنس .المصطلح السردي. صص: 37-22.
[3] عبد الله أبوهيف .النقد الأدبي العربي الجديد .ص: 370.
[4] خطاب الحكاية. صص: 185- 186- 187.

- يتظاهر السارد في الخطاب المنقول، أو خطاب المحاكاة بإعطاء الكلمة حرفيا لشخصيته، وهو من النمط المسرحي كونه شكلا أساسيا للحوار وللمونولوج في الملحمة.

القصة ، الحكي، السرد.

أورد أبو هيف مفاهيم نقدية لكل من[1]:

- القصة Histoire تتمثل في المدلول أو المضمون السردي.

- الحكيRécit هو الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردي.

- السرد Narration هو الفعل السردي المنتج، القصة، الحكي، السرد

ميز **جيرار جنيت** في كتابه: الخطاب السردي، بين كل من: القصة والحكي والخطاب. حيث أراد بمصطلح القصة History؛ التتالي الذي حصلت فيه هذه الأحداث فعليا، كما يمكن أن نستدل عليه من النص.[2]

قدّم **جيرالد برنس** مفهوما لهده المصطلحات الثلاث، والتي خلط بينها الكثير من النقاد، حيث جعل: [3]

- القصة Story مساق سببي من الحوادث يتعلق بشخصية أو شخصيات تبحث عن حل لمشكلة أو تسعى للوصول إلى غاية، ورغم أن كل قصة هي بمثابة سرد؛ قص واقعة أو أكثر، فإن كل سرد ليس بالضرورة قصة.

- الحكي Récit الترتيب الفعلي للأحداث في النص.

- التسريد Narration الذي يعني بفعل السرد ذاته.

- مصطلح Narration العملية السردية؛ أي إنتاج السرد، الحديث عن سلسلة من الوقائع والمواقف؛ سرد خطاب يقدم واقعة أو أكثر.

يحمل "فعل الحكي في دلالته معنى نقل شيء من كائن إلى آخر؛ بمعنى من المبدع إلى المتلقي، لذا فالذي يمارس عملية الحكي يمارس وظيفة الإخبار بأشياء، وهو إخبار يرتدي لباسا فنيا ولصيقا بواقع المتلقي، من ثم يصبح المبدع الحكاء مالكا مفتاح

---

[1] عبد الله أبو هيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص: 369.

[2] محمد عزام .تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد .منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003. ص: 15.

[3] جيرالد برنس .المصطلح السردي .صص: 143-219.

المعرفة، وراغبا فتح بابها حتى يستقيم الحكي للمتلقي، الذي يرنو إلى المعرفة الكامنة بداخل الحكي، ولكنه يجهلها، فيخرج من دائرة عدم المعرفة إلى دائرة المعرفة".[1]

استخدم النقاد مصطلح سرد Narration للإشارة إلى البناء الأساسي في الأثر الأدبي الذي يعتمد عليه الكاتب أو المبدع في وصف وتصوير العالم سواء كان هذا العالم داخليا أو خارجيا.[2]

السيكو سردي

اصطلح أبوهيف على "تحليل أفكار الشخصيات التي يتكلف بها الراوي مباشرة، مصطلح السيكو سردي"[3]، ويقصد به "العملية السردية السيكولوجية Psychonarration؛ وهي خطاب سردي يقدّم أفكار الشخصية دون ملفوظاتها في سياق سرد الشخص الثالث، التحليل الداخلي".[4]

المونولوج المنقول

"هو تلك الاستشهادات الحرفية للأفكار كما هي ملفوظ بها في الخطاب الداخلي، وليس المونولوج الداخلي إلا متغيرا وتنويعا أكثر ذاتية واستقلالية".[5]

"المنولوج الداخلي Interior Monologue وهو العرض المستقل الذي لا يتدخل فيه وسيط لأفكار الشخصية وانطباعاتها وتصوراتها، إلا في بعض الحالات، هو نوع من الفكر المباشر المرسل والطليق. وهو غالبا ما ينظر إليه الآن كنوع أو تفريغ لتيار الوعي.[6] و"**باختين** ينعت بالديالوجية حتى المونولوج الداخلي.[7]

المونولوج المسرود

يقوم به الراوي تحت شكل الخطاب المباشر مقيدا كان أو حرا.[8]

---

[1] صدوق نور الدين. مقدمة نظرية في الحكي الروائي. مجلة المعرفة. ع272. وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سوريا 1984. ص: 162

[2] سمير سعد حجازي .قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر) عربي، انجليزي، فرنسي .(ط .1دار الآفاق العربية القاهرة، .2001 ص:96.

[3] عبد الله أبوهيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص : 370.

[4] جيرالد برنس .المصطلح السردي. ص: 188.

[5] عبد الله أبوهيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص : 370.

[6] جيرالد برنس .المصطلح السردي. ص: 115

[7] محمد سويرتي. النقد البنيوي والنص الروائي نماذج تحليلية من النقد العربي. المنهج البنيوي-البنية-الشخصية. ج1. افريقيا الشرق 1991. ص: 46.

[8] عبد الله أبوهيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص: 370.

يتعلّق المونولوج المسرود Narrated monologue بالحوار الأحادي المسرود؛ الخطاب الحر غير المباشر في سياق سرد الشخص الثالث، وهو نقيض السرد النفسي. وفي المونولوج المسرود الخطاب المروي للشخصية يتمثل في كلمات يمكن التعرف على انتمائها إليه.[1]

التبئير

فضّل استخدام مصطلح التبئير الذي وظفه **جنيت**، واستبعد مفهوم "الرؤية"، و"وجهة النظر"، وعوضها بمفهوم "التبئير" الذي هو أكثر تجريدا، وأبعد إيحاء للجانب البصري الذي تتضمنه باقي المصطلحات، وقسمه إلى ثلاثة أقسام هي:[2]

- التبئير الصفر أو اللاتبئير، الذي يوجد في الحكي التقليدي.
- التبئير الداخلي، سواء كان ثابتا أو متحولا أو متعددا.
- التبئير الخارجي، الذي لا يمكن فيه التّعرف على دواخل الشخصية.

ذكر أبو هيف أنواع التبئيرات، دون أن يحدّد مفهوم المصطلح؛ "فالتبئير Focalization هو المنظور الذي من خلاله تعرض المواقف المسرودة، الوضع التّصوري أو الإدراكي الذي يتم وفقا له التعبير عنها.

يوصف السرد بأن تبئيره في مستوى **الصفر Zero focalization** وحينما يصعب تحديده؛ أي يعرض فيه المسرود وفقا لوضع غير محدد و تصور أو مفهوم يستعصى على التعرف، وهو يميز السرد الكلاسيكي التقليدي، ويرتبط بالساردين المحيطين بكل شيء.

يتم في **التبئير الداخلي** Internal focalisation عرض المعلومات وفقا لمنظور الشخصية التصورية أو مفهوميته، حيث يمكن أن يكون هذا التبئير محددا أو ثابتا حين يتم تبني منظور واحد؛ أي أن الوقائع والمواقف تروى من وجهة نظر واحدة فقط. وقد يكون متغيرا حين يتم تبني منظورات عديدة بصفة دورية لعرض مواقف ووقائع مختلفة، أو يكون متعددا حينما تعرض الوقائع و المواقف نفسها أكثر من مرة وذلك في كل مرة من منظور مختلف.

والتبئير الخارجي External focalization،هو وجهة نظر تكون فيها معظم المعلومات المطروحة محصورة فيما تقوله الشخصيات دون أن يكون هناك أي إلماح إلى ما يفكرون فيه أو يشعرون به. وقد قرر جنيت أنه في حالة التبئير الخارجي فإنّ المؤبر يوجد في

[1] جيرالد برنس .المصطلح السردي. ص: 142.
[2] انظر عبد الله أبو هيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص : 371.

داخل العالم المحكي، ولكن بمعزل عن الشخصيات، وبذلك لا تتاح له معرفة أفكارهم ومشاعرهم.[1] والتبئير الخارجي هو كيان التبئير في درجة الصفر أو اللاتبئير.[2]

المبئـر

استعمل سعيد يقطين مصطلح "التبئير من خلال اشتغال "الصوت" السردي" كراو ومبئر في آن، أي كذات للتبئير.[3]

المؤبّرFocalizer بكسر الباء؛ وهو الذات القائمة بالتبئير، صاحب وجهة النظر، النقطة المتحكمة في التبئير.[4]

المبـأر

هذه الذات "المبئرة" تكون إما داخلية أو خارجية، ونفس الشيء يكون "المبأر" موضوع التبئير، سواء كان شخصية أو حدثا أو مكانا.[5]

المؤبّر Focalized بفتح الباء؛ هو موضوع التبئير، الكائن أو الواقعة المعروضة وفقا لمنظور المؤبر.[6]

الرؤية البرانية والرؤية الجوانية

يرى أبوهيف أنّ الرؤية البرانية الخارجية تقابل التبئير الصفر، والرؤية البرانية الداخلية تقابل التبئير الخارجي، والرؤية الداخلية والجوانية الذاتية، وهما تقابلان التبئير الداخلي عند جنيت[7].

اصطلح النقاد على **وجهة النظر المحيطة بكل شيء Omniscient point of view** مصطلح **التبئير الخارجي External focalization**؛ وفيها تكون معظم المعلومات المطروحة محصورة فيما تقوله الشخصيات دون أن يكون هناك أي إلماح إلى ما يفكرون فيه أو يشعرون به، وفي حالة التبئير الخارجي فإن المؤبر يوجد في داخل العالم المحكي، ولكن بمعزل عن الشخصيات، و بذلك لا تتاح له معرفة أفكارهم ومشاعرهم[8].

---

[1] المصطلح السردي. صص: 87-247-116-81-86
[2] جيرار جنيت .خطاب الحكاية. صص: 201- 202
[3] عبد الله أبوهيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص : 372.
[4] جيرالد برنس .المصطلح السردي. ص: 89.
[5] عبد الله أبوهيف .النقد الأدبي العربي الجديد .ص: 372.
[6] جيرالد برنس .المصطلح السردي .ص: 88
[7] انظر عبد الله أبوهيف .النقد الأدبي العربي الجديد .ص: 372.
[8] جيرالد برنس. المصطلح السردي صص: 164-81.

النّص

تصوّر **يقطين** النص "بنية دلالية تنتجها ذات فردية أو جماعية، ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة"[1]

يمثّل النص، وفقا **لـرولان بارت**، السطح الظاهري لنسيج الكلمات المستعملة والموظفة فيه بشكل يفرض معنى ثابتا وواحدا، وهذا السطح قابل للإدراك بصريا من خلال عملية الكتابة التي تجعل منه موضوعا مؤسسيا يتصل تاريخيا بالقانون والدين والأدب، وبهذا يتمفصل النص كدليل إلى دال ومدلول.

يميز **بارت** بين العمل الأدبي والنص : العمل الأدبي ما نجده في رفوف المكتبات، أو هو ما يمكن أن نمسكه باليد. أما النص؛ فتمسكه اللغة، وهو موضوع التحليل الدلالي الذي لا يقيم تمييزا بين الأنواع الأدبية، وذلك لأنه ينظر إلى النص كإنتاج دائم تستمر من خلاله الذات، ذات الكاتب والقارئ[2].

زمن القصة/زمن الخطاب.

يرى أبوهيف أنّ زمن القصة قبلي وخارجي. وزمن الخطاب؛ هو زمن النص تمثّله الكتابة، وهو آني و داخلي.[3]

يمثّل زمن القصة Erzahlte zeit المدى الزمني الذي تستغرقه الوقائع والمواقف المعروضة كنقيض لزمن الخطاب Erzahlzeit المتمثل في الوقت الذي يستغرقه عرض المواقف والوقائع كنقيض لزمن القصة.[4]

يتعلق مصطلح الأمد Duration بالعلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، والأول قد يكون أطول من الثاني أو مساو له أو أصغر منه. والأمد مفهوم إشكالي وبخاصة في السرد المكتوب، وحتى لو كان زمن كلّ قصة محددا فإن زمن الخطاب-الزمن الذي يستغرقه عرض زمن القصة- صعب، ولكن ليس مستحيلا؛ فهو ليس مساويا للزمن المتغير الذي تستغرقه قراءة أو كتابة سرد وليس الزمن نفسه الذي يمكن أن يقال إنه سردا، ما قد استغرقه من الأمد[5].

يقصد الناقد المغربي **يقطين** بزمن الخطاب تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته، وفق منظور خطابي مميز، يفرضه النوع، ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن؛ أي

---

[1] سعيد يقطين .انفتاح النص الروائي: النص والسياق. المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء 1989. ص : 50. ذكره: عبد الله أبوهيف .النقد الأدبي العربي الجديد .ص: 373.

[2] انظر محمد عزام. تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية. ص: 97.

[3] انظر عبد الله أبو هيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص: 373.

[4] جيرالد برنس. المصطلح السردي. ص: 78.

[5] المرجع السابق، ص: 70.

إعطاء زمن القصة بعدا مميزا وخاصا، فزمن القصة صرفي، وزمن الخطاب نحوي، وزمن النص دلالي.[1]

التنـاص Intertexualitez

اصطلح جنيت على مصطلح التناص، **المتعاليات النصية** Transtextualite ، لاحظ **أبوهيف** أن **يقطين** قد فضّل مصطلح **التفاعل النصي**، لأن التناص واحد من أنواع التفاعل النصي أما مصطلح المتعاليات النصية فيفيد دلالات لا يريدها، أو لا يتضمنها مصطلحه - التفاعل النصي-، وعرض مصطلح "ايديولوجيم" عند حديثه عن النص والتناص، دون أن يشرحه، وتابع تطورات مصطلح التناص؛ حيث اعتنى بمصطلح جنيت وتفريعه للمتعاليات النّصية، وهي: التناص، المناص، الميتانص، النص اللاحق، معمارية النص.[2]

برّر **سعيد يقطين** استعماله مفهوم التفاعل النصي كمقابل لمصطلح المتعاليات النصية عند جنيت؛ لاعتقاده أنّه أعم وأشمل من التناص وأدق من المتعاليات النصية، وأيضا هذا المفهوم مفتوح على كل العلاقات الكائنة والممكنة، وعند الحديث عن الإعلاميات والنص الإلكتروني، يتضح بجلاء أن مصطلح التفاعل النصي أكثر ملاءمة وانسجاما ودلالة من غيره من المقابلات المستعملة في العربية للدلالة على التناص أو المتعاليات النصية.[3]

طرحت الناقدة البلغارية **جوليا كريستيفا** في أواسط الستينات تصورها عن النص كـ**"إديولوجيم"**؛ والذي تعني بها الوظيفة التناصية التي يمكن قراءتها وهي تتمظهر ماديا على مختلف مستويات بنية كل نص، والتي تمتد من خلال صيرورتها، مانحة كل مطابقاتها التاريخية والاجتماعية. وقد أدخلته الناقدة إلى الدراسات الأدبية، وكانت قد استلهمته **باختين** الذي يسميه **"التفاعل السوسيو لفظي"**، وكانت تمارسه جماعة" Tail quel" الفرنسية، حيث كانت الناقدة واحدا من أعضائها، وقد هيمن مفهوم التناص بشكل سريع ومثير، في حين لم يلق مفهوم الإديولوجيم هذا الذيوع.

ترى **كريستيفا** أنّ كل نص يتألف من فسيفساء من الاقتباسات؛ فكل نص هو امتصاص وإعادة تشكيل لنصوص أخرى، أدخلت في النص بتقنيات مختلفة، وهذا هو التعريف العام، أو الشائع عن التناص.[4]

هناك أنواع للتناص، حسب "جيرار جنيت"، المناص paratextualité؛ هي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وقد اصطلح عليه "دومينيك مونقانو" "النّصية المصاحبة"؛ أي ما يحيط النص في حدّ ذاته، أطرافه : العناوين، التقديم، الصور ... واعتبر الميتانصية Meta textualité؛ فهي علاقة التعليق

[1] سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي. ص: 89.
[2] عبد الله أبوهيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص: 373.
[3] انظر سعيد يقطين. من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي .ط .1المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2005. ص: 96
[4] انظر محمد عزام .تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية .صص: 99-97.

Commentaire على النص من قبل نص آخر(...) هي نظام قواعد ضمنية يقوم عليها التناص؛ أي طريقة الاستشهاد في التشكيلة الخطابية".[1]

يتحقق المناص والميتانصMetatextualité في النّص عن "طريق التجاور (الهوامش- المقدمات- النصوص الموازية) أو عن طريق التعليق أو النقد الموجه إلى النص. أما المعمارية النصية فترتبط بجنسية النص أو نوعيته، وليست بذلك طبقة نصية خاصة".[2]

الوصف

يعرف عادة بكونه ذلك الخطاب الذي ينصب على ما هو جغرافي أو مكاني أو شيئي أو مظهري فيزيونومي... إلخ، سواء كان ينصب على الداخل أو الخارج، ويمكن أن يحصر الوصف في شكل دليـل مركب، في شكل كلمة أو جملة متتالية من الجمل.[3]

الوصف Description هو عرض وتقديم الأشياء والكائنات والوقائع والحوادث المجردة من الغاية والقصد في وجودها المكاني عوضا عن الزمن، وأيّ وصف يتألف من مضمون تيمة تشير إلى الشيء أو الكائن أو المواقف أو الحوادث مثلا منزل، ومجموعة من الثيمات الفرعية تشير إلى الأجزاء المقابلة مثل باب، غرفة.[4]

السرد الوصفي

حين نكون أمام ما أسميناه بالسرد الوصفي حيث نكون أمام إبطاء ضئيل يسمُ الحكاية، وإطالة طفيفة لصالح زمن الخطاب بواسطة الأوصاف.[5]

أعطى **أبوهيف** السرد الوصفي مفهوما يقترب من مفهوم **الوقفة Pause**؛ بوصفها "حركة زمنية سردية tempo، وهي مع الإغفال والمشهد والخلاصة والامتداد واحدة من السرعات السردية الأساسية، وحينما يكون هناك جزء من النص السردي أو زمن الخطاب لا يقابل أي انقضاء أو انصرام في زمن القصة فإننا نحصل على الوقفة (ويقال إن السرد قد توقف). والوقفة يمكن أن تحدث نتيجة للقيام بالوصف أو لتعليقات السارد الهامشية".[6] والوقفة الوصفية Descriptive pause " توقف يفرضه الوصف. ليس كل الوقفات وقفات وصفية، فبعضها يكون نتيجة للتعليق، وفضلا عن ذلك فليس كل وصف يفرض وقفة في السرد.[7]

---

[1] دومينيك مونغانو .المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب .ترجمة /محمد يحياتن. ط1. منشورات الاختلاف، الجزائر .2005 صص: 71- 72.

[2] سعيد يقطين. من النص إلى النص المترابط. ص: 106.

[3] عبد الله أبوهيف .النقد الأدبي العربي الجديد .ص: 375.

[4] جيرالد برنس. المصطلح السردي. ص : 58.

[5] عبد الله أبوهيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص : 377.

[6] جيرالد برنس. المصطلح السردي. صص : 170-169.

[7] المرجع نفسه، ص: 58.

يرى **جنيت** أن الوصف لا يحتم أبدا وقفة للحكاية أو تعليقا للقصة (حسب المصطلح القديم) وبالتالي لا تفلت القطعة الوصفية من زمنية القصة. والوصف ليس وقفة للحكاية على الإطلاق.[1]

يحدث توقف السرد على مستوى بناء الحكاية، دون أن يمسّ متنها.

الأدبيـة

لا يتعلق "موضوع تحليل النص الأدبي بالأدب إنما الأدبية، وهذه الأدبية عالجها موخاروفسكي وتوماشفسكي.[2]

يؤكد تودوروف، أن العمل الأدبي ليس في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وهذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية.[3]

لـ "أن علم الأدب لا يهتم بالأدب الواقعي بل بالأدب الممكن، أو الخاصية المجردة التي تجعل من الواقعة الأدبية، واقعة فريدة في ذاتها ومنفصلة عن الواقع الخارجي الذي صدرت عنه؛ فهي الخاصية النّوعية للأدب".[4]

أنساق التحفيز

حصر **أبوهيف** أنساق التحفيز في ثلاث: التحفيز التأليفي، التحفيز الواقعي، والتحفيز الجمالي. وأضاف إليها تحفيزا رابعا هو: التحفيز السيكولوجي.[5]

قام توماشفسكي بتمييز ثلاثة أصناف من التحفيز وهي:

- التحفيز التأليفي Motivation Compositionnelle، الذي يخضع لمبدأ اقتصاد وصلاحية الحافز؛ حيث يهدف إلى وصف الأشياء الموضوعة في المجال البصري للقارئ، المؤثثات Les accessoires، أو أفعال الشخصيات، فهو يعدّ ديكورا تزيينيا، وهو يملأ الفجوات داخل الخطاب. وهناك تحفيز يمكن أن يطلق عليه وصف وظيفي، غايته الانسجام مع الفعل؛ حيث يكون هذا الانسجام بحسب التناظر السيكولوجي. وأضاف توماشفسكي نوعا آخر سماه التحفيز المزيف؛ الغاية منه تحويل انتباه القارئ

[1] انظر جيرار جنيت. خطاب الحكاية. صص : 117-112.
[2] أبوهيف .النقد الأدبي العربي الجديد .ص: 384.
[3] تزفيتان تودوروف: الشعرية. ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة. دار توبقال/المغرب 1987 ص: 23
[4] تودوروف. ما البنيوية؟ ذكره: نبيل راغب. في موسوعة النظريات الأدبية. الشركة المصرية العامة للنشر، لونجمان القاهرة 2003. ص: 116.
[5] عبد الله أبوهيف .النقد الأدبي العربي الجديد .ص: 384.

عن الفعل، الأمر الذي يجعل القارئ يفترض حلولا مزيفة، ليصل في الأخير لحل غير متوقع، خرق أفق القارئ.[1]

- التحفيز الواقعي Motivation réaliste متعلق بضرورة توفر العمل الحكائي على درجة معقولة من الإيهام بأن الحدث محتمل الوقوع، والواقعي هنا ليس من الضروري أن يكون من الأشياء الواقعية بالفعل، وهذه الأشياء لا تشكل إلا واحدا من الوسائل المستعملة في التحفيز الواقعي.

- التحفيز الجمالي Motivation esthétique يجعل الحدث في نطاق المحتمل ويراعي في الوقت نفسه مقتضيات البناء الجمالي في الحكي، فإقحام أشياء واقعية مثلا لا ينبغي أن يكون بمثابة نشاز في البناء الفني، بل ينبغي أن يدخل في علاقة تناغم تام مع مجموع العناصر[2]، وهذا ما قصده **توماتشفسكي** بقوله "إنّ إدخال الحوافز إنما ينتج عن تراض بين الوهم الواقعي، ومتطلبات البناء الجمالي".[3]

تقنية العاكس

يعتقد **أبوهيف** أنّ ظهور تقنية العاكس Reflection في الرواية المعاصرة تعد قفزة بأسلوب الرواية كله من النمط التقريري الإخباري الأحادي الرؤية إلى ناحية العرض الموضوعي القريب من العرض الدراسي".[4]

"العاكس Reflector هو المؤبر؛ بؤرة السرد، المالك لوجهة النظر، الوعي المركزي، أو مصدر المعلومات المركزي.[5]

التوليف أو الأسلبة Stylisation

تعتبر الرواية شكلا أسلوبيا توليفيا، وينشأ هذا الأسلوب عن تعدد القوالب الأدبية المستخدمة في السرد، أو عن تعدد الأصوات واللهجات.[6]

يؤكد "تودوروف" أن السرد كله مؤلف من تسلسل أو تداخل وحدات سردية صغرى، وتحتوي كل منها على ثلاثة عناصر (وأحيانا عنصرين) لا غنى عنها، هكذا تكون كل سرديات العالم مركبة من توليفات مختلفة لعدد من السرديات الصغرى ذات البنية الثابتة، يقابلها عدد محدود من المواقف الأساسية في الحياة"[7]

---

[1] انظر يوسف الأطرش. بنية الخطاب السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة. أطروحة دكتوراه دولة في الأدب الحديث. جامعة منتوري، قسنطينة، 2004/2003. ص : 16.

[2] انظر حميد لحمداني. بنية النص السردي. صص : 24-23.

[3] نظرية المنهج الشكلي. نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة/ابراهيم الخطيب. صص : 201-200. ذكره : حميد لحمداني في بنية النص السردي. صص : 24-23.

[4] عبد الله أبوهيف .النقد الأدبي العربي الجديد .ص: 386.

[5] جيرالد برنس. المصطلح السردي. ص: 195.

[6] انظر عبد الله أبوهيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص : 387.

[7] تودوروف .الأدب والدلالة .ص: 50.

طرح باختين مصطلح **تعددية الأصوات** وخصّ به فن الرواية، وذكر أن الرواية متعددة الأصوات هي الرواية التي لا تتضمن "أية محاولة للتنسيق أو التوحيد بين وجهات النظر المتباينة التي تعبر عنها الشخصيات المختلفة، ولا يمتزج وعي هذه الشخصيات المختلفة، ولا يمتزج وعي هذه الشخصيات المختلفة بوعي المؤلف، أو تذعن الشخصيات لوجهة نظره، بل تظل محتفظة بتكاملها واستقلالها، فهي ليست موضوعات لكلمة المؤلف فحسب، بل ذوات فاعلة لها كلمتها المباشرة الدالة في الوقت نفسه".[1]

التحفيز Motivation

يحتاج النقد النظري الجديد إلى تدقيق المصطلحات لوفرتها وتعدد استعمالاتها، كما هو الحال بالنسبة لمصطلح التحفيز الذي ذكر له الناقد **عبد الرحيم الكردي** معنى آخر هو التغريب، بينما التغريب يفيد كسر الإيهام، وهو مصطلح بريخت في المسرح.[2]

تتعلق الحفزية Motivation بشبكة الأدوات الحافزة لخلق أو تقديم موتيف أو توليفة من الموتيفات أو بعامة ما يمكن أن يشكل سمة للنص الأدبي، أو المبرر لاستخدام عنصر نصي، هو التأليف؛ أي مجموعة الظروف والأسباب والأهداف والحوافز التي تتحكم في أفعال الشخصية وتجعلها مقبولة أو معقولة.[3]

أمّا التغريب Defamiliarization خرق المألوف؛ جعل المألوف غريبا عن طريق إعاقة الطرق المألوفة التلقائية للإدراك، ووفقا للكاتب الروسي شكلوفسكي والشكلانيين الروس فإنّ التغريب Ostraneniye يحقق الهدف من الفن الأدبي، ويحفز الوعي، حيث وضّحه شكلوفسكي بقوله : "إن غرض الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك و ليس كما تعرف، وتقنية الفن هي إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها، وجعل الأشكال صعبة، وزيادة صعوبة فعل الإدراك ومداه؛ لأن عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها و لابد من إطالة أمدها..." كما تحدث عن الوسائل التي تنتج أثر التغريب؛ أي الطرائق التي يتم بها تغريب الأحداث المألوفة، وهي الإبطاء والإطالة والقطع.[4]

النّحو السردي

يقول أبوهيف أنّ "ما يسوغ إرساء قواعد النحو السردي هو وجود آليات تحكم المتحولات المتنوعة المتجلية في أنماط السرد المعروفة، وتقوم هذه الآليات على عدد محدود من الطاقات الدافعة المنتظمة في أنسقة معينة يجمع بينها"العوامل".[5]

نشر **جريماس** في مجلة الإنسان العدد 9 عام 1969 مقالته: عناصر النحو السردي، وفيها اطلق مصطلح "نحو سردي" على قواعد ألسنية، ودلالية رآها تنظم العلمية السردية

---

[1] رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة. ص: 39
[2] انظر عبد الله أبوهيف .النقد الأدبي العربي الجديد .ص.387 :
[3] جيرالد برنس. المصطلح السردي. صص: ص138-56
[4] أنظر أيضا. رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة. صص: 29- 30.
[5] عبد الله أبوهيف .النقد الأدبي العربي الجديد .ص: 390.

