وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي :
رقم التسجيل:D.LAM/C3/04/13

تقنيات السّرد وأشكاله عند عبد الملك مرتاض
كتاب في نظرية الرواية أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه LMD في الأدب العربي
تخصص : أدب عربي حديث

إعداد الطالب:
بوعلام محمدي

إشراف:
د- حكيمة بوقرومة

أمام لجنة المناقشة المكوّنة من السادة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
01	بلخير عقاب	أستاذ	جامعة المسيلة	رئيسا
02	حكيمة يوقرومة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
03	بلخير أرفيس	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	ممتحنا
04	السعدية بن ستيتي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	ممتحنا
05	إسماعيل بوزيدي	أستاذ محاضر (أ)	المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة	ممتحنا
06	شمون أرزقي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة بجاية	ممتحنا

السنة الجامعية : 2018 / 2019

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و تقدير

أحمدك ربّي حمد الشاكرين، وأصلي وأسلم على المبعوث رحمة للعالمين، سيّدنا وحبيبنا وقدوتنا محمد عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم، وعلى آله وصحبه الطيّبين الطاهرين.

في البداية أحمد الله عز وجل أن وفقني في إنجاز هذا العمل المتواضع،كما أبادر بتسجيل شكري وتقديري الخالصين للأستاذة المشرفة " حكيمة بوقرومة " التي تفضّلت وتكرّمت بالإشراف على هذه الرسالة، ورسمت لي معالم التوجيه، فاللّهم أطل في عمرها وبارك لنا في علمها، ويبقى الشكر موصولا إلى جميع من أنار طريقي بالكتب المفيدة و المعلومات الوفيرة، فجزى الله الجميع خير الجزاء، دون أن أنسى أساتذتي الكرام الذين تتلمذت على أيديهم من مرحلة الابتدائي إلى هذا اليوم والذين لم يبخلوا عليّ بالنصح و التوجيه طيلة مشواري الدراسي.

فبارك الله في الجميع.

بوعلام محمدي

مقدمة

لقد كان لعلم السرد الفضل في تحرير الدراسات النقدية السردية من ربقة المقاربات الانطباعية والمناهج النقدية السياقية التي جعلت الأدب وسيلة لمعرفة حياة المؤلف وعصره وبيئته، فأهملت في خضم ذلك الدرس الأدبي الأمر الذي أتاح لهذا العلم أن يتصدى لتلك المقاربات الخارجية عبر عنايته الفائقة بالنص وشكله، باستنباط القواعد والقوانين التي تحكم العملية الإبداعية السردية داخل الإطار العام للشعرية، فلم يبذل منظرو السرد ونقاده جهدا للبحث في الشكل السردي، ومحاولة رصد بنياته والوقوف على مختلف علاقاته القائمة بين عناصر البنية السردية؛ لتحديد مختلف البنيات والأشكال و الوظائف والوصول إلى تلك التقنيات والأشكال التي تكتب وفقها مختلف النصوص السردية.

وعلى الرغم من هذا الجهد المضني من المهتمين بالسرد وأصوله إلا أن آراءهم وأفكارهم لم تلق رضا وارتياحا لدى طائفة من النقاد والمهتمين بالسرد، بل فتحت من جديد بابا لولوج نقد النقد السردي حيث قام بعض النقاد بحركة تصحيحة لبعض المفاهيم المتعلقة بعلم السرد، حيث كان للناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض" رأي في ذلك، فحاول بدوره في كتابه الموسوم بـ (في نظرية الرواية) البحث في تقنيات السرد وتقديم رؤيته النقدية في العديد من المباحث السردية المتعلقة بتقنيات السرد وأشكاله من خلال تقديم قراءة منهجية للنقد الروائي، ليؤسس على غرارها تقنيات سردية عربية خالصة انطلاقا من التراث العربي وتفاعلا مع الحداثة هذا القدر المحتوم.

و بناء على ذلك قامت عندنا جملة من الإشكاليات تتمثل فيما يلي:

إلى أي مدى استطاع الناقد عبد الملك مرتاض أن ينظّر للرواية تنظيرات عربية خالصة من خلال تناوله لمختلف تقنيات السرد وأشكاله القابعة في نظرية السرد لدى الغرب من خلال مدونته النقدية التي سمّاها بـ" في نظرية الرواية" ؟ وقد تفرعت هذه الإشكالية بدورها إلى العديد من الإشكاليات الفرعية تمثلت فيما يلي:

كيف كان تلقيّ الناقد لتقنيات السرد وأشكاله الغربية؟ وما هي أهم المغالطات التي وقع فيها خلال قراءته و دراسته للمنجز النقدي الروائي الغربي، خاصة فيما يتعلق بمفاهيم

السرد عند الغرب؟ كيف كان موقفه من التجربتين النقديتين العربية المعاصرة والتجربة النقدية الروائية الغربية؟

وما هي أهم الإضافات الحديثة التي قدّمها لنظرية السرد خاصة فيما يتعلق بالتقنيات والأشكال السردية؟

ولتناول هذه الإشكاليات بالدراسة والتحليل استوجب أن نعتمد على المنهج الوصفي التحليلي و الاستعانة بالمنهج التاريخي الذي فرضه البحث في بعض الأحايين مع استخدام المقارنة كإجراء، خاصة حين مقارنة المفاهيم النقدية لدى الناقد "عبد الملك مرتاض" مع غيرها من مفاهيم التجربتين النقديتين الروائيتين العربية المعاصرة و الغربية.

أما فيما يتعلق بأسباب و دوافع اختيار الموضوع، فقد تراوحت بين أسباب ذاتية و أخرى موضوعية ، فالأسباب الذاتية تمثل في:

– رغبتنا في تناول مشروع نقدي جزائري له صيت لدى النقاد العرب الذي تمثل فيما قام به الناقد عبد الملك مرتاض من جهود نقدية.

– شغفنا الشديد بالعوالم السردية، و ما حام حولها من قراءات نقدية.

– إعجابنا بالقاموس اللغوي لدى الناقد عبد الملك مرتاض.

في حين أن الأسباب الموضوعية، تمثّلت في:

– إدراك أهمية نقد النقد السرد للمدونة النقدية السردية عند الناقد مرتاض.

– الاطلاع على المنزلة النقدية التي حظي بها الناقد مرتاض في ميزان النقد الأدبي الحديث والمعاصر .

– قراءة أسس الخطاب النقدي الروائي في مدونة" في نظرية الرواية"، وتحليل دلالة عتبة العنوان خاصة في نواته(حرف " في")

– الوقوف على تمثلات تقنيات السرد و أشكاله عند الناقد عبد الملك مرتاض.

أما فيما يتعلّق بأهداف البحث، فقد تجلّت في الآتي:

– محاولة معرفة المشروع الابستمولوجي النقدي السردي عند عبد الملك مرتاض.

– الوقوف على مواطن التوافق و الاختلاف لدى مرتاض مع غيره من النقاد خاصة فيما يتعلق بالتقنيات السرد و أشكاله.

– محاولة تأسيس رابطة قلمية نقدية تعنى بالتفكير النقدي السردي عند مرتاض باعتباره ناقدا بينيا ينهل من معارف و ابستمولوجيا متنوعة، الأمر الذي صعّب أمامي القبض على خيوط مساره النقدي السردي.

وقد جاءت خطة البحث على النحو الآتي:

قسمنا بحثنا إلى: مدخل وثلاثة فصول، وخاتمة، حيث تناولنا في المدخل: السردية الماهية، النشأة والتطوّر، في حين عالجت في الفصل الأول: أثر السردية الغربية في النقد الأدبي الحديث، وتحت هذا الفصل جملة من العناصر تمثلت في تناول علم السرد من خلال أصوله الغربية الماثلة في ثلاثة اتجاهات نقدية انطلاقا من الاتجاه الانجلوسكسوني مرورا بالشكلانية الروسية، ووصولا إلى النقد الفرنسي، ثم تم التطرق إلى علم السرد عند العرب من خلال تناول بعض النماذج العربية.

أما الفصل الثاني والمعنون:"قراءة في أسس الخطاب النقدي الروائي عند عبد الملك مرتاض"، حاولنا فيه أن نقف على أهم الدعائم الأساسية التي قام عليها الدرس النقدي عند الناقد عبد الملك مرتاض في مدونته "في نظرية الرواية"، مما استوجب أن نتطرق في البداية إلى أهم "المرجعيات الفكرية" التي قامت عليها هذه المدونة". لنتدرّج بعد ذلك إلى قضية المنهج النقدي المعتمد من لدن "مرتاض"، والذي لم يكن منهجا واحدا، بل كانت توليفة من المناهج النقدية، فحاولنا تحديد المنهج الذي ارتضاه الناقد لنفسه ولدرسه، أما في أخر هذا الفصل، فقد تناولنا المصطلح النقدي، باعتبار أن المصطلح ركيزة أساسية تقوم عليها مختلف العلوم والفنون.

ولقد تمّ التركيز على هذه الأسس الثلاثة باعتبارها أهم المباحث النقدية الأساسية لدرس نقد النقد الذي يعمل على تقويم الآليات النقدية و الوقوف على أهم الأسس المعرفية والأدوات الإجرائية التي يتوسل بها الناقد في مقارباته المتعددة لمختلف الخطابات الإبداعية والنقدية على حد السواء، مع العلم أن المدونة النقدية "في نظرية الرواية" تندرج في دائرة نقد النقد السردي الغربي على الرغم مما تضمنته من إشارات طفيفة تمثلت في مساءلة

ومحاورة الناقد لبعض الجهود النقدية العربية المعاصرة، والتي ظل معرضا عنها طيلة مساره النقدي في هذه المدونة.

أمّا الفصل الثالث الموسوم: "تمثلات تقنيات السرد و أشكاله في كتاب في نظرية الرواية"، فقد تناولنا فيه المدونة النقدية لدى عبد الملك مرتاض، متطرقين إلى معالجة أشكال السرد الواردة في هذه المدونة، والتي تراوحت بين أشكال سردية تراثية، وأشكال سردية أخرى حديثة، فأظهرنا من خلال ذلك همّ التأصيل الذي اضطلع به الناقد "مرتاض" وعطفنا على ذلك بمعالجة " تقنيات السرد"، وذلك بضبط مفهوم التقنية، ومفهوم السرد عند مرتاض، ومنه تدرجنا إلى مختلف التقنيات السردية الواردة في هذه المدونة من تقنيات تتعلق باللغة وأخرى بالزمن والراوي والشخصية والمكان، وختمنا بخاتمة تناولنا فيها أهم النتائج والتوصيات التي أفضى إليها البحث.

هذا وقد اعتمدنا في إعداد هذا البحث على طائفة من المصادر والمراجع تراوحت بين أهم مؤلفات النقد الروائي في كل من الأدب الانجليزي والأمريكي والروسي و الفرنسي و يمكن أن نذكر منها: أركان الرواية للناقد الإنجليزي فورستر، صنعة الرواية لبرسي لوبوك، بناء الرواية ادوين موير، كتب جيرار جنيت، خاصة كتاب خطاب الحكاية بحث في المنهج وعودة إلى خطاب الحكاية، ومقاله حدود السرد، مقال مقولات الحكي لتودوروف

كتاب مورفولوجيا القصة لفلاديمير بروب، نصوص الشكلانيين الروس

أما الكتب العربية فقد تمثلت في طائفة من الكتب النقدية كـ" كتاب "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي" لحميد الحمداني، كتاب "بنية النص الروائي" لإبراهيم خليل إبراهيم، كتاب "بنية الشكل الروائي" لحسن بحراوي، وغيرهم، بالإضافة إلى المعاجم اللغوية والاصطلاحية.

أما بالنسبة لمصادر البحث، فكان اعتمادنا على الدراسة السابقة التي تتعلّق بالناقد "عبد الملك مرتاض" ومنها أطروحة المصطلح السردي في الخطاب النقدي لدى عبد الملك مرتاض رسالة دكتوراه من إعداد الطالب مصطفى بوجملين جامعة قاصدي مرباح ورقلة.

تلقي السردية في النقد المغاربي لسليمة لوكام، وبعض المقالات المنشورة في الدوريات العلمية.

أمّا فيما يخص الصعوبات التي واجهتنا ونحن بصدد إعداد هذا البحث ، فقد تمثلت في: إشكالية المصطلح السردي الذي لم يستقر في مدونة النقد الأدبي العربي نتيجة فوضى المصطلح بين مختلف المترجمين العرب، مما نتج عنه الخلط بين كثير من المفاهيم السردية لدى العديد من النقاد كتعاملهم مع عناصر البناء السردي على أساس أنها تقنيات سردية، وهو ما وقفنا عليه أيضا عند الناقد عبد الملك مرتاض. بالإضافة إلى مشكلة اللغة الأجنبية، حيث إن مرجعية الدراسات السردية مرجعية فرنسية في معظمها، واعتماد الناقد على ترجمته الخاصة من خلال مراجع مكتوبة باللغة الفرنسية.

في الختام نتقدم بجزيل الشكر والامتنان للدكتورة الفاضلة " حكيمة بوقرومة " التي تكرمت بالإشراف على هذا البحث دون ننسى صبرها وتحملها معنا مرارة وقساوة البحث والتحصيل العلمي، وما قدمته لنا من نصائح وتوجيهات طيلة مسار البحث، كما نتقدم بالشكر الجزيل الى أعضاء لجنة المناقشة لتحمّلهم عناء قراءة هذا البحث وتسديد اغلاطه وتصويب هناته، ويبقى الشكر موصولا إلى كافة أساتذتنا من المرحلة الابتدائية إلى هذه المحطة الشريفة جامعة "محمد بوضياف" بالمسيلة التي قضينا بها وقتا ليس باليسير، طلبا وتحصيلا للمعرفة، فشكرا لكم جميعا.

مدخل:

السّردية الماهية، النشأة والتطوّر

أوّلا: مفهوم السرد

ثانيا: ماهية السردية

ثالثا: نشأة السردية وتطوّرها

يتفق معظم الدارسين للأدب ونقده أن الأدب ومنه السرد سابق عن النقد وعن تنظير العملية الإبداعية، والكلام عن السردية في هذا المقام يتطلب منا تحديد موضوعها أولا،والإشارة إلى الحركة الإبداعية السردية التي سبقت حركة النقد ومختلف الدراسات النقدية وأشكال التحليل.

وعليه فإنه من المؤكد أن حاجة الإنسان في هذه الحياة إلى السرد كحاجته للأكل والشرب، فالسرد كما يراه بعض الباحثين: «غريزة إنسانية أشبه بالأكل والشرب»[1]. إذ هو ضرورة من ضروريات الحياة التي لا غنى للمرء عنها، فما نقش الإنسان لحكاياته على جدران الكهوف والمغارات إلا شكلا من أشكال التعبير عن حاجياته المختلفة للسرد في هذه الحياة، بل إن السرد أشد ملازمة لنا في هذه الحياة منذ ميلادنا إلى مماتنا، فالسرد هو الحياة كما يقول "رولان بارت".

أولا/ مفهوم السرد(Narration):

يرد السرد من الوجهة اللغوية كما ورد في معجم (لسان العرب) لابن منظور بمعنى: « تَقْدِمَةُ شَيْءٍ إِلى شَيْءٍ تأْتي بِهِ متَّسقاً بعضُه فِي أَثر بَعْضٍ مُتَتَابِعًا.سَرَد الْحَدِيثَ وَنَحْوَهُ يَسْرُدُه سَرْداً إِذا تَابَعَهُ. وَفُلَانٌ يَسْرُد الْحَدِيثَ سَرْدًا إِذا كَانَ جَيِّد السِّيَاقِ لَهُ. وَفِي صِفَةِ كَلَامِهِ، صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: لَمْ يَكُنْ يَسْرُد الْحَدِيثَ سَرْدًا أَي يُتَابِعُهُ وَيَسْتَعْجِلُ فِيهِ. وسَرَد الْقُرْآنَ: تَابِعٌ قراءَته في حذر منه. والسَّرَد: المُتتابع. وَسَرَدَ فُلَانٌ الصَّوْمَ إِذا وَالَاهُ وَتَابَعَهُ؛ وَمِنْهُ الْحَدِيثُ: كَانَ يَسْرُد الصَّوْمَ سَرْداً؛ وَفِي الْحَدِيثِ: أَن رَجُلًا قَالَ لِرَسُولِ اللَّهِ، صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: إِني أَسْرُد الصِّيَامَ فِي السَّفَرِ، فَقَالَ: إِن شِئْتَ فصم وإِن شئت فأَفطر»[2].

1- أيمن بكر، محاضرة السرد والنظرية السردية، مفاهيم وتساؤلات، موقع:

https ://www.youtube.com/watch?v=llocEKF03dU 2019/01/24 الساعة 19:27 22

2- أبو الفضل ابن منظور، معجم لسان العرب، مج3، مادة سرد، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، طبعة جديدة، دت، ص1987.

يتّضح من خلال هذا التعريف اللغوي أنّ السرد يطلق على معان عدّة منها التتابع والاتساق، وجودة السبك، بالإضافة إلى خاصية الشمولية التي تجعله يكتسح مختلف الميادين، حيث لا يقتصر على ميدان دون آخر.

ولقد أسهمت شمولية السرد للعديد من المجالات والميادين في صعوبة تحديد مفاهيمه وضبط تعاريفه مما جعل الكثير من النقاد يشكون من تلك الحيرة التي تنتابهم وهم بصدد تحديد مفهوم هذا الأخير،و ذلك عين ما خلص إليه صاحب معجم السرديات حول مفهوم السرد الذي يرى أنه لا يتحدد إلا من خلال السياقات الذي يرد فيها هذا المصطلح، إذ يقول: « اتّسع اليوم مجال استخدام السرد فأصبح يُطلق على كلّ ما يتعلق بالقصص فعلاً سرديا أو خطابا قصصيا أو حكاية. ويبقى السياق الذي يُستعمل فيه هو الخليق بضبط المعنى الدقيق الذي يعنيه»[1].

نستشف من نص هذا الكلام حيرة اللغة النقدية في تحديد مفهوم مصطلح السرد، وأن المخرج الذي لجأ إليه الدرس النقدي في ذلك هو الاعتماد على مختلف السياقات التي يرد فيها هذا الأخير(السرد). حيث نجد له حضورا في مختلف مناحي الحياة، وفي هذا الصدد يقول رولان بارت: « كثيرة في قصص العالم، ويمكن القول، بادئ، ذي بدء، إنها من الأجناس معجزة، وتتوزع هذه الأجناس على مواد مختلفة فيما بينها، وقد يتراءى أن كل مادة هي مادة صالحة للإنسان لكي يعهد إليها بقصصه. ويمكن للقصة أن تعتمد على اللغة المفصلية، شفوية أو مكتوبة. ويمكنها كذلك أن تعتمد على الصورة، ثابتة أو متحركة. كما يمكنها أيضا الاعتماد على الحركة، وعلى الاختلاط المنظم لكل هذه المواد. وإنها لحاضرة في الأسطورة، والخرافة، وحكايات الحيوان، والحكاية، والقصة القصيرة، والملحمة، والتاريخ والتراجيديا، والمأساة، والكوميديا، والمسرح الإيمائي، والصورة الملونة (فلنتأمل لوحة القديسة أرسولا لكارباكسيو). وإنها الحاضرة أيضا في كل واجهة عرض زجاجية، وفي دار الخيالة وفي المسرحيات الهزلية، وفي المنوعات ، وفي المحادثة، وإن القصة لحاضرة بكل هذه الأشكال غير المتناهية تقريباً،في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة وفي كل

1- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي، تونس، ط1، 2010، ص246.

المجتمعات»[1]. والنص السالف الذكر شهادة من أحد أهم أساطين السردية في الغرب على اتساع فن السرد وشموليته، بل اكتساحه للحياة ذاتها على الرغم من اختلاف وسائل التشكيل والتعبير من ميدان إلى آخر.

ولكن إذا كان هذا هو المفهوم العام للسرد الذي تتقاسمه ميادين عديدة ومختلفة، فما السرد الأدبي ؟

إننا إذا تأملنا مفهوم السرد الأدبي في اصطلاح أهل صناعة الأدب ونقده نجد بعضهم يعرّفه على أنّه تلك« الخيارات التقنية (والإبداعية) التي يتمّ من خلالها تحويل الحكاية إلى قصّة فنية. وهو يشمل الراوي والمنظور الروائي وترتيب الأحداث»[2]. فهو كما يقول "عز الدين إسماعيل":« نقل الحادثة من صورتها الواقعيّة إلى صورة لغويّة»[3]. فيتضح أن السرد يتعلق بمختلف إمكانات اللغة التي تسمح للمبدع الروائي من تحويل الحوادث الواقعية الحياتية إلى شكل إبداعي سردي عبر جملة من التقنيات والعناصر السردية التي تتقاسم ذلك العبء الفني وتعمل على تقديم صورة فنية للحياة وحوادثها المختلفة، ولعلّ هذا التعريف للسرد ليس هو الوحيد ولا الأوحد في هذا الشأن بل هناك العديد من التعاريف المتباينة بسبب الاتجاهات النقدية التي تهتم بهذا الأخير، ومن بين هذه التعاريف نعثر على تعريف لمحمد العيد تاورته إذ يعدّه « إحدى أدوات الكاتب الروائي والقاص والفنان في تقديم رؤيته عن الحياة التي يطمح في أن يراها ويرى النّاس فيها بدلا من هذه الحياة التي سئم منها وثار عليها، محاولا استبدالها بعالمه الفني الذي أبدعه كما شاء ويعيش فيه كما يشاء»[4]. فنلاحظ من هذا التعريف أن صاحبه قد جعل من السرد وسيلة لبيان موقف الروائي ومحاولته استبدال عالم الواقع بعالم الفن فهو يعرفه وفق منظور نفسي.

1- رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993، ص ص25- 26.

2- لطيف الزيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2002، ص105.

3- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2004، ص104.

4- محمد العيد تاورته، تقنيات اللغة في مجال الروائية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع21، جوان2004، ص56.

ولا نريد أن نسهب طويلا في الحديث عن مفاهيم السرد فإن الحديث في ذلك يطول وسنجعل له عنصرا في نهاية هذا البحث ويكفي من العقد ما أحاط بالعنق، ولكن حسبنا في هذا المقام تحديد ماهية السردية أو السردانية، كما يسميها الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض . فما حقيقة السردية؟

ثانيا/ ماهية السردية:

إن العلم الذي يهتم بالسرد، ويُعنى به يصطلح عليه بالسردية أو علم السرد أو السردانية كما يسميها الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض، وقد نجد لهذا العلم أكثر من مصطلح نظرا لفتنة المصطلح وفوضويته التي يعاني منها الدرس النقدي الحديث والمعاصر غير أن ما يمكن أن يتفق عليه الجميع هو دلالة هذا المصطلح، وما ينطوي عليه من مفاهيم تحدد ماهية علم السرد حيث يطلق على: « دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه ... وهو فرع من أصل كبير هو الشعرية التي تعنى باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية، واستخراج النظم التي تحكمها والقواعد التي توّجه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها» [1]. أمّا "جيرالد برنس" فإنه يحصر علم السرد كما ورد في كتابه علم السرد بـ« دراسة شكل السرد ووظيفته»[2]، ليقوم بعد هذا التحديد بشرح مفهومه لكل من الشكل والوظيفة فيتحدد عنده الشكل بقوله: « إن أدبيات علم السرد لا تتضمن الأعمال السردية الموجودة فعلا فحسب، بل كل الأعمال السردية المحتملة »[3]، في حين أن الوظيفة يحددها بـ:« دراسة الأدوات التي تقود إلى وصف واضح للأعمال السردية وإدراك وظائفها»[4].

1- ميجان الرويلي، دليل الناقد، ص174.

2 – جيرالد برنس، علم السرد الشكل والوظيفة في السرد، تر: باسم صالح، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2012، ص11.

3- جيرالد برنس، علم السرد الشكل والوظيفة في السرد، ص11.

4- م ن، ص ن.

ثالثا/ نشأة السردية :

لقد كان ولا يزال لكل حركة إبداعية حركة نقدية تواكبها وتحتضنها تدفع بعجلتها نحو الرقي والازدهار، وتقوم بتصحيح مختلف هفواتها ومثالبها التي قد تأسر تطوّرها وتحدّ من ازدهارها، وتلك حاجة الإبداع لنقده التي لا يمكنه الاستغناء عنها.

من هذا المنطلق ظهر العلم الذي يهتم بالسرد وقواعده وأشكاله ووظائفه غير أن العناية بالسرد قديمة قدم السرد الذي شاع في ثنايا الآداب والفنون عند اليونان، وذلك ما قد نعثر عليه في كتب أفلاطون وأرسطو على الرغم من هامشية هذا الأخير إذ كان مشكّلا من مشكّلات تلك الفنون والآداب ليس إلا، وعليه سنتطرق إلى مسار علم السرد عند الغرب انطلاقا من التراث اليوناني مرورا بمختلف محطاته الهامة وصولا إلى الزمن الحالي. فكيف كانت نشأته عند العرب وعند الغرب ؟ ما هي أهم ملامحه و جذوره ومختلف إرهاصاته في أحضان الثقافة اليونانية؟

1- مرحلة الإرهاصات :

إن الحديث عن نشأة علم السرد عند الغرب يسوقنا إلى تلك العناية التي حظي بها السرد في الثقافة اليونانية خاصة مع أرسطو في كتابة فن الشعر، وإذا كان السرد في تلك الفترة لم يفرد له مباحث خاصة حيث كان مضمنا في الأجناس الأدبية الأخرى فالاهتمام بالسردية والبحث عن قواعد السرد وأسسه وتقنياته يدين لتلك المحاولات الأولى للبحث عن أدبية الأدب والتي يمكن إرجاعها إلى العهد اليوناني وإلى ما قام به أرسطو في تأسيس شعريته، والمتتبع لتاريخ السردية سيلاحظ أن الاهتمام بالسرد و السرديات من القضايا المغيبة إذا لم نقل من الأمور النادرة في الآداب القديمة، حيث لم يشهد الأدب اليوناني في قديم عصوره وغابر دهوره – باعتباره خزينة الآداب– عظيم عناية بالسرد وقضاياه، وكل ما في الأمر أن نقاد الأدب في ذلك العصر كانوا يتطرقون عرضا لمثل هذه القضايا التي تتعلق بالسرد في معرض حديثهم عن الأجناس الأدبية الشعرية حيث « كان السرد مضمنا في أشكال شعرية كالملحمة والمسرحية الشعرية، سواء تراجيديا

أو كوميديا»[1]، فلم يصنف النقاد في ذلك مصنفات، ولم يقيموا دراسات حول السرد وما يتعلق به من مسائل نظرية للمكانة الهامشية التي حظي بها بين مختلف القضايا النقدية كالمحاكاة والحبكة والتي قد صب النقاد والمنظرون اهتماماتهم عليها، ويمَّموا وجوههم شطرها.

وإن كانت شعرية أرسطو قد أشارت إلى شيء من ذلك فلم يكن ذلك إلا في خضم حديثها عن إشكالية الشاعر في الأشكال الشعرية حيث أن « السرد إما أن يكون بسيطا أن يتكلم الشاعر بصوته مباشرة، أو أن يكون محاكاة أن ينطق الشاعر عبر صوت الشخصية السردية»[2]. فالسرد إمّا أن يكونا بسيطا أو محاكاة، فالسرد البسيط ميدانه الشعر الغنائي، والسرد الذي هو محاكاة له مجاله التراجيديا والكوميديا، بينما نجد الملحمة تجمع السردين البسيط والمحاكاة معا.

2- مرحلة التأسيس:

2-1- علم السرد عند الغرب:

لقد عفا الزمن عن الحديث عن السرد وما يتعلق به من قضايا بعد تلك القواعد الأولى التي قعّدها أرسطو وأفلاطون حول ثنائية المحاكاة والسرد، ومن خلال ما تعرض إليه الأول في نظريته الشعرية المشهورة التي قسمت الأجناس الأدبية إلى شكل ملحمي وشكل مسرحي وآخر غنائي، ليعود الاهتمام به من طرف الروائيين في العصر الحديث وقد نجد ملامح ذلك في مختلف مقدمات رواياتهم، وهذا ما قد أشار إليه الناقد التونسي "محمد القاضي" في معجم السرديات بقوله: « إن التفكير الحديث في السرد قد بدأ عند الرّوائيين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مثل"فلوبير" في مراسلاته و"هنري جيمس" في مقدّمات رواياته عند إعادة نشرها سنة 1884م»[3]، فواضح أن أوّل من عني بالسرد أهل صناعة الرواية خاصة ما كان من رواد الاتجاه الأنجلوسكسوني كهنري جيمس والروائي البريطاني تشارلز دكنز، وفلوبير، وغيرهم، بيد أن من النقاد من يرى أن البداية كانت بتلك الملاحظات التي قدمها جونسون حول الصدق التاريخي للقصص حيث سبقت ذلك بقليل يقول إبراهيم خليل: « وجد الناس في القرن العشرين نظريات

1- أيمن بكر، محاضرة السرد والنظرية السردية، مفاهيم وتساؤلات.

2- م ن.

3- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص249.

نقدية، ومناهج متراكمة تقوم جميعا على الشعر والدراما، ولا توجد سوى ملاحظات قليلة ومحدودة، تتصل بنظرية القصة. وأقدم هذه الملاحظات ما ذكره جونسون(JOHNSON 1709-1784) حول الصدق التاريخي للقصص »[1] .

أما الناقد السيد إبراهيم فيجمل ذلك ويضيف إليه أثر التطورات التي عرفها علم اللغة والأدب الشعبي في تلك الحقبة فيقول: « كان ذلك في أول الأمر راجعا إلى ما كتبه الروائيون أنفسهم عن تجاربهم في كتابة الرواية وفهمهم لها ووعيهم بهذا الفن الأدبي الذي يعالجونه. وتلقف النقاد الأدب كلامهم وتطوروا به وعملوا فيه يد الإتقان ثم كان للتطورات التي حدثت في علم اللغة والأدب الشعبي و الأنتربولوجيا خلال تلك الفترة نفسها »[2].

لكن العناية الحقيقية بالسرد وقواعده كانت على يد الشكلانيين الروس تحت تأثير علم اللغة حيث أن في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين شهد العالم انفجارا معرفيا كانت له انعكاساته العظيمة على مختلف ميادين المعرفة عامة، والسرد الروائي خاصة، ويعود الفضل في ذلك إلى الجهود التي قامت بها الشكلانية الروسية، وهي حركة نقدية كان لها نشاط « فيما بين(1915-1930) بواسطة جماعتين، الجماعة الأولى هي حلقة موسكو اللغوية، وقد كان "رومان جاكبسون" أهم أعضائها البارزين، والجماعة الثانية هي مجموعة دراسة اللغة الشعرية أوبوياز(opoiaz ، وقد كان شكلوفسكي، وإخنباوم أهم المساهمين في نشاطها النقدي» [3]. وقد جاءت هذه الحركة النقدية كما هو معلوم ردًّا عنيفا على مختلف المناهج التقليدية الذوقية الانطباعية التي غُيّب في طياتها الأدب، بل جعلت منه وسيلة إلى معارف وعلوم أخرى، فكان عملها يرمي إلى رد الاعتبار للنص الأدبي عبر المقاربات النصية التي تولي أهمية كبيرة للكشف عن خصوصياته الفنية، ومن ثم محاولة بيان ما يجعل من الأدب أدبا ويميزه عن غيره من

1- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، ا لجزائر، ط1، 2010، ص35

2- السيد إبراهيم، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار انباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998، ص9.

3- أحمد الجرطي، تمثلات النظرية الأدبية الحديثة في النقد الروائي المعاصر، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2014، ص83.

أصناف المعرفة، حيث أننا لا نكون مغالين إذا قلنا إن الاشتغال بالسرديات بوصفها علما هو من نتاج الحقبة البنيوية ضمن نطاق منهجيتها العلمية وإعلائها من شأن العلم في الدراسة الأدبية بدليل أن ما كتب في بداية عهد السرديات كان يحمل عنوان "التحليل البنيوي للحكي" هذا ما يؤكد أن كلّ ذلك يدين إلى المفاهيم العلمية للنظرية البنيوية في الثقافة الأوروبية خلال الستينيات وما بعدها، ومنه ارتكزت النظرية البنيوية على روافد ثلاثة، هي: الشكلانية الروسية، والنقد الجديد الأنجلوأمريكي، ناهيك عن إسهامات لسانيات دي سوسير التي تعد أحد أهم الأسس التي قام عليها الدرس البنيوي في ذلك الوقت. ومن رحم النظرية البنيوية انبثقت إسهامات الشعرية التي أدلى بها الشكلانيون الروس، وفي رحم الشعرية تخلّقت نظرية تعنى بقواعد السرد وتبحث عن القوانين العلمية التي تحكم العملية السردية حيث تأسست مبادؤها الأولى على الجهود التي قام به الناقد فلادمير بروب بعمله الرائد في تحليل الحكاية الروسية الخرافية وهو ما عرف بالتحليل الوظائفي؛ لكن الأمر لم يتوقف عند هذا الناقد، فسرعان ما لاح نجم عالم الاجتماع الأنتربولوجي "ليفي ستراوش" في سماء علم الاجتماع لتكتسح البنيوية وقتئذ مختلف العلوم والمعارف، متجاوزة ميدان اللغة و ميدان الأدب إلى ميادين أخرى.

إن السردية بعدما كل الذي تقدم، ما هي في حقيقة أمرها إلا جزء من علم أشمل ألا وهو الشعرية، هذا العلم الذي جاء على يد جماعة الشكلانيين الروس بهدف علمنة الأدب ومحاولة إيجاد قواعد وأسس وقوانين تحكمه بعيدا على كل السياقات الخارجية والقراءات الانطباعية التي ظل أسيرا لها طيلة سيادة تقاليد النقد التقليدي، فالسردية بذلك تعدّ« فرعا من أصل كبير هو الشعرية التي تعنى باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية، واستخراج النظم التي تحكمها، والقواعد التي توّجه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها»[1]. فيكون بذلك علم السرد أو السردية" أحد فروع الشعرية التي ظهرت بوصفها نظرية تعنى بالخطاب الأدبي، من أجل ضبط حدود الأجناس الأدبية، استنادا إلى تحديد أنظمتها الخاصة، ولهذا فقد اعتمدت على الاستقراء الفني الذي استمد وجوده من التجريب المستمر.

[1]– ميجان الرويلي، دليل الناقد، ص 174.

يتضح من هذا التعريف السالف الذكر أن علم السرد لا يعدو أن يكون مبحثا من مباحث النظرية الشعرية التي قامت على يد الشكلانيين الروس بهدف علمنة الأدب والكشف عن خصائصه الفنية التي تميزه عن غيره من العلوم والمعارف المختلفة.

2-2- نشأته عند العرب:

أ- علم السرد عند العرب القدامى:

إن الكلام عن علم السرد عند العرب القدامى يحتم في البداية الرد على الزعم الذي يرى أن العرب لم يعرفوا سوى الشعر، و لا شيء يذكر على وجود السرد و حضوره، لكن الحقيقة شيء خلاف ذلك تماما حيث حفل العهد القديم بأشكال سردية متنوعة شاعت عند العرب في غابر عصورهم وسالف دهورهم،وليس هناك من أدنى شك في أن العرب في عصورهم القديمة قد عرفوا ألوانا من السرد جاءت تعبيرا عن حاجياتهم المعنوية المختلفة بجانب فن الشعر الذي وسم ثقافة العربي وهيمن عليها زمنا طويلا حتى أصبح ديوان العرب الذي به يعرفون وعليه يعولون، وبجانب الشعر ظهرت هذه الأشكال السردية على استحياء نظرا لما كان من اعتقاد سائد يأخذ أبعادا سياسية ولغوية، وعلى الرغم من ذلك فـ« السرد العربي قد وجد بالفعل، وليس بالقوة في عصور العربية، لكنه لم ينل اعترافا من الثقافة المركزية المهيمنة، وهي ثقافة تتمحور حول الشعر، وتدور في فلكه، أو هو يدور في فلكها، وفي فلك السلطة المعبرة عنها، مع بعض ألوان النثر غير القصصي، مما نهض بوظائف سلطوية: كالخطابة والمكاتبات والتوقيعات وغيرها»[1].

ولا يشك أحد في أن الأشكال السردية قد عرفت حضورا متميزا في التراث إلا أن هناك العديد من العوامل قد حالت دون الاعتراف بها، وعملت على صرف اهتمام الدرس النقدي عنها إلى غيرها من الأجناس الأدبية كالشعر، و وجود القصة وجود فطري- بوصفها نوعا من السلوك الفني والجماعي للشعوب، لا يعني أبدا أنها لاقت الاهتمام النقدي، أو ساندها الوعي النظري، فوجود

[1]- محمد عبيد الله،"السرد العربي القديم من الهامش إلى المركز، السرد العربي أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي"، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، الأردن، ط1،2011، ص:70.

القصة شيء، والاهتمام النقدي (بمعنى دراستها وتصنيفها واكتشافها) شيء آخر"[1]. فالاهتمام بالشعر كان على حساب وإقصاء وتهميش السرد،ولا يعود إلى عدم توافر القصص في الأدب العربي القديم، بل يعود إلى جملة من الأسباب قد حصرها الباحث " فرج بن رمضان"– كما ينص على ذلك "محمد عبيد الله" في إحدى مقالاته– في أسباب أدبية لغوية، وأخرى سياسية ثقافية اذ كانت الثقافة الرسمية عصرئذ تعد على رأس هذه الأسباب وأهمها وهو ما جعل فرج بن رمضان يعدّ علّة هذه الوضعية الهامشية إلى سببين أحدهما أدبي– لغوي، والآخر سياسي– ثقافي.

وعليه فالسرد العربي في القديم قد عرف ألوان الإقصاء والتهميش والإهمال مقارنة بجنس الشعر، ولم يكن حضور السرد في القديم سوى« إشارات نادرة وقليلة وسلبية في عمومها، تشير إلى عداء المصنفين القدامى للأعمال السردية، وميلهم إلى فن الشعر أو فنون نثرية غير الفنون القصصية، وهو موقف يشير ابتداء إلى أن السرد ظل على مدار تاريخه العربي فنا يجابه ببطولة نادرة قسوة الإقصاء ومحاولات التهميش، في مقابل الشعر الفن المدلل، الذي كاد يأتي على كل شيء... وكاد يحتل كل المساحات التي ينبغي أن تتسع لسائر الفنون، وليس لفن أوحد، يحاكي في أحاديته ومركزيته أصولا فكرية وسلطوية قد يكون استمدها من طبيعة المنظور العربي للسلطة الإلهية(الواحدة)، وما تفرع عنها من (سلطة أرضية) تجمع يد واحدة كل مقاليدها»[2]. وهذا الإقصاء والتهميش مردّه إلى العديد من الأسباب والعوامل على رأسها الثقافة الرسمية التي كانت سائدة عصرئذ، بالإضافة إلى أسباب سياسية ثقافية وأخرى لغوية أدبية، أما السبب السياسي الثقافي– كما يذكر أحد الباحثين– يتجلّى في« رفض النبي الكريم (صلى الله عليه وسلم) مرويات النضر بن الحارث، وشدد النكير على صاحبها، وقد يفسر هذا الموقف بعداء النضر نفسه للدعوة الإسلامية وما بذله من جهد في معارضة القرآن، عبر القصص الأسطوري الذي كان يرويه ويزعم أنه من نفس جنس القرآن أو قصصه على الأقل »[3]. فأمّا السبب اللغوي الأدبي فيعود إلى أن القصص« لا يستجيب لمواصفات النموذج الذي أفرزه أو اقتضاه عصر التدوين،إذ أن الجزء الأوفر من الرصيد القصصي القديم(مكتوب)[4]،وهكذا فـ« الوعي النقدي بقيمة القصة واعتبارها مادة

1– م ن، ص61.

2– محمد عبيد الله، "السرد العربي القديم من الهامش إلى المركز، ص70.

3- م ن ، ص ص 81-82.

4- م ن، ص 88.

صالحة للدرس والنقد، قد تأخر طويلا، بصورة مجملة تعلق النقد العربي القديم تعلقا طاغيا بالشعر وشؤونه وفنونه»[1]. ولاشك أن كل ذلك يعود إلى السلطة الدينية والسياسية التي عملت على وأد جميع المحاولات النقدية السردية ناهيك عن الإقبال على السرد الأدبي إنتاجا وممارسة؛ لأن ذلك من لهو الحديث وصرف الناس عن سبيل الهدى والرشاد الماثل في القرآن الكريم والحديث النبوي الذي هو القائم على السند وتحري الصدق في القول، وما كان شائعا من مختلف السرود يضاد الدعوة الإسلامية الداعية إلى الصدق في القول، حيث أجيز السرد الوعظي في البداية ثم نهي عنه لعدم التقيد بالشروط المشروطة على السارد أو القاص وقتئذ.

ب- علم السرد عند العرب المحدثين:

لم يعرف النقاد العرب المحدثون علم السرد إلا في مطلع العصر الحديث على الرغم من أنها كانت له إرهاصات مبكرة مبثوثة في ثنايا التراث العربي، لكن ذلك لم يرق إلى المستوى الذي نطلق عليه مصطلح العلم، والذي سيصبح عليه فيما بعد، حيث ظهرت العديد من الدراسات السردية العربية في الوطن العربي، وإن كانت ليست بالحدّة ولا بالدرجة التي كانت الدراسات السردية الغربية قد وصلت إليها، إذ كان هذا الوعي النقدي العربي بالسرد متأخرا وقليلا إذا ما قورن مع ما كان يشهده هذا الأخير من عناية واهتمام في الثقافة الغربية، ومن ملامح هذه الدراسات السردية العربية الحديثة تلك الدراسات التي كانت تهتم بالجانب التاريخي للسرد كصنيع "موسى سليمان" في كتابه (الأدب القصصي عند العرب) و"علي عبد الحليم محمود" في مؤلفه (القصة العربية في العصر الجاهلي)؛ لكن الدراسات السردية العربية العلمية قد قامت حقيقة في الثقافة العربية في العصر الحديث من خلال ما قامت به طائفة من النقاد والدارسين في المشرق والمغرب أمثال:"عبد الفتاح كليطو"، "محسن جاسم الموسوي"، "سعيد يقطين"، "عبد الله إبراهيم"، "محمد القاضي"، "توفيق بكار من تونس"، وقد تميزت كتب ومؤلفات هؤلاء الدارسين بالمعالجة العلمية للسرد من خلال تمثلاتهم لمقولات النقد السردي الغربي خاصة ما جادت به نظرية السرد عند الغربيين، أمثال "جيرار جنيت" و"تودوروف" و"غريماس" و"رولان بارت" وغيرهم من أساطين السردية في الحضارة الغربية .

1- م ن، ص 70.

الفصل الأوّل: أثـــر نــظرية السرد في النقد الأدبي الحديث

أوّلا: أثر نظرية السرد في النقد الأدبي الغربي

ثانيا: أثر نظرية السرد في النقد الأدبي العربي

أولا/ أثر نظرية السرد في النقد الأدبي الغربي:

لا مراء في أن ما قدمه أرسطو من تقسيمات للأجناس الأدبية قد كان له عظيم الأثر والفضل في تأسيس شعرية تعنى بمختلف الخطابات الإبداعية، غير أن ذلك الجهد قد ضرب عليه صفحا لزمن طويل، وظلت فكرة المحاكاة تهيمن على المشهد الأدبي والنقدي إلى غاية بدايات القرن العشرين أين قامت النهضة الأوروبية على إحياء التراث اليوناني، فازدهرت حركة التجديد في النقد والأدب في أوروبا على أيدي طائفة من روادها، ليشهد النص الأدبي تداولا منهجيا بداية من مناهج سياقية خارجية هيمنت بدورها على الأدب زمنا طويلا وأخضعت مختلف نصوصه لمختلف العلوم الإنسانية.

ومع ظهور "سوسير" (F. DE SAUSSURE) في ميدان دراسة اللغة وجهوده في تأسيس نظرية اللغة، وما أحدثته ثورة اللسانيات في الفكر، ظهرت على غرار ذلك جماعة من النقاد تعنى بالدرس الأدبي مقتفية المنهج اللغوي في الدراسة والتحليل، باحثة من وراء ذلك على دراسة علمية موضوعية للأدب ساعية إلى علمنة الأدب، فتأسست بذلك الشعرية الأدبية أو علم الأدب الذي في رحمه تخلّقت وتبلّورت نظرية السرد؛ و تبعث النظرية الشعرية من جديد في ميدان الأدب كنظرية لمقاربة النصوص مقاربة محايثة.

وفي هذا الصدد لا يمكن بأي حال من الأحوال الحديث عن علم السرد عند الغرب دون التطرق إلى أهم أعلامه ورواده وأهم ما قاموا به من تأصيلات نقدية ومجهودات سردية جعلت النقاد الذي جاؤوا من بعدهم ينهلون منها في مختلف ممارساتهم النقدية على النصوص السردية التي حفل بها درس النقد الأدبي الحديث.

إن المتأمل في آثار نظرية السرد عند الغرب في النقد الأدبي الحديث تتجلى له في بداية فيما قامت به كل اتجاهات ثلاثة رئيسية في النقد الروائي، وهي:

1- الاتجاه الأنجلوسكسوني:

يدين هذا الاتجاه لنظريات علم الجمال، والنقد الفني الذي« هو نقد، وإن كان لم ينفصل عن النظرية الجمالية إلا أنه أخذ في تركيز اهتمامه على النص»[1]، حيث أنه يُؤرخ عدد غير قليل من الباحثين للاهتمام بالسرد والعناية بقضاياه، ببدايات القرن العشرين وخاصة مع إسهامات كل من تحالف أدبين عظيمين هما الأدب الإنجليزي و الأدب الأمريكي حيث يذكر مؤلفو معجم السرديات أن: « التفكير الحديث في السرد قد بدأ عند الرّوائيين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مثل" فلوبير" في مراسلاته و"هنري جيمس" في مقدّمات رواياته عند إعادة نشرها سنة 1884م، وكانت تلك المقدمات منطلق بحث "بيرسي لبوك" سنة 1921م في طريقة تقديم الأحداث في الرواية والتمييز بين وجهات النظر. وقد طوّره بعد ذلك باحثون آخرون في إطار اللغة الإنجليزية مثل "فورستر"سنة1927م و"بوث" دون التمييز بين المؤلف والراوي »[2]. وقد قام هذا النقد على جهود طائفة من النقاد و الأعلام عبر مختلف كتبهم القيمة ذات الشهرة في هذا الميدان، وسأتناول هذا بشيء من التفصيل من خلال استعراض لأهم جهود هؤلاء الأعلام النقدية السردية في ميدان نقد السرد.

1-1- "هنري جيمس"(Henry James) و"فن الرواية":

قد شكّلت المقالات النقدية العديدة التي نشرها "فلوبير" في الصحف والمجلات المختلفة والمتعلقة بالشكل الروائي، وما له صلة وطيدة بفن الرواية وصناعتها إرهاصات لنشوء نقد يعنى بالرواية وقضاياها المختلفة، حيث اهتم هذا الناقد ببعض القضايا التي تتّصل بالرواية كـ" إشكالية الموضوع" و"الأسلوب في الرواية" و" قضية المؤلف الخفي" ، والمعايير التي يحكم بها الناقد على نجاح أو فشل وإخفاق روائي ما.

1- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص06

2- محمد القاضي و آخرون، معجم السرديات، ص ص249- 250

لكن نشأة حركة النقد الروائي لم تظهر في الأدب الغربي إلا مع كتاب فن الرواية للناقد البريطاني "هنري جيمس" الذي عدّه النقاد أول المنظرين لفن الرواية في الأدب الإنجليزي وذلك لما تضمنه كتابه من مسائل نقدية جليلة تتعلق بالرواية خاصة فيما يلامس أساليب تقديم الشخصية، إذ يمايز هذا المنظر بين طريقتين في ذلك تتمثل الأولى في الطريقة المباشرة أو التقريرية التي يتولى السارد أو إحدى الشخصيات وظيفة تقديم الشخصية للقارىء، في حين أن الطريقة الثانية جد هامة ومفضلة لدى هذا الناقد، والمتمثلة في الطريقة التمثيلية والتي يتم من خلالها تقدّم الشخصية نفسها بنفسها، وذلك عبر عرض أقوالها أو الحوار أو عن طريق مختلف الأفعال والسلوكيات التي تصدر عنها، وهو لا يرى بأسا في أن تقدم الشخصية بالطريقتين معا، على الرغم من إيثاره للطريقة التمثيلية، يقول إبراهيم خليل: « يفضل هنري جيمس إتباع الطريقة التمثيلية في تصوير الشخصية الرئيسة، التي تتمتع بدور البطولة. فالقارئ يجد فيها المتعة، ولذة الاكتشاف، عندما ينتهي من قراءة الرواية... »[1].

ولم تكن هذه القضية الوحيدة التي تعرض لها الناقد؛ بل هناك قضايا عديدة أخرى كقضية " الشكل والمضمون" و"وجهة النظر"، وما إلى ذلك من المسائل النقدية التي وردت على هامش القضية الأساسية المتعلقة بقضية تقديم ورسم الشخصية، وما ذاك إلا تعبيرا صادقا على تلك المنزلة العظيمة التي كانت تحظى بها الشخصية عصرئذ في الإبداع السردي عامة، الأمر الذي جعل النقاد يحكمون على نجاح كاتب أو إخفاقه بنجاحه في رسم شخصياته، وطرق تقديمه لمختلف هذه الكائنات الورقية المتخيلة إلى القرّاء.

ولعلّ هذا ما قد جعل الناقد عبد الله إبراهيم يؤكد على أن آراء الناقد هنري جيمس كان لها الفضل في حسم مثل هذه القضايا حيث نجده يقول: « ولقد جاءت آراء الروائي والناقد الإنجليزي

1- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص38.

"هنري جيمس" حاسمة مع مطلع القرن العشرين، حين دعا إلى إقصاء السلطة الفوقية للراوي العليم، وإلى ضرورة مسرحة الأحداث؛ بتحويل الرواية إلى خلية بؤر بدل المركزية الواحدة »[1].

1-2- "بيرسي لوبوك" (Percy Lubbock) و كتابه "صنعة الرواية":

يعدّ كتاب "صنعة الرواية" أحد أهمّ الكتب النقدية التي عرفها تاريخ النقد الروائي المعاصر، وهو ما جعل دائرة المعارف البريطانية تراه في صدارة الكتب المؤلفة في نقد الرواية، وقد احتلّ هذا المؤلف مكانة مرموقة في قائمة " كلاسيك وركس" التي تضم أمهات الكتب التي قامت عليها الحياة الثقافية والأدبية، كما اعتمد أيضاً ضمن مناهج النقد في أقسام اللغة العربية وآدابها في عدد من الجامعات العربية.

وقد حظي هذا الكتاب بإعجاب شديد، وتزكية منقطعة النظير من العديد من النقاد فـ"جبرا إبراهيم جبرا" يظهر إعجابه الشديد به، فيقول:« أفضل ما قرأت في نقد الرواية هو كتاب "صنعة الرواية"» وهو كتاب يعنى بالتنظير للفن الروائي، وفي هذا الصدد نجد "ألن تيت" في كتابها تقنيات كتابة الرواية تؤكد شدّة إعجابها به، وتعدّه أفضل ناقد، فتقول: « إنّ السيّد لوبوك يبدو عارفا أكثر من أيّ شخص آخر بالجهل الأساسي لدى الناقد، ولأسباب مهمة أخرى، فإنني أراه أفضل ناقد كتب حول الرواية على الإطلاق »[2]، أما فيما يخص قيمة كتابه فتقول في شأنه: « وكتابه صنعة الرواية يكاد يكون نموذجا في العملية النقدية »[3].كما يشير مترجم هذا المؤلف إلى تلك الأهمية التي ينطوي عليها بسبب تلك قضايا السردية ذات الصلّة بالتنظير لفن الرواية قائلا: « المؤلف رائد في طرح النظريات النقدية التي تعالج الفن الروائي، منها نظريته القائلة بأن الرواية تقوم على طرح "وجهة نظر"، ناهيك عن المشهد "البانورامي" و"ضمير المتكلم" و"نظرية الدراما في الرواية"، وما إلى ذلك من آراء تدل على ريادة أصيلة في نقد الرواية أكسبت الأستاذ لوبوك منزلة

1- عبد الله إبراهيم ، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 ،1990، ص166.

2- بيرسي لوبوك، مقدمة صنعة الرواية، تر:عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000، ص5

3- م ن، ص ن.

رفيعة في عالم النقد، وقد عدّت دائرة المعارف البريطانية هذا الكتاب المصدر الأول في نقد الرواية يليه في الأهمية كتاب إ.إم. فورستر"أركان الرواية"».[1]

و يجدر بنا أن نشير في معرض هذا البحث إلى أهم القضايا النقدية التي تتعلق بالسرد، والتي قد شغلت حيزا كبيرا من اهتمام هذا العلم، وذلك من خلال ما ألّفه من كتب خاصة كتابه الشهير الذي سمّاه بـ" صنعة الرواية".

1-2-1- مفهوم الرواية:

يتحدّد مفهوم الرواية عند الناقد بيرسي لوبوك بقوله: « إن الرواية ليست شريحة من الحياة ، بل إنها قطعة من الفن لها نظائر، والحقيقة القائلة بأنها صورة مثالية ليس لها وجود في (الفضاء)؛ بل نتحدث فقط عنها من خلال التشبيهات والمجازات، ونجعلها أكثر أهمية بحيث يجب أن نصونها في أذهاننا دون أي وساوس رومنسية. وربما تكون هذه الرواية ليست فعلا، هي الكتاب الذي نخجل منه ولكن مازال الشبح المرعب الذي نجده فيه سرورنا »[2].

1-2-2-الحبكة المزدوجة:

يشير الناقد إلى مفهوم الحبكة المزوجة الذي مردّه على أن« الرواية قد تنطوي على أكثر من حكاية مما يستتبع بحبكة مزدوجة»[3]، وقد ضرب لنا مثلا عن ذلك برواية " لتولستوي" " الحرب والسلم"، هذه الرواية التي أساء إليها شكلها من منظوره،وذلك بركوبها الحبكة المزدوجة لولا أن تدارك ذلك أسلوب تولستوي الذي وسمه بالانسيابية وثقة العظيمة بنفسه، فيقول في شأن رواية "الحرب والسلم" « إنها عبارة عن فوضى حبكتين روائيتين، فوضى يغطيها أسلوب تولستوي الهادئ المنساب، إلا أن هذا القناع تزيحه النظرة الشاملة للرواية حين ينظر إليها كاملة. ليس لهذه الرواية مركز وسط كما أن من الواضح جدا أن تولستوي غير مكترث بالنقص الذي- لابد أن يستنتج المرء أن تولستوي لم يدركه أبدا. ولو أن الأمر كان كذلك، فمن المؤكد أنه كان سيبدي ذلك،

1- بيرسي لوبوك، مقدمة صنعة الرواية، ص 5

2- م ن، ص32.

3- م ن، ص45

وسنجده عند نقطة معينة أو أخرى، يحاول أن يمزج قصته في قصة واحدة »[1]. وعلى الرغم من هذا الاعتراض الذي أبداه "لوبوك" على شكل الرواية لدى تولستوي، إلا أننا نجده مقرّ بعظمة ما كان يكتب هذا الروائي وثقة الكبيرة بنفسه.

1-2-3- الزمن:

إن الزمن الروائي لدى "بيرسي لوبوك" يتحدّد ويتميّز بطبيعته الانسيابية حيث من خصائصه الصمت و السيرورة و الرشاقة، مما يُسهم في قلّة إحساسنا به أثناء القراءة وهذا ما أشار إليه بقوله:« نجد الزمن ينساب برشاقة وصمت في حين ينهمك الرجال والنساء في الحديث والعمل وينسون الزمن ذلك الذي نقرأه في وجوههم وحركاتهم وفي التغير الذي يصيب جوهر أفكار هم،بينما هم فقط يستفيقون على اكتشاف سيرورة الزمن وفي وقت يكون قد مضى منه أفضله»[2]؛ لكن مفهومه هذا للزمن سرعان ما قوبل بالنقد بسبب قيامه على أسس انطباعية، يقول إبراهيم خليل: « إنّ لوبوك اكتفى بمثل هذا الوصف الانطباعي للزمن دون أن يتصدى لوضع، أو استخلاص، قواعد يتخذها الكاتب نموذجا في كتابة عمله الروائي »[3]. يبدو من خلال هذا الموقف أن ما قام به الناقد "بيرسي لوبوك" لم يلق قبولا واستحسانا لدى النقاد لعدم تأسيسه على أسس علمية مقنعة.

1-2-4- أساليب العرض:

تقوم الرواية الأدبية عادة على أسلوبين هما "أسلوب السرد" و"أسلوب العرض" و أسلوب العرض في نظر الناقد بيرسي لوبوك يقسم بدوره إلى قسمين: "العرض المشهدي" و" العرض " البانورامي" وهما ما أشارت إليهما " صبحة أحمد علقم" بقولها: « يميز في صنعة الرواية بين أسلوبين، "الأسلوب المباشر" وهو الذي يتدخل فيه الراوي بآرائه ينظم الأحداث ويعلق عليها، ولا يترك للقارئ حرية التأويل والحركة. وهناك الأسلوب غير المباشر الذي ينطوي على تحقيق

1- بيرسي لوبوك، مقدمة صنعة الرواية ، ص 45

2- م ن، ص56

3- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص46

الدرامية في العمل الروائي، ويعمل فيه الكاتب على مسرح الأحداث بطريقة تلقائية »[1]. وهذا فيما يتعلق بتقنيات تقديم الأحداث وبنائها في الرواية إذ يعدّ هذا الأسلوب الثاني من أفضل الأساليب السردية التي يعمد إليها الروائيون في بناء أحداثهم و التعبير عن رؤاهم.

وعلى العموم، فكتابه ليس صورة لشخصية معينة، وإنما عرضا شاملا للأساليب وليس ثمة أخطاء للحاجة إلى مراقب مستقبل يتطلع إلى الأمام من لا شيء. إنّ أسلوبه يقوم على صنع الصورة التي تمكن الكاتب الروائي من تغطية مساحات كبيرة من الحياة وتجارب هائلة أكبر مما يمكن إدخاله في فصول المسرحية.

أما بالنسبة لسعة الحياة وضخامتها، فذلك أمر آخر إذ هناك كما رأينا، يلجأ الروائي إلى سلاحه الآخر، والذي يقابل السلاح الوحيد الذي يمتلكه الكاتب المسرحي، وبشكل محتوم فإنّه كلما تكثفت العقدة واقتربت الذروة، وأينما يتأكد الإحساس ويستقر، فإن السرد القصصي يخلي مكانه للتمثيل وسلسلة الحوادث إلى حادثة عرضية معينة، والصورة الكبيرة للمشهد الدرامي »[2].

1-2- 5 - وجهة النظر:

يعد هذا العنصر من أهم العناصر التي أشار إليها الناقد في كتابه صنعة الرواية، وقد كان له السبق و الريادة في الحديث عن هذا المفهوم، كما كان لآرائه عظيم الأثر، فيمن جاؤوا بعده غير أنهم تناولوا مفهوم وجهة النظر تحت مسميات ومصطلحات عديدة كـ"التبئير" و"المنظور" و"الرؤية السردية"، وما إلى ذلك من مصطلحات، ويقصد بوجهة النظر أن « مؤلف الرواية يتحدث –عادة– بصوته، أو بصوت إحدى شخصياته »[3]. حيث أن من أساليب الكتابة "السرد بضمير المتكلم" و « يؤكد أن طريقة السرد هذه من أكثر الوسائل استعدادا لإبراز الإحساس الذي

1– صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجاً)، وزارة الثقافة، الأردن، ط1 2006، ص49

2– بيرسي لوبوك، صنعة الرواية ، ص114.

3– إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص47.

ينقله المؤلف دراميا من خلال شخصية ما في الرواية »[1]. خاصة وأننا نجد الأمر نفسه نجده عند الناقد "إبراهيم خليل" حين يوضح فائدة استخدام السرد بضمير المتكلم، بقوله: « استعمال ضمير المتكلم يريح الكاتب الروائي أكثر مما يريحه استعمال ضمير الغائب»[2].

