Université Sétif2

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة فرحات عباس، سطيف (الجزائر)

مـــذكـــــرة

مقدمة بكلية الآداب والعلوم الاجتماعية

قســم اللغــة العربيــة وآدابــها

لنيـــل شهـــادة:

المــاجستيـــــر

من طرف

السيدة زهيرة بارش

الموضـــوع

الدرس السردي في الخطاب النقدي العربي المعاصر

ـ مقاربة تحليلية في نموذج سعيد يقطين ـ

بتاريخ . . . . . أمام اللجنة المتكونة من :

عبد الغني بارة	أستاذ محاضر بجامعة سطيف	رئيسا
حسان راشدي	أستاذ محاضر بجامعة سطيف	مشرفا
رابح لطرش	أستاذ محاضر بجامعة ميلـــة	مناقشا

كلمة شكر

أتوجه بخالص التشكرات إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث وأخـــص بالذكـــر الأستاذ المشرف حسان راشدي على مساعدته ونصحه وحرصه على أن يخرج هذا العمل في أحسن صورة ممكنة.

إهداء

إلى جيل النصر الموعود...

تمهيد:

- السرد.
- السرديات.
- السرد العربي واقع وآفاق.

الفصل الأول

- الجهود التنظيرية في السرديات:

1. السرديات في الأصول الغربية.
2. الجهود العربية في مجال السرديات.

الفصل الثاني

- تمثلات الخطاب السردي النقدي عند سعيد يقطين:

أولا: في المصادر (المرجعيات المعرفية):

ثانيا: في المصطلح:

ثالثا: فـــي المنهج:

الفصل الثالث

- التطبيق السردي في الخطاب النقدي عند سعيد يقطين من خلال:

1. تحليل الخطاب الروائي.
2. انفتاح النص الروائي.

خاتمة

قائمة المصادر والمراجع

آراء نقدية حول المشروع اليقطيني

مقدمة

ملاحق

فهرس الموضوعات

Université Sétif2

مقدمة:

يعتبر السرد العربي من أهم القضايا والمواضيع التي أخذت تستقطب اهتمام الدارسين والباحثين العـــرب، وقد تجلى ذلك بصورة واضحة في السنوات الأخيرة، من خلال دراسات وأبحاث فكرية وأكاديمية قدمت في هـــذا المجال، وكشفت عن تحول واضح في الرؤيا النقدية وفي التقنية الفنية . هذا التحول وبالرغم من أهميته فقد طـــرح العديد من الإشكاليات والتساؤلات التي لا تزال قيد البحث والدراسة، وأثبت حقيقة مفادها أن ما قدم من جهود يبقى غير كاف لإقامة تصور دقيق وشامل عن الموروث السردي العربي وآليات مقاربته.

فبالنظر إلى السرديات كمنهج نقدي لمقاربة النصوص، نجدها حديثة عهد في النقد العربي، إذ أنها لم تظهر إلا في الثمانينات من القرن العشرين، وهو ظهور متأخر إذا ما قورن بتطبيقها في النقد الغربي، والذي كان في بداية الخمسينات من نفس القرن. ولعل ذلك راجع إلى الضعف السياسي والثقافي الذي كانت تتخبط فيه البلاد العربية في تلك الحقبة، والذي انعكس بشكل واضح على الحركة الفكرية والأدبية عموما. وقد أدى ذلك كله إلى تـــأخر وصول المنجزات الغربية إلى النقد العربي، و لم تعرف السرديات كمنهج نقدي لمقاربة النصوص إلا بعد الترجمـــات العديدة لمؤلف فلاديمير بروب (مورفولوجيا الحكاية) .

وبظهور الانفتاح على الاتجاهات النقدية الحداثية، أصبحت السرديات تشكل محورا هاما من محاور الجدل الثقافي في الوطن العربي بمشرقه ومغربه، حيث انقسمت الدراسات بين منبهر ورافض، بين من يبالغ في تأكيد تأثير الغرب على نشأة الأشكال السردية العربية الحديثة وبين من يبالغ في إنكار هذا التأثير، ويصر على اعتماد المرويات السردية العربية الموروثة أساسا لنشأة هذه الأشكال.

وبتزايد الوعي النقدي العربي، ظهر هناك من نقادنا من تبنى طريقا وسطا، يقوم على التفاعل الإيجابي، يستأنس فيه بكل من الموروث العربي والفكر الغربي، وذلك بإقامة علاقة بينهما على أساس الحوار العميق الرامي إلى التأصـــيل والإبداع، بعيدا عن العقد الثقافية والحضارية.

وقد مثّل هذا الاتجاه بامتياز الناقد المغربي سعيد يقطين، الذي أثرى الدراسات النقدية عموما والســـردية بوجـــه أخص بإسهامات فعالة وهامة، فقد حاول أن يؤسس لمشروع معرفي للسرديات العربية، من خلال إيجـــاد نظريـــة معرفية لتحليل الخطاب الروائي العربي عن طريق الانتقال من المستوى التـــركيبي إلى المســـتوى الـــدلالي، ومـــن السرديات إلى السوسيوسرديات، موسعا بذلك حقل اشتغال السرديات ومصرا على اعتبارها علما مستقلا قائمـــا بحد ذاته، وقد تجسد ذلك جليا في مؤلفاته المختلفة: (القراءة والتجربة، الرواية والتراث السردي، قـــال الـــراوي، الكلام والخبر، تحليل الخطاب الروائي وانفتاح النص الروائي).

وقد اختار البحث المؤلفين الأخيرين ليكونا محل البحث والتنقيب والمساءلة، كونهما يمثلان حلقة هامة من حلقات مشروع سعيد يقطين الابستمولوجي، والتي امتازت بالترابط والتكامل، حيث سعى من خلال هذين المـــؤلفين إلى

التوصل إلى بلورة نظرية للسرد العربي، تتفاعل مع مختلف النظريات العالمية، وتحاول في الوقت نفسه أن تحافظ على هويتها وخصوصيتها، وذلك خدمة للسرديات العربية بصفة خاصة، وإغناء للثقافة العربية بصفة عامة.

ولعل الظهور الأولي لفكرة هذه الدراسة، كان نتيجة اهتمام شخصي ببعض الأسئلة التي تطرحها الكتابة النقدية ـــ وما أكثرها في الساحة العربية ـــ وبعد إمعان نظر، ومشورة بعض أهل الاختصاص، وجدتني أميل إلى الدراسات السردية، وأنحاز بصفة خاصة إلى الناقد سعيد يقطين، وفي حقيقة الأمر، أن انحيازي هذا لم يكن اعتباطيا، ولا تلقائيا، وإنما تم بطريقة واعية ومقصودة، لما لمست في هذا الناقد ـــ من خلال اطلاعي على العديد من مؤلفاته ومقالاته ـــ من تميز ووعي، صار العثور عليهما صعبا جدا في زمن تعولمت فيه كل المفاهيم، وعلى مختلف الأصعدة.

بناء على هذا، فإن البحث يستمد دوافعه من ناحيتين، الأولى محاولة دراسة واقع السرديات العربية، كما يمثلها الناقد سعيد يقطين، والثانية محاولة تلمس الطريق الملائم، الذي يسمح بإقامة نظرية معرفية عربية، تستخدم في مقارنة وتحليل الخطابات الروائية العربية، تجمع بين التراث والمعاصرة، عن طريقة التفاعل الإيجابي مع المنجزات الغربية ووضع كل الاعتبار للقيم الحضارية للذات العربية.

ومن أهم أسباب اختيار الموضوع ـــ إضافة إلى ذلك ـــ المكانة غير الكافية تماما التي يحظى بها نقادنا العرب، في مجال الدراسات النقدية، فالناقد العربي مغيب ومؤجل باستمرار، ولا يعترف بظهوره إلا إذا قدم دراسة حول نظرية أو منهج غربي، أو قام بترجمة لكتاب أجنبي، وكأن ثقافة الانهزام والتبعية للآخر أصبحت جزءا من تكويننا الفكري والثقافي.

وأمام هذا الواقع الذي أحسسته وعشته، وأنا أتفحص العديد من المؤلفات النقدية العربية الثرية جدا بالنقاد والمبدعين الغربيين، والمفتقرة جدا إلى أبحاث حول نقاد عرب. أمام هذا الواقع وجدت نفسي أختار ناقدا عربيا، محاولة بذلك تقديم صورة عن المجهودات النقدية العربية التي فيها ما يؤهلها لأن تتصدر قوائم الأبحاث الكبيرة، ولا أصنف بحثي ضمن هذه الأخيرة، فهو مجهود جد بسيط ومتواضع، ولكني لا أكون مبالغة إن قلت أن الطموح الذي يحدوه كبير جدا، ويتجاوز حدود حروفه وصفحاته... لهذه الأسباب مجتمعة كان عنوان البحث كالتالي:

الدرس السردي في الخطاب النقدي العربي المعاصر.

مقاربة تحليلية في نموذج سعيد يقطين.

وأما عن اختيار كتابي (تحليل الخطاب الروائي وانفتاح النص الروائي) كنموذج للدراسة دون غيرهما، فإن ذلك يرجع -كما سبق ذكره- إلى كونهما يشكلان مشروعا متكاملا، حاول فيه سعيد يقطين إقامة دراسات توسيعية للسرديات من خلال الانتقال من المظهر النحوي أو التركيبي للخطاب، والذي اشتغل عليه في كتابه الأول (تحليل الخطاب الروائي)، إلى المستوى الدلالي والذي اشتغل عليه في كتابه الثاني (انفتاح النص الروائي).

وبغية الإلمام بمختلف جوانب الموضوع، من أجل المساعدة على تشكيل تصور شامل وواضح حوله، ارتأى البحث إقامة خطة على ثلاثة فصول، ناهيك عن تمهيد ومقدمة وخاتمة.

تبدأ الدراسة بمقدمة يليها تمهيد بعنوان "السرد والسرديات"، تم خلاله تناول السرد والسرديات بصورة عامة مع التوقف عند حدود المصطلح والمفهوم والفوارق الموجودة بينهما، كما تم فيه رصد واقع السرد العربي مع إبراز أهم الإشكالات المنهجية والمعرفية التي يعيشها.

ثم يأتي الفصل الأول بعنوان: "الجهود التنظيرية في حقل السرديات"، حيث تم فيه التطرق لبعض الجهود التنظيرية التي قدمت في هذا المجال، مع التمثيل بنماذج غربية وعربية على حد السواء.

يبدأ هذا الفصل بتتبع مراحل ظهور هذه الدراسات في الأصول الغربية، مع التركيز على أبرز أعلامها أمثال: فلاديمير بروب، رولان بارت، جيرار جينيت، ليتم التحول بعدها إلى إلى الجهود العربية المقدمة في نفس المجال، وأخذ البحث نموذجي كل من عبد الملك مرتاض وعبد الله إبراهيم.

أما الفصل الثاني الحامل لعنوان: " تمثلات الخطاب السردي عند سعيد يقطين"، فقد تم التوقف عند المستويات التالية:

المصادر: حاول البحث إماطة اللثام عن أهم المرجعيات المعرفية التي نهل منها سعيد يقطين، والتي بنى من خلالها رؤاه وأفكاره النقدية، ويمكن إجمالها في مرجعيتين رئيسيتين هما: التراث السردي العربي والفكر الغربي، وسعى البحث إلى إبراز كيفية تعامل الناقد مع هذه المفارقات.

المصطلح: اجتهد البحث في رصد أهم المصطلحات السردية الأكثر استعمالا في كتابات سعيد يقطين، مع التمهيد لها ببعض الاستعمالات والتعريفات التي أخذتها هذه المصطلحات، بهدف إبراز خصوصية تعامل سعيد يقطين معها مثل: السرديات، النص، الخطاب، القصة، الصيغة، الرؤيا، التناص. وهي مصطلحات راجت في الدرس النقدي العربي عموما، وقد واجهها يقطين بأطروحات علمية واسعة وتعامل معها بوعي نقدي حداثي، عن طريق التنقيب والمساءلة حينا والتباين والمعارضة حينا آخر.

المنهج: حاول البحث بصعوبة تقديم تصور عن المنهج الذي اتبعه سعيد يقطين في كتاباته ولاسيما في المؤلفين محل الدراسة، صعوبة يقر بها الناقد نفسه، كون إشكالية المنهج تظل من الإشكاليات الكبرى التي يواجهها النقد العربي الحديث، وخلاصة هذا التصور، هو أن يقطين كان ينطلق من العودة إلى التراث، يستحضر نصوصا سردية عربية، تتمتع بجملة من المميزات الخاصة، ثم يحاول قراءتها بواسطة مناهج حديثة منتقاة من الدرس النقدي الغربي.

أما الفصل الثالث المعنون بـــ: " التطبيق السردي في الخطاب النقدي عند سعيد يقطين من خلال:

- تحليل الخطاب الروائي.
- انفتاح النص الروائي".

فيبدأ بتمهيد يتم بعده الوقوف عند كل كتاب على حدا، ففي الكتاب الأول تم التطرق إلى المقولات الثلاث التي عالجها، والمتمثلة في: مقولة الزمن، مقولة الصيغة، مقولة الرؤية. وفي كل مرة يتم إبراز تميز الخطاب الروائي عن الخطاب التاريخي. ثم يأتي الكتاب الثاني كتوسيع للكتاب الأول، عن طريق الانتقال من الخطاب إلى النص في بنياته المختلفة (البناء النصي، التفاعل النصي، البنيات السوسيونصية). ومن خلال ذلك كله يحاول البحث إبراز كيفية اشتغال سعيد يقطين في مؤلفيه، وكيفية تطبيقه لرؤاه وتصوراته على روايات المتن المدروس.