في الأسطورة، والقصص الشعبية، والمسرودات الأدبية. لقد أراد تكريس النظرية الدلالية؛ أي معرفة الشروط التي يظهر من خلالها المعنى، بالتالي البحث عن بينة أولية وأساسية لهذه الدلالة، تكون منطلقا يرتكز عليه البحث الدلالي عامة.

وأطلق أيضا تودوروف مصطلح **نحو المسرود** على تحليلات ألسنية أجراها على قصص "الديكامرون"، وسماها "نحو الديكامرون"؛ أي القواعد الألسنية التي تنظم هذه القصص.[1]

يتعلق مصطلح النحو السرديNarrative grammar بمجموعة من التقارير والتراكيب تتعلق فيما بينها بمجموعة منتظمة من القواعد تكون مسئولة، من الناحية البنيوية، على مجموعة معينة من السرد أو كل أنواع السرد المحتملة. ومن بين أنواع النحو السردي المختلفة التي تمّ تطويرها:[2]

- نحو القصة الذي قام بوضعه دارسو المعرفة السيكولوجية والمعلومات المتاحة أصبح على جانب كبير من الأهمية؛ وقد حاولوا أن يحددوا العناصر الأساسية للمسرود وأن يبحثوا العلاقات المتبادلة بينها، وأن يساعدوا في البحث عن تأثيرات متغيرات البنية والمحتوى على ذاكرة وفهم النصوص.
- نحو السرد الذي تطور على خطى النصوص الألسنية والبنيوية، ويحاول أن يحدد تراكيب ودلالات العقدة، والعناصر المكبرة للسرد وتبيانها، وعناصر القصة والخطاب وتفسيراتها.

يتطلّب أي نحو للسرد هذه العناصر المتصلة ببعضها:[3]

1- مجموعة محددة من القواعد المكتوبة تقوم بتوليد كل البنى المكبرة والمصغرة لمساقات المواقف والوقائع المسرودة.

2- عنصر دلالي يفسر هذه البنى، ومميزا للبنى المكبرة الكونية والبنى المصغرة المحلية.

3- مجموعة محددة تحويلية من القواعد توظف على البنى المفسرة وتكون مسؤولة عن الخطاب السردي (التكرار، الإيقاع، والسرعة، والتدخل السردي).

4- عنصر عملي يحدد العوامل المعرفية والاتصالية التي تؤثر على ممارسة وقابلية القول وملاءمة النتيجة للثلاثة الأجزاء الأولى من النحو.

---

[1] أنظر عدنان بن ذريل. النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق. ط1. مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1990. صص: 129- 130.
[2] انظر جيرالد برنس. المصطلح السردي. ص :151.
[3] المرجع السابق، ص : 152.

5- عنصر تعبيري يسمح بترجمة المعلومات التي تمّ الحصول عليها من العناصر الأخرى إلى وسيط.

الخطاب السردي

يدّل الخطاب السردي على النص المقروء في حقيقته المادية من حيث هو نص مكتوب، بلغة معينة تستغرق قراءته وقتا معلوما كما تخضع لترتيب زماني خطي. لكنه ليس معادلا للسردية.[1]

يعدّ الخطاب السردي Narrative discourse نوعا من الخطاب تعرض فيه ملفوظات وأفكار الشخصية بكلمات السارد كأفعال صمن أفعال أخرى؛ خطاب عن كلمات تم التلفظ بها أو أفكار تقابل خطابا يتعلق بالكلمات مثلا حين تقوم إحدى الشخصيات بالتكلم في موقف ما :"حسن، هذا سيحسم الأمر، سأقابلك إذن في المحطة". فإن الخطاب السردي يقدم هذا المقطع بالشكل التالي :" لقد ضربت معها موعدا". هو مع الخطاب الإخباري المباشر، والخطاب المنقول غير المباشر، في رأى **جنيت** واحد من الطرق الأساسية الثلاثة لتقديم ملفوظات الشخصية القولية وأفكارها.[2]

البنيـة العميقـة

تتألف من وحدات دلالية صغرى سماها المعانم؛ والمعنم من حيث هو سمة مميزة، والمعانم السياقية، والقطب الدلالي، والمربع الدلالي.[3]

لقد قام التمييز في أهم مدارس اللغويات الحديثة؛ النحو التوليدي عند" تشومسكي" و"بلومفيلد" بين **البنية السطحية** Surface structure **والبنية العميقة** Deep structure

تعتبر البنية السطحية للجملة تيارا، أو سلسلة من الأصوات المترابطة والمتتالية الناشئة من نطقنا وسماعنا للكلمات التي تتكون منها الجملة . وتحليل تركيبة البنية السطحية للجملة هو تقريبا ما يسمى الإعراب في العربية، لكن يتجاوز تحديد وظيفة ونوع وشكل الكلمة، إلى تحديد مكوناتها، بينما تبدأ البنية العميقة تحت السطح بتكوين معان، ودلالات خاصة متفق عليها بين أفراد الجماعة أو يبتكرها "المرسل" أو باعث الرسالة ويدرك المتلقي مغزاها.[4]

---

[1] انظر عبد الله أبوهيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص: 390.
[2] انظر جيرالد برنس. المصطلح السردي. صص : 157-156.
[3] عبد الله أبوهيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص: 390.
[4] سامي خشبة. مصطلحات فكرية. مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1997 صص: 43- 44.

لقد اعتبر **جيرالد برنس** البنية العميقة Deep structure بمثابة البنية السردية التجريدية الأساسية للسرد، التي ينهض عليها السرد؛ وهي البنية الكليّة للسردMacrostructure والبنية العميقة تتألف من تصوّرات تركيبية ودلالية شمولية تتحكم في دلالة السرد وتنتقل إلى المستوى السطحي بمجموعة من العمليات أو التحولات. تقابل البنية العميقة القصة Story، بينما تقابل البنية السطحية الخطابDiscourse[1] .

القارئ المتغير (المرسل إليه)

يشكّل أحد العناصر الأساسية لكل عملية سرد قصصي، فلولا القارئ المتغير لما كان القارئ الثابت، وبالتالي ما كان هناك شيء اسمه إبداع أو أي شيء آخر، وجدير بهذا القارئ ميزة أنه يشكل وظيفة أساسية في أي إبداع، حتى أن بعض النقدة يرى أننا نكتب دائما في سبيل أن نقرأ.[2]

يقوم المرسل إليه Destinataire أو المستقبل Le récepteur بعملية التفكيك décodage لكل أجزاء الرسالة سواء أكانت كلمة، أم جملة، أم نصا[3]، أما القارئ Reader فهو الشخص الذي يحل الشفرة أو المفسّر لسرد مكتوب، ويجب عدم الخلط بين القارئ الحقيقي وبين القارئ الضمني لسرد ما أو مع المسرود له، وهو على النقيض منهم لا يستنتج من السرد وليس مهما له. كلّ سرد له قارئ ضمني واحد ومسرود له واحد، لكن يمكن أن يتعدد قراؤه الحقيقيون.[4]

- يدّل المتلقي Le récepteur، في نظرية المعرفة؛ على الآلة أو الشخص المستقبل لرسالة المرسل، حيث يقوم بتخزينها وتفكيك شفرتها.

- ووفقا لـ"Roman Jakobson"؛ هو الذي يقوم بعملية انتقاد فكرة أو تصور ما، استقبله، حيث يضمّنه المعنى الذي يتماثل معه، في ذهنه، دون أن يراعي في ذلك قصدية المؤلف.

ويحتل المرسل إليه محلّ القارئ في الرواية؛ حيث يكون السارد كائن مهمين في السرد، كونه يقوم بنحت ملفوظاته السردية بطريقة خاصة، قد يقترب فيها من المعنى الحقيقي أ و يقدّمها بصورة خيالية مضمرة.[5]

الخطاب الفانتاستيكي

يتمظهر الخطاب الفانتاستيكي من خلال أربعة أنماط هي:

---

[1] جيرالد برنس .المصطلح السردي .ص.56 :
[2] عبد الله أبوهيف .النقد الأدبي العربي الجديد .ص: 391.
[3] فردينا ن دي سوسير. محاضرات في الألسنية العامة. ترجمة/ يوسف غازي ومجيد النصر. المؤسسة الجزائرية للطباعة 1986. ص: 40.
[4] انظر جيرالد برنس. المصطلح السردي. ص: 192.
[5] Dominique Mainguneau et Patrick Charadeau. Dictionnaire d'analyse du Discours. Seuil, Paris 2002. P: 482-483.

- السرد اللاحق Narration ultérieure.
- السرد المتقدم Narration Antérieure.
- السرد المتزامن Narration Simultanée.
- السرد المدرج/المتخلل Narration Intercalée.

يمكن التمييز، من خلال علاقة الصوت بالزمن بين أربعة أنماط سردية، وقد عرّفها **جيرارجنيت** بالأوضاع الزمنية الممكنة للسرد إزاء الحكاية وهي[1] :

- السرد الإلحاقيPosterior Narrative؛ وهو سرد لاحق أو تالي يلي الوقائع والمواقف المسرودة في الزمن، وهو سمة من سمات السرد الكلاسيكي أو التقليدي.[2] وهو "الأكثر تواترا بما لا يقاس، حيث ينظم الغالبية العظمى من الحكايات، ويكفي استعمال زمن ماض لجعل سرد ما لاحقا. يعيش هذا السرد من مفارقة هي: أنّه يملك في الوقت نفسه وضعا زمنيا بالقياس إلى القصة الماضية وجوهرا لا زمنيا ما دام بلا مدة خاصة.[3]

- السرد المتقدم أو السرد السابق Anterior narrative؛ يسبقهما في الزمن، كما في السرد الممهد أو المتنبئ، يذكر في القص الذي يقوم على التنبؤ بالمستقبل مع إشارته للحاضر؛[4] وهو "الحكاية التكهنية، بصيغة المستقبل عموما، ولكن لا شيء يمنع من إنجازها بصيغة الحاضر، إلا أنه تمتع باستثمار أدبي أقل من الأنماط السردية الأخرى.[5]

- السرد المتزامن أو السرد المتواقت؛ وهو الحكاية بصيغة الحاضر المزامن للعمل، ويعتبر الأكثر بساطة، مادام التزامن الدقيق بين القصة والسرد يقصي كل نوع من التداخل واللعب الزمني.[6]

- السرد المدرج، الإقحامي Intercalate يقع بين لحظتين من الحدث المروي وتتميز به روايات الرسائل وسرد اليوميات، أو السرد المقحم بين لحظات العمل، وهو "السرد الذي يقص الأحداث المتأرجحة بين لحظات مختلفة، ربما هو أشد الأنماط السردية تعقيدا؛ لأنه سرد متعدد الوجهات، حيث تترابط الحكاية والقصة، فتصبح

---

[1] جيرار جنيت .نظرية السرد. ترجمة/ ناجي مصطفى. ط1. منشورات الحوار الأكاديمي، 1989. ص: 122
[2] انظر جيرالد برنس. المصطلح السردي. صص: 182-144
[3] انظر جيرار جنيت. خطاب الحكاية. صص: 233-235.
[4] انظر جيرالد برنس. المصطلح السردي. صص: 144-145.
[5] جيرار جنيت .خطاب الحكاية .ص: 231.
[6] المرجع نفسه، صص : 232-231..

الثانية تمثيلا لردود فعل الأولى. وهذا النوع شديد الحساسية، مما يجعله يقتضي درجة عالية من الدقة خلال عمليات التحليل".[1]

أنمـاط السـارد

يرى **أبوهيف** أنّ ثمة :[2]

- سارد ملتحم بالحكاية Narrateur Homodiegetiqhe، وهو السارد المتضمن في الحكاية ويشغل وظيفتين في آن واحد، فهو راو ومشارك في الأحداث.

- سارد غير ملتحم بالحكاية Narrateur Hétérodiegetique.

يكون **السارد الداخلي للحكي Homodiegetic narrator** شخصية في الوقائع والمواقف المحكية؛ أي عنصرا من المادة المحكية التي يعرضها السرد، في حين أنّ **السارد الخارجي للحكي Heterodiegetic narrator لا** يكون جزءا من المادة المحكية التي يقدّمها؛ ولا شخصية في المواقف والوقائع التي يرويها.[3]

رؤية السـارد

ميز الناقد **أبوهيف** رؤية السارد من خلال ثلاثة أنماط هي:[4]

- السارد البطل: وهو الذي يظهر ملتحما بالحدث.

- السارد الشاهد: وهو الذي يروي الأحداث، وليس بوصفه مشاركا، ولكن باعتباره شاهدا.

- السارد المجهول: وهو الذي يبقى مجهولا، لا متعينا في نظر المتلقي، تفاجئه الأحداث، وهذا النمط نادر.

اصطلح **السارد الرئيسي Main narrator** السارد الذي يقدّم السرد الكلي، بما في ذلك كل الأجزاء المؤلفة له؛ هو المسئول في النهاية عن السرد بأسره حتى المقدمة والتمهيد. أما **السارد الشاهد Narrative-witness** شاهد في سرد عالم الحكي الداخلي؛ وهو السارد الذي لا يعرف عنه شيء عمليا سوى أنه موجود. ويشكّل **السارد الوسيط Narrator-agent** إحدى الشخصيات في الوقائع والمواقف المروية وله تأثيره البالغ فيها.[5]

الخطـاب

---

[1] صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النّص. ص : 310.
[2] عبد الله أبوهيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص: 404.
[3] انظر جيرالد برنس. المصطلح السردي. ص: 106.
[4] عبد الله أبوهيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص : 404.
[5] انظر جيرالد برنس .المصطلح السردي. صص: 126-160-159

يشير مصطلح الخطاب إلى النص السردي في علم السرد بما هو الحكي تمييزا من القصة، على أنها المدلول أو المضمون السردي.[1]

يشكّل **الخطاب Discourse** مع القصة Histoire ، وفقا لـ **بنفنيست**، جزءا من أجزاء النّظام اللغوي المتكامل، وفي الخطاب هناك صلة بين الحالة أو الواقعة، وبين الموقف الذي يستحضرها لغويا، وعلى هذا فالخطاب يتضمن نوعا من الإشارة إلى عملية التلفظ وينطوي على وجود مرسل ومتلقي، بينما القصة لا تقتضي ذلك. الخطاب، ويمثّل، وفقا لمفهوم **ريكاردو**، مستوى التعبير في السرد كنقيض لمستوى مضمونه أو القصة، "كيف" في مقابل "ماذا"، العملية السردية في مقابل المسرود، السرد في مقابل "الرواية".[2]

الأساليب السردية

ذكر **أبوهيف** ثلاثة عناصر روائية، تسهم في تصنيف أساليب السرد العربي المعاصر، هي:[3]

- الإيقاع: ناجم عن حركتي الزمان والمكان أساسا.
- المادة: تتمثل في حجم الرواية، أي امتدادها الكتابي وطبيعة لغتها.
- الرؤية: من خلال كيفية عمل الراوي وتوجيه المنظور.

الإيقاع Rhythm نمط متكرر في سرعة السرد؛ أي نمط للتكرر مع شيء من التنوع وأكثر الإيقاعات شيوعا في السرد الكلاسيكي يحدث نتيجة للتناوب المنتظم بين المشهد والخلاصة.[4]

القصـة

يرى أبوهيف أنّ القصة نظام أو بنية أو قول لغوي أساسا أو تقسيمات حيادية يوظفها القاص لتقديم خطابه.[5]،وهو بهذا يعرّفها من منظور أنّ كلّ مرّكب فيها هو بنية في ذاته،،وهذه البنى تكونها بنية عامة والتي تستدعي وجود خطاب

تتمثل **"القصة Story**، وفقا لـ **ريكاردو**، في الكائنات و الوقائع التي تقدم في السرد، هي مستوى المحتوى للسرد كنقيض للمستوى التعبيري أو الخطاب "الماذا" للسرد

---

1 عبد الله أبوهيف .النقد الأدبي العربي الجديد .ص: 417.
2 انظر جيرالد برنس .المصطلح السردي. صص: 62-63.
3 عبد الله أبوهيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص :436.
4 جيرالد برنس .المصطلح السردي. ص: 200.
5 عبد الله أبوهيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص : 438.

كنقيض "للكيف"، المسرود كنقيض للتسريد، الرواية كنقيض للسرد. وتعتبر القصة مع الخطاب، وفقا لـ **بنفيست، واحدة** من نظامين ثانويين لغويين مكملين لبعضهما، في حين أن الخطاب يتضمن بعض الإشارة إلى موقف التلفظ ويضمن وجود مرسل ومتلق، فإن القصة لا تشمل ذلك".[1]

الصيغة السردية

لاحظ **أبوهيف** بروز صيغتين سرديتين هما:

- صيغة ضمير المتكلم، في تقديم السرد.
- صيغ تقديم الحكاية من وجهة نظر الراوي السارد.

وهي الأنماط النظرية التي حددها **نورمان فريدمان**، في دراسته لأنماط السرد.[2]

يرى **جيرار جنيت** أن استعمال ضمير المتكلم؛ أو التماهي بين شخص السارد والبطل، لا يستتبع البتة تبئيرا للحكاية على البطل، بل على العكس من ذلك، إن السارد الذي ينتمي إلى نمط السيرة الذاتية، سواء أكانت سيرة ذاتية واقعية أو خيالية، مباح له، بسبب تماهيه مع البطل بالذات، أن يتحدث باسمه الخاص أكثر مما هو مباح لسارد حكاية بضمير الغائب.[3]

يقول **تودوروف** أن الحكي بضمير المتكلم أو المخاطب أو بضمير "أنت" مهم جدا، لكنه لا يصدر حكما مسبقا على"حضور" و"علم" و"مسافات السارد"، والحكي بضمير المخاطب لا يمنع لا الحضور القوي للسارد، ولا تقليص المسافة بينه وبين الشخصيات، ولا الخصوصية المحدودة لمعرفته بحوافز البطل.[4]

الراوي الشاهد

ينطلق الراوي الشاهد، تارة من أسلوب السرد الموضوعي في بنية الرواية التقليدية (الواقعية)، وتارة أخرى يبرز من أسلوب السرد الموضوعي، في بنية الرواية الجديدة؛ وهو الأسلوب الأكثر موضوعية، الذي تكون فيه عينا الراوي، الشاهد بمثابة الكاميرا السينمائية التي تلتقط الصور، والأشياء التقاطا آليا خارجيا محايدا.[5]

---

[1] انظر جيرالد برنس. المصطلح السردي. ص: 219

[2] عبد الله أبوهيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص: 440.

[3] جيرار جنيت. خطاب الحكاية. ص: 208.

[4] تزفيتان تودوروف. مفاهيم سردية. ترجمة/ عبد الرحمان مزيان. ط1. منشورات الاختلاف، الجزائر 2005. ص: 135.

[5] عبد الله أبوهيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص: 447.

يكون السارد الشاهد Narrative-witness شاهدا في سرد عالم الحكي الداخلي، وهو سارد لا يعرف عنه أي شيء عمليا سوى أنه موجود.[1]

المفارقة السرديـة

أراد **أبوهيف** الحديث عن تقنيات المفارقة السردية؛ أي يقصد التقنيتين اللتين تقعان في مستوى النّظام الأول، فحين لا يتطابق النظام في الزمنين: زمن السرد وزمن الحكاية، ينشأ عنها تقنية الارتداد، بأنواعه الثلاث: الخارجي، والداخلي، والمزجي، وتقنية الاستباق أو الاستشراف.[2]

تعنى **المفارقات الزمنية** بدراسة الترتيب الزمني لحكاية ما؛ مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وهذا النّظام تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك. ويستعمل مصطلح المفارقة الزمنية للدلالة على أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين لكل من القصة والحكاية، وهي أشكال مختلفة لا تنحصر في الاسترجاع أو الاستباق فقط.

والاستشراف هو نظرة للحاضر انطلاقا من الماضي، ومن وجهة نظر ذلك الماضي، وهو ليس مجرد عودة إلى الحاضر؛ بل هو استشراف للحاضر في الماضي. وله نوعان: استشراف ذاتي وموضوعي. يدّل مصطلح استباق على كل حركة سردية تقوم على أن يروي حدث لاحق أو يذكر مقدما. [3]

يتعلّق المدى Reach بالمسافة الزمنية بين زمن القصة الذي تستغرقه المفارقة واللحظة الراهنة، أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق الوقائع ليفسح النطاق للمفارقة.[4]

الحركة السرديـة

تقع تقنيات الحركة السردية في مستوى "المدة" الثاني، الذي يعنى بقياس سرعة السرد التي تتراوح بين التسريع والإبطاء، بشكل تبرز معه التقنيات أو الحركات الأربع:[5]

- تقنية التلخيص، وتقنية الحذف، وهما تعملان على تسريع حركات السرد.
- تقنية المشهد وتقنية الوصف، وهما تعملان على إبطاء حركة السرد، بشكل يوهم القارئ بتوقفها عن المضي، آو بتطابق الزمنين، زمن السرد وزمن الحكاية، مما يسهم في الكشف عن الأبعاد النفسية، والاجتماعية للشخصيات الروائية.

---

[1] جيرالد برنس .المصطلح السردي. ص: 160.
[2] عبد الله أبوهيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص: 447.
[3] انظر جيرار جنيت. خطاب الحكاية. صص: 47-50
[4] يرالد برنس .المصطلح السردي. ص: 192.
[5] انظر عبد الله أبوهيف. النقد الأدبي العربي الجديد. صص : 447-448.

يطلق مفهوم التلخيص Abstract على جزء من السرد الذي يلخصّه و يحيط بفكرته الرئيسية أو هدفه الرئيسي؛ فإذا كان السرد يتعلق بسلسلة من الأجوبة على أسئلة معينة فإن التلخيص هو الذي يؤلف الأجوبة على هذه الأسئلة: ما موضوع السرد؟ ولماذا قيل هذا السرد؟.

الحذف Ellipsis هو الإغفال أو الإسقاط، ويشكّل مع الإيقاع والوقفة والامتداد والخلاصة واحد من أنواع السرعة السردية الأساسية، والإغفال يحدث حين لا يكون جزءا من السرد، لا توجد كلمات أو جمل مثلا، يقابل أو يعرض وقائع أو مواقف سردية ذات علاقة بما حدث.[1] وهناك نوعان من الحذف :

- الحذوف الصريحة؛ التي تصدر إما عن إشارة(محددة أو غير محددة) إلى ردح الزمن الذي تحذفه من نمط" مضت بضع سنين".
- الحذوف الضمنية؛ أي تلك التي لا يصرح في النص بوجودها بالذات، و إنما يمكن القارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية.[2]

يدل **المشهد Scene** أو اللقطة على مدى تسارع حركة السرد النهجية tempo. وحينما يكون هناك نوع من التكافؤ بين جزء من السرد وبين المسرود الذي يمثله (كما في الحوار مثلا) وحين يعتبر زمن الخطاب مساويا لزمن القصة فإننا نحصل على المشهد. والتكافؤ المتعارف عليه بين جزء من السرد وبين المسرود، وغالبا ما يشار إليه (في الإنجليزية) بالغياب النسبي للتدخل السردي، التأكيد على الحدث لحظة فلحظة، والعناية بتفصيل وقائع معينة، واستخدام الماضي البسيط بدلا من الماضي غير التام، وتفضيل الأفعال التي تصف راهنية الحدث بدلا من الأفعال ذات الزمن المستمر.[3]

المادة الحكائية المبنى الحكائي والمتن الحكائي

المادة الحكائية ما هي إلا متن مصاغ صوغا سرديا، وهذا المتن إنما هو خلاصة كما هي العناصر الفنية الأساسية، وهي الحدث والشخصية والخلفية الزمنية، والمكانية، بالوسائل السردية التي نهضت بمهمة نسجها وصياغتها، وعليه فالمتن لا يمكن أن يكون هو الحدث لوحده، أو الوظائف التي تنهض بها الشخصيات أو الإطار الذي ينظمها، إنه "كتلة" متجانسة مصاغة صوغا فنيا وتتكون خصوصيته من تداخل عناصره على نحو خاص يميزه عن غيره، وبهذا فإن الصوغ ذاته لا يتجرأ عن المتن، ما يعطيه صورته، ووجوده.[4]

---

[1] جيرالد برنس. المصطلح السردي. ص : 203-71-15.
[2] جيرار جنيت .خطاب الحكاية.صص: 119-117.
[3] جيرالد برنس. المصطلح السردي. ص : 203.
[4] عبد الله أبوهيف .النقد الأدبي العربي الجديد. ص: 450.

يتعلّق **المتن الحكائي Fable** بمجموع الأحداث المتتالية فيما بينها والتي تكوّن مادة أولية للحكاية، المتن هو القصة كما يفترض أنها جرت في الواقع.[1]

يدل مصطلح **Fabula** على الحكاية؛ أي المبنى الحكائي كنقيض للمتن الحكائي أو الخطاب، وهو مجموعة الوقائع والمواقف المسرودة حسب ترتيبها أو مساقها الزمني أو الكرونولوجي، هو مادة الحكي الأساسية كنقيض للعقدة أو sjuzet وفقا لمصطلح الشكلانيين الروس.[2]

المبنى الحكائي Sujet هو نظام ظهور هذه الأحداث في الحكي؛ أي القصة نفسها، ولكن بالطريقة التي تعرض بها على المستوى الفني، والقاص أو الروائي ليس من الضروري أن يتقيد بالترتيب الزمني والحدثي للرواية كما جرت (أو كما يفترض أنها جرت في الواقع)، وهذا يسمى "المبنى الحكائي" أو "الحبكة الحكائية".