وعلى الرغم من هذه الجهود القيمة النقدية التي أضفاها الناقد " بيرسي لوبوك" على النقد الروائي والتي أسهم بها في بناء صرح عالم السرد إلا أن هناك من النقاد من قد لاحظ عليه بعض الملاحظات خاصة فيما يتعلق برؤيته النقدية إلى قضايا الرواية، كالتركيز المبالغ فيه على الجانب الدرامي، فالناقد "إبراهيم خليل" يشير إلى ذلك بقوله :« لقد بالغ بيرسي لوبوك في التركيز على الجانب، أو العنصر الدرامي في الرواية، فكاتب الرواية يحذو حذو الكاتب الدرامي عندما يتخذ لنفسه مكانا وراء المتحدّث، لكنه مختلف عن الكاتب المسرحي في الهدف. فهدفه يتجاوز تحويل القصة، أو الحكاية إلى أفعال تؤدّى ليُمسرح روايته خطوة خطوة ...بحيث يغدو ذهن مبدع الصورة – الذي هو البطل– حاضرا في الصفحة، طليقا تماما في رؤيته للعالم الذي يصوّره »[3] فواضح تركيز الناقد "بيرسي لوبوك" على الجانب الدرامي في الرواية، وذلك على الرغم من عقد المقارنة التي أقامه بين الكاتب الروائي والكاتب الدرامي من ناحية أهداف كل منهما من استخدام هذا الأسلوب.

1-3- "إدوين موير" (Edwin Muir) و "بناء الرواية":

قام الناقد إدوين موير بتصنيف الرواية إلى "رواية حدث" و"رواية شخصية"، وعلى هذا الأساس قامت دراسته لعنصري "الزمن" و"المكان" في كل من الصنفين الروائيين، وذلك بمقارنة البنية الزمكانية في كل من هذين الصنفين واستخلاص جملة من النتائج. فالرواية من منظوره تبنى من عنصر الزمن والمكان، غير أن الزمن يظل يرافق الأحداث بينما الفضاء يرتبط بشكل كبير بمشكّل الشخصية، ليشرع بعدما أجمل الحديث عن هذه العناصر خاصة عنصري "الزمن"

1- م ن، ص ن

2- م ن، ص ص47- 48

3- م ن، ص48

و"المكان" في دراسة كل منهما بشكل مفصل، حيث نجده يتناول الفضاء وكل ما يتعلق به من مسائل جزئية، ملاحظا أنّ هناك نوعا من التفاوت في أهمية هذا المكوّن اللغوي المتخيل في كل من "رواية الحدث" و"رواية الشخصية".و تأخذ إشكالية "الزمن الروائي" من كتابه و اهتمامه حيزا كبيرا حيث يميز بين الزمن في رواية الحدث الذي لاحظ تدفقه من جهة، ودفعه للأحداث إلى النهاية من جهة ثانية، خلافا لما نجده عليه في الصنف الثاني الذي هو "رواية الشخصية"، إذ يقلّ إحساسنا به(الزمن) إلى أن يخلص إلى دراسة التتابع الزمني وتسلسله في الرواية، و ذلك من خلال عقد مقارنة بين الزمن الطبيعي في هذه الحياة وبين ما هو موجود في الرواية من ناحية إحساسنا به.

ولا بأس بعد هذا الذي سلف ذكره أن نتناول مختلف هذه القضايا النقدية الروائية عند هذا العلم بشيء من التفصيل:

1-3-1- تصنيف الرواية:

يقسّم الناقد الإنجليزي "ادوين موير" الرواية في كتابه بناء الرواية إلى ثلاثة أقسام: الرواية الدرامية، رواية الشخصية والرواية التسجيلية، حيث تتحدّد لديه الرواية الشخصية بقوله: « رواية الشخصية أهم أقسام القصص النثري، ولعل رواية (سوق الغرور) أنقى مثل عليها في الأدب الإنجليزي، فليس فيها بطل ولا فيها ذلك الشخص الّذي يندفع في تهور إلى الحدث، ولا أية حبكة بارزة أكثر مما ينبغي وليس فيها حدث حاسم تشارك كل عناصرها في صبغه، ولا النهاية التي يتحرك نحوها كل شيء فيها، والشخصيات فيها لا تفهم على أنها جزء من الحبكة، بل لها على

العكس من ذلك وجود مستقل، والحدث تابع لها »[1]، ويقرر أن الشخصيات في مثل هذه الروايات لا تتغير إنما ما يتغير هو إدراكنا لها، فيقول: « ما تغير بالفعل لم يكن ذلك، إنما الذي تغير هو معرفتنا نحن لها »[2].

أما مفهوم "رواية الحدث"، فتتحدّد عنده بتلك الرواية التي يكون فيها« الحدث هو العنصر الرئيس، واستجابة الشخصيات له شيء عرضي، من طبيعته دائما أن يخدم الحبكة و تكون طبيعة الشخصيات وقدراتها بوجه عام بالمقدار الذي يتطلبه الحدث »[3].

و يعقب "موير"على مختلف تصنيفاته لشخصيات الرواية التي صنفها إلى "رواية حدث" و"رواية شخصية" وأخرى "درامية"، بقوله: « لا توجد بالطبع روايات من الشخصيات البحتة، ولا روايات من الصراع البحت؛ إنما هي روايات يغلب عليها هذا الطابع أو ذاك غلبة بارزة وكافية دائما»[4].

1-3-2- أركان البنية:

أ- الزمن:

حظي الزمن بمكانة هامة في بناء النص الروائي حيث يقارن الناقد موير الزمن بين كل من رواية الشخصية والرواية الدرامية، إذ يرى أن الزمن: « في الرواية الدرامية كما في كل الأدب الدرامي، يتحرك الزمن، ومن ثم فإنه يتجه إلى نهايته حيث يتلاشى.أما في رواية الشخصية في خير نماذجها، فإننا نحس أن الزمن فيها لا نهائي »[5].

1- إدوين موير، بناء الرواية، تر: إبراهيم الصيرفي، دار الجيل للطباعة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء و النشر، مصر، 1965، ص18

2- م ن، ص20

3- م ن، ص ص 16- 17

4- م ن، ص61

5- م ن، ص79

و يشير إلى أن « الإحساس بالزمن في الرواية الدرامية ورواية الشخصية، وكيف يبدو متريثا في واحدة ومسرعاً في الأخرى، فإذا فتحنا رواية " سوق الغرور" في فصلها الأول واستمعنا إلى بيكي شارب، قرأنا جزأها الأخير وعرفنا أن أموراً كثيرة قد حدثت وأن سنوات عديدة قد انصرمت، فسيعترينا إحساس غريب بتجدد الزمن، وأنه ما يزال حيث بدأت الأحداث شعور كالذي يعتري المرء، حين يتألم في حجرة، يناقش فيها بعض الناس مشكلة ما، ثم يستيقظ ليجد أن المناقشة ما تزال عند نفس النقطة التي نام عندها »[1].

من المعايير التي بنى عليها ادوين موير تصنيفه للرواية وتقسيمها إلى رواية درامية و رواية شخصية، عنصري "الزمان" و"المكان" حيث يرى: « أن العالم الخيالي للرواية"الدرامية يقع في الزمان"، وأن العالم الخيالي لرواية الشخصية يقع في"المكان"، ففي الأولى باختصار يقدم لنا الكاتب تحديداً عابرا للمكان وبين حدثه في نطاق"زمان"، وفي الثانية يفترض الزمان فيكون الحدث إطاراً زمنيا ثابتا، ويوزع دائما ويعدل مرة بعد أخرى في نطاق"المكان"، فالثبات والخط الدائري في حبكة رواية الشخصية هما اللذان يكسبان الأجزاء تناسبها ومعناها، أمّا في الرواية الدرامية، فتسلسل الحدث وحله هما اللذان يصنعان ذلك. وقيم رواية الشخصية اجتماعية، أما قيم الرواية الدرامية ففردية أو عامة حسب تقديرنا. فنحن في النوع الأول نرى شخصيات تعيش في مجتمع، وفي النوع الثاني نرى أفرادا يتحركون من بداية إلى نهاية. وكلا هذين النموذجين من الرواية لا يتعارضان، ولا يتمم أحدهما الآخر، بل هما طريقان متميزان في رؤية الحياة: الفرد في الزمن، والمجتمع في المكان »[2]. وبالتالي تقوم كل من الرواية الدرامية ورواية الشخصية على جملة من الخصائص، التي تجعل كل صنف يتميّز على غيره، ولعلّ أهم هذه الخصائص قيام الأولى على عنصر الزمن، وبناء الثانية على عنصر المكان.

أمّا فيما يتعلق بالحبكة وعلاقتها بكل من "الزمان" و "المكان"، فيؤكد ذلك بقوله: « إن القول بمكانية الحبكة لا ينكر الحركة الزمنية فيها، كما أن القول بزمانيتها لا يعني أن ليس لها

1- إدوين موير، بناء الرواية، ، ص67

2- م ن، ص 62.

وضع في المكان. وهنا نرى مرة أخرى، أن الأمر يتصل بالعنصر الغالب. والغرض الرئيسي في حبكة النوع الأول أن يتقدم بخطى واسعة، وإذا سلمنا بهذا فإنه يعني أن المكان يتضمن بعداً لهذه الحركة. والغرض الرئيسي في النوع الآخر هو تتبع التطور، والتطور بنفس الطريقة، يتضمن الزمان، وبناء كل من الحبكتين، يتحدّد بالضرورة عن طريق الهدف الذي يسعى إليه».[1] فيتضح من هذا أن الحبكة في كل من رواية الحدث ورواية الشخصية تتعلق بالعنصر المهيمن في بناء كل رواية من جهة، والغرض الأساس الذي قامت من أجله وإليه تسعى.

ب-المكان:

لقد استطاع الناقد "أدوين موير" أن يبرز أهمية المكان بين "رواية الدراما" و"رواية الشخصية" من خلال الدراسة التي قام بها حول ذلك حيث رأى أن « العالم الخيالي للرواية الدرامية يقع في الزمان، وأن العالم الخيالي لرواية الشخصية يقع في المكان »[2]. من هنا يتّضح مدى ارتكاز على صنف من أصناف الرواية على ما يؤطره من زمان أو مكان، وما يسهم في بناء عالمه الخيالي الخاص به.

نستطيع القول أن كتاب "بناء الرواية " لمؤلفه "موير" قد تضمن العديد من القضايا الهامة ذات الصلة بالرواية وبنيتها، وقام فيه صاحبه بعمل جليل يرتكز على التفصيل في مختلف مشكّلات النص الروائي، وذلك من خلال تناول صنفين من الرواية: أحدهما يقوم على الحدث والآخر يقوم على الشخصية.

1-4- " إدوارد مورغان فورستر" (Edward Morgan Forster) و"أركان الرواية":

كتب فورستر الرواية كما مارس النقد، وأهم كتاب له في هذا الميدان الأخير كتابه الشهير"أركان الرواية"، وهو من أهمّ الكتب التي حفل بها النقد الروائي الأنجلو أمريكي، والتي كان لها عظيم عناية بقضايا الرواية ونقدها لا سيما وأنه تقرر أن هذا الناقد قد جمع بين كتابة الإبداع الروائي و النقد جنبا إلى جنب، مما ساعده ويساعده حتما كثيرا على الوصول إلى مفاهيم نقدية

1- إدوين موير، بناء الرواية، ص63

2- م ن، ص 62

سردية تكون متسمة بالدّقة العلمية والرؤية النقدية الواضحة في تأسيس مختلف القواعد والضوابط التي ينبغي أن يتوافر عليها الشكل الروائي، حيث تناول الناقد "فورستر" في هذا الكتاب النقدي العديد من القضايا النقدية النظرية ذات الصّلة بالبناء الروائي وخير دليل على ما نقول ما صرح به الناقد "فورستر" حول سبب عنونة كتابه بـ"أوجه الرواية"، اذ نجده يقول: « اخترت كلمة أوجه للعنوان لأنها كلمة غامضة تتيح أكبر قسط من الحرية، وهي تعني الطرق المختلفة التي ننظر بها إلى الرواية، ويستطيع بها الروائي أن ينظر إلى عمله،والأوجه التي اخترتها للمناقشة هي سبعة: "الحكاية"، "الشخصيات"، "الحبكة الروائية" "الإغراق في الخيال"، "التنبؤ"، "الإطار"، "النظم" »[1]حيث يتضح من خلال هذا العرض ما تحظى به هذه العناصر البنيوية للرواية للأهمية الكبيرة لها في الشكل الروائي.

1-4-1- الحكاية والحبكة:

لا مراء أن كل رواية تقوم على ركائز أو كما يسميها "فورستر" أوجه، و الحكاية الأساس المتين والركن العظيم لديه في بناء الرواية، يقول فورستر: « الحكاية هي الوجه الرئيسي في الرواية، هي العامل المشترك بين كل الروايات، كالعمود الفقري لا يمكن التحكم في بدايتها أو نهايتها كما أنها قديمة قدم الزمن، وقد نجت" شهرزاد" من سوء مصيرها؛ لأنها عرفت كيف تحسن استخدام سلاح التشويق، نحن جميعاً نشبه زوج " شهرزاد" في أننا نريد أن نعرف ماذا سيحدث بعد ذلك؟ فنحن لا نملك إلا حب استطلاع بدائي، والحكاية ليست هي الحبكة،وقد تكون أساساً لها، إلا أن الحبكة كائن من نوع أرقى، على الكاتب أن يجيد تقديم الشخصيات الجديدة، وإدخالها بطريقة طبيعية »[2]. يتضّح من هذا التفريق الذي أقامه الناقد فورستر بين مفهومي كل من الحكاية والحبكة، وأهم المعايير في ذلك من تشويق يقوم على التسلسل الزمني، وبناء محكم يمثل في مختلف التقنيات السردية.

1- أ.م.فورستر، أركان القصة، تر: كمال عياد جاد، دار الكرنك، القاهرة، مصر، 1960، ص32

2- م ن، ص ص 33- 35

ويشير على الرغم من ذلك للأهمية الكبيرة التي تحظى بها الحكاية منذ القدم وأصالتها وعراقتها التي لا يمكن أن يتجاهلها الباحث في هذا المضمار، فيقول: « الحكاية شيء بدائي وهي ترجع إلى منابع الأدب قبل أن تكتشف القراءة، كما أنها تعتمد على كل ما هو بدائي فينا، وهذا هو السبب في إننا نكون غير منطقيين فيما يتعلق بالحكايات التي تعجبنا، من الواضح أن الحياة في الزمن حياة دنيئة وضيعة، تبعث عن تساؤلنا هل استطاع الروائي أن يمحوها من عمله كما استطاع الصوفي أن يلغيها من تجاربه،وأن يضع مكانها بديلاً حياً لها؟ ورغم ذلك إذا تخلص الروائي من الزمن تماماً، فلن يستطيع أن يعبّر عن شئ إطلاقاً، فالتتابع الزمني لا يمكن تحطيمه دون أن يجرف في حطامه كل ما سيحل محله، وستصبح الرواية التي تعالج القيم فقط غير مفهومة، ولا قيمة لها »[1]. وهو بهذا الكلام يعطي أهمية لما تقوم عليه الحكاية من تتابع زمني تظل ترتكز عليه، وتؤسس عليه مكانتها، وقيمته لدى القارئ.

1-4-2-الشخصيات:

بجانب كل من الحكاية والحبكة نجد أن الشخصية قد حظيت بأهمية لدى فورستر وهو ما جعله يتسأل قائلا: « ما الفرق بين أناس الرواية والناس الآخرين ؟.. إنه الجانب الخيالي من الشخصية الذي يشمل الأحلام والأفراح والأحزان والاعترافات بينه وبين نفسه، التعبير عن هذا الجانب من الطبيعة البشرية هو أحد الأعمال الرئيسية للرواية، فالرواية كل شئ فيها يعتمد على الطبيعة البشرية، والشعور المتغلب في الرواية ينصب على أن وجود كل شئ فيها ينبع عن قصد،حتى الانفعالات، حتى الجرائم، والبؤس، الروائي يخلق والقارئ يمكنه فهم الشخصيات في الرواية فهماً تاماً إذا أراد الروائي ذلك،إ ذاً يمكن إظهار حياة الشخصيات الداخلية والخارجية، وهذا هو السبب في أنها تبدو أكثر وضوحاً من الشخصيات في الحياة اليومية، فقد قيل عنهم كل ما يمكن قوله حتى لو كانوا غير كاملين أو غير حقيقيين، فهم لا يحتفظون بالأسرار بينما أصدقاؤنا يحتفظون بالأسرار، لأن إخفاء الأسرار المتبادل شرط من شروط الحياة على هذه الأرض»[2]. يقيم

1- أ.م.فورستر، أركان القصة، ص52

2- أ.م.فورستر، أركان القصة ، ص ص ص 58- 59 - 60

الناقد تفريقه بين الأشخاص في هذه الحياة و شخصيات عالم الرواية على الجانب الخيالي الذي تتمتع به مختلف الروايات حيث يكشف هذا الأخير الكثير من الأسرار والأمور الغامضة في حياة الأشخاص في هذه الحياة بينما يكونون أكثر وضوحا وظهورا في عالم الرواية، مما يساعد قارئ الرواية على فهم الحياة أكثر من تصفح هذا الوجود المعقد.

ويستمر الناقد في شرح طبيعة الشخصيات الروائية، فيقول: « الشخصيات في الرواية أكثر مراوغة، فهي مخلوق في مخيلة مئات من الروائيين الذين تتباين طرق تفكيرهم، لذا يجب عدم التعميم.. من ميزة الشخصيات في الرواية أيضاً أن تبدو حقيقية.. ولأن الرواية عمل فني له قوانينه التي تختلف عن قوانين الحياة اليومية، فإن الشخصية في الرواية حقيقية حينما تعيش طبقاً لتلك القوانين، وسنقول إذن إن الشخصية الروائية لا يمكن أن توجد في الحياة لأنها تعيش في الرواية فقط، في عالمها الخاص الذي خلقه الروائي، وهي شخصيات حقيقية لا لأنها مثلنا رغم أنها تشبهنا ولكن لأنها مقنعة »[1] ، فعلى الرغم من إقراره بأن الشخصية كائن متخيل لا يوجد إلا في عالم الخيال، يطالب من الروائي بضرورة الحرص على إيهام القرّاء بواقعية هذه الشخصية، وذلك لا ولن يتم للروائي إلا أن يجعل القرّاء يقتنعون بواقعية وحقيقية هذه الشخصيات، ولاشك أن في ذلك من المهارة والحيلة الفنية الشيء الكثير، مما ينبغي على الروائي أن يتقنه في بناء ورسم شخصياته، ومن هنا تظهر مدى ضرورة التقنية السردية لدى الكاتب الروائي في بناء الشخصاته.

يتساءل فورستر مرة ثانية عن الشخصية الحقيقية، فيقول: « متى تكون الشخصية الروائية حقيقية ؟.. تكون كذلك حين يعرف الروائي كل شيء عنها، وقد لا يخبرنا كل شيء ولكنه يجعلنا نشعر أن الشخصية يمكن شرحها، رغم أنها لم تشرح، ونخرج نحن بالحقيقة التي لا يمكن أن نخرج بها من الحياة اليومية، وبغض النظر عمّا نحصل عليه من متعة في القراءة، فيمكننا أن نجد أيضاً تعويضاً عن غموض الشخصيات في الحياة اليومية، ولهذا السبب أيضاً، فإن الروايات يمكن أن

1- م ن، ص ص77-78

تخفف عنا حتى لو كانت عن أناس أشرار، فهي تخلق جنساً بشرياً يمكننا أن نفهمه أكثر، فهي توهمنا بالفطنة والقوة »[1].

وعن عمل الروائي يقول:« والروائي يستخدم كمية مختلطة من العناصر. فهناك الحكاية بترتيبها الزمني، وبعد ذلك تأتي العقد المختلفة التي يحكي الروائي عنها، وهو يقيس الحياة بالقيم كما يقيسها بالزمن، وتحضر الشخصيات حين دعوتها وهي تشبه من عدة نواح أناساً كثيرين مثلنا، وهي تحاول أن تعيش حياتها الخاصة، ولذا غالباً ما تكون مشغولة بتدبير المكائد، أن الروائي تقابله صعوبات كافية، ولديه طرق لحلها أولها استخدام أنواع مختلفة من الشخصيات، والثانية تختص بوجهة نظره »[2]. يبدو من هذا أن بناء الروائي لروايته أمرا بصعوبة بمكان، فهذا النسيج الذي يقيمه الروائي، والبناء الذي يسعى إلى تشييده يتطلب تجنيد طرق وأساليب وتقنيات سردية بغية تذليل الصعوبات التي تعترضه وتحول بينه وبين ما يصبو إليه، فعالم الرواية حقا هو عالم معقد.

أ-أنواع الشخصيات:

يقسم فورستر الشخصيات الروائية في كتابه "أركان الرواية" إلى شخصيات مسطحة وأخرى مستديرة، فيرى أنه : « يمكننا تقسيم الشخصيات إلى مسطحة، ومستديرة، والشخصيات المسطحة كانت تسمى "أمزجة" في القرن 17، وأحياناً أخرى "أنماطاً" أو "كاركتيراً"، هذه الشخصيات في أدّق أشكالها تدور حول فكرة أو صفة، وهي تبدأ في الاتجاه نحو النوع المتطوّر إذا كان هناك أكثر من أصل لها، والشخصية السطحية حقيقة يمكن التعبير عنها بجملة واحدة، وهناك ميزة كبرى تميز الشخصيات السطحية هي أننا نعرفها بسهولة حينما يدخلون، يعرفها القارئ بعاطفته لا بعينه، الشخصيات المسطحة تنفع الروائي لأنها لا تحتاج إلى تقديمها مرة أخرى، ولا تخرج من يده، كما أنها لا تحتاج إلى رعاية لتتطور، وهي تخلق جوها بنفسها، ولها ميزة أخرى أن القارئ يتذكر هذه الشخصيات بسهولة بعد قراءة الرواية فهي تبقى كما هي في ذاكرته، والسبب أن الظروف لم

1- أ.م.فورستر، أركان القصة ، ص 79

2- م ن، ص ص 81- 82 - 83

تغيرها، ويجب أن نعترف أن الشخصيات المسطحة لا تعتبر في نفسها إنتاجاً عظيماً مثل الشخصيات المستديرة، كما أنها تكون في أحسن حالاتها إذا كانت شخصيات كوميدية، فالشخصية المسطحة إذا كانت جادة أو تراجيدية، فإنها تصبح مملة، فالشخصيات المستديرة فقط هي التي يناسبها الموقف التراجيدي لفترة من الوقت، وهي التي تستطيع أن توقظ فينا أية مشاعر فيما عدا الهزل، أما عن الشخصيات المستديرة، فهي شخصيات ذات أبعاد، أكثر تعقيداً، وغالباً ما تكون أبطالاً للرواية لها دور كبير في الأحداث والحبكة »[1]. فبهذه المقارنة التي أقامها "فورستر" بين أنواع الشخصيات يشير إلى جملة من الخصائص التي تفرق بين كل من الشخصيات المستديرة في الرواية والشخصيات الثانوية المسطحة.

1-4-3- الحبكة الروائية:

ولعلّ من القضايا التي استرعت انتباه الناقد "فورستر" قضية التفريق بين الحكاية والحبكة حيث يرى أن: « الروائي يتميز بأنه يمكنه أن يتحدث عن شخصياته أو يتحدث على لسانهم، أو أن يعمل الترتيبات لنا لكي نصغي لها حينما تتحدث إلى نفسها، كما أنه يستطيع أن يصل إلى مناجاة النفس، ومن هنا يمكنه التعمق والنظر في اللاشعور، فهو يسيطر على الحياة الخفية، ويجب ألا نسلبه هذه الميزة، وبما أن الحكاية مجموعة من الحوادث مرتبة ترتيباً زمنياً، فالحبكة عبارة عن سلسلة من الحوادث يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج، وهي تلغي الترتيب الزمني، فالفرق بين الحبكة والحكاية أنه في الحكاية نسأل ماذا حدث بعد ذلك ؟.. أما في الحبكة نسأل لماذا ؟..تحاول الحبكة الروائية شرح مميزات الخطة المثلثة "التشابك والعقدة والحل"، وتتطلب ذكاء وذاكرة من القارئ، كما أن لعنصري المفاجأة والغموض أهمية عظمى في الحبكة الروائية، فالغموض أساس الحبكة، ولا يمكن إدراكه بدون ذكاء، فكل عمل أو كلمة في الحبكة لها قيمتها، كما يجب أن يقتصد الروائي فلا يستخدم إلا القليل منها حتى لو كانت الحبكة معقدة، ينبغي أن تكون مترابطة خالية من الشوائب »[2]. يبدو من هذا الكلام أن ارتباط الحكاية بالزمن

[1]- أ.م.فورستر، أركان القصة ، ص ص 83- 89 - 90

[2]- أ.م.فورستر، أركان القصة ، ص ص 103-108

أشد ظهور منه مما في الحبكة التي تقول على الأسباب والنتائج، بالإضافة إلى خاصية الغموض والمفاجأة التي يفترض أن تؤسس عليها.

واستمراراً في توضيح مفهوم الحبكة يقول: « فقد تكون الحبكة سهلة أو صعبة و لابد أن تحتوي على أسرار، ولكنها يجب ألا تجعلنا نضل الطريق الصحيح، الحبكة إذن هي الرواية في وجهها المنطقي، إذ أنها تتطلب الغموض والأسرار التي تحل فيما بعد، وبينما يتخبط القارئ في عوالم مجهولة يسير الروائي راسخ القدم، فهو شخص ماهر يجلس أعلى من عمله يلقى شعاعاً من الضوء هنا، أو يتحرك مرتدياً طاقية الإخفاء هناك، وكصانع للخطط يتفاوض دائماً مع نفسه كخالق للشخصية عن أحسن تأثير يمكن أن يحدثه، فهو يضع الخطة لكتابه مقدماً كما أن اهتمامه بالسبب والنتيجة يضفي عليه نوعاً من التحكم في المصائر»[1]. إذن تتفاوت علاقة الحبكة ومدى فهم ما يحدث بين كل من الروائي والقارئ، ففي الوقت الذي يظل القارئ متسائلا متشوقا لما سيحدث، يكون الروائي قد أتقن لعبته السردية وأحكم بناء حبكة روايته على الوجه المطلوب.

1-4-4-الإغراق في الخيال:

من القضايا التي استرعت انتباه الناقد " فورستر" قضية "الإغراق في الخيال" حيث يشير إلى ذلك بقوله:« قد يكون الإغراق في الخيال مقبولاً عند بعض القراء، لكنه قد لا يقبل من قبل الجميع، فحكايات السحر والأشباح والصدف غير المنطقية والتي تخرج عن قوانين الطبيعة قد تفقد مصداقيتها لدى عديد من القراء »[2]. فيتضّح من هذا أن قضية الإغراق في الخيال مثار خلاف بين المتلقين، وان الحكم في ذلك يعود إلى طبيعة المتلقي وما ينطوي عليه من بعد إيديولوجي و ثقافة تميزه أي إلى تلك المسافة بين فكر الروائي وفكر المتلقي.

1-4-5-التنبؤ:

ويقصد فورستر بالتنبؤ " قدرة الروائي على خلق معنى عميق وراء أحداث روايته بمعنى يتجاوز المواعظ الدينية والأخلاقية، ويقترب من المعاني الإنسانية الكبيرة" ، يقول في هذا

1 - م ن، ص119

2 - أ.م.فورستر، أركان القصة ، ص 168

الصدد:« يتطلب التنبؤ من القارئ التواضع واستبعاد روح الفكاهة.. قد يقال أن لدى"ديستوفسكي" القدرة على كشف الغيب، هكذا كان"جورج إليوت" أيضاً..."ديستوفسكي" روائيا عظيما أي أن شخصياته ترتبط بالحياة العادية، وتعيش أيضاً في بيئتها الخاصة، كما أن له عظمة الأنبياء...فشخصيات"ديستوفسكي" تطلب منا أن نتعرف على شيء أعمق من تجاربها، فهي تنقل إلينا إحساساً بعضه جسدي، إحساساً بالغوص في كرة شفافة، وبرؤية تجاربنا وهي تطفو بعيداً فوقنا على سطحها دقيقة، بعيدة لكنها تخصنا.. فالروائي المتنبئ يتمتع بامتيازات غير طبيعية، فهو يحرك حزمة من الضوء يسلطها بمهارة على الأشياء التي يعلوها غبار المنطق، فيضفي عليها حياة لا يمكن أن تظهر لنا، وهي في أماكنها هذه الواقعية المخففة، بهذه الصفات تتصف كل الأعمال العظيمة لديستوفسكي، فالروائي المتنبئ يمتد إلى أعماق النفس، فهو في حالة عاطفية أعمق، وهو يؤلف، وهذا الوجه غير متوفر عند كثير من الروائيين، والتواضع ليس سهلاً مع هذا الكاتب العصبي المتعب المتنبئ؛ لأننا كلما زدنا تواضعاً زاد هو مشاكسة، ورغم هذا لا أجد طريقة أخرى لقراءته بها »[1]. فالتنبؤ هو خاصية الروائي المتمكن الذي يتمتع بالنظرة الاستشرافية لما تؤول إليه الأحداث المشبعة بالواقع الذي يعيشه فيه، وهذا ما يخلق المتعة و الإثارة لدى المتلقي.

1-4-6- الإطار "النموذج و الوزن"

يتناول " فورستر" جوانبا من الرواية جدّ هامة ومميزة لها حيث نجده يقول بخصوص فكرته عن النموذج الذي يجب أن تخضع له الرواية :« الرواية يجب أن تكون وحدة، وليس من الضروري أن تكون هندسية، بل يجب أن تتجمع حول موضوع أو موقف واحد أو حركة واحدة، تتجمع الشخصيات وتمدنا بالحبكة، ويجب أن ترتبط الرواية أيضاً من الخارج، أي أن تجمع عناصرها المبعثرة في شبكة، وتؤلف بينها كوكباً واحداً يتحرك في سماء الذاكرة، ويجب أن يظهر النموذج شيئاً فشيئاً، وأي شئ يخرج منه يجب بتره، لأنه تشتيت عابث للانتباه أكثر عبثاً من

[1]- م ن، ص ص 153- 155- 162

الكائنات البشرية التي تتحرك في فوضى »[1]. فهو بهذا يعطي أهمية بالغة للنموذج الذي يسهم في توحيد عناصر الرواية مما يضفي عليها قوة في الحبك وتأثيرا في النفس.

وعليه، فالنموذج هو نظام تتبعه الرواية، حيث يكون: « الإحساس بالنموذج عند معظم قراء الروايات ليس قوياً بالدرجة التي تبرر التضحيات التي تبذل في سبيله من قبل الروائي، والحكم الذي يصدره القراء في الغالب على نموذج الرواية هو"جميل"، ولكنه لا يستحق العناء»[2]، فيتضح من كلامه أن النموذج في الرواية يتباين بين مختلف القراء والمبدعين بين عملية الكتابة والقراءة على السواء حيث يلاقي الروائي صعوبة فيه حين يؤلف في الوقت الذي نجده لا يستحق عناء كبير من قبل المتلقين.

أمّا الوزن يقول في شأنه: « الوزن أحياناً أمر سهل جداً كنغمة موسيقية بسيطة، وقد يكون صعباً مثل إحدى سمفونيات بيتهوفن...أنا أشك في أن الكتاب الذين يضعون خططا لرواياتهم قبل البدء يمكنهم أن يصلوا إلى الوزن؛ لأنه يعتمد على دافع ذاتي، إن الموسيقى رغم أنها لا تستخدم كائنات بشرية ورغم أن القوانين التي تسيطر عليها غامضة تقدم لنا في شكلها النهائي نوعاً من الجمال، قد يصل إليه الروائي بطريقته الخاصة، وذلك عن طريق الامتداد، هذا ما يجب أن يحرص عليه الروائي، لا التكملة، لا الاستدارة، ولكن التفتح »[3].ويتساءل موضحاً و مثيرا عقل من يقرأ له قائلا: « ألا يوجد شيء كهذا في رواية"الحرب والسلام" لتولستوي، الرواية غير المرتبة، ومع ذلك ألا نسمع مجموعات من الأنغام العظيمة من خلفنا حين نقرؤها وحين ننتهي منها ؟.. ألا يحيا كل جزء فيها حتى تلك القائمة بالخطط الحربية حياة أكبر مما كان مقدراً في ذلك الوقت ؟»[4]، وقد لاحظ الباحث" هادي شعلان البطحاوي" بعض الملاحظات على التحليلات التي قدّمها الناقد "فورستر" في هذا الموضع إذ نجده يقول:« هذه لم تقدم فهما شكليا للشخصيات، فتقسيمه

---

[1]- أ.م.فورستر، أركان القصة، ص ص 195 - 196

2- م ن ، ص 199

3- أ.م.فورستر، أركان القصة ، ص 205

4- م ن، ص 205

المؤسس على السطحية والاختزالية التي يبدو عليها، لا يساعدنا على فهم الشخصيات فهما فنيا مقنعا، ويعود ذلك إلى الارتباك الواضح في الفصل بين ما هو شكلي وما هو غير ذلك، فتتداخل القيم في إطار هذا التقسيم، لكن فضله يتلخص في بحثه عن أسس جديدة تستند إلى معايير فنية في التقسيم وإن كانت تحليلاته أقل طموحا »[1].

2- الاتجاه الشكلاني الروسي:

تعدّ حركة الشكلانيين الروس من الحركات النقدية التي أسهمت بشكل لافت للنظر في وضع أسس للإبداع تحت ما يدعى بعلم الأدب أو الشعرية من خلال التركيز على الخصائص الفنية التي تجعل من الأدب أدبا، وما لبث هذا العلم إلى أن تفرع عنه فرع هام اصطلح عليه بالسردانية أو علم السرد، وهو ذلك العلم الذي يعنى بالبحث في قواعد السرد وأصوله، ولعل من أهم أعلام السردانية الذين ذاع صيتهم، وعلا كعبهم، وكثرت إسهاماتهم في هذا الميدان طائفة من النقاد الشكلانيين الروس نذكرهم على رأسهم:

2-1-" فلاديمير بروب"(Vladimir Propp) و" مورفولوجيا الحكاية الخرافية":

ينطلق التحليل المورفولوجي الذي قام به الناقد الشكلاني "فلاديمير بروب" للحكاية الخرافية من مسلمة ترى أن الحكاية تتشكل من مجموعة من الثوابت الماثلة في الأحداث والأدوار التي تقوم بها مختلف الشخصيات حيث أن « موضوع الحكايـة ذاته أو الموضوعات الجزئية التي يشتمل عليها لا تعطي جميعها ثوابت الحكاية الشعبية، فهذه المعطيات غامضة جدا بالنسبة إلى "بروب" وتوجد الثوابت في تنظيم الأحداث actions التي تتألف منها الحكاية. فالحدث يمكن تمييزه في المتتاليات السردية équences narratives التي تمثل الوظائف المتتابعة التي تشغلها الشخصيات" ابتعاد، حظر، خرق الحظر، تلقي الغرض السحري، عودة ...الخ »[2]. والوظيفة هي

1- هادي شعلان البطحاوي، مرجعيات الفكر السردي الحديث، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1 ،2016، ص249

2- مجموعة من الباحثين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ضاضا، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت 1997، ص174

« فعل الشخصية من جهة دلالته على مجرى الحبكة. ورأى أن وظائف الشخصيات هي العناصر الثابتة والدائمة في الحكاية، وأن عددها محدود، وهو في الحكاية الخرافية الروسية إحدى وثلاثون وظيفة »[1]، في حين يعرّفه " نبيل راغب" بقوله:« إنها فعل تقوم به الشخصية ويتوقف تعريفه على دلالته لمجرى أحداث الحكاية»[2]. فنطلق على الحدث مصطلح وظيفة إذا وفقط إذا وجد داخل سلسلة من الأحداث حيث تبرره الأحداث التي تسبقه السابق، أما الأحداث التي تلحقه فتكون ناتجة عنه.

و على هذا الأساس فإن منهج الناقد المورفولوجي "فلاديمير بروب" يقوم على وضع منهجية جديدة تتمثل في التحليل الوظائفي الذي يقوم على دراسة هيكلية وصفية ترتكز على جملة من الأطاريح الأساسية هي:

2-1-1- الأطروحة الأولى: ترى هذه الأطروحة أن الحكاية الخرافية تتالف من مجموعة وظائف ثابتة حيث « إن الأحداث الثابتة والدائمة هي وظائف الشخصيات مهما كانت والطريقة التي تؤدى بها تلك الوظائف. إن الوظائف هي العناصر المكونة للخرافة »[3]. فهذا يدل على أن العناصر التي يمكن أن نصفها بالثبات والاستمرار في الحكاية الخرافية تمثل في مختلف وظائف الشخصيات، على الرغم من تنوعها في الجنس والصفة وطريقة الوظائف. بتعبير آخر أن الحكاية الخرافية تتشكل من مجموعة وظائف الشخصيات التي تتصف بالثبات والاستمرار.

2-1-2- الأطروحة الثانية: تعنى هذه الأطروحة بعدد الوظائف في الخرافة حيث ترى أن « عدد الوظائف التي تتضمنها الخرافة العجيبة محدود»[4]. فاعتقاد "بروب" محدودية الوظائف في

1- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 2002، ص174.

2- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 2003، ص 35

3- فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، تر عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، شراع الدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ط1، 1996، ص38

4- م ن، ص ن

الحكاية الخرافية راجع لقانون صارم التناظر، ولا يعني أن ترد جميع الوظائف محدودة في الحكاية الواحدة فقد يكون هناك تفاوتا بين عددها في معظم الحكايات.

2-1-3- الأطروحة الثالثة: ترى هذه الأطروحة أن « تسلسل الوظائف واحد دائما»[1]، فهذه الوظائف على الرغم من ثباتها ومحدودية عددها، فإنه ينبغي أن تخضع إلى منطق واحد يظل يحكمها بشكل متسلسل في جميع الحالات، فهي « تظهر في الحكاية الشعبية بتتابع sequence ثابت ولا يتغير، وإن كانت الوظائف لا تظهر جميعا بطبيعة الحال في كل حكاية »[2]. فالشيء الثابت في جميع الحكايات الخرافية التي لم يصيبها التحريف والتصنع هو نظام تتابع وظائفها بينما الشيء الذي يتغير من حكاية خرافية إلى أخرى يتعلق بعدد الوظائف حيث لا تتوافر كل حكاية على نفس الوظائف.

2-1-4- الأطروحة الرابعة: « كل الخرافات العجيبة تنتمي إلى نفس النمط البنيوي»[3] ويعني هذا أن جميع الحكايات الخرافية تخضع لبنية واحدة وبناء يوحدها يتأسس على ترتيب الذي تخضع إليه الوظائف وفق بنية عقلية معينة تعكس التراث الثقافي و المزاج الفكري لهذه الشعوب والأمم

و استنادا على هذه المنهجية المورفولوجية الوصفية القائمة على مختلف هذه الأطاريح الأربعة كما يسميها بروب، قدّم هذا الأخير عمله القائم على منهج استنباطي صارم، انطلاقا من المتن وصولا إلى خلاصات.

وعلى الرغم من هذا الإسهام العظيم الذي جاء به هذا الناقد، فقد سعى العديد من النقاد والدارسين إلى انتقاد السابقين من محللي الخرافات الشعبية، وتقديم مفاهيم بديلة وطرق تحليل سردية جديدة مخالفة لما قام به هؤلاء. فينبغي التفطن إلى أن هناك العديد من الاختلافات والفروق بين بنية كل من الحكاية الشعبية و الرواية، ولعلّ هذا الأمر الذي قد دفع بالناقد "إبراهيم خليل"

1- م ن، ص 39

2- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 2003، ص 35

3- فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، ص40

إلى القول في شأن هذا التحليل الوظائفي لـ"بروب": « مما يتضح بجلاء لدى تطبيق هذا النوع من النظر على قواعد الرواية كتابة أو تحليلا ما بين الحكاية الشعبية والرواية من فروق. فالوظائف في الحكايات يمكن أن تتشابه، وتتكرر، ولكن من الصعب أن يتحقق ذلك في الرواية »[1].

ونجد للناقد "عبد الملك مرتاض" يقف موقفا مشابها لموقف "إبراهيم خليل" إذ لا يُبدي ارتياحا لما قام به غيره من النقاد من تنظير للجنس الروائي خاصة ما قام به الشكلانيون الروس من إسهامات نقدية تهدف إلى وضع قوانين وقواعد عامة تحكم الإبداع السردي؛ لأن هذا الجنس الأدبي لم يشهد هو الآخر استقرارا لا من ناحية البناء ولا من ناحية التقنيات والأساليب التي يسلكها كل روائي في خلق عالمه الفني يقول مرتاض: « إنه من العسير محاولة وضع نظرية لعمل يعتاص على التنظير. إن الخيال طليق، وإن الإبداع سمته الأولى الحرية، وإن وظيفته الجمال، وإن غايته الابتكار؛ فكيف يجوز تقييد حرية يجب أن تظل طليقة، ووظيفة يجب أن تظل دون حدود، وابتكار يجب أن يظل متمتعا بكل ما له الحق فيه من انكسار القيود، وانفتاح، وانزياح الحواجز»[2]. ويشير في موضع آخر من كتابه "في نظرية الرواية" إلى هذه المعضلة بقوله:« إن الشكل الروائي متحول دائما؛ فكيف نستطيع أن نزعم أننا قادرون على وضع قانون ثابت يقيده تقييدا، ويكبله تكبيلا؛ فيغتدي ثابتا، وقد كتب عليه أن يظل متحولا؟»[3].

ويخلص بعد ذلك إلى نتيجة مفادها أن « كل إبداع عظيم... يؤسس قواعد لقراءته لكن ذلك لا يعني أن تلك القواعد أزلية، ثابتة؛ تصلح لكل إبداع »[4]، فهو بهذا النص يلح على أنه لا يمكن أن نعتقد وجود نظرية واحدة للرواية، وإنما لكل شكل روائي نظرية يحدها الزمان والمكان، وكأن مسألة التنظير هذه كان يستهدف بها عمل "غريماس" الذي فضل عليه تودوروف،

1- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 53 .

2- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، كتاب عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 240، الكويت، ديسمبر 1998، ص141.

3- م ن، ص215.

4- م ن، ص ن

وحكم ببراعة "جيرار جنيت"، ليفصح بذلك عن أهم مرجعية غربية في التنظير السردي إذ جل أرائه النقدية لم تخرج عما جاء به "جيرار جنيت"؛ الذي قد عاب عليه هو الأخر مفهومه للعمل السردي .

وعلى العموم يمكن أن نقول مع سعيد بن كراد « إن قيمة المشروع البروبي لا تكمن في عمق التحليلات التي تسند هذا المشروع ولا في دقة الصياغات، وإنمـا في طبيعته الاستفزازية وفي قدرته على إثارة الفرضيات .ومن هنا فإن ما يميز السيميائيات السردية هو تجـاوز خصوصية الحكاية العجيبة، والمهمة الملقاة حاليا على عاتق هذا المنهج هي تعميق مفهوم الخطّاطـة السـردية بصيغتها التقنينية »[1].

2-2- البنيوية السردية والشكلانية عند بوريس توماشفسكي (Boris Tomashevsky):

2-2-1- المتن الحكائي والمبنى الحكائي:

يقيم الناقد" بوريس توماشفسكي" جملة من الفروق بين المتن الحكائي الذي نجده يدل على مفهوم القصة عند النقاد الفرنسيين أمثال "تودوروف" و"جنيت" وغيرهم والمبنى الحكائي الذي يمثل الخطاب أو السرد حيث يرى أن المتن الحكائي هو« مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل. إن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية، حسب النظام الطبيعي، بمعنى: النظام الوقتي والسببي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث أو أدخلت في العمل. وفي مقابل المتن الحكائي، يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من الأحداث نفسها، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا »[2]. فهذا التصنيف كما هو مبين يقوم على معيار الزمن علاقته بالحدث من جهة، والسرد من جهة ثانية أي النظر إلى الأحداث باعتبار زمن ظهورها على الشريط السردي

2-2-2-الحوافز السردية:

1- سعيد بن كراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2 ص24.

2- بوريس توماشفسكي، نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، موسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص180

لم يكتف "بوريس توماشفسكي" بالإشارة إلى تقسيمه للعمل السردي إلى "متن حكائي" و"مبنى حكائي"؛ بل سرعان ما يشير مرة ثانية إلى بنية كل منها، والتي ولاشك أن بها من العناصر والخصائص ما يتميّز به كل طرف عن الآخر حيث يقول: « إن الحوافز المشتركة تتصف وحدها بالأهمية بالنسبة للمتن الحكائي. أما في المبنى الحكائي، فالحوافز الحرة هي التي تقوم، على وجه خاص، بدور مهيمن محددة بناء العمل. إن هذه الحوافز الهامشية (التفاصيل...إلخ) تستعمل بسبب البناء الفني للعمل (الأدبي)، وهي تتضمن وظائفا مختلفة. ويتحكم التقليد الأدبي في الجانب الأكبر من استعمال تلك الحوافز، كما تتميز كل مدرسة بذخيرة من الحوافز الحرة، بينما تتجلى الحوافز المشتركة – وهي على العموم، أشد حيوية من غيرها– على الصورة نفسها في أعمال ومدارس متباينة. إنه يمكن للتقاليد الأدبية طبعا أن تقوم بدور ملحوظ أيضا في تطور المتن الحكائي »[1]. فهو بهذا يقيم ذلك الفرق بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي بناء على مجموعة الحوافز التي تتراوح بين الحوافز المشتركة والحوافز الحرّ التي أقام عليها المبنى الحكائي.فإذا علم أن الحافز هو أصغر وحدة سردية لا يمكن تفكيكها في بناء النص السردي، فإن الاهتمام به بالضرورة بمكان، وهو ما جعل الناقد "توماشفسكي" يرى أن كل من "المتن الحكائي" و"المبنى الحكائي" عبارة عن جملة من الحوافز تنقسم بدورها إلى حوافز قارة و أخرى ديناميكية، وهذا ما نجده يشير إليه بقوله:« يعتبر وصف الطبيعة والمكان والوضعية، ووصف الشخصيات وطبائعها،.... إلخ، من وجهة نمطية، حوافز قارة؛ أما أفعال وتحركات البطل، فهي من الوجهة نفسها، حوافز ديناميكية. إن الحوافز الديناميكية هي بالنسبة للمتن الحكائي، حوافز مركزية أو محركات. خلافا لذلك، يقع التأكيد في المبنى الحكائي على الحوافز القارة أحيانا. إنه من الممكن، وبسهولة توزيع الحوافز حسب أهميتها بالنسبة للمتن الحكائي.فالحوافز الديناميكية تأخذ الصدارة، تتلوها الحوافز الممهدة، فالحوافز التي تحدد الوضعية...إلخ. وتبرهن المقارنة بين عرض مركز للسرد وآخر متراخ عن أهمية الحافز بالنسبة

1– بوريس توماشفسكي، نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس ، ص182.

للمتن الحكائي »[1]. فيتّضح من كلامه أن المتن الحكائي يرتكز بالدرجة الأولى على أفعال الشخصيات، وسرد الأحداث بتسلسل طبيعي، وهي في نظره حوافز ديناميكية لا قوامة لهذا الأخير الا بها، بينما يرتكز المبنى على الحوافز القارة الماثلة في أشكال الوصف المختلفة.

يخلص بوريس توماشفسكي من تأملاته النظرية لكل من المتن الحكائي والمبنى الحكائي، و ما يتضمنه كل منهما من حوافز على تنوّعها واختلاف الوظائف في كل منهما إلى مسألة تطوّر المتن الحكائي الذي شبّهه:« بمرور من وضعية إلى أخرى؛ نظرا لاتصاف كل وضعية بصراع المصالح، أو بالصراع بين الشخصيات. إن التطوّر الجدلي للمتن الحكائي هو نظير تطوّر السيرورة الاجتماعية والتاريخية التي تقدم كل مرحلة تاريخية جديدة كنتيجة لصراع الطبقات الاجتماعية في المرحلة السالفة، وفي الوقت نفسه، كساحة تتضارب فيها مصالح المجموعات الاجتماعية التي تؤلف النظام الاجتماعي القائم. إن تناقض المصالح والصراع بين الشخصيات يترافق بتجمع هؤلاء، وبتحديد كل مجموعة منهم لخطة أعمالها ضد المجموعة الأخرى. إن تطور الفعل ومجموع الحوافز التي تميزه، يسمى "حبكة" (تختص الحبكة بالشكل الدرامي) »[2]. فمن خلال هذا النص يتضح أن "بوريس توماشفسكي" يرى أن التطوّر الجدلي للمتن الحكائي هو يشبه الصراع الطبقي، وتعاقب الحقب الزمنية القائم على رعاية مصالح كل فيئة، وهو ما قد يترجم على مستوى المتتاليات السردية التي تتعالق ببعضها البعض مشكلة ما يعرف بالحبكة.

1- م ن، ص ص 184- 185

2- بوريس توماشفسكي، نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس ، ص185

2-2-3-السارد وعلاقته بالسرد:

السارد أو الراوي هو الذات المتخيلة التي يكل إليها الكاتب مهمة السرد، و يتخذ الراوي أو السارد عدة أشكال؛ فقد يكون راويا موضوعيا محايدا يقوم بوظيفة الإخبار (سرد موضوعي)، أو يكون شخصية مشاركة داخل السرد (سرد ذاتي داخلي)،أو يكون ساردا خارجيا يخبر من قبل شخصيات القصة، وقد يكون السارد شاهدا أو مستمعا أو مشاركا في الفعل، وقد لا يكون له أي دور في السرد.

ويتأسس على هذه الصور المختلفة التي يرد عليها السارد، نمطين من السرد: "سرد موضوعي" و"سرد ذاتي". حيث أن في السرد الأول يعمد فيه الراوي إلى نقل مجموعة من المعارف حول الشخصية داخليا وخارجيا، يعجز المتلقي عن معرفتها دون السارد، كأن هذا الراوي أشبه بإله مختف فهو سارد عليم، يملك معرفة مطلقة، تشمل الداخل والخارج معا ويستعمل ضمير الغائب. في حين، تكون معرفة الراوي الداخلي معرفة داخلية متساوية مع الشخصية، وتكون الرؤية بعيني الراوي الداخلي، وفي هذه الحالة نكون أمام ما يعرف بالرؤية المصاحبة غير أنه_« يمكن للنظامين أيضا أن يختلطا. ففي السرد الموضوعي يتتبع الراوي عادة مصير شخصية معينة؛ فنعرف بطريقة متتابعة، ما فعلته أو عرفته هذه الشخصية. وفيما بعد ينتقل انتباهنا من هذه الشخصية إلى أخرى، ومن جديد نطلع بطريقة متتابعة على ما فعلته أو سمعته هذه الشخصية. هكذا يكون البطل هو الخيط المرشد للسرد؛ بمعنى أنه يكون أيضا راويه. أما الكاتب متكلما باسم الراوي، فيحرص في الوقت نفسه على ألا يخبرنا بالأشياء التي لا يستطيع الراوي الإخبار بها. وفي بعض الأحيان تكون وضعية الراوي كخيط مرشد للسرد كافية، لتحديد بناء العمل بكامله. ومع بقاء مادة البناء الحكائي على حالها، فإن البطل يمكن أن يتعرض لبعض التغييرات إذا ما تابع الكاتب شخصية أخرى »[1]. وعلى أساس هذه العلاقة بين السارد والسرد، يتأسس مفهوم الرؤية السردية أو المنظور السردي عند الناقد الروسي "توماشفسكي" الذي كان له الفضل في بعث مفهوم

1- بوريس توماشفسكي، نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي، ص190.

وجهة النظر عند بيرسي لوبوك، ولكن تحت مصطلح جديد ومن ثمة التأثير في من جاؤوا من بعده كالناقد الفرنسي "جيرار جنيت" و" تودوروف" و"رولان بارت" وغيرهم.

وعلى العموم، يلاحظ أن "توماشفسكي" لم يدرس، ضمن خطاطته السردية، ما يسمى بالصيغة (Mode) التي تعنى بتبيان أصناف الأسلوب؛ كأن نميّز بين الأسلوب المباشر (الحوار)، والأسلوب غير المباشر (السرد)، والأسلوب غير المباشر الحرّ (الجمع بين أقوال الشخصية والسارد)، والحوار الداخلي (المُنولوج أو حوار قولي أو مناجاة باطنية)، والحوار الذهني (حوار فكري داخلي). ويمكن الحديث أيضا عن طبيعة الكلمات وسجلاتها اللغوية واللسانية، وحقولها الدلالية والمعجمية، ثم دراسة بنية الجملة داخل مسار السرد.

3- الاتجاه الفرنسي:

لم يقف الإسهام في علم السرد عند الغرب على ما قام به الشكلانيون الروس، بل سرعان ما تعدى أمر ذلك إلى غيرهم من النقاد الآخرين، خاصة الفرنسيين منهم، الأمر الذي جعل الكثير من هؤلاء ينطلقون مما وصل إليه غيرهم من جهود التي تمثلت في مختلف النتائج التي توصل إليها الشكلانيون الروس، فقد قام النقاد الفرنسيون بتطوير جلّ هذه الآراء و الأفكار التي جاء بها رواد المدرسة الشكلانية، وذلك ما قد نرصده عند كل من الناقد "تزفيتان تودوروف" و غيره من النقاد الفرنسيين حيث يعزى إليه تأسيس علم السرد سنة 1969م من خلال أعماله النقدية السردية، ففيمَ تتمثل هذه الأعمال؟

3-1- " تودوروف تزفيتان" (Tzvetan Todorov) و "مقولات الحكي":

إنّه إذا كانت الشعرية أو علم الأدب يدين لجماعة الشكلانيين الروس، فإن علم السرد أو السردية، و الذي هو فرع عن الأول يدين للناقد "تزيفتيان تودوروف" الذي انطلق مما انتهى إليه النقد الشكلاني، ليواصل تلك المسيرة النقدية التي بدأها قبله بزمن الناقد الشكلاني" فلاديمير بروب"، ومن معه إلى أن لقب أولئك النقاد الذين جاؤوا من بعده بذريّته.

ويجمع العديد من الدارسين أن تأسيس علم السرد كان على يد هذا الناقد سنة 1969م خاصة مع ما نشر في مجلة تواصلات العدد الثامن حين قام بتحليل" قواعد الكاميرون" حيث رأى أن" قواعد الديكاميرون" هي أهم خطوة في علم القصة منذ بروب، لأنها قواعد شمولية تتطابق مع بنية الكون ذاتها.

و لعلّ أهم ما ينظر به تودوروف إلى السردية ما قد ورد كما أسلفنا في مجلة تواصلات في عددها الثامن التي تضمنت مقاله الشهير "مقولات الحكي" الّذي تطرق فيه إلى المقولات الآتية :

3-1-1- مقولة الزمن :

يعدّ هذا المكوّن من أهم المباحث السردية للأهمية الكبير التي تتعلق بظاهرة السرد عموما التي تقوم على الزمنية، لكن دراسة الزمن قد نظر إليها من خلال النظام الذي تخضع إليه الأحداث وتنتظم من خلاله على مستوى كل من المتن الحكائي، والمبنى الحكائي.

3-1-2- مظاهر السرد:

تتجلى مظاهر السرد عند تزفتان تودوروف (Tzvetan Todorov) من خلال الرؤية السردية التي تعني عنده « بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد»[1].

وتعود نشأة هذا المفهوم إلى بدايات القرن العشرين في النقد الانجلو أمريكي على يد "هنري جيمس" و"بيرسي لوبوك" لتأتي جهود الشكلانية الروسية لإرساء هذا المفهوم تحت ما يعرف بالمنظور السردي، لكن التأسيس الحقيقي لمختلف المصطلحات السردية كانت في ستنيات القرن المنصرم على يد طائفة من النقاد الفرنسيين يعدّ "تودوروف" أحد أهمهم على الاطلاق، ليأتي تطوير هذا المفهوم على يد الناقد الفرنسي جيرار جنيت الذي عمل على الجمع بين الرؤية والصوت تحت مسمى واحد، وهو "التبئير". وهذا المفهوم شديد الصلة بالراوي، يقول عبد الله إبراهيم في تعريفه لهذا المفهوم وعلاقته بالراوي « الطريقة التي اعتبرها الراوي الأحداث عند

1 – تفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي،تر: سحبان وفؤاد صفا ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992م، ص61.

تقديمها ...فتتجسد من خلال منظور الراوي لمادة القصة، في تخضع لإرادته ولموقفه الفكري، وهو يحدد بواسطتها، أي بمميزاتها الخاصة التي تحدّد طبيعة الراوي الذي يقف خلفيا »[1].

ولقد قام "تودوروف" بإضفاء بعض التعديلات والتهذيبات على تمظهرات الرؤية السردية عند بوبون والتي نوردها في هذا الموضع وفق ما جاء في مقال تودوروف

1-الرؤية من الخلف (Vision par derriere) أو السارد > الشخصية الروائية، كما يصطلح تودوروف، وتستخدم عادة في الروايات الكلاسيكية، وفيها يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية. إنه يستطيع معرفة ما يجري خلف الجدران أو في خلد أبطاله، وتتجلى قدرته المعرفية في معرفة الرغبات السرية لإحدى الشخصيات، دون أن تكون هي واعية بها أو معرفة أفكار شخصيات كثيرة في آن واحد. وذلك مالا تستطيعه أي منها، أو مجرد سرد أحداث لا تدركها شخصية حكائية بمفردها. وتنطبق هذه الرؤية مع ما أطلق عليه "توماتشفسكي" سابقا بالسرد الموضوعي.

2- الرؤية – مع (Vision – avec) أو السارد = الشخصية الروائية.

وفيها يعرف السارد قدر ما تعرف الشخصية الروائية، فلا يقدم تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها. ويمكن أن يسرد هذا النوع بضميري المتكلم أو الغائب لكن مع بقاء المساواة المعرفية بين الراوي وشخوصه. والرؤية- مع هي ما أشار إليها "توماتشفسكي" باسم السرد الذاتي.

3- الرؤية من الخارج (Vision du dehors) أو السارد < الشخصية الروائية.

وهي نادرة الاستعمال مقارنة مع الرؤيتين السابقتين. وفيها يكون السارد أقل معرفة من أي شخصية من الشخصيات الروائية. وهو بذلك لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد، مثل الولوج إلى دواخل الشخصيات.

1 - عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ط1 ،1990، ص.61

و بهذا لم يضيف تودوروف شيئا جديدا لما قام به بويون من تصنيفات الرؤية السردية سوى في القيام بتعديلاتها وتهذيباتها في ضوء نزوعه الرياضياتي، وتقديم طابع التعميم والتجريد على تصنيفه مع العناية الشديدة بالجانب التطبيقي في تحليل الخطاب السردي بصفة عامة.

3-1-3- صيغ السرد:

يعرّف تودوروف الصيغة بـ" الطريقة التي يتم من خلالها تقديم الحكاية بواسطة الراوي"[1] و تتجلى أنماط السرد وصيغه من خلال ما اصطلح عليه الشكلانيوس الروس بالمبنى الحكائي، و هو الأساس الذي يقوم عليه الخطاب أو الحكي، وهذا ما يفصح عن تلك العلاقة بين الراوي والمروي أو الخطاب بمفهوم تودوروف.

وتتحدد هذه الأنماط والصيغ لدى تودروف على أسس واعتبارات جديدة، وهو ما أشار إليه بقوله : « يجب أن نتخلى إذن عن مطابقتنا الأولى للسرد بكلام السارد وللعرض بكلام الشخصيات للبحث عن أساس لذلك أكثر عمقا.. وسنجد هذا الأساس في التعارض بين المظاهر الذاتية والموضوعية في اللغة »[2].

فهو يرى أن التمييز بين السرد والعرض القائم على النظر إلى كلام السارد والشخصيات ليس شافيا، إذ لا بد من النظر إلى الملفوظ والتلفظ و تمييز بين الذاتي والموضوعي في اللغة، فإذا كان الكلام هو في الآن نفسه ملفوظا وتلفظا(énoncé- énonciation) ، فإنه في هذه الحالة يرتبط الملفوظ بذات الملفوظ ويصير موضوعيا، في حين يرتبط التلفظ بذات التلفظ، ويبقى ذاتيا، أي أن الكلام يتوزع بين الذات المتكلمة وموضوع الكلام.

وعلى الرغم من التمييز الموضوعي عن الذاتي في الخطاب السردي، إلا أن هناك ما قد يوقع التباس في الفهم وتصور جهة الحكي الحقيقية، وذلك حين يوهمنا السارد بأن الشخصية هي التي تتكلم، لكنه في الحقيقة هو المتكلم يقول تودوروف:« يقدم إلينا الخبر وكأنه صادر عن

[1]- تزفتان تودوروف، "مقولات السرد الأدبي"، ص 61

2- تزفتان تودوروف، "مقولات السرد الأدبي" ، ص62

الشخصية الروائية، وليس عن السارد، ولكننا لا نعلم من خلال ذلك شيئا عن الشخصية الروائية، أما كلام السارد، فهو على العكس من ذلك ينتمي بوجه عام إلى مستوى التلفظ القصصي غير أن الذات المتلفظة تصير عند إجراء مقارنة ما (كما هو شأن كل صورة من الصور البلاغية) أو عند القيام بتأمل عام ظاهرة، وبذلك يقترب السارد من الشخصيات الروائية »[1]، فحين نسمع قول الشخصية في عمل ما، فإننا نسلم بأنه كلامها فعلا، بالرغم من أن السارد هو المتكلم في حقيقة الحال.