وخلاصة لهذه الدراسة تم تقديم جملة من الملاحظات والآراء حول المشروع اليقطيني، تم من خلالها إبراز أهم الإيجابيات والمآخذ التي طرحها هذا المشروع المعرفي.

وقد تم اعتماد منهج مزدوج –إن صح القول- في هذه الدراسة، فهو وصفي في الفصل الأول، باعتبار عملية تتبع السرديات في الدرسين الغربي والعربي تستدعي استحضار هذا النوع من المناهج، وتحليلي نقدي في الفصلين المتبقيين، حيث تناول مدونة البحث بالتحليل والنقد للرؤى والتصورات والنتائج المتوصل إليها .

و لم أعثر –في ما أعلم- على مراجع كثيرة تناولت المؤلفين المذكورين بالدراسة والتحليل والنقد، فاضطررت إلى الاستعانة ببعض مؤلفات الناقد الأخرى: مثل: (القراءة والتجربة، الرواية والتراث السردي، قال الراوي، الكلام والخبر، من النص إلى النص المترابط) إضافة إلى بعض ما كتب حول السرديات بصفة عامة مثل: (المتخيل السردي) و(السردية العربية الحديثة) لعبد الله إبراهيم، (نظرية الرواية والرواية العربية) لفيصل دراج، (اللغة الثانية) لفاضل ثامر، (مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، مصادرها العربية والأجنبية) لفاطمة الزهراء أزرويل.

أما الكتب المترجمة فأمثل لها بـ: (خطاب الحكاية) و(عودة إلى خطاب الحكاية) لجيرار جينيت، (مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص) لرولان بارت، (الخطاب الروائي) لميخائيل باختين.

وكأي بحث تصادفه عقبات وعراقيل، فقد واجه هذا البحث عدة صعوبات، أهمها المنهجية منها، والتي فرضتها طبيعة الدراسة في حد ذاتها، والتي يمكن اعتبارها نقدا للنقد أو نقدا للوعي، وعي ناقد عربي له حضور قوي في الساحة النقدية العربية بمؤلفاته وأطروحاته وتصوراته التي غدت مرجعا للكثير من الدراسات التي أتت بعده، إذ لم يكن من السهل علي أبدا خوض غمار هذه المغامرة لولا يقيني التام من أن الأعمال الجيدة هي التي تثير الإشكاليات والتساؤلات، وتستثير الأفكار والعقول بطبيعتها الاستفزازية، والمتفتحة على الحوار والبحث المستمرين. هذا إلى جانب قلة المراجع التي تناولت الموضوع، ومحدودية الدراسات العلمية الدقيقة فيه.

كما تجدر الإشارة أيضا إلى الصعوبات النفسية والمادية، والتي ارتبطت بالفترة الزمنية الطويلة نوعا ما التي استغرقتها هذه الدراسة، وكل ذلك من أجل أن ينال البحث حقه في التركيز والجدية. هذه العوامل مجتمعة جعلت البحث يتوغل بصعوبة في موضوع هذه الدراسة، مزودا بعدة قليلة من الدراسات العلمية المتخصصة.

ويبقى في النهاية هذا العمل المتواضع مجرد جهد بشري يحتمل الخطأ والصواب، فإن وفقت فيه فمن الله، وذلك ما أرجو، وإن جانبني الصواب فحسبي الاجتهاد وإثارة بعض الأسئلة.

كما لا يسعني في الأخير إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل لكل من قدم لي يد العون في هذا البحث، وأخص بالـــذكر الأستاذ الفاضل حسان راشدي، الذي تحمل معي عناء هذا البحث، ووقف إلى جانبي توجيها ونصحا لإتمام هـــذه الدراسة التي تبقى بدورها مجرد محاولة للقراءة، قراءة منفتحة على مراجعات دائمة، تهدف في النهاية إلى التطـــوير والإغناء.

– تمهيد :

1- الســـــــرد:

السرد هو الذي يهتم بشؤون الحكي وكل ما يمت إليه بصلة (الراوي، المروي لـــه، التقنيـــات الســـردية وغيرها)، وقد ارتبط وجوده بوجود الإنسان في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة، لذا فهو قديم النشأة قـــدم نشـــأة الإنسان، ومستمر ومتواصل ومتطور، استمرار وتواصل وتطور الحياة البشرية، ويمتد مفهومـــه ليشـــمل مختلـــف المجالات والخطابات، فهو يتواجد في اللغة المكتوبة، كما يتواجد في اللغة الشفهية، ويتواجد في لغـــة الإشـــارات والإيماء كما يتواجد في التاريخ والرسم والملحمة، وبعبارة موجزة هو موجود في كل ما يقرؤه الإنسان أو يسمعه أو يشاهده أو يحكيه، ذلك ما عبر عنه رولان بارت في قوله: "ويمكن للقصة أن تعتمد على اللغة المفصلية، شفوية أو مكتوبة، ويمكنها كذلك أن تعتمد على الصورة، ثابتة أو متحركة، كما يمكنها أن تعتمد على الحركة، وعلـــى الاختلاط المنظم لكل هذه المواد . وإنها لحاضره في الأسطورة والخرافة، وحكايا الحيـــوان، والحكايـــة، والقصـــة القصيرة، والملحمة، والتاريخ والتراجيديا، والمأساة، والكوميديا والمسرح الإيمائي، والصورة الملونة... وإن القصـــة لحاضرة بكل هذه الأشكال غير المتناهية تقريبا في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة وفي كل المجتمعات. وإنها لتبدأ مـــع التاريخ الإنساني نفسه"[1].

تؤكد هذه المقولة لا محدودية هذا العلم، فهو أشمل وأوسع من أن يخضع لقيود لغوية معينة، يفرضها نـــوع مـــن الخطابات الأدبية، وإنما يتسع ليشمل ما هو أدبي، وما هو غير ذلك، ولعل هذا ما يفسر الركام الهائل من الســـرود المختلفة عبر التاريخ الإنساني، وإن كان جزءا كبيرا منها تاه في أدغال الماضي، نظرا لعدم ظهور حركة التدوين إلا في وقت متأخر، و لم يبق من هذه السرود إلا ما دون في وقت لاحق، أو ما تناقلته الأجيال مشافهة، وبطرق حكي كثيرة ومتعددة.

وأمام هذا الزخم الهائل من السرود المتنوعة، وطرق الحكي المختلفة، وجد البـــاحثون في هـــذا المجـــال أنفســـهم مضطرين إلى التفكير في وضع قواعد وأسس تتحكم وتؤطر مختلف هذه الإنجازات، ولتحقيق هذا الطموح اتجهت الجهود إلى البحث في الأشكال السردية، بغية العمل على تصنيف تلك الأعمال، كي يتسنى فيما بعد دراســـة أي نص سردي، كيفما كان نوعه أو أصل نشأته أو لغته.

وكانت البداية مع الشكلانيين الروس، وبالأخص مع رائدهم فلاديمير بروب، الذي سعى مـــن خـــلال دراســـته لمورفولوجيا الحكاية الشعبية إلى العمل على ضبط وتحديد وحدة قياس ثابتة، يمكن بواسطتها مقارنـــة وتصـــنيف مختلف أنواع السرود، وتمثلت وحدة القياس تلك في الوظيفة، هذه الأخيرة التي يقصد بها الفعـــل الـــذي تؤديـــه شخصية من شخصيات الحكاية، ويتحدد من زاوية المعنى الذي يأخذه في مسار الحبكة، وقد قـــام بعـــد تحليلـــه للحكايات الخرافية إلى ضبط عدد الوظائف في واحد وثلاثين وظيفة، تتوزع على سبعة تجمعات منطقية هي دوائر الفعل.

---

[1] - رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993، ص 25، 26.

ومن حينها غدت هذه الدراسة منطلقا ومرجعا هاما، للكثير من الأبحاث التي جاءت بعدها والمشتغلة بنفس المجال، فقد ترجم مؤلف بروب (مورفولوجيا الحكاية) إلى العديد من اللغات، وذاع صيته في مختلف أرجاء العالم.

وتوالت الجهود والدارسات على أيدي كبار الباحثين والمنظرين، أمثال: كلود بريمون، جريماس، تودوروف، جيرار جينيت، رولان بارت وغيرهم . وأصبح للدراسات السردية علم مستقل قائم بحد ذاته هو (علم السرد).

2- الســـــرديات:

ارتبط هذا المصطلح بالمجال السردي، ويعد من أبرز المصطلحات التي ظهر حولها جدل كبير من طـــرف الباحثين والدارسين، ويرجع بعض النقاد نشأته إلى البلغاري تزفيطان تودوروف، الـــذي اقترحـــه ســـنة 1969 لتسمية علم لم يوجد وقتها، هو (علم الحكي) (La science de récit).[1]

وبتطور الأبحاث والدراسات السردية، شاع مصطلح آخر، هو (السردية) (Narrativité) وأصبح كـــل مصـــطلح يحيل على اتجاه خاص في عملية التحليل: " أحدهما موضوعاتي بالمعنى الواسع (هو تحليـــل القصـــة أو المضـــامين السردية)، والأخر شكلي، بل تنميطي (هو تحليل الحكاية بصفتها نمط " تمثيل" للقصص، في مقابل الأنمـــاط غـــير السردية كالنمط المسرحي، وبعض الأنماط الأخرى خارج الأدب على الأرجح) " [2]، وقد اصطلح على تســـمية الاتجاه الأول الذي ارتبط بمصطلح (السرديات) بـــ : (سيميائيات الخطـــاب الســـردي، الســـرديات البنيويـــة، السرديات وغيرها)، ويركز في التحليل على عملية السرد في حد ذاتها ، أو بتعبير آخر، على الخطاب الســـردي. وأبرز أعلامه: جيرارجينيت وتزفيطان تودوروف.

أما الاتجاه الثاني الذي ارتبط بمصطلح (السردية)، فقد اصطلح عليه بـــ (السيميائيات السردية)، ويركـــز بصـــفة خاصة على مضامين العمل السردي . ويعد جريماس أبرز ممثليه.

وقد ظهرت جهود عدة للجمع بين هذين الاتجاهين، إلا أن هذه الفكرة لم تستسغ كـــثيرا مـــن طـــرف كبـــار السرديين، وفضل كل اتجاه الاشتغال وفق المبادئ والأسس التي قام عليها لأول مرة، وإن كانت الإنجازات المحققة في نهاية المطاف مكملة لبعضها البعض فيما يخص دراسة النص الأدبي.

وما تجدر الإشارة إليه، هو أن اللبس والخلط بين هذين المفهومين أو بين هذين الاتجاهين بلغ أوجه في الدراســـات العربية، التي كثيرا ما توظف المنهجين في الدراسة الواحدة دون مراعاة للفروق بينهما.

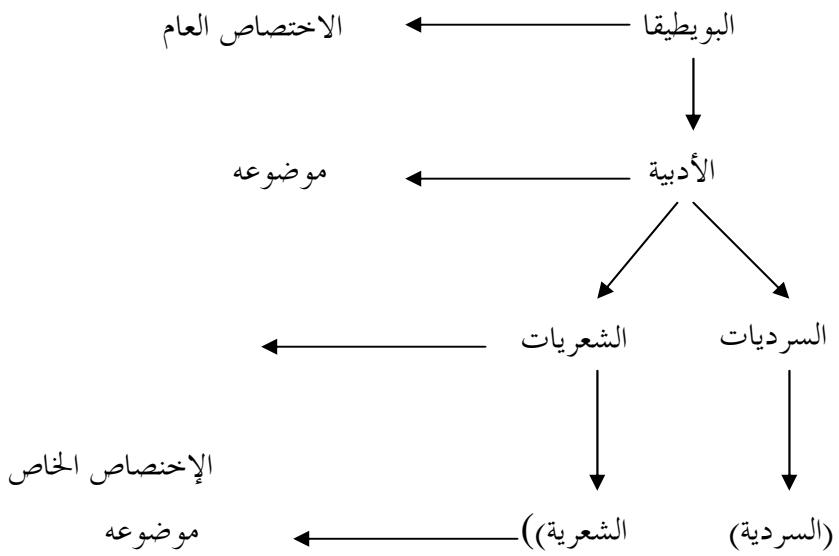
ورغم ذلك فقد ظهرت هناك زمرة من النقاد العرب الذين أبدوا وعيا نقديا، وتميـــزا في التعامـــل مـــع هـــذين الاتجاهين، آخذين بعين الاعتبار الحساسيات المنهجية التي غالبا ما ترجع إلى أصل النشـــأة، فتجنبـــوا التوظيـــف العشوائي والعفوي لتلك المصطلحات. وأضرب مثالا لذلك بالناقد المغربي سعيد يقطين الذي استقر على مصطلح

[1] - يوسف وغليسي: السردية والسرديات، قراءة اصطلاحية، مجلة السرديات، ع1، جانفي 2000، ص 17.

[2] - جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000، ص 17.

(السرديات)، معتبرا إياها الاختصاص الذي ينطلق منه في دراسته للسرد العربي "إن السرديات هي الاختصاص الذي أنطلق منه في معالجة السرد العربي"[3] .