وقد جاءت المدرسة الشكلية بثنائية حكاية/قصة للتأكيد على أن الحبكة Sujuzet هي التي تنفرد وحدها بالخاصية الأدبية. أما القصة أو الحكاية Fabula هي مجرد مادة خام تنتظر يد الكاتب البارع الذي ينظمها.[3]

التسامي النـصي

يعتبـر النص فضاء لنصوص متعددة، تخترقه، وتتفاعل فيه عن طريق أشكال شتى من الحوار والجدل، وهـي النظرة التي طورها جنيت، ليصل إلى نتيجة تتـلخص في أن ما يهمه ليس هو النص كما هو في حالته النصية التي هو عليها أثناء وجوده الأول، ولكن التســامي النصي الذي يشمل التناص، والميتانص، وموازي النص، وجامع النص، مما يؤكد خاصية التعددية النصية Hyper Textualite التي تعني العلاقات القـائمة بين نص معين، وعدة نصوص أخرى مثلت بالنسبة إليه نماذج أجناسية.[4]

التعلق النصي Hypertextualité

هو العلاقة النصية بين نصين، احدهما لاحق hypertexte، والثاني سابق hypotexte، حيث يتخذ النص اللاحق النص السـابق عالما لإنـجاز تجربته النّصية؛ يقوم الكاتب، من خلال قراءاته المتعددة، بالتعلق بنص نـموذج، أو كاتب معين ويحتذي به في نسج تجربته أو التنويع عليها، وهذا التعلق لا يـقف عند حد المحاكاة أو السير على

[1] انظر بنية النص السردي. ص: 21.
[2] انظر جيرالد برنس. المصطلح السردي. ص: 83
[3] انظر رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة. صص: 32-33.
[4] عبد الله أبوهيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص: 455.

المنوال، فقد يتحوّل إلى الضد أو المعارضة. كما لا يقف التعلق عند نصين ينتميان إلى نفس نظام العلامات الخاص، لكنه يتعدى ذلك إلى أنظمة متعددة العلامات؛ فيكون النص المتعلّق به (السابق) من نظام لفظي، مثلا، لكن النص المتعلق (اللاحق) ينتمي إلى نظام علامات مختلف : رواية تتحول إلى عمل سينمائي، أو صورة فنية أو قطعة موسيقية، وهذا يكشف عن الطابع الغني وغير المحدود لأشكال أنواع التفاعل التي تتحقق بين مختلف الإنتاجات التي يبدعها الإنسان.[1]

عناصر السرد الروائي

تتمثل في بعض مكونات علم السرد وتوثيقها مع النقد القصصي، والروائي السائد مثل: بناء الشخصيات ونمذجتها وتصنيفها:[2]

- الحدث الواقعي والتخيلي.
- الحوافز بنوعيها : المشتركة والحرة.
- الفضاء والزمن الروائي.
- اللغة في مستوياتها: المجازية والاجتماعية، والرؤيوية، والإيقاع والتناص.

يقسّم **توماشفسكي** الحوافز، حسب أهميتها، إلى حوافز مشتركة وحوافز حرة. **الحوافز المشتركة Motifs associés**، هي حوافز أساسية بالنسبة للمتن الحكائي، فإذا سقطت من الحكي تختل القصة. أما **الحوافز الحرة** Motifs libres، تكون أساسية في المبنى الحكائي، فهي المسئولة عن الصياغة الفنية للقصة. لقد أعطى تقسيما آخر للحوافز، فميز بين:

- **الحوافز الديناميكية** التي تكون مسؤولة عن تغيير الأوضاع في الحكي، وتختص بوصف تحركات وأفعال الأبطال.
- **الحوافز القارة** لا تغير الوضعية، إنما يقتصر دورها على التمهيد لتغيير الوضعية وتختص بوصف كل ما يتعلق بالبيئة والوسط، والحالة وطبائع الشخصيات.

جميع الحوافز الحرة، هي حوافز قارة، لكن ليست الحوافز القارة هي حوافز حرة، بل هناك ما هو أساسي منها لأنه ضروري بالنسبة للمتن الحكائي.[3]

---

[1] انظر سعيد يقطين. من النص إلى النص المترابط. صص : 97-96.
[2] انظر عبد الله أبوهيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص : 472.
[3] حميد لحمداني. بنية النص السردي. صص: 21-22.

الحافز

"هو زيادة توهـم الواقع".[1]

يرى **تودوروف** أن الحافز هو "أصغر جسيمات المادة الموضوعاتية".[2] يقصد بمصطلح الحافز Motif الموضوع الدال؛ وهو أصغر وحدة موضوعية، وعندما يتكرر الموضوع الدال غير مرة في النص فإنه يسمى leitmotif الموضوع السائد، ويجب عدم الخلط بين الموتيف والتيمة theme التي تشكل وحدة دلالية أكثر تجريدا، وتتضح أو تتركب من مجموعة من الموتيفات. بينما الموتيف هو أصغر وحدة سردية في المستوى النحوي؛ تقرير سردي، وهي، الموتيفات، قد تكون جامدة تشير إلى حالة، أو فعّالة تشير إلى واقعة، ويمكن أن تكون ضرورية منطقيا للحدث السردي ولالتحامه السببي الزمني (موتيفات مقيدة) أو لا تكون ضرورية له (موتيفات طليقة). وزيادة توهم الواقع؛ أي التحفيز الواقعي الذي يهدف إلى إيهام القارئ بواقعية الأحداث التي يقرأها.[3]

لقد أعطى **أبوهيف** مفهوما للحافز، يتعلق بنوع من التحفيز، يطلق عليه : التحفيز الواقعي الذي يزيد في توهم الواقع.

الموضوع Subject أو البنية السردية

يفيد الموضوع Subject في كشف الحافز الذي استند إلى نظر معمق في بناء القصة ووحداتها، ومستوياتها، وعلائقها فيما بعد.

لقد ميز الشكلانيون الروس بين الحكاية والموضوع، واعتبروا الحكاية هي جماع الحوافز كلّها، في حين أن البنية السردية أو الموضوع هو التقديم الفني المنظم لكل الحوافز السائدة المختلفة تماما في الأغلب".[4]

Subject الذات هي عامل أو دور أساسي في المستوى العميق لبنية السرد في نموذج **غريماس** السردي. وهي تشبه البطل عند بروب و الأسد عند سوريو، وتتطلع نحو الهدف، و في المستوى السطحي للسرد فإنّها تتحقق في شخصية الممثل الرئيسي أو النّصير.[5]

ميّز الشكلانيون الروس بين كل من:

---

[1] عبد الله أبوهيف. القصة العربية الحديثة والغرب سيرورة التقاليد الأدبية في القصة العربية الحديثة .منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1994. ص: 37.
[2] تزفيتان تودوروف. مفاهيم سردية. ص: 25.
[3] جيرالد برنس. المصطلح السردي. صص: 137-138.
[4] عبد الله أبوهيف .القصة العربية الحديثة والغرب .ص: 38.
[5] فاضل ثامر. اللغة الثانية. ص: 185.

- Fabula في (الروسية) Fable في (الفرنسية) أي المتن الحكائي و Sjuzhet (في الروسية) Sujet (في الفرنسية) أي المبنى الحكائي.

- Sujuzet أو الحكبة؛ وهي ليست مجرد ترتيب لأحداث القصة، بل هي أيضا كل الوسائل المستخدمة للتدخل في مجرى القص؛ هي انتهاك الترتيب الشكلي المتوقع للأحداث.[1]

الـراوي

هو السارد، وهو صريح ومستقل، أي أنه وهو الغريب مما يروي ناسبا الأحداث إلى ضمير غائب، فإنه يكشف عن نفسه، ويكسر التوهم أو الإيهام مشاركا المتلقي فيما يجري، وهو جزء من فن المشاركة؛ حيث ما يزال الحكواتي اليوم في البيئات الشعبية، وفي أشكال المسرحية البسيطة راويا يستأثر بالسرد، بمعنى أنه عارف بكل شيء عن سرده، مما يجعلها تحمل وجهة نظر قبل أن تحفل بحاجات المنظور السردي.[2]

"الراوي Narrateur شخص يقوم بوصف الأحداث الرئيسية للقصة أو للرواية، ويشكل رؤية الشخصيات للعالم، ويلم بكل الأشياء والعناصر التي تحكم حياة الشخصيات سواء كانت مادية أو معنوية دون حاجة إلى الظهور على مسرح الأحداث".[3]

أما السارد Narrator فهو الشخص الذي يقوم بالسرد، ويكون شاخصا فيه، وهناك على الأقل سارد واحد لكل سرد ماثل في مستوى الحكي نفسه، مع المسرود له الذي يتلقى كلامه. قد يكون في سرد ما عدة ساردين يتحدثون لعدة مسرودين لهم أو لمسرود واحد بذاته.

قد يكون السارد في الغالب ظاهرا وعلى جانب من المعرفة وعليما بكل شيء وواعيا وموثوقا به، وربما يكون واقعا على مسافة قريبة أو بعيدة من المواقف والوقائع المسرودة وكذلك الشخصيات أو المسرود له. والسارد يمكن أن لا ينتمي إلى عالم الحكي أو يكون جزءا منه؛ يمكن أن يكون من خارج المادة الحكائية أو واحدا من شخصيات المادة المحكية، وفي هذه الحالة يقوم بوظيفة البطل في الوقائع المروية؛ أو يكون مهما أو غير مهم، أو مجرد ملاحظ.

والسارد الذي يكون منبعثا من السرد يجب أن لا يخلط بينه وبين المؤلف الذي لا يشكل عنصرا سرديا. وأيضا يجب أن يميز السارد من المؤلف الضمني أو المضمر، الذي لا يروي وقائع أو مواقف، ولكنه مسئولا عن اختيارها وتوزيعها وتوليفها، وفضلا عن ذلك فإنه يستنتج من كامل النص وليس منطبعا فيه.[4]

---

[1] رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة. ص : 33.
[2] عبد الله أبوهيف .القصة العربية الحديثة والغرب .ص: 40.
[3] سمير سعد حجازي. النقد الأدبي المعاصر قضاياه و اتجاهاته. ص: 136.
[4] انظر جيرالد برنس. المصطلح السردي. ص: 158

القص Narration

استعراض الأحداث الماضية كلاما، وقد يوجد ذلك ضمن سرد طويل كالقصة أو الرواية أو أي فن قصصي.[1]

مصطلح Narration يعني العملية السردية؛ أي سرد خطاب يقدم واقعة أو أكثر، والسردية تتميز تقليديا من الوصف أو التعليق، ولو أنها تشملهما في العادة. وهي أيضا إنتاج السرد؛ الحديث عن سلسلة من الوقائع والمواقف المسرودة في الزمن. والعملية السردية هي الإخبار، وفقا لـ تودوروف، ووفقا لمصطلح ريكاردو، هي الخطاب.[2]

السرد Narrative

يشتمل على قص، سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أو من اكتشاف عنصر القص في التراث العربي، كما في المقامات، والليلة، والحكاية، ووضع الأدب في قالب قصصي، وحواري لأنه أقرب إلى ذهن القارئ.[3]

يدلّ السرد Narrative على الحديث أو الإخبار، كمنتج وعملية وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية، لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية (روائية) من قبل سارد أو أكثر (غالبا ما يكون ظاهرا) لمسرود له أو أكثر (ظاهر غالبا).

السرد يظهر على الأقل حدثا معقدا حين يكتمل أو يتطور بشكل تام، فإنه يظهر ستة عناصر أساسية بنيوية مكبرة: macrostuctural تجريد، توجيه وحدث معقد وتقييم ونتيجة أو حل وأية إشارة للنهاية، وعلى وجه التحديد وتبعا للنموذج البنيوي المكون من مستويين فإن السرد يحتوي على جزئين: القصة والخطاب.

يقصّ السرد واقعة أو أكثر، لكن بالرجوع إلى أصول الكلمات، الاتومولوجيا، يجد الباحث أن مصطلح narrative يتعلق بالمصطلح اللاتيني gnarus كما أنّه يمثّل نوعا معينا من المعرفة؛ فهو لا يعكس مرآويا ما يحدث إنّه يكتشف ويخترع ما يمكن أن يحدث، وهو لا يحكي مجرد تغيرات الحالة، إنه يشكلها ويفسرها كأجزاء ذات دلالة لدال كلي. وعلى هذا فالسرد يمكن أن يلقي الضوء على قدر فردي أو مصير جماعي، وعلى وحدة النفس أو طبيعة الجماعة، كما يقوم بالتوسط بين القانون الراهن و بين الرغبة فيما يمكن أن

---

[1] عبد الله أبوهيف .القصة العربية الحديثة والغرب .ص: 76.

[2] جيرالد برنس. المصطلح السردي. ص: 144

[3] عبد الله أبوهيف. القصة العربية الحديثة والغرب. ص : 76.

يحدث، وبشكل أخطر بالتأكيد على لحظات مميزة في الزمن وإقامة علاقات بينها واكتشاف تبريرات ذات دلالة في حلقات زمنية، وتأسيس نهاية تم الإلحاح إليها جزئيا في البداية، وبداية تتضمن مسبقا النهاية. وبإظهاره لدلالة الزمن أو بإضفاء دلالة عليه، ويشير السرد إلى الطريقة التي تمكّننا من حل شفرته أو يقودنا إلى ذلك، فالسرد يلقي الضوء على الزمنية وعلى الإنسان ككائن زمني.[1]

امتازت الدراسات النقدية التي قدّمها الناقد السوري **عبد الله أبو هيف** بالدّقة في صياغة المفاهيم النّقدية، والتي أرجعها الناقد الجزائري **السعيد بوطاجين** لـ "امتلاك الناقد ناصية المصطلح وضعا واستعمالا وبعدا، وكذا مراعاته في اشتغاله للمعيارية الغيرية وللخصوصية المرجعية للمصطلحات المأخوذة من الثقافة الغربية".[2]

خلصت مما سبق، من محاولة الإلمام بأهم المصطلحات التي قدّمها الناقد عبد الله أبو هيف للقارئ العربي على وجه الخصوص، يمكن أن يخلص القارئ إلى أن الدرس النقدي الاصطلاحي في مدرسة الناقد يحيله إلى مفاهيم متعددة لنقاد مختلفي التوجه ومتعددي الطروحات، وبذلك فإنّ عملية القراءة للمصطلح في معجم الناقد تضفي بالضرورة إلى قراءة لعالم المصطلح في حدود تعدد الآراء والتسميات وما يكسبه المصطلح من مفاهيم ودلالات، لأنّ ما يشدّ الباحث إلى المؤلفات النقدية لـ **أبو هيف** تلك "القدرة على التّحكم في المصطلحات النقدية ودلالاتها الحقيقية، وملابساتها الفلسفية والأدبية والفكرية عامة"، ويكون الناقد بهذا الطرح قد أحال الدارس إلى أصول عملية تشكل المصطلح السردي العربي في شقيه؛ الموروثي والمنبثق من تأصيل الثقافة الغربية وانعكاس هذا التوجه جلي في توظيفه لمختلف المصطلحات السردية، ومزجه لمختلف الآراء النقدية حول المصطلح الواحد بهدف نحت مصطلح سردي شامل جامع للمفاهيم السائدة في النقد لتقريب الجوانب الدلالات المختلف في تفسيرها من القارئ.

---

[1] انظر جيرالد برنس. المصطلح السردي. صص: 148-147-146-145 .

[2] انظر السعيد بوطاجين. "أبو هيف ناقدا: النقد العربي الجديد أنموذجا. ذكره: أبو هيف في عبد الله أبوهيف الصوت الإبداعي والناقد القومي. ص: 127

الفصل الثالث: قضايا المنهج النقدي في نقد النقد عند الناقد عبد الله أبو هيف.

أولا : مبحث نظري في المنهج النقدي.

1- مفهوم المنهج.

1-1 في اللغة.

1-2 في الاصطلاح.

2- إشكالية المنهج في النقد العربي الحديث.

2-1 المنهج البنيوي.

2-2 مفهوم البنيوية.

2-3 خصائص المنهج البنيوي.

ثانيا: مبحث تطبيقي في قضايا المنهج في نقد النقد عند الناقد عبد الله أبوهيف.

- تلقي المنهج البنيوي في الثقافة العربية.
- قضايا المنهج في نقد النقد عند الناقد عبد الله أبوهيف.
- نقد أبو هيف لتلقي السردية البنيوية عند العرب.

-حول كتاب "البداية في النّص الروائي لـ صدوق نور الدين.

- عن كتاب "لغة القصة" لـ غازي التّدمري.

-الجهود النظرية الممهدة لتلقي البنيوية.

أولا: مبحث نظري في المنهج النقدي:

1-1 مفهوم المنهج :

1-1-1 في اللغة:

تناولت الكثير من القواميس والمعاجم لفظة المنهج بالشرح والتحليل، فقد جاء في "لسان العرب" أن المنهج والمنهاج هو الطريق الواضح، والنّهج (بتسكين الهاء) هو

الطريق المستقيم[1]، ومنهج الطريق؛ وضحّه، والمنهاج كالمنهج.

انهج الطريق: وضح واستبان وصار نهجا واضحا بيّنا، المنهاج الطريق الواضح، واستنهج الطريق :صار نهجا. والطريق ناهجة؛ أي واضحة بيّنة، ونهجت الطريق :أبنته وأوضحته.[2]

وردت في المعجم الوسيط وردت اللفظة، ليعنى بها "الخطة المرسومة، و أنها دلالة جديدة استحدث منها منهاج الدراسة و منهاج التعليم و نحوهما"[3].

وكلمة المنهج يقابلها في اللغة الإنجليزية (**Method**) و في اللغة الفرنسية **(Méthode)** وهو "طريقة الفحص أو البحث عن المعرفة؛ والمنهج، بوجه عام، وسيلة محددة توصل إلى غاية معينة، أما المنهج العلمي، خطّة منظمة لعدة عمليات ذهنية أو حسّية، بغية الوصول إلى كشف حقيقة أو البرهنة عليها"[4].

استعملت لفظة "منهج" استعمالات مختلفة في الثقافة العربية، إلا أنها تكاد تكون متفقة في معناها ودلالتها، حيث عنت بدلالة كلمة منهج الطريقة المتبعة أو الخطة الموضوعة لكشف حقيقة الشيء المقصود بالدراسة و الكشف،مثل الدلالة التي حملتها لفظة"نهج" في كتاب "نهج البلاغة" المنسوب إلى علي بن أبي طالب، و يعني الطريق؛ طريق الكلام والكلام ليس مجرد صوت بل هو تعبير عن فكر ورؤية ومعايير السلوك"[5].

وردت في القرآن الكريم في قوله :"لكلّ جعلنا منكم شرعة ومنهاجا"[6]، حيث استعمل لفظ "المنهاج" وليس "المنهج"، لأنّه، عزّ وجلّ، قصد به الشريعة أو طريقة العيش في الحياة في كل من المستوى السياسي والاجتماعي والديني والأخلاقي، وما تشملها من سلوكيات ومبادئ وقيم.

2-1-1 في الاصطلاح:

يعدّ المنهج ظاهرة ملحّة، يتطلبها الواقع المعاش في جميع مستوياته؛ الفكرية والسياسية والاقتصادية و العلمية، وغيرها من الميادين التي تقتضي منهجا يسهّل عملية تحركها لمواكبة مختلف الحركات التي تقوم بها الأمم والشعوب؛ فالمنهج "أسلوبا في التفكير، وخطوات علمية منظمة تهدف إلى حل مشكلة أو معالجة أمر من الأمور(...) وهو برنامج عمل في البحث العلمي، وفي نقل النظري إلى التطبيق، وفي التخطيط للمستقبل وفق نظرة بصيرة".[7]

الذي يستطيع الإمساك بطرق المنهج والإلمام بخطواته، يتمكن من تنظيم أفكاره وإثمارها، وتحويل معلوماته ومكتسباته النظرية إلى نشاط تطبيقي مؤسس، وكذا يسهم المنهج في تسهيل وتحديد طرق البحث العلمي، لأن اكتساب وإتباع منهج معين في أي

---

[1] ابن منظور. لسان العرب. مادة"نهج".
[2] لسان العرب. باب النون. ص: 96.
[3] المعجم الوسيط.ص: 966.
[4] مجدي وهبة. معجم مصطلحات الأدب(انجليزي، فرنسي، عربي) مكتبة لبنان. ساحة رياض الصلح، بيروت 1974. ص: 318.
[5] حسن حنفي.المنهج الفلسفي. ضمن. قضايا العلوم الإنسانية. إشكالية المنهج. كتاب سلسلة الفلسفة والعلم. الهيئة العامة لقصور الثقافة. دت.ص: 45.
[6] القرآن الكريم. سورة المائدة. الآية.48.
[7] حسن حنفي. المنهج الفلسفي. ص: 7.

ميدان من الميادين الحياتية هو بمثابة وضع خطة محكمة يتبع واضعها بنودها بالتدرج ليصل إلى مبتغاه المرجو منها.

يتغيّر "المنهج عند المفكر والناقد الواحد، من مرحلة إلى أخرى في حياته، بحيث تتنوع الزوايا التي ينظر منها إلى الأعمال الأدبية"[1]، فقد "بدأ الوعي الأوربي يصنع نفسه منهجيا على نحو ثنائي :منهج عقلي ومنهج تجريبي؛ الأول مستنبط من الرياضيات والثاني مستقى من العلوم الطبيعية، أسس الأول ديكارت، والثاني بيكون".[2]

كانت بداية الوعي المنهجي الأوربي مع الفيلسوف الفرنسي **"رنيه ديكارت"** الذي وضع كتابا خاصا عن المنهج سماه : **"مقال عن المنهج"** لإحكام قيادة العقل و للبحث عن الحقيقة في العلوم؛ حيث تجاوز به الميتافيزيقا إلى"كشف الحقيقة في أي علم من العلوم لا في الميتافيزيقا وحدها"[3].

قاد **ديكارت** البحث عن الحقيقة، بعيدا عن عالم المثل والذهنيات والمعارف المتعالية، لإقامة منهج جديد ومستحدث لإخراج الفكر الإنساني القديم من التحجر والانغلاق، وفك الأغلال والقيود التي وقفت عائقا وحالت دون حريته الفكرية؛ "فبحث عن منهج واحد من المستطاع استخدامه في كل البحوث، مهما اختلفت موضوعاتها، لأجل الوصول إلى الحقيقة(...) نظر في العلوم(...) فوجد أن أكثرها تأكّدا ويقينا هي براهين الرياضيات". [4]

يمتاز المنهج الرياضي بالدّقة واليقينيّة، ومنها تحققت غاية**"ديكارت"** في الوصول إلى الحقيقة الصحيحة والابتعاد بها عن الشكوك والنسبية، وهذا المنهج يمكن تطويعه وجعله خادما لجميع الميادين والتخصصات التي تطمح إلى تحقيق اليقينية والصدق وصحة النتائج المتوصل إليها.

لقد بيّن منهجه "القواعد العملية التي يجب إتباعها لإحكام قيادة العقل في إقامة العلم(...) من حيث أنه يضع المبادئ البسيطة الواضحة المتمايزة، ويندرج منها إلى النتائج"[5]، فالهدف المعّد أساسا لوضع المنهج؛ هو إبانة الكيفية التي تمكن العقل من إصدار أحكامه بكثير من الدقة والوضوح والمصداقية، الأمر الذي لا يتحقق إلا بإتباع خطوات المنهج الرياضي؛ الذي يمضي تدريجيا من المبدأ البسيط الواضح، معتمدا النظام، ليصل إلى نتائج يقينية.

يعني**"ديكارت"** بالمنهج "قواعد وثيقة سهلة تمنع مراعاتها الدقيقة من أن يؤخذ الباطل على أنه حق، وتبلغ بالنفس إلى المعرفة الصحيحة بكل الأشياء التي تستطيع إدراكها، دون أن تضيع في جهود غير نافعة"[6]، فالتوسل بالمنهج من أجل الوصول للحقيقة المرجوة، وإتباع قواعده وطرقه الأساسية؛ من المستحيل أن تؤدي بالباحث إلى الوقوع في الخطأ، أو ضياع لجهوده المبذولة في سبيل إدراك الحقيقة، وقد وضع" **ديكارت"** أربع قواعد ترتبط ارتباطا وثيقا ببعضها، حيث كل قاعدة تستلزم الأخرى، وقد أخضعها للترتيب التالي : **الأولى : قاعدة اليقين**؛ أي"لا أقبل شيء ما على أنه حق، ما لم

---

[1] نبيل راغب. موسوعة النظريات الأدبية. ص: 101.
[2] حسن حنفي.المنهج الفلسفي. ص: 49.
[3] رنيه ديكارت. مقال عن المنهج. ترجمة/ محمود محمد الخضيري. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985. ص: 31-32.
[4] المرجع نفسه، ص: 137.
[5] المرجع نفسه، ص: 145.
[6] المرجع السابق، ص: 141.

أعرف يقينا أنه كذلك، بمعنى أن أتجنب بعناية التهور، والسبق إلى الحكم قبل النظر، وألا أدخل في أحكامي إلى ما يتمثل أمام عقلي في جلاء وتميز، بحيث لا يكون لدي أي مجال لوضعه موضع الشك"[1]، ضرورة التأكد من صحة الشيء؛ الذي يتطلب الرويّة وعدم التّهور في إصدار الحكم، هذا الأخير الذي يتطلب اليقين، ولا يحتمل الشك بعد صدوره، **الثانية : "قاعدة التحليل؛** وبها ينبغي أن تقسم المعضلة التي تدرس إلى أجزاء بسيطة على قدر ما تدعو الحاجة إلى حلها على خير الوجوه"[2]، وهي عملية تفكيك للظاهرة التي يسعى الباحث إلى استجلاء غموضها، وهو أمر تتطلبه الدراسة، حتى تنير جميع جوانبها وتسلط عليها الضوء لتنتفي الشكوك التي تحوطها، أما **القاعدة الثالثة** تسمى: **قاعدة التأليف أو التركيب؛** أي "أن أسيّر أفكاري بنظام، بادئا بأبسط الأمور وأسهلها معرفة كي أتدرج قليلا حتى أصل إلى معرفة أكثرها تركيبا، بل وأن أفرض ترتيبا بين الأمور التي لا يسبق بعضها الآخر بالطبع"[3]، فعملية التحليل ستتبع لا محالة بعملية تركيبية لذلك التفكيك، بالنظام والترتيب نفسه الذي تمت به عملية التحليل السابقة؛ ذلك أن عملية الوصول للحقيقة ستكون مجزأة، على اعتبار التقسيم الذي يلحق الظاهرة دون خلط أو تقديم جزء على آخر، الأمر الذي تستجليه **القاعدة الرابعة** : وهي **الاستقراء* التام أو الإحصاء،** حيث يعرضها **"ديكارت"** بقوله"أن أعمل في كل الأحوال من الإحصاءات والمراجعات الشاملة ما يجعلني على ثقة من أني لم أغفل شيئا"[4]، وهذه المرحلة هي عملية لملمة لمعارف كانت متفرقة ومفككة، تستلزم الجمع والضم والتأليف بينها؛ كونها نظام متفق على دلالته ومتحقق من صحته المنطقية.

أوكلت مهمة اختيار المنهج المناسب للدراسة من الذي لا يناسبها إلى "طبيعة الموضوع؛ التي تفرض نوع المنهج المتبع في دراستها"[5]؛ "فلا يوجد منهج مستقل عن الموضوع(...) المنهج موضوع متحقق والموضوع منهج مطبّق(...) الموضوع يفرض منهجه من ذاته، والمنهج يفرض موضوعه من ذاته"[6].