وعلى الرغم من هذا الجهد العظيم من النقاد وعلى رأسهم تودوروف في محاولة منه لدراسة مقولات الصيغة وشرح وتحليل خصائصها وما يتعلق بها من قضايا في صميم السردية ، فإن الذي لاحظه الباحثون أن مقولة الصيغة كانت ولا تزال من بين أعقد المقولات السردية نتيجة مختلف العلاقات التي تتحكم في هذه الأخيرة في إطار عملية السرد.

3-1-4- شعرية السرد :

قام تودوروف في عمله الشهير" نحو السرد الديكامرون" بتحديد البنيات المجردة التي تقوم عليها المنظومة السردية بصورة عامة " بغية الوصول إلى نحو عام للقص أي الوصول إلى النظام السردي على غرار ما قامت به الدارسات اللغوية من تحديد النظام اللغوي القائم على الاسم والفعل والصفة يقول رامان سلدن: « يقدم تودوروف أكثر القضايا حيوية في دراسته "ديكاميرون " بوكاشيو" بعنوان" أجرومية الديكاميرون"، وهي دراسة تكشف بهالتها العلمية عن محاولة تأسيس " نحو" عام للقص انطلاقا من موقف موضوعي واثق بموضوعيته وسوف نرى أن هذا الموقف هو ما تضمنته مواقف ما بعد البنيوية »[2] .

إن مشروع " نحو السرد " لدى تودوروف يقوم على إقامة تناظر بين اللغة، ومكونات السرد، وينبني على مستويات حصرها تودوروف في ثلاثة مستويات :

1- م ن ، ص63.

2- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، 1998، ص 100

1- المستوى الدلالي: يقابله المضمون الحكائي(الحكاية)، أو ما يعرف بالمتن الحكائي لدى الشكلانيين.

4- المستوى اللفظي: فهو يمثل في اللغة التي تتجلى من خلالها الحكاية"المحتوى السردي"

3- المستوى التركيبي: وهو أهم هذه المستويات على الإطلاق في السردية البنيوية، والذي يقابل مختلف العلاقات القائمة بين الأحداث.

إن هذه المستويات تتعالق ببعضها البعض عبر جملة من العلاقات، وتتداخل فيما بينها لتحديد وظائفها والكشف عن دلالاتها منفردة و مجتمعة في تعالقها بالكلّ، وهذا ما قد بيّنه أبو النضر بقوله: «هذه المستويات يتداخل بعضها ببعض ويترابط وهي بتداخلها وترابطها تكشف عن وظيفة كل مستوى ودلالته منفردا ومجتمعا مع غيره من المستويات» [1]. فلا قيمة للجزء إلا بالنظر إلى الكل الذي ينتظم فيه، والنظام الذي يظل يخضع له ضمن ذلك الإطار.

3-2- جيرار جنيت (Gérard Genette) **و حدود السرد:**

كان للناقد الفرنسي" جيرار جنيت" عظيم الأثر وجليل الفضل في بناء نظرية السرد وتطوّرها على يده، وذلك من خلال إسهاماته النقدية العديدة والمتنوعة في إرساء مفاهيم السرد، والعناية بمختلف قضاياه في إطار النظرية البنيوية، حيث يعدّ مقاله "حدود السرد" الذي نشر في مجلة تواصلات في عددها الثامن، من بين أحد أهم ما كتب في ذلك، وهو ما سأحاول أن أتعرض له، فيما المقولات الآتية:

3-2-1- مقولة السرد و المحاكاة:

ذهب جنيت إلى أن الدراسات القديمة اعتبرت المحاكاة مباينة للسرد، ومتشابه معه و في هذا التناقض بعينه ويظهر ذلك جلياً في آراء أفلاطون وتلميذه أرسطو في دراستهما لإلياذة هوميروس " فيرجعه كل شعر هي المحاكاة عند أرسطو، ويؤكد ذلك بوضع شروط من خلال مشاهدة العرض المسرحي، ويؤكد " جينيت" على عدم وجود خلافا بين أفلاطون وأرسطو إلا في

1- موريس أبو النضر، الألسنية والنقد الأدبي، ص9

المصطلحات، ولا مشاحة في المصطلحات بدليل أنها لا يختلفان حول التناقض بين الخطاب السردي والخطاب الدراسي، لأن الخطاب الدرامي « أكثر اكتمالاً من حيث المحاكاة »[1] من الخطاب السردي الذي ليس له دور كبير في هيكلة العمل الأدنى.

ويرى أفلاطون وأرسطو أن المحاكاة المباشرة تعتمد على الحركات واستدرك عليهم بالإضافة إلى ذلك اعتمادها على الأفعال، فالمحاكاة المباشرة تعتمد على نشاط لغوي يقوم به الشاعر، كما يمكن أن تقوم به شخصيات أخرى مختلفة، ويدلل على ذلك بأبيات من الإلياذة التي فيها نشاط لغوي يعبّر عن أفعال الشخصيات.

ثم يقسم "جينيت" السرد إلى قسمين سرد تاريخي وسرد خيالي، ولكل منهما أسس ومبادئ يتكئ عليها، فالسرد التاريخي ينفي نفياً تاما كل التغيرات التي تحدث على تشكيلة السرد تشوها يسيء إلى مجرى التاريخ بخلاف السرد الخيالي الذي يتقبل هذه التغيرات والتعديلات وبإمكانه ترك أو حذف البعض منها، وتدرك هذه التقسيمات بالنظر إلى المضمون.

كما لا يميّز "جينيت" بين الخيال الشعري والخطاب، وبذلك يناقض نظرية المحاكاة التي ترفع درجة الخيال الشعري فوق الخطاب، فحينئذ تخرج الأحداث التاريخية عن خطاب المؤرخين، لأن نظرية المحاكاة لا تميز بين المتخيل و الممثل، فاللغة عند "جينيت" تتمثل المتخيل بدون فصل.

ويصل "جينيت" إلى خلاصة تعتبر قصر الأدب في حيز و احد، وحيد يتمثل في السرد دون الخطابات الأخرى، بخلاف أفلاطون الذي يجعل المحاكاة مقابل السرد أي محاكاة تامة ناقصة، وفي الحقيقة الأمر لا فرق بينهما؛ بل هما محاكاة واحدة، وهي محاكاة ناقصة التي تأخذ حيزا وحيدا، وهو السرد.

3-2-2- مقولة السرد والوصف:

يشير جنيت في مبحث السرد والوصف إلى أن التمييز بين هذين المصطلحين لم يحظ بعناية الدراسات القديمة، وأن دراسته ينبغي أن تكون بالنظر إلى آليات اشتغالهما داخل البنية

1- جيرار جينيت، "حدود السرد"، تر: بن عيسى بوحمالة، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص 83.

النصية السردية. مشيرا إلى أن درجة التداخل و التواشج الواقع بين هذين العنصرين يجعل رسم حدود بينهما ولهما من الصعوبة بمكان، فالسرد يختص بوصف الأحداث في تتابعها الزمني، بينما إذا تعلق بالأحياء والأشياء كان وصفا، وعلى الرغم من طرافة هذا التمييز بين السرد والوصف، وإمكانية الوقوف على« نصوص وصفية خالصة موقوفة على تمثيل الأشياء في حدود كينونتها الفضائية خارج أي حدث بل وأي بعد زمني»[1] ، إلا انه لا يمكن أن نتصور سردا في منأى عن الوصف، ذلك أن الفعل على ما فيه من حركة وتعلق بالزمن هو وصف أحداث كونه يقوم بعرضها ،هذا ما يدل على أن الوصف ألزم للنص السردي من السرد ذاته، مما ينتج عنه القول من السهل أن نصف دون أن نسرد، لكن من الصعب أن نسرد دون أن نصف.

لكن إذا نظرنا إلى الجوانب الوظيفية لهما في النص، فإننا لا نكاد نعثر على وصف – على الرغم مما يحتله من حيز داخل النصوص السردية– غير مرتبط بالسرد، لأن الوصف يبقى خادما ومساعدا للسرد.

يرى جنيت أن إشكالية تداخل السرد والوصف ينبغي أن تعالج بالنظر إلى الوظائف الحكائية للوصف داخل النص، وعلى ذلك الأساس تكون للوصف وظيفتان:

وظيفة جمالية تزينية: تتم عبر« التوقفات التأملات»[2]، وذلك ما قد شاع في الدراسات البلاغية القديمة التي نظرت إلى الوصف على أنه من المحسنات البلاغية.

وظيفة تفسيرية رمزية: و هي ما أوضحه بقوله:« فالصورة التي ترسم شكل الشخصيات وتصف ملابسهم وأدواتهم وأثاث بيوتهم تكشف عن تركيبهم النفسي وتبرره أيضا»[3]، وهي أهم وظيفة لديه، وتظهر جلية في الرواية التقليدية التي تعنى بالجانب الوصفي ذي الأبعاد الدلالية المختلفة.

---

[1]– جيرار جينيت ، "حدود السرد"، ص76

2– جيرار جينيت، خطاب الحكاية ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الازدي عمر الحلي، منشورات الاختلاف، المملكة المغربية، ط1، 1996، ص114.

3 – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1992، ص 441.

ويرى جنيت في آخر هذا المبحث أنه على الرغم من الوسائل اللغوية المشتركة التي يستخدمها كل من السرد والوصف، فإن مضمون كل منهما يساعدنا على تمييز كل منهما عن صنوه، فالسرد يدل على أفعال و أحداث تخضع إلى زمن، و تكون أكثر حركية، بينما الوصف يعبّر عن أشياء و شخصيات عبر تجاورها المكاني بعيدا عن ما هو زمني، وهذا ما يجعله أكثر تأملا.

3-2-3- مقولة السرد والخطاب:

لقد بيّن "جينيت" أن "أفلاطون" في كتابه"الجمهورية"، وأرسطو في كتابه" الشعر" حصرا الأدب أو الشعر في نظرية المحاكاة أو الأدب التمثيلي، ومن هنا قام أرسطو بإقصاء كل الشعراء الذين يستندون في أعمالهم إلى نظرية المحاكاة، سواء كان ذلك في عمل السرد أو العرض المسرحي، و أما النثر، فيستند على الخطاب المباشر، و يهمل الأدب التمثيلي الذي يقول به أرسطو. فكأن الأدب صار يتكئ على قطبين هامين: السرد والخطاب، كما يقول "بنفنيست"، « ضمير الغائب (هو) على السرد من خلال عرض حالة إنسانية أو مجموعة أحداث لها دورها الخطير في تغيير مسار حياة الفرد أو حياة الجماعة »[1]، فهذا ما ليست به صفة الموضوعية، أما الذاتية، فهي أقرب ما تكون في الخطاب، لأن أبرز سماته ضمير(الأنا) تماما يتحدد من خلال إسناد الحديث للشخص بخلاف الصفة الموضوعية التي تتحرر بغياب السارد تماما، وغياب كل ما يدل عليه، وهذه المميزات لا تظهر للعيان في كل من الخطاب أو السرد، فكل منهما يتدخل مع الآخر، وهذا لا يعني وجود عناصر في الخطاب يجعله موضوعيا، أو وجد عناصر الخطاب في السرد يجعله يتصف بالذاتية، فتدخل عناصر الخطاب في السرد « لا بد، وان يتم الإحساس بها كتشويه لاستواء العنصر السردي عند الاقتضاء»[2]. أما السرد إذا تدخل مع الخطاب يكون جزء

1- حسن حمدي، فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف الجزائرية، ط1 ، 2002، ص78.

2- جيرار جينيت ، "حدود السرد"، ص81.

من أجزائه، وأما الخطاب إذا تدخل مع السرد فيبقى خطابا، لأن عناصر تبقى ظاهرة يمكن إدراكها بسهولة.

وبيّن "جينيت" العلاقة الخفية والمتشابكة بين السرد والخطاب، وذلك من خلال استقراء التغيرات التي طرأت على الرواية في مراحلها عبر العصور، ففي العصر الكلاسيكي، كان(المؤلف – السارد)؛ لأنه يتدخل مباشرة في مجريات السرد، فيتكلم مع القارئ ويحاوره، وقد يكون (السارد – المؤلف) في نفس العصر حيث تتلى شخصية أخرى كامل الخطاب، وأحيانا يكون (المؤلف– السارد) بحيث يوكل الخطاب لمختلف الشخصيات بينما في القرن 18 حدث التوازن بين السرد والخطاب.

ويظهر من التساؤلات التي طرحها جنيف في أخر هذا المقال مدى حبّه العظيم ورغبته الشديدة في تطوير أفق السرد والارتقاء به إلى آفاق جديدة حيث يقول: « هل ستتمكن الرواية بعد الشعر من الخروج نهائيا عن عصر التمثيل؟ وهل يجوز للسرد– في إطار تميزه السلبي الذي أتينا على الإقرار له به– أن يتشكل بالنسبة إلينا مقدماً ما يشكله الفن بالنسبة لهيجل؟ أي كونه شيئاً منتمياً إلى الماضي، ويتطلب منا بالاستعمال التعامل معه في نطاق تراجعه والكماشة، وذلك قبل أن يخلى أفقنا نهائيا »[1].

3-2- 4- مقولة الزمن:

قسم جنيت الزمن إلى قسمين، زمن أولى (حاضر) وزمن تابع، ويشمل الزمن الماضي (الاسترجاع) والمستقبل (الاستباق)، ومعنى الاستباق « كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدماً»[2]؛ أي ذكر الأحداث السابقة عن زمن القص، ومعنى الاسترجاع على« كل ذكر لاحق، لحدث سابق التي نحن فيها من القصة »[3]، حث جينيت على زمن التلقي الذي يقسمه إلى قسمين: زمن الحكاية المروية، وزمن تلقي هذه الحكاية، وذلك من خلال الترتيب والديمومة

1- جيرار جينيت ، "حدود السرد ، ص83.

2- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ، ص51

3- م ن، ص51

والتوتر. فلا بد في الترتيب من اختلاف أحداث القصة المروية إذا كان ترتيبها في الواقع أو حدث فعلاً وأما مصطلح (استرجاع)، فهو يعني عند جينيت:« حدوث ارتدادات في الزمن الماضي، فهذه الارتدادات والأحداث تساعد على فهم الحدث في زمن القص، وأما مفهوم (استباق) فيكون لتوضيح الإسقاطات نحو المستقبل »[1].

أكدّ جنيت على اختيار الترتيب المناسب في مجموعة الأحداث التي تقع في آن واحد أو تقع في زمانين ومكانين مختلفين مع مراعاة عملية القراءة التي تستلزم المناوبة في تلك الأحداث، وهذا ما يفقد الكاتب السيطرة على ديمومة الأحداث، إلا في حالة ما إذا كان السرد حواراً بين الشخصيات، بحيث يتطابق زمن التلقي وزمن السرد في وقت واحد، فيكون زمنا واحدا مثل مشاهدة العرض المسرحي.

وقد أوضح جنيت الزمن بمصطلحات دقيقة وشارحة فقال: « وقد يمكن تخطيط القيم الزمنية لهذه الحركات الأربعة تخطيط كافياً جداً عن طريق الصيغ الرياضية التالية التي يدل فيها « زق» على زمن القصة و « زح » على زمن الحكاية، الذي ليس إلا زمنا كاذبا أو زمنا زائفا

الوقفة : ز ح = ن، ز ق .0 = إذن ز ح ∞ ≻ ز ق.

المشهد: ز ح = ز ق

المجمل : ز ح ≺ ز ق

الحذف: ز ح = 0، ز ق = ن .إذن : ز ح ≺ ∞ ز ق."[2]

فيستعمل "جينيت" مصطلح الحذف والمجمل و المشهد، ويعدّ الهدف والوصفة لحمة الديمومة في السرد، لأن الحذف تحذف فيه أفعال كاملة بأسلوب مباشر، و إما الوصفة، فهي تمطيط للأوصاف والتعليقات من السارد أو القاضي، بدون قيود وحدود تذكر، فيصير زمن الحكاية أقل من زمن القص، و إما مصطلح (المشهد)، فيكون في حالة توازن بين زمن الحكاية وزمن السرد مثل الحوار، وأما مصطلح المجمل، هو عبارة عن اختزال أحداث سنوات في زمن قصير،

1- م ن، ص ن.

2- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ، ص109.

ويكون زمن الحكاية أكبر من زمن القصة، كما يستخدم مصطلح (التواتر) للدلالة على« طريقة الحكي مرة واحدة لأحداث وقعت أكثر من مرة، مثل الشمس تشرق كل يوم ويسمى السرد عندئذ بالسرد المتواتر»[1].

وكل هذه الظواهر يعتبرها جينيت تقنيات روائية صرفه، كما تساهم العلاقات فيما بينها على إنتاج ما يسمى بإيقاع السرد[2]

ثانيا/ أثر نظرية السرد في النقد الأدبي العربي:

لم تقتصر السردية والسردية الغربية على وطنها الأصلي بل سرعان ما تجاوزت أسواره إلى مناطق بكر خاصة العربية منها،كل ذلك تمّ عبر بوابة الترجمة والنقل وتحت تأثير فعل المثاقفة، فقد ترجمت تلك الجهود النقدية السردية الغربية إلى اللغة العربية حتى يتمكن من الاطلاع عليها الباحث العربي، والاستفادة منها في تحليل الأعمال السردية تحليلا يكون أكثر علمية و موضوعية.

ومن خلال ذلك ظهرت ثلّة من النقاد العرب في العصر الحديث، ممن أولوا عناية بعلم السرد وقواعده و على رأس هؤلاء موسوعتي السرد والنقد العربيين الناقد المشرقي العراقي عبد "الله إبراهيم"، والناقد المغربي "سعيد يقطين"، فكيف تمثّل كل من هذين الناقدين نظرية السرد عند الغرب على مستوى النظرية و التطبيق، وما مواقفهم النقدية من التنظيرات الغربية للسرد ؟

لعلّنا لا نعثر عن الإجابة عن ذلك إلّا إذا تفحصنا مؤلفاتهم في هذا الميدان، و من ثمّة الوقوف على مختلف آرائهم و أعمالهم النقدية وإسهاماتهم في إثراء نظرية السرد.

إنّه من المعلوم أن السرد لم يكن حكرا على الأمم غير العربية، بل كان للأمة العربية حظّها في ذلك، وما ذلك إلا تعبيرا منهم عن حاجتهم الماسة لهذا الجنس الأدبي لصياغة مختلف أفكارهم و مشاعرهم التي كانت تنتابهم منذ أقدم العصور وأغبر الدهور؛ إلّا أن الاهتمام بالسرد وبقواعده ورصد قوانينه لم يكن بالشكل الذي نجده عند الأمم الغربية في العصر الحديث حيث

1- م ن، ص129.

2- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ، ص109.

كانت السطوة، والحظوة لجنس الشعر الذي ظل زمنا طويلا الشكل التعبيري المفضل، والمهيمن على غيره من أشكال التعبير الأدبي لدى العربي، إلى أن حلّ العصر الحديث والمعاصر على العرب بمختلف مستجداته وتطوراته وتحولاته المختلفة على مختلف الأصعدة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، فكان لهذا الجنس الأدبي نصيب الأسد، وشهد الشعر تراجعا بعد ذلك خلخل مكانته و زلزل منزلته.

وحيث أن من المتعارف عليه أن كل إبداع أدبي تواكبه حركة نقدية تسايره وتتعايش معه، بات من الضروري مرافقة السرد وأشكاله في هذا العهد بالعناية والاهتمام والتقويم لمختلف التجارب السردية، مما نشأ على هامشه قيام دراسات سردية تعنى بالأشكال السردية على غرار ما هو ملاحظ في الثقافات الأجنبية الأخرى، وهذا ما قد نلمسه من اهتمام نقدي عربي في مغارب هذه المعمورة و مشارقها.

وهذا ما سنتطرق إليه فيما هو آت، حيث سنشير إلى أهم هؤلاء النقاد العرب والدارسين لهذا العلم، وأهم جهودهم في ذلك، وعلى رأس هؤلاء نذكر موسوعة السرد"عبد الله إبراهيم" وعميد الدراسات السردية الناقد"سعيد يقطين"، بينما سنرجىء الحديث عن الرؤية النقدية للناقد الجزائري"عبد الملك مرتاض"إلى الفصل الأخير؛لأننا خصصنا لها فصلا لكون،الدراسة التي نحن بصددها تقوم وتتمحور حول تمثلات هذا النّاقد الجزائري لتقنيات السرد وأشكاله في كتابه الذي سمّاه" في نظرية الرواية".

1- "عبد الله إبراهيم" و"كتابه موسوعة السرد العربي":

يعدّ كتاب "موسوعة السرد العربي" بمجلداته التسع الصادر سنة 2016م من بين أهم ما كتب الناقد العراقي"عبد الله إبراهيم"،وأفنى فيه عمرا غير قصير، عالج فيه العديد من القضايا النقدية التي تتعلق بتفكيك ظاهرة السردية العربية وتتبع جذورها في مجلداته الأربع الأولى في حين خصّ باقي المجلدات المتبقية بموضوع السردية العربية الحديثة، وقد اكتسى هذا الكتاب كل هذه

الأهمية من طبيعة السرد نفسه الذي يتّصف بالشمولية حيث نلفي له حضورا متميّزا في مختلف الميادين والمجالات المعرفية المختلفة.

ويمكن أن نشير في هذا الصدد إلى أهم القضايا السردية النقدية التي تناولها في هذه الموسوعة، والتي تتعلق بميدان علم السرد .

1-1- تأصيل السردية العربية في إطار فضائها الثقافي:

إنّ تأصيل السردية العربية من القضايا الفكرية والنقدية التي حمل همّها طائفة من أبناء الوطن العربي في الآونة الأخيرة في ظل الوافد الغربي حيث يعدّ الناقد عبد الله إبراهيم أحد هؤلاء العرب، و في هذا الصدد نجده يقول:« رسمت لنفسي هدفاً منذ ثلاثين عاماً، وهو استنباط القواعد العامة للسرد العربي من مروياته ومدوناته، ولم آخذ بالطريقة المدرسية التي استعارت طرائق التحليل الفرنسية والأنجلوساكسونية، والتعسّف في تطبيقها على السرد العربي، ولا يجوز ذلك في تقديري، مع ما فيه من فائدة عظيمة في المنهج والمصطلح، وللتعبير عن هذا الهدف كان ينبغي عليّ أن أرتحل مدة ربع قرن في قارة السرد العربي لاستخراج الأنظمة السردية للأنواع الكبرى فيه، ولا أوافق القائلين بأن السرديات علم يجوز تطبيقه على أدب هذه الأمة أو تلك؛ فالأحرى أن يكون مقترباً منهجياً نستعين به لاستنباط خصائص السرد عند هذه الأمة أو تلك »[1] فيتّضح من كلامه خصوصية السرديات العربية عن غيرها من سرديات غربية، والتي ينبغي ان تحترم في ظل التضايف الثقافي والعلمي الواقع بين مختلف الثقافات العالمية خاصة وأنه يعدّ الظاهرة السردية تجاوز لما هو أدبي إلى ما هو ثقافي، ويضيف أن التسليم بصحة النظريات السردية الغربية والادعاء بصلاحيتها المطلقة « نوع من اللاهوت السردي يماثل اللاهوت الديني القائم على المسلّمات، وينبغي نقده وتفكيكه وتجاوزه إلى البحث والاستنطاق والتأويل،بدل استعارة جهود الآخرين...»[2]. فالناقد يدعو بإلحاح شديد إلى نبذ التلقي السلبي ومحاولة الاجتهاد والتلقي الايجابي

1- عبد الله إبراهيم، الرواية ديوان العرب وحذار من غشماء السرد، مجلة القدس العربي، السنة الثامنة والعشرون، ع 8699، لندن، جانفي2017، ص12

2- م ن، ص12

للجهود الآخر في ظل فعل المثاقفة حفاظا على الخصوصية السردية العربية التي وان اشتركت مع غيرها، فإنّها تختلف معه في أشياء أخرى تفرضها اللغة، وما تتسم به من تواشج مع مختلف المضامين السردية التي لا يمكن فصلهما عن بعضهما البعض.

1-2- علوية السرد على الشعر لدى العرب:

إن الإيمان بعلو السرد وتفضيله على الشعر جعلت عبد الله إبراهيم يصرح بتلك المنزلة والمساحة التي شغلها حيث يرى أنه:« لم يشكّل الشعر في حياة العرب غير هامش ضيق مقارنةً بالسرد الذي أجرى تمثيلاً كبيراً للخيال العربي والإسلامي، لقد نادت لقول الشعر فئة تريد الانتفاع بضربٍ من القول اتّخذ صيغ المدح أو الهجاء أو الرثاء أو الغزل، وكانت تنتظر المكافأة في الغالب، وفيها تصنّع ظاهر باستثناء عددٍ من الشعراء الذين انطوت فكرة الانتفاع لديهم تحت غطاء الصنعة الباهرة، و إلى ذلك، فالشعر عند العرب هو تغنّي الشاعر بنفسه أكثر من الغوص في شؤون مجتمعه،أما السرد فقد شمل حياة الأمة – بدءاً من أوابد العرب في الجاهلية، مرورا بأيامهم وأحاديثهم وأخبارهم وتواريخهم، وصولاً إلى مروياتهم التي شملت الحكايات والخرافات والسّير الشعبية، ومدوناتهم التي مثلتها مقاماتهم وعددها يربو على ألفي مقامة، وصولاً إلى الرواية الحديثة التي قدمت تمثيلاً شاملاً عن أحوال العرب. أخفق الشعر إخفاقا تاماً في ذلك، فانحسر و انهارت قيمته، وبالإجمال ما انتظر رواة السرد انتفاعاً بل رغبة في الاعتراف على نقيض ما سعى معظم الشعراء إليه ...»[1] وبهذه الموازنة التي أقامها الناقد بين الشعر والسرد نلفيه يفضل السرد عن صنوه الشعر،ويقدم تبريرا لذلك يقوم على أن موضوع كل من الاثنين حيث يتعلق السرد بقضايا الأمة في حين أن الشعر يتمحور حول الشاعر وذاتيته، وهو ما جعل منزلة الشعر تتراجع، ويخفق في الحفاظ على تلك المكانة في وقت حقق فيه السرد قفزة نوعية من الهامش إلى المركز

1- عبد الله إبراهيم، الرواية ديوان العرب وحذار من غشماء السرد، ص12

لكن لا يمكن أن نذهب مع الناقد هذا المذهب فمن الشعر ما دارت قضاياه وموضوعاته حول المجتمع.

1-3- السرديات العربية وعَنَت المرجعيات الدينية والسياسية:

إن السرد من منظور الناقد عبد الله إبراهيم قد ضيّق عليه الخناق من طرف كل من السياسة والدين، و في هذا الشأن يقول: « قوبل السرد بعَنَت ديني وأخلاقي وسياسي؛لأنه لم يمتثل لا لشروط الدين، ولا لشروط المؤسسة السياسية ...تجسّد السرد عند القدماء في« أوابد العرب»أي الأساطير الحاملة لعقائدهم، وكانت تروى بإسهاب، جاء الإسلام فأبطلها وحرّمها ووصفها القرآن بعدد من الآيات بأنها أساطير الأولين- أي أباطيلهم- وعدّها من الرذائل التي لا يجوز أن تروى في ظل عقيدة جديدة. حال الإسلام دون تداول السرد، وحينما ظهر التدوين في القرن الثاني الهجري مع تأسيس الدولة خضع المدوّنون لشروط الدولة؛ فما أبيح تدوين شيء جدير بالاهتمام من السرد العربي،ولكي نعرف ما كان للعرب من مرويات قبل الإسلام لابد من اختراق حاجزين: القرآن والتدوين، وبذلك أصبحنا أمام تحدّيين: ديني وتأريخي؛ فقد أبطل القرآن المرويات القديمة بحكم حملها لأفكار جاهلية، وحال التدوين دون حفظها...»[1].

يتضح مما سلف أن الناقد عبد الله إبراهيم يكشف عن موقف الإسلام من السرد بجانب عوامل أخرى سياسية تتعلق بالدولة، ويحصر بذلك أزمة البحث عن المرويات في القرآن والتدوين اللذين في نظره سببين رئيسين وحاجزين عظيمين في وجه البحث.

1-4-نشأة السرد العربي الحديث:

يرى "عبد الله إبراهيم"أن السرد العربي الحديث الذي يَمثل في الرواية قد ظهر قبل أن يعرف العرب الرواية الغربية، وبهذا يخالف العديد من النقاد والدارسين، حيث يقول في هذا الصدد: « ظهرت الرواية العربية قبل معرفة العرب بالرواية الغربية، وقبل شيوعها في أوساطهم ، وهي نتاج تحلّل الأشكال السردية القديمة وانبثاقها مجدّداً في شكل الرواية، ظهر هذا المخاض في

1- عبد الله إبراهيم، الرواية ديوان العرب وحذار من غشماء السرد، ص12

النصف الأول من القرن التاسع عشر، وفي منتصفه ظهرت أول رواية عربية، وهي« وي. إذن لست بإفرنجي »، وفيها يتضح البناء السردي للرواية، وبناء الشخصيات، والموضوع، والحبكة، وشهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر ظهور عشرات الروايات تركز معظمها في بلاد الشام ....»[1]. فهو بهذا يرى أن الرواية العربية هي امتداد للأشكال السردية العربية القديمة خلافا للقائلين بغربة هذا الجنس السردي الحديث عن الثقافة العربية ولعل في هذا توجه تراثي للناقد عبد الله إبراهيم ظل يناشده ويجابه به تيار الحداثة الذي استولى على عقول العديد من المفتونين بالغرب وحضارته المزعومة.

1-5-التخيّل التاريخي بديلاً عن الرواية التاريخية:

شهدت الرواية التاريخية تحولا عبر الزمن مسّ تلك الصلة التي تربطها بالتاريخ لأنه « ما عادت الرواية حاملة للتاريخ – كما كان الأمر مع جورجي زيدان– بل أمست متّصلة بالعبرة التاريخية التي تعتمد على حبكة متخيلة تستلهم وقائع لها صلة بالتاريخ؛ لكنها لا تمتثل لشروطه، وإن سعى زيدان لحمل التاريخ في رواياته ...»[2]. من هنا يتضح ذلك التواشج بين الواقع و بين الرواية كفن وعالم تخيّلي و الجانب التاريخي المضمن بها، وأهم الاختلافات بين ما هو من قبل التاريخ وما هو من قبل الأدب والخيال والفن.

يعرج الناقد عبد الله إبراهيم بالظاهرة السردية، فينقلها من عالم الأدب إلى إعدادها ظاهرة ثقافية، فيقول:« خلاصة عملي في مجال السرديات ظهرت في"موسوعة السرد العربي" وهي كتاب كبير أخذ منّي عشرين سنة، يتضمن دراسة الظاهرة السردية باعتبارها ظاهرة ثقافية،وليس ظاهرة أدبية فقط»[3]. وبهذا يشير الناقد إلى الأهمية الكبيرة التي تحظى بها الظاهرة السردية وتجاوزها لما هو أدبي إلى ما هو ثقافي مما يجعل أمرها بالضرورة بمكان ضمن التنوع الثقافي بين الأمم والشعوب.

1- م ن، ص12

2- عبد الله إبراهيم، الرواية ديوان العرب وحذار من غشماء السرد، ص12

3- عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص45.

ويشير إلى جهوده في استقصاء الظاهرة السردية، ومحاولته لاستنباط قواعد للسرد العربي، فيقول:« تتبعت هذه الظاهرة منذ العصر الجاهلي مرورا بالإسلام، وموقف الإسلام من السرد، ثم العصور الإسلامية الوسيطة كالعصر الأموي والعصر العباسي، وانتقلت إلى القرن التاسع عشر حيث اقترحت تفسيرا ثالثا لنشأة الظاهرة السردية الحديثة،وبخاصة نشأة الرواية العربية في محاولة لإعادة النظر بالتفسير الشائع الذي يقول إن الظاهرة الروائية إمّا أنها استعيرت من الغرب، أو أنها طورت عن المرويات السردية العربية، ثم انتقلت بالموسوعة إلى القرن العشرين وحللت أكثر من مئة رواية عربية. وكنت أريد أن أستنبط القواعد الكبرى للسرد العربي الحديث من خلال هذه النماذج»[1]. وبهذا يفصح الناقد على منهجه في تأليف موسوعته القيمة، وما كان ينشده من وراء ذلك من الوصول إلى شعرية السرد العربي الحديث من خلال استنباط القواعد والقوانين التي تحكم السرد العربي الحديث.

2- "سعيد يقطين" و"مشروعه النقدي السردي":

بذل الناقد المغربي سعيد يقطين جهودا عظيمة في ميدان السردية، لعلّ أهم ما كتبه وحرّره في مجال التنظير والتطبيق لهذا العلم كتابيه الشهيرين" تحليل الخطاب الروائي" (الزمن، السرد، التبئير)، وكتابه انفتاح النص الروائي إذ يعدّ هذين الكتابين من أنفع الكتب التي لا غنى للباحث عنها في ميدان علم السرد، وذلك لما تنطوي عليه من تأملات نقدية وقضايا سردية جليلة،.

2-1- تحليل الخطاب الروائي:

فالكتاب الأوّل تضمن ثلاثة محاور أساسية عظيمة القدر في علم السرد و تحليله، والتي جاءت جليّة من خلال العنوان التفسيري للكتاب "الزمن والصيغة والرؤية السردية"، فضلا عمّ اشتمل عليه مدخل الكتاب الذي تناول فيه صاحبه التعريف بالجهود المضنية للحركة الشكلانية الروسية في ميدان علم السرد، وهذا ما قد أشار إليه الناقد محمد عزام بقوله: « في (المدخل) تحدّث عن الشكلانيين الروس الذين نادوا بضرورة ميلاد علم جديد للأدب، ليس موضوعه الأدب،

1- عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية ، ص ص 45- 46.

وإنما(الأدبية)، وذلك بدراسة الخصائص النوعية للموضوعات الأدبية، كما تحدّث عن النجاح الباهر الذي حققته اللسانيات في الدراسات الأدبية »[1]. ولعلّه كان يصبو من وراء ذلك إلى تعريف القارئ بالروافد التي قامت عليها نظرية السرد تحت وطأة كل من اللسانيات، وجهود المدرسة الشكلانية التي تخلّق في رحمها علم السرد، واستمد منها حيويته وفعاليته.

أما فيما يتعلق بالمحاور الرئيسة للكتاب، فلم تخرج عمّ تضمنه عنوانه التفسيري من عناصر ثلاثة: زمن وصيغة ورؤية سردية، وهذا ما سنستعرضه بعد قليل بشيء من التفضيل.

2-1-1- الزمن:

شكلت المفاهيم النظرية و التصورات الفكرية لقضية الزمن عند الغرب والعرب، مرتكزا أساسيا للمكاشفة النقدية التي قام بها الناقد "سعيد يقطين"، حيث تعرّض إلى إشكالية الزمن في اللغة العربية، وأخذ بآراء وأفكار كل من تمام حسن، وتصوّرات كل من الناقدين" جيرار جنيت" و"لاينس" و بنى على ذلك تصوّره ومفهومه للزمن مع إشارته لتعدد دلالة الزمن حسب الجهات التي تتناوله بالدراسة، حيث نجده يقول في هذا السياق: « إن مقولة الزمن متعددة المجالات، وكل مجال يعطيها دلالة و يتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري و النظري ، وكانت حصيلة تصور مقولة الزمن تجد اختزالها العلمي و المباشر مجسدا بجلاء في تحليل اللغة في أقسام الفعل الزمنية في تطابقها مع تقسيم الزمن الفيزيائي إلى ثلاثة الأبعاد وهي: الماضي، الحاضر، الدستقبل »[2]

ثم ما يلبث بعد هذا إلا أن يقوم بتطبيق مفاهيمه للزمن و أشكاله لديه على رواية " الزيني بركات" من خلال اتخاذ جملة من الخطوات المنهجية نشير إليها، فيما يلي:

- التفريق بين زمن القصة وزمن الخطاب.

1- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا 2003، ص170.

2 - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،(الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط3 1997، ص 61

– تقسيم الخطاب إلى وحدات.

– عقد مقارنة بين زمن الخطاب الروائي وزمن الخطاب التاريخي.

ليخلص إلى خصوصية زمن الخطاب الروائي و استكناه أبعاده حيث لاحظ أن الإمساك بهذا الزمن ليس باليسير، فهو شديد التفلت فيقول في شأنه: « زمن يصعب الامساك به وتحديده بدقة(...) إنه أخذ هنا مظهر محاولة الخروج على زمن الخطاب السائد، وخلخلة زمن القصة معطيا إياها بذلك نحوية خاصة »[1].

وعلى العموم، فتلك الخصوصية التي بنى عليها الناقد" يقطين" مفهوم الزمن، جعلته يرى أن دلالة الزمن ستظل مفتوحة غير محدودة، وربما ذلك نتيجة لطبيعة الزمن الذي أرجأ الحديث عنه إلى مبحث ما سيناقشه في كتابه النقدي الثاني " انفتاح النص الروائي"، المتتم لهذا الكتاب.

2-1-2- الصيغة :

لم تكن مقولة الصيغة بأقل خط من مقولة الزمن في المكاشفة النقدية لدى " سعيد يقطين"، فقد تناولها في ضوء المفاهيم النظرية التي أسهم بها النقاد الغربيين خاصة ما جاء عن "تودوروف" الذي يرى أن الصيغة تمثل في الطريقة التي يقدم بها الراوي القصة إلّا أن تصوّر "يقطين" تقوم أساسا على تصوّرات "تودوروف"، حيث يقسم الرؤية السردية إلى سبعة أنماط يقول في هذا الشأن: « سأعتبر الصيغة أنماطا خطابية يتم بواسطتها تقديم القصة»[2].على الرغم من أن "بيرسي لوبوك" سبق وأن أشار إلى تقسيمه الأسلوب إلى سرد وعرض، فإن يقطين يأخذ بهذا إلّا أنه يقسم هذين الأخيرين إلى سبعة أنماط ،ويتوصل إلى نتيجة أن المتلقي في الخطاب المسرود وهو أحد هذه الأنماط المستحدثة لديه يكون غير مباشر بينما يكون مباشرا في الخطاب المعروض. ويلجأ مرة ثانية إلى عقد مقارنة الصيغة في كل من الخطاب الروائي والخطاب التاريخي بغية استخلاص خصوصية هذه الصيغة في الخطاب الروائي ومن ثمة تطبيق مفاهيمه لها على الروايات

1- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 166

2- م ن، ص

المستهدفة بالدراسة والتحليل. ومع ذلك يرى أن الحديث عن هذا المكوّن السردي الهام يظل ناقصا ما لم يهتم بالمخاطِب.

وعلى العموم، فإن هذا الفصل الثاني من الكتاب، قد تمحوّر حول قضية الصيغة في الخطاب الروائي إذ يقول محمد عزام: « ولقد جال الباحث في رحاب هذا البحث الجديد وعرض آراء الباحثين المعاصرين وإضافاتهم في (الصيغة) أو الطريقة التي بواسطتها يتم تقديم القصة في الخطاب.وهذا ما يمكّن من الوصول إلى إقامة (نمذجة) للرواية، وذلك من خلال محاولة الإجابة عن سؤال هو: لماذا تهيمن هذه الصيغة أو تلك في حقبة ما ؟ أو عند روائي ما ؟ أو في تجربة روائية معينة ؟»[1].

فلم يخرج الناقد بهذا العمل عمن تقدموه سوى في محاولة استعراض الجهود السابقة وتعليل هيمنة بعض الصيغ السردية على أخرى، وفق اعتبارات متعددة و مختلفة.

2-1-3- الرؤية السردية:

تشكل الرؤية السردية إحدى المحاور الرئيسة التي عالجها الناقد يقطين في كتابه تحليل الخطاب الروائي حيث حامت حولها العديد من الدراسات على اختلاف في المصطلح الذي أطلق على هذا المكوّن الخطابي، وهو ما قد جعل الناقد يقطين يستعرض مختلف الجهود والتصورات النظرية حول هذه القضية انطلاقا مما أسهم به "هنري جيمس" و"بيرسي لوبوك" مرورا بالشكلانية الروسية ووصولا إلى مفاهيمها عند النقاد الفرنسيين كـ "تودوروف" و "جيرار جنيت"، هذا الأخير الذي وحّد الرؤية بالصوت تحت مصطلح التبئير. ومن خلال ذلك بنى الناقد يقطين مفهومه للرؤية السردية، ويعمل على تطبيقه على رواية "الزيني بركات" مقدما جملة من الملاحظات التي تحدد خصوصية الرؤية السردية في الخطاب الروائي مقارنة بالخطاب التاريخي، حيث توصل إلى أن الرؤية السردية تتميز بالتعدد والتحول الأمر الذي يعود على القارئ بالسلب، ثم يقوم بعد ذلك بتطبيق ما توصل إليه من نتائج على المدونة المستهدفة بالدراسة والتحليل.

1- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 175

يختم يقطين كتابه بإثارة العديد من التساؤلات، وطرح جملة من الإشكالات التي رأى أن الإجابة عنها ستكون من حظ كتابه الثاني انفتاح النص الروائي المكمل لكتاب " تحليل الخطاب الروائي" "الزمن، السرد، التبئير".

2-2- انفتاح النص الروائي

2-2-1 بناء النص:

تناول الناقد "يقطين" في هذا الكتاب الهام و المكمل لمشرعه النقدي السردي الذي كان قد افتتحه بكتابه " تحليل الخطاب الروائي" العديد من القضايا حيث كانت قضية الزمن مشتركا بين الكتابين، فحدّد مفهوما له من خلال تحديد بنية النص الروائي الذي ركّز فيه على تحديد العلاقة القائمة بين بعدي الكتابة والقراءة، والتي يرى أنها تسهم في إنتاج الدلالة.

ينطلق من الرؤية النقدية لانفتاح النص وانغلاقه لدى "ميشال اريفي" ويؤسس مفهوم لذلك بناء على النص المتغير بين الانفتاح و الإغلاق ، وثبات القراءة المغلقة، ويتوصل إلى أن" انفتاح النص الروائي العربي زمنيا يظهر من خلال البناء على مستوى دلالي مغاير لما ساد سابقا، وذلك عبر مختلف تقنيات اللعب الزمني، والتي تتجلى من خلال ما ثبت من تقنيات زمنية لدى الناقد "جيرار جنيت" من مفارقات زمنية ومشاهد و تقطيعات زمنية و يخلص أن عبر كل هذا التحوّل و التّغير الذي يشهده النص يتم إنتاج المعنى.

2-2-2 - التفاعل النصي:

يحاول "يقطين" أن يقوم بتفكيك النص الذي كان قد بناه من قبل، وذلك في محاولة منه، لفهم واستخلاص العلاقات التي تربط هذا النص بغيره من نصوص، و لاشك أن هذا ما دفع به إلى أن يجعل دراسة التفاعل النصي في مقابل دراسة الصيغة الموجودة في الخطاب حيث استلهم مختلف مفاهيم و آليات اشتغال هذه الصيغ في الخطاب، ليعقد لها تناظرا مع مختلف التفاعلات

النصية الممكنة لذلك فـ" النص بنية دلالية تنتجها ذات(فردية أو جماعية) ضمن بنية نصية منتجة"

بيد ان هذه البنية المنتجة تكون حسب نظره أسبق زمنا من النص، في حين تدخل في بنيته مما يسمح بالتفاعل بين هذا النص، وغيره من نصوص قد تشربها.. و على هذا الأساس يحدد مفهومه للتفاعل النصي بقوله : « بما أن النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة، فهو يتعالق بها، ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا، وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات »[1].

2-2-3- البنيات النصية

يعالج "يقطين" النص في ضوء جملة من العلاقات المختلفة اصطلح عليها بعلاقات: التكرار و الإضافة والتحول، حيث يرى أن النص في حالة تكراره يتم إنتاجه على أسس و قواعد بنية نموذجية، وعن طريق الإضافة نكون قد تجاوزنا البنية النصية القديمة إلى ما هو جديد من قيم نصية، أما التحوّل فهو من نتاج التحوّل المعرفي الذي هو بدوره ملازم للتحوّل اجتماعي ومرافق له.

2-2- 4- البنيات السوسيونصية:

يتكئ يقطين على تصوّرات "بيزيما" في تناوله للنص الأدبي، وعلاقته بالمجتمع حيث يحلل يقطين البنية الاجتماعية ضمن البنية النصية، ليضع بذلك النص داخل إطار البنية السوسيونصية

وعلى العموم ما قام به الناقد سعيد يقطين في كتابيه تحليل الخطاب وانفتاح النص الروائي مساهمة قيمة وحلقة عظيمة في ميدان السردية لا ينكرها إلا جاهل أو حاقد وفي هذا الصدد يمكن أن نقول مع محمد عزام: « والواقع أن هذا الكتاب بجزأيه .. يعتبر أكمل وأحدث عرض لمكونات الخطاب الروائي المعاصر. وهو جهد ضخم واطلاع واسع على السرديات الغربية، يشكر الباحث عليه »[2]

1- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001 ص 98.

2 - محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص 190

صفوة القول إن نظرية السرد في النقد الأدبي الحديث التي جاءت كرد فعل عن إيغال الدراسات النقدية السردية في المقاربات الانطباعية والتفسيرية للنصوص السردية، قد تباينت من ناحية الظهور والتأثير من بلد إلى بلد آخر، ومن ثقافة إلى أخرى على نسب متفاوتة في التأثر و التأثير، إلا أننا نلفيها في الثقافة الغربية قد حظيت بما لم تحظ به في غيرها، وذلك عبر اتجاهاتها النقدية الثلاثة إذ كانت البداية و الإرهاصات الأولى على يد جماعة النقاد الانجلوسكسونيين؛ لتتخلق في الاتجاه الشكلاني الروسي الذي يتفق معظم الدارسين على ريادته في تأسيس علم السرد، غير أن الاتجاه الثالث الاتجاه الفرنسي كان له الفضل العظيم في إرساء هذه النظرية وتطويرها انطلاقا من الجهود المضنية التي بذلت من قبل هؤلاء الشكلانيين الروس، كالتحليل الوظائفي الذي قام به الناقد الشكلاني "فلاديمير بروب" حيث نجد ان النقد الفرنسي يستثمرها و يشتغل على مفاهيمه النقدية للشكلانية ، ويعمل على إثرائها وتطويرها .

ولم تبق هذه النظرية حبيسة الثقافات الغربية؛ بل سرعان ما تجاوزتها إلى الثقافة العربية عبر بوابة الترجمة والنقل، وتحت تأثير فعل المثاقفة اطلع العربي على مختلف التنظيرات السردية التي أقامتها هذه الاتجاهات النقدية الثلاثة التي تصب في قالب علم السرد فتباينت واختلفت مواقف المتلقي العربي لهذه الجهود السردية الغربية بين التلقي السلبي المجتر لما قاله غيره، والمقدس لكل ما آتى به هؤلاء المنظرون الغربيون، مرغما بذلك السردية العربية على ما تكره غير آبه بخصوصية النص السردي العربي، ومتلق إيجابي عمل على حسن استقبال الآخر ناظرا إلى خصوصية النص السردي العربي، ومحاولا تطويع ما قام به المنظرون الغربيون من تنظيرات سردية مستقاة من النص السردي الغربي الذي و لاشك أن له من الخصوصية ما يميزه عن غيره، فالنقاد العرب أمثال "عبد الله إبراهيم" و"سعيد يقطين" وغيرهم من المهتمين بالسرد قد حملوا عبء هذه النظرية السردية في الوطن العربي محاولين بذلك تقديم توضيحات لمفاهيمها وتبسيط لمصطلحاتها، و من ثم الانطلاق في محاورة النصوص السردية العربية قصد تأسيس نظرية سرد عربية تراعي خصائص الأدب السردي العربي وتستثمر الوافد وفق ما يخدم الثقافة المستقبلة.

وعلى الرغم من كل ذلك، فلا تزال مفاهيم السرد و مصطلحاته عند العرب في العصر الحديث في حاجة ماسة إلى النظر والتمحيص والتدقيق، سواء على مستوى النظري أو مستوى التطبيقي، حيث تشهد الساحة النقدية العربية المعاصرة إشكالات منهجية و أزمات سردية نقدية تتعلق بفقدان مقاربات النصوص السردية العربية لآليات وإجراءات تحترم خصوصية النص السردي العربي، وتدفع به إلى الرقي والازدهار والتطوّر.

الفصل الثاني: قراءة في أسس الخطاب النقدي الروائي في كتاب "في نظرية الرواية"

أوّلا: المرجعيات الفكرية

ثانيا: في المنهج النقدي

ثالثا: في المصطلح النقدي

أولا/ المرجعيات الفكرية:

لقد ظلت مرجعيات خطاب "نقد النقد" عند الناقد "عبد الملك مرتاض" تتأسس على دعامتين رئيسيتين طيلة دراسته الموسومة بـ" في نظرية الرواية"، وذلك من خلال الدعامة الأولى التي هي التراث العربي وما يزخر به من مختلف أصنافه المتنوعة، و الدعامة الثانية تتمثل في الحداثة الغربية وما قدمته من عطاءات ذات غنى وثراء وتنوع في ميدان الفكر والأدب والنقد خاصة في أشكالها المنهجية والنظرية، وقد يتفرع عن هاتين الدعامتين الأساسيتين العديد من الركائز والأسس البانية للخطابين معا خطاب نقد النقد الأدبي وموضوعه النقد الأدبي لدى صاحب هذه المدونة النقدية.

ولعلّ نظرة سريعة وفاحصة إلى ثبت مصادره ومراجعه في كتابه في نظرية الرواية تقدم للقارئ أهم المرجعيات التي استند إليها الناقد خلال ممارسته التي تراوحت ما بين خطاب النقد وخطاب نقد النقد بسبب المقالات المتنوعة التي جُمعت على شكل كتاب أطلق عليه عنوان "في نظرية الرواية" استتبعه المؤلف بعنوان تفسيري "بحث في تقنيات السرد".

فكيف تجلى كل من التراث والحداثة في كتاب "في نظرية الرواية"؟

1- التراث العربي:

1-1- مفهوم التراث العربي:

التراث من الوجهة اللغوية كما ورد في معجم لسان العرب لابن منظور« ما يخلفه الرجل لورثته، والتاء فيه بدل من الواو »[1].

أما من الناحية الاصطلاحية فيعني:« ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم في شعب من الشعوب، وهو جزء أساس من قوامه الاجتماعي والإنساني

[1]- جمال الدين أبو الفضل ابن منظور، لسان العرب، مج6، باب الواو، مادة ورث، ص4809.

والسياسي و التأريخي و الخلقي يوثّق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث و إغنائه »[1].

وقد ورد في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب أن التراث:«هو ما خلّفه السلف من آثار علمية وفنية وأدبية ممّا يُعتبر نفيساً بالنسبة لتقاليد العصر الحاضر وروحه »[2]؛ فإذا قلنا:"التراث العربي" انصرف الذهن إلى ما خلّفه العرب من آثار في شتى العلوم والمعارف و الميادين المختلفة.

ويؤكد سعيد يقطين أهمية التراث الأدبي والفكري بقول:« إن إعادة قراءة تراثنا الأدبي والفكري، ومعاودة التفكير فيه، بشكل دائم وجديـــد، من مستلزمات تكوين فكرة دقيقة ومتجددة عنه، وعن أبرز ملامحه وسماته، كما أنه من دواعي تشـــكيل وعـــي جديد بذواتنا وهويتنا ومستقبلنا»[3] .

1-2- أشكال التراث العربي:

قد اتخذ التراث العربي في كتاب في نظرية الرواية أشكالا عديدة ومختلفة، وهي لا تخرج في مجملها على أشكال كل من التراث اللغوي والنقدي، والسردي، والديني في بعض الأحايين القليلة، و لعلّ ذلك تعبير منه بصفة غير مباشرة على قوة اعتزازه واعتداده بذاته، واحتفاء بخصوصيته، وتميّزه عن الآخر الذي ظل الكثير من المفتونين منبهرا به إلى الحد الثمالة الذي لا يمكن معه أحد أن يفرق بين الاثنين؛ بل إننا لا نكون مغالين إذا قلنا إلى حد التوَحد معه في مواطن كثيرة، التوحد الذي يفقد المرء معه هويته، وتضيع من خلاله خصوصيته، ولا بأس أن نتناول أشكال التراث العربي عند هذا الناقد بشيء من التفصيل.

1- عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1979، ص63.

2- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط1984،2 ، ص93.

3- سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط1997،1 ، ص15.

1-2-1- التراث السردي:

إن الاهتمام بالسرد العربي القديم وتوظيفه في تجارب نقدية عربية حديثة كان تحت ضغط الحداثة ومزاعم الاستشراق الغشيم لذا يقول الناقد المغربي سعيد يقطين:« جاء الالتفات إلى السرد العربي أولا كرد فعل على الاتهامات التي كان يرددها الاستشراق عن الذهنية والخيال العربيين،وعن خلو التراث العربي من الملاحم والقصص والروايات »[1].وعلى الرغم من هذه الأهمية العظيمة التي حظي بها التراث العربي السردي نجد عبد الملك مرتاض ينبش في التراث السردي عن مختلف التقنيات التي وردت في مختلف التجارب السردية العربية القديمة ويرصد جملة من التقنيات التي ناظر بينها وبين ما ورد في مدونة السرد الحديث من تقنيات سردية، فيتناول الأدوات السردية الواردة في ألف ليلة وليلة والمقامات والسير وغيرها من أشكال سردية عربية قديمة.

وفي صدد التجارب النقدية عند العرب يقول إبراهيم خليل في نظرة تقويمية لمختلف التجارب النقدية العربية المعاصرة: « قلّ أن نجد بين النقاد من ينطلق من النصوص أصلا بغية الكشف عما فيها من أساليب سردية ووسائط تعبير، وتخييل، يختص بها الكاتب العربي، ويختلف بها عن غيره من كتاب الرواية »[2].

و في مقال له حول طرق و أساليب السرد عاد بنا الناقد"مرتاض" إلى التراث السردي الذي يتمثل في كل من: رائعة ألف ليلة وليلة لابن المقفع، و"كليلة ودمنة"، وفن المقامة"، وقصة الكندي للجاحظ ومختلف"السير الشعبية"، وذلك ما قد أشار إليه في مواطن عديدة من هذه المقالة، فنجده يعمد إلى كتاب"كليلة ودمنة"، قائلا: « ولعل عبد الله بن المقفع أن يكون أول من اصطنع هذه الطريقة السردية التي تلائم طبيعة الحكاية في شكلها المألوف منذ القدم وذلك حين نقل بشيء نفترضه من التصرف واسع، خرافات كليلة ودمنة:عن الأدب البهلوي»[3].

1- سعيد يقطين، الفكر الأدبي العربي البنيات والأنساق، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014م، ص284.

2- إبراهيم خليل، بنية النص، ص30.

3- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 141.

أما عن هذه الطريقة السردية، والتي تمثلت في عبارة "زعموا"، فلا يكاد النص السردي لكتاب"كليلة ودمنة" يخلو منها والتي اتسمت بمسحة الخيال، وأصالة التراث السردي العربي « فزعموا هذه كأنها أم الأشكال السردية وأصلها، وأعرقها في الأدب العربي»[1].

وهكذا يعود الناقد "مرتاض" في اعتماده على التراث السردي العربي إلى فن ظهر وتطور في فترة نهاية القرن الرابع الهجري، والمتمثل في فن المقامات لـ"بديع الزمان الهمذاني" كشكل آخر من أشكال السرد العربي القديم، يقول: « وكان يجب الانتظار إلى نهاية القرن الرابع الهجري الذي شهد ميلاد جنس المقامات على يد بديع الزمان الهمذاني الذي سارت مقاماته غربا وشرقا،ولقيت رواجا واسعا »[2].

وقد أشار الناقد "مرتاض" إلى تأسيس وتطوير هذا الفن الأدبي على يد" أبي محمد القاسم الحريري" (446- 516هـ)، ما قام به كل من ابن دريد، وما تجلى في أحاديث الكدية، قائلا: « على غرار أحاديث ابن دريد، وأحاديث الكدية على كل حال...، و الحريري المؤسس والمطوّر»[3].

كما يشير الناقد"مرتاض" إلى تلك الطريقة السردية التي كان يتبعها كتّاب"المقامة" في بداية النص السردي كـ"الجاحظ"، و"ابن ناقيا" في استخدامهم لأدوات سردية، مثل:عبارتي "حدثني" و" أخبرنا"، فيقول:« وكان معظم المقامايين يبتدئون السرد في مقاماتهم إما بعبارة " حدثنا" وإما بعبارة " حدث"، وإما بـ" حكى"، وإما بـ" أخبر"، وإما بـ" حدثني"، وهي أداة سردية كانت تصطنعها شهرزاد في ألف ليلة وليلة"، والتي يصطنعها ابن ناقيا وكان الجاحظ اصطنعها قبل ذلك، في الحقيقة، منذ القرن الثالث للهجرة، في كتابه حكاية الكندي، حيث افتتحها بهذه العبارة "حدثني عمرو بن نهيوي،"قال"، وإما بعبارة "أخبرنا »"[4].

---

[1]- م ن، ص143.

[2]- م ن، ص145.

[3]- م ن، ص146.

[4]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص146.

كما يشير الناقد"مرتاض"في كتابه إلى طريقة سردية أخرى، و يعدّها من أعرق و أقدم الأساليب السردية العربية، و التي تمثلت جليا في عبارة" قال الراوي" التي وردت في السير الشعبية، حيث يقول مرتاض: « أود أن نتوقف لدى أنموذج واحد من هذه السير الشعبية العجيبة، وهي سيرة بني هلال الملحمية، فلقد ألفينا السارد فيها يصطنع عبارة استأثر بها من بين كل العبارات والأشكال التي جئنا عليها، وهي:" قال الراوي"،وعلى أننا نجد السارد يعدل عن ذكر هذه العبارة في صدر ثلاث حكايات»[1]، ويحكم على هذه الأداة السردية بالشهرة والعراقة، فيقول: « ولعل هذا الشكل أن يجسد أعرق الأدوات السردية وأشهرها بين السراد»[2] بالإضافة إلى الطريقة السردية التي كان ينتهجها العديد من الكتاب في التراث السردي العربي أمثال" أبي عثمان الجاحظ" الذي أبدع في مختلف الطرق و الأساليب أكثر من غيره،فيقول:« و لقد كانت هذه السيرة مألوفة في الأدب العربي، فقد ألفينا أبا عثمان الجاحظ يكتب، مثلا حديثا بديعا، هو أجمل من القصة، وأرقى من المقامة، وأطرف من الحكاية وأمتع من المقامة، أطلق عليه عبارة " قصة الكندي" »[3]. فيتّضح من كلامه شغفه الشديد بصنيع الجاحظ وشدة إعجابه الكبير به، وهو الأمر الذي جعله يقول: « ولعل أبا عثمان ببعض ذلك يعدّ أكتب كتاب العربية إلى يومنا هذا »[4].

و من جانب آخر فإنّ عبارة " كان يا مكان" تبرز كطريقة و أسلوب آخر في النص السردي العربي القديم، ويعدّ هذا الأسلوب القديم تراثا سرديا عربيا خالصا بارزا في العديد من الكتابات السردية القديمة التي وظفها العديد من الكتاب العرب في ذلك الزمان على حد قول مرتاض:« وربما اتصلت بعبارة " قال الراوي" عبارة أخرى كثيرا ما تشيع في السرد العربي الشفوي، وهي(كان يا ما كان)، ويبدو أن هذه الأداة السردية عربية صميمة،ولكنها شعبية؛ تشيع خصوصا في الملاحم، وفي الحكايات الخرافية العربية اللسان »[5].

---

[1]– م ن، ص149.

[2]– م ن، ص ن.

[3]– م ن، ص ن.

[4]– م ن، ص149

[5]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص150.

وعلى جانب أجمل ما كتب في الأدب السردي الفصيح الماثل في مختلف الروائع العربية كـ" ألف ليلة وليلة" و"حي بن يقظان"، ورسالة الغفران" يشير الى الأهمية والدور الفعال الذي قام به الأدباء الشعبيون، فيقول:« وأمام هذا الفراغ السردي، نهضوا يبدعون القصص والحكايات والأساطير والملاحم والخرافات كما نلاحظ ذلك في سيرة عنترة بن شداد، ووقائع علي بن أبي طالب رضي الله تعالى عنه مع عتاة الجن، ومع الغيلان والكائنات الشريرة... وسيرة فيروز شاه العجيبة، وسيرة سيف بن ذي يزن»[1].