وقد عد هذا الاختصاص فرعا من علم كبير هو البويطيقا، سيتضح ذلك من خلال قوله: " تندرج السرديات باعتبارها اختصاصا جزئيا يهتم بـ (سردية) الخطاب السردي، ضمن علم كلي هو البوطيقا، التي تعنى بـ(أدبية) الخطاب الأدبي بوجه عام، وهي بذلك، تقترن بـ (الشعريات) التي تبحث في (شعرية) الخطاب الشعري" [1]، على النحو التالي[2] :



ويتضح من خلال هذا المخطط أن سعيد يقطين يوسع في الثنائية المعروفة (شعرية، شعريات) لتصير (البوطيقا، الشعريات، الشعرية)، متجاوزا بذلك ما تعارف عليه النقاد الغربيون أنفسهم، فالأدبية التي كانت مجرد موضوع للشعرية، تصبح أعم منها كما تصبح السردية التي كانت فرعا من الشعرية مساوية لها، وقد ميز من خلال تصوره هذا بين اتجاهين سرديين كبيرين[3]:

الاتجاه الأول: وينعته تارة بالسرديات المنغلقة أو السرديات الحصرية، وتارة أخرى بسرديات الخطاب، وهي سرديات بنيوية تركز على الخطاب في حد ذاته.

الاتجاه الثاني: يأخذ هو الآخر تسميات عدة مثل: السرديات التوسيعية أو المنفتحة، سرديات القصة وغيرها . وفي هذا الاتجاه يتم التركيز بالدرجة الأولى على المحتوى . ومن خلال هذين الاتجاهين يتم الانتقال من المستوى اللفظي للخطاب إلى المستوى الدلالي للنص، ومن السرديات إلى السوسيوسرديات.

---

[3] - سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص 22.

[1] - المرجع السابق، ص 23.

[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - المرجع نفسه. ص 24.

3- السرد العربي: واقع وآفاق:

السرد العربي واحد من أهم القضايا والموضوعات التي بدأت تستقطب اهتمام الدارسين والباحثين العرب، لاسيما في السنوات الأخيرة، فبعد أن فرض الشعر سلطته لفترة غير وجيزة على الدراسات العربية، حيث ألفت فيه كتب ومدونات واسعة راحت تتتبع تاريخه وترصد مختلف تطورات وتحولاته، بدأ نجم السرد يلوح في الأفق وإن بإنجازات تظل ناقصة دائما إذا ما قورنت بالشعر، وغير كافية لإقامة تصور دقيق وشامل عن الموروث السردي العربي.

وأما السرديات باعتبارها منهجا نقديا يستخدم في مقاربة النصوص، فهي حديثة عهد في النقد العربي، إذ أنها لم تظهر إلا في ثمانينات القرن العشرين، وهو ظهور متأخر إذا ما علمنا أن تطبيقها في النقد الغربي كان منذ بداية خمسينات القرن العشرين، ولعل ذلك راجع إلى مختلف الظروف السياسية والثقافية التي كانت تعيشها البلاد العربية في تلك الحقبة، والتي أدت إلى ضعف الحركة العلمية والأدبية بصفة عامة، وحركات الترجمة والتعريب بصفة خاصة، مما أدى إلى تأخر وصول المنجزات الغربية إلى النقد العربي، هذا الأخير الذي لم يجد ضالته إلا في تلك المنجزات، لاسيما وأن تراثه لا يمنحه أداوت نقدية أو آليات إجرائية لمقاربة مختلف الأشكال السردية المتعددة والمتنوعة، والتي ظلت لفترة طويلة مغيبة أمام سلطة الوزن والقافية، و لم تعرف السرديات كمنهج نقدي إلا بعد الترجمات العديدة التي عرفها مؤلف بروب الشهير (مورفولوجيا الحكاية)، وتعد ترجمة إبراهيم الخطيب سنة 1986 أهمها، هذا التاريخ الذي يعتبره بعض النقاد البداية الفعلية للاهتمام بالسرديات في الدرس النقدي العربي.

وكأي رافد يرد إلى الساحة العربية النقدية، فإن التعامل معه يتم ضمن مستويين اثنين: مستوى الانبهار والتلقي العقيم، ومستوى التفاعل الواعي والإيجابي، وضمن المستويين نفسهما تم التعامل مع السرديات عند العرب، على اعتبار أنها ظهرت وتبلورت كمنهج يقارب النصوص في بيئة نقدية غربية، تختلف أيما اختلاف عن البيئة النقدية العربية.

وكان ظهور المستوى الأول في بدايات تلقي هذا العلم أو هذا النوع من الدراسات، حيث كان هناك انبهار شديد بكل ما يصل الساحة النقدية العربية من نظريات ومصطلحات ومفاهيم مرتبطة به، فكان التطبيق الآلي عن طريق محاكاة أنماط سردية غربية وتوظيفها دون فهم دقيقة لها أو ضبط لمصطلحاتها، أو وعي بالأصول والسياقات المعرفية التي ظهرت فيها، فكانت النتيجة كتابات غامضة تائهة بين الأصلي والمترجم، بين المنهج والمصطلح، بين النظرية والتطبيق، بين المعطى والواقع، كتابات لا تعرف من أين أتت ولا أين ستذهب؟ فهي غير مضبوطة ولا محددة المعالم والمرجعيات، ويرجع ذلك إلى كونها ألبست نماذجا بمقاسات لا تتلاءم إطلاقا وخصوصيتها الفكرية، وهويتها العربية الضاربة في الأعماق.

وقد مثل هذا المستوى كتابات الكثير من النقاد العرب، والتي لا يتسع المقال لذكرها أو إحصائها.

أما المستوى الثاني فقد ظهر في مرحلة لاحقة، حيث وضع المنجز الغربي موضع السؤال والمحاورة والبحث والتنقيب، وكانت هناك محاولات عديدة سعت إلى خلق أرضية خصبة يمكن أن يقام فيها تفاعل إيجابي مثمر، عن طريق تطويع تلك الأشكال السردية الغربية، بما يتناسب وخصوصية الثقافة السردية العربية، فكان الأخذ من الآخر

أخذا يقضا واعيا، يهدف إلى تطوير الذات بأحدث التقنيات والآليات التي توصل إليها هذا الآخر، فظهرت هناك الدعوة إلى العودة إلى التراث والتأصيل له ومحاولة الانطلاق منه مع تغيير زاوية النظر في التعامل معه، فبدل تقديسه وتكديسه في زاوية من زاويا التاريخ، صار لزاما استنطاقه بشتى الطرق، وإثبات أهليته لأن يكون مجالا خصبا لمختلف الأبحاث والدراسات الحديثة، وفي هذا الصدد يقول الناقد سعيد يقطين: " بهذا التصور نريد اقتحام التراث العربي ورغم وجود قراءات وتصورات عديدة لجوانب مختلفة من هذا التراث، فإننا نعتبرها إجمالا، عاجزة عن تحقيق المبتغى الذي نرمي إليه، لأنها بكلمة وجيزة لم تأخذ بأسباب البحث العلمي التي ننطلق منها في معالجة الجوانب التراثية التي اهتمت بها، كما أنها لا تمكننا من تحديد النظر إلى ماضينا بالصورة التي تجعلنا نتقدم في فهم الذات العربية والذهنية العربية بما يخدم تطلعات العربي وآفاقه المستقبلية، وتحقيق مثل هذه المبتغيات لا يتحقق إلا من خلال تغيير زاوية النظر..."[1]. ويستدعي تغيير زاوية النظر تجاوز مختلف التصورات القديمة للتراث، وإقامة تصورات جديدة تمس كافة الأصعدة والمستويات.

وقد أدى هذا الوعي الجديد لدى النقاد العرب، إلى بروز اتجاهين كبيرين في دارسة السرد العربي، وكل اتجاه يعبر عن الخلفية المعرفية والأسس العلمية المنطلق منها.

الأول: اتجه إلى دراسة المضامين أو المعنى في العمل السردي (الحكاية/ القصة) انطلاقا من النظريات التي أرسى قواعدها بروب وعدلها جريماس فيما بعد، وأبرز من مثل هذا الاتجاه: السعيد بوطاجين، سعيد بنكراد، ناصر العجيمي وغيرهم.

أما الاتجاه الثاني: فقد انصب اهتمامه على العمل السردي من جانبه التركيبي، أي من حيث كونه خطابا، مهتديا في ذلك بما قدمته البنيوية الشعرية في هذا المجال، ويعد كل من عبد الله إبراهيم وسعيد يقطين أبرز من مثلا هذا الاتجاه . ولعل الكتابات التي قدمها هؤلاء النقاد من كلا الاتجاهين كفيلة بتوضيح الوجهة التي سلكها كل اتجاه.

وسيتم تسليط الضوء من خلال هذا البحث على الناقد المغربي سعيد يقطين، الذي حاول تقديم مشروع ابستمولوجي للسرديات العربية، ينتقل فيه من المستوى التركيبي إلى المستوى الدلالي، ومن السرديات إلى السوسيوسرديات، موسعا بذلك مجال اشتغال السرديات، ومصرا على اعتبارها علما مستقلا قائما بحد ذاته " إن السرديات باعتبارها علما سرديا، تسعى إلى الإحاطة بمختلف جوانب السرد من حيث هو خطاب له خصوصيته وبنياته التي تميزه عن غيره من مكونات العمل الحكائي. ومعنى ذلك أن هناك اتجاهات ونظريات عديدة في تحليل السرد، وليست السرديات سوى واحدا من تلك الاختصاصات .وكي يكون حديثنا عن السرديات ملائما ودقيقا، لابد من وضع السرديات في نطاق حدودها النظرية والعملية، والاشتغال بها دون أي تعميم أو خلط مع غيرها من النظريات والعلوم السردية أو الحكائية المختلفة"[2].

ذلك ما يمكن تلمسه في مؤلفاته المختلفة مثل: (تحليل الخطاب الروائي، انفتاح النص الروائي، الرواية والتراث السردي، قال الراوي، الكلام والخبر وغيرها)، والتي قدم فيها سعيد يقطين آراءه وأطروحاته حول السرديات

---

[1] - سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 18.

[2] - حيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، مقدمة الكتاب، ص: د.

بكثير من التميز والمغايرة- مقارنة مع الكثير من النقاد العرب- فهو وإن كان يقر في مواضيع كثيرة من كتبه باستفادته من النظريات والمنجزات الغربية إلا انه لم يكن أسيرا لها، بل كان يسائلها ويحاورها وأحيانا أخرى يعارضها ويقدم تصوره الخاص به.

وفي ذلك كله كان ينتقل من: (سرديات القصة) إلى (سرديات الخطاب) وصولا عند (السرديات النصية)، موضحا تميز كل مستوى عن الآخر ومؤكدا على ارتباط وتكامل هذه المستويات مع بعضها البعض، بغية بلوغ الهدف العام الذي سعى إلى تحقيقه، والمتمثل في صياغة تصور شمولي ومنفتح، ينظر إلى السرديات على أنها علم كلي قائم بحد ذاته.

أولا: السرديات في الأصول الغربية:

I – فلاديمير بروب (Vladimir propp) ومورفولوجيا الحكاية:

يعتبر فلاديمير بروب رائد الدراسات السردية بكتابه "مورفولوجيا الحكاية"[1]، الصادر سنة 1928 والذي كان يطمح من خلاله إلى تحديد وحدة قياس ثابتة تسمح بمقارنة وتصنيف مختلف السرود، أي الوصول إلى عزل الظواهر الثابتة عن الظواهر الطارئة المتحولة، ثم اختبارها وتحليلها بطريقة استقرائية موضوعية وعرضها بعد ذلك. وقد ترجم كتابه هذا إلى اللغة الانجليزية سنة 1958، وفي سنة 1960 خصص له (كلود ليفي ستراوس) مقالا تحت عنوان (البنية والشكل) وترجم إلى الفرنسية سنة 1970، كما نجد في اللغة العربية عدة ترجمات له، مثل ترجمة أبي بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر سنة 1989.

وللوصول إلى استخراج مجموعة من القواعد والقوانين العامة المتحكمة في بنية الخرافة، وهي قابلة لأن تشتغل كنموذج عام، يقدم بروب أربع أطروحات:

1- الأطروحة الأولى: "إن الأحداث الثابتة والدائمة هي وظائف الشخصيات مهما كانت تلك الشخصيات والطريقة التي تؤدى بها تلك الوظائف.إن الوظائف هي العناصر المكونة للخرافة"[2]، وما يؤكده بروب من خلال هذه الأطروحة هو أولوية الوظائف (Les fonctions) على الفواعل أو الشخصيات (Les personnages)، فالوظائف تحافظ على ثباتها وتماثلها مهما تغيرت الظروف المحيطة بها، وهي العامل الأساسي في خلق الشخصيات، هذه الأخيرة التي تعد مجرد أداة لتحقيق الوظائف، وبالتالي فلا يهم الشخصية المتمثلة لها، ويمكن تعيينها من خلال اسم يعبر عن الفعل، وهذا ما يؤكده أكثر تعريف بروب للوظيفة، فوحدة القياس التي تحدثنا عنها سابقا هي الوظيفة، أي الفعل الذي تقدم به شخصية من شخصيات الحكاية والذي يحدد من زاوية المعنى الذي يكتسب في مسار الحبكة.

2- الأطروحة الثانية: "إن عدد الوظائف التي تتضمنها الخرافة العجيبة محدود"[3]، وهو لا يتجاوز واحدا وثلاثين وظيفة، وبالمقابل نجد التنوع والتباين يمس العناصر الأخرى المتغيرة (الشخصيات، الوسائل، الصفات)، غير أن مبدأ المحدودية هذا لا يستوجب تحقيقا كاملا لهذا العدد من الوظائف داخل كل حكاية.