2-1 إشكالية المنهج في النقد العربي الحديث:

يسعى الخطاب النقدي في قيامه وانشغاله على الظواهر الأدبية إلى تطبيق مناهج العلوم الإنسانية والطبيعية على هذه الظاهرة، الأمر الذي ولّد جملة من الصعوبات والمعوقات التي حالت دون تحقيق هذه الأهداف والمرامي التي يرجوها خطاب النقد العربي المعاصر، فكون الناقد العربي توسل النصوص الأدبية بجملة من الإجراءات النقدية التي استوحاها من المناهج العربية التي "بدأت تحظى بأهمية قصوى في الدراسات النقدية المعاصرة، لا باعتبارها مفتاح التحكم في كل بحث، بل لكونها الأداة المساعدة على

---

[1] المرجع نفسه، ص: 33.
[2] المرجع نفسه، ص: 143.
[3] المرجع نفسه، ص: 144.
[4] المرجع السابق، ص: 145.
- **الاستقراء:** يصل إلى معارف متفرقة، إذا اجتمع بعضها إلى بعض، وحشد بعضها مع بعض، وألّف بين بعضها البعض؛ ما كان منها علم ملفق مهلها ليس لليقين إليه من سبيل. انظر رنيه ديكارت. مقال عن المنهج. ص: 37.

[5] ناهضة ستار. بنية السرد في القصص الصوفي المكونات، والوظائف، والتقنيات. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003. ص: 77.
[6] حسن حنفي. المنهج الفلسفي. ص: 45.

استنطاق القضايا، وفهم حقيقة الأشياء، حيث إن قدرتنا على الإبداع تكمن في قدرتنا على إعادة توليد الأفكار التي تلقيناها عبر التاريخ".[1]

يسهّل امتلاك منهج نقدي لممتلكه عمليات الدراسة التي يشتغل بها على النصوص ومختلف الظواهر التي يريد فهمها ومعرفة كنهها وحقيقتها، فالمنهج ليس وسيلة لولوج النص فقط، هو أيضا فضاء يفسح المجال أمام الناقد لعرض أفكاره واستنطاق وعيه الفكري الذي ربما مر عليه زمنا يبحث فيه عن منفذ لإخراجه.

ما زاد في استفحال الأزمة المنهجية، هو قلة وعي الناقد العربي بالنقد المنهجي، فهو يقارب الظواهر بالدرس والتحليل، لكن مقارباته هذه تبقى حبيسة نظرة سطحية، على اعتبار أن العرب في اشتغالهم النقدي بالمناهج الغربية، جعلهم يستجلبونها ويكيفونها حسب الظاهرة المدروسة؛ يستعملون بعضا من وسائلها الإجرائية بكثير من الشفافية والسّطحية دون التّعمق في معرفة كنه وجوهر المنهج المستعمل الذي باستقطابه إلى ثقافة غريبة عن الثقافة التي نشأ فيها يفقده الكثير من الخصوصية المعرفية التي اكتسبها في موطنه الأصلي.

قد آن الأوان للناقد العربي أن يحسم أمره ويفك هذه الإشكالية التي يعانيها من جراء جهله بالنقد المنهجي الذي نشأ عن "التهافت الأعمى على المناهج الغربية دون وعي بحجم المخاطر الممكنة المترتبة على مثل هذا التّرامي على أدوات إجرائية غربية المنبت، وتطبيقها بشكل آلي على أعمال إبداعية عربية غريبة عنها"[2]، فمعاناة الخطاب النقدي العربي والمنهجي منه بصفة خاصة، سببها "غياب الوعي النقدي القائم على أدراك الفوارق بين الأوضاع"[3].

يعدّ الانفتاح على المعارف الإنسانية، وثقافة الغير أمر مشروع، مرخص له، وذلك بهدف تطوير المعارف المكتسبة أو التبادل الثقافي بين الشعوب، لكن ليس القول بذلك الانفتاح الذي يؤدي إلى التماهي والاستلاب وكذا التبعية وطمس للذات وضياع للهوية العربية.

إذا كانت الذات العربية تعاني فراغ معرفي، ونقص أو انعدام التفكير الممنطق المعمّق؛ فهذا لا يجعلها تغترف من الثقافات الأخرى بنوع من الاستهلاك الجاهز أو تكييف هذه المعارف الإنسانية حسب ادراكاتها البسيطة والمبتدئة؛ لأنّ من "أبرز مظاهر سلبيات التعامل الحداثي المتهافت مع المناهج النقدية الغربية نظرته الاختزالية لها، واعتبارها مجرد خطوات إجرائية مفصولة كليا عن أي خلفية ايبستيمولوجية مؤطرة لها"[4]؛ لأنّ التعامل مع المنهج النقدي لا يكون بفصله على ثقافته الأصلية التي تبلور فيها وأسس كيانه ووسائله الإجرائية في ظل معارفها وفلسفاتها المختلفة، لذا من الضروري البحث في ماهية هذه المناهج وجذورها الضاربة في عمق المعارف، ذلك أن التعامل معها بكل هذا الإغفال والتبسيط لا يفيدها أو يسهم في تطويرها، بل من "شأنها الإساءة للممارسة النقدية، وتحريفها عن أبعادها ومراميها الحقيقية، أكثر مما تسهم في تجميلها

[1] عبد العالي بوطيب. إشكالية تأصيل المنهج الروائي العربي. سلسلة عالم الفكر. المجلد 27. العدد الأول 1998. ص: 09.
[2] المرجع السابق، ص: 10.
[3] المرجع نفسه، ص: 13.
[4] المرجع نفسه، ص. ن

وإغنائها"[1]؛ ذلك أن عملية "استجلاب المناهج النقدية من الثقافة الغربية ومحاولة الاشتغال بها في الممارسة النقدية ونحن جاهلين كل الجهل بحقيقتها وطرق اشتغالها، ممارسة لا معنى لها في حقل النشاط النقدي، تقول: "ما معنى أن تستعير المناهج، وتتحدث عن الاتجاهات والمذاهب النقدية طالما نحن عاجزون عن تعريبها"[2]، والتعريب هنا لا تقصد به نقلها من الثقافة الغربية إلى الثقافة العربية نقلا حرفيا متعلق باللغة، متناسيا ذلك الزخم المعرفي الذي تحمله الكلمة في جوهرها، والذي يتطلب المعرفة الشاملة والمملة بجميع جوانبها؛ هي تتحدث عن التعريب وتقصده كيفية قراءة هذه المناهج المستجلبة في السياق الثقافي العربي، فالتعريب ليس ترجمة للنصوص بل هو وضع لها في سياق مشكلتنا الثقافية"[3]؛ إذ يتطلّب الأمر معرفة تاريخ المنهج المستقطب للدراسة النقدية، والإلمام بخصوصياته التي امتلكها عبر التاريخ، لا أخذ اللفظة أو المصطلح والبحث على ما يقابلها من ترجمات عربية ومن ثمة التعامل معه انطلاقا مما ستكسبه إياه هذه الترجمة العربية.

1- 3 المنهج البنيوي:

1-3-1 مفهوم البنيوية:

لقيت البنيوية في الفكر النقدي العربي المعاصر إقبالا واسعا من قبل النقاد والباحثين، حيث استفيد من مفاهيمها الأساسية في كثير من المجالات والتخصصات، فكانت الاستفادة منها بطرق مختلفة وحسب مجال اشتغال الباحث أو الناقد في هذا المجال.

كانت الإطلالة الأولى للنقد البنيوي في "فرنسا في الستينات من القرن العشرين، ومنها عمّ العالم"[4]، وقد قوبلت بالمهاجمة والرفض في موطنها، بداية ظهورها، كونها أحدثت تغيرا وخلخلة في الفكر الفرنسي كونها حملت في طياتها ما يتيح للناقد التحليق في الفضاء النقدي؛ هذا الفكر الذي عانى من القصور وضعف المواكبة الذي شهدته الساحة الفكرية من جراء اعتمادها على كل من الفكر الماركسي والوجودي، على السواء، فـ "لقد وجد هؤلاء الذين أسهموا في الجدال البنيوي الوسيلة التي يتخففون بها من راديكاليتهم دون أن يتخلوا عن إيمانهم بالنزعة الإنسانية (...)، وأن البنيوية سوف تغدوا بمثابة المرجعية الجديدة"[5]؛ غير أنّها "ليست مذهبا، بل منهج بحث، وطريقة في المعاينة يتناول بها الباحث المعطيات التي تنتمي إلى حقل معيّن من حقول المعرفة، بحيث تخضع هذه المعطيات، فيما يقول البنيويين، للمعطيات العقلية"[6]، ليست البنيوية أسلوبا في الحياة، أو نمطا معيشيا يمكن أن ينخرط الإنسان في نمطيّته؛ أو "كلمة تجذب النظر، تنفع للتلويح بها أمام الخصوم أو استخدامها شارة للانتماء إلى مجموعة الراسخين في العلم"[7]، إنّها منهج يتبعه الباحث في معالجة قضية من القضايا المتعلقة بالأفكار المعرفية، التي يتطلبها مجال

---

[1] المرجع السابق، ص: 14.
[2] المرجع نفسه، ص. ن
[3] يمنى العيد. في معرفة النص. ط1. منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت 1983. ص: 20.
[4] محمد عزام. المنهج الموضوعي في النقد الأدبي. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999. ص: 164.
[5] إديث كريزويل. عصر البنيوية. ص: 19
[6] جون ستروك. البنيوية من ليفي شتراوس إلى دريدا. ترجمة/ محمد عصفور. سلسلة عالم المعرفة. العدد 206. الكويت، 1996. ص: 9.
[7] المرجع نفسه، ص. ن

اختصاصه المعرفي؛ أي "كشفا أصيلا يمكنه أن يعيد توجيه الطرق المتبعة في البحث في حقل من حقول الدراسة توجيها مفيدا"[1].

ما لحق بالفكر الفرنسي الاجتماعي، من خلال هذا القرار الفكري هو ما أحدثه صدور كتاب: "**الانثروبولوجيا البنيوية Anthropologie structurale**" عام 1958 لـ "**كلود ليفي شتراوس**" الذي "مهد الطريق لتقبّل البنيوية، بوصفها محاولة ممنهجة للكشف عن الأبنية العقلية الكلية العميقة، كما تتجلى في أنظمة القرابة والأبنية الاجتماعية الأكبر، ناهيك عن الأدب والفلسفة والرياضيات والأنماط النفسية اللاواعية التي تحرّك السلوك الإنساني"[2].

تعتبر الدراسات الأنثروبولوجية التي قام بها "**شتراوس**" بمثابة المهاد لظهور البنيوية، كونها تبحث في بنية الشيء، وهي أيضا المؤشر أو الأرضية التي انطلقت منها البنيويات؛ لأنه "يعتقد أنّ المنهج الذي اتبعه، هو الذي مكّنه من جعل المعطيات التجريبية حول مؤسسات القرابة والطوطمية* والأسطورة، أقرب إلى الفهم من أي وقت مضى، بل لأنه يمضي إلى ما وراء تفسير هذه المعطيات بحيث ينتهي إلى تحديد ماهية ما يعتبره الصفات التي يختصّ بها الذهن البشري عامة"[3].

ليست البنيوية بنيوية واحدة، إنما هي بنيويات[4]؛ فقد "دخلت عالم الحكاية على يد **فلاديمير بروب**، وتمثلت البنيوية التكوينية على يد **لوسيان غولدمان** وفي مقولات "**لاكان**، و**بارت**، و**جيرار جينيت**، **وفوكو**، وغيرهم، وكانت إفاداتهم مختلفة، فمنهم من أبقى على جوانب من منهج **شتراوس**" ومنهم من تجاوزها"[5]، إلا أنهم جميعا انطلقوا من دراسة **كلود ليفي شتراوس** التي أراد بها إدخال العلوم الإنسانية إلى مصاف العلوم التجريبية، على الرغم من أنها وضعت في مكان ومرتبة يصعب عليه ولوجها، طبقا لقوله: "روضت العلوم الإنسانية نفسها منذ قرون على النّظر إلى العلوم الطبيعية على أنها نوع من الفردوس الذي لن يتاح لها دخوله أبدا ولكن فجأة ظهر منفذ صغير انفتح بين هذين الحقلين، والفاتح لهذا المنفذ هو الألسنية"[6].

توسلت البنيوية سبيلها في الدخول إلى نطاق العلوم الطبيعية، بـ"**علم اللغة**" الذي سهلّ للعلوم الإنسانية البروز على الساحة النقدية من خلال الدراسات اللغوية التي قام بها الألسني السويسري "**دي سوسير**" والذي لم يوظف في دراساته لفظة بنية، إنما "المفهوم الأساسي عنده هو مفهوم النظام **Système** واللغة نظام لا يعرف سوى تنظيمه الخاص"[7]، إفادة البنيوية من علم اللغة، وليس من اللغة باعتبارها وسيلة من وسائل الاتصال البشري، إنما اللغة كنظام داخلي لجملة العلامات والرموز التي تتيح الدلالة انطلاقا من العلاقات القائمة بينها.

---

[1] المرجع نفسه، ص. ن

[2] المرجع نفسه. ص: 19.

- الطوطم Totem : نوع من الحيوان أو النبات، أو جزء من هذين النوعين، أو موضوع طبيعي، أو ظاهرة، أو رمز لكلّ دلك، يمثّل الصفات المميزة لجماعة أو جماعات بشرية في مجتمع معيّن. انظر اديث كريزويل. عصر البنيوية. ص : 417.

[3] جون ستروك. البنيوية. ص: 10.

[4] عبد الله الغذامي. الخطيئة والتفكير. ص: 33.

[5] موسى ربابعة. تشكيل الخطاب الشعري. دراسات في الشعر الجاهلي. ط2. دار جرير للنشر، جامعة اليرموك 2006. ص: 146.

[6] عبد الله الغذامي. الخطيئة والتفكير. ص: 43.

[7] مجموعة من الباحثين. مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. ص: 169.

أدخلت البنيوية إلى مختلف ميادين العلوم الإنسانية؛ الأمر الذي جعلها متعددة، فهي مزيج متداخل[1]، يصعب تحديد مفهوم نهائي له، غير أنّ الناقد "**جان بياجيه jean pieag**" يعترف بصعوبة "إيجاد ميزة للبنيوية، ذلك أنها ارتدت أشكالا كثيرة التنوع"[2]، إلا أنّه توصّل إلى إعطاء تعريف يمكن أن يسهم في إنارة تصور لها وذلك بقوله: "إذا ركزنا على المميزات الإيجابية لفكرة البنية، نجد على الأقل مظهرين مشتركين لجميع البنيات (...)، فالبنية تكتفي بذاتها ولا تتطلب لإدراكها اللّجوء إلى أي من العناصر الغريبة عن طبيعتها، (...) دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية[3]؛ إذ أنّ البنيوية استمدت مفاهيمها من البنية باعتبارها نظام قائم بحد ذاته، يكتفي بالمعنى الذي يصل إليه من خلال علاقاته مع عناصره الداخلية دون أن يتعداها إلى العناصر الخارجية عنها، شأنها في ذلك شأن النظام اللغوي الذي لا يعترف إلا بقواعده الخاصة به.

تجاوزت البنيوية الأبحاث التّطورية التي تتناول ظواهر منعزلة وأخذت بطريقة المجموعات، النظام اللغوي المتزامن"[4]، وما لجوءها إلى الأبحاث التي حققتها اللسانيات، إنما محاولة منها للتخلص من الأبحاث التطورية؛ من علم النفس والتاريخ وعلم الاجتماع التي أثقلت كاهل الدراسات النقدية، فأخذت من النظام اللغوي وعلاقاته ومن الثنائيات الضدية التي وضعها **دوسوسير** من بينها: الآني / والتعاقبي، حينما تبيّن أن "سياق اللغة لا يقتصر على التطورية وبأن تاريخ الكلمة لا يعرض معناها الحالي"[5].

الذي يحدّد المعنى هو السياق، ومن هنا قال **دوسوسير** بالدراسة الآنية الوصفية للظاهرة التي يحققها النظام اللغوي المتزامن "**Synchronies**" في دراسته للشيء بعيدا عن التطور التاريخي لها، فهي سعت دوما - البنيوية – إلى تحري الموضوعية، بقد المستطاع في الدراسة الأدبية؛ وبهذا استطاعت أن تتحدى وتتعدى بعض المعتقدات التي رسخت في ذهن القارئ الذي يؤمن بأنّ العمل الأدبي وليد الحياة الإبداعية لمؤلفه، وأن النص الأدبي انعكاس لذات صاحبه، ونقطة لقاء حميم على المستوى الروحي والإنساني بينه بوصفه قارئا، وبين أفكار المؤلف ومشاعره[6].

يتطابق هذا مع مقولة البنيوية "موت المؤلف" الذي يستدعي موت الذات العارفة فيه المفكرة بعد انتهائه من عملية الكتابة، الأمر الذي دعا إليه "**رولان بارت**" عندما استعار هذه المقولة من نيتشه "موت الإله"* أي موت الإنسان المؤلف موتا معرفيا، كونه يدعي المعرفة وامتلاكه للحقيقة واليقين، والذي في الحقيقة أنه لا يملك شيء حسب **بارت**، سوى القدرة على مزج كتابات موجودة سلفا، وإعادة تشكيل الكتابات وتجميعها، وأنّ الكتّاب لا يستخدمون الكتابة كي يعبروا عن أنفسهم، بل ليعتمدوا على المعجم الهائل للغة والثقافة، وهو معجم مكتوب دائما من قبل[7]، فقد ثارت البنيوية على كلّ ما يرجع المعرفة والفكر

---

[1] المرجع نفسه، ص: 33.
[2] جان بياجيه. البنيوية. ترجمة/ عارف منيمنة وبشير أوبري. ط4. منشورات عويدات، بيروت 1980. ص:7
[3] المرجع نفسه، ص: 8.
[4] المرجع نفسه، ص: 7
[5] المرجع نفسه، ص: 64
[6] انظر رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة. ص: 87.
[7] المرجع السابق، ص. ن
* الإله في الفكر الفلسفي الغربي هو العقل (اللوغوس logos) عند أفلاطون وأرسطو هو الكلام والأفكار التي بإمكانها أن تقود الإنسان إلى إدراك الحقيقة، ومنه جاء المنطق logique)، الحقيقة ممنطقة، عالم المثل، الكوجيطو(الذات المفكّرة)، فموت الإله الذي يطالب به الغرب هو

والحقيقة إلى الذات الإنسانية؛ أرادت التّخلص من هذه النزعة التي سيطرت على العلوم لأمد طويل. وبالتالي البحث عن المعنى واليقين بعيدا عن ذات الإنسان ككاتب، أي تناول العمل الإبداعي كبنية منغلقة على ذاتها دون الاعتماد على المؤثرات الخارجية؛ حتى المؤلف أو الذات العارفة، تبدأ في التلاشي بمجرد بدايتها الكتابة، هذا الفن الذي يقوم باستنزاف المعارف والوعي الذي تملكه الذات وصولا إلى الذات كجسد؛ أي ذات المؤلف التي تختفي هويتها نهائيا بانتهاء عملية الكتابة، هذه العملية لا يعترف بها لصاحبها، فقد اعتبرها موجودة سلفا، على اعتبار أن النّص مجموعة نصوص، أي تناص؛ لأن الكاتب أثناء عملية الكتابة لا يضيف شيئا من عندياته، بل يقوم بعملية تجميع أو محاكاة للكتابات السابقة.

سعت البنيوية فيما سعت لإلغائه من مبادئ، إلى ضرورة الفصل في الدراسة بين كل ما هو جمالي وإيديولوجي، فهي "تميل لإلغاء دور الإيديولوجية أو التقليل من أهميتها عن طريق التركيز الأحادي على المكونات الشكلية والأسلوبية والبنيوية"[1]؛ فكما نادت بـ"موت المؤلف"، سعت لفصل العمل الفني عن كل ما يحمله من **إيديولوجيا*** التي "تشير إلى شق من الآراء والأفكار السياسية والقانونية والأخلاقية والجمالية والدينية"[2]؛ فالإيديولوجيا هي جملة من الأفكار والرؤى والآراء التي تحيا في وسط معيشي ما، وهي تنتمي إلى البناء الفوقي في المجتمع، باختصار، هي الأشياء غير المادية؛ المعتقدات السائدة في مجمع ما؛ هي سلوكيات وقيم الأفراد.

يعدّ النقد البنيوي في نظر **بارت** عمل تفسيري لنص معين من أجل اكتشاف معناه العميق الكامن في بنيته التّحتية، وليس على النّاقد سوى أن يستخرج المدلولات من البنية التّحتية حتى يكتشف مدى اتساقها مع الدوال الطافية على سطح البنية الفوقية"[3]؛ أي باعتبار مؤلف العمل الفني ينتمي إلى جماعة اجتماعية سيعكس لا محالة الإيديولوجيا التي يتبناها المجتمع، سيعيد صياغة هذا المجتمع بكل ما يحمله من زخم إيديولوجي ومعرفي، استنادا على الدلالة المعرفية التي تتكشف بواسطة تحليل البناء التحتي ومقارنته بالبناء الفوقي للوصول إلى مدى التقارب والانعكاس بينهما.

دعت البنيوية بمجيئها، إلى نوع من ديمقراطية النص الفني، أرادت الحطّ من كل الإيديولوجيات التي تظهر فيه، و"تدّعي تحليل العمل الأدبي دون الاهتمام بمقاصد المؤلف(...) هي وصف للعمل الأدبي هو إما غث trivial؛ أي أننا نقع على ما يستطيع أي امرئ كان استنتاجه عند قراءته للعمل، أو اعتباطيArbitraire سبب كثرة التقديرات الاستقرائية Extrapolations والتعميمات".[4]

موت العقل المفكر الذي يدعي المعرفة الكلية منذ أفلاطون إلى ديكارت؛ موت الذات العارفة المالكة للحقيقة المطلقة، و ليس الذات البشرية من لحم ودم.

[1] فاضل ثامر. اللغة الثانية. ص: 137.

[2] المرجع السابق، ص: 135.

* تعني الايديولوجيا كل الأفكار والمعتقدات والتيارات المرتبطة بفترة تاريخية ما وبنظام اقتصادي معين وكذا بطبقة اجتماعية معينة، ويندرج ضمن هذا المفهوم الشامل مفهوم الايديولوجيا السائدة والمستقلة، كما يتضمن هذا الأخير معنى الميتافيزيقا الحديثة والأسطورة المعاصرة وكذا التحليلات التي تتناول أفكارا مفرغة من محتواها المحسوس ومجردات لا صلة لها بالواقع المادي الملموس. ويتضمن أيضا وفي الآن ذاته، معنى الفلسفة الغامضة والسديمية المنبثقة عن مثالية ساذجة. انظر. محمد سويرتي. النقد البنيوي والنص الروائي. ج1 ص: 41. نقلا عن. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue Frainçaise. paris 1983, T.3p : 579-580.

[3] انظر نبيل راغب. موسوعة النظريات الأدبية. ص: 111.

[4] مجموعة من الباحثين. مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. ص: 170.

1-3- 2 خصائص المنهج البنيوي:

يعدّ المنهج البنيوي طريقة في قراءة النصوص الأدبية؛ يبحث في مكونات البنية الفنية، ويحاول كشف علاقاتها المختلفة، التي تكوّنها مع باقي الأجزاء الأخرى، ومدى تفاعلها معها؛ هو "دراسة وظيفة كل عنصر في إطار البناء الكامل الذي يحمل المغزى كلّه للعمل (...) كونه ينظر إلى العمل الفني بوصفه تأليفا في حد ذاته"[1]؛ وبالتالي فالتحليل الذي يتوصل إليه من خلال المنهج البنيوي "يقتضي الاستبعاد المنهجي لجميع وجهات النظر المختلفة السابقة، ويقتصر فقط على القوانين الداخلية التي تحكم قيام اللغة بوظائفها الدلالية وما يتضح في نظمها من مقابلات وتداعيات وتجانس وتنافر"[2]؛ أي أنّ التحليل البنيوي يقتصر عمله على العناصر والبنيات اللغوية في دلالاتها الداخلية، أما العناصر الخارجية من علم النفس، واجتماع وتاريخ، أوكلت مهمتها للمناهج النقدية التي تهتم بالعلوم الإنسانية.

يقوم المنهج البنيوي بتقسيم العمل الأدبي؛ أي تجزئته إلى وحدات صغيرة حتّى تسهل عملية توضيحه، من ثمة يعاود تركيبه من جديد بعد الوصول إلى المعنى المراد منه، لأنّ "النشاط البنائي هو إعادة تكوين الشيء بطريقة تبرز قوانين قيامه بوظائفه (...) حيث يقوم بإبراز هذه الوظائف من خلال عملين أساسيين هما: الاقتطاع والتركيب، أي اقتطاع الأشياء الدالة للكشف عن كيفية قيامها بوظائفها ومدى تأثيرها في الكل، ثم تركيبها بعد اكتشاف قوانين حركتها في كل عضو وتحليل القواعد المتصلة بإيحاءاتها وأنظمتها المختلطة"[3].

لا تعيد عملية التحليل والتركيب العمل إلى حالته الأولى التّي كان عليها، كون هذه العملية ستجلب معها جملة من المفاهيم الجديدة والمستحدثة، ولأنه كوّن من جديد؛ ذلك أنّ التكوين إضافة لما كان كائنا، وبالتالي لا يمكن للنص الأدبي بعد خضوعه لهذه المرحلة "العودة كما كان، فهو مع البنيوية يفصح عن مرتبة جديدة، هي المرتبة الوظيفية التي تربطه بالمجموعة العلمية المتصلة التي تضفي على الأشياء معناها ودلالتها"[4]؛ وهي غاية المنهج البنيوي التي يبتغيها.

يمتد المنهج البنيوي، في دراساته وتحليلاته التي يقوم بها عمقا لا عرضا"[5]، حيث ينّم هذا الرأي، عن ضرورة تعميق البحث، ومحاولة بلورة الإشكالية بأكبر كم ممكن من التفصيلات والتحليلات، لا بتغليب الكم على الكيف، فهذا لا يجدي نفعا، ولا يمكن له بأي حال من الأحوال إيصال الباحث إلى المعنى الذي يتوخاه، ما لم يعتمد على عمليات الاستنتاج والاستنطاق، أكثر من اعتماده على التكديس المعرفي للمعلومات والوقائع، "فالمنهج البنائي يتكئ على الاستنتاج والاستنباط أكثر من اعتماده على الاستقراء"[6].

---

[1] نبيلة إبراهيم. نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة. مكتبة غريب، القاهرة. ص: 35.
[2] صلاح فضل. نظرية البنائية. ص: 135
[3] Roland Barthes. "**ensayos cruiticos**" P260 . ذكره : صلاح فضل. ص: 140.
[4] المرجع نفسه، ص: 141.
[5] المرجع نفسه، ص: 137.
[6] المرجع السابق، ص: 138.

يعتمد المنهج البنيوي على"القيم الخلافية"[1]؛ التي تتطلّب "مقابلة مجموعات مختلفة من الظواهر وتنظيمها، لأنّ أساس قوام البنيوية على الدراسات اللغوية من خلال استعارتها لتلك الثنائيات الضدية التي بلورها عالم اللسانيات **دوسوسير**؛ فبعض المعاني يوضحها ضدها وخلافها؛ أي الدلالة المخالفة لدلالتها، ومهمة المنهج البنيوي يقوم باكتشاف هذه الاختلافات ويضعها في بنية نظامية، هذا النظام تكتسبه جراء اختلافها، وبالتالي توضع في سياق دلالي يحمل معاني متعددة في نظام مؤتلف.