1-2-2-التراث اللغوي:

إن القارئ لكتاب" في نظرية الرواية " لصاحبه عبد الملك مرتاض والواقف على أهم تحديداته اللغوية يلفي الناقد ينهل من مختلف المعاجم اللغوية خاصة معجم لسان العرب لابن منظور هذا المعجم الذي كان له حظه وحضوره الكبيرين في هذه المدونة، وذلك يترجم حاجة الناقد إلى ضبط و تحديد مختلف المفاهيم اللغوية المتعلقة بعناصر الرواية ومكوناتها حيث تظهر أهمية توظيف التراث اللغوي المتمثل في الاتكاء على مختلف المعاجم اللغوية القديمة في تحديد ماهية المصطلح من الناحية اللغوية بغية الوصول إلى مفاهيم دقيقة وواضحة، لأن التعريف اللغوي لا يقل أهمية عن سواه، بل هو مدخل مفيد في تعيين المفاهيم عند كل ذوي اختصاص، والتراث اللغوي لا يمكن لأي باحث الاستغناء عنه في دراساته التي يكون بصددها، فعلى سبيل المثال يلجأ مرتاض في تعريفه للرواية إلى معجم لسان العرب لابن منظور في قوله: « إن الأصل في مادة"روى"في اللغة العربية هو جريان الماء أو وجوده بغزارة أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال أو نقله من حال إلى حال أخرى، من أجل ذلك ألفيناهم يطلقون على المزادة الرواية؛ لأن الناس كانوا يرتوون من مائها، ثم على البعير الرواية أيضا لأنه كان ينقل الماء فهو ذو علاقة بهذا الماء، كما أطلقوا على الشخص الذي يستقي الماء هو أيضا الرواية »[2].

[1]- م ن، ص ن.

[2]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص22.

إن مما لا شك فيه أن الملكة النحوية واللغوية ضرورية لدى كل نقد و ناقد، وهي ركيزة أساسية يعتمد عليها كل من يريد أن يخوض غمار الدرس النقدي و يحاور مختلف النصوص الإبداعية تحليلا وتفسيرا وتعليلا، إلى جانب أهميتها في التحكم في المصطلح وتحديده، فإنه كلما كان الاطلاع الباحث واسعا في هذا الميدان كانت ملكته قوية، واستطاع بعد ذلك أن يلج عالم النص ونقده عبر المساءلة و التأصيل للمصطلح تأصيلا، يرتكز على أسس لغوية متينة تتصدى للفوضى العارمة في مجال المصطلح. ثم يعرض مرتاض في هذا المقام مرة أخرى تجليات التراث اللغوي عند الأمدي في قضية اللغة، قائلا: « ومن حيث هي اختلاف ترتيبات "المقاطع الصوتية" التي تفضي إلى دلائل كلامية، وعبارات لغوية، كما يعبّر الآمدي »[1].

لقد تفرد "عبد المالك مرتاض" في كتابه "في نظرية الرواية" بطرحه المتميز في استحضار التراث اللغوي، ومن تجليات هذا المنجز العربي في عدة قضايا لغوية، وما أحاط بها من دلالة، و معجم في إبراز دور التأصيل العربي اللغوي حول معرفة الأدب العربي لعديد من الأجناس الأدبية، وحول هذا نجد " مرتاض" يتسأل بشأن معنيين اثنين"الجنس والنوع"، و هذا ما يلتمسه مرتاض عند "ابن منظور" كمرجعية لغوية وتراثية إذ نجده يقول: « وأما لماذا اصطنعناهما نحن هنا،معا فمن أجل التمييز بين معنيين اثنين مختلفين، فقد وجدنا ابن منظور يقرر أن الجنس أعم من النوع »[2].

لذا عوّل الناقد" مرتاض" في طرحه هذا على ما أورده "ابن منظور" من فروق وتحديدات لغوية تهدف إلى تعميم مصطلح الجنس، واشتماله على مصطلح النوع، قائلا: « وإذن فنحن نؤثر اصطناع مصطلح "الجنس" عنوانا قاعديا لنوع الأدب السردي الذي نود الحديث عنه من حيث نبقي على مصطلح "النوع"، وذلك بناء على تفاريق ابن منظور التي ترى أن الجنس أعم من النوع »[3].

1- م ن، ص96.

2- م ن، ص 21.

3- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص21.

وهذا يدل على أنه كان للسان العرب لابن منظور حضوره في ممارسة النقد عند الناقد "مرتاض" في كتابه "في نظرية الرواية"، ويتجلى ذلك في تأصيله للعديد من المصطلحات النقدية، وتحديد مختلف المفاهيم الوافدة من ثقافة الغرب، ونلمس ذلك في تحديده لمصطلح الرواية، فيقول: « و واضح أن أصل معنى الرواية "في العربية القديمة إنما هو الاستظهار»[1].

و في تحديد مفهوم الشخصية من الناحية اللغوية يشير إلى تعريف ابن منظور لها فيقول: « والحق أن اشتقاق اللغة العربية يعني من وراء اصطناع تركيب: ش خ ص، وذلك كما نفهم نحن العربية على الأقل من ضمن ما يعنيه التعبير عن قيمة حية عاقلة ناطقة. فكأن المعنى إظهار شيء وإخراجه و تأثيله وعكس قيمته... ولا يعني أصل المعنى في اللغات الغربية إلا شيئا من ذلك، إذ إن قولهم: «Personnage» إنما هو تمثيل وإبراز وعكس وإظهار لطبيعة القيمة الحية العاقلة الماثلة في قولهم الآخر"Personne".فالمسألة الدلالية وقبلها الاشتقاقية في اللغات الغربية محسومة، بينما هي في اللغة العربية معرضة لبعض الاضطراب، لأننا لو مضينا على كل الدلالة الغربية وفلسفة الاشتقاق في اللغة الفرنسية خصوصا، لكان المصطلح هو "شخصنة" لا " شخصية"، وذلك على أساس أن الشخصية مصدر متعدّ يدل على ثيل حالة بنقلها من صورة إلى صورة أخرى. ذلك وإن كنا لاحظنا أن محسن جاسم الموسوي، ولويس عوض و مصطفى التواتي وشوقي ضيف وفاطمة الزهراء سعيد...لا يميزون تمييزا واضحا بين الشخصية والبطل، فيعدونهما شيئا واحدا؟ ويستريحون »[2].

هكذا ظلت الرؤية التراثية عند "عبد الملك مرتاض" تمد جسورها، وتتأسس على ما جادت به القرائح العربية من توقيعات وبصمات بلاغية ولغوية يزخر بها التراث العربي كجهود ابن جني في كتابه "الخصائص" لابن جني، الذي يقول في شأنه : « يعد أحد أشهر الكتب التي كتبت في فقه اللغة وفلسفتها، وأسرار العربية ووقائعها، قام بتأليفه"ابن جني" الذي يقول الزمخشري في

1- م ن ، ص23.

2- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص75.

مقدمته: « كتاب لم أزل على فارط الحال، وتقادم الوقت، ملاحظا له عاكف الفكر عليه، منجذب الرأي والروية إليه، وادًّا أن أجد مهملا أقيله به، أو خللا أرتقه بعمله...»[1].

لا شك أن هذا العرف في التأصيل العربي للتراث الأدبي واللغوي خاصة عند "عبد الملك مرتاض"، هو الأصل في استعمال اللغة كأداة تعبير عن العواطف والأفكار، فنجده يقول:« إن فلسفة اللغة تعالج نظرية المعرفة للسانيات، وإن اللسانيات من وجهة أخرى تعالج خصائص اللغة البشرية من حيث هي مجموعة"أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم" كما يعبّر ابن جني »[2]. فمن خلال هذا القول يظهر لنا مدى اعتماد مرتاض وتأثره بالتراث اللّغوي العربي حيث نجده يؤصل لفلسفة اللغة بناء على ما أورده ابن جني في تعريفه للغة من حيث هي تتمحور حولها نظرية المعرفة اللسانيات التي تتأسس عليها الفلسفة اللغوية.

1-2-3- التراث النقدي:

لقد كان للتراث النقدي حضوره المبجل والمعظم والموقر في كتاب في نظرية الرواية لجملة من الأسباب تعود بالدرجة الأولى أن اللاحق لا يمكنه أن يستغني عن السابق بل ينبغي استثمار ما توصل إليه غيره من نتائج، والعمل على تطويرها وتوضيحها وتنميتها وفق ما يخدم المعرفة الإنسانية بصفة عامة التي تبنى على التراكم، ومن جانب أخر الإيمان الراسخ عند العديد من النقاد العرب الذي تنبهوا إلى ذواتهم وخصوصيتهم العربية التي كادت أن تضيع مع فتنة الحداثة التي أُسيء فهمها عند البعض الآخر من النقاد، ولقد كان للناقد مرتاض ولع شديد بكتب الجاحظ وابن قتيبة والجرجاني وغيرهم من النقاد العرب القدامى الذين ظل مرتاض يكن لهم الاحترام، ويحرص على توظيف آرائهم في مختلف مؤلفاته ككتابه الذي سمّاه "في نظرية الرواية".

ففي دراسته لقضية اللغة ومستوياتها،نجد الناقد مرتاض يعتمد على ما أورده " بشر بن المعتمر"، وذلك ما يفصح عليه في قوله: « ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحاجات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما ولكل حال من ذلك

1- أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية ج1، ص1

2- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 96.

مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات »[1].

إن همّ التأصيل الذي حمله مرتاض وشدة إعجابه واعتزازه بتراثه هو ما حمله على محاورة مختلف المفاهيم والآراء النقدية الغربية في ظل ما اشتمل عليه التراث العربي من كنوز معرفية وآراء ونظريات كان ولا بد من الرجوع إليها ومحاولة إحيائها و تطويرها وإضافة الجديد إليها ، دون أن يشكل ذلك حاجزا بين العربي وتجارب الآخرين الحديثة فالتواصل مطلوب مع الجميع سواء مع التراث العربي أو مع الحداثة الغربية، ولكن ما لم ينتج على هذا التواصل والانفتاح ما يسيء الى حاضر الأدب العربي الحديث ونقده.

فنجد مرتاض يعتمد على التراث النقدي مرّة ثانية خاصة على ما أَضافه أبو الفرج قدامة بن جعفر في حديثه عن قضية الوصف، فيقول: « ولعل أبا الفرج قدامة بن جعفر(المتوفَى عام 337 للهجرة)، أن يكون أول من تحدث من النقاد العرب عن الوصف إذ ألفيناه يتوقف كثيرا لدى هذا المحسن،ثم يضرب لذلك شروطا كأن يكون الوصف سمحا سهل مخارج الحروف من مواضعها عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة »[2].

وأما الناقد الآخر، فهو"أبو علي الحسن بن رشيق المسيلي"، ففي قضية الوصف أيضا يشير إليه قائلا:« وأما الناقد الآخر الذي اختص مفهوم الوصف بالحديث المفصل والتقرير المَفهَم في تاريخ الأدب العربي،فهو أبو علي الحسن بن رشيق المسَلي ميلادا والقيرواني دارا، والمتوفَى عام 456 للهجرة، إذ نلفيه يعقد حديثا يتناول فيه الوصف من حيث هو إجراء، ومن حيث هو مظهر للكتابة، ومن حيث هو حليَة للأسلوب »[3].

وعن مسألة التأسيس والتأصيل للمستوى اللغوي لم يكن "بشر بن المعتمر" هو المؤسس فقط بل هناك من النقاد القدامى من عالج هذه المسألة، وأضاف إليها الكثير على رأي الناقد

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص101.

2- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص 245.

3- م ن، ص 247.

"مرتاض" و هو ما أوضحه بقوله: « وقد كان عالج هذه المسألة من هذا الوجه الجاحظ أيضا في كتابه "البيان والتبيين" »[1].

و من المسائل التي حمل الناقد "مرتاض" همّ تأصيلها "اللغة" حيث أن اللغة كأداة إبداعية لم تنحصر فقط كونها أداة يعبّر بها المبدع عن الأفكار الخارجية، لذا نجده يورد رأي الجاحظ في هذه القضية قائلا: « ولكن اللغة كانت لدى الجاحظ، بصورة استثنائية، هي التي تميز كاتبا عن كاتب، وتعلو بدع على مبدع، فكانت اللغة لديه أساسية المكانة في العمل الأدبي بحيث لم تكن مجرد أداة للتعبير عن الأفكار الخارجية »[2].

إن الرجوع إلى التراث الأدبي العربي أمر ضروري عند مرتاض؛ ليدرس الناقد النظريات و المفاهيم والقضايا النقدية التي يستوجب عليه دراستها وتحليلها و فكها في ظل مختلف الدراسات المعاصرة التي أصبحت تطرح العديد من الإشكالات و التساؤلات حول قضايا الفكرية وأدبية.

ينطلق التأصيل لدى عبد مرتاض بالرجوع الى التراث العربي والاحتكام إليه في ظل استقبال الوافد الغربي وما تحمله الحداثة من أعباء على مختلف الأصعدة حيث ظل مرتاض ينقد منجزات الحداثة الغربية محاولا استبدال معطياتها المختلفة بالثقافة العربية ذات الأصول الضاربة في أعماق تراثها ، فهو يتطلع من خلال هذا العمل إلى محاولة الجمع بين ما هو تراثي وما هو حداثى دون المساس بهوية الأدب العربي التي من أهم الواجبات في هذا الزمن حمايتها والدفاع عنها من كل ما يخدش كرامتها.

ومن مظاهر الاعتماد على التراث العربي النقدي مناقشة مرتاض قضية مصطلح "السيميائية" التي عالجها في ضوء ما أورده النقاد العرب القدامى أمثال"عبد القاهر الجرجاني" و"الجاحظ" حيث نجده يقول في شأن ما قام به الجرجاني : « مثل عبد القاهر الجرجاني الذي نلفيه يستعمل الدليل بمعناه العام، أي بمعنى قريب من البرهان حين يقول: « دلائل الإعجاز"

[1]– م ن، ص 105.

[2]– م ن، ص 110.

بينما يستعمل السيميائيون الغربيون على عهدنا الحاضر»[1]. ويشير إلى ما قدّمه الجاحظ في هذا السياق، فيقول: « ومثل أبي عثمان الجاحظ في مواطن متفرقة من كتاباته (البيان والتبيين، الحيوان، الرسائل...) ذلك بأن "الدليل" لا ينطبق على معنى السمة منذ ازدهار الفكر الإغريقي الأول، وهو يلتبس باللغة العامة التي يدل فيها الدليل على ما يقترب من معنى البرهان، وذلك على الرغم من أن علماء الأصول يحاولون التمييز بين الدليل والبرهان »[2].

وفي ضوء تلقي مختلف مصطلحات السردية الغربية ومحاولة تمثلها، ينزع الناقد مرتاض إلى التراث العربي محاولا استنباط المصطلح التراثي الملائم و توظيفه من خلال ايجاد ما يقابل هذه المصطلحات السردية الغربية الوافدة ، وهو ما سنقف عليه فيما آت من حديث في بابه كتأصيل مصطلح (الحيز/المناجاة/الاسترجاع) التي وقف على مفاهيمها و البحث عن تلك المفاهيم في التراث النقدي العربي

1-2-4- التراث الديني:

إن اعتماد الناقد " مرتاض" على التراث الديني في تقريره للمسائل السردية جاء من خلال إشاراته إلى طريقة رواة الحديث النبوي التي تمثل شكلا آخر للمكاشفة الأدبية التي اعتمدت في النقل على تقنيات وأشكال رواة اللغة العربية، فيقول مرتاض في ذلك: « والحق أن هذه العبارات كلها مستقاة من تقاليد رواة الحديث النبوي، ورواة اللغة الذين سلكوا مسلكهم في تدوين الأخبار وإثبات الروايات، والتشدد في تقبل النصوص ودمجها وغربلتها»[3]. حيث يتضح من هذا القول أن مرتاض يؤصل للتقنيات السرد من خلال العودة إلى التراث الديني الماثل في تقنيات سرد الحديث النبوي وما درج عليه رواة اللغة آنذاك.

وفي موطن آخر نجده يعتمد على علماء الحديث في تحديد مفهوم الرواية، فيفسر ذلك بقول: « وذلك باعتبار أن الرواية كانت تطلق على حرفة من يستظهر شعر شاعر أو أشعار

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 269.

2- م ن ، ص59

3- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 147.

شعراء كثر، كما أطلق ذلك علماء الحديث على مستظهر النصوص التي ثبتت نسبتها إلى الرسول عليه الصلاة والسلام مثلهم في ذلك مثل رواة اللغة والأيام والأخبار»[1].وهذا ما يدل على اتكاء مرتاض على التراث الديني في ممارسته النقدية.

ومن أشكال توظيف التراث الديني في الخطاب النقدي لدى مرتاض في مدونته في نظرية الرواية رجوعه إلى كتاب(الكشاف) لمؤلفه"الزمخشري" لتأصيل العديد من المصطلحات النقدية الروائية التي ظل مرتاض ينبش في التراث العربي الديني خاصة عند المعتزلة الذين عرفوا باهتمام العظيم بالجوانب البلاغية واللغوية بغية إظهار مسائل الإعجاز القرآني وتفسير معاني الآيات القرآنية من الوجهة اللغوية وهذا ما وجد فيه مرتاض ضالته حين اصطدم ببعض المفاهيم المتعلقة بالرواية كالزمن النفسي أو ما يسميه بالزمن الذاتي

فالناقد مرتاض يعتمد في توضيحه لبعض المفاهيم النقدية الواردة في كتابه كما أسلفنا على تأويلات النصوص القرآنية التي تزخر بها المصنفات اللغوية والبلاغية لدى العرب القدامى و التي عدّها من أهم الكتب التراثية التي لا يمكن الاستغناء عنها.فيقول في شأن الزمن النفسي :« وذلك لدى تأويل قوله تعالى مثلا وصفا ليوم الحشر" تعرج الملائكة والروح إليه في يومٍ كان مقداره خمسين ألف سنة »[2]. فيشير الى رأي الزمخشري حول الزمن النفسي حين أورد كلامه :«...إما أن يكون استطالة له لشدته على الكفار، وإما لأنه على الحقيقة كذلك.قيل: فيه خمسون موطنا، فقول الزمخشري:« وما قدْر ذلك على المؤمن إلا كما بين الظهر والعصر» تأويل نفسي للزمن مثل قوله الآخر:« إما أن يكون استطالة له لشدته على الكفار»[3].

وفي موضع آخر حول تأصيل مصطلح "الاسترجاع" يتكئ مرة ثانية على التراث العربي الديني، فيقرر أن: « من الناس من يستخدم مصطلح "الاسترجاع" مقابلا للمصطلح الإنجليزي اللغة، الأمريكي المضمون، والمنصرف إلى تقنيات التركيب السينمائي، وهو–Flash»

1- م ن ، ص 24.

2– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية،، ص 179.

3– م ن، ص ن

«backوالذي يعني الرجوع إلى الوراء، أو الخروج على الترتيب الطبيعي للزمن على كل حال (Dechronologie)، ونحن تجانفنا عن هذا المصطلح بعد أن ألفيناه في خطبة علي كرم الله وجهه: (...)» ما نمتنع منه إلا بالاسترجاع والاسترحام « (الجاحظ في البيان و التبين) يدل على معنى قوله تعالى: "إنا لله وإنا إليه راجعون" بينما الاسترجاع فيْ اللغة الصناعية: أخذ مادة قديمة، أو متأذية (حادث، حريق،...) ثم إعادة تصنيعها، كإعادة تذويب المواد الحديدية وسواها. وقد رأينا نحن أمام هذا أن نستعمل مصطلح "الارتداد" الذي يعني الرجوع نحو الوراء؛ وذلك علىَ الرغم من أن "ارتد عن الإسلام": معناه كفر بعد إيمان. ولكن "الردة" هي المصدر الأكثر استعمالا (حروب الردة)...ولذلك محضنا نحن "الارتداد" مقابلا لـ Flash– bock »[1].

وفي صورة أخرى، وصور التأصيل الديني الذي اعتمد عليه مرتاض حول مصطلح الزمن ما أورده عن الأشاعرة في قوله: « فإن مثل هذا السعي يمثل فيه ما يمكن أن نطلق عليه نحن مصطلح"زمن زمن الحكاية" الذي اقتبسناه من مصطلحات الأشاعرة »[2].

وحول قضية الوصف على أساس أنه قديم قدم ممارسة الشعراء له منذ عصور الشعر الجاهلي مرورا بالعديد من النقاد العرب، حيث تعاملوا معه كظاهرة ليست بالهامة كونه أداة تعبيرية من الدرجة الأولى مهملين بذلك وظيفته الجمالية، لكن الوصف في نظر مرتاض بغض النظر عن وظيفته الجوهرية هو قضية أدبية تدعو النقاد المعاصرين للتأصيل لها خاصة أنه قد تطرق العديد من النقاد العرب القدامى إليه، وأثاروا العديد من الدراسات النقدية حوله، يقول مرتاض: « فإذا الجاحظ مثلا، وهو أكتب كتاب اللغة العربية في رأينا، كثيرا ما كان يصف(رسالة التربيع والتدوير ،مثلا)، ولكنه فاته أن يتحدث في بعض تأملاته النظرية وفيما نعلم، عن جمالية الوصف، وعن ماهيته ووظيفته التبليغية »[3].

---

[1] – م ن، ص ص 276–275 .

[2]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص143.

[3]– م ن، ص 244.

يسلط مرتاض مرة أخرى عدسة المكاشفة على التأصيل اللغوي في تجلياته البلاغية واللغوية حين يتعرض لآراء الزمخشري في كتابه"أساس البلاغة" و هو كتاب ألفه أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد الزمخشري (المتوفي 558هـ).إذ يعدّ هذا الكتاب من أهم المعاجم اللغوية القديمة التي تهتم بالألفاظ العربية وبلاغتها؛ فقد ذكر فيه المصنف المجازات اللغوية والمزايا الأدبية وتعبيرات البلغاء، وقد رتب مواد الكتاب ترتيبًا ألفبائيا على حسب حروف المعجم، وتتمثل طريقة عرض المؤلف للكتاب في أنه يشرح الكلمة في العربية، مطعما الشرح بالقرآن والأحاديث النبوية، وبالأشعار والأمثال العربية، ثم يذكر الاستعمالات المجازية للكلمة المشروحة »[1].

لا شك أن هذا التأصيل البلاغي للزمخشري في معجمه" أساس البلاغة" نجده عند عبد الملك مرتاض" هو الأصل في استعمال اللغة والبلاغة، حيث يؤصل قضية المناجاة من خلال الاعتماد على ما أورده الزمخشري، فيقول: « ما المناجاة؟ ولم أطلقنا هذا المصطلح العربي القح على ما يشيع في الكتابات النقدية العربية المعاصرة تحت مصطلح"المونولوج الداخلي"، و هو مصطلح هجين دخيل جِيءَ به من قبل الفرنسيين على يد أديبهم الشهير إدوار دي جردان(Edouard Dujardin 1861-1949) »[2]. فهو يرى ضرورة البحث في التراث العربي على ما يتلاءم مع دلالة المفاهيم الغربية الوافدة.

ويشير إلى مراجعته لنفسه في بعض المصطلحات التي اختارها في بداية ممارسته النقدية السردية، فيقول: « لقد كنا نحن نصطنع، أول الأمر مصطلح "المناجاة الذاتية"؛ ولكن تبين لنا فيما بعد أنه وصف غير سليم، ولم نتفطن إلى الحشو الذي فيه إلا بعد أن تقدمت بنا المعرفة، إذ كانت المناجاة هي نفسها تدور داخل الذات حيث إن المناجاة وربما قيل" النجَواء " تعني في اللغة العربية حديث النفس ونجواها »[3].

1- موقع: http://www.marqoom.org/kotob/view/asaasAlBalagha/ يوم 2019/2/2 على الساعة 20:55

2- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 118.

3- م ن، ص118.

2- الحداثة:

2-1- تعريف الحداثة:

يتحدّد معنى الحداثة لغةً في قولهم: « حدث الشيء يحدث حدثاً وحداثة وأحدثه، فهو محدث وحديث، وكذلك استحدثه...فالحديث هو إيجاد شيء لم يكن وابتدعه، والحديث والحدوث نقيض القديم و القدْمة، وكون الشيء لم يكن، وما ابتدع، والمحدث هو الأمر المبتدع، واستحدثتُ خبراً أي وجدت خبراً جديداً، والحديث الجديد من الأشياء، والحدث هو الشباب أو الأمر المنكر الذي ليس معتاداً ولا معروفاً، العالم محدث أي له صانع وليس بأزلي، فالحداثة هي الجدة، وأول الأمر وابتداؤه »[1]. فيتضح من خلال هذا القول أن الحداثة تدل على الشيء الذي لم يكن له وجود سابق، ولم يسبق بمثيل له من قبل في هذا الوجود.

أما في الاصطلاح الأدبي، فإنه بالرغم من أن « مصطلح الحداثة مصطلح متجانس من حيث السؤال ما الحداثة؟ فإنه مصطلح ينطوي على قدر كبير من(اللاوحدة)، والتناقض والنسبية على المستويين السوسيولوجي، والإبداعي »[2]. كما أن هذا المصطلح يشير في ميدان الإبداع على أن « والحداثة جدة في الإبداع، وتحرر من أسر المحاكاة والتقليد وذلك بإنجاز عمل لم يؤت بمثله من قبل، ولم يسبق إليه مبدعه على صعيد الشكل والمضمون، وفي الحداثة الشعرية تعبير عن روح العصر بأبعاده، وأحداثه وقضاياه، تعبيراً حضارياً، مما يعكس تغلغل الشاعر في عصره، وارتباطه بالحياة من حوله ارتباطاً عضوياً وجوهرياً»[3].

2-2- أشكال الحداثة:

لقد اتخذت الحداثة أشكالا عدّة ساهمت فيها تعدد مناحي الحياة المختلفة، لكن الذين يعنينا في هذا الموضع هو الحداثة التي مسّت الجانب الإبداعي والتي تراوحت ما بين الحداثة الأدبية

1- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مادة حدث، ص ص 292- 293 ؛ والمعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص 159 .

2- طراد الكبيسي ، كتاب المنزلات، ج1، منزلة الحداثة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1997، ص 11.

3- محمود شلبي، التأصيل والحداثة في الشعر العربي، مجلة الأقلام، العراق، ع 12، 1 ديسمبر 1985، ص 77.

والحداثة النقدية حيث نلمس تحولات وتغيرات طرأت على التفكير النقدي والأدبي معا، فالحداثة لحظة « تتمرد فيها الأنا الفاعلة للوعي على طرائقها المعتادة في الإدراك، سواء أكان إدراك نفسها من حيث هي حضور متعين فاعل في الوجود، أو إدراك علاقتها بمواقعها، من حيث هي حضور مستقل في الوجود »[1].

وعلى هذا الأساس لم تعد التقاليد القديمة تفي بروح الإبداع المتوهج والمتجدد عبر السيرورة الزمنية، ولاختلاف الذائقة الأدبية تحت تأثيرات مختلفة ومستجدات مستحدثة فرضتها ظروف زمنية وأخرى حضارية.

2-1-1- الحداثة النقدية:

إن إضافة صفة النقدية للحداثة يخصص الحداثة وينقلها من المعنى الأدبي العام إلى الخاص، إذ يقصد بالحداثة النقدية جملة التغيرات التي طرأت على حركة النقد الأدبي، والتي لم تكن من قبل، حيث أن من المتفق عليه أن الحداثة تجديد يمس جوانب الحياة المختلفة والنقد جانب من هذه الجوانب التي لا يمكن أن نتجاوزه في الدراسة، كما لم تتمكن الحداثة أن تتجاوزه دون التأثير على حركته، ولعل الحداثة النقدية الأدبية قد تعود جذورها إلى الثقافة الغربية لتصل فيما بعد إلى الثقافة العربية التي لا نشك في تأثيرها عليها بشكل لافت للنظر خاصة في ميدان النقد الأدبي.

2-2-1-1- الحداثة النقدية الغربية:

على الرغم من أن الناقد مرتاض قد سبق وأن دعا إلى ضرورة غربلة المنجزات الغربية و إعمال الفكر و النظر في مخلفات التراث العربي، وبالخصوص الوقوف على أصولها الفلسفية وجذورها الميتافيزيقية القابعة وراءها من أجل تقديم "مشروع نقدي بناء، فإن ذلك لم يمنعه من الاعتماد في مساره النقدي على جملة من المراجع الغربية التي حفلت بها مدونته النقدية التي سمّاها "في نظرية الرواية"، وهذا مؤشر قوي من الاعتدال عند هذا الناقد وهو ما قد يتطلب منا في

1- جابر عصفور، هوامش على دفتر التنوير، المركز الثقافي لعربي، الدار البيضاء، بيروت، 1994، ص61.

هذا الموضع أن ندلل على أهمّ المقتطفات النصية المقتبسة من تلك المراجع النقدية الغربية، ولعلّ هذا ما قد لاحظه العديد من الباحثين حيث تشير "سليمة لوكام" حين أخذ الناقد مرتاض نصا من المعجم المعقلن حيث عابت عليه تأويله للمعنى الذي لم يكن يقصده كاتب ذلك النص حيث تقول: « أخذ مرتاض هذا النص من المعجم المعقلن.....وبالرجوع إلى الصفحة التي أشار إليها في الهامش وجدنا أن المؤلفين لم يقصدا بهذا النص التنظير للسردانية، كما يرى وإنما تحديد المسار السردي le parcours narratif »[1].

الملاحظ أن تشبث الناقد عبد الملك مرتاض بالتراث العربي، وولعه الشديد بالمدونات النقدية العربية التراثية لم يمنعه من الاستفادة مما جادت به الحداثة النقدية الغربية من نظريات وآراء و أفكار تمثلت في مختلف المصنفات النقدية الغربية خاصة الفرنسية منها و ربما كان ذلك نتيجة دراسته وتكوينه الجامعي في جامعة السوربون الفرنسية، أو لتبعية دول المغرب العربي ومن بينها الجزائر، وقربها الجغرافي والمعنوي من فرنسا لروابط تاريخية استعمارية، أو لأن فرنسا تعدّ بحق قبلة الأدباء بامتياز، كما أن ألمانية قبلة الفلاسفة في هذا العصر الحديث.

ولا أدلّ على ما ذهبنا إليه من استفادة الناقد مرتاض من الحداثة من تصريحه في مقدمة كتابه "في نظرية الرواية" حيث يقول:« وقد اضطررنا إلى التعويل في كتابة مادة هذا الكتاب على جمهور من المؤلفين الغربيين، مستقين مواد مقالاتنا من تلك الكتابات المطروحة في اللغة الفرنسية: تأليفا فيها،أو ترجمة إليها من الإسبانية، والروسية والألمانية، والإنجليزية، والإيطالية »[2].

و يشير في موضع آخر إلى اعتماده على الكتب النقدية الفرنسية، فيقول :« وعلى أننا لم نرُ فيما أتيح لنا الإلمام عليه من كتابات نقدية فرنسية خصوصا حول نظرية الرواية كاتبا توقف

1- سليمة لوكام ، تلقي السرديات، ص194

2-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص8

لدى ضمير الغائب، فحلله تحليلاْ جماليا وفنيا وسرديا مثل الذي صادفناه لدى رولان بارط، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك»[1].

كما نجده يستشهد بمقولات نقدية سردية لنقاد غربيين تؤكد استفادته من الحداثة النقدية الغربية فيقول: « ويربط موريس بلانشو (Maurice Blanchot) استعمال الماضي البسيطْ باستعمال ضمير الغائب، فيرى فيهما ندماني جذيمة كما تقول العرب لاَ يفترقان »[2].

ومن جانب ثان إن الاطلاع على ثبت مصادر هذا الكتاب يؤكد ما قد صرح به الناقد في مقدمة مدونته النقدية "في نظرية الرواية" من اعتماده الشبه كلي على مدونة النقد الغربي، وذلك ما قد برره بقوله : « صحيح أنا ارتكزت كثيراً على الكتابات الغربية،أما لماذا لم استند على الكتابات العربية–في نظرية الرواية– فقد أثار معي أحد الأصدقاء السوريين هذا الموضوع في بيروت منذ أربع سنوات، وقال لي أنت لم تشر إلى فلان، وإلى فلان و إلى فلان...أنا جئت ذلك عن وعي، وليس عن جهل،أو احتقار، وليس عن جهل بما يكتب العرب، وليس احتقاراً لما كتبوه،لكن جئت عن وعي معرفي بحكم أنني أعتقد أن جميع النظريات التي يروجها نقاد الرواية العرب المعاصرون هم عالة فيها على الغرب، وأنا ارتأيت أن أعود إلى المصدر مباشرة، وأريح نفسي، وقرائي»[3].

وعلى مستوى المنهج نجد أن الناقد قد اتخذ توليفة من المناهج النقدية الغربية وهو في خضم ممارسته النقدية حيث تراوحت بين المنهج التاريخي تارة والمنهج البنيوي والاجتماعي تارة أخرى ناهيك عن منهج نقد النقد القائم على الوصف والتحليل، وكل ذلك كان يتم منه تحت عباءة التراث التي ظلت تلازمه طيلة دراسته حيث يحاور ويدرس الوافد في ظل الدراسات العربية التراثية و يكأن بالنقد مرتاض ينظر إلى الحداثة بعيون التراث بغية تطويع وتكييف الوافد الغربي لما يخدم

1– م ن، ص155

2– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص 156

3– حوار أجراه عارف أبو حاتم مع الأديب والناقد عبد الملك مرتاض على الموقع: 2019/01/24 الساعة 19:27(http://www.almotamar.net/news/5990.htm) 22

الخصوصية العربية، ولا يحرم الباحث في الوقت ذاته من الاستفادة من تجارب الأمم الأخرى في مختلف الميادين.

2-2-1- 2-الحداثة النقدية العربية:

في البداية أردت توضيح المقصود من عبارة " الحداثة النقدية العربية" التي تدل على مدونة النقد الأدبي العربي التي كتبت في العصر الحديث، والذي كانت لها الأثر في تشكيل بنية المدونة النقدية الموسومة بـ" في نظرية الرواية" لعبد الملك مرتاض، وبما أن الناقد "مرتاض" قد صرح في بداية هذه المدونة باعتماده الشبه كلي على المدونة النقدية الغربية اعتقادا منه، بأن النقاد العرب المحدثين والمعاصرين، ما هم في حقيقة الأمر إلّا عالة على غيرهم من النقاد الغربيين، فهم من منظوره مجترون لما قاله الآخر وصدى لصوت غربي فلا يقرّ مع اعتقاده هذا بفائدة وجدوى هذه التجربة النقدية العربية المعاصرة ويتجاهلها خلال دراسته هذه إلا في مواضع قليلة من كتابه، وهذا ما لاحظه غير واحد من الباحثين حيث يقول محمد عبيد الله ناقلا توكيد الناقد مرتاض حول الموقف من التجربة النقدية العربية المعاصرة « إنني أعتقد أن جميع النظريات التي يروجها النقاد العرب المعاصرون هم عالة فيها على الغرب.. لا توجد نظرية نقدية عربية. نحن جميعا عالة على النظرية النقدية الغربية المعاصرة »[1]

وسواء عدنا إلى متن الكتاب "في نظرية الرواية" أو اختصرنا الطريق بالنظر في ثبت مصادره، نجد أن حظ مدونة النقد الأدبي العربي الحديث، وما ألّفه النقاد العرب المعاصرون قليلا جدا، مقارنة مع ما كان من اعتماده على نصوص تنتمي بالفعل إلى مدونة النقد الأدبي الغربي، وهذا دائما يعود إلى قناعة "مرتاض" ورؤيته النقدية للتجربة النقدية العربية المعاصرة المجترة، والتي ظل يتجاهلها من حين إلى آخر باحثا في ظل ذلك على الريادة في هذا المضمار.

ومن جانب آخر إذا سلمنا بالزعم الذي جاء به مرتاض من أن النقاد العرب المعاصرين هم عالة على غيرهم، فإننا من باب أولى أن نتجاهل كل ما كتبه هو كذلك لسبب بسيط لكونه

1- محمد عبيد الله، النقد العربي، المآزق والبدائل، جريدة القدس العربي، ع 7399، أفريل 2013، ص 10.

من النقاد المعاصرين إلا إذا استثنينا بعض النقاد العرب المعاصرين من ذلك وبرأناهم من ذلك العيب من خلال التفصيل في هذه المسألة وبسط فيها الكلام وتوضيح الفروق بين التلقي الايجابي والتلقي السلبي لدى النقاد العرب المحدثين والمعاصرين حيث كان الأولى بالناقد "مرتاض" ألّا يحمل ذلك الحكم غير الموضوعي على جميع النقاد وعلى التجربة العربية المعاصرة برمتها على الرغم من إشارته لناقدين عربيين معاصرين هما الناقد المشرقي "عز الدين اسماعيل" و الناقد المغربي "حميد لحمداني" في مناقشته لبعض القضايا المتعلقة بنقد الرواية،أما غير هؤلاء النقاد العرب المعاصرين فقد أورد مرتاض نصوصا لهم في مواطن نقد النقد حيث كان ينقد مفاهيمهم النقدية حول الرواية وما يندرج في ميدانها.

2-2-2- الحداثة الأدبية:

2-2-2-1- الحداثة الأدبية الغربية:

لم يكن للكتب الأدبية الحداثية الغربية حضورا كبيرا في المدونة النقدية في نظرية الرواية، وذلك لطبيعة هذا الكتاب النقدية حيث يعدّ كتابا نقديا نظريا يهدف فيه صاحبه إلى إيضاح المفاهيم النظرية لنظرية السرد، وعلى الرغم من ذلك فقد أشار فيه مرتاض إشارات خفيفة إلى بعض الروايات الغربية في سياق حديثه عن تلك المفاهيم التنظرية النقدية، وقد برر ذلك بقوله: « لم نشأ أن نذكر النصوص الروائية الكثيرة العربية والأجنبية التي قرأناها، ما عداَ عنواني روايتين اثنتين لعدم ارتئائنا أيَ غناء من ذكرها في قائمة المصادر والمراجع »[1].

2-2-2-2- الحداثة الأدبية العربية:

لم يكن للمؤلفات الأدبية العربية الحديثة خاصة ما ألف من روايات عربية حضورا في في مدونة :في نظرية الرواية" لافتقارها للجانب التطبيقي من جانب، ولطبيعة التفكير النقدي للناقد عبد الملك مرتاض الذي يرى أن الجهود الأدبية العربية الحديثة والمعاصرة هي عالة على غيرها، ولم تأت بجديد يستحق أن يلتفت إليه حيث سبق، وأن صرح بذلك لمّا سئل عن سبب تجاهله لما كتبه

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص283

العرب المعاصرون، فأجاب قائلا : « أنا جئت ذلك عن وعي، وليس عن جهل، أو احتقار، وليس عن جهل بما يكتب العرب، وليس احتقاراً لما كتبوه، لكن جئت عن وعي معرفي بحكم أنني أعتقد أن جميع النظريات التي يروجها نقاد الرواية العرب المعاصرون هم عالة فيها على الغرب، وأنا ارتأيت أن أعود إلى المصدر مباشرة، وأريح نفسي، وقرائي »[1].

ولعلنا إذا تصفحنا ثبت مصادر هذه المدونة نلفي الناقد مرتاض يشير إلى بعض ما ألف في ميدان الرواية بالإضافة إلى رواية أحمد رضا حوحو غادة أم القرى، وعلى العموم نجد أن حظ الروايات الأدبية قليل جدا أو نادرة ما نعثر على بعض النصوص الروائية وربما ذلك يعود بدرجة كبيرة إلى طبيعة المدونة التي تناقش المفاهيم النظرية للسرد عند الغربيين.

ثانيا/ في المنهج النقدي:

1- مفهوم المنهج:

1-1- لغة: ورد في معجم مقاييس اللغة لابن فارس« نهج النون والهاء والجيم أصلان متباينان: الأول النهج، الطريق. ونهج لي الأمر: أوضحه.وهو مستقيم المنهاج، والمنهج: الطريق أيضا، والجمع المناهج، والآخر الانقطاع »[2].

1-2- اصطلاحا:

أما من الناحية الاصطلاحية، فالمقصود بالمنهج في النقد « سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد، مستخلصة من آفاق تلك الرؤية للاقتراب إلى الأهداف التي

تنطوي عليها الفعالية الإبداعية »[3].

و يعرّفه رينيه وليك بقوله: « طريقة لتنظيم النشاط الذهني، نشاط يستند إلى مخز ون فكري متكامل البناء ، واضح الرؤية ، متمّ كن من أدواته العلمية وأبعاده المعرفّية، وهذا الّرصيد

1- حوار أجراه عارف أبو حاتم مع الأديب والناقد عبد الملك مرتاض، انظر الموقع:

http://www.almotamar.net/news/5990.htm ، يوم 2019/01/24 الساعة 19:27

2- أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام هارون، مج 5، دار الفكر، بيروت، دت ص 361

3- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص 5

الفكري المختّص، هو الذي يؤهل الناقد إلى قراءة النص الأدبي لإظهار الغوامض مدفوعا بحبه الاكتشاف بالرغبة في تجلية المكنون، ومغامرا من أجل تعرّية أسرار الجمال في النص»[1].

وعلى الرغم من أهمية المنهج في مختلف شؤون الحياة، والنقد إحدى شؤونها، فإنه يعدّ الممارسة النقدية الغربية والعربية على حد سواء لا تزال تعاني من هذه المعضلة، فضلا عن ممارسة نقد النقد الأدبي، حيث تشكل هذه المعضلة(إشكالية المنهج) حجر عثرة في طريق غالب الممارسات في هذا الميدان القديم والحديث في آن واحد والذي هو ميدان نقد النقد الأدبي، وهو ما اشتكى منه غير واحد من الدارسين منوها بالإشكالية المنهجية في هذا الميدان ، ولعلّ ما كان تصريح من الناقد المغربي "حميد الحمداني" في مقدمة كتابه "بنية النص السردي– من منظور النقد الأدبي" خير دليل على ذلك، إذ نلفيه يصرح في مقدمة هذا الكتاب بقوله:«..فيما يخص المنهج الذي ينبغي على ناقد النقد، وهو يحلل أعمالا نقدية حول الإبداع،إتباعه. ولقد أدركنا خطورة اختيار أحد مناهج دراسة الإبداع وتبنيها في تحليل الأعمال النقدية، لأن ذلك يجعل الدراسة منذ البداية مصَادِرَة على المطلوب،خصوصا إذا وقع اختيارنا على المنهج مخالف للبنائية،فسيكون موقفنا قد تحدد منذ البداية ضد البنائية ذاتها.لذلك آثرنا أن تكون الدراسة التي نقوم بها ذات طابع وصفي.... ولقد كانت حاجتنا شديدة لأدوات إجرائية وصفية »[2].وقد استمد تلك الإجراءات من الكاتبة "جوهانا نتالي" في مجال تحليلها للأعمال النقدية المكتوبة حول قطط بودلير حيث تلخص تساؤلاتها حول: الأهداف، المتن، الممارسة النقدية بحصر المعنى بما فيها: الوصف، التنظيم، التأويل ،اختبار الصحة إلا أنه يستدرك عليها إهمالها لـ"التقويم الجمالي الذي يتضمن أحكام القيمة»[3]، كما يرى سمير سعيد حجازي: « أنّ الظواهر الأدبية تتصف جميعها بالتفرد من ناحية، وبالطبيعة غير المتجانسة من جهة أخرى، وهذا يعني أنه لا يوجد تطابق مطلق

1– نور الدين السد،"الأسلوبية وتحليل الخطاب"، دراسة في النقد العربي الحديث،ج1، دار هومة للطباعة، الجزائر 2010م ، ص55

2– حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز العربي الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،1991، ص07

3– م ن، ص07.

أو نسبي بين أثر أدبي وآخر، أو بين ظاهرتين أدبيتين، فالأنواع الأدبية مثلا ليست ذات طبيعة واحدة، فخصائص الشعر تختلف عن خصائص الرواية، حيث لا يمكن أن نجد قانونا يمكن أن يحكم خصائص كل منهما.لهذا يلجأ الباحث المعاصر إلى عملية تصنيف الأشكال والظواهر الأدبية، وعن طريق هذه العملية يظهر أمامنا مختلف أوجه الشبه والاختلاف بين سائر الأشكال والظواهر الأدبية. فالدراسة الكمية للظواهر الأدبية تعد الطريق الموصل إلى إطلاق قضايا عامة تصل إلى درجة التعميم، ويمكن عن طريق التصنيف أن نكشف عن مختلف أنماط الظواهر والأشكال الأدبية، كب نصوغها صياغة كمية وعلمية في وقت معا ومن ثم يكون التعميم في ذاته وصفا علميا ومنظما للتتابع أو التواتر القائم في الظواهر الأدبية »[1].

2- تجليات المنهج النقدي في كتاب في نظرية الرواية :

لا شك أن الناقد "عبد الملك مرتاض" من بين النقاد العرب و النقاد الجزائريين اهتماما بالنقد الأدبي الحديث، وتجريبا لمختلف مناهجه النقدية وخوضا في قضاياه المصطلحية، وهذا ما يشهد به أحد تلاميذه " يوسف وغليسي" بقوله" « كان الدكتور عبد الملك مرتاض أغزر النقاد الجزائريين نتاجا نقديا، وأكثرهم تقلبا من منهج إلى آخر، وأشدهم وعيا بإشكالية المصطلح، وأعظمهم تأثيرا في الخطاب النقدي العربي المعاصر، وأولهم ريادة للمناهج النقدية الحديثة»[2].

ثم إنه إذا تتبعنا المدونة النقدية "في نظرية الرواية" نجد الناقد "مرتاض" قد اتخذ العديد من المناهج النقدية في مقاربته للنصوص، لأسباب قد تتعلق بطبيعة هذا الكتاب الذي هو عبارة عن جمع لجملة من المقالات لا تأليفا لكتاب منذ البداية ومن جانب آخر لطبيعة المواضيع التي تراوحت بين النقد السردي ونقد النقد السردي، وجانب ثالث طبيعة الاعتقاد السائد عند مرتاض الذي انتهى إليه بعد مسيرة نقدية طويلة شهدت تقلبات منهجية بين مختلف هذه المناهج النقدية الغربية.

2-1- المنهج الوصفي:

1- سمير سعد حجازي، النقد الأدبي المعاصر: قضاياه واتجاهاته، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001، ص29.

2- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللّانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، دت ص191

تكشف الباحثة "سليمة لوكام" عن المنهج الذي اتخذه الناقد مرتاض في مقالاته الأولى بقولها: « وتشترك هذه المقالات الخمس الأولى في نهجها منهجا وصفيا يهدف إلى تناول الرواية جنسا أدبيا، وكذا في العلاقات المتعددة التي تقيمها مع الأجناس الأدبية الأخرى عند الغربيين...»[1] إلا أن هذا، وإن حمل بعض الصحة إلا أن الناقد في حقيقة الحال قد اعتمد على المنهج التاريخي، في تناوله لماهية الرواية ونشأتها وتطوّرها، وكذا في حديثه عن ظروف نشأة الرواية الجديدة التي قام بدراستها في المقالة الثانية من الكتاب.

وعلى العموم، فالناقد عبد الملك مرتاض في كتابه "في نظرية الرواية"« لم يستقر على منهج محدّد، ولم يركن إلى نظرية بعينها»[2]، ولعل لذلك ،ما يبرره بسبب اعتقاده، بأن المنهج يكمن في اللامنهج، وأيضا لطبيعة الكتاب الذي هو عبارة عن جمع لمجموعة مقالات.

2-2-المنهج التاريخي:

يعرّف "يوسف وغليسي المنهج التاريخي« بأنه منهج يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الأدب، وتعليل ظواهره أو التاريخ الأدبي لأمة ما ومجموع الآراء التي قيلت في أديب ما أو في فن من الفنون»، و ذلك لأهميته العظيمة في أنه « يفيد في تفسير خصائص اتجاه أدبي ما، ويعين على فهم البواعث والمؤثرات في نشأة الظواهر، والتيارات الأدبية المرتبطة بالمجتمع »[3].

و قد تجلى اعتماد الناقد "مرتاض" على المنهج التاريخي، في المقالة الأولى أثناء حديثه عن ماهية الرواية والتطرق إلى نشأتها وتطوّرها، وكذا في حديثه عن ظروف نشأة الرواية الجديدة التي قام بدراستها في المقالة الثانية من هذا الكتاب النقدي الذي منحه اسم في نظرية الرواية .

1- سليمة لوكام، تلقي السرديات، ص192.

2- م ن ، ص193

3- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص73.

2-3- المنهج البنيوي:

وهو عبارة عن« منهج نقدي داخلي يقارب النصوص مقاربة آنية محايثة؛ تتمثل النص بنية متعالقة ووجودا كليا قائما بذاته،مستقلا عن غيره »[1]، حيث أنه « لم يظهر هذا المنهج في الجزائر إلا في بداية الثمانينيات من القرن العشرين مع "الجهود النقدية القيمة للدكتور عبد الملك مرتاض »[2]، إذ يعدّ الناقد عبد الملك مرتاض من بين النقاد العرب المعاصرين الذين قد اعتنقوا المناهج الحداثية واقتحموا بها النصوص العربية المختلفة، لكن ما يلاحظه الدارس لكتبه، والمتأمل في منهجه يلحظ تذبذبا منهجيا واضطرابا مفهوميا في فهم وتلقي وتمثل العديد من هذه المفاهيم الحداثية، حيث لم تلق قبولا و رضًا لديه، وعلى رأس هذه المفاهيم، مفهوم موت المؤلف الذي نادت به البنيوية، وعدّ من أهم أسسها وركيزة عظمى يقوم عليها النقد البنيوي، وحيث أن مرتاض قد سلك في دراسته الموسومة في نظرية الرواية المنهج البنيوي، وذلك في محاورة منه لمفاهيم ومصطلحات وتقنيات السرد عند النقاد البنيويين، إلا أن قضية موت المؤلف ظلت تؤرقه حيث ضرب بها عرض الحائط وكفر بها كفرا صريحا من خلال موقفه الصارم الذي تمثل في نفيه للسارد وإثباته للمؤلف في مختلف النصوص السردية المكتوبة.

2-4- المنهج الإحصائي:

يتحدّد مفهوم الإحصاء في أبسط تعاريفه بـ: « ذلك الفرع من الدراسات الذي يهتم الأساليب الرياضية أو العمليات اللازمة لتجميع ووصف وتنظيم وتجهيز وتحليل وتفسير البيانات الرقمية»[3]، ويعرّفه يوسف وغليسي بقوله: « إن الإحصاء إجراء منهجي مجرد يمكن أن يستوعبه أي منهج، يستهدف تكميم الظاهرة الأدبية وعلمنة المنهج النقدي » [4].

1- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي ، ص71.

2- يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، بحث في المنهج وإشكالياته، إصدارات رابطة إبداع الثقافية ،الجزائر، دت، ص71.

3- أحمد بدر،أصول البحث العلمي ومناهجه، المكتبة الأكاديمية، الدوحة، قطر، ط9، 1994، ص351.

4- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص121

وفي شأن كيفية توظيف النقد لهذا الإجراء المنهجي، يقول يوسف وغليسي: « يقوم الناقد بتصنيف(النص) إلى عينات، تشمل كل عينة ظاهرة فنية معينة، يسعى إلى رصدها إحصائيا، بحساب نسب تواترها، ومقارنتها بنسب أخرى في إطار العينة نفسها،إن شاء ذلك،ويمكنه الاستعانة-حينها- بالجداول والرسوم البيانية »[1].

وإذا ما تأملنا هذا المنهج عند الناقد "عبد الملك مرتاض" فإننا نجده من بين أبرز النقاد الذي اعتمدوا على الإحصاء في كتاباتهم ومختلف بحوثهم، يقول يوسف وغليسي عنه: « إنّه من أكثر النقاد المعاصرين كلفا بالإحصاء وتلذّذا به وبنفعيته، إن لم يكن أكثرهم على الإطلاق! وهو من أكثرهم إفادة منه وسقوطا في أخطائه، على ما يبدو» [2].

وقد تجلى استخدامه للإحصاء في بعض مقالات كتابه" في نظرية الرواية" في مثل قوله: « ولقد ظل مصطلح ((زعموا)) هو اللازمة السردية الغالبة على نص كليلة ودمنة،حيث كررت هذه العبارة فيه ثلاثا وأربعين مرة على الأقل »[3].

وفي موضع أخر حول حديثه عن استخدام الضمائر في السرد نجده يلجأ إلى مرة ثانية الإحصاء، حيث يقول: « ...ضمير الغائب وما في حكمها (قالت- وصل- انشقت-وطلع-وقال) تكرر خمس مرات فقط بينما نجد ضمير المتكلم وما في حكمه، يتكرر زهاء ثلاث عشرة مرة) رفست- حذرت- لي- إلينا-آذيتني-...)؛ على حين أن ضمير المخاطب وما في حكمها....تلقيه يتكرر ثماني مرات »[4].

وعلى الرغم من أهمية ومكانة هذا المنهج، فإن الدارسين والباحثين قد لاحظوا أن « المنهج الإحصائي لا يخلو من مغالطة منهجية حين يعمد إلى جملة من الألفاظ التي يصطنعها كاتب من الكتاب مثلا، مجردة عن سياقها الدلالي.(...)، فيحصيها عددا في النص ما، ثم يبني على ضوء

1- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي ، ص121

2- يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص107

3- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 142

4- م ن، ص 164.

العدد الذي يتوصل إليه حكما نقديا...»[1]. فعلى الرغم من علمية هذا المنهج الإحصائي و استخدام الناقد مرتاض عليه، ورؤيته له كمنهج ملائم للدراسات النقدية السردية، فإن من النقاد من يعدّه مغالطة نقدية لكونه يهمل السياق الذي لا شك أن له تأثيرا كبيرا في تحديد دلالة اللفظ.

2-5- منهج نقد النقد:

لم يصرح الناقد "عبد الملك مرتاض" في بداية كتابه الموسوم بـ(في نظرية الرواية) عن منهجه بل اكتفى بالقول:« قراءتنا المنهجية للنقد الروائي»[2]، وذلك دليل على تلك الصعوبة التي يجدها الباحث في ميدان نقد النقد في تحديد المنهج الأنسب والحيرة العظيمة التي تنتابه وهو في غمار هذا الميدان الصعب .

وما تلك الإشارة من الناقد "مرتاض" إلى القراءة المنهجية للنقد الروائي والفرنسي منه على الخصوص إلا ضرب من المغامرة في غياهب ميدان نقد النقد الذي لا يزال لم تحدد مناهجه بعد، وقد كان الناقد مرتاض يستهدف من وراء قراءته المنهجية من خلال فعل محاورة ومساءلة أفكار و مناقشة وتحليل آراء ومفاهيم هؤلاء المنظرين الغربيين لهذا الجنس الأدبي الحديث النشأة.

لقد كان الناقد مرتاض في عيون بعض النقاد ومنهم"عبد العزيز المقالح « ناقدا عربيا طليق الاختيار، استطاع أن يتمثل تاريخ النقد العربي في قديمه وفي حديثه، واستطاع كذلك أن يتمثل أحدث أساليب النقد الأوروبي الحديث مع استعداد صادق وأصيل؛ لكي يوظفه توظيفا عربيا، ويرفد به ثقافتنا النقدية الحائرة بين القديم والجديد، وبين الأصيل و الوافد »[3].

إن لهذا الكلام دلالات عديدة تتضمن- بالإضافة إلى درجة الإعجاب التي نالها مرتاض من نفسية هذا الناقد- الإشارة إلى ما يدل على ازدواجية المرجعية و اعتدال المشروع النقدي لدى الناقد" عبد الملك مرتاض" خلال مساره الذي شهد تحولات منهجية بداية من اتخاذ المناهج

1- يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، ص 105

2- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 07

3- يوسف وغلسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص61.

السياقية وسيلة إلى تحليل النصوص وتفسيرها مرورا بالمناهج النصية النسقية ووصولا إلى الخروج برأي تفرد به وهو المنهج المركب حيث يصرح في كتبه بأن النص يفرض المنهج الأنسب لتحليله إيمانا منه بسيادة النص، وأن القول الأول والأخير في مسألة اختيار المنهج هو ضرورة استنباطه من صلب النص، وهذا ما قد غفله و يتغافل عنه العديد من محللي النصوص الأدبية العربية اليوم تحت وطأة خطاب الانبهار الغاشم فتجدهم يلوون أعناق النصوص ويغتصبونها بمناهج غربية غير ملائمة لطبيعة هذه النصوص وخصوصيتها .

ونظرا لطبيعة الموضوع النقدي الذي تناوله مرتاض في كتابه في نظرية الرواية « كان من الأجدر والأجدى منهجيا كذلك أن يُدْخَل إلى كل منهج من بابه الخاص، ويُنظر إليه في نطاق فلسفته الشاملة، وفي إطار منظومته المفهومية والإجرائية، فيكون المنهج المُتَّبَع في هذه المرحلة منهجا وصفيا تحليليا يهدف إلى عرض المفاهيم والقضايا وتمحيص دقتها وصحتها ومدى فعاليتها »[1].

غير أن نجد أن الناقد لم يستخدم منهجا نقديا واحدا في ممارسته في هذا الكتاب"في نظرية الرواية" بل هناك توليفة من المناهج تراوحت ما بين منهج الوصف والتحليل والمنهج التاريخي والإحصاء في مواطن عديدة من هذا الكتاب، وربما ذلك يعود إلى طبيعة الاعتقاد الذي عرف به مرتاض طيلة مساره النقدي الذي لا يؤمن بمنهج واحد محدد في مقاربة النصوص، وثانيا طبيعة الكتاب الذي هو عبارة عن مجموعة مقالات جمعت جمعا وجعلت على شكل كتاب كما صرح بذلك مرتاض في مقدمة كتابه في نظرية الرواية حيث يقول: « ولا نحسب أننا، في بداية الأمر كنا نتطلع إلى تأليف كتاب حول تقنيات الرواية، حتى نصدَق القارئ، ولكن لمّا تجمعت لنا مقادير صالحة من الجذاذات أو الطوامير، التي كنّا نسجل عليها ملاحظاتنا، انطلاقا من القراءات التي كنّا نمارسها في نظرية الرواية طوال زهاء عشرين عاما؛ ثم لمّا رأينا أنّ الكتابات العربية التي كتبت حول نظرية السرد بعامة ونظريةّ الرواية بخاصة؛ تحتاج إلى إغناء، وبلورة؛ وخصوصا،

1- ناصح 2020، نقد النقد الأدبي ووظائفه الثلاث، موقع: http://www.startimes.com/?t=22427060 2019/01/24 الساعة 21:20

فيما يتمحض للتقنياتُ الخالصة التي تكتب بها الرواية؛ ارتأينا أن نتكلف تبييض محتويات تلكّ الطوامير وتهذيبها؛ وتبويبها؛ وترتيبها مقالات مقالات إلى أن بلغت تسعاّ؛ ثمّ أذنّا بطبعها لعل الناس أن يلفوا فيها شيئا من النفع والغناء »[1]

3- إشكالية اللامنهج عند عند الملك مرتاض:

يقول عبد الملك مرتاض: « أولى لنا أن ننشد منهجا شمولياً، ولا أقول منهجا تكاملياً إذا لم نر أتفه من هذه الرؤية المغالطة التي تزعم أن الناقد يمكن أن يتناول النص الأدبي بمذاهب نقدية مختلفة في آن واحد، فمثل هذا المنهج مستحيل التطبيق عملياً، وكيف يجوز التقول على النص الأدبي البريء، والعبث به على هذا النحو المريع..».[2]

وعلى هذا الأساس يناهض" عبد الملك مرتاض" المنهج المتكامل مناهضة شديدة وساخرة باعتباره توليفة من المناهج يضيع في غياهبها المنهج، ولا تفي بالغرض من استخدام المناهج النقدية، ولذا في ذات المضمار نلفيه يدعو الى منهج شمولي يطلق عليه" المنهج المستوياتي"، وهذا ما قد أوضحه يوسف وغليسي بقوله : « يغدو النقد التكاملي أبعد المناهج عن تسمية (المنهج المتكامل) التي سمّاه بها "سيد قطب" وآخرون، والتي لا نرتاح لها كثيراً لأنها صفة من صفات الآحاد أي المنهج الواحد في انسجامه وترابطه وتكامله صورته المنهجية، لكنها نادرا ما تتوفر في كشكول منهجي أو منهج موسوعي، كالمنهج" التكاملي" وما أبعد الكامل عن المتكامل ».[3] فالظاهر أن الباحث غير راض بهذا المصطلح لعدم توافره على خصائص المنهج وصفاته التي ينبغي أن يكون عليها.