3- الأطروحة الثالثة: "إن تسلسل الوظائف واحد دائما"[4]، أي أنها تسير وفق نمط ثابت في كل الحكايات، فحتى وإن كانت هذه الوظائف لا تتحقق باستمرار وبنفس العدد في كل الحكايات، فإن هذا لا يغير من النظام العام الذي يتحكم في تسلسلها، كما أن غياب بعض الوظائف لا يغير بالضرورة من وضعية الوظائف الأخرى.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا النظام التتابعي للوظائف لا يلغي بعضها بعضا، وإنما يخضعها لعملية تصنيف تجعل منها قصة واحدة متواصلة.

---

(1) -Vladimir propp: Morphologie du conte, Edition du seuil, 1965, 1970. Paris.

(2) - عبد الوهاب الرقيق: في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 1998 ص12. نقلا عن: Vladimir propp: Morphologie du conte, p31

(3) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها. نقلا عن: Vladimir propp: Morphologie du conte, p31

(4) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها. نقلا عن: Vladimir propp: Morphologie du conte, p31

4- الأطروحة الرابعة: "كل الخرافات العجيبة تنتمي إلى نفس النمط البنيوي"[1]، أي إلى نفس النوع (Type) من حيث بنيتها، وكأن القارئ أمام حكاية واحدة ببنية واحدة، ويمكن أن يفهم هذا التشابه بين الحكايات على أن هناك مجموعة من الظواهر النصية التي لا يمكن أن تفسر إلا من خلال ربط بعضها ببعض، هذا الربط يكشف لنا عن بنية (Structure) شكلية موحدة، تقع في أساس تشكل كل الحكايات.

غير أن هذه الأهمية الكبيرة التي حظيت بها الوظائف لدى بروب، لم تمنعه من التطرق إلى عناصر أخرى ربما لا تملك نفس أهمية الوظائف، إلا أنها تدخل كعناصر أساسية في تشكيل البناء الحكائي في مجمله.

5- دوائر الفعل: بعد تحديد الوظيفة يعمد بروب إلى تحديد ما يسميه بـ "دوائر الفعل"، أو الحدث: أي تحديد تجمعات منطقية لمجموعة من الوظائف المتشابهة التي تقوم بها شخصية واحدة أو أكثر، وعدد الدوائر يتناسب وعدد الشخصيات الفاعلة داخل الحكاية، ويحددها بروب بسبعة دوائر، هي كالتالي[2]:

1- دائرة فعل المتعدي ((Agresseur: الإساءة / الصراع مع البطل / المطاردة.

2- دائرة فعل الواهب (Donateur): نقل الأداة السحرية ووضعها تحت تصرف البطل.

3- دائرة فعل المساعد (Auxiliaire): سفر البطل إلى مكان آخر، إصلاح الإساءة (الافتقار)، النجدة، القيام بالأعمال الصعبة، تغيير هيئة البطل.

4- الأميرة أو الشخصية موضوع البحث (Personne recherchée): طلب القيام بالأعمال الصعبة، ووضع العلامة قسرا، انكشاف البطل المزيف، الاعتراف بالبطل الحقيقي، الزواج.

5- دائرة فعل الموكل (Mondateur): إرسال البطل.

6- دائرة فعل البطل(Héros) : السفر بهدف البحث، الاستجابة لمطالب الواهب، الزواج.

7- دائرة فعل البطل المزيف (Faux héros): السفر بهدف البحث، الاستجابة لمطالب الواهب، الادعاءات الزائفة.

معتبرا هذا النموذج الخاص بالشخصيات نموذجا عاما، كون المضمون المحدد لكل دائرة سيظل ثابتا، مهما تغيرت أسماء الشخصيات أو تمظهرت الأفعال.كما يتطرق أيضا إلى:

- العناصر التي تقوم بربط الوظائف مع بعضها البعض ؛ فالوظائف في نظامها التتابعي قد لا تسير وفق خط متواصل، وإنما تحدث لها بعض التقطعات، هذه الأخيرة تفرض إدخال عناصر تملأ البياض الفاصل بين الوظائف.
- العناصر التي تساهم في تثليث الوظيفة الواحدة (إذ بعد فشل الوظيفة الأولى والوظيفة الثانية، يكون النجاح حليف الثالثة).
- الدوافع (التحفيز/المحفزات): أي الأسباب المساعدة على خلق مبرر للقيام بوظيفة ما.

---

[1] - المرجع السابق، ص 13. نقلا: Vladimir propp: Morphologie du conte, p33

[2] - المرجع نفسه، ص17.

كما يشير في النهاية إلى طرق إدخال الشخصيات إلى مسرح الأحداث: "فكل نمط من الشخصيات يملك طريقة خاصة في الدخول إلى مسرح الأحداث، وكل نوع يشير إلى أساليب خاصة تستعملها الشخصية للتسرب إلى الحبكة"[1].

وصفوة القول: إن دراسة بروب هذه من خلال مؤلفه (مورفولوجيا الحكاية) استطاعت استقطاب اهتمام معظم الباحثين في مجال الأدب عامة والدرس السردي بصفة خاصة، لما تتمتع به من طبيعة استكشافية، من خلال توجيه الأبحاث السردية إلى التحليل العلمي الصارم والموضوعي والمنطقي للظواهر الأدبية، وذلك عن طريق عزل الثابت عن المتحول من خلال استخلاصه للبنية التجريدية الخاصة بعدد لا محدود من الخرافات العجيبة.

ورغم هذه الأهمية لمشروع بروب وقيمته التاريخية، إلا أنه لم يكن بمنأى عن بعض الانتقادات والملاحظات الموجهة له؛ فكلود ليفي ستراوس (Claude lévis strauss)، يرى أن المشروع لم ينجح في بلورة أدوات إجرائية منفصلة عن المتن وفاعلة فيه، كما أنه وضع التحليل في مستوى سطحي، حيث أن السردية لم تتناول إلا من خلال تجليها المعطى من خلال التحقيق النصي، وبعبارة أخرى هناك فصل بين المستوى التوزيعي والمستوى الاستبدالي، مما أدى ببروب إلى الفصل بين المضمون والشكل، فهو بعتبر أن الشكل وحدة قابل للإدراك "أما المضمون فلا يشكل سوى عنصرا زائدا، ولا يملك أي قيمة دلالية"[2]، ويبين ستراوس أن الأمر مختلف بالنسبة للبنية ؛ إن المعنى شكل والشكل ليس سوى تحقق خاص ضمن تحققات أخرى ممكنة لنفس البنية الدلالية "فليس هناك مجرد من جهة وملموس من جهة ثانية، ذلك أن الشكل والمضمون من طبيعة واحدة ويخضعان لنفس التحليل، مادام المضمون يستمد واقعه من بنيته، وما يسمى بالشكل ليس سوى بنية من البنيات المحلية حيث يوجد المضمون"[3]. فستراوس يرى بأن بروب أضاع المضمون في رحلته من الملموس إلى المجرد، لذا فهو يعتبر الفصل بين الشكل والمضمون فصلا فاسدا، كما يرى أن ما اعتبرها بروب عناصر عرضية وغير وظيفية، ستصبح هي أساس الحكاية وأساس تلوينها الثقافي، مقدما في ذلك جملة من الأمثلة لا يسع المجال للتطرق إليها.

ومن الباحثين الذين قدموا أيضا ملاحظات حول مشروع بروب كلود بريمون (Claude Bremond)؛ الذي رأى أن محدودية الواقع السردي المدروس، والمتمثل في الخرافة قد حكمت على منهج بروب بالغائية الفجة نوعا ما "فوظيفة المعركة مع المعتدي على سبيل المثال، تجعل وظيفة الانتصار على المعتدي ممكنة ووظيفة انهزام البطل غير ممكنة" [4].

---

[1] - سعيد بن كراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2. 2003، ص 14، نقلا عن Vladimir propp: Morphologie du conte, Edition du seuil, 1965, 1970. Paris.p102.

[2] - سعيد بن كراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص16، نقلاعن Lévis trauss (Claude) Antropologie structure deux. ed plon 1973 p: 158

[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] - عبد الوهاب الرقيق: في السرد، ص18، نقلا عن Claude Bremond logique du récit ed du seuil paris 1973 p: 25

ويرى أيضا أن الرسمة الوظائفية التي وضعها بروب "لا تعدو أن تكون رسمة شكلية لعقدة نموذجية إنها كالرحم يفترض أن تنجم عنها كل الخرافات الروسية"[1]، وكما يقول عبد الوهاب الرقيق فإن" هذه الآلية الشكلية الجافة أفقدت عمل بروب بعض طرافته وأبعدته عن المرونة والتنوع التي يتمتع بها الواقع القصصي"[2]، موضحا بأن بروب ركز في عمله هذا على المنهج المتبع ومدى صلاحيته على حساب العمل الأدبي.

أما الباحث السيميائي جريماس (A.J.Greimas) فيرى أن "عدد الوظائف التي أحصاها بروب أكثر من أن تتاح هيكلتها بشكل إجرائي متلائم مع الواقع القصصي العام"[3]، إلا أن هذه الرؤية تختلف عن سابقتها كونها تسعى إلى تعديل المشروع واستيعابه داخل تصور جديد أكثر مرونة وتفتحا، وسيتم التطرق إلى ذلك في حديثنا عن جريماس ومشروعه السيميائي.

ومهما يكن؛ فإن هذه الانتقادات والملاحظات، لا تنقص من قيمة المشروع البروبي، وإنما تدفعه وتطوره، عن طريق المساءلة البناءة لمختلف أطروحاته، وكما يقول جريماس:

"إن قيمة المشروع البروبي لا تكمن في عمق التحليلات التي تسند هذا المشروع ولا في دقة الصياغات، وإنما في طبيعته الاستفزازية وفي قدرته على إثارة الفرضيات. ومن هنا فإن ما يميز السيميائيات السردية هو تجاوز خصوصية الحكاية العجيبة، والمهمة الملقاة حاليا على عاتق هذا المنهج هي تعميق مفهوم الخطّاطة السردية بصيغتها التقنينية". [4]

---

[1] - المرجع السابق، صص 19. 20. نقلا عن: Claude brémond logique du récit p 26

[2] - المرجع نفسه، ص. 19

[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها. نقلا عن Aj Greimas sémantique Structurale, Larousse, Paris 1966 p 192

[4] - .سعيد بن كراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص 24

II- رولان بارت: (Roland Barthes) والتحليل البنيوي للسرد:

يقول رولان بارت: "وإن القصة لحاضرة بكل هذه الأشكال غير المتناهية تقريبا، في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات. وإنها لتبدأ من التاريخ الإنساني نفسه. فلا يوجد شعب لا في الماضي ولا في الحاضر، ولا في أي مكان من غير قصة، فلكل الطبقات ولكل المجموعات البشرية قصصها"[1].

انطلاقا من هذه المقولة، يمكن للدارس رصد ملامح الرؤية العامة لـــرولان بارت حول السرد، فهو يؤكد علـــى أهمية هذا الأخير في حياة الإنسان وعلى الحضور الدائم له، هذا الحضور الذي يظهر في اللغة المكتوبة والملفوظـــة، وفي الصورة الثابتة والمتحركة وفي الأسطورة والتاريخ وفي التراجيديا والدراما والكوميديا والسينما، وفي الـــنقش على الزجاج وفي المحادثة. أي بعبارة أخرى في كل الأمكنة وفي كل الأزمنة.

ثم يعمد الباحث إلى طرح بعض التساؤلات التي من شأنها أن تخفف من حدة الحيرة والغموض اللذين يواجهـــان الدارس إثر اصطدامه بمثل هذه المقولات والتعريفات الواسعة، ومن بين هذه التساؤلات قولـــه: "هـــل يجـــب أن نستخلص من هذا أن كونية القصة تتمركز في لا معناها ؟ أم أنها جد عامة، بحيث لم يبق للمرء ما يقـــول فيهـــا، اللهم إلا أن يصف بعضا من أنواعها الفريدة جدا، كما يفعل التاريخ الأدبي ؟ ولكن كيف يمكننا أن نسيطر علـــى هذه الأنواع؟..."[2].

للإجابة على مختلف هذه التساؤلات وغيرها، سعى بارت إلى صياغة نظرية تعتمد على نموذج اللسانيات بهـــدف التزود بالمصطلحات والمفاهيم، وحاول تقديم ذلك في ضوء مقولات خمس هي كالآتي: لغة القصـــة، الوظـــائف، الأفعال، السرد، نظام القصة.

1. لغة القصة:

تناول بارت هذا العنصر انطلاقا من التصور اللساني ومتجاوزا إياه في نفس الوقت، التصور الذي يقـــف أثناء التحليل والدراسة عند حدود الجملة، والتي تعتبر من وجهة نظر اللسانيين أكثر وحدة قابلة للدراسة، وبما أنها نظام وليست متوالية من الكلمات فحسب، فإنه يمكن دراسة هذا النظام وتطبيق نتائجه على كل ملفوظ، باعتبار هذا الأخير تتابع للجمل التي تكونه.

وبالعودة إلى التعريف الذي يعرضه بارت، وهو تعريف مارتنيه ((A. Martinet للجملة بوصفها أصغر مقطع يمثل الخطاب تمثيلا تاما وكاملا[3]، يتضح لنا بأن القوانين التي تتحكم في نظام الجملة يمكنها أيضا أن تطبق على نظـــام الخطاب، باعتباره متوالية من الجمل، إلا أن نظام الخطاب يتجاوز حدود الجملة، أي أنه يتجاوز الموضوع الـــذي تدرسه اللسانيات. فالخطاب ـــ حسب بارت ـــ: "يملك وحداته وقواعده ونحوه فيما بعد الجملـــة، ورغـــم أن الخطاب مكون فقط من جمل فمن الطبيعي أن يكون الخطاب (هذا ألما بعد) موضوعا للسانيات ثانية" [4]، وهنـــا

---

[1] - رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص 25.