تتمثل هذه العملية في: [2]

1- الاعتراف بالفوارق بين المجموعات المنتظمة ومعرفة العلاقة فيما بينها.
2- تنظيمها حول محور دلالي دقيق يجعلها تبدو كتنويعات مختلفة ناجمة عن نوع من التوافق والائتلاف.

استطاع المنهج البنيوي، على الرغم من التباعد والاختلاف بين جملة من العلاقات، إدخالها في نظام دلالي بكثير من الاتفاق والتناسق.

لا يجب الخلط بين المنهج البنيوي ونظيره المنهج الشكلي، فالاختلاف بينهما بيّن وجوهري، ولا الخلط بين كل من الشكل والبنية والأسلوب، فلكلّ منهما معنى محدد ومتضح؛ ذلك أنّ الشكل "**forme** كنقيض للمادة، وبوصفه النّظام التّعلقي أو العلائقي الذي يتحكم في وحدات المستويين الخاصين بالنظام السيميوطيقي؛ أي مستوى التعبير ومستوى المحتوى"[3]؛ حيث يتحدد من خلال دخول المادة الغريبة والمختلفة عنه؛ هو عملية تشكيل للبناء، تشكيلا لغويا، أما "البنية **structure** فهي شبكة العلاقات التي تتولد من العناصر المختلفة للكل، بالإضافة إلى علاقة كل عنصر بالكل"[4]، ولا تحتاج في عملية تشابك هذه العلاقات إلى عناصر خارج بيئتها الداخلية، حيث تقوم بذلك "دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية، وتتألف من مميزات ثلاث: الجملة، والتحويلات، والضبط الذاتي"[5]؛ فهي "تدرس الأنظمة على أساس تحديد مساهمة جزئية، أو وظيفتها في النظام؛ أي البناء نفسه والمحافظة عليه بوصفه كيانا حيا يتأثر بأداة كل عضو من أعضائه"[6]، والمتتبع لحركة المصطلح، يجده قد عرف بتسميات مختلفة، ومتقاربة من حيث الدلالة اللغوية، من مثل :البناء و الهيكل؛ الذي اشتقت منه الهيكلية، حيث أنه "ظهر في أعمال قديمة، عند "**ديدرو**" و"**هيجل**"، ولكن تحوله إلى ما يدل على التمذهب والوحدة النظرية، بدأ على أيدي علماء التحليل اللغوي، خاصة **دوسوسير**(...) لكن الدارسين الأمريكيين يرجعون مذهب البنيوية، والتواضع في استخدام المصطلح إلى عالم الانثروبولوجيا كلود ليفي شتراوس".[7]

---

[1] المرجع نفسه، ص: 134
[2] انظر المرجع نفسه، ص. ن
[3] جيرالد برنس. المصطلح السردي. ص: 90.
[4] المرجع نفسه، ص: 224
[5] جان بياجيه. البنيوية. ص: 8.
[6] سامي خشبة. مصطلحات فكرية. ص: 41.
[7] المرجع نفسه، ص: 49.

يجب الفصل بين كل من البنية والأسلوب على اعتبار أنها "تتصل بتركيب النص بينما يمس الأسلوب النسيج اللغوي المكتوب فحسب"[1]، فالبنية تمثل المحتوى ككل، ولقد قدّم المنظر البنيوي **"كلود ليفي شتراوس"** الفرق بين كل منهما بقوله: "إن الفرق بين الشكلية والبنائية هو أن الأولى تفصل تماما بين الشكل والمضمون، لأن الشكل هو القابل للفهم بينما لا يتعدى المضمون أن يكون بقايا خالية من القيمة الدالة، أم البنائية فهي ترفض وجود مثل هذه الثنائية، وليس هناك جانب تجريدي وآخر محدد واقعي، فالشكل والمضمون لهما نفس الطبيعة من البنية، وما يسمى بالشكل ليس سوى تشكيل هذه البنية من أبنية موضعية أخرى تشمل فكرة المضمون نفسها"[2].

[1] صلاح فضل. نظرية البنائية. ص: 198.

[2] Cloud Lévi straus. "**La estrictura y la forma**" P 136 ذكره : صلاح فضل. نظرية البنائية. ص : 138.

ثانيا: مبحث تطبيقي في قضايا المنهج في نقد النقد عند الناقد عبد الله أبو هيف

- **تلقي المنهج البنيوي في الثقافة العربية:**

قدمت البنيوية إلى الثقافة العربية مثلها مثل باقي العناصر الوافدة ضمن ما يعرف بعمليات المثاقفة والتأثر وتبادل القيم والخبرات، حيث وجد فيها من أقبل عليها، وتوسلها في قراءاته النقدية للنصوص الأدبية نوعا من الحرية والاستقلالية في خواصها ومبادئها التي أسست كيانها عليها، وكذا تخلصها من تلك الممارسات المملة التي تبحث في الخلفيات والعناصر الخارجية للنص؛ فـ"أهم مميز يمكن لنا أن نستنبطه من خصوصيات البنيوية على صعيد القراءة النظرية هو الموقع الجديد الذي احتله الإنسان ضمنها. فالفلسفات المألوفة كانت دائما حسب تقديرنا تنطلق من شيء ما هو واقع خارج الإنسان لينتهي إلى شيء ما يتجاوز حدود الإنسان بعد أن تكون قد غاصت في عالم الوجود عبر الكائن البشري، فالإنسان من حيث هو بذاته قد كان دوما واسطة العقد في القلق الفلسفي لكنّه لم يكن في حدّ نفسه علّة وجوده ولا غاية مطافه".[1]

استقبل الناقد العربي البنيوية في سياق التبادل الثقافي وهيمنة ثقافة الآخر؛ لكونها خلّصت النشاط النقدي الذي يشتغل على العمل الأدبي من تلك الإسقاطات التي تستنبطها من الحياة الخارجية للكاتب والمؤلف وتربطها بالإبداع والفن، فاتخذها الناقد العربي ملاذا وسبيلا لتحقيق ذاته والسمو بها لما حملته في طياتها ورأى فيها النموذج الأصلح والمعيار النقدي الوحيد الذي تقاس عليه باقي التجارب النقدية.

كانت استفادات النقاد العرب من البنيوية مختلفة وشبه مستحية من الإفادة منها، فعلى الرغم من استجلابها من ثقافة الآخر إلا أنها "ظلت متحرجة من تسمية الأشياء بأسمائها خوفا من الاتهام بالسقوط في أحضان المناهج النقدية الجاهزة والمستوردة"[2]؛ رغم أن البنيوية قدمت لهم حلولا مبهرة جراء إفادتهم منها، إلا أنهم ظلوا يغرفون منها على استحياء دون التصريح بذلك.

يمكن العثور في الدراسات العربية التي توسّل فيها أصحابها بالمنهج البنيوي، إلا أنّ إجراءاتهم النقدية كانت بعيدة كل البعد عن مقولات المنهج البنيوي، مثل دراسة "حسن البنّا عز الدين، الكلمات والأشياء، التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي"(1989)"؛ التي وسمت نفسها بأنها بنيوية، لكنها لم تنجح في أن تكون البنيوية هي الصفة الغالبة عليها[3].

هاجم النقاد العرب البنيوية، شأنهم في ذلك شأن النقاد الغربيين، فلكل منهج مناصرين ومعارضين له، فقد رفضت في الثقافة العربية لأسباب تعددت واختلفت؛ فالناقد العربي أراد أن يبني كيان نقدي خاص به يكون منبثقا من ثقافته العربية، فالأخذ من الغير فيه نوع من التحرج، بوقوعه في الاستلاب والتبعية التي تضيع معها الهوية والذاتية، متناسيا أن المعرفة ملك مشاع للإنسانية، مرخص للأخذ والتشرب منه.

---

[1] عبد السلام المسدّي. قضية البنيوية دراسة ونماذج. دار الجنوب للنشر، تونس 1995. صص: 28-29.
[2] موسى ربابعة. تشكيل الخطاب الشعري. ص: 147
[3] المرجع السابق، ص: 164.

تعامل النقاد العرب مع البنيوية بهذه الطريقة لنزعتها ضد إنسانية التي نادت بها من خلال دعوتها "بموت المؤلف"، وهذه المعاناة العربية ليست مقتصرة على البنيوية فهي ظاهرة شائعة في النقد العربي، ولم توظف البنيوية بوصفها "نظرية أساسا، وإنما كمناهج وعمليات إجرائية فحسب ولهذا فإنها (...) تتخذ أو تحاول أن تتخذ في السياق العربي (...) دلالات لعلها تختلف عن دلالاتها الأوربية، كما حدث بالنسبة إلى بعض المناهج الأوربية الأخرى، ففي كثير من التطبيقات العربية نتبيّن تداخلا بين البنيوية ومناهج أخرى، أو نتبيّن تعديلا للمنهج البنيوي ليستجيب للظواهر التي تعبر عنها التعابير الأدبية العربية والمناخ الإيديولوجي العربي عامة"[1].

يتوسل الناقد المنهج البنيوي في إجراءاته وتطبيقاته على النص الأدبي العربي بما يتلاءم وثقافته هذا ومرجعياته المعرفية والفلسفية، محاولا إفراغ البنيوية من محتواها أو ترويضها بما يخدمه ويخدم اتجاهه المعرفي مبررا عمله استنادا على أنّ المنهج البنيوي والمناهج النقدية الأخرى تصلح للبيئة الغربية التي أنشأتها، وإن استجلبت إلى الثقافة العربية لابد من تحويرها وتبديلها؛ إضافة عناصر وإنقاص أخرى، لأنّ "النقاد يمارسون محاولاتهم مصحوبين بهمين: [2]

- الهم الأول لأنّ المحاولات تنطلق من النص الغربي في خصوصيته اللغوية وفي ضوء ارتباطه بواقع ثقافي أدبي معين الأمر الذي يتطلّب تملّك هذه المناهج النقدية تملكا عمليا واعيا.
- الهم الثاني سببه المحاولات النقدية العربية، التي تمتلك مناهج مازالت في نفسها تطرح علامات استفهام على وظيفتها وبعض من أسسها؛ فهي مناهج مازالت بدورها محاولات رغم الخطوات الكبرى والهامة التي خطتها.

ـ قضايا المنهج في نقد النقد عند الناقد عبد الله أبو هيف

تتميز أعمال **عبد الله أبو هيف** النقدية بالدقة والوضوح في تتبع مسار تلقي المناهج النقدية الغربية، بحيث يمكن أن نصف طريقته ضمن الأبحاث البيبليوغرافية، نتيجة حرصه الشديد على رصد المؤلفات النقدية وفق ظهورها الزمني، ووفق القضايا التي تتناولها هذه المؤلفات. وحتى نتمسك بمسارنا المنهجي في هذا البحث، نحاول أن نتناول في هذا الموضع طريقته في نقد تلقي السرديات في الخطاب النقدي العربي المعاصر. ولا يجب أن ننسى في هذا المقام أن ننوه بالمجهود الذي قدمه هذا الناقد للأدب الجزائري على مستوى قراءة الأعمال الأدبية، كما على مستوى قراءة الأعمال النقدية تمحيصا وتقييما. ونشير أيضا إلى حضوره الفعال ومشاركاته المتميزة في مختلف الملتقيات الدولية التي تنظمها الجامعة الجزائرية، حيث كان حريصا على تتبع الحركة الأدبية في الجزائر، وأسهم بشكل واضح في تقديم هذا الأدب للقارئ العربي في مناسبات دولية عديدة.

---

[1] محمود أمين العالم. الجذور الفلسفية للنقد الأدبي العربي الحديث والمعاصر. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 1988. ص : 10. ذكره : موسى ربابعة في تشكيل الخطاب الشعري. ص : 151.

[2] يمنى العيد. في معرفة النص. دار الأفاق الجديدة، بيروت 1985. ص: 121. ذكره : موسى ربابعة في تشكيل الخطاب الشعري. ص : 153-154.

أما عن منهجه في نقد الأعمال النقدية العربية حول السرديات، فنكتفي بقراءة كتابه **"النقد الأدبي العربي الجديد- في القصة والرواية والسرد"** الذي ظهر سنة2000، عن منشورات اتحاد الكتاب العرب في دمشق. يثير هذا المؤلف، الذي يصنف ضمن كتابات نقد النقد في الوطن العربي، جملة من التصورات والتوقعات، تجيب في مجملها عن بعض التساؤلات المعرفية التي تساعد الباحث على إيجاد الكثير من الإجابات التي تقنعه وقد لا تقنعه، بناء على قناعات هذا الباحث ومستواه الفكري؛ وبالتالي لا أدعي بأن قراءتي ستكون نقدية بالمعنى العلمي والمنهجي للكلمة، إنما هي مجرد محاولة لاستقصاء الخطوات المنهجية التي اتبعها الناقد في نقد تلقي النظرية السردية في خطاب النقد العربي. الغاية من هذه المحاولة لا تتجاوز حدود التمسك بالمنهجية التي تستدعيها طبيعة الموضوع في مجال نقد النقد والقراءة، بمعنى أنها لا تدعي تقويم منهج **عبد الله أبو هيف** في قراءة وتحليل تلقي النظرية عند النقاد العرب، وإنما هي محاولة لوصف طريقته في تناول هذا الموضوع، بهدف التدرب على منهجية البحث في هذا المجال، استجابة لطموحي المعرفي الذي أملاه علي ميدان الدراسة.

بدا لي بأن هذا الكتاب "النقد الأدبي العربي الجديد- في القصة والرواية والسرد" يُصنّف ضمن المؤلفات التي تداركت بعضا من النقص الذي يعاني منه الباحث في مجال السرد، حيث تناول جملة من الدراسات النقدية التي تلقّت النظريات النقدية الغربية، ومنها الأعمال النقدية التي تناولت حقل السرديات، وما ترتب عن ذلك من تقنيات وآليات إجرائية كانت عونا للقارئ العربي في تناول الرواية العربية. كما تناول بعضا من المؤلفات في مجال القصة والحكاية، نقد فيها **أبو هيف** طريقة تناول هؤلاء النقاد المفاهيم والإجراءات المتعلقة بنظرية الحكي عموما.

ركّز ناقدنا في مؤلفات هؤلاء النقاد، التي اختارها، على كل ما يتعلق بالجانب السردي؛ فقد بحث عن القضايا السردية التي تناولها هؤلاء النقاد، من مثل: (الزمن السردي، الحافز والتحفيز، المنظور السردي التبئير)؛ تميز هذا التناول بإشارات سريعة إلى حد ما، غير أنها تصب في صميم القضية أو المصطلح. لقد بدا لي بأن هذه القراءة مختصرة لم تتجاوز حدود الوصف لهذه القضايا، غير أن هذا يعود، ربما، إلى عدم استيعابي منهج الدراسة والتحليل بالقدر الكافي، الذي يسمح لي بمثل هذا التقييم. إنما الذي نبهني إلى هذا هو ما أعلنه في مقدمة الكتاب، بحيث لم يتبع اشتغال المنهج النقدي، الذي أشار إليه في المقدمة، وهو منهج "نقد النقد". وبالفعل قدم قراءات عديدة لمختلف المؤلفات النقدية في مجال الرواية والقصة والسرد العربي، لكن قراءاته جاءت مختصرة جدا قد يستفيد منها المتخصص في مجال السرديات، لأن نتائجه تصب مباشرة في صميم النظرية، مما يتطلب اطلاعا واسعا على هذا الحقل الفكري الذي أسسته النظريات العديدة التي أشرنا إليها أعلاه.

تُوقِعُ النتائجُ التي توصل إليها القارئ في ارتباك كبير، نتيجة التردد والهيبة في إعطاء الأحكام النقدية، التي قد يراها الباحث المبتدئ ضرورية، غير أن توجيهات الأستاذ المشرف شجعتني على تسجيل بعض الملاحظات التي لا ترقى إلى مستوى النقد، إنما هي ملاحظات قابلة للمحص والتصويب بعد قراءة هذه المؤلفات جميعها التي تناولها **أبو هيف**، وهذا ما لا يمكن تحقيقه في هذا الموضع.

من بين هذه الملاحظات، يبدو أن الناقد لم يتوصل إلى كل ما وعد به، في هذا الكتاب، ولم يتبع كل الإجراءات النقدية التي يقول بها منهج **"نقد النقد"**، الذي يتخذ من الحوار الفاحص وسيلة لاستنطاق النصوص النقدية، إلا أنه لم يفسّر، أو يحلل، أو يركب، لم يقدّم دراسة أو تحليلا يمكن اعتبارهما قراءة نقدية، معدّة فوق النص الأول، لقد ذكر القضايا كما وردت عند أصحابها، يعود هذا، ربما، إلى احترام حدود المنهج الإحصائي أو الببليوغرافي الذي يميز جميع أعماله في المجالين النقدي ونقد النقد، بحيث قام بإحصاء الدراسات التي تطرقت إلى قضايا السرد، دون أن يقوم بتحليلها وفق الإجراءات النقدية التي يشتغل في ضوئها نقد النقد، غير أنه قدم للقارئ عرضا لمحتويات المؤلفات على الطريقة المكتبية، تميل أكثر إلى الطريقة التعليمية منها إلى الطريقة النقدية، وهذا ما يجعل كتابه هاما جدا في مجال الأبحاث المتعلقة بمسار الخطاب النقدي العربي المعاصر. وقد فعل الشيء نفسه عند إحصائه للنقاد الذين خاضوا غمار التجربة النقدية في حقل السرديات..

أعدّ **أبو هيف** مؤلفه النّقدي، المذكور، من أجل تأصيل هوية النقد العربي المعاصر الذي استلهم جل أدواته ومرجعياته المعرفية من الغرب، لذا أرادها أن تكون مقاربة واضحة ومباشرة، بوصفها واقعا مسلما به، ومن ثم وصفها هو نفسه بأنها "تعبير شديد الدلالة عن حركة الفكر وانشغالاته بمسألة وعي الذات الراهنة إزاء الآخر الغربي المهيمن"[1].

وهذا ما جعله يتجاوز هذه المسلمات، حيث لم يتتبع أي قضية من القضايا النقدية التي ناقشها في المؤلفات التي نقدها، بحثا عن خلفياتها المعرفية وطرائق اشتغالها في ثقافتها الغربية، ليكشف من خلالها على تجليات التبعية الفكرية العربية للمعارف الغربية. يعود هذا أساسا، في اعتقادي، إلى قناعة الناقد بواقع هذا التأثر الذي أصبح مسألة متجاوزة كما قلت أعلاه.

مهد لبحثه بالكشف أو الحديث عن اتجاه النقد الذي تبناه النقاد العرب في مجال السرديات حول مختلف السرود العربية (القصة، الرواية، الحكاية)، ووضع على عاتق بحثه، كشف الأصل التراثي العربي لها، انطلاقا من تلك التنظيرات والآراء التي أفادت أن السرود مجرد تقليد غربي، وراح يبحث عن المؤلفات العربية التي تناولت فن القص وتطوره-بحسب ما ذكرته المؤلفات- ومصطلحات القص الموروثة التي أوردها الباحث المصري **عبد العزيز عبد المجيد** في كتابه: (The moderne Arabic Short Story) المكتوب بالانجليزية (1958)، وهو الناقد العربي الأول، حسب **أبو هيف**، الذي محّص مصطلحات القص الموروثة: قصة (Qissa)، حكاية (Hikaya) ، رواية (Riwaya) ..."[2]، فكتابة هذه المصطلحات بحروف لاتينية، بحسب **أبو هيف**، اعتراف من الناقد بخصوصية مصطلحات القصة العربية.

يبدو لقارئ مقدمة كتاب **أبو هيف**، بأنّه سيقف على مناقشة ظاهرة القص في التراث العربي، متتبعا جذور هذا النوع من السرد، لكن لا يعثر هذا القارئ على ذلك، إنما كانت

[1] عبد الله أبو هيف :النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق- 2000، ص: 5.
[2] المرجع نفسه، ص:32.

مجرد إشارات، لينتقل مباشرة إلى تتبع الدراسات التي تحمل في عناوينها ما يتحدث عن القصة، من مثل[1] :"في القصة القصيرة" لـ"**رشاد رشدي**(1959)، "فن القص" لـ"**محمد يوسف نجم**"(1959)، "فن القصة" لـ"**حسين القباني**"(1965). واكتفى بالإشارة إلى استفادة هؤلاء النقاد من التقليد الغربي لفهمهم للقصة ومعاييرها وعناصرها، التزاما بمنهجه الإحصائي.

أراد ناقدنا أن يعيد النظر في النقود العربية السردية، وذلك من خلال بعض الأعمال التي قدمها النقاد العرب في هذا المجال، فعلى أيّ أساس كان اختياره لهذه الأعمال دون غيرها؟ خاصة أنّه لم يذيّل هذه الدراسات أو يسبقها بتمهيدات نظرية، تسهم في إنارة بعض الجوانب والقضايا التي قصّر الناقد المنقود في الإلمام والإحاطة بها، ليقف فيها **أبو هيف** على التطبيقات التي قدمها هؤلاء النقاد؛ بهدف تقييم مدى توفيق هذا الناقد أو ذاك الناقد في دراسته، ومدى استيعابه للمنهج النقدي وكذا النظرية التي حاول بها استنطاق الخطاب النقدي العربي، واكتشاف قابليته ورضوخه المعرفي لها.

يلتفت الناقد **أبو هيف** في بعض المرات إلى القضايا التي فاتت النّقاد العرب، الذين خصّهم بالدراسة؛ كأن يقول: "أن **يقطين** في تقديمه للتبئير بديلا عن المصطلحات الموظفة، فإنه لم يقدم لنا أي تعريف له".[2] فرغم أنه يعترف بأن **يقطين** قد فاته إعطاء تعريف للمصطلح، واكتفى فقط بالقول :"أنه اقتدى بـ"**جنيت**" وأنّه استعمال متعسف غارق في الشكلانية وولع في ترسيماتها (...) استعمل **يقطين** المفهوم بمعنى"حصر المجال" من خلال اشتغال"الصوت السردي" كراو ومبئر في آن"[3]، وأورد مفهوم "**جينيت**" عن التبئير، لكنّه لم يحدد أين وقع التعسّف من قبل **يقطين** في وضعه للمفهوم، ولا مدى مقاربة هذا الأخير، لـ **جنيت** أو ابتعاده عنه في صوغ مفهوم التبئير. مما يشجع القارئ على الاطلاع على أعمال **جنيت** في هذا المجال.

يطلق **أبو هيف** حكما على أعمال **يقطين** النقدية بقوله :" قد طبق هذه المكونات على الروايات التي عالجها في الكتاب الأول، وكانت النتائج متكلفة ومتعسفة غالبا تحت وطأة الإنهاك الشكلي والتفريعات الزائدة".[4]

دون أن تكون هناك أية إشارة إلى الكتاب المقصود، الأول، باعتبار أن القارئ على دراية بهذه التراتبية المعرفية في مجال نقد الرواية، بوصفها أهم جنس سردي في العصر الحديث، والكتاب المقصود هو "تحليل الخطاب الروائي" الذي اشرنا إليه في الفصل الأول من هذا البحث؛ الدراسة الأولى التي قدّمها **يقطين** في مسيرته النقدية، أو الأول الذي ذكره ضمن الجهد التنظيري الأول المكتمل. وهذا جانب من الجوانب التي اغفل **أبو هيف** اهتمامه بها في دراسته التي جاء بها؛ وهي عدم مراعاة مستويات القراء، حيث وضع في اعتباره القارئ الناقد، المتمكن، الملّم بكل الجوانب، والذي يملك معرفة متقدمة بالإصدارات النقدية ومؤلفيها. وهذا بطبيعة الحال يدخل ضمن رؤية الناقد الذي لا نلومه كثيرا على ذلك؛ لأن تتبع المسار النقدي تاريخيا أو موضوعاتيا ليست من مهام ناقد النقد،

---

[1] المرجع نفسه، ص:33.
[2] المرجع السابق، ص:371.
[3] المرجع نفسه، ص:372.
[4] المرجع نفسه، ص:373.

وإنما من مهام الباحث المبتدئ، ومن ثم لا نلوم الناقد إن لم يقدم لنا ما نحن بحاجة إليه، وهذا ما يبرّر اكتفاءه في الكثير من المرّات بذكر المؤلفات، دون أصحابها، أو بذكر المؤلِّف دون عنوان الكتاب.

وعلى الرغم من أن هناك قضايا نقدية مشتركة بين هؤلاء النقاد خاصة بالسرد، لكنه لم يحاول ناقدنا، القيام بمقارنات بين هذه القضايا، أو إعطاء الدلالة المتفق عليها حول المصطلح الواحد، والظاهر أنه أوكل هذه المهمة للقارئ. لم يقدم الناقد تعليقات أو محاولات تركيب بين الآراء النقدية حول واحدة من القضايا التي اشترك فيها ناقدين مثلا، إلا في النادر من المرّات التي يصدر أحكاما، كأن يرى أن الناقد المغربي **بشير القمري** في كتابه "شعرية النص الروائي-قراءة تناصية في كتاب التجليات" (1991)، "يتمتع ببصيرة نقدية حاذقة متمكنا من منهج شعرية السرد، كما تبلور على يد الفرنسيين أمثال جنيت وكريستيفا وتودوروف".[1] وما يبرر ما ذهب إليه **أبو هيف** هو كون **بشير القمري** متشبع بالثقافة الغربية نتيجة تكوينه المزدوج، حيث يعد من أبرز النقاد المغاربة في تطويع الأداة النقدية ذات المرجعية الأوربية.

لم يكن حصر الناقد **أبو هيف** دراسته النقدية حول الشعرية، وبخاصة شعرية السرد، في نشاط نقدي واحد، ألا وهو الدراسة التي قام بها المغربي **بشيرالقمري**، مجرد صدفة، وإنما لكون هذا الناقد متمكّن من فهم مقولات النظرية السردية، وكذا التّمكن من منهج شعرية السرد، كما بلورته المدرسة الفرنسية، معللا ذلك بـ"تعامل النقاد العرب على استحياء مع الشعرية، في تجلياتها الفرنسية، خلال تجاهل أو تغافل شبه تام عن الشعرية الأمريكية(...) ولعلّ أبرز النقاد العرب المنضوين تحت لواء الشعرية صبري حافظ (مصر) في أبحاثه الكثيرة، ومحمد القاضي في كتابه "تحليل النص السردي"(1998)، وبشير القمري (...) الأكثر تعبيرا عن هذا الميل النقدي".[2] هذا بعكس ما يراه **فاضل ثامر** حول المسألة نفسها، الذي يرى بأن الدراسات التي قدّمت في حقل الشعرية، بدأت تتبلور منذ السبعينيات من القرن العشرين، وهي، كما يقول، "تعكف-شأنها شأن الشعرية الحديثة في النقد العالمي الحديث- على فحص التجارب الشعرية والنثرية على السواء (...) وهي أكثر انهماكا بفحص آليات الخطاب السردي والنقدي أكثر منها بفحص آليات الخطاب الشعري"[3].