و يشير في موضع الخلط الذي وقع فيه بعد الدراسين بين المنهج التكاملي و اللامنهج فيقول:« دأب بعض الدارسين على إطلاق صفة "اللامنهج" على ما يسمى بالمنهج" التكاملى" الداعي إلى

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 8

2 - يوسف وغليسي، النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسونية، اصدرات رابطة الإبداع، 2002، ص104.

3- يوسف وغليسي، النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسونية ، ص 104.

تلفيق المناهج وترقيعها ببعض، محاولة التوفيق بينها ورغبة في الخروج منها بصورة منهجية شاملة »[1].

وبناء على هذا يرفض"عبد الملك مرتاض" رفضا قاطعا ما يسمى" بالمنهج التكاملي" و بالمقابل نلفيه يثبت فكرة" اللامنهج" كما ورد ذلك في كتابه" النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟" لأوّل مرّة حيث قال: بعبارة موجزة ، ولكنها جامعة لمعان جليلة « إن اللامنهج في تشريح النص الأدبي هو المنهج »[2].

فيرى "يوسف وغليسي" أن « "النص الأدبي" كما يراه مرتاض عالم جوهري يحمل كل خصائص الجوهر، بما فيه من شرعية وآنية، وآصالة وخلود..لا يختلف من زمن لزمن، ولا من مكان لمكان ولا من شخص لآخر، وإنما الذي يختلف هو الدراسة التي تقوم حوله، ثم الأشخاص الذين يتناولونه، أما هو فهو هو.. فكأن النص الأدبي يتجدد، وينبعث من خلال كل قراءة يقوم بها قارئ.. وهكذا نجد عطاء النص الأدبي متجدد أزلياً، لا ينفذ أبدا: فكلما استعطاه قارئ أعطاه »[3]

فاللامنهج كما يحدده الناقد "يوسف غليسي" بقوله : « في أبسط صورة يعني الدخول المحايد إلى النص مجرداً من الآليات المنهجية الصارمة (التي لابد أنها مستمدة من خصوصية نصية مغايرة) لمواجهة النص مواجهة مرنة، تتظاهر بأدوات منهجية قابلة للتطوع، بما يعمق عطائيته، ويتركها أرضية بكرا، قابلة لممارسة قرائية مفتوحة..».[4]

يقول عبد الملك مرتاض: « إننا نلج عالم النص الأدبي بدون رؤية مسبقة وربما بدون منهج من قبل..»[5]، وهو ما يتمشى ومفهوم" اللامنهج"، فكأن النص الأدبي هو الذي يتولى ذلك،، ويتكفل بتحديد منهجه الخاص به دون أن يفرض عليه من الخارج اذ لم يستعار من بيئات ونصوص أخرى لا تمت له بصلة.

---

1 – يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، ص86.

2 – عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ إلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ،1983، ص55

3 – م ن، ص 55

4 – عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ إلى أين؟ ، ص89

5 – عبد المالك مرتاض، أ. ي (أين ليلاي)، دراسة سيميائية تفكيكية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص13.

إن "اللامنهج" في نظر "عبد المالك مرتاض"- ما هو إلا قراءة حرة مفتوحة تعمل على تحرير النص من ربقة المنهج، غير أن هذه القراءة ليست نهائية، بل تظل في انفتاح تام.

وفي هذا السياق يقول يوسف وغليسي: « يبدو أن تحلي الناقد "عبد المالك مرتاض"بروح اللامنهج" في معظم ممارساته، قد آل به إلى استثمار الآليات المنهجية الغربية (الداخلية) بطريقة عربية، يحكمها ذوق عربي صاف، قد تسيء إلى أصول المنهج؛ ولكنها لا تسيئ (وما ينبغي لها أن تسيئ) إلى خصوصية النص الأدبي".[1] وبهذا تكون دعوة الناقد مرتاض إلى اللامنهج، ما هي إلا محاولة منه للحفاظ على خصوصية النص الأدبي العربي الذي يأبى أن تأسره المناهج النقدية الغربية المستقاة من نصوص غربية، لها من الخصوصية ما يجعل تلك المناهج تتواءم معها دون غيرها.

ولعلّ هذا ما قد جعل الناقد يعلن ثورته على مختلف هذه المناهج النقدية قائلاً : « ونحن نؤثر الثورة على المناهج، وانتقادها، لتبيان وهنها، ولكن من أجل محاولة تكملة نقصها، أو العثور على بدائل لها تكون أحسن وأمثل لا من أجل رفضها على وجه الإطلاق»[2].

إن المناهج النقدية الأدبية رغم تعددها وتنوعها تبقى وسائلا لتفسير النص وتحليله و الغاية من استخدام هذه الوسائل هو محاولة الوصول إلى تحليل النص واستنطاق معناه والوقوف على مختلف أسراره و أبعاده الدلالية، ولا يتأتي ذلك من منظور الناقد عبد الملك مرتاض بالتعصب لمنهج على حساب منهج آخر، حيث أن كل منهج يضيء النص من جانب، ويترك جوانب منه أخرى معتمة تبحث و تنتظر من منهج آخر الكشف عن خباياها و أسرارها، ولعلّ هذا ما يقف وراء دعوة الناقد عبد الملك مرتاض إلى التسلح بمختلف الأدوات الإجرائية و المناهج النقدية من أجل تقليب النص على مختلف وجوهه، ومن ثمة الوقوف على دلالاته المترامية الأطراف، فاتخاذ الناقد منهج واحد لمقاربة النص من خلاله تقصير عظيم في حق النص الذي تظل حقائقه تستدعي من الناقد محاورتها بأكثر من منهج.

---

1 – يوسف غليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، بحث في المنهج و إشكالياته، ص89

2 – عبد المالك مرتاض، مائة قضية وقضية، دار هومة، الجزائر، 2012، ص15

ثالثا/ في المصطلح النقدي:

قد حظي المصطلح النقدي في العصر الحديث باهتمام بالغ من طرف النقاد والباحثين، وما ذاك إلا للأهمية العظمى التي تؤديها المصطلحات في ضبط المفاهيم وتحديد الدلالات التي يسعى إلى الوصول إليها الجميع، ولهذا فقد صُنّفت في المصطلح المصنفات العديدة، أراقت الحبر الكثير، وضحى من أجلها المصنفون بوقت طويل، و جهد عظيم فكان لهم فيها الإسهام الكبير، وكان لهم بذاك فضل على الدراسات النقدية الحديثة عظيما! وفي هذا المناخ الثري والخصب بالجدل والنقاش، والاتفاق والاختلاف، كان النقد قد خطا خطوات باحثا فيما قاله السلف ناقدا ومعلقا ومضيفا، و قد فرض عصر العولمة على الدارس الاهتمام بالمصطلح النقدي، باعتباره ظاهرة ثقافية عالمية، يقوم عليها تأسيس المنهج النقدي، فلا وجود للمنهج النقدي دون تحديد للمصطلحات النقدية الخاصة به، فما أحوجنا اليوم لمفاتيح العلوم حتى نقي أنفسنا من سوء الإفهام، والآخرين من سوء الفهم.

1- مفهوم المصطلح :

أصبح من المتعارف عليه اليوم بين الباحثين والدارسين أن مصطلحات كل علم مفاتيحه، ولا يتسنى فهم هذه العلوم إلا عبر الإلمام بهذه المصطلحات وضبطها والتحكم فيها ذلك أن التحكم في المصطلح هو في حقيقة الأمر تحكم في العلم، وهذا ما قد يجعل تحديد مفهوم المصطلح في هذا الموضع من البحث أمرا في غاية الضرورة و الخطورة، فما المصطلح؟ .

1-1- لغة:

إن الدلالة اللّغوية للمصطلح ترجع في الأصل إلى مادة (ص- ل- ح) حيث كما يقول ابن فارس:« الصاد واللام والحاء أصل واحد يدل على خلاف الفساد.يقال صلُح الشيء يصلُح، ويقال صلَح بفتح اللام، وحكى ابن السكّيت صلَح و صلُح، ويقال صلَح صُلوُحا قال:

وكيف بأطرافي إذا ما شَتَمْتَنِي وما بعد شتم الوالدين صُلوُحُ

قال بعض أهل العلم: إن مكة تسمى صلاحا »[1].

و قد جاء في المنجد العربي: « صلح: صلُح- و صلَح – صلاحا و صُلوحا وصلاحية: ضد فسد، ويقال من المجاز "هذا يصلح لك صلاحا" أي يوافقك ويحسن بك...»[2].

1-2- اصطلاحا:

جاء في كتاب التعريفات للجرجاني: « الاصطلاح عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما يُنقل عن موضعه الأول، وإخراج اللفظ من معنى لُغوي إلى آخر، لمناسبة بينهما. وقيل الاصطلاح لفظ معين بين قوم معينين »[3]. فيتضح من هذا أن الاصطلاح يقوم على اتفاق قوم حول مفهوم معين انطلاقا من المعنى اللغوي الذي تتضمنه مختلف المعاجم والقواميس اللغوية كلسان العرب ومعجم العين وغيرها من معاجم معتمدة في هذا المجال. و لا يكاد يبتعد عن هذا المعنى الباحث عوض حمد القوزي الذي يذكر أن الدلالة الاصطلاحية لـ" االمصطلح" تعني « اتفاق جماعة على أمر مخصوصى »[4].

و على هذا الأساس نستطيع أن نقول أن قضية الاصطلاح لا تقوم إلا بعد أن تتم عملية اختمار وتبلور تصورات واعتقادات في عقل قوم ما،

من هنا تتجلى ضرورة و أهمية المصطلح في اكتساب المعرفة والتحكم في مختلف العلوم والفنون مع ضرورة النظر إلى أن لكل فن مصطلحاته ومفاتيحه التي ينبغي أن يلتفت إليها،لأنه من تكلم في غير فنه أتى بالعجائب.

يقول عبد السلام المسدي منوها بأهمية المصطلح بالنسبة للعلوم والمعارف « مفاتيح العلوم مصطلحاتها، ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى، فهي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به

1- أحمد بن فارس بن زكريا، معجم المقاييس في اللغة، مج 3، باب الصاد، ص303.

2 – جماعة من الباحثين، المعجم العربي، القاهرة، مصر، (د.ت) ص432.

3- الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، مؤسسة الحسنى، المغرب، ط1، 2006، ص 30

4- عوض حمد القوزي، المصطلح النحوي نشأته وتطوره حتى القرن الثالث الهجري، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، 1983، ص22.

يتميز كل واحد منها عما سواه، وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية»[1].

أما "يوسف وغليسي" فيعرّفه بقوله : « علامة لغوية خاصة تقوم على ركنين أساسيين لا سبيل إلى فصل دالها التعبيري عن مدلولها المضموني، أو حدها عن مفهومها، أحدهما الشكل "forme" أو التسمية "dénomination" والآخر المعنى"sens" أو المفهوم "notion" أو التصور"concept" يوحدهما" التحديد" أو "التعريف"(définition) أي الوصف اللفظي للمتصور الذهني »[2].

يتأثر المصطلح ويرتبط بالبيئة والثقافة المنتجة له، فهناك البيئة والثقافة الأصلية الذي قد ولد و نشأ بها، و هناك البيئة و الثقافة الحاضنة التي استقبلته وانتقل إليها، وهذا ما يترتب عليه اختلاف بيّن في دلالة المصطلح بين البيئتين والثقافتين حيث تمنح له بيئته الأصلية من حرية التامة، ويغذيه الفعل التداولي، ما لم ولن يجده في مختلف البيئات الأخرى التي يظل مقيدا بضوابطها، مما يحدّ من دلالته « تترادف على المحيط الدلالي لكلمة "مصطلحات" كلمات أخرى من طراز"الاصطلاحات" و"الحدود" و"المفاتيح" و"الأوائل" و"التعريفات" و"الكليات" و "الأسامي" و"الألقاب" و"الألفاظ" و"المفردات"، ونال المفهوم كبير الاهتمام لضبط تعريفه، إلى أن تعريفاته تعددت، لخاصيته التجريدية الذهنية، ليكون المفهوم: هو فعل التفكير وموضوعه سواء أكان التفكير مجردا أم عاما »[3].

و في خضم البحث في هذه الإشكالية نعثر على الفرق بين كل من المصطلح والمفهوم عند "يوسف وغليسي" الذي يشير إليه بقوله: « المفهوم منطلق رئيسي في العملية الاصطلاحية، فبواسطته تبنى المعارف، و من هنا لم يعد البحث قاصرا على المصطلح فقط أو على المفهوم ،

1 – عبد السلام المسدي، مباحث تأسيسية في اللسانيات، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص43.

2 – يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008، ص.28.

3 – توفيق قريرة، المصطلح النحوي وتفكير النحاة العرب، دار محمد علي، تونس، 2003، ص80.

ولكن على تلك العلاقة القائمة بينهما، وهذه مهمة علم المصطلح "terminologie"، فالمفهوم يبقى تصورا ذهنيا، ووظيفة المصطلح التعبير عنه"وعلم المصطلح ليس علما مستقلا عن سواه من العلوم، بل علم متاخر عن جملة من الحقول المعرفية الأخرى، حيث يقع في مفترق علوم شتى كعلم الدلالة "sémantique"، وعلم تطور دلالة الألفاظ "sémasiologie"وعلم المعاجم "lexicologie" وعلم التأثيل أو التأصيل "étymologie"، وعلم التصنيف "classologie"، وعليه فربما حق لنا أن نلقب علم المصطلح بـ "علم العلوم"! »[1]، حيث يعبّر المفهوم عن مختلف التصوّرات الذهنية في حين نجد المصطلح الوسيلة التي نعبّر من خلالها على المفاهيم التي تشهد انتشارا، وذيوعا وتداولا بين أهل كل اختصاص، يرى محمود فهمي حجازي أن: « الكلمة الاصطلاحية، أو العبارة الاصطلاحية مفهوم مفرد أو عبارة مركبة استقر معناها، وبالأحرى استخدامها، وحدد 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 »[2].

فيتضح من هذا أن العلاقة بين كل من المفهوم و المصطلح تتحدد بالعلاقة التكاملية حيث تتشكل في البداية المفاهيم ثم توضع المصطلحات المناسبة لها، بيد أن هذا غير كاف ما لم تكن هناك جهودا تسعى إلى تنقيح المفاهيم ثم تسعى الى محاولة تثبيت واختزال كل مفهوم داخل المصطلح الملائم والمناسب له.

2- تجليات المصطلح النقدي في كتاب" في نظرية الرواية".

يعدّ الناقد "عبد الملك مرتاض" من الأوائل النقاد الجزائرين الذين مسّتهم رياح التغيير والحداثة، وذلك لأسباب عديدة لعلّ من بينها الأثر الكبير الذي تركته جامعة "السربون" في نفسيته حيث تلقى نصيبا من التعلم و التتلمذ على أيدي أساتذتها ، وهو ما قد تجلى بوضوح في تأثر أغلب أعماله النقدية بالمرجعيات الغربية و الفرنسية على وجه التحديد، لكن ذلك لم يكن على

1 – يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص28.

2 – عزة محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، القاهرة، 2002، ص25.

حساب شخصيته العربية الجزائرية المعتزة بتراثها وعروبتها حيث ظل في تلقيه لمختلف انجازات الحداثة الغربية يؤصل لذلك من خلال ما أتيح له من امكانات معرفية وثقافية ولعل لقضية المصطلح النقدي القسط الأوفر من ذلك، وهذا ما سنقف عليه في إحدى مدوناته النقدية الموسومة بـ" في نظرية الرواية" الصادرة في نهاية التسعينيات من القرن المنصرم، حيث كان ذلك بعد اكتمال و نضج مختلف النظريات السردية التي أصبحت شائعة نظرياً وتطبيقياً. فقد كانت للناقد "عبد الملك مرتاض" وقفات نقدية وتأملات تأصلية لمختلف مصطلحات مدونة نقد السرد الغربية كـ (مصطلح الرواية، والرواية الجديد، الجنس والنوع، الحيز الروائي، السردانية وغيرها من مصطلحات سردية)، وقد عرف مرتاض بمواقفه من مثل هذه القضايا النقدية الأمر الذي استنزف منه تسويد العديد من الصفحات في مختلف كتبه، و ذلك ما نلفيه في كتابه "في نظرية الرواية" الذي يعمد فيه إلى المصطلحات السردية بالدراسة والتحليل والتأصيل، حيث أن تأصيل المصطلح لديه يتخذ موقفا من مختلف الترجمات الخاطئة لمنظومة مصطلحات مدونة النقد السرد الغربي لذا فقد « انصرف في باكورة كتاباته النقدية ذات النزوع الحداثي، إلى ترجمة المصطلح النقدي المعاصر تارة والى اقتراضه تارة أخرى، مستعينا بأهليته اللسانية وبجراءته على اقتحام مجال الترجمة المصطلحية »[1]. ومن بين هذه المصطلحات التي وقفنا عليها في مدونته في نظرية الرواية.

2-1- مصطلح الحيز:

كانت للناقد مرتاض عناية شديدة بترجمة العديد من المصطلحات أجنبية، و في ظل هذه العناية يترجم المصطلح الأجنبي{Espace} باالحيز، بينما نجد غيره من النقاد العرب يترجمونه بـ(المكان)، وتارة بالفضاء وأحيانا أخرى بـ(المجال)، و على الرغم من شهرة هذه الترجمات والمصطلحات وشيوعها وذيوعها في الساحة النقدية الروائية العربية المعاصرة، إلا اننا نجده يلح على أنها غير وفية للمعنى الذي كان يريده منها الغربيون، وذلك ما قد جعله يؤثر مصطلح

1- بن مالك سيدي محمد ، السرد والمصطلح، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015 م، ص 124.

(الحيز) على غيره من المصطلحات المترجمة، يقول في هذا الصدد: « مصطلح «الفضاء »، من منظورنا على الأقل ، قاصر بالقياس إلى الحيز؛ لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخَواء والفراغ؛ بينما الحيز لدينا ينصرف استعمالُه إلى النُتوء ، والوزن ، والثِّقَل ، والحجْم ، والشكل ...على حين أن المكان نريد أن نَقِفَه، في العمل الروائي ، على مفهوم الحيز الجغرافي وحدَه»[1].

و لم يتوقف الأمر عند ترجمة المصطلح بالحيز، بل سرعان ما قد ولّد من هذا الأخير العديد من المصطلحات نحو: الحيززة والتحييز والتحايز، وليس هذا بغريب من مرتاض، فقد كان ولا يزال له ولع شديد باللغة والمصطلحات وكتاباته اليوم تشهد على هذا الولع.

ويمكن في آخر هذا المبحث أن نقول مع الباحث عبد الرحمن بن زورة « إنّ الحيّز يبقى اصطناعا مرتاضيا جزائريا، لا يزال تبنّيه فرديا لم يجد له رواجه الكافي لتأسيس نظرية كاملة في هذا المجال، من خلال دراسات وبحوث أكاديمية جزائرية أو عربية تلج به مجالات الإجراء في تحليل الخطاب فربّما توفّرت له ساعتها حظوظ أوفر لتعميق مفاهيمه وتوسيع مجالات استعمالاتها، من مثل: جماليّات الحيّز/ شعريّة الحيّز/ حيّز العتمة في... في أنواع الإبداع الشّعرية والسّردية الجزائرية والعربية، ويكون لناقدنا الجزائري ولنقدنا الجزائري فضل الرّيادة فيه والسّبق إليه.»[2]

2-2-السردانية:

إنّ مصطلح " السردانية " من بين المصطلحات النقدية السردية التي عرفت اختلافا كبيراً في المصطلح بين النقاد والباحثين العرب، وذلك للاختلاف الناجم عن العديد من الترجمات العربية غير الدقيقة والوفية لهذا المصطلح المنبثق عن أصله ، فـ" "محمد ناصر العجميي" يترجمه "بالسردية"، ويذهب المرزوقي وجميل شاكر بترجمته بـ" نظرية القصة" وترجمته بـ"السرديات عند"

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص121.

2- عبد الرحمن بن زورة، إشكالية مصطلح الحيّز في الكتابة النّقدية عند عبد الملك مرتاض، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة ،الجزائر العدد11، 2016، ص13

محمد معتصم، و بعلم السرد، علم القصة، علم الرواية" عند محمد عنابي[1]. ولعلّ هذا ما يفسر مدى تلك الفوضى الاصطلاحية التي يعاني منها النقد العربي الحديث على مستوى الاصطلاحي، والتي تقف من ورائها الجهود الفردية من لدن النقاد العرب، فليس هناك جهد موحد يعمل على توحيد المصطلح ويذلل صعوبات البحث أمام الباحث العربي بغية التعامل المثمر والايجابي مع الوافد الغربي.

لقد اختار الناقد عبد الملك مرتاض للتعبير عن العلم الذي يعنى بالسرد مصطلح السردانية هذا المصطلح الذي ابتدعه مرتاض اعتمادا على أسس مورفولوجية بناء على ما يزخر به التراث العربي من صياغات لغوية سمحت هي الأخرى لمرتاض ومن سار على دربه في صياغة المصطلح دون الاعتماد على آلية الترجمة والتنبه الى أن مصطلح Narratologie " مركب من لفظتين(Narration) التي تعني السرد واللاحقة(logie) التي تعني علم.

يقول مرتاض: « ولم يخطر بخلد سارد من القدماء أن يصطلح الأول أو الثاني استعمالا موظفاً في الكتابة السردية الفنية، وإنما نشأ ذلك مع التطور المذهل الذي عرفته السردانية منذ أن وضعت الحرب العالمية أوزارها ».[2]

وقد أكد "مرتاض" أنّ السردانية تعتمد على السرد، وعليه تنهض، فيقول: « إن السردانية تركح على السرد والسرد يجسده العمل السردي والعمل السردي يركم في الذاكرة الشفوية والذاكرة الشفوية تركم على الذاكرة الجماعية، والذاكرة الجماعية تجسد ذهنية شعب من الشعوب بامتياز»[3].

وعلى العموم، فإن تلقي هذا المصطلح الذي اصطنعه مرتاض للدلالة على علم السرد قد تباين فيه مواقف النقاد والباحثين، فمنهم من وسمه بالغرابة، كيوسف وغلسي الذي نجده يقول « الشعرانية (Poétique) و السردانية (Narratologie) اللتين روّج لهما كثيرا، ومع ذلك، فقد

1- يوسف وغليسي، قراءة اصطلاحية: السردية و السرديات، مجلة السرديات، مخبر السرد العربي، قسنطينة، الجزائر ع1، 2004، ص11.

2- عبد الملك مرتاض، في نظرية الروائية، ص ص 151- 152

3- م ن، ص 220

ظلت كلتاهما على قدر كبير من الغرابة » [1]. في حين نجد الباحث مصطفى بوجملين يثمن الصياغة المورفولوجية لهذا المصطلح وفق المرجعية التراثية ،فيقول:« نثمن هذا الاجتهاد البحثي الذي قاده إلى اصطناع مصطلح (سردانية)؛ و الذي خلص إلى صيغته المورفولوجية عبر الاتّكاء على المرجعية التراثية –كما سبق الذكر– لكن في مقابل ذلك فإنّ هذا المسمى السردي قد لا يكون متوافقا مع الشكل اللغوي، الذي اصطبغ به المصطلح الأجنبي(Narratologie)،إذ تومئ لاحقته(Logie) (دلالة)العلم (المعقود لـ) السرد (Narration) أي التأسيس النظري لميكانيزمات السرد؛ الذي يطبعه عمق النظر، والسبر المفهومي التأصيلي »[2]. غير أن اصطناع مثل هذه المصطلحات بشكل منفرد دون توحيد الجهود في صياغة المصطلح، قد يزيد من فوضى المصطلحات التي أعاقت الباحثين وحالت بينهم وبين بحوثهم، وجعلتهم يضيعون في خضم تلك المتاهات.

2-3- مصطلح المناجاة:

كان لمصطلحات الحوار في الرواية نصيبها من اهتمام الناقد مرتاض، وبالخصوص مصطلح الحواري الداخي الذي لم يرض له بمصطلح سوى مصطلح المناجاة، وهي عنده« حديث النفس للنفس، واعتراف الذات للذات، لغة حميمة تدس ضمن اللغة العامة المشتركة بين السارد والشخصيات، وتمثل الحميمية والصدق والاعتراف والبوح ».[3]

وهذا التعريف يقوم على آلية من آليات صياغة المصطلح عند الناقد "عبد الملك مرتاض" وهي آلية " الإحياء" التي تعني « مجابهة الحاضر باللجوء إلى الماضي، للتعبير بالحدود الاصطلاحية التراثية عن المفاهيم الحديثة..»[4] ، فهي، أن يعمد الباحث إلى بعث وإحياء المعنى العلمي من مقابر التراث من خلال المعنى العلمي الحديث الذي يضارعه و يضاهيه، وذلك ما

1- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في النقد العربي الجديد، ص507

2- مصطفى بوجملين، المصطلح السردي في الخطاب النقدي لدى عبد الملك مرتاض، ص277.

3- عبد الملك مرتاض، في نظرية الروائية، ص ص 120.

4 – يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 85.

يجعل الحاضر يتواصل مع الماضي عبر مختلف المفاهيم والمصطلحات وهذا لا شك أنه لا يخلو من مخاطر ، وهذا ما سنوضحه فيما يأتي من كلام.

وقد اصطنع " مرتاض من خلال تفعيل هذه آلية الإحياء مصطلح المناجاة، مقابل المصطلح الأجنبي (Monologue)، حيث يعدّ هذا المصطلح مصطلحا هجينا دخيلا على الثقافة العربية، وهو ما قد أوضحه من تسأله : ما المناجاة ؟ ولمَ أطلقنا هذا المصطلح العربي القح على ما يشيع في الكتابات النقدية العربية لمعاصرة تحت مصطلح «المونولوج الداخلي»، وهو مصطلح هجين دخيل جِيءَ به من قول الفرنسيين على يد أديبهم الشهير إدوار دي جردان Edouard (Dujardin1861-1949)؟ [1]

وعلى الرغم من سلوك الناقد آلية الإحياء، والجنوح إلى المصطلح العربي التراثي فإننا نجد الناقد "محمد الجابري" يحذر من ذلك حيث يقول: « استعمال المصطلح التراثي أو إعماله للتعبير عن معطيات الحضارة الحديثة عملية محفوفة بالمخاطر إذا ما تمت على وجه الاستعجال وتحت ضغط الظروف فالمصطلح التراثي- في هذه الحالة – المشدود إلى مرجعية خاصة تختلف تماماً عن مرجعية المعطيات الحضارية الحديثة، قد يفقد هذه المعطيات حداثتها ويفرغها من مضامينها الجديدة ليشدها إلى مضامين مغايرة تماماً »[2] غير أن الناقد مرتاض يتسأل عن المبررات التي تجعلنا نحذف المصطلح العربي المناجاة ونحلّ محله المصطلح الأجنبي، وهو لا يرى في ذلك يأسا، ويذهب إلى القول: « والمناجاة في حد ذاتها خطاب (...) يتسم حتما بالسردية : الأول جواني والثاني براني ».[3] فهو يجعل من المناجاة قسمين: أحدهما جواني، والآخر براني، وهذه التسمية قد وردت لدى "جيرار جنيت" مما يشيء بمدى تأثر الناقد "مرتاض" بالعديد من المفاهيم والمصطلحات جيرار جنيت.

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص118

2- محمد عابد الجابري، حفريات في المصطلح: مقاربات أولية، مجلة المناظرة، الرباط، المغرب،ع6، 1993، ص22.

3- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 118

إن تنوّع و تعدد آليات صياغة المصطلح قد ينتج عنه تعددية في المصطلح تظل تستمد تبريراته من تلك الآليات التي يسلكها الباحثون في هذا الميدان، ولعل هذا ما نفسر في ضوئه الاختلاف الاصطلاحي الموجود بين مصطلح "المناجاة" عند "مرتاض"، وما شاع وذاع من مصطلحات لهذا المفهوم في الساحة النقدية العربية المعاصرة عند النقاد العرب الآخرين

لقد تأسست قضية التأصيل النقدي للمصطلح لدى الناقد عبد الملك مرتاض على موسوعة التراث اللغوي العربي، التي ظل وفيا لها طيلة مساره النقدي، أتم الوفاء، وبما تحمل الكلمة من معنى، وقد تصدى بكل ما يملك من طاقة، لكل من حاول المساس بها من قريب أو بعيد، فلا نستطيع أبدا أن نصف مدى عشق مرتاض لمدونة التراث العربي اللّغوي.

2-4- الدليلية :

يعد هذا المصطلح من المصطلحات المرتاضية التي تعوّد مرتاض أن يستدرك بها على ترجمات المصطلح الغربي من لدن النقاد العرب المعاصرين، يقول مرتاض: « ولقد تحمس بعض المعاصرين من النقاد إلى اصطناع مصطلح (الدلائلية) مقابلا لـ(السيمائية) وهو مصطلح يفتقر إلى تأسيس من الوجهتين اللغوية والمعرفية جميعا... وكان من المفروض في إطار تقليد الأصولي أن يقولوا: (الدليلية). فلا معنى إذن، لهذا المصطلح من جملة من الوجود... وعلى أن هذه المسألة اللطيفة تحتاج إلى بث على حدة »[1]. فهو بهذا ينزع إلى التراث العربي باحثا على ما يتواءم مع اجتهادات بعض النقاد العرب المعاصرين في ترجمة مصطلح السيميائية بمصطلح الدلائلية الذي يراه في هذا الموضع غير ملائم ويقترح له بديلا، مستدركا عليهم مصطلحهم "الدليلية"، وكل هذا ولا شك انه يترجم بصدق مدى الفوضى المصطلحية التي يعيشها نقادنا اليوم حيث كل واحد يغرد خارج السرب، فمتى يجتمعون؟

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص269.

2-5- مصطلح الارتداد:

حظيت التقنيات السردية الزمنية في الرواية بعناية الناقد "مرتاض" عناية عظيمة حيث نلفيه يتتبع تقنية "الاسترجاع" في جانبها الاصطلاحي، حيث أن الظاهر أن ترجمة المصطلح بـ مصطلح" الاسترجاع" لم تنل من لدنه القبول والرضا، فقد أبدى موقفا نقديا اتجاه هذه الترجمة من خلال العودة بنا إلى التراث العربي الديني للبحث عن ما يقابل هذا المصطلح الوافد من حضارة الغرب فاستند على آلية الإحياء" التي تعني« مجابهة الحاضر باللجوء إلى الماضي، للتعبير بالحدود الاصطلاحية التراثية عن المفاهيم الحديثة...»[1] فنجده يفضل مصطلح "الارتداد " بدلا من مصطلح" الاسترجاع" الشائع بين نقاد العرب المعاصرين، وقد برر هذا، بالقول: « من الناس من يستخدم مصطلح "الاسترجاع" مقابلا للمصطلح الإنجليزي اللغة، الأمريكي المضمون، والمنصرف إلى تقنيات التركيب السينمائي، وهو «Flash-back» والذي يعني الرجوع إلى الوراء، أو الخروج على الترتيب الطبيعي للزمن على كل حال (Dechronologie)، ونحن تجانفنا عن هذا المصطلح بعد أن ألفيناه في خطبة علي كرم الله وجهه: (...)» ما نمتنع منه إلا بالاسترجاع والاسترحام « (الجاحظ، البيان و التبين) يدل على معنى قوله تعالى: "إنا لله وإنا إليه راجعون" بينما الاسترجاع فيْ اللغة الصناعية: أخذ مادة قديمة، أو متأذية (حادث، حريق،...) ثم إعادة تصنيعها، كإعادة تذويب المواد الحديدية وسواها. وقد رأينا نحن أمام هذا أن نستعمل مصطلح "الارتداد" الذي يعني الرجوع نحو الوراء؛ وذلك علىَ الرغم من أن "ارتد عن الإسلام": معناه كفر بعد إيمان. ولكن "الردة" هي المصدر الأكثر استعمالا (حروب الردة)...ولذلك محضنا نحن "الارتداد" مقابلا لـ:« Flash-bock »[2]. فنلاحظ اتكاء الناقد "عبد الملك مرتاض" على المرجعية التراثية لتعزيز المصطلح وضبطه، ومحاولة التدقيق اللغوي للمصطلح وفق تقويم نقدي يأخذ بتلابيب ما ورد من مصطلحات وألفاظ عربية تراثية تدل على تلك المعاني أو المفاهيم التي من أجلها اصطنع هذا المصطلح أو ذاك.

---

1 – يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 85.

2 – عبد الملك مرتاض، في نظرية الروائية، ص ص 276- 275 .

وعلى العموم فقد لاحظ غير واحد من الباحثين الحرص الشديد من الناقد مرتاض على تأصيل المصطلح التي سخر له كل ما يملك من آليات إجرائية وملكة لغوية وتراث عربي غني وثري، من أجل تأصيله من جهة، ومحاولة القضاء على الفوضى المصطلحية من جهة ثانية، لذا نجد سيدي محمد بن مالك في هذا السياق، يقول: « ولعلّ أهم ميزة يتّصف بها "عبد الملك مرتاض" هي حرصه الدؤوب على التأصيل لبعض المصطلحات الدخيلة في التراث النقدي العربي، وتتبع مصادر بعضها الآخر في الفكر النقدي الغربي المعاصر، ابتغاء الاستقرار على مصطلح بعينه وتوظيفه باستمرار »[1]. ويضيف قائلا:« إننا نعتقد أنه إذا كان " لعبد الملك مرتاض" نظرية يتفرد بها، فهي، من دون شك، نظرية الحيّز التي ينبغي مليّا ابتغاء وصفها وتفسيرها وتحليل شروطها ومكوّناتها »[2]. في حين نلفي الباحثة سليمة لوكام في ختام مقال لها حول تعامل مرتاض مع المصطلح السردي، تقول: « و نحن ننهي هذه القراءة التي أطلعتنا على كيفية تعامل "مرتاض" مع المصطلح السردي ، أليس لنا أن نتساءل: ما مدى فاعلية نحت مصطلح لم يشفع بتعليل؟ ويتفرع سؤال ثان: هل يمكن لمخالفة المواضعات الاصطلاحية أن تؤسس لفعل تأصيلي، وبالتالي ما الغاية من نقد لم يقترن باقتراح، ولم يعضد ببديل؟ ».[3]

وعلى العموم فالناقد مرتاض يعد من أهم النقاد اهتماما وعناية بالمصطلح النقدي وفق مرجعيات عرابية تراثية، وقاموسه اللغوي والنقدي حافل بألوان ذلك، فهو الرجل المعتز بتراثه وما يزخر به من أشكال المعارف والفنون.

ويمكن في نهاية هذا الفصل أن نقول أن خطاب النقدي الروائي لدى مرتاض ظل يتأسس على مرجعية مزدوجة معتزة بتراثها من جهة، ومستفيدة من تجارب الأخرين من جهة ثانية، وعلى

1- سيدي محمد بن مالك، السرد والمصطلح، ص122.

2- م ن، ص 124

3- سليمة لوكام، المصطلح السردي في المدونة النقدية الجزائرية – عبد المالك مرتاض نموذجا – مجلة أنفاس من اجل الثقافة والإنسان، موقع http://www.anfasse.org/index.php/2010-12-30-15-40-11/2010-12-30-15-36-49/3071-2010-07-13-13-29-29

الرغم من ذلك فقد لاحظنا تنوع منهجي يترجم مدى الصراع الذي يعيشه الناقد بين خصوصية النص وغرابة المنهج الغربي، أما فيما يخص المصطلح، فظل يؤصل لذلك وفق ما يتلاءم مع مفاهيم واردة في التراث العربي تتناسب مع مختلف مدلولات المصطلح الحديث.

الفصل الثالث: تمثّلات تقنيات السرد وأشكاله في كتاب "في نظرية الروايةّ

أوّلا: أشكال السرد بين التراث والحداثة

ثانيا: تقنيات السرد الأدبي

أوّلا / أشكال السرد بين التراث و الحداثة:

1- أشكال السرد في التراث العربي:

يميز الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض بين شكلين من أشكال السرد العربي القديم والمتمثلة في استخدام الراوي لـ:"حدّثنا"حيث يرى أن هذا الشكل مغلقا ومحدودا، في حين أن استخدام الراوي لـ" بلغني"عكس ذلك تماما إذ يعده شكلا سرديا مفتوحا وغير محدود، يقول الناقد الأردني "إبراهيم خليل" في صدد تقويمه للتجارب النقدية العربية المعاصرة: « قلّ أن نجد بين النقاد من ينطلق من النصوص أصلا بغية الكشف عما فيها من أساليب سردية ووسائط تعبير، وتخييل، يختص الكاتب العربي، ويختلف بها عن غيره من كتّاب الرواية»[1].

وربّما هذا مما يحسب للناقد "عبد الملك مرتاض" في كتابه في نظرية الرواية الذي انطلاق من التراث السردي العربي القديم، كفنّ المقامات والسير الشعبية وكليلة ودمنة بغية الوقوف على أهم الأدوات السردية، و رصد وتتبع مختلف أشكال السرد العربي القديم من خلال كل من أشكال السرد القابعة في كل من الحكايات الخرافية" الف ليلة وليلة" ، و السير الشعبية وفن القامات، حيث نجده يرى أن ربط الشكل السردي بالزمن الروائي أحد أوجه الاختلاف بين ما هو من قبيل التاريخ، وبين ما هو من قبيل الخيال والفن، إذ يعدّ استخدام الماضي البسيط في الأشكال السردي خاصة " السرد بضمير الغائب" دليل على أن العمل السردي يندرج تحت الخيال والجمال و الفن و اللعب باللغة، وما إلى ذلك من دلالات مختلفة.

1-1-علاقة الأشكال السردية بالزمن:

يشير الناقد "مرتاض" إلى عدم تمكن الشكل السرد التفلت من قبضة الزمن حيث يظل قدرا محتوما عليه، لذا نجده يقول: « وأيًا ما يكن الشكل السردي الذي نصطنع في السرد الحكاية، أو لمغامرة، فإن الزمن لا بدّ من أن يمثل فيه »[2]. فيخلص من هذا المهاد النظري إلى تحديد العلاقة

1- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص30.

2- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص143

التي تربط هذا الشكل السردي بالزمن حيث يرى أن « علاقة (زعموا) بالزمن حميمة »[1]. ومن جهة أخرى يقابل مصطلح (زعموا) مع ما عرف في السرد الحديث بالرؤية من خلف، على أساس ذلك الانسجام الحاصل بين هذا الشكل السردي و التسلسل الزمني للأحداث، فيقول: « وأيا كان الشأن، فإن مصطلح (زعموا) ينسجم مع طبيعة السرد القائم على التسلسل الزمني الذي يأتي من الخارج أو عن طريق حياد المؤلف المزعوم القائم على اصطناع ضمير الغائب والماثلْ هنا في شكل "زعموا" المقفعية ليس إلا دلالة حتمية على نفي الوجود التاريخي، وإثبات الصفة الخيالية الخالصة للعمل الأدبي بعامة، والعمل السردي بخاصة »[2]

1-2-الشكل السردي "حدّثني" "أخبرني" في المقامات:

ومن الأشكال السردية التي استرعت انتباه الناقد "عبد الملك مرتاض" عبارة (حدّثني) التي تناظر عبارات واردة في حكايات ألف ليلة وليلة، يقول في هذا الصدد:« ولعل الذي يسترعي الانتباه من بين كل هذه الأشكال السردية جميعا هو عبارة: "حدثني" التي تشابه الأداة التي كانت تصطنعها شهرزاد في سرد حكايات ألف ليلة وليلة »[3].

إن هذا الشكل السردي من منظور الناقد "مرتاض" يدين إلى رواة الحديث و رواة اللغة حيث ظهرت مختلف هذه التقنيات والأشكال السردية في بداية الأمر على يد رواة من الحديث و اللغة، لينتقل ذلك إلى عالم السرد الفني، يقول مرتاض:« والحق أن هذه العبارات كلها مستقاة من تقاليد رواة الحديث النبويَ ورواة اللغة الذين سلكوا مسلكهم في تدوين الأخبار وإثبات الروايات والتشدد في تقبل النصوص وتصحيحها وغربلتها. وكانت هذه العبارات في أصلها إذن دالة على واقع من التاريخ أو على تاريخ من الواقع، فانقلبت سيرتها في السرود المقاماتية إلى محضِ خيال وصرف إبداع »[4].

---

1 - م ن، ص143

2 - م ن، ص ص143-144.

3- م ن، ص ص 146-147.

4- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص147.

أمّا فيما يخص جمالية هذا الشكل السردي العربي القديم لديه، فقد حددها بقوله:« ولعل عبارة "حدثني" أن تكون ألصق بحميمية السرد وأدل على كيان"الأنا" وأقدر إحالة على الداخل وأكفأ في التوغل إلى أعماق الذاتَ لتفجير مكامنها وتعرية مخابئها: عبر نسوج لغوية تمثل العالم الخارجي ُ، فتحيله إلى لوحات موقورة بمعاني الحياة متوهجة بالإشراق طافحة بالجمال والنور»[1]. وعلى الرغم من هذه الجمالية التي انطوى عليها هذا الشكل السردي والأهمية العظيمة التي حظي بها، بيد أن مرتاض يرى أنها ظلت في ركود وجمود ،وذلك ما قد بررره بقوله: « وعلى الرغم من شيوع هذه الأشكال السردية وذيوعها طوال عشرة قرون من عمر الأدب العربي، فإنها لم تطور الأداة السردية العربية لقصور همم جمهرة المقاماتين عن المستوى السردي الفني الرفيع »[2].

ويشير إلى الخصائص الفنية التي تشتمل عليها المقامات بقوله: « فلعل أجمل ما فيها: الأدوات السردية والشخصيات الأدبية المرحة الأديبة الطمّاعة الجماعة المنّاعة... ولكن سطحية الموضوعات المعالجة وضحالتها من وجهة والمبالغة في التأنق في اللغة جعلت منها إبداعات أدبية لغوية »[3].

يعقد الناقد "مرتاض" موازنة بين الحكي بعبارة "حدّثني" وعبارة " بلغني" فيرى أن «عبارة (بلغني) تحيل على شكل سردي مفتوح غير جاهز ولاَ محدود، فهو مهيأ لتقبل شيء من الزيادة والنقصان وتقبل شيء من الإضافة والتحوير في الشريط السردي... »[4].

بينما « عبارة (حدثني) إنما تحيل على شكل سردي مغلق جاهز و محدود،لا مجال فيه للزيادة والنقص، فالسارد إنما يعيد سيرة ما حدّث به وليس من حقه التصرّف في ذلك الشريط السردي الذي حدّث به...»[1].

---

1 – م ن، ص ن.

2 – م ن، ص ن

3 – م ن، ص147–148

4– م ن، ص148.

لكن ما المعايير التي اعتمد عليها الناقد عبد الملك مرتاض في تفريقه بين العبارتين ؟ مع أن هناك سقط لفقرة كاملة تتمحور حول هذه الجزئية في كتاب "في نظرية الرواية" تتعلق بطبعة عالم المعرفة، حيث أنّي لم أعثر على هذا النص: « فعبارة (حدثني) إنما تحيل على شكل سردي مغلق جاهز محدود لا مجال فيه للزيادة والنقص»[2] إلا في طبعة دار الغرب للنشر والتوزيع، بل ورد النص بالخطأ في طبعة عالم المعرفة، والذي هو « فكأن عبارة (حدثني) تحيل على شكل سردي مفتوح غير جاهز ولاَ محدود،فهو مهيأ لتقبل شيء من الزيادة والنقصان، وتقبل شيء من الإضافة والتحوير في الشريط السردي»[3]، والصحيح أن ذلك يتعلق بعبارة (بلغني الشهرزادية)، وليس عبارة حدّثني المقاماتية. بالإضافة إلى الكثير من الفقرات المحذوفة والتي أحدثت شرخا بين الطبعتين الأمر الذي يحتاج إلى إعادة النظر إلى متن الكتاب من جديد.

1-3-الشكل السردي" بلغني" في ألف ليلة وليلة:

نود قبل مناقشة مرتاض في هذا الشكل السردي أن نتوقف زمنا عند مصطلح "السرد الألفللي" الذي اصطنعه وذلك من خلال عملية النحت، إلا أنه كان ينبغي على الناقد أن يُعنون هذا المبحث بمصطلح "الحكي الألفللي"، و ذلك على بناء على تفريقه القائم بين كل من مصطلحي "السرد" و "الحكي" حيث يطلق مصطلح السرد على ما هو كتابي و مصطلح " الحكي" على ما هو شفهي، وحكاية ألف ليلة وليلة كما هو معلوم تدخل ضمن الحكي العربي الشفوي، وعليه المصطلح المناسب لذلك هو" الحكي الألفللي".

1-4-الشكل السردي " قال الراوي" في السير الشعبية:

يعدّ الناقد "مرتاض" عبارة قال الراوي التي نلمسها في مختلف السير الشعبية من أعرق الأدوات السردية، ويعزو تفريق النقاد المحدثين بين زمن الحكاية وزمن الحكي إلى تأثرهم هؤلاء

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، طبعة دار الغرب، ص226.

2- م ن، ص226.

3- م ن، ص 226.

الدارسين بالأدب الشعبي الذي قام على ما هو شفوي لا كتابي، وفي هذا الصدد يقول: « ولعل هذا الشكل أن يجسد أعرق الأدوات السردية وأشهرها بين السراد. والحق أن هذه العبارة هي التي ينطبق عليها أحكام منظري الرواية الغربيين الذين يجعلون حاجزا زمنيا بين زمنيْ الحكاية و الحكي »[1].

ومن جانب آخر يرى أن هذه العبارة هي بنت خيال المؤلف، ولذا نجده يقول:« إن عبارة " قال الراوي" لا تمثل في الحقيقة إلا "أنا" السردية لا النفسية، فالذي أبدع الحكاية هو الذي أبدع معها عبارة "قال الراوي" »[2].وهنا يظهر تفريقه بين ما ينتمي إلى عالم الواقع والحياة، و بين مما هو متخيل فني.

ويلحق بالسير الشعبية قصة الكندي لدى الجاحظ التي أعدّها الناقد "مرتاض" من أرقى البيان العربي وبها سما الجاحظ في فضاء الإبداع، حيث يقول في هذا الصدد: « حديث الكندي يعد من الوجهة الجمالية للكتابة العربية أرقى ما توصل إليه البيان العربي المكتوب على الإطلاق »[3].

ولم تكن عبارة "قال الراوي" هي العبارة الوحيدة التي عرفتها السير الشعبية، فهناك أدوات سردية لا تقل عليها أهمية، وهو ما نجد الناقد "مرتاض" قد أشار إليه بقوله:« وربما اتصلت بعبارة "قال الراوي" عبارة أخرى كثيرا ما تشيع في السرد العربي الشفوي، وهي "كان يا ما كان." ويبدو أن هذه الأداة السردية عربية صميمة، ولكنها شعبية، تشيع خصوصا في الملاحم وفي الحكايات الخرافية عربية اللسان»[4]. و بهذا يخلص الناقد مرتاض إلى إظهار شدة إعجابه بالأدب السردي

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص149.

2- م ن، ص ن.

3- م ن، ص ن.

4- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص150

الشعبي الذي يتضمن أشكال الجمال وبديع الخيال، وفي هذا الصدد يقول: « وربما يتمثل أجمل الأدب السردي العربي في القطب الشعبي منه »[1].

ويعود بنا مرة ثانية إلى التراث السردي، فيرى أن هناك من الملاحم العربية التي لا تزال بكرا، فلم تطرق بعد المناهج النقدية الجديدة، ذلك لأن هذه الأخيرة تشتمل على جماليات عديدة ،وهي في انتظار من يتناولها بعيون حداثية، يقول في هذا الشأن: « ملاحم كثيرة لمّا تحلل بالمناهج الجديدة لإمكان الكشف عما في طياتها من كنوز وقيم وعناصر سردية عجيبة عجائبية معا»[2]. و في هذا إشارة إلى أن التراث العربي لا يزال في حاجة إلى دراسة وعناية من طرف النقاد لاستخراج كنوزه وإظهار جمالياته.

2 –أشكال السرد الأدبي الحديث:

لقد عرف السرد في العصر الحديث العديد من الأشكال السردية التي تراوحت بين اصطناع السارد لثلاثة ضمائر سردية كالسرد بضمير الغائب والسرد بضمير المتكلم والسرد بضمير المخاطب؛ أو اصطناعها جميعا و تضافرها، فما حقيقة هذه الأشكال السردية الحديثة عند الناقد عبد الملك مرتاض؟

2–1–السرد بضمير الغائب:

إنّ هذا الشكل السردي تقنية قديمة، ويرد تحت مسمى "الأسلوب الملحمي"، حيث إن السارد فيه يعرف كل شيء عن الشخصية، بل حتى ما يدور في باطنها (الراوي العليم)، إذ يكتسي المحكي من خلاله طابع الموضوعية، و« تستثمر هذه الموضوعية في جعل القارئ عارفا بما يعرفه الروائي بوصفه عنصرا من عناصر العالم الروائي الذي يرسمه »[3]. كما « أن هذا النوع

1– م ن، ص ن.

2– م ن، ص150.

3– ميشال كلوفنسكي، "حول الرواية بضمير المتكلم"، تر:منصوري مصطفى، مجلة الآداب العالمية، ع126، أبريل 2006، ص55.

من التلفظ مرتبط بالأشياء المؤثثة لعالم التخييل أكثر مما هو مرتبط بشخص السارد، فالقارئ لا يمتلك معلومات كافية تخول له الشك في" [بعض الملفوظات] السردية»[1]. في حين يعدّ « أبسط الصيغ الأساسية للرواية وأكثرها توظيفا وأيسرها فهما على المتلقي، فالضمير(هو) بمثابة القناع الذي يتخفى خلفه الكاتب ليمرر ما شاء من أفكار ومواقف وتعليمات وأراء، دون أن يبدو تدخله صارخا ولا مباشرا»[2]. ولعلّ هذا اللون السردي يعدّ من أليق الأشكال السردية التي يتخذها الرواة في سرودهم، وهو سمة بارزة نجدها في الرواية تقليدية البناء حيث يتلاءم هذا الشكل السردي مع طبيعة السرد القائم على استخدام الفعل الماضي.

2-2-السرد بضمير المتكلم:

ومن أشكال السرد الحديث التي شغلت اهتمام النقاد والروائيين، السرد بضمير المتكلم وهو سرد يشابه إلى حد بعيد السرد في السير الذاتية، حيث تقول "مونيكا فلودرنك": « معظم روايات ضمير المتكلم هي سير ذاتية مزيفة »[3]، يكون السارد(الراوي) هو الشخصية ذاتها وهو ضروري لمن يرغب في اختفاء الكاتب.

إنّ « السرد بضمير المتكلم يكون محددا جدا، لأنه يملك نقطة التطابق مثل شكله المحدد»[4]، وتقصد بالتطابق هنا تطابق عوالم الراوي بعوالم البطل(الأبطال)، فـ« المظهر المهم لسرود ضمير المتكلم التخييلية هو أن البؤرة يمكن أن تكون إما على ما يسمى بالسرد الذاتي أو بالتجربة الذاتية على سبيل المثال، حيث تكون الأحداث والأفعال مروية من منظور الراوي الحالي

1- م ن، ص55

2-عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت، ص192.

3- مونيكا فلودرنك، مدخل إلى علم السرد، تر: باسم صالح حميد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2012ً ص178.

4- م ن، ص ن.

الأعلم و الأكبر، فإن هذا السرد الذاتي ينغمس كثيرا في استعادة الأحداث الماضية وفي تقييمها وفي رسم الاستنتاجات الأخلاقية »[1].

وتذكر في موضع آخر أن « في القرن العشرين ركز السرد بضمير المتكلم باطراد على التجربة الذاتية ملمحا بشكل غامض فقط إلى إخبار القصة. تبدو هذه السرود متموضعة تماما في تجارب الأبطال... إنها توظف الزمن المضارع بوصفه زمن سردها »[2]. فضلا عن كل ذلك، لمّا يكون التأكيد على وعي البطل، فإن "فلودرنك" تنسبه إلى وضع السرد الشخصي« الذي تهيمن فيه صيغة المعاكس »[3].

ولا يكاد الأمر يختلف عمّا قرره هؤلاء النقاد الغربيون عند "عبد الملك مرتاض" إذ يرى أن « لضمير المتكلم القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا، إذ كثيرا ما يستحيل السارد نفسه في هذه الحال إلى شخصية كثيرا ما تكون مركزية »[4]. ولعلّ هذا ما يجعل هذا النوع من السرد شديد التعقيد وعدم تمييزه عن السرد السيرذاتي.

ويعود الناقد "مرتاض" إلى توضيح علاقة السرد بضمير المتكلم بالزمن قائلا:« يتصف في تصورنا هذا بالطولية من حيث التفاته إلى الوراء وبالدائرية أو الحُلزونية من حيث انطوائه على ذاته، وبالامتدادية المستقبليةُ من حيث تطلعه إلى نحو الأمام... فهو إذن ذو قابلية لأنَ تتجاذبه جميع الأزمنة مما يجعل السرد به يتحرك في كل الاتجاهات الحيزية والزمنية والحدثية جميعا، وهي خصائص تجعل من هذا الضمير شديد التعقيدِ متراكبا متواقعا متطابقا »[5].فهذا الشكل السردي غير مستقر على حالة واحدة، ولا يخضع لزمن واحد.

1- مونيكا فلودرنك، مدخل إلى علم السرد، ص ص178 - 179

2- م ن، ص179.

3- م ن، ص ن.

4- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص159.

5- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص162.

أمّا عن علاقة هذا الشكل السردي بكل من زمن الحكاية وزمن الحكي، فذلك ما عبّر عنه بقوله: "إن السارد/الكاتب (وخصوصا حين يستعمل ضمير المتكلم)عندما يسرد حكايته "لا يمكن أن يزعم للناس أنّ زمن حكايته هذه زمن سابق لزمن الحكي، إذ هو حين يكتب يمسك بقلمه، ثم يستلهم ويستوحي، فتنثال عليه المخيلة بسيل من النسوج اللغوية فيفرغها على الورق. وهو حتّى في حال تمثله لعالمه السردي مسبقا، وعلى نحو ما، فإنّ ذلك لا يكون بلغته وصوره، وكلّ تفاصيله السردية التي لا تقع للكاتب إلّا حين يكتب فعلا»[1].فهو يرى أنه لا فرق بين الزمنين في السرود الكتابية، فيتسأل عن ذلك بقوله:« أليس ذلك من اختصاص وضع الزمن في المسرودات الشفوية؟ ثم أليس هذا التصور الغريب للأشياء يقتضي أن الكاتب السارد غريب عن سرده، وأنه لا يغترف من مخيلته، وأنه مجرّد حاك لحكايات حبكها، قبله،غيره؟ و بناء على ذلك يعدّ هذا الشكل من الرواة متضمنا في القصة ووجهة نظره داخلية، والراوي فيها يعتمد على ضمير المتكلم، فيظهر« ملتحما بالحدث كما يكون الحديث منصبا عليه في مجمل فصول الرواية عن طريق الإضاءة وإقناع المتلقي مستعملا جميع قدراته في الحكي عن ذاته بموضوعية مزعومة، وعن الآخرين في إبراز أهم شيء يربطهم بالحدث عن طريق بنائهم النفسي والعقلي »[2]. وبالتالي استعمال هذا النوع من الرواة لضمير المتكلم"أنا"، يجعلنا مباشرة في مواجهة الأحداث، وهي تتدفق من وعي الذي عايشها، وخاض غمارها، يروي حكايته الخاصة، ويجعلنا نتلقى الأحداث من مصدرها دون أية واسطة، ومن هنا تتجلى أهمية هذا الراوي ولا عجب من أن تجعل منه الرواية الجديدة ديدنها الذي تقص به حكاياتها، وبالتالي تجعل من "الأنا" أكثر الأصوات المسموعة في السرد المعاصر، ولكن هناك مسألة جديرة بأن نتوقف عندها تتعلق بالعلاقة بين الراوي بضمير المتكلم وبطل القصة، فالراوي « لا يمكن أن يكون بطل الحكاية، لأن الراوي يروي ولا يفعل، بينما البطل يفعل ولا يروي،

1- م ن، ص197.

2- شعيب حليفي، مكونات السرد الفانتاستيكي، مجلة النقد الأدبي (فصول)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مج11،ع4 ،1993، ص75.

فالدوران مختلفان والشخصيات– وان استخدمتا ضميرا واحدا ودلتا بالنتيجة على شخص واحد– مختلفان، فالبطل ينتمي إلى زمن الحدث والراوي ينتمي إلى زمن السرد، فيما مختلفان على الأقل بالسن والخبرة »[1]. ولعلّ هذا ما قد جعل شكل رواية الحرب والسلم لا يحقق ما تطمح إليه الأنظار في نظر بيرسي لوبوك حيث يقول:« ذلك أننا في حالة من الحالات نجد تولستوي مباشرة بجانبنا يقص أحداث الرواية وفي حالة أخرى نجد بيتر وأندرو، نيقولا، ناتاشا الذين هم معنا وحوالينا، وعندها يختفي تولستوي. هنا إذن يكمن السبب، أو على أية حال أحد الأسباب التي جعلت الشكل العام لرواية الحرب والسلم لا يحقق ما تطمح إليه الأنظار كما افترض ذلك ».[2] فحضور السارد تارة واختفائه تارة أخرى ليكل أمر السرد إلى شخصياته لم يجعل الرواية تحظى بما كان يجب أن تكون عليه من ناحية الشكل، الذي ولاشك أنه يعكس الكثير من الجمالية التي تحرص عليها كل رواية ناجحة.

« نجد الزمن ينساب برشاقة وصمت في حين ينهمك الرجال والنساء في الحديث والعمل، وينسون الزمن ذلك الذي نقرأه في وجوههم وحركاتهم، وفي التغير الذي يصيب جوهر أفكارهم، بينما هم فقط يستفيقون على اكتشاف سيرورة الزمن، وفي وقت يكون قد مضى منه أفضله ».[3] فلا شك أن بيرسي لوبوك بهذا القول يشير إلى أهمية الزمن بين ما هو عليه في الواقع وما هو في عالم الفن، إذ أن ذلك الاختلاف بين العالمين، سينتج عنه حتما اختلافا في الإحساس بالزمن في كل عالم الحياة و عالم الفن على السواء.

و تسمح بعض التقنيات السردية في السرد باختفاء المؤلف وتقمصه لبعض الشخصيات السردية؛ لما في ذلك من جمالية سردية تتعلق بالتأثير على القارئ، فـ« أحيانا يتحدث المؤلف بصوته، وأحيانا أخرى يتحدث من خلال أحد شخصيات الكتاب–وهو[فلوبير] في هذا الكتاب من

1– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ص121–122.

2 – بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ص45

3 – م ن، ص56.

خلال "إيما" نفسها في معظم الحالات. وعلى هذا الغرار يصف مشهد الريف الجميل الذي يكون فيه نصيب "إيما"، أو أن يصف مظهر وسلوك جيرانها أو سلوكها هي، وهو في هذا إنما يستخدم لغته الخاصة والمستوى الذي حكم بموجبه على الأشياء. إنه يواجه القارئ في شخصه مهما كان حذرا من أن يقول شيئا قد يصدّ اهتمامنا عن الشيء الذي يصفه »[1]. يتضّح من هذا أن تقنية الراوي تضطلع بمهمة عظيمة في مختلف السرود الأدبية باعتبارها تقنية تعنى بإيهام القارئ بواقعية الأشياء محاولة التاثير عليه عبر مختلف التقنيات السردية الأخرى، وذلك بتغيير موضع الراوي وتنوّعه.