[2] - المرجع نفسه، ص 26.

[3] - مجموعة مؤلفين: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط ط 1، 1992، ص 11.

[4] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إشارة إلى لسانيات الخطاب، وهو يرى ضرورة إعادة النظر في تلك الدراسات، مقترحا وجود علاقة متجانسة بين الجملة والخطاب.

من خلال هذا التماثل بين نظام الجملة ونظام الخطاب، يتضح لنا سعي بارت الحثيث إلى توسيع دائرة موضوع الدراسات اللسانية، فهو يدعو إلى اعتبار الخطاب جملة كبيرة، والملاحظ هنا أن بارت يعرف الخطاب الأدبي في ضوء لغتين: اللغة الطبيعية الخاضعة للقوانين المعيارية التداولية، واللغة الاصطناعية التي تخضع إلى قوانين خاصة أبدعها الإنسان، ولا يمكن الوصول إلى هذه اللغة إلا بعد اكتشاف اللغة الطبيعية.

والعلاقة بين اللغتين أو بين اللغة والخطاب تسمى (التماثل)، ومن ثم يعد السرد جزءا بنيويا في الجملة وليس متتالية من الجمل، ويصفه بأنه جملة كبيرة مثله مثل كل جملة تقريرية، ويقر على أن الخطاب يتوفر على عناصر الجملة وبخاصة مدلولات الفعل (الأزمنة، المقام، الصيغ، الضمائر)، إلا أن هذه العناصر توجد في الخطاب مكررة ومحوّلة بما يلائم قانون السرد. ويشير بارت إلى التصنيف العاملي (نظرية العامل) المقترح من طرف غريماس، والذي أولى أهمية للتحليل النحوي للوظائف، وهو ما يراه داعما لفكرة التماثل عنده ؛ باعتباره أداة من أدوات السرد، ولفهم فكرة التماثل أكثر، أعرض قول بارت: "لم يعد من الممكن تصور الأدب فنا يهمل العلاقة باللغة من كل جهة، وخاصة بعد أن يكون قد استخدمها استخدام الأدوات في التعبير عن الفكرة والانفعال أو الجمال، فاللغة لا تكف عن مصاحبة الخطاب وهي تعرض عليه مرآة بنيتها الخاصة: ألا يصنع الأدب، وخاصة اليوم لغة من شروط اللغة نفسها"[1]، أي أن لا يضع الأدب نفسه شروط التعبير للغة نفسها.

من هذا القول يمكن تفسير العلاقة التماثلية بأنها مصاحبة اللغة للخطاب، مما يجعل منها لغة ثانية حاملة للخطاب السردي.

هذا عن العنصر الأول في لغة السرد (العلاقة بين الجملة والخطاب)، أما عن العنصر الثاني (مستويات المعنى)؛ وانطلاقا من أن "الحديث عن المعنى والدلالة بالنسبة للنص الأدبي لا ينفصل في حقيقة الأمر عن الحديث عن اللغة"[2]، فإن بارت يشيد مرة أخرى بإنجازات اللسانيات على هذا المستوى، فهي تعتبر السرد بنية مكونة من عدة جمل، والمعنى يتألف من ترتيب عدد من العناصر القابلة للوصف على المستويات المختلفة (الصوتي، النحوي، السياقي) وفق نظام خاص (نظام تراتبي)، يمنحها إمكانية الاندماج مع عناصر أخرى تليها (علاقة الكلمة بالجملة مثلا)، (الجملة بالسياق) وغيرها.

وما يقال عن الجملة ينطبق على الخطاب الذي يخضع بدوره لنظام خاص يمكنه من إنتاج المعنى، وبتم ذلك من خلال مستويين: مستوى الإنشاء (مستوى تركيبي) ومستوى الأداء (مستوى لفظي).

ويرى بارت أنه رغم هذه المستويات المقترحة ورغم الافتراضات المعطاة لها، فإن ذلك لا ينفي اعتبار "القصة درجات متراتبة"[3].

---

[1] - رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ص 34.

[2] - عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة: مطابع الرسالة الكويت ط 1 1997 ص 140.

[3] - رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص 37.

هذه التراتبية التي تظهر في تسلسل أحداث القصة وانسجامها والتوقف عند الطبقات التي تشكل هذه القصة، أي المرور من مستوى إلى مستوى آخر، باعتبار أن المعنى لا يمكن أن يتشكل في مستوى واحد من مستويات السرد، وإنما عبر الامتداد الأفقي والعمودي للنمط السردي "فالمعنى ليس في نهاية القصة إنه يتجاوزها"[1]،وهنا يقترح بارت ثلاث مستويات للوصف والتحليل، هي:

- مستوى الوظائف.
- مستوى الأفعال.
- مستوى السرد.

ويؤكد على ارتباط هذه المستويات بعضها ببعض، ويتم ذلك بطريقة إدماجية تتابعية، ويرى أنه لا يمكن أن توجد وظيفة ما تحمل معنى إن لم تكن ضمن فعل نتيجة عامل ما، وهذا الفعل بالذات لا يكون له معنى إلا ضمن عملية السرد.

مما سبق نستنتج أن لغة السرد تشتغل وفق علاقة تماثلية مع اللغة الطبيعية، التي يشترط أن يكون الدارس قد اكتسبها لتصير لغة اصطناعية (ثانوية)، لا يمكن أن تفسر إلا بالعودة إلى اللغة الطبيعية، إضافة إلى التماثل فإن لغة السرد تتجاوز نظام الجملة إلى نظام أوسع يعتبر السرد جزءا منها.

وعن بناء المعنى في الخطاب السردي، فإنه يتشكل من عملية التقاطع الحاصلة بين الامتداد السردي الأفقي والاختراق العمودي المتضمن في هذا الامتداد.

2- الوظائف (Les fonctions):

2-1- تحديد الوحدات:

في هذه المقولة سعى بارت إلى تحديد أصغر الوحدات السردية، وانطلاقا منها يمكن تحديد مقاطع الخطاب السردي، باعتبار السرد نسقا يتألف من عدة وحدات، ويتم هذا التحديد وفق طريقة منطقية انطلاقا من المعنى الذي يعد معيار كل وحدة سردية.

أما معيار المقطع السردي فهو الوظيفة، فإن المقطع القصصي يحدد بالوظيفة التي يتضمنها، وفي حديثه عن الوظيفة يقول بارت: "فروح كل وظيفة تكمن في رشيمها إذا جاز القول. وهذا يسمح لها أن تزرع القصة بعنصر سينضج لاحقا"[2]، فالإشارة إلى أي جزئية في الحكي، قد يشكل وظيفة أو وحدة سردية.

ثم ينتقل إلى الحديث عن أنماط الوظائف مؤكدا على أن السرد لا يتألف من الوظائف فقط، فما هي إلا جزء من البنية السردية، وإنما يستكمل الخطاب السردي معناه بجميع عناصره وجزئياته، وحتى إن بدت لنا بعض هذه الجزئيات غير مهمة أو غير دالة. فربما تكون كذلك في مستوى معين وبالغة الأهمية في مستوى آخر.

فالوظيفة إذن عنصر أساسي من عناصر الخطاب السردي، تتحدد بالطريقة التي قيل بها المضمون، ويمكن أن توجد في الجملة أو في مركب (عدة جمل)، أو في الكلمة الواحدة، بخلاف مفهوم اللسانيات الذي يحددها بوحدة

---

[1] - المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] - المرجع نفسه، ص 40.

المضمون؛ ذلك أنه أثناء السرد تستقل الوحدات السردية عن الوحدات اللسانية، إذ يمكن للغة السرد أن تتضمن مدلولات غير مباشرة إلى جانب المدلولات المباشرة لها.

2-2- أصناف الوحدات:

تصنف الوحدات السردية حسب بارت إلى صنفين: الوظائف والدلائل[1]. فالأولى (أي الوظائف) يتطابق مفهومها عنده مع مفهوم بروب، إلا أنه يفصل ويوسع فيها كثيرا ويعطيها بعدا أكثر حيوية، والثانية (الدلائل) : تشتغل بطريقة عمودية، وتسهم في فهم أعمق للقصة باعتبارها تحيل إلى مدلولات عديدة. وما يميز الوظائف عن الدلائل هو الدور الذي يؤديه كل منهما، فالوظائف تؤدي دور البناء التوزيعي للسرد، أما الدلائل فتقوم بدور البناء الاستبدالي. وبعبارة أوضح ؛ ترتبط الوظائف بالأفعال أما الدلائل فترتبط بالصفات[2].

وانطلاقا من هذين الصنفين من الوحدات يمكن إقامة تصنيف للسرود: فهناك نوع من السرود تسيطر فيه الوظائف

(كالخرفات الشعبية)، وهناك نوع آخر تبرز فيه الدلائل أكثر (كالروايات النفسية)، وداخل كل صنف من هذه الأنواع نجد صنفين آخرين من الوحدات السردية الصغرى، ذلك أن الوظائف داخل الوحدات السردية ليس لها نفس الأهمية، فبعضها يشكل مفصلا حقيقيا للسرد وتسمى الوظائف الرئيسية (أنوية)، في حين أن البعض الآخر لا يقوم إلا بملأ بعض الفراغات التي يمكن أن توجد بين الوحدات المفصلية وتسمى بالوسائط (Les catalyses) وهي تؤدي دورا تكميليا[3]. وفي تعريفه للوظيفة الرئيسية يقول بارت: "ولكي تكون وظيفة من الوظائف أساسية، فإنه يكفي الفعل الذي تحيل إليه، أن يفتح (أو يحتفظ أو يغلق) بابا من أبواب التعاقب المنطقي لتتابع القصة. ويمكن القول باختصار إن على الوظيفة أن تدشن أو تغلق شكا من الشكوك"[4]. شكا أو ترددا ما، مغيرا بذلك المسار الذي ستأخذه القصة.

وعليه؛ فالوظائف الرئيسية تكتسي أهمية بالغة بالنسبة للوحدات السردية، وهي ترتبط فيما بينها وتؤدي دورا مزدوجا، فهي زمنية ومنطقية معا. بينما الوسائط تتعالق بهذه الوظائف وتؤدي وظيفة زمنية.

من هنا يمكن استنتاج آلية اشتغال حركية السرد، فهي تشتغل ضمن نظامي "التتابع والتلازم" أو "التعاقب والمنطق"، أي بين ما هو تاريخي وما هو منطقي[5]. وتجدر الإشارة هنا إلى أن **بارت** ينقد مبدأ السببية الذي يفسر في ضوئه تتابع الوقائع، ويرى أن الإدغام (Ecrasement) الذي يقع بين ما هو منطقي وما هو زمني (يتحقق عبر بنية الوظائف الرئيسية)، مؤكدا على الدور الهام للوسائط في إحداث ذلك الإدغام، فهو لا ينفي أهميتها حتى وإن بدت الوظيفة التي تؤديها ضعيفة فهي يمكن أن تسرع أو تبطئ أو تدفع سير الخطاب كما يمكن أن تلخصه أو تنحرف به عن مجراه .

---

(1) - رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص45.

(2) - ينظر: المرجع السابق، ص 46.

(3) - ينظر: المرجع نفسه، ص47.

(4) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(5) - المرجع نفسه، ص 48.

والوسائط هي التي تجعل الوظائف الرئيسية قابلة للإدراك، إذ أنها تنبئ باستمرار عن وجود أو تشكل معنى، من خلال التوترات الدلالية التي تحدثها في الخطاب.

يمكن القول إذا، أن الوسائط باعتبارها تعليقات أو صفات أو سلوكيات تساعد على فهم وإدراك الخطاب، فهي ملازمة له. بالمقابل نجد الوظائف ملازمة للقصة أكثر. ثم ينتقل بارت إلى صنف آخر من الدلائل والتي تتميز بكونها ترتبط بالشخصيات أو بالسرد، وتقوم هذه الدلائل بوظيفة وصف الشعور أو حالة الجو أو آراء فلسفية، أو تقوم بتقديم معلومات خاصة بالمكان أو الزمان، ويؤكد بارت على ضرورة وجود القارئ المتمكن الذي يتمتع بقدرة تفسيرية، تساعده في فك رموز الدلائل بنوعيها (الخاصة) و(المخبرة)، ويرى أن العلاقة بينهما كتلك الموجودة بين الوظائف الرئيسية والوسائط، فالدلائل المخبرة مهما بدت ضعيفة فهي تستخدم للتأكد من واقعية المرجع ولتجذير الحكاية في الواقع، من خلال تحديد زمان ومكان الوقائع، ويمكن تلخيص المقولة الثانية على النحو التالي:

قسم بارت الوحدات السردية إلى أربعة أقسام: الوظائف الرئيسية (الأنوية)، الوسائط، الدلائل، المخبرات. وتتعالق الوسائط مع الأنوية، كما تتعالق المخبرات مع الدلائل. ويمكن لهذه الأصناف من الوحدات السردية أن تتداخل من الناحية الوظيفية، كأن تؤدي وحدة سردية وظيفتين في آن واحد (وظيفة النواة ووظيفة القرينة)، أو أن تحيل وحدة سردية وسيطية على قرينة، وهذا ما يطلق عليه اقتصاد السرد، أي أن تكون لغة السرد إيحائية موجزة، مما يستدعي وجود قارئ ماهر يتمتع بمعرفة مسبقة، يساهم من خلالها في اكتشاف تلك الحمولة الدلالية عن طريق استنطاق ومساءلة الخطاب السردي "وبدون هذه المعرفة المسبقة تتحول الأنواع الأدبية إلى طلاسم عند القارئ حتى ولو كتبت بلغته الأم"[1].