يتضح بأن اشتغال النقاد العرب بمجال الشعرية، قد بدأ في وقت مبكّر، حيث هناك دراسات عربية كثيرة قدّمت في هذا المجال، سبقت الدراسات التي ذكرها **أبو هيف**، فهناك "عدد كبير من الشعريات العربية بدءا من الشعرية الشفهية القديمة، وانتهاء بالشعرية الحداثية، وهو ما حاول أن يفعله أدونيس في كتابه الشعرية العربية 1985،(...) وكمال أبو ديب في كتابه الموسوم: في الشعرية (1987)، وعبد الله الغذامي في كتابه: الخطيئة والتكفير (1988)"[4]. غير أن ناقدنا انتقى جملة من الدراسات الحديثة التي رأى أن أصحابها قد استوعبوا النظرية السردية، ومجالاتها النقدية المختلفة، أكثر من النقاد

---

[1] المرجع السابق، ص: 237.
[2] المرجع السابق. ص: 232.
[3] فاضل ثامر. اللغة الثانية. ص: 104.
[4] المرجع نفسه، ص: 103.

المتقدمين، وما يلفت الانتباه هاهنا هو اكتفاء الناقد بذكر ثلاثة مؤلفات نقدية فقط، قد يكون ذلك تجنبا للتكرار، لأن معظم النقاد العرب تلقوا النظريات نفسها، أو تم اختيار هذه المؤلفات بناء على اطلاعه عنها عن قرب؛ لأنّ ما يعرف عنه أنه كثير الارتحال في العالم العربي، ومن ثم تربطه علاقات كثيرة بالنقاد والأدباء العرب، مما يعني بأنه ناقد زمنه، ولم يضع على عاتقه البحث في النقد الأدبي العربي ككل، هذا حتى لا يفهم من كتاباته بأنه أخذ على عاتقه مسؤولية قراءة الخطاب النقدي العربي المعاصر في مجال السرديات، لأن المؤلفات في هذا الميدان كثيرة ومتنوعة، وليست المؤلفات التي ذكرها هي وحدها التي خاضت حقل الشعريات دون غيرها.

اشتغل **أبو هيف** في دراسته بحقل **نقد النقد**، ليس بوصفه منظرا لمدرسة نقدية عربية، وإنما بوصفه طرفا فيها أسهم بما قدمه في بلورة رؤية نقدية عربية استلهمت من المناهج الغربية ما هو عام، قابل للتطويع لقراءة النص العربي. وعلى هذا الأساس جاءت قراءته للنماذج التي اختارها وصفية في الكثير من المواضع، دون أن يقدم تبريرا أو بديلا لما يراه خللا أو نقصا في هذه الكتابات، هذا على الأقل في كتابه "النقد العربي الجديد في القصة والرواية والسرد" الذي حاول فيه **أبو هيف** "الكشف عن مكونات المادة العلمية لبحثه وإعادة صياغتها بما يتيح للمتلقي التواصل مع الخطاب النقدي المتشابك في مرجعياته والمتعدد في إجرائياته والمتنوع في جهازه المفاهيمي والمصطلحي"[1].

وما يمكن أن نسجله أيضا عن هذه القراءة، هو أن صاحبها اكتفى بإعطاء أحكامه أثناء عنونة خطوات قراءته، بحيث قد يكتفي القارئ بقراءة عنوان الفصل أو النص ليستنتج تقييم الناقد، ومن ثم جاء التعليق عليها في المتن ومناقشتها مختصرا، تسهم في إضاءة بعض القضايا المتعلقة بالسرديات، على الرغم من أنّها تبدو في الظاهر بعيدة كل البعد عما تصوره القارئ، لأنه ببساطة أراد بمؤلفه النقدي هذا تعزيز "النظرة النقدية إلى الاتجاهات الجديدة بهدف تأصيلها في الفكر النقدي العربي"[2]. من هذه العناوين **نحو علم السرد**[3]؛ الذي يبدو للقارئ أن **أبو هيف** يقصد به "**النحو السردي** grammaire Narrative"؛ أي القواعد التي تنظم العملية السردية، عير أننا نكتشف بأن القصد هو الوجهة والإقبال من طرف النقاد واشتغالهم بالسرديات. هناك في الحقيقة لبس كبير في استخدام العبارة، كان من المفروض أن يشير إليه، حتى لا يوقع القارئ في مزالق عدم الوعي بالمصطلح.

تناول تحت هذا العنوان ثلاث دراسات نقدية، رأى فيها قدرة أصحابها وتمكنهم من قضايا السردية. تناول كتاب:" وظيفة الوصف في الرواية" (1989) للناقد المغربي **عبد اللطيف محفوظ**، بوصفه "من أوائل الكتب التي تتناول جانبا محددا من جوانب نظرية الرواية وفق منهاجيات النقد الجديد".[4]

---

[1] عمر عيلان. "من القراءة النقدية إلى التحقيق الموسوعي" ذكره: عبد الله أبو هيف في عبد الله أبو هيف، الصوت الإبداعي والناقد القومي. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005. ص: 109

[2] المرجع نفسه، ص. ن

[3] عبد الله أبو هيف. النقد العربي الجديد. ص: 375.

[4] المرجع السابق، ص. ن

عرض محتويات الكتاب واكتفى بالقول :"تشير دراسة محفوظ إلى تطور استعمال النهاجيات الحديثة من حيث هي خطوة نحو تعريب المصطلح، ومن حيث هي خطوة في هضم هذه النهاجيات واستيعابها في التنظير".[1]

يرجع تناول الناقد **أبو هيف** هذه المؤلفات النقدية، بهذا الاختصار، مكتفيا بوصفها كما تناولها أصحابها، دون أن يحيل القارئ على المرجعيات التي يمكن أن تدلّه على التّعمق أكثر في قضية تعريب المصطلح، التي تعد من أهم إشكاليات الخطاب النقدي العربي المعاصر. ولعل هذا راجع لكون **أبو هيف** قد تبنى في دراسته هذه منهجا نقديا فرض عليه مثل هذا النّوع من النقد، حسب ما قدّمه من تعليل، حيث يقول :"التزمت في هذا البحث بمنهج موضوعي يستفيد من علم السرد(...) ويقوم هذا المنهج على التحليل متسلحا بمعرفة نقدية بعلم السرد، متجنبا قدر الإمكان، إبداء الأحكام والآراء على جهود الآخرين وأعمالهم، لأن المعرفة نسبية، ووجهات النظر متباينة، كاشفا في الوقت نفسه عن قيمة هذه الجهود النقدية في ذاتها وفي سياقها التاريخي".[2]

يفهم من وصفه لمنهجه بالمنهج الموضوعي، الذي يستفيد من علم السرد، أنه يقصد المنهج الموضوعي الذي نشأ في النقد الأنجلوسكسوني، وضمّ تياري النقد الجديد ونقد التحليل اللفظي، أي المنهج النقديّ الذي يطلق عليه مصطلح "النقد الموضوعي (Objective Critics). يرى أن "المناهج النقدية التي تدرس الأدب من خارجه تعتمد على العلوم الأخرى من مثل التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس، لا تصل إلى حكم حقيقي على الأدب، وأن على النقد أن يأخذ بدراسة (الكلمات على الصفحة)، فيبدأ بالنص، وينتهي به، ولا علاقة له بما قبله، وبما بعده من مؤثرات وتأثير"[3].

يرفض النقد الموضوعي كل العناصر الخارجية التي يمكن أن يعتمدها الناقد كعوامل مساعدة، في تفسير العمل الأدبي أو النقدي، ويكتفي بالبحث عن حقيقة هذا العمل من داخله.

كانت مقاربة **أبو هيف** للمؤلفات النقدية التي اختارها للدراسة، من داخل النّص، لأنه يرى في هذه الطريقة اتساقا مع منهجه الموضوعي؛ يقول: "عاملت النصوص من داخلها، ولم أفرض عليها هذا المنهج، فحلّلتها، وأظهرت أفضل ما فيها، وأشرت، إلماحا غالبا، أو تصريحا أحيانا، إلى بعض الملاحظات للهنات أو التناقضات أو إطلاقية الرأي والمرجعية لدى ممارسي ذلك من النقاد والباحثين".[4]

ذكر في البداية أنه توسل بالمنهج الموضوعي في مقاربة هذه المؤلفات النقدية، ثم ينفي أن يكون قد فرض عليها هذا المنهج، هل معناه أنه في التزامه بهذا المنهج، هناك من النصوص من تقبلّت هذا المنهج وانصاعت له، فباشرها به، وهناك التي لم تقبله، ومن ثم لم يفرضه عليها. ليس بمقدور القارئ انتقاد هذا الرأي، لأن تطبيق المنهج على النص الإبداعي شيء، وتطبيقه على خطاب النقد شيء مختلف تماما؛ وهذا ما يجعلنا نتساءل: هل النقد الموضوعي موجه إلى النص الأدبي وحده؟ أو يمكن استعماله في مقاربة

---

[1] المرجع نفسه، ص: 377.
[2] المرجع نفسه، ص: 17.
[3] محمد عزام. المنهج الموضوعي في النقد الأدبي. ص: 165.
[4] أبو هيف. النقد الأدبي العربي الجديد. صص: 17-18.

النصوص النقدية؟ على أن النقد الموضوعي موجه للعمل الأدبي، كما أن صفة الموضوعي نفسها تطلق على المنهج، وعلى النقد، يقال المنهج الموضوعي أو النقد الموضوعي، هل هما شيء واحد؟

هناك من النقاد من جعل المنهج الموضوعي محايثا لموضوع العمل الأدبي، يرفض تقسيم هذا العمل إلى شكل ومحتوى، "وإنما يضيء موضوعاته لكي يراها أفضل، سواء كانت واقعية أم مثالية".[1] يعتمد هذا المنهج، في اعتقاد ناقدنا، على "فحص الكلمات على الصفحة وقراءة النص الأدبي قراءة أسلوبية، تحليلية، لغوية، موضوعية، تكشف عن العلاقات، وتضيء جوانب العمل الأدبي من الداخل، إضاءة تكشف عن معناه الحقيقي، متجاوزة الاتجاهات النقدية التي كانت سائدة، من مثل: النقد التاريخي، والاجتماعي، والنفسي..."[2]. بمعنى أنه – المنهج الموضوعي - يرفض " أي تصور لعبي Ludique أو شكلاني Formaliste للأدب، ورفض اعتبار النص الأدبي غرض Objet يمكن استنفاد معناه بالتقصي العلمي، وفكرته المركزية هي أن الأدب هو موضوع تجربة أكثر منه معرفة".[3] يقودنا هذا التعريف للتساؤل حول الذي قصده **أبو هيف** بمعاملته للنصوص النقدية وفق هذا التّصور المنهجي، الذي يتعامل مع النصوص من الداخل. وللإجابة عن هذا التساؤل، نحاول أن نتتبع خطوات الناقد في قراءته لتلقي السرديات البنيوية في الخطاب النقدي العربي.

- **نقد أبو هيف لتلقي السردية البنيوية عند العرب :**

ضمّن **أبو هيف** مؤلفه النقدي الموسوم "النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد"، فصلا خاصا لـ " نقد التلقي النظري العربي المتأثر بالاتجاهات الجديدة"، من بينها الاتجاه **البنيوي السردي**؛ فتحدّث عن التلقي العربي لهذا الاتجاه، بادئا بالمحاولات الأولى في هذا المجال، وتتبع مراحل تطورها، ليصل إلى الجهود العربية المكتملة في هذا الاتجاه.

وضع تحت عنوان "النقد النظري المتأثر بالاتجاهات الجديدة" عناوين فرعية، سأحاول أن أتفحصها لأقف على الطريقة التي تناول بها هذه الجهود النظرية التي أثمرتها عمليات المثاقفة العربية، نتيجة التأثر الكبير بالسرديات البنيوية الفرنسية.

- **حول كتاب "البداية في النص الروائي" لـ صدوق نور الدين**

أشار **أبو هيف**، تحت هذا العنوان، للانتشار الواسع الذي شهدته البنيوية في الساحة النقدية العربية، من خلال الاحتكاك المباشر بالنظريات الغربية، شأنها في ذلك شأن بقية المعارف الإنسانية التي انتقلت بين الأمم والحضارات، وقد وصف هذا الانتشار بـ "الاستعانة البنيوية الملتبسة"، وفي هذا المعنى يقول: "سرعان ما انتشر التأثير البنيوي وما جاوره من نهاجيات معرفية، كما في كتاب صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي (1994)".[4] هل هذا يعني أن الوعي العربي واستقبال البنيوية في الفكر النقدي

[1] إنريك اندرسون أمبرت. مناهج النقد الأدبي. ترجمة/ الطاهر مكي. ص: 158.
[2] محمد عزام. المنهج الموضوعي في النقد الأدبي. ص: 5.
[3] مجموعة من الباحثين. مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. ص: 96.
[4] أبو هيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص: 361.

العربي، بدأ في التسعينيات من القرن العشرين، وأن هذه الدراسة التي قدّمها **صدوق نور الدين** نموذج تمثيلي، من النماذج العربية التي استعانت بالمنهج البنيوي، ولم توفق في استعانتها به؟ أم أنه ذكر هذا الناقد دون غيره تجنبا للتكرار، بهدف إضاءة القارئ بالتنوع، وإحالاته على مرجعيات التلقي المؤسسة لهذا التوجه في النقد العربي.

تحدث في العنوان الذي وضعه، في ما لا يزيد عن صفحة، أشار فيها إلى الجهد النظري الذي قدّمه **صدوق نور الدين** في مؤلفه، الذي خصّ الحديث فيه للبداية وأنماطها، والعلاقة بين هذه الأنماط ووظيفتها، مشيرا إلى مصادر بحث الناقد التي اعتمدها، حيث كانت استعانته بـ"بعض معطيات علم النص، فتتوارد في ثنايا نقده مصطلحات النص، كما عرفت لدى البنيويين والعلاميين واللسانيين(...) مستعينا بين الحين والآخر بـ تودوروف، وبارت، وسيزا قاسم، وتوماشفسكي، ويوري لوتمان، وباختين، وايكو، وجنيت"[1]. والجهد التطبيقي الذي اتخذّ فيه من رواية **الزيني بركات** لـ **جمال الغيطاني** نموذج مقاربته النقدية للبداية. يرى **أبو هيف** في هذا العمل خروجا "عن علائق البداية ومكانتها السردية، إلى الانغمار بالتحليل السردي بعامة".[2] التمس **أبو هيف** مواطن اللّبس في النشاط النقدي الذي استعان فيه صاحبه بالمنهج البنيوي، في النقص المعرفي وضعف التّمكن، وعدم الإلمام الكافي بالجوانب النظرية لعلم السرد. أصدر الناقد **أبو هيف** حكما نقديا، واصفا استخدام الناقد للمنهجية البنيوية بالالتباس، يقول: "لجأ صدوق نور الدين إلى الاتجاهات الجديدة لنقد القصة والرواية، ولا سيما المعنية بعلم النص وشعرية السرد، ولكن كتاباته النقدية ملتبسة، لافتقارها إلى التحديد، ولإيغالها في التطبيق الموجز المخل، والأهم، لحاجتها إلى تسويغ نظري نقدي كاف مما توصل إليه علم السرد من كشوفات وانجازات هائلة".[3]

يكون، عادة، الوصول إلى مثل هذه الأحكام النقدية، نتيجة منطقية للإطلاع الواسع الذي تميز به ناقدنا **أبو هيف**، وهذا ما جعله يطلق حكمه بمثل هذه الصرامة. فهذا الحكم يمكن تعميمه على الأعمال النقدية العربية الأولى التي استلهمت البنيوية الفرنسية، التي كانت موضة يتباهى بها النقاد الشباب على الخصوص. هذا على الأقل ما يبرر تهافت الباحثين في الثمانينيات من القرن العشرين على الآليات الإجرائية التي وفرتها البنيوية، نتيجة افتقار الخطاب النقدي العربي لأدوات منهجية بديلة. شجعنا هذا الواقع على تبني القيمة النقدية التي حكم بها أبو هيف على نقد **صدوق نور الدين**. غير أن هذا التبني لا يعني الاكتفاء بهذا الحكم لتعميمه على جميع مؤلفات تلك الحقبة، وإنما يحتاج إلى اطلاع أوسع، قد أقوم به في بحث لاحق، لإحصاء المؤلفات النقدية التي مثّلت بدايات المقاربة النقدية بهذا المنهج، المتقاربة من حيث الزمن الإشتغالي، بعدها تأتي عملية استقرائية لهذه النشاطات، التي تسهم في إنارة هذه الممارسة، واكتشاف مواطن الوضوح والغموض، ومدى إخفاقها، أو التباسها المنهجي غير البيّن، الذي استعانت به في هذه المقاربة النقدية.

لكن **أبو هيف** بإصداره هذا الحكم النقدي على الممارسة النقدية التي قام بها **صدوق نور الدين**، وفي الموطن الذي خصّه للحديث عن التلقي العربي للمنهج البنيوي، يبدو أنه وسم في ضوئه كل المقاربات النقدية العربية التي سبقت تاريخ صدور هذا

---

[1] المرجع السابق. ص. ن
[2] المرجع نفسه، ص: 362.
[3] المرجع نفسه، ص. ن

الكتاب(1994)، بأنها استعانت بالمنهج البنيوي استعانة ملتبسة. ألا يكون هذا الزمن (1994) مرحلة تاريخية نقدية متأخرة، بالنسبة للتلقي العربي للبنيوية.

قد يتوقع القارئ أن يتحدث **أبو هيف** في هذا العنوان عن الإرهاصات الأولى التي أرخت لاستعانة النقاد العرب بالمنهج البنيوي، إلا أنه اكتفى بهذا النموذج للتركيز على التعثر الذي ميز تلك المرحلة من تلقي البنيوية، كونها مازالت في طريق التبلور المنهجي، باعتبارها معرفة غربية يتلقاها الناقد العربي عن طريق الترجمة. وهذا لا يعني بأنه لم تكن هناك أعمال نقدية ناضجة، وإنما كان اختيار هذا النموذج بهدف تصويب هذا التوجه، وتدارك الخلل في تطويع آليات المنهج. ولا يجب أن نقيم حكم الناقد زمنيا، لأن هذا الالتباس الذي ميز البنيوية في النقد العربي مازال قائما؛ فالمقاربة الزمنية تتطلب مرحلة تاريخية طويلة، وهذا ما لم يتحقق في مسار الخطاب النقدي العربي المعاصر. وبالتالي لم يهتم **أبو هيف** إلا بالملتبس وغير المستوعب، دون تفسير لمواطن الالتباس التي تحسّسها في هذه الممارسة، والتي تحتاج إلى بحث مستقل عن هذا المسار الذي اتبعه في هذا الكتاب.

- عن كتاب "لغة القصة" لـ **غازي التدمري**

صنف الناقد كتاب "لغة القصة"(1995) للناقد **غازي التدمري**، ضمن الكتابات التي تعاملت مع المناهج الغربية الحديثة باستحياء وخفية كبيرين، ضمَّن هذا الحكم في العنوان الذي وضعه لنقد هذا المؤلف، وهو "التعامل مع المناهج الحديثة على استحياء"، غير أن الناقد لم يعط أهمية كبيرة للموضوع، بحيث لم ينقده **إلا** فيما لا يزيد عن صفحة، بالضبط في خمسة عشر (15) سطرا. لقد بدا لي هذا العنوان كبيرا، إلا أنه لم يتناول إلا أحكاما عامة، يمكن أن تنطبق على المؤلفات المشابهة في هذا الميدان. هذا الناقد، حسب **أبو هيف**، "تنازعته قوتا التقليد والتحديث، فسادت المرجعية التقليدية استئناسا بمنهج حديث، كأن يكون كتاب **سيد قطب** "النقد الأدبي: أصوله ومناهجه" الصادر سنة (1947) المرجع الوحيد[1]؛ فكون الناقد استعمل في مرجعية بحثه كتاب قديم، معناه أنه جذبته قوة التقليد، متخليا عن الوسائل والمرجعيات الحديثة، التي تسهم في بلورة الفكر النقدي على طريقة المناهج الحديثة. أو أنه أراد القول بأن الدراسات النقدية العربية وظفت المناهج النقدية الغربية، لكنها كانت متحفظة في إعلان هذه الاستعانة، فما كان عليها إلا أن تخفت خلف المؤلفات النقدية العربية القديمة، التي سبق وأن غرفت من هذه المناهج.

استشهد **أبو هيف** بهذه الممارسة النقدية للكشف عن هذه النشاطات المحتشمة في تعاملها مع المناهج الحديثة، إلا أنّها -رغم كونها دراسة واحدة- لم يشر فيها إلى المنهج النقدي الذي استخدمه هذا الناقد، ولا إلى كيفية التعامل معه. وإنما نفهم ضمنيا بأن **غازي التدمري** لم يوظف منهجا واضحا يمكن الاعتماد عليه في تقييم عمله، وبالتالي اكتفى الناقد بوصف عمله بالاستحياء، كما أنه لم يتناوله كما تناول المؤلفات السابقة، ولم يصف ما ورد فيه، اكتفى فقط بالإشارة إلى أن صاحبه بحث فيه عن العلاقة الدائرة "بين القصة

[1] المرجع السابق، ص ن.

والشعر، وتلمس خصائص لغة القصة (...) وتميّز دخوله في التطبيق باستخدامه لأدوات منهجية حديثة".[1]

اكتشف **أبو هيف** أن ناقده يعاني من نقص في فهم واستيعاب السرد، كونه ترك الحديث عنه إلى آخر مطاف من بحثه. وعن فكرة ربطه للسرد بحدود الجملة، حين اعتبر الناقد **التدمري** "اللغة أوسع من مجرد سرد، وأنها المعبر إلى فهم عامل الزمان وإشكالياته"[2]، استنتج **أبو هيف** بأن الناقد قد استعان بالمقولات والأدوات الإجرائية النقدية الغربية في دراسته، لكنها استعمالات غير جريئة، إلا أنه لم يجهد نفسه في البحث عن الأسباب الظاهرة أو الخفية التي أدت إلى هذا النوع من التعامل، واكتفى بالإشارة إليها بقوله :"(...) تشي بتسرب بعض أدوات النقد الجديد على استحياء أو عدم الرغبة في تمثلها".[3]

اغفل **أبو هيف** في هذا العنصر، الحديث عن المناهج الغربية التي تعامل معها النقاد باستحياء، كما تغافل عن ذكر الأسباب التي كانت وراء هذا التعامل الذي وصفه بالمستحي، ويعود السبب إلى الطابع الثقافي الموسوعي الذي يسم الناقد، وانعكاسه في كتاباته النقدية التي هي "نتاج قراءات مركبة ذات مرجعية على قدر كبير من الأهمية تعمل على تأصيل منهج التوجّه النقدي، ومن ثمّ محاصرته من الناحية المعرفية والرؤيوية"[4]، كما أنّه ناقد بارع في عملية التوثيق والببليوغرافيا التي يميز أعماله النقدية ودراساته الأدبية، يمثلّ مؤلفه النقدي هذا، حسب الناقد الجزائري **عمر عيلان**، "جهد استكمالي لمحاولات سابقة عرفتها الساحة النقدية العربية، إلاّ أنّها تتميز بتركيزها على النقد المتصل بالشكل السردي خصوصا بتنويعاته النّصية(..) والمسرد الببليوغرافي الذي اعتمده الباحث على المجهود التعريفي والتنظيري العربي في مجال التّطرق للاتجاهات المعاصرة للنقد. وبالتالي فإنّ الباحث سيجد دليلا ببليوغرافيا يفيد في الإطلاع على الكتابات النقدية العربية خلال فترة تقارب الثلاثين سنة الأخيرة(...) نجد في انجاز عبد الله أبو هيف نواة قوية لاستقطاب المهتمين بالدراسات السردية لاستكمال هذا الدليل"[5]. فهذا الوصف لمجهود **غازي التدمري** قد يعود إلى التسرع وعدم اعتماد المرجعيات المعرفية لتلك المناهج، كأن يتناول مفهوم نقدي بمعزل عن سياقه الثقافي، أو نتيجة التردد في الأخذ بهذه المناهج في ظل المحيط السوسيو-ثقافي في الوطن العربي الذي كان يقف ضد بعض هذه المناهج، إن لم نقل كلها. وهذا ما يؤكده ما ذهب إليه الناقد **موسى ربابعة** أثناء تناوله موضوع "الاستقبال والاستقبال المضاد للبنيوية في النقد العربي"، في كتابه النقدي الموسوم بـ: "تشكيل الخطاب الشعري دراسات في الشعر الجاهلي"، تحدث فيه عن استحياء النقاد العرب في التعامل مع المنهج البنيوي، في بداية دخوله إلى الثقافة النقدية، وأورد جملة من المبررات التي رآها وراء الاستقبال المضاد للمنهج البنيوي، من بينها

---

[1] المرجع السابق، ص: 363.

[2] غازي التدمري. لغة القصة. دار علا، حمص 1995. صص: 14-15. ذكره : عبد الله أبو هيف في النقد الأدبي العربي الجديد. ص : 363.

[3] أبو هيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص: 363.

[4] انظر السعيد بوطاجين. "أبو هيف ناقداً: النقد العربي الجديد أنموذجا". ذكره: أبو هيف في عبد الله أبو هيف، الصوت الإبداعي والناقد القومي. ص: 126

[5] عمر عيلان. "من القراءة النقدية إلى التحقيق الموسوعي" ذكره: عبد الله أبو هيف في عبد الله أبو هيف، الصوت الإبداعي والناقد القومي. ص: 111.

تلك الإفادة المنهجية التي "ظلّت متحرجة من تسمية الأشياء بأسمائها خوفا من الاتهام بالسقوط في أحضان المناهج النقدية الجاهزة والمستوردة"[1]، وغيرها من الأسباب، التي يمكن أن تشكل بحثا مستقلا عن هذه الدراسة.

- **الجهود النظرية الممهدة لتلقي البنيوية**

وجد الناقد **أبو هيف** من الجهود العربية النظرية التي بذلت من أجل إثراء النقد الأدبي العربي، والبنيوي السردي منه بخاصة، جهدي ناقدين اثنين، رأى فيهما العملين الأكثر تعبيرا وملائمة لهذا المجال النقدي، وهما: جهد الناقدة **نبيلة إبراهيم سالم** في كتابها "نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة" (1980)؛ وكذا الجهد المشترك الذي قدّمه كل من **جميل شاكر وسمير المرزوقي** في مؤلفهما: "مدخل إلى نظرية القصة" (1985).

يرى الناقد في الكتاب الذي قدمته **نبيلة إبراهيم** الجهد الأول المكتمل تعريفا بمناهج النقد الجديد، من بروب إلى غريماس إلى جاكوبسون".[2] كما اعتبر هذا الجهد بمثابة تكملة لجهدها المبذول في مؤلفها السابق "قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية"(1974).