« وهكذا عن طريق الأساليب التي حددتها بالمشهدي والبانورامي، يراقب المرء باستمرار لكي يرى كيف يتحقق التعاقب، وكيف ينظر مرة إلى القصة من عل؟ وكيف أنها توضع في مستوى القارئ مباشرة، ومرة أخرى نقول بأن الحاجة إلى القصة قد تبدو وكأنها تذهب بقوة إلى هذا الاتجاه أو ذاك »[2]. فهو بهذا يشير إلى أهمية تلك الصلة و العلاقة التي تحكم كل من طرفي السرد الكاتب و المتلقي، فيقول: « لقد قلت إنها مسألة تتعلق بعلاقة القارئ بالكاتب، فتارة يتجه القارئ نحو الناس، ويصغي إليه تارة أخرى، يلتفت إلى القصة نفسها ويأخذ بمراقبتها »[3]. ومن هذا المنطلق يتدرج بعد ذلك إلى الحديث عن اصطناع ضمير المتكلم في الرواية موضحا أهمية ذلك، بقوله: « وعلى هذا الأساس فإن هذه هي أكثر الوسائل استعدادا لإبراز الإحساس الذي ينقله القاص دراميا، إنها طريقة سرد القصة باستعمال ضمير المتكلم من خلال شخصية ما في الكتاب، ولهذا فإن ضمير المتكلم يتضخّم في الرواية إلى حد كبير»[4]. من هنا تظهر أهمية اصطناع هذا الضمير، وذلك من خلال الأثر الذي يتركه في المتلقي عبر الفعل الدرامية التي يسلكه السارد في سرد مختلف الأحداث، كما تظهر أهمية اصطناع واستخدام هذا الضمير في كونه يوفر على

1 – بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ص70

2 – م ن، ص73.

3 – م ن، ص108.

4– بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ص121.

السارد الكثير من الراحة، ويخلصه من متاعب التأليف التي قد تلحق به، وهو ما قد أشار إليه بيرسي لوبوك بقوله : « ولا شك في أن استعمال ضمير المتكلم هو مصدر راحة للكاتب الروائي في مجال التأليف، فهو أسلوب يتكون على هواه أو هذا ما قد يشعر به الكاتب، لأن البطل يمنح القصة وحدة غير قابلة للانفصال بمجرد عملية سردها»[1]. فالسرد بضمير المتكلم لا يخلو حتما من فائدة حيث يساعد السارد، ويمنحه القدرة على التحكم في سرده، مما يجعل السرد أكثر طواعية، ومرونة من غيره من الأشكال السردية الأخرى، ولعلّ ذلك يعود إلى الصلة القوية بين كل من السارد والمسرود بشكل يجعل المسافة تكاد تنعدم بينهما.

ولا يبتعد عن هذا الطرح ما أورده الناقد و الكاتب "عبد القادر المازني" حين أوضح استخدامه لضمير المتكلم في سرده، قائلا: « وإن كنت أروي كثيرا مما أكتب على لساني وأورده بضمير المتكلم، فليس معنى هذا أن ما أرويه وقع لي، وإنما معناه أني أرتاح إلى هذا الأسلوب في القصة، وأراه أعون لي على تمثل ما أحاول وصفه وتصويره، فليس فيما أروي شيء شخصي»[2]. يتبيّن من هذا أنّه ليس كل ما يروي بضمير الأنا هو دائماً سيرة ذاتية؛ بل إن ذلك لا يخرج عن كونه تقنية سردية و حيلة فنية، يلجأ إليها بعض الكتّاب من أجل توجيه العمل السردي وتحليله بشكل يولد لدى القرّاء وهم الإقناع.

2-3- السرد بضمير المخاطب:

من أشكال السردية التي شهدها السرد الأدبي العالمي الحديث، السرد بضمير المخاطب حيث نجد أن الراوي في هذا الشكل السردي يخاطب نفسه(كان وراءك، كنت) وهو قليل الاستخدام مقارنة بغيره من الأشكال السردية كـ"السرد بضمير الغائب والسرد بضمير المتكلم"، وعلى الرغم من ذلك يبقى السرد بـ « ضمير المخاطب شكل مألوف تكتب به القصة، ويمكن تفسيره باعتباره أنه

1- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص124. نقلا عن: بناء الرواية لموير

2- عز الدين بوبيش، تجليات القارئ في النصوص السردية مجلة المخبر، جامعة محمد خيذر، بسكرة، الجزائر، ع2 ، 2005، ص38.

ذاته اللاواعية الأقدم، والأكثر حكمة، تلك القريبة إلى سر القدر »[1]، فهذا الشكل السردي يقوم على تقنية هي أقرب ما تكون إلى تقنية تيارالوعي حيث يعمد السارد إلى مخاطبة نفسه، ومحاولة محاورتها باعتبارها ذاته اللاواعية الأقدم والأكثر حكمة من حيث بحثه عبر ذلك على ذاته من خلال الأخر.

على الرغم من الأهمية الكبيرة التي حفل بها هذا الضمير عند الروائيين المحدثين فإن من النقاد من يرى أنه يشكل صعوبة، وانه لا يعدو أن يكون فرع من أصل هو ضمير المتكلم، فيرى فرانز شتانزيل أن « تصنيف ضمير المخاطب بين شكلي ضمير المتكلم وضمير الغائب المتعارضين، سيسبب صعوبة، إذا لم ينظر إليه المرء بصفته تنويعة على ضمير المتكلم، وإن تكن تنويعة بالغة الدلالة »[2]. إلّا أن الناقد "ميشال بوتور" الذي تعود له الريادة في اصطناع هذا الضمير في السرد الغربي يؤكد ضرورة استخدام هذا الضمير حيث نلفيه يقول :« إن ضمير المخاطب، أو(الأنت)، يتيح لي أن أصف وضع الشخصية كما يتيح لي وصف الكيفية التي تولد اللغة فيها »[3]. ومن خلال هذا القول يوضح لنا مزايا وفضل استخدام واصطناع هذا الضمير الذي يؤثره عن سواه من ضمائر سردية.

أمّا الناقد عبد الملك مرتاض، فيرى أن ضمير المخاطب لا مندوحة له، ولا فضل له على غيره من الضمائر، إذ يقول: « إن (الأنت) ليس معجزة سردية، إنما هو مجرد ضمير بسيط كبقية الضمائر، يؤدي وظيفة تبليغية عادية، وإن وُظف في مجال السرد، فلن يخترق السقف مضاء، ولن يبلغ الجبال طولا!»[4] ، إلا أنّ من الباحثين من يرى خلاف ذلك، إذ يقول ميشال كلوفنسكي: « الحق أنها مسألة هامة وحاسمة بالاختيار، الضمير يقود إلى اختيارات أخرى فهي تحدد المكان

1- بريان ريتشاردسون، السرد بضمير المخاطب، فنيته ومعناه، تر: خيري دومة، مجلة نزوى، مؤسسة عمان عمان،ع50 2007، ص4

2 - م ن، ص 258.

3- عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص255.

4- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص167.

الذي يحتله محكي ضمن الأنواع السردية الممكنة، وبعبارة أخرى، فإنه يحدد بنيات دلالية معينة. إذ البنيات الدلالية لمحكي بغير ضمير المتكلم تعرض فيه الشخصيات بضمير الغائب«هو» أو ما يعادله مثل أسماء الأعلام(فونتران ، كاستروب شفيك مختلف تماما عن محكي بضمير السارد »[1].

ومن بين أهم الفروقات بين الأشكال السردية الحديثة الماثلة في مختلف الضمائر السردية ما أشار إليه بريان ريتشاردسون بقوله: « فروايات ضمير المتكلم وضمير الغائب لها نظائر واضحة من غير القصص، كما في السيرة الذاتية، والسيرة، أما ضمير المخاطب فظاهرة أدبية تماما وعلى نحو حاسم، ونظائرها الوحيدة من غير القصص هي الأشكال شبه السردية، كما في كتب الطبخ، ودليل السفر وكتيبات(ساعد نفسك بنفسك)»[2]. كما أن التعدد في استخدام الضمائر في الرواية لا يشك أحد في أنه يسهم في مدّ الرواية بنوع من الحيوية قد لا تتمتع بها باقي الروايات التي تتميز بالفرادة في استخدام إحدى هذه الضمائر.

3- خلاصة نظرته إلى أشكال السرد الحديثة:

يجرد الناقد عبد الملك مرتاض استخدام الضمائر في مختلف الأشكال السردية من أي دلالة حقيقية أو بعد معرفي، و يعدها مسألة جمالية شكلية وترفا فكريا، حيث يقول: « إن المراوحة بين الضمائر الثلاثة لدى السرد الروائي مسألة جمالية لا دلالية، وشكلية لا جوهرية، واختيارية لا إجبارية، فليستعمل من يشاء منها ما شاء، متى شاء، فلن يرفع ذلك من شأن كتابته السردية إذا كانت تلامس الإسفاف، كما لن يستطيعَ الغّض من تلك الكتابة إذا كانت تشرئب نحو الآفاق العليا »[3].

1- ميشال كلوفنسكي، حول الرواية بضمير المتكلم، ص ص54- 55.

2- بريان ريتشاردسون، السرد بضمير المخاطب: فنيته ومعناه، ص5.

3- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص169

وعلى الرغم من هذه الإشارة منه إلى شكلية اصطناع الضمائر إلا أنه لا يلبث إلا قليلا حتى يناقض قوله قائلا: « الكتابة بضمير الغائب، أو بضمير المتكلم، لا يكون لأحدهماَ شيء من المحاسن، فيما يزعم بوث، ولا شيء من الامتيازات عن سوائه. بيد أن هذا الرأي غير مسلم به. ونحسب أن لكل ضمير خصائصه الفنية والشعرية، وحتى التقنية أيضا. ويمكن أن يكون ضمير أليق من ضمير في حالة سردية معينة. ولا نحسب أن كل ضمير، كما سنرى يمكن أن يحل محل صنوه دون أن ينشأ عن ذلك أي أثر من الآثار»[1].

ويخلص من كل ذلك إلى أن مسألة الأشكال السردية مسألة شكلية جمالية حيث يقول: « وكأن المسألة لدينا لا تعدو كونها لعبة سردية ذات مضمون واحد مهما تعددت أشكالها. فسواء علينا أأصطنع السارد البارع "ذهب" أم "ذهبتَ " أم "ذهبت"، فكأن النتيجة واحدة، وهي تلك الماثلة في توقيع حدث سردي يتمثل في حدوث الذهاب الأبيض على كل حال في لحظة من لحظات السرد. أما ما وراء ذلك فمجرد تفاصيل وتحذلق، فالسرد واحد والأشكال شتى »[2].

ويبرّر ذلك بقوله : « إنا ما دمنا نعتقد أن الشخصية ليست إلا كائنا من ورق، وهي كذلك حقا، و أن كل ما يسند إليها أو يتمحض لها أو يدور من حولها مجرد أحداث بيضاء أو أحداث من ورق أيضا، فإن استعمال ضمير بعينه يغتدي مجرد اختيار شكلي لشريط السرد، ومجرد تنويع في إجراء اللعبة السرديةُ من حيث تظل الأُحدوثةُ المسرودة هي هي »[3]. فالظاهر من هذا الكلام أن مرتاض يبرر شكلية الضمائر بالرؤية النقدية لمفهوم الشخصية الروائية، وهذا ولا شك انه يختلف باختلاف المشارب والمذاهب التي تناولت نقد الرواية.

1- م ن، ص83

2- م ن، ص166.

3 - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص166.

وفي شأن ضمير المخاطب يؤكد أن« إيثار (الأنت) على (الأنا) و(الهو) قد يعني جمالية سردية وطرافة في الحكي، لكنه لا يعني من منظورنا إضافة دلالية حقيقية، ولا أنه يكون أقدر على تلك الأشياء من صنويه »[1].

وبالتالي هو يرى أن مسألة الأشكال السردية مسألة شكلية جمالية لا صلة لها بالمعنى والدلالة، في حين نجد نقادا آخرين يشيرون إلى أهمية ودلالة هذه الأشكال السردية كصنيع "إبراهيم خليل" في كتابه بنية النص الروائي.

ومن أساليب الكتابة التي أكّدها (بيرسي لوبوك) بأنها تبرز الإحساس عبر الأسلوب الدرامين السرد بضمير المتكلم، حيث يقول "إبراهيم خليل" في شأن "لوبوك" « يؤكد أن طريقة السرد هذه من أكثر الوسائل استعدادا لإبراز الإحساس الذي ينقله المؤلف دراميا من خلال شخصية ما في الرواية »[2]. كما يرى الناقد "إبراهيم خليل" أن« استعمال ضمير المتكلم يريح الكاتب الروائي أكثر مما يريحه استعمال ضمير الغائب »[3]. وهو ما قد أشار إليه "ميشال كلونفسكي" بقوله: « لا يكون القارئ في حالة مريحة في حالة مواجهة أجواء زمن مسرود بضمير المتكلم، إنه أمام تردد واضح، تجاه قيمة الجملة المطروحة »[4].

نستنتج مما سلف أن قضية اصطناع السارد للضمائر السردية من القضايا التي تبنى أساسا و تتمحور حول موقع الراوي وعلاقاته المختلفة بأطراف البنية السردية، حيث يقدم الخطاب الروائي عبر أسلوبين أو صيغتين هما: السرد و العرض، و في الطريقة الثانية يتجلى فيها بوضوح اصطناع السارد كل من ضمير المتكلم وضمير المخاطب مما يجعل القارئ شديد التأثر بما يقرأ خلافا لطريقة السرد التي يقف من ورائها السرد بضمير الغائب والراوي العليم و المهين الذي يرين

1 – م ن ، ص ص167– 168

2– إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص47

3– م ن، ص ص47–48.

4– ميشال كلوفنسكي، حول الرواية بضمير المتكلم، ص56.

إلا ما يرى، ويستبد بوجهة نظره، فقضية الضمائر ليست شكلية بمقدار ما لها من دلالات و أبعاد تداولية تتعلق بالقارئ.

وقد أشار إلي شيء من ذلك "ميشال بوتور" بقوله : « إنّ الضمير "أنا" يخفي وراءه الضمير "هو" والضمير "أنت" يخفي وراءه الضميرين الآخرين ويجعلهما في اتصال دائم »[1] في حين يرفض" جنيت" تصنيف القصص والرواة حسب معيار الضمير النحوي، ولا يرى أي فرق بين راوٍ يسرد بضمير المتكلم وآخر يروي بضمير الغائب. إلا أن "ريفارا" وآخرون يخالفونه الرأي. فالراوي المجهول يتنقّل بحريّة مطلقة بين الأمكنة والأزمنة، وبإمكانه أن ينقل الأحداث من وجهات النظر المتعددة

أما الراوي بضمير المتكلم، فلا يمكنه إلّا أن يقدّم الأحداث من وجهة نظره الخاصة. وذلك في المواطن التي لا ينقل فيها أقوال سائر الشخصيات.

وعلى أية حال، فإن استخدام الراوي الشخصي (المشارك) في الأشكال السردية الحديثة ما هو إلا ردّة فعل على ما شاع في القص التقليدي من استخدام ضمير الغائب الذي هيمن عليه لقرون طويلة.

وصفوة القول إن للسرد أشكالا عديدة منها ما هو قديم، ومنها ما هو حديث، ومنها ما هو أدبي ومنها ما هو غير ذلك، فإذا كانت الأساطير والملاحم والحكايات الخرافية وغيرها من أقدم هذه الأشكال السردية في الوجود خاصة عند الإغريق، فإن أدبنا العربي قد عرف هو الآخر أشكالا سردية لا تقل أهمية عن تلك الأشكال، وذلك ما نجد الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض قد أشار إليه في تناوله للعديد من هذه الأشكال السردية بالدراسة، كصنيعه مع "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة" وفن المقامة، والسير الشعبية، وغيرها من الأشكال السردية العربية، إذ لاحظ أن لهذه الأشكال السردية في التراث العربي أدوات فنية وتقنيات سردية جمالية مختلفة تروى بها

1- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، سليلة زدني علما، ط1، 1982 ص 105.

تماثل إلى حد كبير ما جادت به السرديات الحديثة من خلال نظرية الحكاية، ومن بين هذه الأدوات السردية التي رصدها الناقد "مرتاض" في التراث السردي العربين الأداة السردية(زعموا) حيث أعدّها الناقد أمَّ الأشكال السردية العربية في التراث، بالإضافة إلى باقي الأدوات السردية الماثلة في مختلف السرود العربية القديمة، كـ(بلغني)و(حدثني) و(يحكى)، وأخيرا (قال الراوي) التي كان لها تواجد في مختلف السير الشعبية كما هو الحال في سيرة بني هلال التي اتخذها الناقد عبد "الملك مرتاض" أنموذجا لدراسته.

إن هذه الأدوات السردية المتضمنة في الأشكال السردية القابعة في التراث السردي العربي لا تقل أهمية في نظر الناقد "مرتاض" عمّا ظهر في الأشكال السردية الغربية الحديثة، كالرواية والقصة القصيرة حيث اصطنعت هذه الأجناس الضمائر الثلاثة (الأنا، الهو، والأنت) باعتبارها أدوات سردية تعمل على نقل أحداثها وبناء عواملها التخيلية، وقد كان هذا من أهمّ الحوافز التي دفعت بالناقد "مرتاض" إلى محاولة لتأصيل تقنيات للسرد العربي خاصة والرواية العربية على رأس هذه الاعتبارات، وذلك، من خلال العودة إلى التراث السردي العربي ومدارسته والاهتمام به وبتقنياته السردية؛ لدفع عجلة السردية العربية إلى الأمام وكسر الجمود وخطاب الانبهار الذي ظل يجتر ما قاله وأصله وقعده الآخر، إذ عمد الناقد إلى استلهام كنوز التراث السردي العربي في محاولة منه لدراسته واستخلاص ما فيه من جماليات وأسرار فنية ظلّت لقرون طويلة دفينة النسيان.

إننا نعتقد أن ما قام به اليوم الناقد "عبد الملك مرتاض" بدافع رغبته الشديدة في إثبات الذات العربية على المستوى الفني والإبداعي و السردي على الخصوص، قد سلك بذلك طريقا مزدوجا ظل يزاوج فيه بين منجزات الحداثة الغربية وما قدمته من نظريات ومناهج ومصطلحات، وما اشتمل عليه تراثنا السردي العربي من أشكال سردية، وتقنيات فنية كان ولابد من الوقوف عليها في صلب المتن السردي العربي القديم، ومحاولة الاستفادة منها وتنميتها وتطويرها بعيدا عن

خطاب الانبهار بالآخر الذي هيمن ولزمن غير يسير على الثقافة السردية والنقدية العربية المعاصرة عبر بوابة الترجمة والنقل والانبهار والتلقي السلبي دون تمحيص ونظر.

إن رجوع الناقد "مرتاض" إلى التراث العربي لم يكن رجوعا من أجل سجن النفس في أمجاد الماضي بقدر ما هو رجوع من أجل القفز إلى الأمام، لتحقيق نوع من الرقي في ميادين السرد ونقده، بل ظل طيلة مشواره النقدي منفتحا على مختلف المشاريع الحداثية، اذ أخذ ما يحتاجه في تطوير أدواته النقدية، واستلهم ووظّف ما تدعو الحاجة إليه من إجراءات ومناهج نقدية رأى أنها تساعده في تحليل النص السردي وتقريبه إلى ذهن المتلقي وتزيد من فهمه.

ثانيا/ تقنيات السرد الأدبي:

1- مفهوم السرد عند عبد الملك مرتاض:

يعرّف السرد من الوجهة اللغوية كما ورد في معجم (لسان العرب) لابن منظور بـ: « تَقْدِمَةُ شَيْءٍ إِلى شَيْءٍ تأْتي بِهِ متَّسقاً بعضُه فِي أَثر بَعْضٍ مُتَتَابِعًا. سَرَد الْحَدِيثَ وَنَحْوَهُ يَسْرُدُه سَرْداً إِذا تَابَعَهُ. وَفُلَانٌ يَسْرُد الْحَدِيثَ سَرْدًا إِذا كَانَ جَيِّد السِّيَاقِ لَهُ. وَفِي صِفَةِ كَلَامِهِ، صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: لَمْ يَكُنْ يَسْرُد الْحَدِيثَ سَرْدًا أَي يُتَابِعُهُ وَيَسْتَعْجِلُ فِيهِ. وسَرَد الْقُرْآنَ: تَابِعٌ قراءَته في حذر منه. والسَّرَد: المُتتابع. وَسَرَدَ فُلَانٌ الصَّوْمَ إِذا وَالَاهُ وَتَابَعَهُ؛ وَمِنْهُ الْحَدِيثُ: كَانَ يَسْرُد الصَّوْمَ سَرْداً؛ وَفِي الْحَدِيثِ: أَن رَجُلًا قَالَ لِرَسُولِ اللَّهِ، صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: إِني أَسْرُد الصِّيَامَ فِي السَّفَرِ، فَقَالَ: إِن شِئْتَ فصم وإِن شئت فأَفطر»[1].و جاء في معجم العين« سرد القراءة و الحديث يسرده سردا، أي يتابع بعضه بعضا..»[2]، وهنا نلفي أن "ابن منظور" يشترك مع "الخليل بن أحمد الفراهيدي" في معنى السرد، الذي يحيل على التتابع، وإذا نظرنا في معجم مقاييس اللغة فنجده يقول: « السين و الراء و الدال أصل مطرد من قاس، و هو يدل على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها

1- أبو الفضل ابن منظور، معجم لسان العرب، مج3، مادة سرد، ص1987.

2- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق مهدي عبد الحميد الهنداوي، مج2، باب السين، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان ،ط1، 2003، ص235.

ببعض من ذلك السرد: اسم جامع الدروع وما أشبهها من عمل الحلق. قال الله جل جلاله، في شأن داوود عليه السلام: (وقدر في السرد)، قالوا: معناه، ليكن ذلك مقدرا، لا يكون الثقب ضيقا و المسمار غليظا، ولا يكون المسمار دقيقا و الثقب واسعا، بل يكون على تقدير...»[1]، فلا يخرج المعنى على الذي قرره ابن منظور و صاحبه في العين إذ يدل على معنى ذلك على التتابع و النسج.

أما من الوجهة الاصطلاحية، فالسرد من الدوال ذات المفاهيم المختلفة على الرغم من أن الباحثين ينطلقون دائما من الجذر اللّغوي لتحديد مفاهيمهم الإجرائية التي يقدّمها كل حسب رؤيته، فحميد لحمداني يعرفه بقوله: « هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها و ما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي و المروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها »[2] ؛

فالسرد يحيل على تلك الطريقة التي يسلكها السارد في سرد أحداث الحكاية و تقديم الشخصيات ووصف الفضاء وفق نظام زمني معين، وهذا ما يجعل طرق السرد تتباين وتختلف من سارد إلى آخر، و حسب وجهة النظر التي تروى منها.

ويؤثر الناقد عبد الملك مرتاض مصطلح "السرد" عن غيره من المصطلحات الأخرى القريبة من مفهومه، وهذا ما جعل الباحث مولاي علي بوخاتم يثبت ذلك بقوله: « أثار عبد الملك مرتاض مفاهيم نقدية من شأنها أن تضيف نقلة جديدة إلى الدراسة السردية المعاصرة بين هذه المصطلحات: ترجم مصطلح السرد عن اللفظ Narration... و السردانية عن Narratologie »[3].في حين أن الناقد عبد القادر بن سالم يشير إلى أن أصل مصطلح "السرد" في اللغة العربية

1- أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، ص157 .

2- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص45.

3- مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيميائي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2005، ص252

عند عبد الملك مرتاض هو: « التتابع الماضي على سيرة واحدة ... ثم أصبح السرد يطلق في الأعمال القصصية على كل ما خالف الحوار»[1].

وعلى هذا الأساس يتضح أن مصطلح "السرد" من بين المصطلحات السردية التي تتواشج ويتداخل مفهومها مع العديد من المصطلحات القريبة منها من ناحية المعنى التي تدل عليه، كمصطلح" الحكي، الرواية، الخطاب، القص وما شابه ذلك.

وهذا مما لا شك فيه أنّه سيخلق إشكالية مصطلحية و شروخ في دلالة تعيق الفهم السليم لدى الدارس، وتقطع الطريق أمامه ليتمثل مباحث السرد على الوجه المطلوب الأمر الذي يستدعي محاولة تحري و تدقيق مفاهيمها في مدونة السرد والنظر في المفهوم الذي اتخذه الناقد عبد الملك مرتاض، خاصة إذا علمنا أن هناك من يتخذ من معنى « السرد "Narration" في مقابل المتخيل "القصةFiction" بمصطلح ريكاردو »[2].

و لعلّ مثل هذه الالتباسات بين المصطلحين هي ما يقف حقيقة وراء عدم التسليم "مرتاض" بمطابقة مصطلح "سرد" لمصطلح "حكي"، وذلك ما نجده يشير إليه في خضم حديثه عن غاية السرد في الحكي، بقوله : « يحيد السرد عن غايته التي هي أصلا أداء وظيفة الحكي ضمن المكونات السردية العامة المتشابكة »[3]. فيتضح من هذا القول تفريق "مرتاض" بين مصطلح "السرد" و مصطلح "الحكي" على الرغم من التداخل و التعالق الواقع بينهما، فما السرد سوى أداة الحكي، فالحكي بهذا يكون أكثر شمولية من السرد، ولعلّ الذين يطلقون مصطلح السرد على الحكي هو من باب إطلاق الجزء وإرادة الكلّ، وذلك لمنزلة السرد من الحكي، وقد أوضح "السيد إبراهيم أحمد" هذه المعضلة التي طالما عانى منها نقاد السرد، بقوله: « الخلط الواقع بين السرد و الحكي في الذهنية العربية، من حيث أن السرد لا يخرج عن كونه تركيبًا أو نسقًا مبني على

1- عبد القادر بن سالم، السرد وامتداد الحكاية، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،ط1، 2009، ص9

2- حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، منشورات دار الغرب، الجزائر، 2001، ص114.

3- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية؛ بحث في تقنيات السرد، ص253.

الترتيب، بينما هو بحسب تعريف "جيرار جينيت": « تمثيل لحدث أو مجموعة من الأحداث الحقيقية أو التخيلية عبر اللغة»، وهو ما يستدعي وجود أحداث متسلسلة، شخوص متعدّدة يقع عليها عبء القيام بهذه الأحداث من خلال إطار لهذه الأحداث الذي يتمثل في المكان والأشياء، ثم التقسيم الزمني للأحداث، واللغة تأتي ممثلة في سارد الحكاية أي من يرويها، والحكاية التي يحكيها أو يحكي عنها عبر زاوية أو زوايا نظر متعدّدة ، لآخر مستفيد وهو متلقي الحكاية أي المسرود له»[1].

وتبقى رؤية مرتاض لهذه الاشكالية تتأسس على مبدأ التفريق بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي الذي قال به الشكلانيون الروس حيث يقول مرتاض في هذا الشأن: « المتن الحكائي هو ما وقع بالفعل، أما المبنى الحكائي، فهو الطريقة التي يدرك بها القارئ هذا الذي وقع »[2]؛ فثنائية الحكي والسرد لديه تضارع تماما ثنائية المتن الحكائي والمبنى الحكائي عند رواد المدرسة الشكلانية، وهذا التمييز بين المصطلحين هو ما أسس عليه مرتاض نقده لـ"جيرار جنيت" حين عرّف الحكي وقصره على ما كان باللغة المكتوبة حيث يعترض عليه قائلا « التخصيص للغة الحكي بأن تكون مكتوبة لا معنى له، لأن أصل الحكي في جميع آداب الشعوب منذ العصور الموغلة في القدم كانت تنهض على اللغة الشفوية » [3]. غير أن المتمعن في تعريف "جيرار جنيت للحكي" لم يعلق تعريفه للحكي باللغة المكتوبة على سبيل الاطلاق، بل خصّ ذلك باللغة المكتوبة بعد ذكره لمطلّق اللغة حيث جاء نص تعريفه كالآتي: « عرض لحدث، أو سلسلة من الأحداث، واقعية أو خيالية بواسطة اللغة، وبخاصة اللغة المكتوبة »[4]

1- السيد إبراهيم أحمد، السرد.. بين السينما والرواية، وتوظيف الحكي فيهما، موقع: http://www.odabasham.net/ يوم 30-01-2019 على الساعة 1:58

2- برنار فاليط، النص الروائي، تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنحدو، منشورات ناذان، باريس، 1992، ص85.

3- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص216.

4 - جيرار جنيت، "حدود السرد"، ترجمة عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص216.

ثم ما ذهب إليه مرتاض في تمييزه لمصطلحي السرد و الحكي القائم على المبدأ الشكلاني غير كاف لوحده، بل ينبغي بالإضافة إلى ذلك النظر إلى التشكيل اللغوي حيث أن « الفرق بين السرد و الحكي يكمن في الاختلاف في الوسيلة ليس إلا؛ إذ يمكن أن نجد الحكي في الصورة أو في الحركة والإيقاع، أمّا السرد فهو أخص منه، لأنّه يتصل فقط باللغة، كما أن الحكي يحتوي المادة القابلة للحكى، أمّا السرد فيتعلّق بطريقة تقديم الحكي»[1].

ولعلّ هذا المعنى ما نجد مرتاض يعبّر عنه من خلال ذكر طائفة من الأفعال والتصرفات التي تنتج عن ذواتنا فيقول: « وكما لا يستطيع المرء أن يعيش دون أن يأمل ولا أن ينام دون أن يحلم، فكذلك لا يستطيع أن يعيش دون أن يسرد أو يحكي، ويخرف ويهذي، ويعبث ويهرج، ويسخر ويبكي(...) كل هذه المظاهر سرود لحكايات أنجزتها اللغة وصوّرها الأسلوب، وأبدعها الخيال، فالصمت حكاية، والبكاء حكاية، والصراخ حكاية والحياة حكاية جميلة سعيدة، والموت حكاية حزينة » [2].

والذي يظهر من خلال النظر في دلالة مصطلحي الحكي و السرد، أن السرد يطلق على الفعل الذي تقوم به ذات عاقلة بنقل أحداث حقيقية أو متخيلة عبر اللغة، بينما الحكي يطلق على معنى التتابع والتوالي في هذا الوجود بصفة عامة، فيكون الحكي بهذا أوسع وأشمل معنى من السرد، ولا يمكن الحديث عن السرد أبدا خارج إطار اللغة، فالسرد من خصائص الإنسان. ذلك أن السرد هو الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب، أي واقعة روايتها بالذات بمعنى الفعل السردي للمؤرِّخ كما ورد ذلك في ترجمة خطاب الحكاية

قد نفهم من موقف مرتاض من إشكالية التمييز بين مصطلح الحكي و مصطلح السرد ما يضارع هذه القضية من إشكالية اللغة و السيميولوجيا عند رولان بارت الذي رأى أننا لا نستطيع

1 – السيد إبراهيم أحمد، السرد.. بين السينما والرواية، وتوظيف الحكي فيهما.

2– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص221.

التعبير عن الأشياء إلا باللغة، وعليه تكون اللغة أشمل من السيميولوجيا وعلى هذا النحو، يكون السرد أشمل من الحكي لقيامه على اللغة.

ويكون السرد أبلغ في السرد الشفهي الذي تتضافر فيه اللغة بالإشارة و الايماءات والحركات، يقول أبو بكر حسيني في المشافهة والتواصل: « فالضحك أو البكاء أو الكآبة (...) أو غير ذلك من التشكلات العضوية، أو التغيرات النفسية التي تلازم الخطاب، عامل أساس في إيصال دلالاته بأبعاده النفسية والاجتماعية، وهو ما تفتقر إلي (..) الخطابات المكتوبة »[1]. ولقد جانب الصواب عبد القادر عميش حين ذهب إلى أن: « اللوحة الزيتية تسرد صمت ألوانها، والشريط السينمائي يسرد أحداثه (...) فالسرد ظاهرة حكائية ماثل في كل شيء »[2]. فالسرد يتأسس أولا وقبل كل شيء على اللغة.

وعلى العموم، تظل مسألة الشفاهية والكتابية مفهوما ومبدأ تتأسس عليه الرؤية النقدية لدى مرتاض في مناقشته مختلف قضايا السرد، وذلك لاقتراب الشفاهية لما تأسس عليه النقد البنيوي من مبادئ، فيكاد مرتاض يجزم أن نظرية السرد قد تأسست على هذا المبدأ، وهو ما نجد له حضورا في مواضع كثيرة في كتابه في نظرية الرواية، وفي مناقشة مفهوم السرد والحكي عنده يحضر هذا المبدأ مرة أخرى، ليشكل فلكا تسبح فيه آراؤه النقدية حيث يتضح أن الحكي يتعلق عنده بالسرود الشفهية، في حين أن السرد هو من نصيب النصوص الكتابية .

إن مصطلح السرد من بين المصطلحات التي لم تشهد استقرارا وثباتا في المصطلح ذلك أن« الالتباس في تحديد مصطلح السرد ضمن حدود مفهومية قارة وواضحة ناجم عن التباين على مستوى الاصطلاح، فمرّة يصطلح عليه بالسرد وأخرى بالحكي، وثالثة بالعرض ومرّة يقابل بالقصة

1- أبو بكر حسيني، المشافهة والتواصل، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر،ع10،2011، ص105.

2- عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011 ص 14 .

وثانية بالخطاب »[1]. فهذا بهذا تؤكد الأزمة التي يعاني منها النقد الأدبي العربي الحديث على مستوى المصطلح، وما نتج عن ذلك من فوضى تترجم بصدق عدم ضبط المصطلحات والمصطلحات السردية على وجه الخصوص، الأمر الذي انعكس سلبا على تمثل وتطبيق مختلف المناهج النقدية، و ما توصلت إليه من نتائج.

2- مفهوم التقنية:

التقنية ضرب من المهارة الفنية التي تسم كل نوع قصصي بسمات فارقة، فالذي يميّز عناصر السرد في الرواية عن عناصره في القصة أو الحكاية هي التقنية السردية، وعليه فالسؤال المهم في هذا الموضع، ما التقنية السردية ؟

2-1- لغة:

التِقْنيَّة اسم مؤنَّث منسوب إلى تِقْن كقولهم:« تُعِدّ المعاهد التِّقْنِيّة خبراء تِقْنِيِّين في مختلف الحقول»[2]. و هي مصدر صناعيّ من تِقْن بمعنى أسلوب أو فنِّيَّة في إنجاز عمل أو بحث علميّ ونحو ذلك، كما يطلق هذا المصطلح على جملة الوسائل والأساليب والطرائق التي تختص بمهنة أو فنّ ما، فنقول "تقنيّة"، القصّة، الرِّواية، البناء...إلخ، و من معلوم أن العصر الحديث يتميز ويعرف بعصر التِّقنيّات واكتساحها مختلف المجالات الحياة.

2-2- اصطلاحا:

يعني مصطلح التقنية في الاصطلاح الفلاسفة « جملة من المبادئ أو الوسائل التي تعين على إنجاز شيء أو تحقيق غاية، تقوم اليوم على أسس علمية دقيقة »[3]. ويكمن التفريق بينها،

1- إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن ط1، 2008، ص359.

2-أحمد عمر مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، ج1، القاهرة، عالم الكتب، ط1 ،2008، ص296

3- جميل صليبا المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982، ص53.

وبين ما هو علمي من حيث الغاية حيث أن« غايتها العمل والتطبيق" في حين العلم يجنح "إلى مجرد الفهم الخالي من الغرض العملي »[1].

فإلَمَ يوحي استخدامها في ميدان الفن، و بالخصوص ميدان الأدب و النقد تحديدا ؟

إن استخدام مصطلح التقنية في الممارسة النقدية الأدبية الحديثة يوحي بذلك التأثر الملحوظ بالعلوم الطبيعية والتجريبية وانعكاساته كل ذلك على عالم الفن والإبداع، وذلك ما قد سعى إليه الشكلانيون الروس في بداية مشروعهم النقدي خلال الفترة الممتدة ما بين عامي(1915-1930)، حيث أراد هؤلاء علمنة الدرس النقدي عبر استعارة النموذج اللساني الذي جنح في دراسته اللسانية إلى دراسة اللغة دراسة علمية موضوعية متسلحة بالمنهج الوصفي، وهو ما قد عبّد الطريق أمام الشكلانية الروسية وفتح الباب أمامها، لتستلهم صرخة علم اللغة، وتعمل على محاكاة عمل" دي سوسير"، وذلك من خلال تطبيق النموذج اللساني على النقد والأدب، الأمر الذي أسهم فعلا في انتقال مفاهيم ومناهج ومصطلحات العلوم التجريبية والطبيعية من حقول تلك العلوم إلى حقل الأدب و النقد والفن؛ فألفينا نقدا أدبيا متوشحا بوشاح علمي يناشد الموضوعية عبر مختلف ممارساته النقدية.

ولعلّ من أهم النظريات النقدية التي اتسمت بظواهر العلمية "النظرية النقدية البنيوية" إذ أن المتأمل في مصطلحاتها ومفاهيمها وتطبيقاتها عن مختلف النصوص الأدبية يلمس استخداما كبيرا للمصطلح العلمي قد يقلّ نظيره في غيرها من مناهج ونظريات.

هذا وقد تجسد النزوع العلمي بشكل لافت للنظر عبر نظرية السرد التي يمكن عدّها وريثا شرعيا لمفاهيم ومصطلحات النقد البنيوي، وبنتا مدللة للنظرية البنيوية التي سبق ذكرها.

3-أشكال التقنيات السردية:

3-1- تقنيات اللغة الروائية:

3-1-1- مفهوم اللغة الروائية:

1- م ن، ص53.

يعرّف ابن جني اللّغة في كتابه الخصائص بأنّها« أصوات يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم »[1]، ويكاد يوافقه في ذلك ابن حزم اذ يعرفها بأنّها « ألفاظ يعبّر بها عن المسميات، وعن المعاني المراد إفهامها، ولكل أمة لغتهم »[2]. فهي وسيلة المرء في التعبير عن غاياته التي يصبو إليها، وأغراضه التي يهدف إلى تحقيقها.

في حين أن اللّغة الروائية هي لغة إبداعية حيث ترقى على لغة التخاطب اليومية العادية، فينبغي أن تتميز بالانزياح والخروج عن الكلام المألوف لمقتضيات يتطلبها الفن والخيال« فالرواية صياغة بنائية مميزة، والخطاب الروائي لا يمكن أن يتحدّد بالحكاية فحسب؛ بل بما يتضمن من لغة توحي بأكثر من الحكاية، وأبعد من زمانها ومكانها ومن أحداثها وشخصياتها. الرواية ليست لها لبنات أخرى تقيم منها عالمها غير الكلمات، ونحن لا يمكن أن نقول شيئا مفيدا حول رواية ما، ما لم نهتم بالطريقة التي صنعت بها »[3] فتكمن أهميتها في أنه « باللغة تنطق الشخصيات، وتتكشف الأحداث، وتتضح البيئة، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبّر عنها الكاتب » [4].

وفي هذا الصدد يقول محمد العيد تاورته: « الرواية التي تبنى من عناصر الموضوع و الأحداث و الشخصيات و الزمان و المكان تظل خيالا، إذا لم تتجسد من خلال نسج لغوية مناسبة لكل عنصر من عناصر الرواية من حيث المرونة والواقعية، و من حيث تقنيات السرد والوصف والحوار جميعا »[5]، من أجل هذه الأهمية دعا الناقد"مرتاض"النقاد الآخرين إلى الاهتمام باللغة والعناية بها، تقول سماح بن خروف:« يعيب الناقد على النقاد والسردانيين العرب والغربيين كذلك

1- ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، ج1،المكتبة العلمية، 2007،ص33

2- ثريا العسيلي، أدب عبد الرحمان الشرقاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص287.

3- م ن ، ص287.

4- عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية دراسة(في الرواية المصرية)، مكتبه الشباب المنيرة، القاهرة، 1982، ص199.

5- محمد العيد تاورته، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة ، الجزائر ع21، جوان 2004، ص61.

اهتمامهم بالشخصية وإهمالهم لهذا المكون الرئيسي رغم الزخم المعرفي الذي ساد الحقول اللغوية على عكس الجهود العربية القديمة مثلا، فرغم المحدودية الفكرية وقلة الأجناس الأدبية بسبب الافتقار إلى الوسائل والتفكير العلمي، فإن الأهمية كانت للغة أولا وقبل كل شيء »[1].

أما فيما يخص رؤية الناقد عبد الملك مرتاض للغة الروائية، فقد تجلت من خلال قوله: «إنا نطالب بتبني لغة شعرية في الرواية، ولكن ليست كالشعر؛ ولغة عالية المستوى ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقعرا وتفيهقا...غير أن عدم علوها لا يعني إسفافها وفسادها وهزالها وركاكتها...وذلك على أساس أن أي عمل إبداعي حداثي هو عمل باللغة قبل كل شيء »[2]، فهو يطالب بالوسطية في العملية الإبداعية وذلك بالابتعاد عن اللغة في أساليبها و معانيها من جهة، وعن اللغة التقريرية الساقطة من جهة أخرى داعيا الى اللغة البسيطة التي تؤدي دورا هاما في« تقديم الشخصيات و وصف المناظر والأحياء والأهواء و العواطف »[3].

ويعرّج الناقد "مرتاض" على مستويات اللغة الروائية الثلاثة، ولعلّ أهم ما يتعلّق بالتقنيات السرد يتجلى في كل من لغة الحوار، ولغة السرد، ولغة الوصف هذه الأخيرة التي سنرجئ الكلام عنها في مبحث لاحق يتعلق بتقنية الوصف، وما يتعلق بذلك من قضايا، أما لغة السرد فهي مما يتفق عليه معظم النقاد على أن تكتب بلغة فصيحة، فما رؤية الناقد للمستويات اللغوية الثلاثة؟

3- 1- 2- أشكال اللغة الروائية:

أ/ لغة السرد:

لا يشك أحد في أن لغة السرد تؤدي دورا عظيما في تقديم عناصر السرد إلى القارئ من حيث يشترط فيها الناقد "مرتاض" شروطا لم تخرج عمّا قرره غيره من النقاد، إذ يرى أنه: « لا

1- سماح بن خروف، بلاغة اللغة الروائية في الفكر النقدي لـ : عبد الملك مرتاض؛ الماهية والآفاق – قراءة في كتاب" في نظرية الرواية"، مجلة اللغة الوظيفية، مختبر نظرية اللغة الوظيفية، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف ، الجزائر،ع8 12مارس2017، ص6.

2- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص109.

3- م ن ، ص116.

ينبغي أن يكتب الكاتب بلغة مقامات الحريري من وجهة؛ ولا بلغة يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس من وجهة أخرى...ولكن بلغة أنيقة؛ ومع ذلك تكون مفهومة؛ وشعرية ومع ذلك تكون بسيطة؛ ورفيعة النسج. ما دمنا طالبنا بشعريتها، ومع ذلك تكون في متناول عامةَ القراء الجامعيين »[1]. في حين نلفيه يشير إلى تلك الوظيفة الهامة التي تضطلع بها اللغة السردية، بقوله:« وتتجسد وظيفة هذا الشكل اللغوي في تقديم الشخصيات، ووصف المناظر، والأحياز، والأهواء والعواطف، فهو شكل مركزي؛ ولا يمكن الاستغناء عنه في أي عمل روائي »[2]. من هذا المنطلق يعدّ اللغة فضاء تسبح فيه مختلف العناصر السردية وقدرا لا يمكنها الإفلات منه، فوجود هذا العالم السردي، ومختلف عناصره مرهون بالشكل اللّغوي الذي يحويها.

ب/ لغة الوصف:

لا يكاد يختلف اثنان في أن الوصف من بين أهمّ مكونات الرواية، وتقنية ضرورية لا تقلّ أهمية عن باقي تقنياتها الأخرى، خاصة إذا ما قورن بصنوه السرد، وتكمن أهمية الوصف في النص السردي من خلال ارتباطه الوثيق باللغة، فهو ابن لها، وعلى أساسه تقوم مختلف المكونات السردية، ولهذه الأهمية العظمى التي حظي بها أخذ حيزا كبيرا من اهتمام النقاد، وشغفا عظيما تجلى فيما جاءت به نظرية السرد عند الغرب، و خاصة جهود الناقد جيرار جنيت وفليب هامون وغيرهما في ذلك؛ لكن ما يعمما في هذا الصدد هو كيفية تلقى الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض" وتمثله لمفاهيم الوصف، وموقفه من مختلف مفاهيمه عند كل من النقاد العرب والغرب على السواء ؟ بالإضافة إلى رؤيته لتلك الحدود الفاصلة بين الوصف والسرد؟

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص115.

2- م ن، ص116.

1- مفهوم الوصف :

ورد في معجم لسان العرب لابن منظور الإشارة إلى مفهوم الوصف في مادة وصف « وصف الشيء بحليته ونعته. وصف: وصف الشيء له وعليه وصفا: حلاه، قيل الوصف: المصدر، والصفة: الحلية »[1]. فهو محاولة استحضار صورة الشيء الغائب في صورته المادية.

أمّا من الناحية الاصطلاحية، فقد تعددت مفاهيم الوصف عند النقاد القدامى المحدثين عربا وغربا لاختلاف المنطلقات الفلسفية، وحسب السياقات التي ترد فيها مختلف المصطلحات، فمنهم من يحدّد مفهومه لديه بقوله: « مكوّن هام من مكوّنات الرواية والكتابة السردية؛ لأنه يعوض الديكور في المسرحية»[2]، وبعضهم يربطه بمكون المكان الروائي دون زمن، فيرى أن: « الوصف هو خطاب يصف المكان من غير تدخل الزمن فيه، وهو كاشف عن الأشياء ونعوتها»[3]. في حين نجد أن الناقد "فليب هامون" يرى « أن الوصف ليس دائما وصفا للواقع، بل هو في الأساس ممارسة نصية »[4]، فهو يشير من خلال هذا القول إلى الاختلاف بين عالم الواقع وعالم الخيال الذي تمتزج فيه اللغة بخيال المبدع، وتتلوّن بعواطفه لتطفو مع النص وتشكّل واقعها.

ومن الدّراسين العرب الذين كانت لهم عناية بالوصف، نجد الباحث "عبد اللطيف محفوظ" في كتابه"، وظيفة الوصف في الرواية"، يرى أن الوصف: « هو الخطاب الذي يسم كل ما هو موجود، فيعطيه تميزه الخاص وتفرده داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلفة عنه »[5]. فهو يرى أنّه ما يميّز عناصر السرد المتماثلة بعضها عن بعض.

1- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، مج6، باب الواو، ص4849.

2- جيرار جينت وآخرون، الفضاء الروائي، تر:عبد الرحيم زحل، إفريقيا الشرق، المغرب،2002، ص32.

3- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1 ،1985، ص ص228-229

4- حسن نجمي، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط1، 2000، ص72.

5- عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ،2009، ص13.

أمّا مفهومه "عبد الملك مرتاض"، فيتحدّد من خلال قوله: « إجراء أسلوبي يسعى إلى تأنيق النسج اللغوي، وتبيان صفات الموصوف، حيّا كان أو شيئا، عبر نص أدبي »[1]. وذلك قد توصل إليه بعد النظر في تعامل مدونة النقد العربي القديم معه اذ تبيّن له أنّ العرب قد تنبهوا لظاهرة الوصف منذ العهود الأولى لحياة الأدب العربي إلّا أنهم قد « فاتهم التحدث عن جمالية الوصف، وعن ماهيته ووظيفته التبليغية»[2]. ويوضّح في موضع آخر غاية الوصف بقوله: « كأن الوصف مماثل(icone) مزوّد بطاقات هائلة من الجمال الأدبي الذي تكون غايته رسم صورة الغائب في صورة حاضرة...»[3].

إلا أننا نجد عبد الملك مرتاض يعيب على النقاد العرب القدامى تعاملهم مع الوصف، فيقول: « العرب تنبهوا لظاهرة الوصف منذ العهود الأولى لحياة الأدب العربي، بيد أنهم ظلوا يتعاملون معها بشيء من الاضطراب وشحوب الرؤية »[4] مشيرا بعد من خلال ذلك إلى تعامل الجاحظ مع هذا المكوّن السردي الهام حيث يرى أنّه قد « فاته أن يتحدث في بعض تأملاته النظرية... جمالية الوصف، ماهيته ووظيفته التبليغية »[5].

إن الوصف الروائي هو أحد التقنيات الرئيسية في الكتابة السردية، وأحد أهم مشكّلات النص الروائي، فتكمن أهميته العظمى، ودوره الفعال في بناء الرواية باحتلاله حيزا مهما داخل البنية السردية؛ ليخلق بذلك شيئا من الراحة عندما يوقف"الراوي" سير الأحداث فيضعنا وجها لوجه أمام مشهد ما، ويحفز على التشويق أثناء إيقاف الراوي للأحداث عند موقف حرج، ليزيد النص

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص245.

2- م ن ، ص244.

3- م ن، ص246.

4- م ن ، ص244.

5- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص244.

إمتاعا وجمالا وتألقا عبر مساره السردي. فهو « توقف للاستجمام وتجديد للنفس في العمل السردي خصوصا »[1].

2- أشكال الوصف:

يتخذ الوصف في العمل السردي أشكالا عديدة ومتنوعة، ولعلّ ذلك ما جعل فيليب هامون يميّز بين أربعة أنواع من الوصف، حيث تحدّد عنده في الوصف "الكرونوجي" والذي يقصد به "وصف الزمان"، والوصف "الطوبوغرافي" الذي يتعلق بـ "الأمكنة والمشاهد" من حيث الانفتاح والانغلاق، في حين يطلق على وصف المظهر الخارجي للشخصيات البروزوغرافيا، أمّا الوصف الرابع، فقد سمّاه "إيطوبيا" والذي يعنى بوصف كائنات متخيلة مجازية.

في حين نجد بعض النقاد يصنفون الوصف حسب وسيلة التي يتم بها الوصف إلى: وصف مباشر، ووصف غير مباشر، فأما الوصف المباشر: فيتم بإحدى الطرق الثلاث: إما بالقول أو الفعل أو الرؤية أو بجميعهم، بينما الوصف غير المباشر: فيتخذ أشكالا عديدة كالفيلم والرمز والحلم، حيث أن الوصف بالقول: « لا ترى الشخصية مشهدا، وإنما تتحدث إلى آخر أو أكثر عن مشهد »[2].

بينما الوصف عن طريق الفعل « يساعد الفعل هنا في توضيح ووصف ما تقوم به الشخصية»[3]، في حين أن الوصف بالرؤية، وهو وصف يقوم على الحركة والثبات إذ « نتتبع حركة الواصف، وموقفه، بالنسبة للشيء الموصوف، فأحيانا يكون الوصف ثابتا وأحيانا أخرى لا يكون، وكذلك الأمر بالنسبة للموصوف »[4].

1- م ن، ص248.

2- العمامي محمد، في الوصف بين النظرية والنص السردي، دار محمد علي للنشر، تونس، 2005 ، ص74.

3- نداء أحمل مشعل، الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، دراسات منشورات جرش مدينة الثقافة الأردنية عمان، الأردن، ط1 ، 2015، ص187.

4- م ن، ص190.

كما يتخذ الوصف أشكالا عديدة تتراوح ما بين وصف الأحياء والأشياء والأماكن والحدث، لكن وصف الحدث يدرجه النقاد والمنظرون تحت مسمى السرد، لذا سنكتفي في هذا الموضع بمعالجة الوصف المتعلق بكل من الشخصية والمكان الروائي أو الحيز الروائي على تسمية التي رضيها له الناقد "عبد الملك مرتاض".

3- وظائف الوصف:

يمايز الناقد عبد الملك مرتاض الجزائري بين وظائف الوصف بناء على تلك الخصائص الفنية والتقنية لكل جنس أدبي، فيقول في شأن ذلك: « إن الوصف ملازم لكل الكتابات الأدبية (الشعر- القصة- المقالة- الرواية...إلخ)؛ وهو في تمثّلنا أضرب تختلف وظائفه باختلاف الخصائص الفنية والتقنية لكلّ جنس أدبي، على حدة »[1].

وعلى هذا الأساس يقصر وظائف الوصف في وظيفتين أساسيتين هما: وظيفة تجميلية تحسينية، ووظيفة تعمل على عرقلة سير الحدث حيث نجده يشير إلى ذلك بقوله: « الحد من غلواء جريان الحدث وسرعته....التسلّط على مشاهد معيّنة لجعل المتلقي يلتفت إليها، وربما يستمتع بها...يسهم في بناء هذا السرد وبلورة حدثه »[2]. وهذا ما يوضحه موريس أو ناضر بقوله في هذا الشأن «يخلق شيئا من الراحة عندما يوقف راوي القصة سير الأحداث، ليضعنا وجها لوجه أمام مشهد ما، ويبعث على التشويق عندما يوقف الراوي الأحداث عند موقف حرج، كما أن الوصف يُري الأشياء أكانت موسيقية، أم لونية، ويحدّد المواقع ويكشف الرابط بين الشخص والطبيعة، ويطلق الخيال في معالم مجهولة

وعلى العموم، فوظيفة الوصف لابد من النظر إليها ومعالجتها في بعديها الزمني واللغوي؛ ذلك أن الوصف « تقنية زمانية يصعب أن تخلو منها رواية ما»[3]، ففي البعد الزمني يقوم الوصف بوظيفة إبطاء السرد أو تعطيله كليا، فالزمن في هذه الحالة يتباطأ أو يقف ويكون في درجة

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص252.

2- م ن ، ص258.

3- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1997،ص93

الصفر، وهنا يحاول المبدع فسح المجال أمام تدفق المعلومات التي تبني خطاب النص، ولما ننظر للوصف كتقنية زمنية، فإنه يؤدي وظيفة فنية تتمثل في تقليص زمن القص وتمديد زمن الخطاب« إن الوصف كتقنية زمنية يمكن اعتباره ملفوظا روائيا مهمته تقليص زمن القص مقابل تمديد زمن الخطاب عبر المكان؛ أي عبر النص»[1] وفي الوصف المرتبط بالزمن نجد نوعين منه: الأول وصف خارج عن زمن النص؛ و الثاني وصف يلجأ إليه المبدع ليلتقط أنفاسه الإبداعية، وليكسر روتين الحكي ناقلا القارئ خارج حدود أحداث النص الأصلي، والنوع الثاني هو الوصف المرتبط بلحظة سردية استوقفت المبدع ثم سرعان ما يعود بعدها للنص الأصلي، وغالبا ما يكون هذا النوع الوصفي على لسان شخصية من شخصيات النص، أمّا البعد اللغوي، فيمنح للوصف الوظائف التالية:

– وظيفة زخرفية تزيينية وهي وظيفة موروثة عن البلاغة القديمة، والتي ترى في الوصف مجرد صور أسلوبية تحقق الدور الجمالي الفني للنص والاستراحة السردية.

– وظيفة رمزية تفسيرية: وهي التي تشترط أن يكون الوصف عنصرا أساسا في العرض وأن يخدم بصورة مباشرة المقطع النصي الموصوف.

في حين أن " فليب هامون" يقسم بدوره وظائف الوصف إلى خمس وظائف تتمثل في:

1– الوظيفة الفاصلة: وذلك من خلال فصل السرد عن الوصف

2– الوظيفة التزيينية الزخرفية: حيث لا تخرج هذه الوظيفة عن الحرص عن الجمالية التي احتفت بها البلاغة قديما.

3– الوظيفة التأجيلية: تأجيل سير الحدث، و استراحة للسرد في آن واحد .

4– الوظيفة التنظيمية: حيث يخضع الوصف لمنطق محد يظل يخضع له ويحكمه.

5– الوظيفة التبئيرية: حيث تتعلق هذه الوظيفة بوجهة نظر الكاتب، وما يريد إيصاله للقارئ.

1– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1 ، 1990، ص179

بيد أننا إذا تأملنا فيما قام به الناقد الفرنسي جيرار جنيت نجده قد نظر إلى هذه القضية من خلال بعدها اللغوي دون بعدها الزمني، فحصرها في وظيفتين اثنتين أساسيتين هما الوظيفة التزيينية والوظيفة التفسيرية، وهو ما قد أخذ به الناقد مرتاض في مدونته دون الالتفات إلى ما أسهم به فليب هامون من وظائف للوصف؛ وعلى الرغم من ذلك فإن من النقاد من يقسم وظائف الوصف باعتبارات أخرى حسب القصة والخطاب، فيجعل للوصف في القصة وظائف و في الخطاب أخرى ،وذلك ما نلمسه فيما قام به "الصادق قسومة" في كتابه طرائق تحليل القصة و"محمد العمامي" في كتابه الوصف بين النظرية والنص السردي.

وعلى العموم، فإن الوصف و بغض النظر عن مختلف تصنيفات وظائفه المتعددة لدى النقاد، فإن الأمر المتفق عليه هو أنه أحد أركان العمل الروائي يعمل على مساعدة القارئ في إدراك النص وفهمه.

4- علاقات الوصف:

4-1- علاقة الوصف بالسرد:

إن قضية الوصف والسرد ليست بجديدة بل تعود جذورها إلى عصور قديمة حين أقام أفلاطون تمييزه بين السرد والمحاكاة، و إلى ما عرف بقضية الحوافز عند توما تشفسكي الذي بدوره ميز بين الحوافز القارة والحوافز الدينامية في السرد غير أنه « في الوصف السردي يختلط الوصف بالسرد ويتداخل، ويسير معه جنبا إلى جنب ليكوّنا علاقة تناغمية تتمثّل في وجود أفعال حركية من جهة؛ لكنها وصفية في الوقت عينه، بمعنى أن يتضمن الوصف السردي حركة حدث، فلا يتوقف زمن القصة في الوصف، وإنما يستمر الزمان في تحركه ليسهم في نمو الأحداث، ويسمّي جيرار جنيت هذا النوع من الوصف: الوصف المسرد، أو السرد الوصفي »[1]، ويسميه بعض النقاد أيضا، الصورة السردية حتى يتمّ « تمييزه عن الصورة الوصفية تلك التي لا تصفه

1- عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ص30.

عادة إلّا شيئا ساكنا لا يتحرك»[1]، فهذه الصورة « لا تتناول وصف أشياء أو شخصيات ساكنة، وإنما تتناول الحياة أو الحركة، وذلك لإدخال الفعل داخل المقاطع الوصفية»[2]، وهنا تنشأ صعوبة فصل السرد عن الوصف»[3].

غير أن تناول مرتاض للعلاقة بين السرد والوصف لا يخرج عمّا أصله جيرار جنيت في هذه المسألة والتي تناوله غيره من النقاد نحو ديكرو وتودوروف بتفصيل منهجي مرموق حيث أن المعيار في ذلك هو الإيقاع الحدثي، يقول مرتاض: « الإيقاع الحدثي وما فيه من كثافة وخفة هو الذي يجب أن يكون له الحكم أولا و آخرا »[4]، وضرب مثلا بالرواية الكلاسيكية ذات الإيقاع الحدثي البطيء الناتج عن هيمنة الوصف على السرد.

إن رؤية النقدية لدى الناقد "تودوروف" لقضية الوصف والسرد لم تحظ من لدن الناقد "مرتاض" بالقبول، فسرعان ما نجده يرد على ذلك الزعم الذي يرى أن العلاقة بين كل من السرد والوصف تقوم على التناقض حيث نجده يقول: « إنّا لا نحسب أنّ استعمال التناقض هنا بين هاتين التقنيتين مما يُجدي نفعا، ومما يُتقبّل أيضا بهذا اليسر إن الموقف الواحد قد يتعرّض بتضافر السرد والوصف معا، دون أن يُفضي ذلك في رأينا، إلى انشطار هذا الموقف إلى موقفين متناقضين كما زعم ذلك تودوروف »[5]. فهو يرى أن العلاقة بين هذين المكونين تقوم على التضافر والتضام لبناء النص السردي. غير أننا نلمس من كلامه التقليل من شأن الوصف وضرورته للنص السردي، اذ يعدّه من المكوّنات غير المركزية، وهو ما يمكن أن نستنتجه من

1- سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة،القاهرة، 2004، ص.112

2- م ن، ص114.

3- نداء أحمل مشعل، الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، ص117.

4- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص 251

5- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص252.

قوله: « لكن الوصف قد لا يكون ضروريا، في كل الأطوار للنص السردي إذن، فليس الوصف مكوّنا من المكوّنات المركزية في أي نص سردي »[1].

فعلى الرغم من جانب الحقيقة التي تضمنه هذا القول إلا أنه لا ينبغي أن نتماهى معه كل التماهي ، وأن نتعامله على أنه مسلمة من المسلمات التي لا يأتيها الباطل من بين يديها، ولا من خلفها، فقد تقرر سلفا أن الوصف مكوّن من أهم مكوّنات النص السردي التي لا قيام له إلا به، فضلا على أنه يمثل مشكّلا من أهمّ مشكلات النص السردي، بل إنّ هذا التواشج الحاصل بين الوصف والسردي هو نظير ثنائية اللفظ والمعنى التي شاعت في الدرس النقدي منذ القديم، والتي شغلت النقاد، ولا تزال تشغلهم إلى يومنا هذا، وبالتالي ينبغي التعامل معها تعاملا لطيفا ودقيقا.