2-3- التركيب الوظيفي:

لمناقشة هذا العنصر يطرح بارت إشكاليتين: الأولى حول العلاقات التي تربط الوحدات السردية بمختلف أنواعها، والثانية حول قواعد التوليف الوظيفي للسرد.

وهو يرى بداهة أن كل وسيطة تلتصق بوظيفة رئيسية، بحيث لا يمكن الاستغناء عن أي وظيفة، عكس الوسائط فهي قابلة للإلغاء دون وقوع أي خلل في بنية السرد، وهذا ما يعيد طرح التتابع والتلازم (أو الزمن والمنطق) في البنية السردية، وأيهما أهم في حال التركيب الوظيفي. ويتعرض بارت هنا إلى مجموعة من الدراسات السابقة (إسهامات غريماس، بريمون وتودوروف)، ليخلص إلى أن هذه النماذج هي فرضيات قابلة للتطور باستمرار باعتبارها تسعى إلى تقديم طرائق في التحليل البنيوي للسرد، إلا أنها لا تمكن من القبض على كل الوظائف الرئيسية لا سيما إذا تعلق الأمر برواية.

فبارت يرى أن الوظائف الرئيسية لا يجب أن تتحدد نتيجة لأهميتها وإنما نتيجة لطبيعة علاقتها، لأن الطابع الوظيفي للسرد، يفرض نظاما من الروابط تشكل وحدتها الأساسية مجموعات صغيرة من الوظائف يطلق عليها اسم (متوالية)، وهي نفس التسمية التي أوردها كلود بريمون.

---

[1] - ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000، ص 127.

انطلاقا من هذا، تكون المتوالية سلسلة من الوظائف تنتظم بطريقة منطقية، وهي نوعان: منفتحة ومنغلقة ؛وتنفتح المتوالية عندما لا يكون لأحد حدودها أي سابق متضامن، وتنغلق عندما لا يكون لحد من حدودها أي ناتج، فالمنفتحة هي التي يكون حدها غير متضامن مع متوالية أخرى، والمنغلقة هي التي تؤدي الفعل بتتابع الوظائف حتى النهاية. كما يشير **بارت** إلى وجود متواليات تبدو ظاهريا لا قيمة لها، أطلق عليها اسم "المتواليات الصغرى"، وهو يدعو إلى الاهتمام بها، لأنها تشكل غالبا "الذرة الأكثر دقة في نسيج السرد " [1].

ويخلص بارت إلى أن هذه التسميات هي مجرد لغة (واصفة)، تدرس (سنن السرد)، وهي موضوعة لصالح القارئ، لتمكنه من الدخول في عالم (الخطاب السردي)، وهو مزود بجملة من المفاهيم التي تمكنه من فك شفرات ذلك الخطاب وإعادة بنائه، وذلك يتطلب كفاءة أدبية عالية أي " إتقان السلوكات التي تفرضها مختلف أنواع الخطابات " [2] .

3- الأفعال (Les fonctions):

ترتبط الأفعال مباشرة بالشخوص، ولقد أولت الدراسات الحديثة أهمية خاصة لما يعرف بـ (الشخصية القصصية)، نظرا للدور الأساسي الذي تلعبه في أداء الفعل القصصي، فهي لم تعد مجرد شكل ظاهري (اسم وفاعل لفعل)، وإنما تحولت إلى كيان سيكولوجي واجتماعي "مكتمل البناء"، ذو أبعاد سيكولوجية واجتماعية. فـفورستر يقسم الشخصيات إلى نوعين مسطحة ومدورة، " والشخصية المسطحة هي التي يمكن وصفها بعبارة قصيرة تشرح دورها في الحوادث، لأنها ـــ باختصار ـــ لا تتاح لها الفرص لتنمو وتتغير مع تراكم الحوادث، وهي ضرورة في الرواية، ويستطيع القارئ أن يتذكرها بيسر،خلافا للشخصية المدورة التي هي أعقد من المسطحة"[3]، وكلا النوعين يدرسان من خلال العالم الروائي، ويؤكد **بارت** على عدم وجود أي سرد دون شخصيات أو عوامل (Les actants).

ويوضح كيف أن البنيوية لا تعد الشخصية "كائنا" وإنما "مشاركا"، فـكلود بريمون يحددها بوصفها عاملا لجملة من المتواليات من الأفعال الخاصة بها، وبالتالي فإن كل شخصية مهما كانت صفتها رئيسية أو ثانوية فهي بطلة في متواليتها الخاصة بها.

أما تودوروف فانه يعتبر الشخصية موضوعا أساسيا في العملية السردية: "الشخصية هي موضوع القضية السردية" [4]، دارسا إياها انطلاقا من ثلاث علاقات كبرى يسميها (محمولات قاعدية)، وهي: (الحب، التواصل، المساعدة)، وهذه العلائق هي التي تمكن الشخصية من الاندماج في الفعل.

ويقترح غريماس تصنيفا للشخصيات انطلاقا من الفعل الذي تقوم به، ومن هنا جاءت تسمية (العامل)، إضافة إلى ذلك فقد صنفها بحسب الأجزاء الدلالية للجملة إلى: ذات، موضوع، مفعول. ويقابلها في حالة السرد: التواصل، الرغبة، الاختبار.

---

[1] - رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص58.

[2] - دومنيك مونقانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، منشورات الاختلاف ط 1 2005 ص 22.

[3] - إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع عمان ط 1 2003، ص 173 – 174.

[4] - تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية ترجمة عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف ط 1 2005 ص 73.

كما يقيم غريماس تقابلا منطقيا بين الأزواج: (الفاعل/ الموضوع)، (المرسل/ المرسل إليه)، (المساعد /المعارض)[1].
ويمكن للشخصية القصصية أن تدرك في ضوء العلاقات القائمة بين هذه الأزواج.

ويبين بارت أن هذه التصورات الثلاثة تشترك في عدة عناصر، موضحا أن تحديد الشخصية ينبغي أن يكون داخل دائرة الأفعال التي تشارك فيها، لذا فهو يدعو إلى دراسة الشخصية ضمن ما يسمى بـــ"مستوى الأفعال"[2].

3-1- مسألة الفاعل (Actant):

يطرح هذا العنصر السردي عند بارت إشكالات عدة، فيمكن أن تلتقي مجموعة من الشخصيات حـــول فعل واحد، كما يمكن أن تتحد الأفعال حول شخصية واحدة، وهذا ما يمنح نظرية "العامل" لدى غريماس أهميـــة خاصة ؛ فهي تساعد على تصنيف السرود، كما تساعد على التواصل الخطابي، إلا أنها من ناحية أخرى كما يرى بارت لا تكشف بالقدر الكافي عن مدى مساهمة الشخصيات في الفعل الســـردي، وبالتـــالي يجـــب أن تحـــدد الشخصيات من حيث مكانتها، أو تواجدها في الخطاب السردي.

كما يقرن **بارت** مرة أخرى وجود الشخصية في البنية السردية بوجود العامل، وهو يـــدعو إلى دراســـة مكانـــة الشخصية نحويا، وذلك بالاستعانة باللسانيات لتمكنه من تحديد الضمير الشخصي (أنا / أنـــت) أو اللاشخصـــي (هو) للفعل، ولا يمكن وصف هذه الضمائر المتعلقة بالخطاب إلا ضمن مستوى السرد، وانطلاقا من هذا يمكـــن الولوج إلى مستوى الأفعال.

4- السرد:

يناقش بارت مفهوم السرد من خلال عنصرين، التواصل السردي ووضعية السرد.

4-1- التواصل السردي:

انطلاقا من قاعدة التواصل التي تتطلب متكلما ومخاطبا، فإن **بارت** يضع مقابل مانح السرد متقبلا له، فلا يمكن أن يوجد سرد دون قارئ له (متلق)، ورغم بداهة هذه النظرية إلا أنها لم تستغل جيدا من طرف الدراسات الأدبية والنقدية، والتي انصب اهتمامها على المرسل وبخاصة "المؤلف"، أما "القارئ" فيرى بارت أن نظرية الأدب لم تقدم له أي أهمية تذكر.

ويبين أن القضية ليست في التأثيرات التي يحدثها السارد على القارئ، وإنما تتعلق بالعلامات الدالة على كـــل مـــن السارد والقارئ في الخطاب السردي.

فالعلامات الدالة على السارد تبدو أكثر قابلية للوصف، لأنها كثيرة ومتنوعة في المسار السردي، أمـــا العلامـــات الدالة على القارئ فهي مبهمة وغير واضحة أحيانا، وفي الحقيقة ما إن يقوم السارد بنقل المعلومات حتى يتضح أنها لن تسرد إلا من أجل متلق، فلا معنى أن يقدم السارد هذه المعلومة لنفسه.

وفي حديثه عن علامات السرد، ينتقد بارت التصورات المطروحة من قبل الدارسين ثم يقدم تصوره الخاص به:

---

[1] - رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائيات السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص30.

[2] - رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص66.

التصور الأول: يرى بأن السرد يثبته شخص حقيقي معروف هو المؤلف ؛ وهو التصور الذي يدفع إلى الاعتقاد بأن الذي يقدم لنا القصص، ويصور لنا الأشياء والأحداث والشخوص هو الكاتب. وبالتالي يصبح السارد هنا هو "الأنا " الذي يكتب أو يقول خارج السرد، وهذا ما نجده خاصة في الرواية.

التصور الثاني: ينظر إلى السارد على أنه (وعي كلي)، غير متمثل في أي شخصية، عالم بكل شيء، يقوم بسرد القصة، ويوصف بأنه داخلي ؛ كونه يعلم ما يجري داخل أعماق شخصياته، وخارجي كونه لا يتماثل مع الشخصيات، وإنما يشرف على حركاتها وتصرفاتها.

التصور الثالث: يرى بأن السارد ملتزم بأن لا يتجاوز الحدود التي تدركها الشخصيات، ويكتفي هنا بتقسيم الأدوار، فنشعر وكأن الشخصيات هي التي تقوم بعملية السرد"[1].

ينتقد بارت هذه التصورات الثلاثة ويصفها بأنها تتميز بـ " ضيق الأفق "، كونها تنطلق من فكرة أن شخصية السارد حقيقية، وأن الشخصيات عموما مأخوذة من الحياة الواقعية، في حين يراها هو بأنها " كائنات ورقية "[2]، وينفي أن يكون الكاتب الذي يؤلف سردا هوا لسارد نفسه بالضرورة، مستدلا على صحة قوله، بالسرود التي لم يعرف لها مؤلف معين، مثل الخرافات الشعبية والأساطير وغيرها.

كما يرى بارت أن العلامات الدالة على السارد تكون مصاحبة لعملية السرد، وبالتالي فهي قابلة للتحليل السيميولوجي، ورغم أن الكاتب يمكن له أن يمتلك بعض العلامات التي تربطه بسرده خاصة على مستوى اللغة، يبقى السارد غير المؤلف، ويؤكد بارت على ضرورة التفريق بينهما.

ولمناقشة فكرة التواصل السردي على مستوى موقع السارد، ينطلق بارت من نظريات اللسانيات، باعتبار أن بنية السرد لا تختلف عن بنية اللغة، فالسرد – حسب بارت – لا يتجاوز نظامين من العلامات هما: الشخصي واللاشخصي، أي السرد المرتبط بالضمير (أنا) والسرد المرتبط بالضمير (هو). غير أن هذا التمييز بين النظامين قد يحدث فيه لبس إذا ما تم على مستوى الضمير الظاهر في لغة السرد.

وقد يوجد سرد بضمير الغائب (هو) إلا أن إسناده الحقيقي راجع إلى ضمير المتكلم (أنا)، وللحسم في ذلك يدعو بارت إلى إعادة كتابة هذا السرد بضمير المتكلم، فإن لم يترتب عن هذه العملية أي تغيير في الخطاب سوى على مستوى الضمائر، فمعنى ذلك أننا أمام سرد مشخص (شخصي)، أما إذا كانت عملية إعادة الكتابة مستحيلة فمعنى هذا أن السرد لا شخصي، وضمن هذا النوع الأخير يصنف بارت السرد التقليدي. أما السرود الحديثة فهي تمزج بين النوعين مما يسمح بتقوية عنصر التشويق في القصة، وهذا ما يتجلى خاصة في الروايات السيكولوجية.

وعلى القارئ الذي تعوّد السرد اللاشخصي أن يهتم بهذا الجانب، من أجل تسهيل عملية الفهم والاستيعاب، يقول بارت: "فالفعل (كتب) ما عدا اليوم يعني (روى)، إننا نقول إننا نرويه، ونحمل كل المرجع (ما نقول) على فعل العبارة هذا "[3].

فالكتابة عنده تعني الاهتمام باللغة في حد ذاتها، أي الأهم في فعل الحكي هي الطريقة التي تمت بها كتابة هذا الحكي.

---

[1] - المرجع السابق، صص 71 – 72.

[2] - رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ص 72.

[3] - طرائق التحليل السردي، صص 28-29.

4-2- وضعية السرد:

يناقش بارت هذا العنصر انطلاقا من فكرة مفادها أن (المستوى السردي) تحدده (العلامات السردية)، وهي "مجموع العناصر الإجرائية التي تدمج الوظائف والأفعال داخل التواصل السردي" [1]، وبهذا يكتسب السرد طابع الخطاب، نظرا للموقع الذي يحتله هذا المستوى (يقع بين السارد والمتلقي).