كما توصل إلى أن هذه الناقدة قد وافقت في تنظيرها بين جملة من المنهج، وتمكنت من رسم معالم منهج انتقائي "يقترب من نظرية التواصل التداولية، اعتمادا على معطيات شكلانية ووظيفية من **بروب** وبنيوية ودلالية وسيميائية من "**غريماس**" على وجه الخصوص".[3]

أردف إلى هذا العمل النقدي، الجهد الذي بذله صاحبي كتاب "مدخل إلى نظرية القصة" لـ **سمير شاكر** و**جميل المرزوقي**؛ رغم أنهما "لم يعتنيا بنظرية القصة، وإنما بعلم السرد Narratologie (...) سعيا إلى تنظير متكامل لعلم السرد، هو خطوة أولى بعد سالم، وتمثلت هذه الخطوة في الإحاطة بالتحليل الوظائفي للسرد، وبتحليل النص السردي، وفي تحليل السردية والعلامية"[4]. إلا أنه رأى فيه تكملة لجهد **نبيلة إبراهيم سالم**، لأنه "في المسعى نفسه، وإن اختلفت مصادرهما، أو مرجعيتهما، الفرنسية عندهما، والانجليزية عندها(...) وقد أضاف الباحثان إلى مرجعية سالم الشكلية والبنيوية الدلالية Sémantique والعلامية Sémiotique مؤلفات ونظرات لـ جنيت وبريمون.[5]

تناول هذان الجهدان، في اعتقاده، قضية نقدية واحدة، غايتها التنظير النقدي للسرد. الاختلاف الوحيد، الذي التمسه **أبو هيف**، يكمن في المصادر التي اعتمدها كل واحد منهما، بحيث تختلف هذه المصادر من حيث المرجعية اللغوية لدى كل منهما. اعتمدت الأولى على المرجعيات الأنجلوساكسونية، في حين اعتمد صاحبا "مدخل إلى نظرية القصة" غلى المرجعية الأوربية، الفرنسية بالتحديد. يعتبر هذا النوع من الفروق من المسلمات في مسار تطور الخطاب النقدي العربي المعاصر، غير أنه ليس اختلافا

---

[1] موسى ربابعة. تشكيل الخطاب الشعري. ص: 147.
[2] أبو هيف. النقد الأدبي العربي الجديد. ص: 363.
[3] المرجع السابق، ص. ن
[4] المرجع نفسه، ص. ن
[5] المرجع نفسه، ص. ن

جوهريا، وإنما اختلاف في بعض المصطلحات، أو في بعض التطبيقات التي تستند في أساسها إلى طبيعة المرجعية الفلسفية التي ولدت آليات الدراسة والتحليل.

اكتفى الناقد **أبو هيف** بذكر هذين الكتابين النقديين، تحت عنوان "جهود نظرية تمهيدية". وتحت عنوان "تسويغ عقائدي للنقد البنيوي" تحدث عن الجهد النقدي الذي قدمته **يمنى العيد** في كتابها "في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي" (1983)، الذي اعتبره الخطوة الثالثة التي تلت الجهدين السابقين، على الرغم من أنه الأسبق في الظهور، من الثاني "نظرية القصة"(1985)، ويرى بأن الناقدة "حاولت فيه تسويغ منهج النقد الجديد، بالاستفادة من كشوفات الشكلانية والبنيوية(...) الذي يدرس بنية النص".[1]

ويبدو أن **يمنى العيد** حسب **أبوهيف** قد التزمت بهذا التسويغ العقائدي للمنهج البنيوي، كونها "تابعته في كتابها :"" (1986)، ولعلها المرة الأولى التي يحمل فيها كتاب نقدي عربي عنوانا صريحا، ويلتزم فيه صاحبه بالتنظير للسرد الروائي، كما يقول[2].

ويرى بأن الناقدة التزمت في كتاباتها اللاحقة بالمنهج الذي تبنته، ففي كتاب "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي"(1990)، واصلت فيه مسارها المنهجي وعنت فيه " بالتسويغ والأديولوجي لمنهجها الحديث، وفاء لعقيدتها أو توافقا معها، وبلغ التسويغ أشده حين أوحت برفضها للمنهج البنيوي الذي مارسته باتساع، وصار علامة لكتابتها".[3]

أنهى **عبد الله أبو هيف** قراءته لتلقي البنيوية معتبرا **أن** الجهود العربية التي بذلت من أجل الوصول إلى بلورة نظرية عربية لعلم السرد البنيوي، مثّلها العمل المتميز الذي قدمه الناقد المغربي **سعيد يقطين**، مكتفيا بهذا الجهد الذي يمثل مستوى لا يستهان به في مجال السرديات في النقد العربي المعاصر. ولم يشر إلى أي مؤلف آخر أسهم في تأصيل البنيوية السردية، من خلال التطبيقات الكثيرة التي شهدها النقد العربي حول الرواية بشكل خاص. وهذا ما جعله لا يولي اهتماما للأدوات الإجرائية التي طبقها نقاد الرواية في الوطن العربي. لم يعط اهتماما لهذا الجانب لأنه، كما قلت أعلاه، يهتم أكثر بتتبع مسارات التأسيس، وبالتالي خص **سعيد يقطين** بميزة الرّيادة في التنظير النقدي العربي للمنهج البنيوي المتعلق بالسرديات العربية. ووصف عمله بـ "الجهد التنظيري الأول المكتمل لتحليل السرد وفق منهجية جديدة هي السرديات البنيوية، وظهر هذا الشغل في كتابين، الأول كبير في محتواه وصفحاته هو"تحليل الخطاب الروائي: الزمن-السرد-التبئير"(1989)، والثاني أصغر هو "انفتاح النص الروائي :النص والسياق(1989).[4]

وتابع عملياته الوصفية للمحتويات التي ضمّنها لهذين الكتابين النقديين، والمنهج الذي اتبعه صاحبيهما في كل منهما. فعن المنهج النقدي الذي اشتغل به **يقطين** في "تحليل الخطاب الروائي" كانت الانطلاقة "من السرديات البنيوية كما تتجسد في شعرية السرد؛ أي الاتجاه البويطيقي، الذي يعمل الباحثون على تطويره وبلورته بشكل دائم ومستمر"[5]؛ وكون **يقطين** يبدي انحيازه المعرفي للناقد **جيرار جنيت**، وفقا لـ **أبوهيف**، هذا الأمر

---

[1] المرجع السابق، ص: 364.
[2] المرجع نفسه، ص. ن
[3] المرجع نفسه، ص: 365.
[4] المرجع السابق، ص: 368.
[5] المرجع نفسه، ص ن.

"يتعارض مع السوسيولوجي، ويؤثر سلبا في توافر المعرفة الذاتية أو الموضوعية، أو ما يسمى في النقد الاجتماعي التملك المعرفي للعالم عبر تملكه جماليا".[1]

شهد كتابه الثاني "انفتاح النص الروائي" قفزة نوعية حققها **يقطين** من خلال "انتقاله من "البنيوي" إلى "الوظيفي" أو الدلالي؛ من السرديات إلى السوسيو سرديات (...) سعى **يقطين** إلى توسيع السرديات البنيوية التي وجدها في "سوسيولوجيا النص الأدبي"، كما بلورها بيير زيما (...) يتطلب نظرية مركبة تستفيد من السوسيو لسانيات والسيكو لسانيات وغيرهما...".[2]. والمأخذ الوحيد الذي عابه **أبو هيف** على **يقطين** في نشاطه النقدي الذي قدّمه، يتعلق بـ"اللغة التي تحتاج إلى عناية أكبر، والمصطلح القلق بين مرجعيته الغربية وتعريبه، والتقليل من حدة التأثير الناجم عن توليف مناهج متعددة، وتحديد الموقف من هذه القطيعة المعرفية مع الموروث النقدي العربي".[3] اكتفى بهذا القول الذي يوحي بأن تقييمه للناقد ينم عن معرفة واسعة بالنشاط النقدي العربي، وما عابه **أبو هيف** على الناقد حول اللغة، يمكن أن نبرره بصعوبة ترجمة المصطلح، وبخاصة في المرحلة التي ظهر فيها الكتاب، وصعوبة تلقي النظرية في بيئة ثقافية مختلفة فكريا وحضاريا، وهذا ما يبرر وصف **أبو هيف** للغة الناقد بالقلق، وعدم مراعاته للخصوصية المعرفية، وكذا المرجعية التي يملكها المصطلح النقدي في انتقاله من موطنه الأصلي إلى موطن مخالف له.

واكتفى بحديثه عن التوليف بين المناهج، فيما ذكره-سابقا- عن انتقال **يقطين** من المنهج البنيوي السردي إلى المنهج السوسيو سردي؛ الذي يتطلب-كما يقول- تداخل نظريات مختلفة، ذكر اثنتين منها: السوسيو-لساني والسيكو- لساني، "التي تتيح معاينة النص من خلال خصائص السياق المعرفي والاجتماعي والأديولوجي للأشكال والوظائف".[4]

وعلى الرغم من هذه الانتقادات التي قدمها **أبو هيف** للناقد **سعيد يقطين**، إلا أنه يعترف بسبقه في تأسيس توجه نقدي متميز، يعتبر في مسار الخطاب النقدي العربي المعاصر مصدرا أساسيا، وبخاصة لدى الباحثين المبتدئين، الذين يفتقرون إلى آليات تحليل النصوص السردية. وقد اعترف **أبو هيف** نفسه بهذه القيمة المنهجية التي يتمتع بها الناقد. ولا يجب أن نغفل هنا ما حققه الناقد **سعيد يقطين** في مجال الدراسات السردية والسميائية، بحيث تعد أعماله النقدية نموذجا فريدا في تطويع الروافد المعرفية الغربية، التي أصلت حداثة الخطاب النقدي العربي المعاصر.

حاول الناقد **أبو هيف** أن يعطي رؤية بانورامية للاتجاهات النقدية الحديثة في ضوء سياقها التاريخي والمعرفي، غير أنه اكتفى بنموذج واحد هو **صلاح فضل**، على الرغم من أن عنوان الدراسة هو " رؤية الاتجاهات الجديدة في سياقها التاريخي والمعرفي"، يبدو من العنوان بأنه سيتطرق إلى الأصول والمرجعيات المعرفية التي كان لها السبق في

---

[1] المرجع نفسه، ص: 371.
[2] المرجع نفسه، ص: 372.
[3] المرجع نفسه، ص: 375.
[4] سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي-النص والسياق- المركز الثقافي العربي- بيروت-الدار البيضاء. صص: 15-16. ذكره : عبد الله أبو هيف في النقد الأدبي العربي الجديد. ص : 372.

بلورة هذه المناهج الجديدة، والمنهج البنيوي منها بخاصة، إلا أنه خصّ هذا العنصر للحديث عن المحاولة المنهجية التي قام بها **صلاح فضل** في كتابه "بلاغة الخطاب وعلم النص"، الصادر سنة (1992)، الذي اعتبره "محاولة منهجية علمية لرؤية الاتجاهات الجديدة لنقد القصة والرواية في سياقها التاريخي والمعرفي، وتكتسب هذه المحاولة أهميتها من كونها تصدر عن عالم وناقد عرف بمقدرته التنظيرية، وبممارسته النقدية المتزنة والمتوازنة الذاهبة إلى مدى عميق في تأصيل المناهج الحديثة في الثقافة العربية".[1]

راح الناقد يتتبع مسيرة **صلاح فضل** النقدية من خلال النشاطات النقدية التي قام بها ضمن كتاباته النقدية المختلفة، وخلص إلى أن مؤلفه النقدي هذا علامة من علامات النقد النظري للاتجاهات الجديدة في نقد الرواية، لجملة من الأسباب : -التعامل مع هذه المناهج الحديثة وفق منظور نقدي بالنظر إلى موقعها التاريخي والنظري من جهة، وبالنظر إلى مكانتها في امتلاكها سبيلا من سبل وعي الذات القومية من جهة، وتعريب هذه المناهج النقدية لا مجرد نقلها، على الرغم من أنه قرأها بغير لغاتها، ولأنه لا ينقاد إلى هذه المناهج، متلمسا مفاصلها وآلياتها الجوهرية، قاصدا إلى تعريفها، لا الاستغراق في شكلانيتها وتعقيداتها والتباساتها، واضعا إياها في لغة نقدية واضحة" [2].

يبدو أن الناقد يضع أحكامه النقدية عناوين فرعية لدراسته، فتحت عنوان "الالتزام المنهجي"، نتوقع الحديث عن نماذج التزمت منهجية واضحة من البداية إلى النهاية، إلا أنه وضع هذا العنوان ليصف عدم الالتزام بالمنهج، وهذا دليل على حنكة الناقد واحترافيته في مجال نقد النقد. فصله السابع: نقد النقد التطبيقي المتأثر بالاتجاهات الجديدة؛ فرغم أنه وضع على عاتقه تتبع الممارسات العربية، التي التزم فيها ممارسوها بمنهج نقد النقد، من خلال بحثه في عنوان "دراسات انتقائية للاتجاهات الجديدة"، إلا أنه تحدث عن مناهج نقدية مختلفة اتبعها بعض من النقاد العرب أثناء قيامهم بدراساتهم النقدية.

قصد في حديثه عن "الالتزام المنهجي"، تلك الاعترافات المتضمنة عادة في أعمال النقاد، ليكشفوا فيها عن المنهج الذي اتبعوه وتبنوه في دراستهم، كأن يكون المنهج تاريخيا أو وصفيا، أو أي منهج آخر يصفه صاحبه في مؤلفه[3]. أورد في هذا المجال جهدين عربيين، رأى أنّ صاحبيهما قد التزما بالمنهج النقدي الذي انطلقا منه، فكانت الناقدة السورية **بثينة شعبان** في كتابها "100 عام من الرواية النسائية العربية"(1999)،

أعلنت فيه أنّ منهجها استقرائي في معالجتها التاريخية والفنية لموضوعات الرواية النسائية العربية خلال القرن العشرين(...) في حين أنّ الناقد السوري "ممدوح أبو الوي" في كتابه "تولستوي ودوستيفسكي في الأدب العربي" (1999)، قد التزم بمنهج تحليلي مقارن، يستطلع فيه مدى انتشار هذين الكاتبين العظيمين في الأدب العربي الحديث، ولا سيّما تأثيرهما على بعض كبار القصاصين الروائيين العرب"[4].

---

[1] المرجع السابق، ص: 377.
[2] المرجع نفسه، ص: 382
[3] المرجع نفسه، ص: 432.
[4] المرجع السابق، ص. ن

وبعد هذه الإشارات الدقيقة المختصرة لمسألة المنهج، أنهى **أبو هيف** دراسته بتخصيص دراسة وافية للبنيوية في النقد العربي، مشيرا إلى مصادر النظرية في الفكر الغربي. انطلق في حديثه عن البنيوية، من رأي اقتبسه من مقدمة كتاب: "البنيوية وما بعدها- من ليفي شتراوس إلى دريدا" " **Structuralism and Since- From Lévi Strauss to Derrida**" (1979) لـ **جون ستروك John Strouck**"، الذي نقله إلى الغربية **محمد عصفور**. يرى فيه صاحبه، أنّ "البنيوية ليست مذهبا بل هي منهج بحث (...)، طريقة معينة يتناول بها الباحث المعطيات التي تنتمي إلى حقل معيّن من حقول المعرفة، بحيث تخضع هذه المعطيات -فيما يقول البنيويون- للمعايير العقلية"[1]؛ وخلص **أبو هيف**، إلى أنّ البنيوية "لم تستقر على حال، ولم تستقم في مذهب أدبي ونقدي محدد؛ فهو منهج قابل للاغتناء والتّطور، أي إنه طريقة للدرس والفهم، وليست مبادئ فكرية"[2].

يعتبر **أبو هيف** البنيوية بمثابة طفرة عمّقها مجموعة من النقاد والمفكرين، لا تحوي مسارات محددة ومتساوقة، يمكن الوقوف عليها من خلالها؛ لأنها تلونت واصطبغت بجهود هؤلاء النقاد الأوائل، أمثال: **رولان بارت**، و**كلود ليفي شتراوس**، و**ميشيل فوكو**، و**جاك لاكان**، و**جاك دريدا**؛ فمن خلال آراء وأفكار هؤلاء، اتسعت البنيوية، ولم تبق بنيوية واحدة، بل بنيويات، مالت إلى ميادين معرفية ومنهجية أخرى، مثل: البنيوية الإناسية عند شتراوس، والبنيوية الدلالية عند بارت، والبنيوية التفكيكية عند فوكو ولاكان ودريدا"[3].

اشتغل النقاد والباحثون العرب على البنيوية اشتغالا غير نقيّة، في رأي **أبوهيف**؛ كونها، الممارسات العربية، قد انطبعت بالتزامات هؤلاء النقاد في ظلّ غلبة الاتجاه الواقعي بالدرجة الأولى، مما دفع الكثيرين إلى تكييف المنهج البنيوي أو تعديله، كما هي حال بعض النقاد، أمثال : اللبنانية **يمنى العيد**، المصري **محمود أمين العالم**، والسوري **نبيل سليمان**، "ممن كانت لهم ممارسة نقدية إيديولوجية، هي الواقعية الاشتراكية والماركسية في مظاهرها الأكثر تشيّئا بالنمذجة والانعكاس والتّحزب والتّماهي بين عقيدة المؤلف والمنظور السردي أو وجهة النظر"[4]. التمسها الناقد من خلال مؤلفاتهم وجهودهم النقدية التي اتبعها بالدراسة والتحليل، غير أنّ هذا لا يعني أن الممارسات النقدية العربية الكثيرة قد وفّق فيها أصحابها. لكن الناقد ليس باستطاعته ومقدوره أن يورد أسماء الباحثين العرب الذين أخذوا عن البنيوية وتمثلوها كليا أو جزئيا، أو مزجوها باتجاهات أخرى، حيث اكتفى باختيار نماذج لهؤلاء، بادئا بالجهود النقدية التي اشتغل فيها أصحابها على المنهج البنيوي التكويني، واستفادوا فيها من **لوسيان غولدمان**، مثل الدراسة الذي قدّمها الناقد السوري **خالد الغريبي**، في كتابه "التناقض والوحدة في رواية المستنقع لحنا مينه"(1995)؛ التي اعتمد فيها على تراث النقد الماركسي، ولا سيما عند **لوكاتش**. وذكر أيضا ما قدّمه الناقد المصري **حسني حسن** في كتابه "يقين الكتابة: إدوارد الخراط ومراياه المتكسرة" (1996)؛ حيث يرى **أبو هيف** أن هذا الناقد قد عوّل على شيء من

---

[1] جون ستروك. البنيوية وما بعدها. ص: 9. ذكره : عبد الله أبو هيف في النقد الأدبي العربي الجديد. ص : 267.
[2] المرجع نفسه، ص: 246.
[3] المرجع السابق، ص. ن
[4] المرجع نفسه، ص: 247.

النقد الاجتماعي المتطور عند غولدمان، كونه ميّز بين مستويات الواقع المتداخلة والمركبة مثل : الواقع الوقائعي، والحدثي، والحلمي، والأسطوري، ومجاوزة الواقع"[1].

أضاف إلى هذين الجهدين، جهد الناقد السوري **محمد عزام**، في مؤلفه "فضاء النص الروائي: مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان"(1996)؛ الذي يبدو من عنوانه، أنه يصرّح بتبنيه المنهج البنيوي التكويني، إلا أنّ **أبو هيف** يعتبره "يمتح من معين التحليل الشكلاني للرواية والتحليل البنيوي للسرد، وأن تطبيقه للمنهج الذي تبناه؛ كان انتقائيا تجزيئيا، إذ عالج وجهة النظر (المنظور الروائي)، والبطل الروائي (الشخصية الروائية)، وبنية المكان والزمان، ثمّ انتقل لدراسة الفضاء السوسيولوجي للرواية (نحو قراءة خارجية للنص الروائي)"[2].

يرى **أبو هيف** أن هناك من الممارسات النقدية العربية التي استعان فيها النقاد بالمنهج البنيوي، قد وفّق فيها أصحابها، وتمكّنوا من اللحاق بهذا المنهج ومجاراته، معتبرا ما قدّمه الناقد السوري **سمر روحي الفيصل** في كتابه: "بناء الرواية العربية السورية 1980-1990"، (1995)، من الدراسات الموفقة، حيث توصّل لإصدار هذا الحكم من خلال اعتراف الناقد في مقدمة كتابه، بالاستناد على "المنهج البنيوي الشكلي وخصوصا السرديات التي بدأ اتجاهها يتضح في سبعينيات القرن العشرين"[3].

وقف **أبو هيف**، أيضا، على المقاربات النقدية التي استثمر فيها أصحابها مقولات وآراء المنهج البنيوي؛ لكنه وجد أنّ أصحابها قد قاربوا هذا المنهج، بكثير من التبسيط، والقليل من الاستثمار لمقولاته وقضاياه النقدية؛ والذي مثّله الكثير من الباحثين العرب في هذا المجال، من مثل: **عدنان خالد عبد الله** في كتابه "النقد التطبيقي التحليلي" (1986)؛ الذي ميّز فيه بين: المدارس النقدية التي تتعامل مع النص على أنه كيان لغوي قائم بذاته، كـ الشكلانية الروسية **Russian Formalism**، والنقد الجديد **New Criticism**، والنقد السياقي **Contextual Criticism**، والبنيوية **Structuralism**، والنقد اللغوي الذي يستند إلى التطورات الحديثة في علم اللغة أو اللسانيات، في مقابل المدارس التي تتعامل مع النص كـ"استجابة جمالية"، مثل: الظاهراتية **Phenomenology**، والمدارس النفسية، والذاتية **Subjective Criticism** ، والمدارس النقدية التي تعنى باستجابة القارئ. أما فيما يتعلق بالمنهج البنيوي؛ فيرى أن الناقد قد أشار "على عجل إلى بعض نظرات البنيوية في تحليل السرد، دون أن يسمي ذلك، رغم أن دراسته مبكرة، حيث استفاد فيها من بواكير الدراسات السردية في النقد الأنجلوسكسوني"[4].

أضاف **أبو هيف** لهذا الجهد المبسّط، كما وصفه، ما قدّمه الناقد السوري **نديم خشفة** في مؤلفه: "جدلية الإبداع الأدبي- دراسة بنيوية في قصص عبد السلام العجيلي" (1990)؛ الذي اعتمد في تحليلاته للقص على مقولات المنهج البنيوي، باعتباره عملية في التعامل مع النصوص، دون إقحام العناصر الخارجية أو المحيطة بالنص في أثناء عملية التحليل؛ غير أنّ **أبو هيف** قد خلص من خلال تناوله، إلى أن "تحليله البنيوي يفقد اتساقه

---

[1] المرجع نفسه، ص. ن
[2] المرجع السابق، ص: 248.
[3] سمر روحي الفيصل. بناء الرواية العربية السورية 1980-1990. ص: 9. ذكره : أبو هيف في النقد الأدبي العربي الجديد. ص : 248.
[4] المرجع السابق، ص: 249.

عندما يطلب الإحاطة بالسيرة الذاتية للمبدع نفسه، ودراسة أثرها في توجهاته الفنية وأغراضه الأدبية"[1].

أشار في هذا المقام إلى الناقد الجزائري **عبد الحميد بورايو**، الذي اشتغل على المنهج البنيوي في كتابه "منطق السرد -دراسات في القصة الجزائرية الحديثة-" (1994)؛ في مستواه المبسّط، رغم أنّه عرض فيه جذور هذا المنهج؛ متمثلة في الشكلانية الروسية، وخاصة إرث **بروب**، ومن جاء بعده، مثل **شتراوس** و**غريماس** و**تودوروف** و**كلود بريمون**. يرى **أبو هيف** أن اشتغالاتهم لا تندرج في بنيوية خالصة، غير أنه برّر لـ **بورايو** المزج بينها؛ كونه جمع بين التحليل الشكلاني والبنيوي القصصي، مضيفا إليها أنّ الدراسة هذه التي قدّمها **بورايو** تعود إلى أواخر السبعينيات، وأنّه من أوائل الذين عرفوا البنيوية متداخلة مع مناهج أخرى؛ ثمّ طبّق ذلك في مقاربته حول القصة القصيرة والرواية الجزائرية"[2].

تطرّق **أبو هيف** لتلك التطبيقات النقدية العربية، التي زاوج فيها أصحابها بين المنهج البنيوي ومنهج نقدي آخر؛ منها المزاوجة البنيوية مع المنهج السيميائي، والتي وجدها الناقد مجرد محاولات لم تظفر بالاهتمام والالتفات حولها، لأن " ثمة اختلاف متباين في المرجعية النقدية الغربية، من **جنيت** إلى **امبرتو ايكو**، إلى **تودوروف** إلى **كلود بريمون** إلى **رولان بارت**، إلى آخرين"[3]. غير أنه وقف على بعض الممارسات العربية، منها ما قدّمه كل من الناقد التونسي **عبد الفتاح إبراهيم** في كتابه "البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية الوعول" (1986). الذي اثبت فيه "مقدرته على تعريب المنهج وتداوله، من خلال انطلاقته في بحثه من منطلق البنيوية وعلم السرد في الوقت نفسه"[4]. وكتاب "الحكاية والمتخيل: دراسات في السرد الروائي والقصصي" (1991)، للناقد المغربي **فريد الزاهي**، الذي استفاد فيه من "المناهج الحديثة، ولاسيما البنيوية الدلالية، كونه صاغ تمييزاته للمستويات القرائية في النصوص المتخيلة من سجلات سيميائية مختلفة، تختار بوعي وبدون أن تتواطأ فيما بينها كي تبني معالم نمطها الخاص"[5]. في حين اعتبر **أبو هيف** الدراسة التي قدّمها الناقد السوري **محمد عزام** من خلال مؤلفه النقد "النقد والدلالة: نحو تحليل سيميائي للأدب" (1996)؛ من المقاربات النقدية العربية التي وفق فيها أصحابها، حيث مزجوا فيها بين المنهج البنيوي والمنهج السيميائي الدلالي، وفيه لجأ الناقد إلى المنهج السيميائي؛ شأنه في ذلك شأن الكثير من النقاد والباحثين العرب، الذين وجدوا فيه ضالتهم بعد انحسار البنيوية وأفولها النقدي[6].

نستخلص مما تقدم أن الناقد **أبو هيف** قدم في هذا الكتاب قراءة واعية لمسار تلقي السرديات البنيوية في الخطاب النقدي العربي، مركز على أهم الرواد الذين كان لهم الفضل في بلورة رؤية منهجية واضحة استلهمت مفاهيمها وأدواتها من المناهج الغربية.

---

[1] محمد نديم خشفة. جدلية الإبداع الأدبي دراسة بنيوية في قصص عبد السلام العجيلي. صص: 14-15. ذكره : عبد الله أبو هيف في النقد الأدبي العربي الجديد. ص : 249.
[2] المرجع نفسه، ص: 250.
[3] المرجع السابق، ص. ن
[4] المرجع نفسه، ص: 251.
[5] المرجع نفسه، ص. ن
[6] المرجع نفسه، ص: 252.

تميز عمله بالطريقة البيبليوغرافية في رصد الأعمال النقدية المختارة بوصفها نماذج مؤسسة للنقد الجديد في الوطن العربي. تباينت أحكامه على هذه الأعمال بين التلقي المحتشم للنظريات الغربية، وبين التلقي الجريء المتميز بالدقة والوضوح، كما عند **سعيد يقطين** مثلا.