أمّا ما جاء عن جيرار جنيت : « ما أيسر أن نصف دون أن نسرد؛ ولكن ما أعسر أن نحكي دون أن نصف»[2]، فيبرره بالحركة التي لا يمكن للأشياء أن تنفك عنها، فيقول معقبا على نص جيرار جنيت السالف الذكر: « ولعل علّة ذلك أن تكون عائدة إلى أن الأشياء يمكن أن توجد دون حركة، على حين أن الحركة قد لا توجد دون أشياء »[3]. وعلى الرغم من صحة هذا الرأي إلا أن هذا المقتطف الذي لم يهمشه الناقد مرتاض، هو في الحقيقة من كلام جيرار جنيت في مقاله حدود السرد؛ لكن قد ألفيناه يوهم القارئ أنه الكلام كلامه فيحاول مرتاض أن يخفي تأثره بآراء جنيت في العديد من المواضع، فتأثر الناقد مرتاض بما ورد في مجلة تواصلات في عددها الثامن وما تضمنته من مقالات مؤسسة لعلم السرد بيّن لمن تتبع مقالات هذا الكتاب الذي بين أيدينا.

وفي موضع آخر من هذا المقال يلح "مرتاض" بشدة على ضرورة الاعتدال في توظيف كل من الوصف والسرد معا في النسيج السردي، فيرى أنه: « لا ينبغي أن يطغى الدفق السردي، على الوصف فيمحوه من على سطح النص الروائي، كما لا ينبغي أن يطغى الوصف على الدفق السردي فيحول بينه وبين التدفق، والمضي نحو الأمام لتطوير الحدث وبلورة ملامح الشخصيات

1- م ن، ص253.

2- جيرار جنيت، حدود السرد، تر: بنعيسى بوحمالة، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص76.

3- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص250.

وما تضطرب فيه من حيز وزمان»[1]، فهو يدعو إلى ضرورة التوازن في توظيف هاتين التقنيتين السرديتين في العمل السردي، ويخلص إلى صعوبة تقدير حدود الوصف المتعلقة بالسرد على الرغم من الاتفاق على أهميته و ضرورته لبناء النص السردي.

ومن المعايير التي يمكن نعمد إليها في تمييز حدود الوصف عن حدود السرد المعيار الزمني حيث « يختلف السرد عن الوصف من حيث علاقة كل منهما بالزمن، حيث أن الزمن يعرف استمرارا في الوصف في حين أن التغيرات المتعلقة بالسرد تحيله إلى وحدات متقطعة، وعلى الرغم من التداخل الكبير بين الوصف والسرد إذ يعد الوصف مكوّن من مكوّنات السرد التي لا يقوم السرد بدونها »[2]، لكن القول بعدمية الوصف في العمل السردي من المغالطات التي نرى أنه قد وقع فيها الناقد عبد الملك مرتاض، وهو ما قرره بقوله: « الوصف حين ينعدم، يكون السرد أكثر مباشرة، وأكثر أفقية، وأفجّ فجاجة، وذلك حين يصاغ بلغة مباشرة خالية من الشعرية، وغارقة في الواقعية اليومية المتسمة بالركاكة والابتذال »[3].

وخلاصة ما توصل إليه الناقد "مرتاض" بخصوص قضية العلاقة بين الوصف والسرد أن الوصف والسرد متلازمان، وهو ما ذكره بقوله: « السرد والوصف لا ينفصلان أو لا يكادان ينفصلان؛ فهما أكثر ما يكونان تلازما وتفارقا، وأقلّ ما يكونان تزايلا وتفارقا »[4]. فالظاهر أن الناقد "مرتاض" يرى أن السرد و الوصف وجهان للنص السردي، وركنان أساسيان ينهض عليهما صرحه العظيم حيث يستحيل أن نتحدث عن سرد دون أن نشير إلى الوصف، والعكس صحيح.

4-2- الوصف و الشخصية :

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص257.

2 – فاطمة الزهراء أزرويل، مفاهيم نقد الرواية في المغرب، نشر الفنك، الدار البيضاء، 1989، ص185 نقلا عن Les genres T.Toforov. du discours. P 64

3- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص258

4- م ن، ص259

4-2-1- مفهوم الشخصية (Personnage):

- لغة:

يشير ابن منظور إلى دلالة لفظ "الشخصيّة" في مادة (ش خ ص) التي تعني « سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه، والشخص هو كل جسم له ارتفاع وظهور، وجمعه أشخاص وشخوص وشِخاص، وشَخَصَ تعني ارتفع والشخوص ضد الهبوط، كما يعني السير من بلد إلى بلد، وشَخَصَ ببصره أي رفعه، فلم يطرف عند الموت»[1].

- اصطلاحا:

إنّ مفهوم الشخصية يختلف من اتجاه إلى آخر حسب الاتجاه النقدي الذي يعرفها وزاوية النظر التي ينظر إليها من خلالها، فنجدها في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: « تعني أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية »[2]. أمّا الناقد "مرتاض"، فتتحدد عنده بقوله:« الشخصية! هذا العالم المعقد الشديدِ التركيب، المتباين التنوع »[3] . فقد منحها مرتاض العديد من الخصائص، مما يجعل تحديد مفهوم لها أمر بالغ الصعوبة لطبيعتها المعقدة من جهة والمتنوعة والمتباينة من جهة ثانية. و تكمن أهميتها من حيث إنها « هي الركيزة الأساسية التي يقوم عليها العمل السردي، والشريان الذي ينبض به قلبها وما ذاك إلا للدور المنوط بها والذي تضطلع به داخل هذا الكل السردي المعقد والمركب والمتداخل في آن واحد؛ لأنها تصطنع اللغة، وتثبّت الحوار، وتلامس الخلجات، وتقوم بالأحداث ونموّها، وتصف ما تشاهد »[4].

4-2-2- أشكال الشخصية:

1- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب مادة: شخص، ص2211

2- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 208

3 - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص73

4 - حسين فهد، المكان في الرواية البحرينية، دراسة نقدية، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين ، 2003، ص45.

يخضع تصنيف الشخصية في النقد الروائي إلى العديد من الطرق، فهناك « من النقاد من أخذ بطريقة(بروب، وبريمون، وكريماس)، ومنهم من أخذ بمنهج (تودوروف وهامون) في تصنيف الشحصية »[1].

وما يلاحظ على تصنيف الناقد "عبد الملك مرتاض" هو ميله إلى التصنيف التقليدي أو الكلاسيكي الذي جاء الكاتب الروائي(ا.م.فورستر)؛ فلقد تطرّق مرتاض إلى أصناف الشّخصية مغفلا معايير التصنيف، وكيف أن النقد صنّفها بحسب أطوارها عبر العمل الروائي، كالشخصية المركزية، الثانوية، المسطحة، المدورة، الثابتة والنامية. وأستقبح في الوقت ذاته مصطلح الشخصية الإيجابية والسلبية، فلم يتقبّله بحجة دلالة هذا المصطلح على الفقر اللغوي.

4-2-3- تقنيات تقديم الشخصية السردية :

يتم تقديم الشخصيات عبر تقنية التشخيص الذي هو« محور التجربة الروائية، وكانت الغاية الأساسية من إبداع الشخصيات الروائية هي أن تمكننا من فهم البشر ومعايشتهم»[2]. وهو بمفهوم أخر« جعل الشخصية معروفة في العمل الأدبي وذلك بوصفها من خلال الحدث والسرد أو عرض أفكارها، أو من خلال كلام الشخصية وحوارها مع بقية الشخصيات »[3] . لكن مفهوم التشخيص أعم من مظاهر التقديم الذي تتم عبر بعض التقنيات السردية كالوصف والحوار والشخصيات حيث أن هناك من يعدّ أن التشخيص يتعلق ببناء الشخصية ونمطها ودورها في العمل السردي، حيث أن ما ذكر في التعريف السابق ما هو في الحقيقة إلا شكل من أشكال التشخيص ليس إلا.

وإذا ما عدنا إلى الناقد عبد الملك مرتاض، فإننا نلفيه قد تناول في مقالته حول الشخصية الواردة في كتابه " في كتابه في نظرية الرواية" التشخيص بمفهومه العام الذي يتأسس على التركيز

1- أحمد رحيم كريم الخفاجي ، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص384

2 - روجر ب.هينكل، قراءة الرواية،مدخل الى تقنيات التفسير، تر: صلاح رزق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة مصر، ط2، 1999، ص216.

3 - نواف نصار،المعجم الأدبي، ص51.

على إظهار كيفية بناء الشخصية، وتناول أنماطها ووظائفها، وهو بذلك يأخذ بمفهوم (وليك) للتشخيص.

لقد تناول مرتاض التقنيات السردية التي يتخذها الروائي في بناء مختلف شخصياته من خلال الإشارة إلى ظاهرة التجديد الروائي في مختلف هذه التقنيات التي خرجت عن بناء "الرواية التقليدية"، وأصبحت من تقاليد بنية الرواية الجديدة" حيث نجده يتسأل قائلا: « كيف نجيب عنّ هذا السؤال: أي الملامح يجب أن ترسم بها الشخصية الروائية، فبينما كان التقليديون يلحقون ملامح الشخصية ملامح الشخص ويستريحون، لإيهام القراء بأنها ترقى إلى مستوى التمثيل الواقعي لصورة الحياة، كان الروائيون والنقاد الجدد معا يزعمون أن الشخصية لا تعدو كونها عنصرا من مشكلات السرد في العمل الروائي؛ من أجل ذلك لا ينبغي أن نمنحها كل هذه الأهمية ونميزها عن المشكلات السردية الأخرى تمييز ا»[1] . لقد اختفت الشخصية أو كادت داخل الرواية الجديدة دلالة على ضياع شخصية الفرد، وغياب تأثيره في المجتمع الرأسمالي، إذ قدمتها تلك الرواية شخصية بلا اسم ولا أعماق مكتفية بوصفها من الخارج" فالشخصية قد ابتلت بلاء حسنا خلال مسار الرواية الطويل، وذلك نتيجة المزاج الفكري والنقدي المتغير وانعكاساته على مختلف جوانب الحياة والرواية وبنائها جانب من هذه الجوانب، لكن ما يلاحظ أن "مرتاض" لم يفصل في التقنيات التي يتخذها الروائي في تقديم الشخصيات في العمل السردي إلا ما تعلق ببناء الشخصية التي ركّز على وظيفتها في النص السردي، حيث على ذلك يتأسس تصنيفه لها إلى شخصيات مدورة وأخرى مسطحة حذو صنيع الناقد الانجليزي "فورستر" إلّا أن معيار الإقناع الذي قال به هذا الأخير يرى أنه غير كاف بل ينبغي أن

وعلى الرغم من ظاهرة انعدام تسمية الشخصية قد طرأت على بناء هذه الأخيرة خاصة مع "كافكا" المجدد، فإن الناقد "مرتاض" لم ير في ذلك بأسا حيث يقول: « والرأي لدينا حول هذه المسألة التي عدت ثورة كبرى على التقليد، في سعي " كافكا" حول التسمية أن الاسم الذي يطلق

1 – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص85.

على الشخصية السرديةَ لا يعني إعطاءها صفة لازبة، ولا توكيد شرّيتها أو خيريتها من مجردُ الاسم الذي يَ طلق عليها؛ فأي علامة يمكن أن تحل محل الاسم، كما أن أي ضمير من الضمائر يمكن أن ينهض بهذه المؤونة ولا حرج »[1]. فيتّضح أن مرتاض يحكم بشكلية هذه التسمية في بناء الشخصية ضمن البنية السردية للنص، غير أن مسالة التسمية قد تحمل الكثير من الدلالات التي تساعد القارئ على فهم الغايات التي يصبو إليها الكاتب الروائي ووجهات نظره . حيث نجد غريماس يرى أن الشخصية لا يمكن دراستها بعيدا عن مسألة الدلالة لأن التفكير فيها تفكير في إنتاج الدلالة داخل الرواية. ويربط الناقد سعيد يقطين بين الشخصية باعتبارها تمثيلا لأنماط من الوعي الاجتماعي بين العلاقة التي تقوم بين الشخصيات داخل العالم السردي والبعد الاجتماعي الذي يستند إليه الروائي في تقديمه لذلك العالم الاجتماعي

ومع إقرار الناقد مرتاض بأن قضية الشخصية قضية حضارية وليست قضية أدبية نجده يتسأل عن الإشكالية الحقيقية في وجود أو عدم وجود الرواية العظيمة التي يسعى إليها النقد الأدبي حيث أن أمر ذلك من منظوره لا أساس له ببناء الشخصية بقدر ما هو شيء آخر تماما، لذا يتسأل عن ذلك قائلا: « وما بال آلاف الروايات التي كتبت في القرون الأخيرة، بينما لا يتحدث النقاد إلا عن زهاء عشر روايات من جميع القارات؟ هذه هي المشكلة الأدبية. فهي تتجسد في هذا أساسا؛ وليس في بناء الشخصية، أو في رسم أو عدم رسم ملامحها، أو في اعتبارها شخصا مصغرا أو مجرد كائن ورقي مُشيأً أو إعطائها رقما أو حرفا، أو فيِ تشيئتها أو في حيوتها أو في عدم الاعتراف بوجودها على وجه الإطلاق.. »[2]

و نجد في تضاعيف هذا الكلام الناقد مرتاض يلمح إلى تلك المشكلة الأدبية التي سبق وأن أشار إليها، وحصرها في المشكلة الحضارية، ويكأن بمرتاض بهذا يربط نجاح الرواية بعوامل

1 – م ن، ص86.

2 – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص78.

خارج عن بنائها وعن نطاق الأدب، إذ تكمن في ذلك البعد الحضاري الذي تحمله الرواية والنقد على السواء.

4-2-4- علاقة الشخصية بالمشكّلات السردية:

يرصد مرتاض مختلف العلاقات التي تربط الشخصية بالمكوّنات السردية الأخرى نظرا للأهمية التي يحظى بها المكوّن السردي والدور العظيم له في بنية النص الذي يسهم في انسجامه وتماسكه، إذ يقول: « إن الشخصية هي التي تكون واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى؛ حيث إنها هي التي تصطنع اللغة، وهي التي تبث أو تستقبل الحوار وهي التي تصطنع المناجاة (Le monologue itérieur)، وهي التي تصف معظم المناظر (إذا كانت الرواية رفيعة المستوى من حيث تقنياتها، فإن الوصف نفسه لا يتدخل فيه الكاتب؛ بل يترك لإحدى شخصياته إنجازه(... التي تستهويها، وهي التي تنجز الحدث وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها أهوائها وعواطفها، وهي التي تقع عليها المصائب، أو تشتار النتائج، وهي التي تتحمل كل العقد والشرور وأنواع الحقد واللؤم فتنوء بها، ولا تشكو منها، وهي التي تعمر لمكان، وهي التي تملأ الوجود صياحا وضجيجا، وحركة وعجيجا. وهي التي تفاعل مع الزمن فتمنحه معنى جديدا. وهي التي تتكيف مع التعامل مع هذا الزمن في أهم أطرافه الثلاثة: الماضي، والحاضر والمستقبل »[1]. يبدو من خلال هذا الكلام الأهمية العظيمة للشخصية الروائية في صلب البنية السردية اذ بتعالقها وإقامة صلاتها المتعددة الأطراف بمختلف المشكلات السردية تقيم بناء النص السردي، وتحافظ على تماسكه وانسجامه، مما يضمن له وجوده ويحافظ على كيانه المطلوب بين مختلف النصوص الإبداعية.

1 – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص91.

فالشخصية تتكفل بإيضاح الحدث داخل القصة من خلال ما يصدر عنها من تصرفات وأفعال حيث« لا يمكن للحدث أن يؤدي دوره المعنوي الحركي التام من دون أن تتبناه شخصية من شخصيات القصة، ويظل الفعل بعيدا عن كونه حدثا فنيا إلّا إذا تفاعل مع الشخصية »[1].

ومن جانب آخر نجد صلة الشخصية بالمكان قوية من حيث أن طبيعة الشخصية يفسرها المكان الذي ترتبط به، فالمكان هو ما يوضح ملامح الشخصية، ويقدم صورة للمتلقي حول ذلك، فالمكان امتداد للإنسان.

4-3- الوصف و المكان :

4-3-1- مفهوم المكان و الحيز والفضاء(Espace):

المكان الروائي أو الفضاء الروائي أو الحيز الروائي على اختلاف بين النقاد في المصطلح هو تلك الصورة الذهنية الماثلة في خيال المتلقي، والتي يرسمها خيال المبدع عبر اللغة للمكان الخارجي أو الواقعي، حيث تلوّن هذه الصورة بمختلف عواطف مبدعها التي تتراوح ما بين الحب والرضا والكره والسخط، فيعبّر بذلك عن وجهة نظره إلى الكون والحياة ومختلف قضايا الوجود، فالمكان في الرواية ماثل في خيال المتلقي وليس في العالم الخارجي، وهو مكان تستثيره اللغة من خلال قدرتها على الإيحاء، ولذلك كان لا بد من التمييز بين المكان الخارجي والمكان في العالم الروائي.

ولعلّ هذا ما قد جعل الناقد "مرتاض" يعترض على الرؤية النقدية للحيّز الروائي لدى جوليا كرستيفا، و كل من شايعها، فيشير إلى ذلك بقوله: « وقد يتحول الحيز لدى بعض الكتاب الفرنسيين إلى رؤية حيث قد يقال: "رؤية الحيز"(Vision de l'espace) (على غرار قول بعض الأيديولوجيين «Vision du monde»، وكأن الحيز، بهذا المفهوم ينتقل من مجرد مكان ضيق أو واسع إلى رؤية فنية"... وعلى أني لا أوافق على هذا التصور الذي ذهبت إليه جوليا كريستيفا، ذلك لأن الروائي قد لا يكونَ مفتقرا إلى كل هذا العناء حين يريد أن ينظر

1 – مدلتون مدي، معنى الأسلوب، تر:صالح الحافظ، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الجاحظ، بغداد، ع1 ،1982، ص72

إلى العالم نظرة فلسفيةَ مجردة، فمن الأولى أن يسخر حيز اللغة، ونشاط الذهن، وكفاءة العقل عوض تسخير رسم أحياز ممتدة لاهثة تضطرب فيها الشخصيات».

لقد افتتح مرتاض حديثه عن الحيز الروائي بتناول إشكالية هذا المصطلح" الحيّز" في النقد العربي الحديث، اذ نجده يؤثر مصطلح الحيز الروائي عن مصطلح المكان والفضاء الذي شاع في تضاعيف استخدامات النقاد العرب في العصر الحديث في تعاملهم مع النص السردي، وبعد قيامه باستعراض وتتبع ومناقشة مختلف مفاهيمه وتصوراته عند النقاد الغرب يحدد مفهوم له، بقوله: « إنّ الحيز لا ينبغي له أن يدل إلا على ما يدل عليه معناه، وهو الفسح للشخصيات لكي تتحرك في مساحة معينة إن كانت جغرافية، وفي مساحة غير معينة إن كانت خرافية (Légendaire) (بلاد العجائب مثل"جبل قاف" لدى رجال التصوف ولدى سارد ألف ليلة وليلة التي تكثر فيها الأحياز العجائبية (Espaces merveilleux) التي لا صلة لها بالجغرافيا »[1].

يتضح من هذا التعريف الذي أدل به الناقد مرتاض شمولية الحيز للأمكنة الجغرافية التي تضارع ما هو في الواقع، و الأماكن المتخيلة التي هي من وحي المخيلة والتفكير الخرافي الغرائبي. وعلى هذا الأساس يحدد "مرتاض" لهذا الحيز مظهرين اصطلح عليهما بالمظهر الجغرافي والمظهر الخلفي غير المباشر حيث يمثل المظهر الأول في « المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية فحسب فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز »[2]. في حين يطلق على المظهر الثاني مصطلح "المظهر غير المباشر للحيز"، لأن وجود هذا المظهر لا يظهر الا بواسطة اللّغة التي تعمل على تشكيله وتقديمه إلى القارئ بطرق غير مباشرة كـ"خرج" و"أبحر" و "ركب" و"مر بحقل"،

1 – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص127.

2– غاستوف باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2 1984، ص31.

ففي مثل هذه الأفعال والجمل، تتشكّل عوالم غير محددة أو متناهية، وهي كلها حياوز– حسب مصطلح مرتاض– في معانيها فالذي يخرج لابد أن يكون خروجه من حيز لآخر، ففعله حركة وحركته في حيز، فهو حيّز"لغوي" تثيره دلالات الألفاظ.

وعلى الرغم من إيثار الناقد مرتاض لمصطلح الحيز عن مصطلحي الفضاء والمكان، الشائعين في الساحة النقدية العربية الحديثة، فإن هناك من الباحثين من يرى خلاف هذا، وهو ما نجده عند عبد الرحيم خفاجي حين استدرك على مرتاض هذا المصطلح، فيقول : « وقع الدكتور مرتاض في سوء فهم عندما فهم معنى الحيز عند العرب القدامى مطلق المكان وعمومه، وهو ليس كذلك...إذ يرى التهانوي والجرجاني أن الحيز هو" الفراغ مطلقا سواء كان مساويا لما يشغله أو زائدا عليه أم ناقصا عنه»[1]، فالحيز مصطلح يعبّر عن الأشياء داخل الأمكنة، بل قد يكون بعدا بين مختلف الأشياء، فالمعنى الذي يدل عليه الحيز أعم وأشمل بكثير من المعنى الذي يدل عليه المكان، وما الأمكنة في الأخير إلّا جزء يسير من الحيّز أو مظهرا من مظاهره، كما ورد ذلك عند مرتاض بمصطلح المظهر الجغرافي للحيز .

ويتعجب هذا الباحث من ابتداع الناقد "مرتاض" لمصطلح الحيز مقدما العديد من المبررات على بطلان ذلك، حيث نجده يقول: « لا نعرف كيف جاز للدكتور مرتاض أن يحمل مصطلح الحيز دلالات تتنافر و أصل وضعه الدلالي؟ أفلا يشترط عند زيادة أو تحميل كلمة من معنى إضافي، أن تكون هناك مناسبة بين الدال والمدلول؟ فأين المناسبة إذا؟ ولا نعرف كيف تكون السماء والأمكنة الغيبية و غير المرئية و الأسطورية والخرافية والخيالية والفراغ والمكايل والموازين حياوز؟ والحيز هو ما حددت جوانبه ونواحيه من حاز يحوز، إذا صار أو دخل في ملكه وتحت قبضته وأمره »[2].

1 – الشريف الجرجاني، التعريفات، ص56.

2 –أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1 ،2012، ص439.

لا يشك أحد أن الوصف أداة تشكيل المكان و بواسطته تتأسس جمالية الكتابة الروائية، وهو ما ذكره الناقد "مرتاض" في قوله: « إن جمالية الكتابةُ الروائية بعامة، وجمالية الكتابة الوصفية للحيز بخاصة؛ تمثل في الإيحاء والتكثيف دون الإطناب والتفصيل، فكأنها تتكفل بقول نصف ما تريد قوله، وتترك النصف الآخر للمتلقي، فيكتمل العمل، وتتشكل الجمالية، ويتم التضافر بين المرسل والمستقبل، أو بين الكاتب والقارئ »[1]. فظاهر من هذا الكلام أن الناقد "مرتاض" يريد أن يشرك القارئ في بناء العالم السردي والجمالي للأثر الأدبي من حيث الارتقاء بالمتلقي من الاستهلاك إلى درجة الإنتاجية، وتشييد العوالم الفنية السردية خاصة في بناء مكون الحيز الذي يعدّ بحق مكونا هاما في النص السردي باعتباره الإطار الذي تتفاعل فيه الشخصيات، و البيئة التي تجرى فيها الأحداث المختلفة.

4-3-2- علاقة الوصف بالمشكّلات السردية:

يرتبط الحيّز الروائي من جهة بالحدث إذ يمثل الإطار المكاني الذي يحتضن الحدث في حين لا يمكن أن ينفك عن الزمن، يقول مرتاض: « الحدث لا يضطرب إلا في حيز وهذا الحيز لا يمكن أن يفلت من قبضة الزمان »[2].

إنّ دراسة الحيز عند الناقد عبد الملك مرتاض لم يحكمها منهج موضوعي صارم لينتج لنا قواعد مطردة تحكم لنا بناء الحيّز وأشكاله في النصوص السردية، بل كانت أحكاما ذوقية تتبع من إجالة النظر والاجتهاد في القول والتصنيف، ولهذا اختلفت واضطربت مصطلاحاته مع غيره من النقاد العرب في دراسة أي حيز أو مكان.

ج/ لغة الحوار:

تعاني اللغة الروائية من إشكالات مختلفة في مختلف مستوياتها اللغوية الثلاثة، لكن هذه المعضلة تظهر بوضوح على مستوى لغة الحوار تحديدا، وذلك ما قد حرص الناقد عبد الملك

1- م ن، ص129.

2- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص236.

مرتاض على دراسته ومعالجته، فما الحوار وما هي أشكاله وتجلياته وخصائص لغته لدى هذا الناقد؟

1- مفهوم الحوار(dialogue):

1-1- لغة:

يتحدّد مفهوم الحوار من الناحية اللغوية كما يشير ابن فارس في معجمه مقاييس اللغة إلى أصل كلمة (الحوار) بقوله: « (الحاء والواو والراء) ثلاثة أصول: أحدها لون والآخر الرجوع ، والثالث أن يدور الشيء دوراً »[1]. حيث أنه بهذه الثلاثة يتحدد مفهوم الحوار ويتميز عن غيره من التقنيات والمكوّنات السردية التي تقوم عليها الأعمال الفنية والسردية على وجه الخصوص.

1-2- اصطلاحا:

يعرّف الحوار بأنه: « حديث بين شخصين أو أكثر تضمه وحدة في الموضوع والأسلوب »[2]، أمّا حدّه عند الناقد "مرتاض"، فـ « هو اللّغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة، واللغة السردية. ويجري الحوار بين شخصية وشخصية أو بين شخصيات وشخصيات أخرى داخل العمل الروائي، ولكن لا ينبغي أن يطغى هذا الحوار على الشكل »[3].

و يشترط "مرتاض" أن تكون لغة الحوار لغة بسيطة تعلو على اللّغة العامية، وتكون دون اللغة الفصحى، وقد ساق العديد من المبررات حول هذه القضية. وذلك ما أكّده بقوله: « وإنّا نرى أن لغة الحوار...لا ينبغي لها أن تكون هي أيضا رفيعة عالية المستوى ولا سوقية عامية ملحونة ركيكة سخيفة، إلا إذا كان السياق يقتضي بعض ذلك »[4]. فيتضح من خلال هذا القول أن الناقد " مرتاض" يرى ضرورة مراعاة مستوى لغة الحوار التي ينبغي أن لا تعلو ولا تسف، و في معرض حديثه عن كتابة لغة "الحوار" التي يفضل بعض الروائيين والنقاد أن تكون لغة عامية، فقد اشترط

1 – أبو الحسين أحمد ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ص287.

2 – ناصر الحاني، من اصطلاحات الأدب الغربي، دار المعارف، مصر ،(د.ت)،ص39.

3- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، 240، ص116.

4- م ن، ص117.

عليهم مراعاة أصول كلماتها، حيث يقول: « وكـان من الأولى مراعاة أصول الكلمات العامية لدى كتابتها.. حتى لا تكون تلك الكتابة مفؤوسة بالفأس، وحتى لا تغتدي المصيبة الواحدة مصيبتين اثنتين »[1]. فلا شك أن الرجوع إلى أصول الكلمات العامية سيحلّ العديد من الإشكالات خاصة بكتابة لغة الحوار للاختلاف اللهجات العامية بين البلدان والأقطار، الأمر الذي أثار خلافا عنيدا بين العديد من النقاد والدارسين في قضية استخدام هذه المستوى اللغوي في الأعمال الإبداعية المسرحية و الروائية، خاصة إذا كان القارئ من النص السردي ينتمي إلى بلد غير بلد الذي أنتج ذلك النص، فتشكل لغة الحوار عائقا في الفهم، وعزوفا للقرّاء عن قراءة هذه النصوص.

ومن الشروط أيضا التي ينبغي أن تتوافر عليها اللغة الحوارية الاقتضاب والاختصار والتكثيف على غرار اللغة الكلية، ويجب أن تتبع لغة السرد فيها إلى حد بعيد واللجوء إلى الشكل هو عجز عن الوصف والتحليل الدقيق لحدث ما، فيحيل المهمة إلى الشخصية بالحوار المباشر من الفنية، فهذا ليس كافيا.

2-أشكال الحوار:

من أشكال الحوار، المنولوج الداخلي(**monologue intérieur**) الذي يطلق عليه مرتاض مصطلح "المناجاة" (**monologue intérieur**)، و يتحدّد هذا المفهوم عنده بالقول:

« المناجاة حديث النفس للنفس، واعتراف الذات للذات لغة حميمة تندس ضمن اللغة العامة المشتركة بين السارد والشخصيات، وتمثل الحميمية و الصدق والاعتراف والبوح »[2]. غير أن هذا المصطلح" المناجاة" يتداخل مع المصطلح المسرحي المعروف بالاسم نفسه، وهو ما قد استدركه عنه الباحث أحمد رحيم كريم الخفاجي بقوله: « الصفة العامة التي يعطيها مرتاض

1- م ن، ص118.

2- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص120.

لهذا المصطلح سوف تتناقض مع أشكال أخرى من الحوارات الباطنية كالتداعي مثلا، إذ هو يلتقي مع الحوار الداخلي والمناجاة في شيء ويختلف عنهما في شيء »[1]

أمّا لغة المناجاة، فيشترط لها أن تكون لغة أدبية لائقة حيث يقول: « نعتقد أن استعمال اللغة المتدنية في المناجاة لا يخدم الفن السردي فتيلا...ومن الأمثل استعمال لغة أدبية لائقة »[2]. ومما ينبغي الإشارة إليها في هذا المضمار أن هذه اللغة الأدبية ينبغي أن تتواءم مع مستوى الاجتماعي والثقافي للشخصية .

3- علاقة الحوار بالمشكلات السردية:

تتحدّد أهمية الحوار بالكشف عن حقيقة الشخصية الروائية، وتنمية الحدث وتطويره حيث أن « الحوار يستعمل أحيانا في تطوير الحوادث، استحضار الحلقات المفقودة منها إلا أن عمله الحقيقي في القصة هو رفع الحجب عن عواطف الشخصية، وأحاسيسها المختلفة، وشعورها الباطن تجاه الحوادث والشخصيات الأخرى، وهو ما يسمى عادة بالبوح أو الاعتراف، على أن يكون بطريقة تلقائية تخلو من التعمد والصنعة و الرهق والافتعال »[3].

صفوة القول في قضية اللغة الروائية يمكن أن ندرج خلاصة ما توصلت إليه سماح بن خروف في مقال لها بعنوان بلاغة اللغة الروائية في الفكر النقدي لعبد الملك مرتاض- الماهية و الآفاق حيث تقول : « سلط الناقد ضوءه على مسألة اللغة لمكانتها الجوهرية في علم الكتابة السردية والروائية خاصة، وإنها مقياس نجاح العمل الأدبي الذي لن يتحقق إلا بانزياحيتها، و خروجها عن نطاق التقريرية و الجفاف، ويؤكد على فكرة النهوض باللغة فكلما ارتقت سجلت المجتمعات الناطقة والمبدعة بها نفسها في تاريخ الذاكرة الجماعية لأنها وسيلة التعبئة و الشحن الثقافي و غاية التأثير والتأثر.

1 - أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص410.

2- أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص120.

3 - نجم محمد يوسف، فن القصة، دار صادر، بيروت، ط1، 1996، ص ص96-97.

– شعرية اللغة تقتضي مراعاتها لذهنية القراء وبأساليب فنية قد لا تروم الانسلاخ عن الواقع وإنما الغور فيه بظلالها التي لن يجيد الإمساك بها غير الروائي الموغل في قواعدها في وأساسياتها القاعدية.

– لا ينبغي إسقاط الوظيفة الإصلاحية والتهذيب من وظائف اللغة داخل البنى الكبرى والمجتمعات متعطشة دوما إلى سبل الإقلاع بسبب تطورها وبلوغها غاياتها في التقدم والازدهار» [1].

– إن بلاغة اللغة تستدعي رسميتها وفصاحتها الموائمة للسياقات الخارجية والابتعاد عن اللغة السوقية و الملحونة قد بات قسرا على المبدع الذي يعنى بالواقع والفنية معا.

– الإيحاء والتكثيف مشروطان شريطة التزام خصوصية الأوساط المختلفة، لأن مكون اللغة مفعم بالعوالم التي على الباث و المستقبل أن يفقها بها لكي يتحقق التكافؤ والانسجام إلى حد ما»[2].

ونخلص في تقرير هذه المسألة (مسألة اللغة الروائية) إلى القول إن من شروط الإبداع الجيّد: خلوه من التعقيد بمعنى جنوحه إلى البساطة في التركيب وفي اللغة، وأنّ ما ذهب إليه الناقد عبد الملك مرتاض في لغة الحوار يطمئن قلب كل طالب رُقيا إبداعيا روائيا خاصة، وأن مسألة القراءة تمس إليها الحاجة بشدة في هذا الزمن الذي شح فيه القرّاء، وكادوا أن يندثروا.

3-2- تقنيات الزمن:

إن إشكالية الزمن من أهم الإشكاليات والقضايا الكبرى الفكرية والفلسفية واللغوية والأدبية على وجه التحديد حيث يشكل الزمن في مختلف هذه العلوم والفنون والآداب قاسما مشتركا وعنصر بانيا لها، فإنه أينما وجهنا وجوهنا أو يممنا نظرنا ألفيناه يضرب بسهم وافر في ذلك الكلّ المعقد في الحياة ، و من مختلف الثقافات، وما يندرج تحتها من أصناف العلوم الإنسانية، فهو« مبحث فلسفي قديم وهو أيضا مبحث لغوي يتصل بكفاءة اللغة والتعبير عن الزمن،ومبحث أدبي

1 – سماح خروف، مقال بلاغة اللغة الروائية في الفكر النقدي لعبد الملك مرتاض الماهية و الآفاق، ص ص 10-11

2 – م ن، ص11.

يتصل بانشغال الكثير من الأدباء في مختلف الثقافات والأجناس الأدبية بقضية الزمن وتأثيره في حياة الإنسان»

وعليه فما الزمن؟ وما علاقته بجنس الرواية؟ وما أهم إشكالاته التي نرصدها عند الناقد عبد الملك مرتاض؟ كيف كان تلقي مرتاض إلى مفاهيمه وأشكاله ومختلف قضاياه التي شهدها النقد الغربي والنقد العربي على حد سواء؟

3-2-1 مفهوم الزمن(Temps):

- لغة:

يتحدّد مفهوم الزمن من الناحية اللغوية كما ورد في لسان العرب لابن منظور« الزَّمَنُ والزَّمانُ اسم لقليل الوقت و كثيره »[1]. فالزمن من خلال هذا التعريف اللغوي، لا يتحدد بطول و لا بقصر، فهو لفظ عام يطلق للدلالة على مطلق الوقت.

- اصطلاحا:

أما من الجانب الاصطلاحي، فإنه مما لا شك فيه دارس أن مفهوم الزمن يتعدد حسب مجالات استعمالاته عند كل فريق من فلاسفة وعلماء اللغة وعلماء النفس و نقاد أدب، فهو يختلف من اختصاص إلى اختصاص ومن ميدان إلى ميدان، ولكن الذي يعنينا في هذا السياق هو مفهوم الزمن الروائي، أي دلالته وتعامل كل من النقاد الغرب والعرب على السواء.

- فما الزمن الروائي في اصطلاح هؤلاء النقاد والمنظرين؟

إننا لا نكاد نعثر على تعريف واحد أو نظفر بمفهوم موحد للزمن عند النقاد الغربيين لتباين مفاهيمهم نظرا لتعدد توجهاتهم الفكرية، و منطلقاتهم الفلسفية التي ينطلقون منها لمقاربة النص الروائي، ولكن حسبنا في هذا الموضع أن نتناول مفهوم الزمن عند أهم المنظرين الغربيين للسرد.

1- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، ص 1867

فجماعة الشكلانيين الروس يتحدّد عندهم مفهوم الزمن عبر التناظر الذي قد أقامه الناقد الروسي "موريس تشومافشكي" بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، حيث لاحظ أن الأحداث يتباين نظامها الزمني ويختلف ترتيبها في كل من المتن الحكائي والمبنى الحكائي وكان هذا التفريق مبدأ الاهتمام بالزمن في النصوص السردية، فالعلاقة بين الاثنين تقوم على المعيار الزمني الذي تخضع إليه الأحداث المسرود، والزمن يدخل في جوهر السرد ويفسر ماهيته.

ولقد جاءت العناية بالزمن في السرد، لأنه يمكننا أن نسرد الأحداث دون تحديد مكان وقوعها، بينما لا يمكننا أن نسرد دون تحديد الزمن، فالزمن ركن متين في كل عملية سردية، ولا يمكن لأي سارد الاستغناء عنه، وذلك ما قد أشار إليه جيرار جنيت في معالجته لقضية الزمن بقوله: « من الممكن أن نقص الحكاية من دون تعيين مكان الحدث...بينما يستحيل علينا ألّا نحدّد زمنها بالنسبة إلى زمن فعل السرد،لأن علينا روايتها إما بزمن الحاضر وإما الماضي وإما المستقبل. وربما بسبب ذلك كان تعيين زمن السرد اهم من تعيين مكانه »[1].

أمّا الزمن عند الناقد "تزيفتيان تودوروف"، فلم يخرج عن كونه كل معقد يتضمن العديد من الأزمنة، فهناك أزمنة داخلية، وأخرى اصطلح عليها بالأزمنة الخارجية ، حيث نجد أن هذه الأزمنة الداخلية تتحدد بـ:

1- زمن القصة: وهو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة حيث يخضع هذا الزمن إلى التتابع المنطقي. ويطلق على هذا الزمن كذلك زمن الحكاية.

2- زمن الكتابة: و يتعلق هذا الزمن بالكاتب حيث يدل على " الزمن الذي أنشأ فيه الكاتب نصه" و "يصير جزءا من النص (عنصرا أدبيا) بمجرد إدخاله في القصة، ويحدث ذلك عندما يتحدث الراوي عن الزمن الذي يكتب فيه[2]"

1 – لطيف زيتوني، معجم مصطلحان نقد الرواية، ص103.

2 – محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، 237

3- زمن القراءة : يطلق هذا المصطلح على العديد من المفاهيم، فقد يدل على« الزمن الذي يحتاج إليه القارئ المفرد لقراءة النص"، وقد يدل على عصر القراءة إذ قرّاء النص يتعددون عبر العصور الزمنية، فتختلف تبعا لذلك أفاق انتظارهم، وبالتالي تختلف قراءاتهم، كما يدل هذا الزمن على زمن قراءة الكاتب لنصه وذلك لحظة كتابته»[1]. في حين تتجلى الأزمنة الخارجية لديه في ثلاثة أزمنة، وهي: زمن الكاتب، زمن القارئ، الزمن التاريخي، وهذا التقسيم يولي أهمية للأزمنة التي تتموقع خارج الخطاب السردي، أما الزمن عند ميشال بوتور يأخذ ثلاثة أنواع، وهي: زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن الكاتب.

وعلى كل حال هذه التقسيمات والتصنيفات للزمن تترجم زوايا النظر التي نظر من خلالها هؤلاء النقاد إلى قضية الزمن، ولعلّ ذلك ما دفع بالناقد "مرتاض" إلى تقسيم الزمن إلى خمسة أنواع كما سيأتي ذكره.

أما النقاد العرب لم يكونوا بمنأى عن التعامل مع هذه القضية (قضية الزمن في الرواية)، فنجد "مها القصراوي" في كتابها الشهير الزمن في الرواية العربية تعرّف الزمن الروائي بقولها: « تعبير عن رؤيا تجاه الكون و الحياة و الإنسان »[2]. فهي تنظر إليه من خلال هذا التعريف من خلال بعده الفلسفي.

أمّا الناقد "عبد الملك مرتاض" نجده في تعامله مع هذا المكون السردي يحاول أن يبني تصوّره له انطلاقا من المفهوم العام للزمن الذي تقاسمته العديد من الميادين المعرفية وشكت كثيرا من صعوبة تحديده لطبيعته الزئبقية حيث لا يمكن الإمساك بتعريف له جامع ومانع ،الأمر الذي سيجعل باب الاجتهاد في ذلك مفتوحا على مصرعيه، و إذا ما عدنا إلى مفهومه عند الناقد مرتاض، فإننا لا نكاد نعثر له على تعريف واحد محدد للزمن؛ بل قد اتخذ مفهومه له عدة

1 - م ن، ص ص 234-235

2- مها حسن يوسف عوض الله، الزمن في الرواية العربية 1960- 2000، أطروحة دكتوراه، إشراف: محمود السمرة، الجامعة الأردنية، 2002، ص30.

تعاريف، لعلّ أهمها ما جاء في قوله:«و الزمن مظهر وهمي يزمنن الأحياء والأشياء فتتأثر بمضيه الوهمي، غير المرئي، غير المحسوس»"[1]. وفي موضع آخر نجده يحصره في الكتابة بقوله: « الزمن في تصوّرنا هو الكتابة »[2]، وفي موضع آخر يعرفه بقوله: « مظهر نفسي لا مادي، ومجرد لا محسوس؛ ويتجسد الوعي بم من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر،لا من خلال مظهره في حدّ ذاته. فهو وعي خفي؛ لكنه متسلط؛ ومجرد، لكنه يتمظهر في الأشياء المجسدة » ولعلّ ذلك يعود إلى ماهية الزمن حيث انه من المفاهيم الزئبقية التي تستعصي على التحديد، و لتداخله و تعالقه الشديد بمختلف الأشياء، بل إن باب تحديد مفهومه، كما يرى "مرتاض" مفتوح على الاجتهاد، ولعلّ ذلك ما جعله لا يرضى بتصنيفات المنظرين الغربين له، حيث ابتدع له خمسة أصناف جديدة، هي كالآتي

3-2-2- أشكال الزمن:

يقسم مرتاض الزمن إلى خمسة أنواع، هي:

1- الزمن المتواصل (الزمن الكوني): حيث يتميز هذا الزمن لديه بأنه " زمن طولي متواصل أبدى، ولكن حركته ذات ابتداء، وذات انتهاء."

2- الزمن المتعاقب: ويتحدّد هذا الزمن بأنه زمن دائري لا طولي، وهو زمن متعاقب مثاله: زمن الفصول الأربعة

3- الزمن المنقطع أو المتشظي: وهو الزمن الذي يتمحص لحي معين، أو حدث معين وهو زمان طولي، لكنه متصف بالإضافة إلى ذلك بالانقطاعية لا بالتعاقبية.

4- الزمن الغائب: وهو المتصل بأطوار الناس حين ينامون، وحين يقعون في غيبوبة، وقبل تكون الوعي بالزمن (الجنين- الرضيع) والصبي

1 - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص172

2- م ن، ص183

5- الزمن الذاتي: وهو الزمن الذي يمكن أن نطلق عليه أيضاً " الزمن النفسي". وقد نبه له العرب، وإن لم يطلقوا عليه هذا المصطلح الذي نطلقه نحن اليوم عليه، منذ القِدم

و يخلص الناقد بعد هذا التصنيف للزمن إلى جملة من الخصائص التي يستميز بها الزمن من منظوره :

1- أن الزمن الأكبر متصل الوجود، فهو ممدود بصرف النظر عن أننا نعيشه أو لا نعيشه: فنحن على جهلنا لما مضى من أزمنة الأولين، وما قبل وجودهم: فنحن نسلم بةجةدها إما على سبيل السرود التاريخية، وإنما على سبيل الاعتراف القسري بالظاهرة الزمنية: وذلك على الرغم من عدم وعينا إياها.

2- أن الزمن الذي نصفه نحن بالأصغر أو الزمن المتعاقب، وهو الماثلُ، خصوصا، في دورات الفصول، هو حلوزني الشكل بحيث لا يلتقي في مساره على الرغم من أنه لا يأتي بشيء جديد، على مستويي الزمن والحيز معاً، ولكنه يكرر نفسه برتابة.

3- أن الزمن من حيث هو وبغض الطرف عن دائرته أو طوليته، لا يلتقي أبدا، ولا يعود إلى الوراء أبدا، وهذا أمر معلوم لدى الناس.

4-أن الزمن الذي أطلقنا عليه نحن مصطلح " الزمن الغائب" يتقطع في المظهر الأصغر له، ولكنه لا يلتقي أبد، فكأنه يتكئ على خطوط مستقيمة متقطعة متجهة تلقاء الأمام.

5- أن الزمن، في كل أطواره، موضوعي في ذاته، وإنما صورة التعامل هي التي تعمل على تحويل موضوعيته إلى ذاتية.

6- أن الزمن مفهوم مجرد، وهمي السيرورة، لا يُيدرك فيما يحيط بنا من أشياء وأحياء. فإدراكه يتوقف على علاقة خارجية تظاهر على الإحساس به على نحو ما وعلى هون ما أيضاً.

ويتخذ تصنيف الزمن عنده تصنيفات عديدة خرج بعضها عن ما قرره النقاد الآخرون من مصطلحات ومفاهيم حيث نجد لديه "زمن الحكاية" الذي يعرّفه بقوله: « هو تلك اللحظة التي

تستوي فيها الفكرة قبل أن تخرج إلى الوجود الإبداعي » [1]. غير أنه يبتدع زمن جديدا اصطلح عليه بزمن "المخاض الإبداعي"، فيتحدّد عنده بقوله: «هو تلك اللحظة المضببة التي تشبه تلك التي تحاكي المخاض الفكري»[2]. فهو يرى أن زمن المخاض الإبداعي يسبق زمن الحكاية، إذ هو مولود لتلك اللحظة، ومن الأهمية بمكان الالتفات إلى هذا الزمن الذي يقرر أنه أكثر أهمية من زمن الحكاية، فيؤكد أن:« لحظة الحكاية هي مجرد"نتيجة زمنية" لمقدّمة زمنية أخرى، وهي الفاعلة بحقّ »[3]. أما "زمن الكتابة"، فيرتبط عنده بالسرد المكتوب ذلك أن زمن الحكي أو السرد يتعلق بالسرود الشفوية، فمعالجته لقضية الزمن تقيم وزنا لمعيار الشفاهة والكتابة لما لهذه الثنائية من تأثير في المعالجة السردية، والتحليل السردي على حد سواء.

لكن هذا التصنيف من الناقد "مرتاض" قد وسم بالإغراب والتمويه والمغالطة من قبل بعض الباحثين، وهو ما قد أشار إليه الباحث "أحمد رحيم كريم الخفاجي" بقوله: « لا يكتفي مرتاض بهذا الإغراب المبني على التمويه والمغالطة، بل يضيف زمنا آخرا على الأزمنة الثلاثة(زمن الحكاية وزمن الكتابة وزمن القراءة)، وهو"زمن المخاض الإبداعي" ويصطلح عليه أيضا بـ"زمن ما قبل الكتابة"، وهو الزمن الذي يصاحب ولادة أو ما قبل مخاض ولادة النص والذي يكابده الكاتب أو المبدع، ويسميه أيضا بـ"زمن التلقي»[4]، حيث يجعله منضويا تحت "زمن الكتابة" والدكتور مرتاض ينكر وجود زمن اسمه "زمن الخطاب"، فهذا الزمن هو نفسه يتمخض من زمن الكتابة، فلا ينشأ زمن الحكاية إلّا في لحظة كتابتها.

ويفترض أن زمن الأحداث غير سابق على زمن الكتابة، بل هو وليد الكتابة، وذلك ما أشار إليه بقوله: « نعم هذا صحيح ولكن في حدود الأحداث المتخيلة التي هي من صنع الخيال، وليس

1 – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 180.

2 – م ن، ص 180.

3– م ن، ص 181.

4 – أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص345

الأحداث التاريخية التي يعيد صوغها فنيا المبدع، وذلك لأن هذه الأحداث هي سابقة على زمن وجود المبدع نفسه!»[1].

إن قضية الزمن الروائي في نظرية السرد تنهض على التفريق الذي قام به المنظرون الغربيون بالخصوص "تودوروف" بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، هذا الأخير الذي يسميه عبد الملك مرتاض بزمن الوحدة الكلامية"الجملة"،حيث أن من أهم خصائص الزمن الأول أنه زمن متعدد الأبعاد، فالأحداث تجري في الحكاية في لحظة واحدة، بينما الزمن الثاني فزمن طوليّ والأحداث لا يمكن تقديمها إلا الواحد تلو الآخر.

ولم يكن هذان الزمنان الوحيدان الجديرين بالاهتمام، فهناك تقسيمات عدة للزمن في الرواية، فهناك أزمنة خارجية تتعلق بالكاتب والكتابة والقارئ والقراءة، قد حظيت هي الأخرى بعناية النقاد والمنظرين، وكان لهذا الموقف من الزمن في نظرية الزمن والذي يعزى إلى الشكلانية الروسية في تفريقها بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي مواقفا تجاه هذا الموقف خاصة عند تناول بعض النقاد للأزمنة الخارجية واعتبارها من اهتمامات نظرية السرد، وهذا ما جعل الناقد عبد الملك مرتاض يتخذ موقفا مناهضا لهؤلاء المنظرين كصنيع تودوروف مع زمن القراءة الذي أعدّه زمنا داخليا، يقول الناقد مرتاض في صدد ذلك: « ونحن لا نتفق مع طودوروف فيما ذهب إليه من تلاقي زمني الكتابةَ والقراءة، إلا أن يكون القصد بذلك التلاقي القراءةَ الناشئة عن متابعة السارد نفسه لأسطاره، وهو يكتب ما تمليه عليه المخيلة.»[2]، ويوضح ذلك في موضع آخر من كتابه بقوله: « على الرغم من أننا نربط الكتابة بالقراءة ربطاً حميما؛ لكن بالقياس إلى المؤلف نفسه الذي يقرأ مخيلته فيستخرج منها ما هو فيها بالكتابة. فكتابته، من هذه الوجهة، قراءة. غير أن بارط، وأصحابُ بارط، لا يريدون إلا إلى القارئ المنفصل عن الكاتب، فيعنتون أنفسهم فيأن يجعلوه شديد الاتصال به إلى درجة الحلول، أي إلى درجة جعله طرفا في عملية البث السردي

1- م ن، ص345

2- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص182

»[1]، وتتحدد خصائص هذا الزمن عنده بالطول والراحة والتجدد، وهو ما لا نجده في الأزمنة الأخرى.

إنّ الناقد عبد الملك مرتاض يرفض الرأي القائل بأن زمن الحكاية يسبق زمن الكتابة، حيث يرى « أن زمن الكتابة هو الزمن الوحيد الذي يضطمّ بين جوانحه زمن الحكاية التي لم تنشأ إلا لحظة الكتابة »[2]، فهو بهذا يرى ضرورة دمج زمن الحكاية في زمن الكتابة، فلا وجود للحكاية ما لم تكون هناك كتابة.

وحجته في ذلك أن الحكاية من وجهة نظره "ابنة خيال الكاتب"، واللغة هي من تخرج الحكاية من دائرة المخيلة إلى دائرة الوجود.فمرتاض ينفي أسبقية زمن الحكاية أو المغامرة عن زمن الكتابة من منطلق أن الحكاية ترتبط بخيال المبدع ولا علاقة لها بالواقع والتاريخ وذلك الفيصل بين ما هو تاريخي وواقعي، وما هو أدبي إبداعي تخيلي.

و في ختام هذا يخلص إلى أن المنظرين الغربيين في قضية الزمن قد وقعوا تحت وطأة النزعة التاريخية، لكن الأمر يبدو أنه يعود إلى مفهوم الحكاية، وأن المقصود به عند هؤلاء المنظرين، وعند الناقد عبد الملك مرتاض، فالظاهر أن مرتاض يقصد بالحكاية القصة عند غيره من النقاد، وهي تلك الأحداث المتخيلة من طرف كاتب ما، بينما الحكاية عند هؤلاء المنظرين، فيقصدون بها تلك الأحداث التاريخية و الواقعية أي الأحداث الغلف أي الأحداث كما حدثت على أرض الواقع، ولعلّ هذا مربط الفرس، ومكمن الخلاف الحاصل بين الناقد عبد الملك مرتاض، وغيره من النقاد الذين فصلوا زمن الحكاية عن زمن السرد أو زمن الكتابة.

1 – م ن ، 241.

2– م ن ، ص183

3-2-3- مكانة الزمن وعلاقاته في السرد الروائي

3-2-3-1- مكانة الزمن في السرد الروائي:

يرى الناقد عبد الملك مرتاض أن الروائيين، خاصة الكبار منهم يعنتون أنفسهم أشد الإعنات باللعب بالزمن، ويبرر ذلك بأن الرواية فن زمني كالموسيقى تماما ليتدرج بذلك إلى مختلف الأزمنة التي تعامل معها هؤلاء الروائيين كزمن المغامرة أو زمن الحكاية، وزمن الكتابة، وزمن القراءة، إلا أنه يضيف زمنا رابعا يسميه بـ" زمن ما قبل الكتابة"، و يدمج زمن الحكاية في زمن الكتابة معلّلا بناء على الخاصية الكتابية لها. حيث يقول: « وقد أضفنا نحن زمنا رابعا أطلقنا عليه "زمن ما قبل الكتابة" من حيث نقصنا زمن المغامرة أو زمن الحكاية فأدمجناه في زمن الكتابة كما سنرى حين نعلل ذلك بعد قليل»[1].

ينتقل الناقد بنا إلى الحديث عن قضية الكتابة الروائية والكاتب الروائي الذي أبدى عدم ارتياحه ورضاه، لما يقوم به بعض الكتّاب من التأريخ للمجتمعات عبر الكتابة الإبداعية، حيث يرى أنّ ذلك « أولج في سذاجة الكتابة منه في الإبداع الخلّاق...»[2].

وبعد طرح العديد من التساؤلات حول هذه القضية، يخلص الناقد إلى أن الرواية تتوسط التاريخ والمجتمع من جهة والخيال من جهة ثانية، وذلك ما عبّر عنه بقوله:« ليست الرواية تاريخا لمجرد أن فيها لعبة زمنية، وليست أحداثها صورة حقيقية عن المجتمع لمجرد أنها تتمثل عالما لها تنشئه وترسمه على غرار المجتمع الحقيقي. فالحقيقة شي، والخيال شيء آخر. والواقع القاسي الفج شيء، والكتابة الإبداعية شيء آخر»[3].

وهو يصبو من خلال معالجته هذه إلى محاولة إيجاد إجابات شافية وكافية لتحديد هوية كل من السرد والتاريخ الذي يخلط بينهما الكثير من كبار الروائيين، كما أشار إلى ذلك سلفا في

---

1 – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 183.

2 – م ن، ص 194 .

3– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية،ص ص 194– 195

أقواله، وهو يرى أنّه من الضروري تحديد هذه الهوية، وعلى الرغم من صحة هذا الطرح الذي قدمه الناقد عبد الملك مرتاض؛ إلا أننا نجده لا يلتفت البتة إلى الرواية التاريخية التي هي قاسم مشترك بين كل من جنس السرد وجنس التاريخ، بل قد تجاهل هذه المحطة إن صح التعبير، فلم يشر إليها لا من قريب ولا من بعيد في خضم حديثه عن الهوية السردية والتاريخية.

3-2-3-2- علاقة الزمن بالمشكّلات السردية:

أ/ الزمن والحدث:

في خضم تحليله ودراسة الشبكة الزمنية في السرد الروائي يربط الناقد الزمن بالحدث(**Event**) حيث ينطلق من المقولة النقدية لموريس بلانشو، ليقرر أن لا قيمة للزمن دون حدث سردي فيقول: « فكأن الزمن خيوط ممزقة، أو خيوط مطروحة في الطريق، غير دالة ولا نافعة، ولا تحمل أيّ معنى من معاني الحياة، فبمقدار ما هي متراكبة بمقدار ما هي غير مجدية. إنما الحدث السردي، الفعل السردي، الأحدوثة المروية أو المحكية، هي التي تبعث فيها الحياة والزينة، واليقظة، والدلالة، والمنفعة، فتلتحم، وتبني، وتنتسج، فتغتدي عالما قائما»[1]. وبهذا يرى أن الزمن يكتسب قيمته بتعلقه بالأحداث، فكأن الحدث هو واهب ومانح كل تلك الأهمية التي يتمتع بها الزمن بين النسيج السردي، ليتدرج بنا إلى القول أن« الزمن نسج ينشأ عنه سحر، ينشأ عنه عالم، ينشأ عنه وجود، ينشأ عنه جمالية سحرية، أو سحرية جمالية... فهو لحمة الحدث، وملح السرد، وصنو الحيز، وقوام الشخصية»[2].فأهمية هذا المكون تقوم على مختلف العلاقات التي تربطه بعناصر العمل السردي المختلفة والمتعددة، ذلك أن الزمن مسلط على الأحياء والأشياء على السواء فهو القدر المفروض على مكونات النص الروائي والتي لا يمكن لها أن تفلت من قبضته.

1 - م ن، ص 177

2 - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص 178.

وعلى هذا الأساس قد تعامل الناقد عبد الملك مرتاض مع الزمن تعاملا خاصا، فلم يقصره على السرد، بل عمّمه على الشعر، بحجة أن الزمن متسلط على الأشياء والأحياء فلا يمكن أن تنفك منه الأجناس الأدبية إذ هو روح تسري في أجسادها. يقول عبد الملك مرتاض:« وأما نحن فقد حاولنا أن نمنح الزمن مكانة خاصة في كتاباتنا الأخيرة، فعمّمنا استعماله في الشعر بعد أن كان المحللون والنقاد يقفونه على الأعمال السردية وحدها، وذلك من منطلق أن الزمن متسلّط على الأشياء والأحياء جميعا، وأنه ليس بالضرورة أن يظل متجسّدا في الأدوات التقليدية الدالة عليه »[1]. فهو بهذا الكلام يشير إلى تعامله مع هذا المكون الهام الّذي يتجاوز في أشكاله وتجلياته، ما تعارف عليه الدارسون قديما من أدوات ودوال لفظية دالة عليه.

ومن جانب آخر يشير إلى أن التعامل مع مكون الزمن وعلاقاته مع النسيج السردي ليس له طريقة واحدة محددة؛ بل إن أمر الكتابة الروائية يقوم على أساس براعة المبدع في التعامل مع هذا المكون الجليل وباقي مكونات النص السردي، حيث يقول:« إنّ هناك مظاهر لا تكاد تحصى، وطرائق لا تكاد تُعدّ، للتعامل مع الشبكة الزمنية عبر النص الروائي تبعا للأحوال التي تلابس الشخصية، وعلى مقدار براعة المبدع على التكيّف مع الزمن أوّلا ثم تكييفه مع طبائع الشخصيّات والأحداث السرديّة آخرا، تتمايز الكتابة الروائية »[2]. فـ"مرتاض" من خلال هذا، يرى أن قضية التعامل مع الزمن في الرواية تعود بالدرجة الأولى إلى براعة المبدع، ومهارته في حبك الأحداث و المواءمة بين الزمن و طبائع الشخصيات.

ب/ الزمن(Temps) بين السارد والمسرود:

يمهّد الناقد حديثه عن قضية الزمن وعلاقته بالسارد و المسرود بأقوال وآراء المنظرين الغربيين للرواية والذين عاب عليهم عدم تفريقهم بين السرد الشفوي والسرد المكتوب خلال تنظيراتهم للسرد، مما عاد على الكثير من المفاهيم بالسلب خاصة مفهوم الزمن الروائي الذي هو

1 – م ن، 178

2 – م ن، ص 187.

بصدد معالجة إشكاليته ضمن ميدان نظرية السرد، فيقول: « إن الذي لا نتفق فيه مع المنظرين الغربيّين للرواية أنهم غالبا ما يخلطون بين السرد الشفويّ، والسرد المكتوب، وهما جنسان أدبيّان مختلفان في الوضع إلى حدّ بعيد. كما أنهم ربّما خلطوا بين الحادثة التاريخيّة التي تسبق زمن المؤرخ حتما، وعلى الحقيقة، والحادثة السردية "البيضاء" التي لم تقع في الماضي قطّ على الحقيقة التاريخيّة، فكيف نعدّها سابقة على زمن السارد؟ »[1].

إن قضية الشفوية والكتابية من القضايا التي بنى عليها الناقد مرتاض حديثه حول قضية الزمن الروائي، فجلّ آرائه ونقده للمنظرين الغربيين للرواية لم يخرج عن هذه الثنائية الضدية.