ويوضح بارت أن الكثير من العلامات السردية سبق وأن درست في عمليات الحكي التقليدية، حيث كان من ضرورات التأليف معرفة هذه العلامات وطرق التحكم فيها، ويمكن أن يطلق عليها "أشكال الخطاب"، مثل: وصف صيغ تدخل المؤلف، تسنين مداخل ومخارج السرود وأساليب السرد وغيرها. ويضيف بارت إلى هذه العناصر، الكتابة بكليتها كعنصر مشكل للمستوى السردي، فهو يرى بأن دورها يكمن في التعليق عن السرد لا نقله، بمعنى تحديد المستوى السردي أي القرائن والأنساق التي تتحكم فيه، والتي لا تعد من عناصره البنيوية.

فـ**بارت** يتجاوز برؤيته مفهوم السرد الحدود البنيوية إلى مجالات أخرى ترتبط بالحياة، فالسرد لا "يأخذ معناه الحقيقي إلا انطلاقا من العالم الذي يستعمله ففيما بعد المستوى السردي يبدأ العالم، أي تبدأ أنساق أخرى (الأنساق الاجتماعية والاقتصادية والإيديولوجية)"[2]، وهذا ما يستدعي تطوير مناهج التحليل والبحث عن أدوات تتجاوز حدود(الخطاب)، للانتقال إلى مجال سيميائي أوسع، تحلل فيه النصوص السردية وبمشاركة أوسع للقارئ.

5- نظام السرد:

ناقش **بارت** هذه المقولة في ضوء عنصرين أساسين: (التمدد والاتساع) و(المحاكاة والمعنى).

5-1- التمدد والاتساع:

يرى بارت أن السرد تميزه أساسا قدرتان ؛ الأولى نشر علاماته على امتداد المعنى، والثانية إدراج توسعات ضمن تلك الامتدادات، أي أن هناك امتداد واتساع على مستوى المعنى، وهذا ما يمنح اللغة السردية حرية أكبر وهو ما عبر عنه بـ " فقدان النظم " [3] .(Dystaxie) الذي يحدث عندما يتم الفصل بين أجزاء العلامة نفسها بإدخال علامات أخرى، والهدف من هذا التكسير توسيع المجال الدلالي، فتصبح للعلامة السردية الواحدة دلالات متعددة في الوقت نفسه، ويظهر جليا هذا التكسير في فعل التشويق، عن طريق تبطيئ أو تسريع الحدث، بهدف تقوية الاتصال بالقارئ، إضافة إلى ذلك هناك ما يسمى بعمليات الإدراج، التي تقوم بفصل الوحدات السردية المتجاورة، بحيث لا تتطابق مع الحياة الواقعية، فتؤجل بعض الوحدات وتقدم أخرى، دون مراعاة التسلسل المنطقي لها، مما يزيد في تشويق القارئ وانجذابه نحو هذه البنية الهشة.

وفكرة التشويق هاته، تقود إلى الحديث عن فكرة (الفضاءات) أو (البياضات)، حيث أن بنية النص الأدبي تحتوي على عدد كبير جدا من الفراغات وعلى القارئ ملؤها. وهذا ما أوضحه بارت في عنصري التمدد والاتساع، إذ

---

[1] - المرجع السابق، ص 29.

[2] - رولان بارت مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ص 83.

[3] - المرجع نفسه ص 86.

يقول: "بما أن النوى الوظيفية نوى ممتدة، فإنها تمثل فضاءات مزيدة، يمكنها أن تمتلئ إلى ما لا نهاية تقريبا" [1]، حيث يمكن ملؤها بعدد من الوسائط، وقد نوقش هذا النوع من الفضاءات من منظور نظرية القراءة، التي تركز على القارئ في تأويله أو تفسيره للعمل الأدبي، أما عند بارت فهي متعلقة بالمؤلف الذي يعتمد تلك الفراغات لتملأ بالوسائط على المستوى البنيوي.

ويرى بارت بأن السرد يتمتع بقدرته على توظيف الوسائط، وهذه القدرة تعود أساسا إلى قدرة اللغة، على خلاف التصوير مثلا كما في السينما ؛ فقطع حركة مروية أسهل بكثير من قطع نفس الحركة وهي مصورة.
و إلى جانب هذه القدرة التوسيطية، نجد القدرة الإضمارية ؛ التي تسمح باختزال جملة من الوحدات (الوسائط) أو المقاطع، دون أن يخل ذلك بمعنى القصة، وهذا ما عبر عنه بارت " إن القصة تهب نفسها للاختصار"[2]، إلا أن لكل خطاب نمط معين من الاختصار أو التلخيص، فالقصيدة مثلا لا يمكن تلخيصها، لأن تلخيصها معناه إعطاء مدلولها، مما قد يؤدي إلى تغييب هويتها، في حين أن تلخيص السرد يحافظ على المعنى الأصلي للرسالة الحكائية. وهذه الخصائص المميزة للسرد تجعله قابلا لأن ينتقل إلى عدة لغات.

5-2- المحاكاة والمعنى:

يتطرق بارت إلى هذا العنصر انطلاقا من مقولة (الإدماج)، التي يقصد بها الاتصال والانفصال بين المقاطع أو الوحدات السردية، أي التقاطع الذي يحدث بين البنية التوزيعية والبنية الاستبدالية، ويحدث هذا التقاطع عندما يشعر القارئ بوجود خرق للامتداد الطبيعي للسرد، ويعد هذا التشكل البنيوي خاصية من خصائص السرد. ويشبه **بارت** التركيب الإدماجي بشكل معماري جميل، يدرك جماله من خلال منعرجاته وخطوطه، والمسألة مختلفة في السرد فنحن لا ندرك المعمار السردي إلا بعد إدراكه في كليته، يقول بارت: "تقدم القصة نفسها على هذه الصورة كما لو أنها سلسلة من العناصر المباشرة وغير المباشرة المتشابكة بقوة. ولذا، فإن فقدان النظم يوجه القراءة" أفقيا"، ولكن الإدماج يركب عليها قراءة "عمودية" "[3]، فالسرد يتجلى أمام القارئ كمتتالية من العناصر المباشرة وغير المباشرة والمتشابكة فيما بينها، حيث يؤدي انكسار التركيب إلى توجيه القراءة أفقيا، بينما يؤدي الإدماج إلى قراءة عمودية، وعليه؛ فبارت يدعو إلى قراءة الخطاب السردي من خلال البنيتين: السطحية والعميقة، مما يساعد على إقامة قراءة منهجية غير مبعثرة.
كما يدعو بارت إلى التخلي عن مقولة واقعية السرد، لأن وظيفة السرد ليست نقل الواقع كما هو،وإنما مجاوزته إلى بناء مشهد مليء بالألغاز والحمولات الدلالية المتشعبة في اتجاهات مختلفة.ولن تتم هذه الوظيفة على مستوى المحاكاة، بل تتم في مستوى آخر يجاوز الواقع، فالواقع _حسب بارت_ يطعم السرد ولا يقيده.
فالسرد ليس مجرد رؤية واقعية يصورها لنا النص السردي، وإنما هو الرغبة في الوصول إلى المعنى، مما يدفع ببارت إلى اعتبار السرد معاصرا للحوار الداخلي؛ أي أن إشكالية السرد ليست في النشأة وإنما في الشكل؛ الشكل الذي ينقل القصة والشكل الذي يعرض القصة، وهذان الشكلان هما ما يحدد نوعية الخطاب.

---

[1] - المرجع السابق، ص 86.

[2] - المرجع نفسه، ص 87.

[3] - المرجع نفسه، ص 90.

III- جيرار جينيت (Gérard Genette) وحدود السرد:

ساهمت البنيوية اللسانية من خلال مجهودات باحثيها في إيجاد أدوات منهجية تعين على دراسة السرد الأدبي، من خلال تقديم تعريفات دقيقة له، وتعد أبحاث جيرار جينيت من أهم ما قدم، فقد استطاع –مع مجهودات البنيويين عامة – بلورة نظرية شكلا نية للسرد، عن طريق استخراج كل العناصر البنيوية المكونة له عبر مختلف العصور، انطلاقا من ملحمة هوميروس (الإلياذة والأوديسا)، مرورا بالحكايات الشعبية والروايات الكلاسيكية والواقعية، وصولا إلى الروايات الحديثة.

ومن خلال تصنيفات دقيقة للعناصر الشكلية المكونة للسرد اقترحت نظريات علمية دقيقة، تعتمد على جهاز خاص، وتعد آراء جينيت من أهم ما قدم في هذا المجال.

وسيتم عرض بعض هذه الآراء من خلال مقولته الشهيرة "حدود السرد"[1]، والتي حاول فيها إيضاح حدود اشتغال السرد داخل الخطاب السردي في حد ذاته، مستعرضا إياها عبر جملة من المفاهيم المساعدة. وقدم أفكاره في هذه المقولة ضمن ثلاث ثنائيات:

1- المحاكاة والسرد:

يرى جينيت أن الدراسات الكلاسيكية تميزت بالتناقض، فقد اعتبرت السرد تارة نقيضا للمحاكاة وتارة أخرى صيغة من صيغها، وهذا ما يتضح في آراء كل من أرسطو وأفلاطون أثناء دراستهما للإلياذة، فأرسطو يعتبر أن مصدر أي شعر هو المحاكاة، التي يحدد صياغتها من خلال الشروط المشهدية للعرض المسرحي، ويبين جينيت أن الاختلاف بين أرسطو وأفلاطون لا يعدو أن يكون مجرد اختلاف في المصطلحات؛ فهما يتفقان حول التعارض الموجود بين الخطاب الدرامي والخطاب السردي، حيث أن الأول "أكثر اكتمالا من حيث المحاكاة"[2] من الثاني، وأن السرد يساهم في تشكيل بنية هشة للعمل الأدبي.

ويرى جينيت أن الفيلسوفين قد أهملا ملاحظة من شأنها أن تعطي للسرد قيمة وأهمية، مفاد هذه الملاحظة أن المحاكاة المباشرة، إضافة إلى اعتمادها على الحركات فهي تقدم أفعالا، وهي في ذلك ترتكز على كلمات أو نشاط لغوي يمارسه الشاعر، أي على خطاب، ويمكن أن تمارسه أيضا شخصيات مختلفة، ويستدل على ذلك ببعض الأبيات السردية التي نجدها في الإلياذة، والتي تقدم عروضا لفظية لأفعال بعض الشخصيات.

ويقدم جينيت تصنيفات للسرد، كالسرد التاريخي والسرد الخيالي، وأن التعامل مع كل صنف يتطلب قواعد وضوابط معينة ؛ فالأول يستدعي يقظة تامة اتجاه أي تغيرات تحدث داخل النظام السردي لأن ذلك قد يحدث تشويها في قراءة التاريخ، عكس الثاني (السرد الخيالي) والذي يتمتع بمرونة أكبر تمكن من التغيير والتعديل، وإبقاء أو إلغاء بعض العناصر وهذه التصنيفات قائمة على أساس المضمون بالدرجة الأولى.

ويعترض جينيت على فكرة التمييز بين الإنتاج الذهني والإنتاج اللفظي، مما يعني الاعتراض على نظرية المحاكاة، التي تعتبر الخيال الشعري في مستوى أعلى من الخطاب، فيصبح بذلك الحدث التاريخي خارجي بالنسبة لخطاب

---

[1] - مقالة لجيرار جينيت، ترجمها بنعيسى بوحمالة سنة 1988، نشرت ضمن مجلة آفاق الصادرة عن "اتحاد كتاب المغرب" والتي خصت طرائق تحليل السرد الأدبي بعددها 8 – 9 سنة 1988.

[2] - المرجع نفسه ص 73.

المؤرخ، ويرجع ذلك إلى عدم تمييزها بين التخييل والتمثيل، فاللغة تتمثل موضوع التخييل حين تعرضه في شكل الخطاب، أي أن اللغة تجسيد ملموس لموضوع التخييل.

ويخلص جينيت في هذا العنصر إلى نتيجة مفادها، أن الأدب نظرا لكونه تمثيل فإنه يعرف صيغة وحيدة هي السرد، والسرد وحده من غير اقتران بالخطابات. وأن أفلاطون حين جعل المحاكاة مقابل السرد، أو بعبارة أخرى محاكاة تامة مقابل محاكاة ناقصة أوقع نفسه في لبس، لأن المحاكاة التامة هي في حقيقة الأمر الشيء نفسه. وبالتالي لا يمكن اعتبارها محاكاة، لتبقى فقط المحاكاة غير التامة كمحاكاة وحيدة وهي السرد.

2- السرد والوصف:

يعالج هذا العنصر من خلال الاشتغال داخل النص القصصي ذاته، معتبرا أن التمييز بين هذين العنصرين لم يكن واردا في الدراسات القديمة.

يسلم جينيت بداية بصعوبة التمييز بين الوصف والسرد، نظرا للتشابه الكبير في بنيتيهما والتداخل الشديد الحاصل بينهما، فما من سرد إلا ويحتوى عليهما ـــ وإن بنسب متفاوتة ـــ فنحن حين نعرض لجملة الأفعال والأحداث نكون بذلك أمام سرد خالص، أما إن تضمن السرد عرضا للأشياء أو الأشخاص، فنحن أمام ما يسمى (وصفا)، وهذا التمييز يمثل علامة بارزة من علامات الوعي الأدبي، إلا أنه في الوقت نفسه يطرح لبسا كبيرا ؛ فإن كان بالإمكان ومن السهولة أن نتصور وصفا لا يحتوي على أي عنصر سردي، وتوجد فعلا "نصوص وصفية خالصة موقوفة على تمثيل الأشياء في حدود كينونتها الفضائية خارج أي حدث بل وأي بعد زمني"[1]، فإنه من الصعوبة بما كان تصور العكس، أي تصور سرد خاليا من الوصف، لأنه وإضافة إلى العناصر الوصفية يمكن للفعل أن يكون (وصفيا)، من خلال طريقة عرضه لحدث ما، مما يدفع إلى القول بأن الوصف ألصق بالنص من السرد، فالوصف دون حكي أسهل بكثير من الحكي دون وصف .