وصفوة القول فإن ناقدنا عبد الله أبو هيف يعد من أبرز رواد اتجاه نقد النقد في الوطن العربي، ويعد مرجعا أساسيا موثوقا للباحثين في مجال النقد الأدبي. ويمتاز بعدم التحيز لمدرسة نقدية، أو اتجاه فكريا، ولا المفاضلة بين النقاد، كان منهجه موضوعيا إلى حد كبير. وليس الباحث بحاجة إلى تأكيد هذه الصفات من خلال مؤلفاته، وإنما يتأكد منها من خلال احتكاك نقادنا الجزائريين به في مناسبات عديدة؛ في الملتقيات والندوات التي تنظمها الجامعة الجزائرية، ومن خلال الدراسات والأبحاث التي قدمها هو حول الأدب الجزائري، وأيضا من خلال ما قدّمه النقاد الجزائريين حوله مختلف كتاباته النقدية، وبخاصة السردية منها.

الخـاتمـة:

إنّ البحث عن مقولات النظرية السردية بعامة، وعن مقولاتها كما تلقاها النقاد، بصفة خاصة، أمر في غاية الصعوبة؛ يحوطه الكثير من الصعوبات ولّده الغموض الذي سيطر على الجهود النظرية العربية التي تلقت هذه النظرية محاولة استثمار مقولاتها لمقارنة النصوص الأدبية العربية ومختلف الخطابات السردية؛ والتي اختلف أصحابها في الاستفادة منها فكانت استفادتهم متباينة ومختلفة، وفي بعض المرات مكررة ومستهلكة.

توصلت إلى صياغة خطة منهجية حتى أتمكّن من خلالها الوقوف على كيفية استفادة النقاد العرب المشتغلين بالحقل السردي، من مقولات النظرية السردية التي اتكأت على أبعاد معرفية ونقدية أسهمت في بلورتها؛ أهمها مقولات وتنظيرات المدرسة الشكلانية الروسية، والمدرسة البنيوية الفرنسية التي استثمرت مختلف الآراء التي قال بها منظري المدرسة الشكلية، وضمنوها نصوصهم التي خلفوها وتناقلتها مختلف الثقافات النقدية، وبلغات مختلفة.

رأيت أن أول خطوة ينبغي البدء البحث فيها، ويتطلبها الدراسة التي أقوم بها؛ تتعلق بالأدوات الإجرائية والآليات النقدية التي يمكن أن توفرها كل من نظرية التلقي؛ التي استطاعت في فترة وجيزة أن تستقطب اهتمام الباحثين، نظرا لتوفرها على جملة من الخصائص النقدية التي سهّلت بفضل أدواتها الإجرائية مقاربة النصوص الإبداعية؛ ولأنها أولت عنايتها للقارئ الناقد الذي أهمل لزمن من قبل النظريات النقدية السابقة؛ والتي تعاملت معه كعنصر خارجي عن العملية النقدية، لا يمكن له بأيّ حال من الأحوال أن يسهم في تنويرها أو إغنائها، هذا العنصر الفعّال أعلت من سلطته نظرية التلقي النصية، بجعلها إياه منتجا للنص الإبداعي ومؤولا لغموضه، له إسهاما كبيرا في تشكيل معناه، وسدّ فراغات الصمت فيه؛ وذلك عن طريق الاندماج والتفاعل معه.

أردت أن أقف من خلال اتجاه نقد النقد، على كيفية اشتغال الناقد السوري **أبوهيف** في المحاولة التي أراد فيها ممارسة نقد النقد على بعض الجهود النقدية العربية التي اطلّع أصحابها فيها على بعض الاتجاهات النقدية الحداثية، وحاولوا استثمار مقولاتها النقدية، غير الذي لاحظته على هذا النشاط النقدي، نقد النقد، أنّ مراجعه قليلة، الأمر الذي أدى إلى نفور وابتعاد النقاد عن خوض ممارسته؛ وكذا معاناة الساحة النقدية من جانبه، بسبب قلة إقبال المشتغلين به، لنظرتهم الاختزالية له، كونه لا يزال مشروعا نقديا في طور

الإنجاز، مفتوح الجوانب، لم تحدد تخومه أو ترسم حدوده النقدية التي يبدأ منها وينتهي إليها؛ وهذا راجع لعدم اكتمال ووضوح الأسس المنهجية التي يقوم عليها، وقلة مصطلحاته النقدية وأجهزته المفهومية، فهو نشاط نقدي ينكّب على الجهود النقدية التي أعدّها أصحابها حول الخطابات الإبداعية، بغية تفسيرها وتقييمها؛ هو قضية نقدية تفسر مثيلتها، لذا فهو لم يسترع إلا اهتمام فئة قليلة من النقاد.

تناولت بداية هاذين المنهجيين النقديين، حتى أصل من خلالهما إلى استنباط التقنيات التي يحتكم إليها القارئ في مقاربته للنصوص الأدبية ولا سيما النقدية منها؛ لأتمكّن من مناقشة الأبعاد التي أسهمت في بلورة النظرية السردية، ومن ثمّ الوقوف على تلك الجهود العربية السردية وكذا الجزائرية، ومقارنتها بالكيفية التي تلقاها النقاد العرب، في بواكير إطلاعهم عليها.

خلصت من خلال هذا البحث إلى جملة من الاستنتاجات، مفادها أنّ فهم أيّ نظرية نقدية، وفهم النظرية السردية على وجه الخصوص، يتطّلب من الباحث المهتم بها، الوقوف أولا على تلك الخلفيات والمرجعيات النقدية والفكرية وكذا الفلسفية، التي اتخذتها النظرية النقدية السردية في بداية قيامها وتبلورها، ليجد الناقد نفسه، بعد هذا الجهد، قد تمكّن من مفاهيمها ودلالة مصطلحاتها، ومن ثمّ يسهل عليه التصّرف في استثمار مقولاتها؛ بعد قيامه بعملتي التركيب والتوليف بين مختلف الآراء النقدية والمعرفية التي انبنت عليها هذه النظرية، أو تلك؛ ذلك أن غياب الإلمام بمختلف المرجعيات يوقع الباحث في الكثير من الغموض ويولّد نوع من الصعوبة المعرفية في فهم النظرية، ومن ثمّ تبرز الصعوبة الأكثر خطورة، حين يقارب الناقد النص، متوسلا بالأدوات والآليات الإجرائية، التي استنبطها من النظرية؛ بغية تحليل مختلف الخطابات السردية العربية.

بحثت في الفصل الأول، الذي جعلته خالص لتلك الأبعاد، المعرفية منها والنقدية، التي بلورت النظرية السردية؛ وحاولت أن أقدّم أهم المقولات والمفاهيم التي جاء بها الشكلانيين الروس؛ الأدبية، فهي سعت إلى إبراز الخصوصية الأدبية التي تتمتع بها النصوص الأدبية، كما صاغت مفاهيم أدبية حتى تمكنها من اكتشاف الطريقة التي تقدّم بها الظاهرة الأدبية؛ كمفهوم التغريب الذي يتطلب إقحام عناصر غير أدبية لإحداث تغيير وكسر ألفة القارئ؛ فهي منذ البداية انتهت منهجا شكليا، متخلية عن كلّ تلك الممارسات النقدية التي أثقلت كاهل النص الإبداعي منذ عهد أفلاطون وأرسطو مع نظرية المحاكاة. معها استطاع الأدب أن يدرج في مصّاف العلوم؛ فقد حدّد المنهج الشكلي الروسي منذ البداية الطريقة التي يشتغل بها والوجهة النقدية التي انتهجها، محدثا بذلك قطيعة مع كلّ النظريات النقدية السابقة لظهوره.

تمثّل الرافد الثاني الذي أسهم بشكل كبير في قيام النظرية السردية؛ البنيوية الفرنسية، التي صعد تيارها، بعد إطلاع النقاد الفرنسيين على الدراسات النقدية التي عرفتها الساحة النقدية في مختلف الثقافات؛ وبخاصة الدراسة الغوية البنيوية التي قدّمها **فردينان دوسوسير**، ومن خلال إقبال الناقد الفرنسي **تودوروف** على نقل التراث الشكلاني الروسي إلى اللغة الفرنسية، والذي كان له صدى كبير في مؤلفات وجهود النقاد الفرنسيين السردية، المتأثرة بمختلف جهوده النقدية، التي قدّمها للنظرية الأدبية، ولاسيما لحقل السرديات، وتتبعت مختلف النماذج والآراء النقدية التي صاغها مختلف النقاد الفرنسيين الأوائل، محاولين بها التأسيس للنظرية السردية من أمثال : **تودوروف، جيرار جنيت، ورولان بارت**، وأردت الوقوف من خلال تتبعها على بعض بواكير الجهود النقدية العربية في مجال السرديات، وكذا الجزائرية؛ لأقف على الطريقة النقدية التي اشتغلوا بها على النصوص السردية العربية والجزائرية على الترتيب، وكيفية استثمارهم لمقولات هذه النظرية التي اطلّعوا عليها.

خصصت الفصل الثاني للمصطلح السردي، وتحدثت من خلاله عن الأزمة المصطلحية التي تعاني منها مختلف الاختصاصات؛ ذلك أن ولوج أيّ علم من العلوم يتطلّب المعرفة الدلالية لمصطلحاته، كونها الأداة الوحيدة القادرة من تمكين ولوجه لهذا العالم المغلق، فالمصطلح النقدي ما لم يقف الناقد أثناء عملية نقله من البيئة النقدية التي نشأ فيها، على الخلفيات المعرفية والإبستيمولوجية؛ يوقع مستعمله في الغموض والفوضى في التعامل معه، نظرا لأنه دخيل على الثقافة العربية، ومحدد بمرجعية نقدية غربية؛ فهو يأبى أن يعزل عن مفهومه التاريخي الذي وضع له من قبل الهيئات والمجامع والمختصين بتحديده؛ ومن ثمّ يبقى محافظا على هذا التحديد، ومصاحبا لدلالة المصطلح، حتى خارج السياق المعرفي الذي وضع له؛ كون دلالته ومعناه بات متفق عليها داخل التخصص الواحد، وبالتالي لا تضيع ولا تختلط مع باقي المصطلحات المشابهة لها في المعنى أو في اللفظ.

غير أن الناقد العربي لما يستقبل أو يتصادف مع مصطلح دخيل على السلسلة النقدية العربية، يتعامل معه بطرق مختلفة؛ فهو إما أنه يلجأ إلى ترجمته، أو إلى اشتقاق اسم منه، أو العودة إلى التراث العربي والبحث فيه عن مفهوم يتناسب وهذا الجديد الدخيل، ويدخله بذلك في خانة المفاضلة والمقارنة، وتبني مصطلح دون آخر، ومن ثمّ يتعدد مفهوم المصطلح الواحد؛ فتشيع الفوضى والغموض في الاستعمال، رغم أن اللفظة المصطلح عليها، قد اتفق حولها، وتمّ تحديد معناها، فما على الناقد العربي إلا مراعاة هذا الوضع واحترام المجال التخصصي الذي وضع فيه المصطلح، واستيعاب المدلول الذي اتفق عليه

داخل الإطار الموظف في نطاقه، حتّى يجنّب نفسه والمشتغلين بالحقل السردي الوقوع في الخلط بين المصطلحات.

أردت أن أبحث في الفصل الثالث عن المنهج النقدي الذي اتبعه الناقد السوري **أبو هيف** في جهده النقدي الذي خصصته لبحثي؛ فكانت البداية مع مفهوم المنهج في اللغة والاصطلاح، حيث أدركت من خلاله أن المرء إذا استطاع الإمساك بطرق المنهج العلمي وألمّ بخطواته تمكّن من تنظيم أفكاره وإثمارها وفتح بذلك لمختلف معارفه المكتسبة المستوعبة، من أن تصبح أدوات إجرائية يمتلكها لخوض غمار النشاط التطبيقي المؤسس، حتّى تسهّل لمتتبع بنودها الوصول للمبتغى المرجو منها.

بات إذا امتلاك منهج أو طريقة في الحياة مطلب ملّح، تتطلبه جميع مستويات الحياة المعيشية، إلا أن المفكّر أو الناقد غير ملزم بإتباع منهج واحد، فقد يمكنه تغييره من مرحلة حياتية إلى أخرى، بحسب تطور الأفكار، وتبدّل زوايا النظر والوعي القومي؛ فقد شهد الفكر الأوربي تبدلا ووعيا منهجيا مع الفيلسوف الفرنسي **رنيه ديكارت**؛ حيث وضع هذا الأخير منهجا لإحكام العقل وللبحث عن الحقيقة في العلوم متجاوزا البحث عنها في الميتافيزيقا، إلى العلوم الأخرى، وبالأخص الرياضيات لما تتميز به من دقة ويقينية في الوصول إلى الحقائق الصحيحة والنتائج الدقيقة، البعيدة كلّ البعد الشكّ والنسبية.

استخلصت أنّ الناقد العربي يعاني من قلة الوعي بالنقد المنهجي؛ ذلك انه يقوم باستجلاب المنهج من النظرية النقدية الغربية، ويتعامل معه بكثير من الاختزال والسطحية، ويلجأ إلى تكييف أدواته الإجرائية حسب ظواهره المدروسة؛ فيفقد المنهج الكثير من الخصوصية، التي يتمتع بها في موطنه الأصلي الذي استجلب منه، ويصل الناقد من خلال هذا الاشتغال إلى نتائج غير مرضية؛ من شأنها الإساءة للممارسة النقدية، وإبعادها عن أهدافها وغاياتها المرجوة منها.

استقبل الناقد السوري المنهج البنيوي من خلال ما قدّمه النقاد العرب حول استفادتهم من البنيوية ومقولاتها النقدية المختلفة، مثله في ذلك مثل النقاد العرب الذين أقبلوا على هذا المنهج النقدي منذ السبعينات من القرن العشرين، غير أن استثمارهم للمفاهيم الأساسية لهذا المنهج كانت بطرق مختلفة ومتباينة من ناقد إلى آخر، غير أن معظم النقاد العرب قد وجدوا في المنهج البنيوي المرجعية الجديدة التي يعالجون بها أفكارهم ومعارفهم بكثير من الحرية والانطلاق، لتشمل البنيوية ميادين وتخصصات علمية مختلفة؛ فتعددت وأصبحت أكثر من بنيوية واحدة، غير أنها ترتكز فيما ترتكز على اللسانيات اللغوية، ونظمها وعلاقاتها وثنائياتها الضدّية التي وضعها اللغوي **فردينان دوسوسير**.

هاجم النقاد العرب البنيوية، رافضين نزعتها ضد إنسانية، التي نادت بها من خلال دعوتها بموت المؤلف؛ غير أن هذا لا يعني أن النقاد العرب قد ابتعدوا عنها، إلا أن التعامل معها كان مستحيا، غير مصرح بتلك الاستفادة، ومتحرجا في الكثير من الممارسات عن تسمية الأسماء بمسمياتها؛ خوفا من الاتهام بالسقوط في أحضان المناهج النقدية المستوردة.

لا يجب الخلط بين كل من المنهج البنيوي ونظيره المنهج الشكلي؛ ذلك أن الاختلاف بينهما بيّن وجوهري، فالبنية تختلف كلية عن الشكل والأسلوب؛ الذي يمسّ النسيج اللغوي المكتوب فقط، بينما البنية تتصل بتركيب النص، فلكلّ منهما معنى محدد ومتضح؛ تتعلق البنية بشبكة العلاقات التي تتولد من العناصر المختلفة، ولا تحتاج إلى عناصر خارج بيئتها الداخلية، تقوم بتحديدها؛ وتمتاز بثلاث مميزات : الجملة، والتحويلات، والضبط الذاتي.

استقبل الناقد العربي **عبد الله أبو هيف** البنيوية في سياق التبادل الثقافي، وهيمنة ثقافة الآخر؛ كونها خلّصت النشاط النقدي الذي يشتغل على العمل الأدبي من تلك الإسقاطات الخارجية المرتبطة بالمؤلف والكاتب، على العمل الإبداعي والفني؛ فكانت النموذج الأصلح والمعيار النقدي الوحيد الذي تقاس عليه باقي التجارب النقدية، وقد أشار **أبو هيف** لذلك الانتشار الواسع الذي شهدته البنيوية على الساحة النقدية العربية، مرجعا أسباب ذلك للاحتكاك المباشر بالنظريات الغربية، شانها في ذلك شأن النظريات وبقية المعارف الإنسانية التي انتقلت بين الأمم والحضارات، كما التمس في مختلف الممارسات النقدية العربية المتأثرة بهذا المنهج النقدي، نوعا من الغموض ووصفها بالملتبسة؛ بسبب النقص المعرفي العربي، وضعف التّمكن، وعدم الإلمام الكافي بالجوانب النظرية لعلم السرد، ولإيغالها في التطبيق الموجز المخّل، وبسبب حاجتها إلى تسويغ نظري نقدي كاف مما توصل إليه علم السرد من كشوفات وانجازات هائلة في موطنه الأصلي.

- **القرآن الكريم.**

أولا : المراجع العربية

- **إبراهيم عبد الله.**

1- السردية العربية : بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط1. المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.

- **أبو هيف عبد الله.**

2- النقد الأدبي في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

3- القصة العربية الحديثة والغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995.

4- عبد الله أبو هيف الصوت الإبداعي والناقد القومي. سلسلة أدباء مكرمون 20. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005.

- **إبراهيم محمود خليل.**

5- النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، 2003.

- **إبراهيم نبيلة.**

6- نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة.

- **بن ذريل عدنان.**

7- النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ط1، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990.

- **بورايو عبد الحميد.**

8- منطق السرد : دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

- **بوطاجين السعيد.**

9- السرد ووهم المرجع : مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.

- **ثامر فاضل.**

10- اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، 1994.

- **حجازي سمير سعد.**

11- النقد الأدبي المعاصر : قضاياه واتجاهاته، ط1، دار الآفاق العربية، 2001.

- **حجازي محمود فهمي.**

12- الأسس اللغوية لعلم المصطلح، مكتبة غريب، القاهرة.

- **حافظ صبري.**

13- أفق الخطاب النقدي : دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996.

- **خشبة سامي.**

14- مصطلحات فكرية، مطابع الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1997.

- **خضر ناظم عدة.**

15- الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ط1، دار الشروق، عمان، 1997.

- **الدغمومي محمد.**

16- نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ط1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1999.

- **ربابعة موسى.**

17- تشكيل الخطاب الشعري : دراسات في الشعر الجاهلي، ط2، دار جرير للنشر، جامعة اليرموك، 2006.

- **راغب نبيل.**

18- موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العامة للنشر، لونجمان، القاهرة، 2003.

- **ستار ناهضة.**

19- بنية السرد في القصص الصوفي : المكونات، والوظائف والتقنيات، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2003

- **سويرتي محمد.**

20- النقد البنيوي والنص الروائي، نماذج تحليلية من النقد العربي، ج1، المنهج البنيوي- البنية- الشخصية، إفريقيا الشرق، 1991.

21- النقد البنيوي والنص الروائي : نماذج تحليلية من النقد العربي، ج2، الزمن- الفضاء- السرد، إفريقيا الشرق، 1991.

- **عزّام محمد.**

22- تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

23- المنهج الموضوعي في النقد الأدبي-دراسة- منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999.

- **العيد يمنى.**

24- في معرفة النص، ط1، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، 1983.

- **الغذّامي عبد الله.**

25- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية : قراءة نقدية لنموذج معاصر، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

- **فضل صلاح.**

26- بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، العدد 164، 1992.

27- نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998.

- **قاسم سيزا.**

28- بناء الرواية : دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، 1985.

- **لحمداني حميد.**

29- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 2000.

- **مرتاض عبد المالك.**

30-في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، ط1، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2002.
31-تحليل الخطاب السردي : معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
32-في نظرية الرواية : بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005.

- **مقران يوسف.**

33-المصطلح اللساني المترجم : مدخل نظري إلى المصطلحات، ط1، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا- دمشق، 2007.

- **المسدي عبد السلام.**

34-قضية البنيوية، دراسة ونماذج، دار الجنوب للنشر، تونس، 1995.

- **المرزوقي سمير وشاكر جميل.**

35-مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الدار التونسية للنشر والتوزيع

- **منسي حبيب.**

36-القراءة والحداثة : مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.

- **مجموعة من الباحثين.**

37-نظرية التلقي : إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1993.

- **يقطين سعيد.**

38-تحليل الخطاب الروائي : الزمن السرد التبئير، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، 1997.
39-الكلام والخبر : مقدمة للسرد العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، 1998.
40-من النص إلى النص المترابط : مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، 2005 .

ثانيا : المراجع المترجمة :

- **أمبرت إنريك أندرسون.**

41-مناهج النقد الأدبي، ترجمة : الطاهر مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1991.

- **ايزر فولفجانج.**

42-فعل القراءة : نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة : عبد الوهاب علّوب، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

- **بارت رولان.**

43-نقد وحقيقة، ترجمة : منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1994.

- **برنس جيرالد.**

44- المصطلح السردي، ترجمة : عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، 2003.

- **بياجيه جان.**

45- البنيوية، ترجمة : عارف منيمنة وبشير أوبري، ط4، منشورات عويدات، بيروت- باريس، 1980.

- **تاديه جان ايف.**

46- النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة : منذر عياشي، ج1، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، ط1، 1998.

- **تودوروف تزفيتان.**

47- الأدب والدلالة، ترجمة : نديم خشفة، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1996.

48- مفاهيم شعرية، ترجمة : عبد الرحمان مزيان، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.

49- الشعرية، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال المغرب، 1987.

- **جنيت جيرار.**

50- خطاب الحكاية : بحث في المنهج، ترجمة :محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

51- نظرية السرد، ترجمة : ناجي مصطفى، ط1، منشورات الحوار الأكاديمي، 1989.

- **دي سوسير فردينان.**

52- محاضرات في الألسنية العامة ، ترجمة : يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986.

- **ديكرو أوزوالد – جان ماري سشايفر.**

53- القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ترجمة : منذر عياشي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، 2007.

- **ديكارت رنيه.**

54- مقال عن المنهج، ترجمة : محمود محمد الخضيري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.

- **سلدن رامان.**

55- النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة : جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.

- **ستروك جون.**

56- البنيوية : من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة : محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، العدد 206، الكويت، 1996.

- **كريزويل اديت.**

57- عصر البنيوية، ترجمة : جابر عصفور، ط1، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993

- **مونغانو دومينيك.**

58- المصطلحات المفاتيح في تحليل الخطاب، ترجمة : محمد يحياتن، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.

- **مجموعة من الباحثين.**

59- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة : رضوان ظاظا، سلسة عالم الفكر، 1978.

- **نوتن. ك. م.**

60- نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة : عيسى العاكوب، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1996.

ثالثا : القواميس والمعاجم

- **ابن منظور محمد بن مكرم.**

61- لسان العرب، طبعة دار المعارف القاهرة.

- **حجازي سمير سعد.**

62- قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر (عربي، انجليزي، فرنسي) ط1، دار الأفاق العربية القاهرة، 2001.

- **سلدن رامان.**

63- موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي- من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، مراجعة وإشراف : ماري تريز عبد المسيح، المشرف العام : جابر عصفور، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، المجلد 8، 2006.

- **المسدي عبد السلام.**

64- قاموس اللسانيات (عربي فرنسي، فرنسي عربي) الدار العربية للكتاب، تونس، 1984.

- **وهبة مجدي.**

65- معجم مصطلحات الأدب (انجليزي، فرنسي، عربي)، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، 1974.

- **الوسيط.**

66- معجم مجمع اللغة العربية في القاهرة.

- **Dubois Jean et autres**

67- Dictionnaire de linguistique, Larousse, 1973.

- **Maingueneau Dominique et Charaudeau Patrick**

68- Dictionnaire D'analyse Du Discours, Seuil, Paris, 2002.

- **Mounin Georges.**

69- Dictionnaire de la Linguistique, 4eme édition « Quadrige » : Paris, 2004.

- **Joélle Gardes Tamine et Marie- Claude Hubert**

70- Dictionnaire de critique Littéraire. Armand Colin/SEJER , Paris , 2004

رابعا : الدوريات.

- **السرديات.**

71- مجلة محكمة ومتخصصة تصدر عن مخبر السرد العربي، العدد الأول، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، جانفي2004.

- **علامات.**

72- العدد السادس، مكناس، المغرب، 1996.

- **عالم الفكر.**

73- المجلد 27، العدد 1، 1998.

- **قضايا العلوم الإنسانية.**

74- إشكالية المنهج، كتاب سلسة الفلسفة والعلم، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

- **الموقف الأدبي.**

75- العدد 396، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، حزيران 2004.

خامسا: الرسائل الجامعية.

- **الأطرش يوسف.**

76- بنية الخطاب السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة. أطروحة دكتوراه دولة الأدب الحديث. جامعة منتوري قسنطينة. 2004/2003.

- **بوطاجين السعيد.**

77- إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد. رسالة لنيل شهادة دكتوراه دولة في النقد الأدبي. جامعة الجزائر، قسم اللغة العربية. 2007/2006.

فهرس الموضوعات

المقدمة.....
المدخل.....08
الفصل الأول 37
أولا : في الأبعاد المرجعية الفكرية والنقدية التي بلورت النظرية السردية...38
الشكلانية الروسية.....41
1-1 البنيوية الفرنسية.....50
2-1 تزفيتان تودوروف.....51
2-2 جيرار جنيت.....57
2-3 رولان بارت.....60
ثانيا : تلقي النظرية السردية في النقد العربي الحديث.....64
2-1 سيزا قاسم.....64
2-2 نبيلة إبراهيم.....69
2-3 السعيد يقطين.....72
ثالثا : تلقي النظرية السردية في النقد العربي الجزائري الحديث.....85
3-1 عبد الحميد بورايو.....85
3-2 السعيد بوطاجين.....95
3-3 عبد المالك مرتاض.....104
رابعا : تلقي النظرية السردية عند الناقد السوري عبد الله أبوهيف.....110
الفصل الثاني : في المصطلح النقدي.....125
تمهيد.....126
أولا :مفهوم المصطلح النقدي..... 130
1-1 دلالة كلمة مصطلح..... 130
1-2 علم المصطلح..... 132
1-3 إشكالية ترجمة المصطلح السردي..... 134
ثانيا : المصطلح السردي عند الناقد السوري : عبد الله أبوهيف..... 138

الفصل الثالث: قضايا المنهج النقدي في نقد النقد عند الناقد عبد الله أبو هيف.. 194
أولا : مبحث نظري في المنهج النقدي..... 195
1- مفهوم المنهج..... 195
1-2 في اللغة..... 195
1-3 في الاصطلاح..... 196
2- اشكالية المنهج في النقد العربي الحديث..... 199
2-1 المنهج البنيوي..... 201
2-2 مفهوم البنيوية..... 201
2-3 خصائص المنهج البنيوي..... 206
ثانيا: مبحث تطبيقي في قضايا المنهج في نقد النقد عند الناقد عبد الله أبوهيف.. 210
- تلقي المنهج البنيوي في الثقافة العربية 210
-قضايا المنهج في نقد النقد عند الناقد عبد الله أبوهيف..... 212

- نقد أبو هيف لتلقي السردية البنيوية عند العرب..... 222
- حول كتاب "البداية في النّص الروائي لـ صدوق نور الدين.....222
- عن كتاب "لغة القصة" لـ غازي التّدمري..... 225
-الجهود النظرية الممهدة لتلقي البنيوية 227
الخاتمة..... 239
قائمة المصادر والمراجع 247
فهرس الموضوعات..... 256