وخلاصة ما توصل إليه الناقد "عبد الملك مرتاض" من تباين الزمن بين السرود الشفوية والسرود الكتابية تتمثل في أن زمن الكتابة يرتبط لديه بالسرد المكتوب، في حين أن زمن الحكي أو السرد يتعلق بالسرود الشفوية، فمعالجته لقضية الزمن تقيم وزنا لمعيار الشفاهة والكتابة؛ لما لهذه الثنائية من تأثير في المعالجة السردية والتحليل السردي.

ويقرّر بعد هذه المعالجة أنّ الزمن في السردي« لا ماض ولا غير ماض، خارج عن إطار زمن السرد المكتوب الذي يتزامن في الحقيقة مع زمن المسرود، فهو به متصل، وإليه متشوّف»[2]. أمّا ما اصطلح عليه بزمن ما قبل الكتابة أو زمن المخاض الإبداعي، فيراه «لا يرقى إلى أن يغتدي زمنا قائما بذاته..إذ المفروض أن يرتبط هذا الزمن بصور الإبداع في شكلها الراهن، الشكل الذي يرتضيه الكاتب فيدبّجه بقلمه على القرطاس...»[3].

وفي هذا تناقض عظيم بين ما قرره في البداية بالقول بعدم أسبقية الزمن المسرود على زمن السرد، وما ابتدعه هو من زمن اصطلح عليه بـ"زمن ما قبل الكتابة" الذي لا يشك أحد في أسبقيته عن زمن السرد والكتابة.

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص196

2- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص198.

3- م ن، ص ن

أما السرد الشفوي؛ فيتضمن لديه زمنين: زمن الحكاية وزمن السرد حيث يكون للأول استقلالية عن الثانية، وأسبقية عليه في حين أن الزمن الثالث الذي هو زمن التلقي الذي يرى ضرورة دمجه في زمن السرد بحجة أن لحظة الحكي في السرد الشفوي تتزامن مع لحظة التلقي مما يجعل الزمنان زمنا واحدا، يقول مرتاض: « زمن الحكي الذي يندمج مع زمن التلقي المزامن، والمُحاين له، فيشكل معه، بحكم منطق الأشياء وقوتها زمنا مزدوجا يستحيل إلى مندمج في واحد »[1].

وعلى العموم يخلص الناقد عبد الملك مرتاض من مقاربته لقضية وضع الزمن في كل من السرد المكتوب والسرد الشفوي إلى أن في السرد المكتوب نرصد زمنين، هما زمن السرد وزمن القراءة الذي يتسم بأنه مطلق ومتعدد ومتجدد، بينما زمن الحكاية يدمج في زمن السرد، أمّا في السرد الشفوي، فهناك كذلك ثنائية زمنية تتمثل في كل من زمن الحكاية وزمن السرد، أما زمن التلقي، فيدمج في زمن السرد ولو سلم الباحث بهذا الافتراض الذي جاء به مرتاض، إلا أننا لا نجد له حديث ولا إشارة إلى زمن المخاض أو ما قبل الكتابة الذي ابتدعه في خضم تصنيفاته للزمن في النص السردي.

أما استخدام الزمن الماضي في السرد المكتوب، فيعدّه من الخدع السردية وحيلة من الحيل الفنية ليس إلّا، في الوقت الذي عومل على حقيقته الماضوية في السرد الشفوي، يقول مرتاض: « فالماضي في السرد المكتوب يعني الحاضر على الحقيقة، لأن السرد يتعلق باللحظة التي الكاتب فيها، أمّا ماضيه الذي يسرد منه، أو يحكي عنه، فهو مجرّد خدعة سردية وقعت له بالعدوى الشفوية لوضع السرديات منذ العصور الموغلة في القدم »[2].

1- م ن، ص 198

2- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص ص 199- 200.

ويخلص من كل هذا إلى التفريق بين الزمن الحاضر و الزمن الماضي بناء على طبيعة السرد بين الكتابية و الشفوية حيث يقول: « لا حاضر في زمن الحكي الشفوي، فإنّه لا ماضي، على الحقيقة في زمن الحكي المكتوب »[*1].

أما توظيف زمن المستقبل، فإنه لا يوجد، ولا يكون في مختلف السرود التقليدية، وما جاء به "ميشال بوتور" في نظره لم يخرج عن الحاضر، والانطلاق منه خاصة مع وجود ما يعضد ذلك من وجود التبادل الزمني في أساليب اللغة العربية، وتعبير القرآن الكريم بالماضي لتوكيد الفعل مستقبلا، كما ورد ذلك في قوله تعالى: « إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُّبِينًا»[2].كما يرى أن الزمن الحاضر لا يستحيل إلى ماض إلا إذا ذاب في ماضي المؤلف، فيقول: « الحق أن الزمن الحاضر لا يستحيل إلى ماض إلّا حين يذوب في ماضي المؤلف، وروايته أو حكايته، فيغتدي ماضيا بالقياس إلى حاضر المؤلف الذي يستحيل إلى مستقبل بالقياس إلى زمن الرواية المكتوبة »[3]. فتصنيفه للزمن يقوم على اعتبارات عديدة كـ" المؤلف" و"الرواية المكتوبة"، ولعلّ هذا ما يبيّن نظرته الفلسفية للزمن والتعامل معه باعتبارات قد تغيب على غيره من الدارسين.

إنّ الزمن الحاضر لدى مرتاض يسكن الماضي ذلك ما أوضحه بقوله: « وما نراه من حاضر يستخدم في السرد، فهو لا يعدو كونه كالحاضر الذي يرد في مثل قولنا:{ رأيته يلعب، ويقرأ، ويجري...}، فهذه أفعال حاضرة الزمن... ولكنها تقع في ماضي الزمن دلاليا، وسرديا...»[4]. ولا يكتفي بهذا الرأي، حيث ما يلبث إلا قليلا حتى يشير إلى أن « زمن السرد المكتوب لا هو

1- عبد الملك مرتاض،في نظرية الرواية، طبعة دار الغرب،الجزائر، ص304

*- وتجدر الإشارة هنا أن هذا الكلام لم نعثر عليه في كتاب في نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض في طبعة عالم المعرفة، وإنما أخذ هذا المقتطف من طبعة دار الغرب بالجزائر،فالطبعتين مختلفتين اذ هناك سقط لبعض الكلام في طبعة عالم المعرفة.

2- القرآن الكريم، سورة الفتح، الآية 1.

3- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص201.

4- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص201.

ماض، ولا هو حاضر، إنّما هو شيء واقع بينهما- لا ما سيحدث في المستقبل »[1]. ويخلص إلى نتيجة مفادها أنه إذا « ورد زمن مستعمل في الماضي أو في المستقبل، في سرد ما، فهو ليس بأيّ منهما، وإنّما هو محيل على الماضي، مندمج فيه، عائم في مداه »[2].

أما اصطناع الكاتب أو السارد لزمن الحاضر، فإن ذلك لا يعدو من منظوره سوى خدعة سردية وحيلة فنية من أجل كسر رتابة الزمن ليس إلا، وذلك لا يقدر عليه إلا روائي محترف صاحب تحكم في النسج اللغوي، وكأن بالناقد مرتاض يرى أن مهارة وبراعة الكتاب الروائيين تتجلى في تعاملهم مع الزمن الروائي، إذ أن الرواية فن زمني بامتياز، فلا شك أن تقنيات الزمن من بين أهم اذ لم نقل ما تبنى عليه الرواية.

وبهذا يكون الناقد مرتاض قد طاف بإشكالية الزمن في الرواية، خاصة زمن الخطاب الذي يسميه "زمن الوحدة الكلامية" (الجملة)، وهو ما قد نجده يرد تحت مسميات عدة وعبر اصطلاحات متنوعة، كالزمن النحوي أو اللساني وما شابه ذلك مما يترجم فوضى المصطلح التي ضاعت في خضمها الجهود وبددت القدرات والأوقات.

3-3- تقنية " الراوي/السارد"(Narrateu) :

يتألف النص السردي من جملة من العناصر الأساسية التي يتشكل عبرها هيكله وتتعالق فيما بينها لتشكيل بنيته، والعمل على حفظ رسالته من الضياع، ولعلّ أهمّ ما يمكن أن نورده في خضم الحديث عن هذه العناصر:السارد والمسرود و المسرود إليه.

وبناء على هذا، فما حقيقة هذه العناصر، وما هي تلك العلاقات التي تنتظم من خلالها بنية النص السردي ؟ كيف تلقى وتمثل الناقد عبد الملك مرتاض هذه العناصر والمفاهيم السردية و ما ينشأ عنها فيما بينها من علاقات في فضاء نظرية السرد عند الغرب؟

3-3-1- مفهوم السارد:(Narrateur)

1 - م ن، ص ن

2 - م ن، ص ن

- لغة:

أوردت المعاجم اللغوية العديد من المفاهيم والتعريفات التي تخص السارد، و المتأمل في كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي يستخلص أن السارد هو« من يتابع الحديث وكأن السارد هو من يقوم باستقصاء مجرى الحديث المتسلسل من نقطة ما كالبداية مثلا إلى نقطة أخرى، وهكذا حتى يتحقق مراده في النهاية »[1].

أمّا في المعاجم اللغوية الأخرى، كـ: ابن منظور والزبيدي، والزمخشري، والفيروز آبادي، فإننا نفيهم يضيفون إلى هذا المعنى معان أخرى، فالسارد لديهم يتحدّد بمعنى الناسج للدرع، والصانع لها، وهو من يأتي بنسج جيّد كأنه يضارع من يأتي بسياق حديث جيد. فـ « السارد، الناظم للشيء في نظام مبتدع من غير خلل، و مسرد السارد، لسانه »[2]. فالسارد من خلال هذا القول، هو من يتولى نظم الأشياء وإحكامها، ولعلّ هذا التعريف من أقرب و أدق التعاريف إلى مفهوم السارد لدلالته على نظم الأشياء و قوة إحكام والسبك،فهو بمعنى الناسج والصانع .

- اصطلاحا:

يتحدّد مفهوم السارد(**Narrateur**) في اصطلاح الناقد "تودوروف" بـ: « الذات الفاعلة لعملية التلفظ يمثلها الكتاب.. فهو الذي ينظم عمليات الوصف أمام الآخرين، وهو الذي يجعلنا نرى الأحداث بعيني الشخصيات أو بعينيه هو دون أن يكون من الضروري ظهوره أمامنا، إنّه هو أخيرا الذي ينقل لنا المواقف من خلال الحوار بين شخصيتين أو من خلال الوصف الموضوعي »[3].في حين يعرفه الناقد المغربي "سعيد علوش" في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة بقوله:« الشخص الذي يصنع القصة، وليس هو الكاتب بالضرورة، في التقليد القصصي الأدبي. والسارد،

1- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج2، باب السين، ص235.

2- الفيروزآبادى، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، لبنان، دت، مادة (سرد).

3- تزفتان تودوروف، "مقولات السرد الأدبي"، تر:الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1 ، 1992، ص64.

وسيط بين الأحداث ومتلقيها. وسارد الرواية وسيط فني، يلازم ضمير المتكلم، في الغالب»[1]. غير أنه يلتبس مفهوم السارد ببعض المصطلحات القريبة منه كالراوي والقاص والحاكي، ولذلك سنتعرض لتوضيح ذلك، لأن ضبط المصطلح ضروري للتوصل إلى نتائج أمينة وسليمة خاصة في خضم الفوضى المصطلحية التي يعاني منها الدرس النقدي الحديث. فإنه على الرغم من التقارب المفهومي بين العديد من المصطلحات كالسارد والراوي والقاص والحاكي فإنها، وان اشتركت في معنى« النقل الشفاهي للأخبار بشكل متتابع منتظم، مع زيادة مصطلح(السارد)على صنويه بعدم التزامه بالنقل الشفاهي الأمين، والراوي عكسه، والقاص النقل الأمين الممثل للجمهور. ويقترب من هذا المعنى الأخير مصطلح (الحاكي) »[2]. فيتّضح من هذا أن مصطلح السارد و ان اشترك مع غيره من المصطلحات كالراوي والقاص والحاكي إلّا أنه يبقى يتعلق بالنصوص المكتوبة ولا يتقيد بقضية الصدق،أما القاسم المشترك بينه وبين هذه المصطلحات القريبة الدلالة من على المعنى الذي يدل عليه هو النقل.

3-3-2- مكانة السارد في العمل السردي:

إن من أهم المعايير التي اعتمد عليها قيصر للتفريق بين المؤلف والسارد، معيار الكذب الذي أجازه على السارد، وظل يبرأ منه المؤلف، حيث يعد هذا الكذب معياراً لإثبات اختلاف السارد عن المؤلف في حين أن الناقد "عبد الملك مرتاض" يعد ذلك مجرد مزاعم لا تقوم على منطق ولا على علم، يقول "مرتاض" في هذا الشأن:« ويزعم قيصر أن السارد يصدق حتى في حال سرده حكاية حافلة بالأكاذيب، ولكن السارد قد لا يحسن ممارسة الكذب إذا لم يكن يعتقد فيما يحكيه. بينما المؤلف لا يستطيع أن يكذب، ولكنه يستطيع على أقصى تقدير، أن يكتب كتابة جيدة أو رديئة »[3].

1- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص111.

2- أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص119.

3- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص205.

ويحكم على المثال الذي برر به "قيصر" رأيه بقوله: « المثال الذي جاء به من حكاية الأبوين لصبيهما ما كتبه المؤلف في رواية: فيها غموض شديد، وخلط عجيب، وفي الحالين لا تقوم حجة له حول ما كان يريد تقريره »[1]. فهو بهذا يرفض ما أدلى به "قيصر" من رأي في هذه المسألة، ويخلص إلى أن الكذب ينسب إلى المؤلف الحقيقي أو التاريخي كما يسميه بارت ولا حجة لقيصر فيما جاء به، حين نسب الكذب إلى السارد، وجعله مربط الفرس في التفريق بين المؤلف و السارد وعدم مطابقتهما، يقول الناقد عبد الملك مرتاض: « فالكذب إن كان في العمل السردي فصاحبه المؤلف، لأن دور السارد في الأطوار التي يبرز فيها في المقعد الأمامي، لا يأتي شيئا غير النهوض بالوظيفة التي يكلفه المؤلف بإنجازها، وتحت رقابته الصارمة، ورعايته الفائقة »[2]. ولعلّ رأي مرتاض في هذه القضية يتأسس على رفضه التام لما جاءت به البنيوية التي ترى ضرورة الفصل بين السارد والمؤلف الحقيقي حيث يتأسس الفكر البنيوي على المقولة الشهيرة "موت المؤلف"، وهذا ما لا يؤمن به الناقد "مرتاض" ولا يسلم به البتة في ممارسته النقدية، وبالخصوص في هذا الموضع تحديدا.حيث قام بعرض مختلف الآراء النقدية التي تناقش قضية **المؤلف والسارد** ليتناولها بالنقد والتحليل، اذ يرى أنه من العسير تقبل هذه الآراء التي تنفي وتعدم المؤلف، وهذا ما أوضحه بقوله: « أن يكون المؤلف، مؤلف الرواية مهيض الجناحين، حيث لا هو سارد ولا هو شخصية، ولا هو شخص حقيقي يتمتع بالوعي ووجود الحياة: أمر من العسير تقبله إلا إذا انسلخنا من كل الأسس المنطقية التي تعارف الناس عليها في علاقاتهم الفكرية وغير الفكرية، وتسلحنا بالمنطق العبثي الذي يمكن أن يجعل كلّ شيء أي شيء، فنعم..!»[3]. فهو يرى أن ذلك من صميم المنطق العبثي و انسلاخا من المتعارف عليه بين الناس في علاقاتهم الفكرية وغير الفكرية.

3-3-3- شبكة العلاقات السردية

1- م ن، ص205.

2 - م ن، ص 206.

3- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد ، ص ص 206 - 207

تعدّ الرواية « شكلا من أشكال التواصل القائم- وجوبا- على ثنائية الباث و المتقبل»[1]. فهي تعقد داخل النص مجموعة من العلاقات التي تنسج بين عناصره المتعددة والمختلفة بناء على موقع كل عنصر ووظيفته في النص، إذ قد تقرر أنه « داخل كل حكي توجد وظيفة كبرى متبادلة قائمة بين مانح ومستفيد»[2]، وذلك في إطار ما يسمى بالتواصل السردي، إذ ينهض هذا الأخير على التبادل الوظيفي بين الراوي والمروي له.

وعليه، فقضية الراوي والمؤلف في كل من النصوص التاريخية والنصوص المتخيلة هي من المعضلات التي كانت ولا تزال لنظرية السرد عناية بها، ولعلّ ذلك ما قد لفت انتباه الناقد مرتاض حيث نجده يرى انه: « يندمج الراوي بالكاتب في النص التاريخي والسيرة الذاتية الحقيقية والرحلة. فالراوي/الكاتب هو الذي يروي الأحداث التي شهدها أو سمع عنها وهو الذي يروي سيرة حياته كما عاشها أو كما يراها في زمن الكتابة. في الحالين نحن أمام راوٍ حقيقي لا وهمي، لأن الحوادث التي يرويها هي- أو ينبغي أن تكون- حقيقية »[3]، فهو يوضح من خلال هذا الكلام أن الراوي يختلف عن الكاتب في النصوص المتخيّلة التي تروي أحداثاً لم يشهدها الكاتب، أو التي خالف فيها ما شاهده في ترتيب الوقائع، أو الأسباب أوالنتائج، أوالأماكن، أوالزمن، أو أسماء المشاركين فيها، أو علاقاتهم، أو أحاديثهم ...الخ ويدلل على ذلك بقوله: « إذا كان بوث قد أشار إلى مسألة المسافة، فلا بد أن هناك مسافة كذلك تفصل بين السارد والمؤلف سواء أكانت زمنية أم أخلاقية أم جمالية.. فإذا كان السارد ينتمي إلى فترة زمنية معينة فهذا لا يعني أن المؤلف ينتمي إليها بل قد ينأى عنها، وإذا كان السارد عربيدا أو قاطع طريق.. فهذا لا يعني كذلك أن المؤلف على تلك الشاكلة »[4]. ولكن هذا التحليل يعود بنا إلى أحضان المناهج النقدية الانطباعية،

1- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس،(دط)، 2000، ص137.

2- رولان بارت،"التحليل البنيوي للسرد"، ترجمة حسن بحراوي وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، مشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1 ،1992،ص26

3- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص141.

4- م ن، ص ن

والمقاربات الاجتماعية والنفسية لمختلف النصوص، وهذا ما قد أشارت إليه الباحثة نجاة وسواس بقولها: « لهذا ينبغي الحرص دائما على تلك المسافة وعدم المطابقة بين السارد والمؤلف لأن أي محاولة للبحث في ملامح المؤلف من خلال صورة السارد ستحيل البحث إلى نوع من التحليل الاجتماعي الذي ينأى عن التحليل البنوي المحايث للنص»[1].

3-3-3-1- العلاقة بين السارد والمؤلف والقارئ:

تشغل قضية المؤلف وتحديد علاقاته بنصه اهتمام الناقد "عبد الملك مرتاض"، ولعلّ ذلك قد فرضه عليه إيمانه العميق بضرورة التلقي الإيجابي للمنهج البنيوي حيث احتلت لديه قضية موت المؤلف صدارة المفاهيم الأساسية التي قام عليها الفكر البنيوي الذي جاء ردا على المناهج التقليدية السياقية التي اهتمت بالمؤلف، وأهملت النص، فجعلت من النص الأدبي وسيلة تصبو إليها علوم أخرى لا تمت للنص الأدبي بصلة إلا من بعيد، وعبر بوابة المؤلف الحقيقي الذي حفل به النقد النفسي على وجه التحديد.

وقد عمد الناقد مرتاض إلى مناقشة قضية المؤلف لدى أساطين البنيوية فاتخذ موقفا نقدي مطوّلا عند كل من (واين بوث و رولان بارت وتودوروف)، و تناول بالنقد ما قدمه هؤلاء من آراء نقدية حول هذه القضية التي نجده قد اتكأ فيه نقدها على مفاهيم المناهج النقدية السياقية ، و خلص به النقد إلى القول: « السارد يكون أساسا في المسرودات الشفويةَ التي شوّرنا إليها من قبل. أما السرد في المكتوبات، أي في المؤلفات كالرواية والقصة، فإنه يندمج اندماجا كليا في

1- نجاة وسواس،"السارد في السرديات الحديثة"، مجلة المخبر، منشورات أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع8 ،2012، ص111.

المؤلف الذي هو وحده الذي يكتب، ويحكي، ويسرد، وينشئ عالمه الأدبي الجديد باللغة، وللغة، وعبر تجليات اللغة »[1]

ويخلص من هذه القضية إلى أن« السارد هو المؤلف، وهو الراوي، وهو الشخصية نفسها؛ وهو « كل الصيد في جوف الفرا ! » ، فكل شخصية من شخصياتَ الرواية هي جزء من كيانه، وامتداد لصورة عالمه؛ فهو حين يقسو عليها، فكأنما يقسو على نفسه، على نجل نجله، أو رسم أبدعه، أو إنجاز جميل حققه، وهو حين يحدب عليها، فكأنما يتخذ منها امتدادا لذاته التي يحبها »[2].

كما يؤكد الناقد عبد الملك مرتاض في خضم حديثه عن شبكة العلاقات السردية على تلك العلاقات التي تربط بين السارد والمؤلف والمتلقي، حيث نلفيه يصفها بالتداخل والدقة والعمق والامتداد، وهو يرى أن« هؤلاء الثلاثة مهيأون لتبادل الأدوار والمواقع في أي لحظة من لحظات التشكيل السردي، وخصوصا بين الأول والثاني من وجهة، والثاني والثالث من وجهة أخرى »[3]. حيث قاده ذلك إلى تمييز جملة من العلاقات التي تبنى على موقع ودور كل عنصر من العناصر الثلاث كما وردت ذلك عن الناقد "واين بوث"، الذي رصد جملة من العلاقات القائمة على طائفة من المعايير التي بدورها تختلف حسب العلاقات، وبُعد وموضع كل عنصر من العناصر الثلاثة عن غيره، إذ يحصيها "مرتاض" ويطالب بدقتها ولطفها لكون أن تقنيات الرواية تقوم على ذلك الأساس، ويخلص إلى أن الآراء والأفكار النقدية التي يقدّمها الناقد "واين بوث" تبدو غير مقبولة وبعيدة عن الصواب، وبرر ذلك بأنها هذه العلاقات لا تغطي كل الأشكال السردية، وهو ما أوضحه بقوله: « ونحن نعتقد أن هذه المتابعات لا تغطي كل الأشكال السردية المرتكزة على العلاقات القائمة، ولكنها غير المعلنة غالبا، بين البعد الذي يفصل المؤلف عن السارد، والسارد

1 – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص223.

2 – م ن، ص235.

3–عيسى بلخباط، تقنيات السرد في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج، مذكرة ماجستير، إشراف: سليم بتقة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2014م، ص14

عن القارئ، والقارئ عن الشخصيات من حيث الزمان، والحيز، والثقافة، العاطفة ، والأخلاق وهلم جرا. هذا أمر. والأمر الآخر، أن تغطية الأشكال السردية بهذه الرؤية غير مقبول لدينا »[1].

إنّ لطف ودقة هذه العلاقات ترجع في نظره إلى ثقافة الروائي، و مدى تحكمه في تقنيات الكتابة الروائية، وذلك ما قد أشار إليه بقوله: « فبمقدار ما تدقُ هذه العلاقات وتلطف بين هذه العناصر التي تتضافرُ لإبداع الرواية: كتابة وقراءة، أي بثا واستقبالا، تدق تقنيات الكتابة الروائية وتلطف وتسمو في الوقت ذاته، إذ كلما تمكن الروائي من ثقافة تقنية متينة وعميقة في إنشاء الرواية، تراه يتخذ له أبعادا علاقاتية دقيقة تربط بينه وبين سارده من وجهة، وبين سارده وقارئه من وجهة ثانية، ثم بينه هو و بين سارده وقارئه جملة وشخصيات الرواية مجتمعة، من وجهة أخرى »[2]. فبراعة الروائي من خلال هذا القول تكمن في مدى نجاحه في بناء علاقات جدّ متينة بين مختلف عناصر الشبكة السردية التي تشيء هي الأخرى بقوة الحبك لدى الروائي، وسعة ثقافته التقنية .

3-3-4- إشكالية التنظير للرواية :

على الرغم مما بذل من جهود تسعى إلى محاولة استنباط قواعد ووضع أسس تبنى عليها الأعمال السردية، فإن ذلك من وجهة نظر "عبد الملك مرتاض" غير مجدي حيث نجده لا يبدي ارتياحا لما قام به غيره من تنظيرات للجنس الروائي، خاصة ما قامت به غريماس من إسهامات نقدية و تنظيرية تهدف إلى وضع قوانين و قواعد وأسس عامة تحكم عملية الإبداع الروائي، مبررا ذلك أن هذا الجنس الأدبي الروائي لم يشهد هو الآخر استقرارا لا من ناحية البناء، ولا من ناحية التقنيات والأساليب التي يسلكها كل روائي في خلق عالمه الفني، ولذا نجده يؤكد ذلك بقول: « إنه من العسير محاولة وضع نظرية لعمل يعتاص على التنظير. إن الخيال طليق، وإن الإبداع سمته الأولى الحرية، وإن وظيفته الجمال، وإن غايته الابتكار، فكيف يجوز تقييد حرية يجب أن

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص204.

2- م ن، ص ن.

تظل طليقة، ووظيفة يجب أن تظل دون حدود، وابتكار يجب أن يظل متمتعا بكل ما له الحق فيه من انكسار القيود، وانفتاح، وانزياح الحواجز»[1].و في موضع آخر من كتابه في نظرية الرواية يؤكد مرة أخرى هذه المعضلة بقوله: « إن الشكل الروائي متحول دائما، فكيف نستطيع أن نزعم أننا قادرون على وضع قانون ثابت يقيده تقييدا، ويكبله تكبيلا، فيغتدي ثابتا، وقد كتب عليه أن يظل متحولا ؟ »[2].

وعلى هذا الأساس يرى أن « كل إبداع عظيم... يؤسس قواعد لقراءته، لكن ذلك لا يعني أن تلك القواعد أزلية، ثابتة، تصلح لكل إبداع »[3].

و بناء على مختلف التأملات في ما قام به الناقد "غريماس" و ما قدمه من تنظيرات للسرد و التي اقتدى فيها بسلفه "فلاديمير بروب"، يخلص "مرتاض إلى نتيجة مفادها أن « تحليل النص والتنظير له علم باللغة مضافا إليه شيء آخر. وهذا الشيء الآخر لا ينبغي له أن يكون لدى الناس جميعا» [4]. فيشير بهذا إلى أن الإلمام بعلم اللغة وحده لا يؤهل المرء لتحليل النصوص والتنظير لها، وهذا ما يجعل قضية التنظير والتحليل تستدعي ملكة ومؤهلات ينبغي لمن يتصدى لذلك أن يتمتع بها.

كما أنه قد قدّم ملاحظة حول الفرق العظيم بين ميدان اللغة و ميدان الأدب، فيقرر أنّه إذا نجح "سوسير" في علمنة اللّغة، فذلك راجع إلى طبيعة هذه اللغة، أمّا الأدب، فإنّه لا يمكن أن نعلمنه على غرار ما صنع سوسير مع اللغة، فطبيعة الأدب وخصائصه تتعالى عن كل تنظير، وهذا ما قد أشار إليه بقوله:« ليست اللغة التيُ علمنت ضوابطها "وضع النحو" منذ القدم، كالكتابة

1 – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص141.

2 – م ن، ص 215.

3 – م ن، ص 141 .

4– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص213.

الأدبية، ومنها الكتابة السردية التي بمقدار ما نحاول التحكم فيها بمقدار ما نلاحظ أن الاعتياص يزداد، كلما ظهر مبدع كبير في كتابة الرواية أو في كتابة الشعر على حد سواء»[1]

فهو بهذا يرى أنه لا يمكن أن نعتقد وجود نظرية واحدة للرواية، وإنما لكل شكل روائي نظرية يحدّها الزمان والمكان، وكأن الحديث عن مسألة التنظير هذه كان يستهدف من بها الإشارة إلى ما قام به "غريماس" الذي فضل عنه "تودوروف" وحكم ببراعة "جيرار جنيت"، ليفصح بعد ذلك عن أهم مرجعية غربية في التنظير السردي إذ جل آرائه النقدية لم تخرج عما جاء به "جيرار جنيت " عرضا ومناقشة إلّا أن درجة الإعجاب بما قدمه هذا الناقد من جهود طيبة في ميدان السردية لم يمنع " مرتاض" من نقد آرائه النقدية خاصة مفهوم العمل السردي الذي عرّفه:

«عرض لحدث، أو سلسلة من الأحداث، واقعية أو خيالية بواسطة اللغة؛ وبخاصة اللغة المكتوبة »[2]، فهذا التعريف للعمل السردي من منظور عبد الملك مرتاض قاصر غير جامع ولا مانع ؛ لعدّه أسباب:

– إدراج الأحداث التاريخية ضمن مكوّنات العمل السردي لأن العمل يبنى أساسا على الخيال والعاطفة خلاف لما قد نجده في الأعمال التاريخية التي تقوم على الحقيقة التاريخية.

– القول بعرض هذه الأحداث عبر اللغة المكتوبة، ولكن نلاحظ أن نقد "مرتاض" لتعريف "جيرار جنيت" للعمل السردي في هذه الجزئية لا يستقيم، لأن "جيرار جنيت" لم يخصص العمل السردي المعروض باللغة المكتوبة وحدها فقط، بل قد أشار في البداية إلى اللغة بصفة عامة ثمّ ركّز على اللغة المكتوبة، فهذا لا يعني إلغاء شفاهية العمل السردي.

ويتحدّد لديه مفهوم فن السرد والسرد« هو إنجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداثا خيالية في زمان معين، وحيز محدد، تنهض بتمثيلهَ شخصيات يصمم هندستها مؤلف أدبي والسرد، إن

1 – م ن، ص 213.

2 – جيرار جنيت، حدود السرد، تر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 216.

شئت أيضا، هو بث الصوت والصورة بواسطة اللغة، وتحويل ذلك إلى إنجاز سردي، إلى مقطوعة زمنية، ولوحة حيزية »[1].

1 – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص219

الخاتمة

لم يكن هذا البحث إلاّ محاولة قراءة لكتاب ناقد جزائري فذ يعدّ من أبرز النقاد العرب في الساحة النقديـة الجزائرية العربية. إنّه ناقد آمن بالقراءة المنهجية، وعمل على الإسهام في حقل الشعريات والسريات على وجه التحديد، فكانت أعماله وكتاباته خير دليل على ذلك، وهذا المسعى الذي بذل فيه جهدا عظيما خلال سنين طويلة شاهدا عيان على ذلك. إنّ هذا الناقد هو" عبد الملك مرتاض" الجزائري، وأما ما قام به فهو:" قراءة منهجية للنقد الروائي " حيث عمل على تطوير ومحاولة الارتقاء بالدرس النقدي، وما يستتبع ذلك من ازدهار أدبي مرهون بهذا المجال المعرفي الذي اضطلع بتصحيح ومراجعة الخطابات النقدية خاصة السردية التي انتشرت مفاهيمها ومصطلحاتها في الوطن العربي في الآونة الأخيرة.

وقد جسد مفاهيمه وتصوراته حول تقنيات السرد وأشكاله الماثلة في نظرية السرد عند الغرب في كتابه القيّم الموسوم بـ(في نظرية الرواية).

وحاول البحث الكشف عن تقنيات السرد وأشكاله في كتاب في نظرية الرواية عند الناقد عبد الملك مرتاض" قصد تأسيس مشروعا ابستيمولوجيا يعنى بحيثيات علم السرد ورصد تقنياته وبيان أشكاله انطلاقا من خزانة التراث العربي مرورا بالحداثة، و بذلك يكون "عبد الملك مرتاض" قد أسهم في مجال نقد النقد السردي، واستهدف ركنا متينا وأساسا عظيما في صلب نظرية السرد تمثل في تقنيات السرد وأشكاله.

إن الناقد "عبد الملك مرتاض" حاول في كتابه "في نظرية الرواية" أن يقدم تصورا خاصا به حول تقنيات السرد وأشكاله يختلف عما كان سائدا في نظرية السرد في الغرب عبر ممارسته التي تندرج ضمن دراسات نقد النقد السردي حيث عمل على تتبع معظم المباحث السردية المتعلقة بالبناء السردي وما يتصل به من مختلف التقنيات انطلاقا من الأشكال السردية العربية القديمة، وما تنطوي عليه من أدوات سردية تضاهي ما ظهر من أشكال سردية مضمنة في السرد الغربي الحديث.

وقد اشتغل في هذه المدونة النقدية على أصول السرد الغربي خاصة ما أسهم به النقد الفرنسي على وجه التحديد حيث كان الفضل للناقد "تودوروف" في تأسيس علم السرد من خلال ترجمته الى اللغة الفرنسية أعمال المدرسة الشكلانية الروسية، ليفتح الباب بذلك أمام الاتجاه الفرنسي في نقد السرد، لتطوير تلك الجهود السردية والأعمال التنظيرية السابقة، وذلك ما قد حصل فعلا على يد الناقد "جيرار جنيت".

ويمكن إيجاز هذه النقاط الهامة التي مكنني البحث من التوصل إليها، على النحو التالي:

– النزعة التأصيلية التي تميزت بها ممارسة الناقد "عبد الملك مرتاض" من خلال عودته إلى التراث العربي ومحاولة الانطلاق منه دائما؛ لتأسيس نظرية عربية للسّرد تراعي الخصوصية العربية.

– محاولة الناقد الاستفادة من الحداثة الغربية عبر فعل المساءلة والمحاورة الذي تقتضيه ضرورة العصر.

– تجاهل الناقد عبد الملك مرتاض للتجربة النقدية العربية المعاصرة عملا غير مبرر في نظرنا لضعف المبررات التي تقدّم بها، فهي غير المقنعة، فتعميم أحكامه على جهود النقاد العرب المعاصرين على أنهم عالة على غيرهم من الغربيين لا يستنيه من باب أولى.

– اختلاف المنطلقات الفلسفية التي تقف وراء النظرية البنيوية عند الغرب ساهم في زيادة هوة الاختلاف بين الرؤية النقدية عند كل من النقاد الغربيين والنقاد العرب للبعد الإيديولوجي القابع وراء مختلف الممارسات النقدية عربية كانت ام غربية.

– لم يثبت الناقد على منهج واحد في كتابه لأسباب ذاتية وأخرى موضوعية فالذاتي يتمثل في اعتقاد الناقد "مرتاض" أن المنهج اللامنهج، وأما الموضوعية فطبيعة الكتاب الذي هو مجموعة مقالات متنوعة تشترك في عنايتها بالرواية وتقنياتها وهو ما جعل الكتاب لا يتأسس على منهج واحد.

– ظل نقد النقد عند الناقدّ مرتاض" يتمحور حول قضية الشفاهية والكتابية، فقد اتخذ من ذلك ذريعة لنقد الفكر البنيوي، وإبطال تنظيراته للنصوص السردية المكتوبة.

– كان للناقد مرتاض الفضل في العناية باللغة التي تجاهلتها نظرية السرد، كما كان له الفضل في محاولة تأصيل المصطلح السردي وفق رؤية عربية تراثية بعيدة عن خطاب الانبهار والتلقي السلبي.

– بدى "مرتاض" شديد التأثر بمقولات "جيرار جنيت"، وان حاول في كتابه هذا إخفاء ذلك التأثر.

– انفتاح النص النقدي على سياقات متعددة وثقافات مختلفة يكسبه دلالات متجددة ومستمرة عبر فعل القراءة الممتد على مسار الزمن

– ضرورة الإيمان بالاختصاص وتجسيده في الأبحاث النقدية بوجه عام، والسرديات منها بوجه خاص.

– الربط بين النظرية ومرجعياتها الإيديولوجية ومساءلة مصادرها المضمرة، حتى لا يحدث التصادم والتعارض مع النتائج.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**

أ/ **المصادر:**

1- مرتاض عبد المالك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، كتاب عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 240، الكويت، (دط)، ديسمبر 1998.

2- مرتاض عبد المالك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، طبعة دار الغرب.

3- مرتاض عبد المالك، النص الأدبي من أين؟ إلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983

4- مرتاض عبد المالك، أ. ي (أين ليلاي)، دراسة سيميائية تفكيكية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.

5- مرتاض عبد المالك، مائة قضية وقضية، دار هومة، الجزائر، 2012.

6- مرتاض عبد المالك، تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

7- ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية ج1.

ب/ المعاجم اللغوية و الاصطلاحية:

1- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1979.

2- الجرجاني الشريف، كتاب التعريفات، اعتنى به: مصطفى أبويعقوب، مؤسسة الحسنى، المغرب، ط1، 2006.

3- جماعة من الباحثين، المعجم العربي، القاهرة، مصر، (د.ت) .

4- الحاني ناصر، من اصطلاحات الأدب الغربي، دار المعارف، مصر ،(د.ت).

5- زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 2002.

6- صليبا جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982

7- علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1 ،1985.

8- ابن فارس أبو الحسين أحمد بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، ج3، كتاب السين، دار الفكر.

9- الفراهيدي الخليل بن أحمد، كتاب العين، تحقيق: مهدي عبد الحميد الهنداوي، ج2، باب السين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

10- الفيروز آبادى مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، مادة (سرد) دار الحديث، القاهرة، مصر، 2008، ص 762

11- القاضي محمد و آخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.

12- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004

13- معجم الألفاظ القرآنية: 1/ .24

14- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، معجم لسان العرب، مج3، مادة سرد، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، طبعة جديدة، دت.

ج/ المراجع العربية:

1- إبراهيم السيد، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار انباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998.

2- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010،.

3- إبراهيم عبد الله ،المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 ،1990.

4 - إبراهيم عبد الله ، المحاورات السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2012

5- إسماعيل عز الدين، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2004.

6- بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1 ،.1990

7- بدر أحمد، أصول البحث العلمي ومناهجه، المكتبة الأكاديمية، الدوحة، قطر، ط9، 1994.

8- البطحاوي هادي شعلان، مرجعيات الفكر السردي الحديث، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016.

9- بوخاتم مولاي علي، مصطلحات النقد العربي السيميائي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2005

10- جاد عزة محمد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، القاهرة، 2002.

11- الجرطي أحمد، تمثلات النظرية الأدبية الحديثة في النقد الروائي المعاصر، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2014.

12- حجازي سمير سعد، النقد الأدبي المعاصر: قضاياه واتجاهاته، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001.

13-حمدي حسن، فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف الجزائرية، ط1 ، 2002

14- خفاجي أحمد رحيم كريم، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1 ، 2012،.

15- خمري حسين، فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

16- الرويلي ميجان، دليل الناقد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3 ،2002،

17- زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2002

18- سالم عبد القادر، السرد وامتداد الحكاية، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009.

19- السد نور الدين، "الأسلوبية وتحليل الخطاب"، دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، دار هومة للطباعة، الجزائر، 2010م .

20- عثمان عبد الفتاح، بناء الرواية دراسة (في الرواية المصرية)، مكتبه الشباب المنيرة، القاهرة، 1982.

21- عزام محمد، تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، .2003

22- عسيلي ثريا، أدب عبد الرحمان الشرقاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995.

23- عصفور جابر، هوامش على دفتر التنوير، المركز الثقافي لعربي، الدار البيضاء، بيروت، 1994.

24- علقم صبحة أحمد، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجاً)، وزارة الثقافة، الأردن، ط 1، 2006.

25 - عمامي محمد، في الوصف بين النظرية والنص السردي، دار محمد علي للنشر، تونس، 2005 .

26- عميش عبد القادر، شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011.

27- عناني محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 2003.

28 - فضل صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1992.

29- فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، دراسة نقدية، فرادايس للنشر والتوزيع، البحرين ، 2003.

30- قاسم سيزا، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2004.

31- قريرة توفيق، المصطلح النحوي وتفكير النحاة العرب، دار محمد علي، تونس، 2003.

32- قسومة الصادق، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، (دط)، 2000.

33- قصوري إدريس، أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، .2008

34- القوزي عوض حمد، المصطلح النحوي نشأته، وتطوره حتى القرن الثالث الهجري، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، .1983

35- الكبيسي طراد، كتاب المنزلات، ج1، منزلة الحداثة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1997.

36- بن كراد سعيد، مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2

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

38- لوكام سليمة، تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، 2009.

39- بن مالك سيدي محمد ، السرد والمصطلح، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015 م.

40- محفوظ عبد اللطيف، وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ،2009.

41- محمد يوسف نجم، فن القصة، دار صادر، بيروت، ط1، 1996.

42- مختار أحمد عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ج1، القاهرة، عالم الكتب، ط1، 2008 .

43- المسدي عبد السلام، مباحث تأسيسية في اللسانيات، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، .2010

44- مشعل نداء أحمل، الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، دراسات منشورات جرش مدينة الثقافة الأردنية، عمان، الأردن، ط1 ،2015.

45- موريس أبو ناضر، الألسنة والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، العلوم الإنسانية الألسنية، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، 1979.

46- مونسي حبيب، فعل القراءة النشأة والتحول، منشورات دار الغرب، الجزائر، 2001.

47- نجمي حسن، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

48- وغليسي يوسف النقد الجزائري المعاصر من اللّانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، دت.

50- وغليسي يوسف، النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسونية، اصدرات رابطة الإبداع، 2002.

51- وغليسي يوسف، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، بحث في المنهج و إشكالياته، إصدارات رابطة إبداع الثقافية ،الجزائر،2002.

52- وغليسي يوسف، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007.

53- وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008.

54- وهبة مجدي و المهندس كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2 ،1984.

55- يقطين سعيد، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط1 ،1997م.

56- يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي،" الزمن، السرد، التبئير"، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1997م.

57- يقطين سعيد، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

58 – يقطين سعيد، الفكر الأدبي العربي البنيات والأنساق، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014م.

59– يوسف آمنة، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1997.

د/المراجع المترجمة:

1– أ.م.فورستر، أركان القصة، تر: كمال عياد جاد، دار الكرنك، القاهرة، مصر، 1960.

2– إدوين موير، بناء الرواية، تر: إبراهيم الصيرفي، دار الجيل للطباعة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء و النشر، مصر، .1965

3– باشلار غاستوف، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، .1984

4– برنار فاليط، النص الروائي، تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنحدو، منشورات ناذان، باريس، 1992.

5– بوريس توماشفسكي، نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982

6– بيرسي لوبوك، مقدمة صنعة الرواية، تر:عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، .2000

7– تزفتان تودوروف، "مقولات السرد الأدبي"، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، مشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1 ،1992.

8– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الازدي عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، .1996

9– جيرار جينت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم زحل، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002.

10- جيرالد برنس، علم السرد الشكل والوظيفة في السرد، ترجمة: باسم صالح، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2012.

11- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، 1998

12- روجر ب. هينكل، قراءة الرواية، مدخل الى تقنيات التفسير، تر:صلاح رزق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهر،مصر، ط2، 1999.

13- رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993.

14- فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996.

15- مجموعة من الباحثين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ضاضا، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، .1997

16- مونيكا فلودرنك، مدخل إلى علم السرد، تر: باسم صالح حميد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

هـ/ الرسائل الجامعية:

1- بلخباط عيسى، تقنيات السرد في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج، مذكرة ماجستير، إشراف: سليم بتقة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2014م.

2- بوجملين مصطفى، المصطلح السردي في الخطاب النقدي لدى عبد الملك مرتاض، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتورة، إشراف: أحمد موساوي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2005

3- حسن يوسف عوض الله مها، الزمن في الرواية العربية 1960- 2000، أطروحة دكتوراه، إشراف: محمود السمرة، الجامعة الأردنية، 2002.

و/ المجلات العلمية:

1 - إبراهيم عبد الله، الرواية ديوان العرب وحذار من غشماء السرد، مجلة القدس العربي، السنة الثامنة والعشرون، ع 8699، لندن، جانفي2017.

2- بريان ريتشاردسون، السرد بضمير المخاطب، فنيته ومعناه، تر: خيري دومة، مجلة نزوى، مؤسسة عمان، عمان،ع50، 2007.

3- بوبيش عز الدين، تجليات القارئ في النصوص السردية مجلة المخبر، جامعة محمد خيذر، بسكرة، الجزائر، ع2 ، 2005.

4- تاورته محمد العيد ، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع21، جوان 2004.

5- تاورته محمد العيد، تقنيات اللغة في مجال الروائية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع21، جوان.2004

6- جابري محمد عابد، حفريات في المصطلح: مقاربات أولية، مجلة المناظرة، الرباط، المغرب، ع6، 1993.

7- جيرار جنيت، حدود السرد، تر: بنعيسى بوحمالة، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط ،ط1، 1992.

8- حسيني أبو بكر، المشافهة والتواصل، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع10، 2011.

9- حليفي شعيب، مكونات السرد الفانتاستيكي، مجلة النقد الأدبي (فصول)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج11،ع4 ،.1993

10- بن خروف سماح، بلاغة اللغة الروائية في الفكر النقدي لـ : عبد الملك مرتاض؛ الماهية والآفاق – قراءة في كتاب" في نظرية الرواية"، مجلة اللغة الوظيفية، مختبر نظرية اللغة الوظيفية، جامعة حسيبة بن بوعلي، شلف ، الجزائر،ع8، 12مارس2017.

11- رولان بارت،"التحليل البنيوي للسرد"، ترجمة حسن بحراوي وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1 ،.1992

12- بن زورة عبد الرحمن، إشكالية مصطلح الحيّز في الكتابة النّقدية عند عبد الملك مرتاض، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة ،الجزائر العدد11، 2016.

13- شلبي محمود، التأصيل والحداثة في الشعر العربي، مجلة الأقلام، العراق، ع 12، 1 ديسمبر 1985.

14- عبيد الله محمد، "السرد العربي القديم من الهامش إلى المركز، السرد العربي أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي"، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، الأردن، ط1،2011.

15 - عبيد الله محمد، النقد العربي، المآزق والبدائل، جريدة القدس العربي، ع 7399، أفريل2013.

16- مدلتون مدي، معنى الأسلوب، تر:صالح الحافظ، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الجاحظ، بغداد، ع1 ،1982.

17- ميشال كلوفنسكي، "حول الرواية بضمير المتكلم"، تر:منصوري مصطفى، مجلة الآداب العالمية، ع 126، أبريل .2006

18- وسواس نجاة،"السارد في السرديات الحديثة"، مجلة المخبر، منشورات أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع8 ،2012.

19- وغليسي يوسف، قراءة اصطلاحية: السردية و السرديات، مجلة السرديات، مخبر السرد العربي، قسنطينة، الجزائر، ع1، 2004.

ز/ مواقع أنترنت:

1- بكر أيمن، محاضرة السرد والنظرية السردية، مفاهيم وتساؤلات، موقع: https://www.youtube.com/watch?v=IlocEkF03dU 2019/01/24 الساعة 22 19:27

2- حوار أجراه عارف أبو حاتم مع الأديب والناقد عبد الملك مرتاض على الموقع:

3- لوكام سليمة، المصطلح السردي في المدونة النقدية الجزائرية – عبد المالك مرتاض نموذجا – مجلة أنفاس من أجل الثقافة والإنسان، موقع:
http://manahijnaqdia.yoo7.com/t63-topic 2019/01/24 الساعة 21:20

4-موقع:http://www.almotamar.net/news/5990.htm 2019/01/24 الساعة 22 19:27

5-http://www.anfasse.org/index.php/2010-12-30-15-40-11/2010-12-30-15-36-49/3071-2010-07-13-13-29-29

6- السيد إبراهيم أحمد، السرد.. بين السينما والرواية، وتوظيف الحكي فيهما، موقع:
http://www.odabasham.net/ يوم 30-01-2019 على الساعة 1:58

7- ناصح 2020، نقد النقد الأدبي ووظائفه الثلاث، موقع:
http://www.startimes.com/?t=22427060 2019/01/24 الساعة 21:20

فهرس المصطلحات

عربي – فرنسي

أ

ارتداد (ومضة ورائية)	Flash back
أسطورة	Myth

ح

حدث	Event
حكاية شعبية ذات أصول تاريخية(خرافة)	Légendeحيز،
فضاء	Espace
حيز عجائبي	Espace Merveilleux
حيززة، تحييز	Spatialisation
حوار	Dialogue

ز

زمن	Temps
زمن الحكاية	Temps d'histoire زمن
السرد	Temps de narration زمن المحكي
	Temps raconté
زمكان	Espace– Temps

س

سارد	Narrateur سرد
	Narrationسردانية،
علم السرد	Narratologie

ش

شخص	Personne
شخصية	Personnage
شخصية مسطحة	Personnage plats شخصية
مدورة	Personnage ronds
قارئ ضمني	Lecture implicite

ق

م

محكي	Récit مسرود
له	Narratair
مفارقة زمنية	Anachronies
مؤلف ضمني	Auteur implicite
مكان	Lieu
مناجاة (نجوى، حوار داخلي)	monologue intérieur

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة.....أ

مدخل: السردية الماهية، والنشأة والتطوّر

أولا/ مفهوم السرد.....06

ثانيا/ ماهية السردية.....09

ثالثا/ نشأة السردية 10

2- مرحلة الإرهاصات.....11

2- مرحلة التأسيس.....11

2-1- علم السرد عند الغرب.....11

2-2- نشأته عند العرب.....14

أ- علم السرد عند العرب القدامى.....14

ب- علم السرد عند العرب المحدثين.....17

الفصل الأول: أثر نظرية السرد في النقد الأدبي الحديث

أولا/ أثر نظرية السرد في النقد الأدبي الغربي.....19

2- الاتجاه الأنجلوسكسوني.....20

2-1- "هنري جيمس" و"فن الرواية".....20

2-4- "بيرسي لوبوك" و كتابه "صنعة الرواية".....22

1-2-1- مفهوم الرواية.....23

1-2-2- الحبكة المزدوجة.....23

1-2-3- الزمن.....24

1-2-4- أساليب العرض.....24

1-2-5- وجهة النظر.....25

1-3- "إدوين موير" و "بناء الرواية".....27

1-3-1- تصنيف الرواية.....27

1-3-2- أركان البنية.....28

أ- الزمن.....28

ب- المكان.....30

1-4- "فورستر" و"أركان الرواية".....30

1-4-1- الحكاية والحبكة.....31

1-4-2- الشخصيات.....32

أ- أنواع الشخصيات.....34

1-4-3- الحبكة الروائية.....35

1-4-4- الإغراق في الخيال.....36

1-4-5- التنبؤ.....37

1-4-6- الإطار "النموذج و الوزن".....38

2- الاتجاه الشكلاني الروسي.....39

2-1- فلاديمير بروب" و" مورفولوجيا الحكاية الخرافية.....39

2-1-1- الأطروحة الأولى.....40

2-1-2- الأطروحة الثانية.....41

2-1-3- الأطروحة الثالثة.....41

2-1-4- الأطروحة الرابعة.....41
2-2- البنيوية السردية والشكلانية عند بوريس توماشفسكي.....44
2-2-1- المتن الحكائي والمبنى الحكائي.....44
2-2-2- الحوافز السردية.....44
2-2-3- السارد وعلاقته بالسرد.....46
3- الاتجاه الفرنسي.....47
3-1- " تودوروف تزفيتان" و "مقولات الحكي".....48
3-1-1- مقولة الزمن.....48
3-1-2- مظاهر السرد.....49
3-1-3- صيغ السرد.....50
3-1-4- شعرية السرد.....52
3-2- جيرار جنيت و وحدود السرد.....53
3-2-1- مقولة السرد و المحاكاة.....53
3-2-2- مقولة السرد والوصف.....54
3-2-3- مقولة السرد والخطاب.....56
3-2-4- مقولة الزمن.....57
ثانيا/ أثر نظرية السرد في النقد الأدبي العربي.....59
1- عبد الله إبراهيم" و" كتابه موسوعة السرد العربي.....60
1-1- تأصيل السردية العربية في إطار فضائها الثقافي.....61
1-2-علوية السرد على الشعر لدى العرب.....62
1-3- السرديات العربية وعَنَت المرجعيات الدينية والسياسية.....62
1-4- نشأة السرد العربي الحديث.....63

1-5- التخيّل التاريخي بديلاً عن الرواية التاريخية.....64
2- سعيد يقطين" و"مشروعه النقدي السردي.....65
2-1- تحليل الخطاب الروائي.....65
2-1-1- الزمن.....66
2-1-2- الصيغة.....67
2-1-3- الرؤية السردية.....68
2-2- انفتاح النص الروائي.....69
2-2-1- بناء النص.....69
2-2-2- التفاعل النصي 69
2-2-3- البنيات النصية 70
2-2-4- البنيات السوسيونصية.....70

الفصل الثاني: قراءة في أسس الخطاب النقدي الروائي في كتاب "في نظرية الرواية"

أولا/ المرجعيات الفكرية.....74
1- التراث العربي.....74
1-1- مفهوم التراث العربي.....74
1-2- أشكال التراث العربي.....75
1-2-1- التراث السردي.....76
1-2-2- التراث اللغوي.....79
1-2-3- التراث النقدي.....82

1-2-4- التراث الديني.....86
2- الحداثة.....89
2-1- تعريف الحداثة.....89
2-2- أشكال الحداثة.....90
2-2-1- الحداثة النقدية.....91
2-2-1-1- الحداثة النقدية الغربية.....91
2-2-1-2- الحداثة النقدية العربية.....94
2-2-2- الحداثة الأدبية.....95
2-2-2-1- الحداثة الأدبية الغربية.....95
2-2-2-2- الحداثة الأدبية العربية.....95
ثانيا/ في المنهج النقدي.....97
1- مفهوم المنهج.....97
1-1- لغة.....97
1-2- اصطلاحا.....97
2- تجليات المنهج النقدي في كتاب في نظرية الرواية.....99
2-1- المنهج الوصفي.....99
2-2- المنهج التاريخي.....100
2-3- المنهج البنيوي.....101
2-4- المنهج الإحصائي.....101
2-5- منهج نقد النقد.....103

3- إشكالية اللامنهج عند عبد الملك مرتاض 105
ثالثا/ في المصطلح النقدي.....108
1- مفهوم المصطلح.....109
1-1- لغة.....109
1-2- اصطلاحا.....109
2- تجليات المصطلح النقدي في كتاب" نظرية الرواية 112
2-1- مصطلح الحيز.....113
2-2- السردانية.....114
2-3- مصطلح المناجاة.....116
2-4- مصطلح الدليلية.....118
2-5- مصطلح الارتداد.....118

الفصل الثالث: تمثلات تقنيات السرد وأشكاله في كتاب في نظرية الرواية

أوّلا/ أشكال السرد بين التراث و الحداثة.....122
1- أشكال السرد في التراث العربي.....122
1-1- علاقة الأشكال السردية بالزمن.....122
1-2- الشكل السردي "حدّثني" "أخبرني" في المقامات.....123
1-3- الشكل السردي" بلغني" في ألف ليلة وليلة.....125
1-4- الشكل السردي " قال الراوي" في السير الشعبية.....126
2- أشكال السرد الأدبي الحديث.....127

2-1- السرد بضمير الغائب.....127
2-2- السرد بضمير المتكلم.....128
2-3- السرد بضمير المخاطب.....134
3- خلاصة نظرته إلى أشكال السرد الحديثة.....135
ثانيا/ تقنيات السرد الأدبي.....140
1- مفهوم السرد عند عبد الملك مرتاض.....140
2- مفهوم التقنية.....146
2-1- لغة.....146
2-2- اصطلاحا.....147
3- أشكال التقنيات السردية.....148
3-1- تقنيات اللغة الروائية.....148
3-1-1- مفهوم اللغة الروائية 148
3- 1- 2- أشكال اللغة الروائية.....150
أ: لغة السرد.....150
ب: لغة الوصف.....150
1- مفهوم الوصف.....151
2- أشكال الوصف.....153
3- وظائف الوصف.....154
4- علاقات الوصف.....156
4-1- علاقة الوصف بالسرد.....156
4-2- الوصف و الشخصية.....160
4-2-1- مفهوم الشخصية.....160

- لغة.....160
- اصطلاحا.....160
4-2-2- أشكال الشخصية.....161
4-2-3- تقنيات تقديم الشخصية السردية.....162
4-2-4- علاقة الشخصية بالمشكّلات السردية.....164
4-3- الوصف و المكان.....166
4-3-1- مفهوم المكان و الحيز والفضاء.....166
4-3-2- علاقة الوصف بالمشكّلات السردية 169
ج: لغة الحوار.....169
1- مفهوم الحوار.....169
1-1- لغة.....169
1-2- اصطلاحا.....170
2-أشكال الحوار 171
3- علاقة الحوار بالمشكّلات السردية 172
3-2- تقنيات الزمن.....173
3-2-1 مفهوم الزمن.....174
- لغة.....174
- اصطلاحا.....174
3-2-2- أشكال الزمن.....177
3-2-3- مكانة الزمن وعلاقاته في السرد الروائي.....182
3-2-3-1- مكانة الزمن في السرد الروائي.....182
3-2-3-2- علاقة الزمن بالمشكّلات السردية.....183
أ/ الزمن والحدث.....183

ب/ الزمن بين السارد والمسرود.....185
3-3- تقنية " الراوي/السارد.....189
3-3-1- مفهوم السارد.....189
- لغة.....189
- اصطلاحا.....190
3-3-2- مكانة السارد في العمل السردي.....191
3-3-3- شبكة العلاقات السردية 192
3-3-3-1- العلاقة بين السارد والمؤلف والقارئ.....193
3-3-4- إشكالية التنظير للرواية.....196
الخاتمة.....200
قائمة المصادر والمراجع.....204
فهرس المصطلحات.....216
فهرس المحتويات.....220
ملخص

الملخص:

لقد كان لدرس نقد النقد السردي الفضل في تأمين الدرس النقدي السردي من الهنات الابستمولوجية، التي قد تعتوره على مختلف مستوياته، وجل تقلبات فضلا عن تشييد بنيان صرحه العظيم الذي ظل يلح عليه الإبداع السردي إلحاحا شديدا.

من هذا المنطلق يسعى هذا البحث إلى محاولة الكشف عن الرؤية النقدية السردية لدى الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض لمختلف تقنيات السرد وأشكاله التي جادت بها نظرية السرد عند الغرب، والماثلة في مدونته النقدية الموسومة بـ"في نظرية الرواية"، فانطلق البحث من محاولة لتحديد ماهية علم السرد ونشأته، والإشارة إلى تطوراته، ورصد مختلف تجلياته في كل من الثقافتين الغربية والعربية على حد السواء؛ ليتدرج بذلك إلى قراءة في أسس الخطاب النقدي الروائي عند الناقد عبد الملك مرتاض، وبيان تمثلاته لتقنيات السرد وأشكاله في كتابه الذي أسماه "في نظرية الرواية".

Résumé:

Sans doute le cours de critique de la critique a eu le mérite de sécuriser le cours de la critique narrative des erreurs épistémologiques qui pourraient lui être impliquées sur ses différents niveaux, et sur la plupart de ses transformations, aussi bien que la construction de son grand édifice à laquelle la créativité narrative insiste tellement. En ce sens, cette recherche vise à découvrir la vision critique narrative du critique algérien Abdelmalek Mortad pour les différentes techniques et formes de récit que la théorie du récit a apporté chez les occidentaux, et qui se présente dans son ouvrage critique intitulé "Dans la théorie du roman ". Le point de départ de cette recherche est l'essai de déterminer la définition de la narratologie et son apparition, puis la mention de ses évolutions, aussi suivre ses diverses manifestations dans les deux cultures occidentale et arabe sur un pied d'égalité. Puis d'échelonner dans une lecture des fondements du discours critique narratif chez le critique Abdelmalek Mortad, et l'explication de ses représentations des techniques de la narration et ses formes dans son ouvrage qu'il a intitulé "Dans la théorie du roman".

Abstract:
No doubt the critique course of criticism had the merit of securing the course of narrative criticism of the epistemological errors that might be implicated to it on its different levels, and on most of its transformations, as well as the construction of its great a building to which narrative creativity insists so much. In this sense, this research aims to discover the critical narrative vision of the Algerian critic Abdelmalek Mortad for the different techniques and forms of narrative that the narrative theory has brought to Westerners, and which is presented in his critical work entitled "In theory of the novel ". The starting point of this research is the attempt to determine the definition of narratology and its appearance, then the mention of its evolutions, also to follow its various manifestations in both Western and Arab cultures on an equal footing. Then to stagger in a reading of the fundamentals of critical narrative discourse in the critic Abdelmalek Mortad, and the explanation of his representations of the techniques of the narration and its forms in his work that he titled "In the theory of the novel".

تم بحمد الله