إلا أنه من الناحية الوظيفية لا نكاد نعثر أبدا على وصف مستقل عن السرد، لأن الوصف في حقيقة الأمر مجرد مساعد للسرد، مهما اتسعت المساحة التي يحتلها. ويبقى السرد يؤدي باستمرار الدور الأول، ذلك ما نجده مثلا في بعض الأجناس السردية، مثل الحكاية الخرافية، القصة القصيرة، الرواية وغيرها. حيث يحتل الوصف فيها الحيز الأكبر.

ويرى جينيت أن هذه العلاقات تعالج في ضوء ما يسمى بالوظائف الحكائية للوصف، أي المهمة التي تضطلع بها المقاطع والمظاهر الوصفية في النص السردي. وبالعودة إلى الدراسات الأدبية التقليدية، يمكن استخلاص وظيفتين بارزتين للوصف ؛ الأولى: وظيفة جمالية، يكون الوصف فيها مثله مثل غيره من المحسنات، ويتجلى ذلك من خلال "التوقفات التأملية"[2] التي تتخلل السرد. أما الوظيفة الثانية الأكثر بروزا وأهمية اليوم، فهي الوظيفة التفسيرية الرمزية، "فالصورة التي ترسم شكل الشخصيات وتصف ملابسهم وأدواتهم وأثاث بيوتهم تكشف عن تركيبهم النفسي وتبرره أيضا"[3]، وتظهر أكثر في روايات بلزاك، حيث يصير الوصف هنا عنصرا مهما (دالا) في

---

[1] - المرجع السابق، ص 76.

[2] - جيرار جينيت: خطاب الحكاية ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الازدي عمر الحلي منشورات الاختلاف، المملكة المغربية، ط 1، 1996، ص114.

[3] - صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي مؤسسة مختار للنشر والتوزيع القاهرة، د ط، 1992، ص 441.

السرد، فهو يثير (نفسية الشخوص) ويبررها في نفس الوقت محاولا بذلك التخلص من هيمنة السرد عليه.

ليخلص جينيت إلى أن التمييز بين الوصف والسرد قائم على أساس المضمون، إذ يرتبط السرد بالأفعال والأحداث في تتابعها الزمني والدرامي، ويكون أكثر (حركية)، في حين يرتبط الوصف بالأشياء والشخصيات كعناصر متجاورة، حيث يركز على المكان ويلغي البعد الزمني، ويكون أكثر (تأملا)، وهما عمليتان متشابهتان من ناحية الصيغ المستعملة في العرض، إذ تستخدمان الوسائل اللغوية ذاتها.

3- السرد والخطاب:

يبين جينيت بأن أفلاطون وأرسطو من خلال كتابيهما (الجمهورية) و(الشعرية) قد اختزلا حقل الأدب في الأدب التمثيلي من خلال المعادلة التالية: الصنعة الشعرية = المحاكاة، وانطلاقا من هذه المعادلة، يكون أرسطو قد أقصى كل الشعراء الذين ترتكز أعمالهم على فعل المحاكاة، سواء كان ذلك بالسرد أو العرض المسرحي. وإذا انتقلنا إلى النثر، نجد أيضا مجالا واسعا للخطاب المباشر الذي يهمل الوظيفة التمثيلية التي نادى بها أرسطو، وعليه؛ فإننا نكون أمام صنفين كبيرين للأدب هما كما اقترح بنفنيست (E.Benveniste): السرد (أو القصة) والخطاب، وفي السرد يبرز ضمير الغائب (هو) أثناء "عرض حالة إنسانية أو مجموعة أحداث لها دورها الخطير في تغيير مسار حياة الفرد أو حياة الجماعة"[1]، وبالتالي فهو يكتسي صفة الموضوعية، عكس الخطاب الذي يسيطر فيه ضمير المتكلم (أنا) مما يمنحه صفة الذاتية، وهذه المقاييس لسانية محضة ولا تتحدد هذه (الأنا) إلا من حيث كونها الشخص الذي يتحدث، أما الموضوعية فتتحدد خلافا لذلك تماما، أي من خلال غياب أي إشارة أو علامة تدل على السارد، وكأن النص مروي من تلقاء نفسه. كما يوضح جينيت أن المفاهيم الجوهرية المحددة للسرد والخطاب، لا يمكن أن توجد بشكلها الخام في أي نص، فالخطاب يتضمن نسبة من السرد، والعكس صحيح، فوجود عناصر سردية داخل الخطاب غير كافية لتخليصه من ذاتيته، لأن تلك العناصر تبقى مشدودة إلى مرجعية المتكلم ـــ الذي يكون له حضور ضمني ـــ، كما أن إدراج عناصر خطابية في صميم السرد "لا بد وأن يتم الإحساس بها كتشويه لاستواء العنصر السردي عند الاقتضاء"[2]، والسرد إذا أدمج في الخطاب يصير عنصرا من عناصره، أما الخطاب المدمج في السرد فيظل خطابا يمكن تمييزه والتعرف عليه، أو بعبارة أخرى يتمتع السرد بصفاء أكبر منه في الخطاب.

ويتتبع جنيت العلاقة المعقدة بين السرد والخطاب، ويستعرض بعض التطورات التي عرفتها الرواية عبر العصور، ففي المرحلة الكلاسيكية كان(المؤلف – السّارد): يتدخل باندفاع في مجرى السرد، حيث يسائل قارئه ويحاوره، وفي نفس المرحلة قد نجد (السارد – المؤلف) يوكل مسؤولية الخطاب كاملة لشخصية من شخصياته، وأحيانا يقوم (المؤلف– السارد) بتقسيم الخطاب بين مختلف الشخصيات، و لم تظهر الموازنة بين السرد والخطاب إلا في القرن 19.

---

[1] - حسين خمري: فضاء المتخيل مقاربات في الرواية منشورات الاختلاف الجزائر ط 1 2002 ص 78.

[2] - طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 81.

ويختم جيرار جينيت مقالته بجملة من التساؤلات التي تنبئ عن رغبة جامحة في تطوير السرد والارتقاء به، كما تفتح المجال أمام أبحاث أخرى ستأتي بعدها : " هل ستتمكن الرواية بعد الشعر من الخروج نهائيا عن عصر التمثيل ؟ وهل يجوز للسرد ــ في إطار تميزه السلبي الذي أتينا على الإقرار له به ــ هل له أن يشكل بالنسبة إلينا مقدما ما يشكله الفن بالنسبة لهيجل ؟ أي كونه "شيئا منتميا إلى الماضي"، ويتطلب منّا باستعجال التعامل معه في نطاق تراجعه وانكماشه. وذلك قبل أن يخلي أفقنا نهائيا ؟"[1].

4- زمنية جيرار جينيت:

من أهم المقولات التي يتبناها جينيت في دراسته : مقولة الزمن، فهو يقسم الزمن في القصة إلى نوعين؛ زمن أوّلي يمثل الحاضر، وزمن تابع يتفرع عنه ويشمل: الماضي (الاسترجاع) (Analepses) والمستقبل (الاستباق) (Prolepses)، ويدل مصطلح استباق على "كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما"[2] أي استحضار الوقائع السابقة عن لحظة القص، أما مصطلح استرجاع فيدل على "كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"[3]، أي استجلاب لأحداث ماضية بالنسبة للحظة القص.

إن سرد قصة هو تمثيل للزمان، وهذا الأخير يندرج ضمن زمان آخر، وإن هذا التمثيل للزمان يستغرق زمنا قد يطول أو يقصر. كما يدعو جينيت إلى الاهتمام والاعتناء بزمن التلقي أيضا، فهو يميز بين نوعين من الزمن ؛ زمن الحكاية المروية وزمن تلقي هذه الحكاية، وذلك من ناحية الترتيب (Ordre) والديمومة (Durée) والتواتر (Fréquence) .

فمن وجهة نظر الترتيب ؛ يختلف ترتيب الأحداث في القصة المروية عند ترتيبها في الواقع أي كما حدثت فعلا، وقد استخدم جينيت مصطلح استرجاع في حالة حدوث ارتدادات إلى الزمان الماضي، أي تقديم أحداث تساعد على فهم واستيعاب ما يجري في الحاضر (لحظة الحكي)، ومصطلح استباق لتوضيح الإسقاطات نحو المستقبل[4].

و لا بد من اختيار الترتيب المناسب لتمثيل الأحداث التي تجري في زمانين ومكانين مختلفين، أو مجموعة الأحداث التي تقع في نفس الوقت، لكن في مكانين مختلفين، مع الأخذ بعين الاعتبار عملية القراءة أو التلقي، التي تستدعي بالضرورة تناوب تلك الأحداث والوقائع، ذلك ما يجعل من الصعوبة بما كان التزام أو احترام الكاتب لديمومة الأحداث، إلا إذا كان السرد عبارة عن نقل لحوارات الشخصيات، حيث يكون الزمان المسرود له نفس الديمومة التي يعيشها المتلقي، وهو يقرأ أو يتابع تلك الأحداث مثل المسرح. كما يوظف جينيت مجموعة من المصطلحات الشارحة والخادمة لمشروعه الزمني، وهي غاية في الدقة؛ فيقول :" وقد يمكن تخطيط القيم الزمنية لهذه الحركات الأربع تخطيطا كافيا جدا عن طريق الصيغ الرياضية التالية، التي يدل فيها ز ق على زمن القصة، وز ح على زمن الحكاية الذي ليس إلا زمنا كاذبا أو زمنا عرفيا:

---

[1] - المرجع السابق ص 83.

[2] - جيرار جينت: خطاب الحكاية، ص 51.

[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] - ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

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 ≻ ∞ زق."[1]

فيستخدم مصطلح المشهد (Scène) في حالة تطابق زمن السرد بزمن الحكاية، وذلك ما نجـــده في حالـــة الحوار مثلا، ومصطلح المجمل (Sommaire) في حالة اختزال أحداث دامت سنوات في فترة قصيرة، ويكون زمـــن القص أقل من زمن الحكاية، كما يعتبر الحذف (Elipses) والوقفة (Pause) قطبا ديمومة السرد ؛ ففـــي الحـــذف تحذف أفعال كاملة سواء كان ذلك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، أما الوقفة ؛ فتمدد فيها الأوصاف وتعليقـــات السارد دون حدود ويصبح هنا زمن القص أكبر من زمن الحكاية، كما يستخدم مصطلح (التواتر) للدلالة علـــى طريقة الحكي مرة واحدة لأحداث وقعت أكثر من مرة ؛ مثل الشمس تشرق كل يوم، ويسمى الســـرد عندئـــذ بـــالسرد المتواتر[2].

وكل هذه الظواهر يعتبرها جينيت تقنيات روائية صرفة، كما تساهم العلاقات فيما بينها على إنتاج مـــا يســـمى بإيقاع السرد[3].

[1] - جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 109.

[2] - المرجع نفسه، ص 129.

[3] - المرجع نفسه، ص102.

ثانيا: السرديات في الجهود العربية:

السرد العربي موجود منذ أن وجد الإنسان العربي، مارسه هذا الأخير بصور وأساليب مختلفة، وخير دليل على ذلك ما وصلنا من نصوص عربية تنتمي إلى حقب زمنية بعيدة، إلا أن السرد العربي كمفهوم جديد وطرح حديث لم يشرع في دراسته والاهتمام به إلا في السنوات الأخيرة، حيث صار واحدا من أهم القضايا التي أخذت تستقطب اهتمام الباحثين والدارسين العرب، وذلك استجابة للمتغيرات والتطورات التي شهدتها الساحة النقدية الأدبية في العالم، الأمر الذي ولد رغبة في إيجاد مفهوم جديد ليحل محل المفاهيم العربية القديمة التي كانت تفتقد إلى الدقة والتحديد.

وقد صاحب هذا الاهتمام الكثير من الإشكاليات والقضايا التي تطرح نفسها بقوة أمام الدارس العربي، سواء تعلق الأمر بالماهية أو بالآليات الإجرائية للتعامل معه.

فظهرت هنا وهناك (مشرقا ومغربا) أسماء عربية تشتغل في هذا المجال، وتسعى لإيجاد نظريات تتناسب والرؤى العربية والخصوصيات الثقافية.

وسنتوقف هنا –على سبيل التمثيل لا الحصر– عند ثلاثة نقاد عرب، ذاع صيتهم في العالم العربي من خلال الجهود التنظيرية الجادة التي قدموها للنقد العربي، وسيسلط الضوء على تلك التي قدمت في مجال السرديات بصفة خاصة. هؤلاء النقاد هما: عبد الملك مرتاض، عبد الله ابراهيم وسعيد يقطين. وهذا الأخير هو موضوع بحثنا وسيتم التطرق إليه بإسهاب.

I – عبد الملك مرتاض:

كان لعبد الملك مرتاض فضل السبق في نقل النظريات اللسانية الحديثة إلى الساحة النقدية الجزائرية، كما أدخل جملة من المفاهيم والمصطلحات الجديدة، وخاض أيضا تجربة قوية مع الحداثة وأعلامها، ذلك ما يتضح جليا عبر العديد من مؤلفاته النقدية، كما عاش النقد اللساني في مختلف تفرعاته واتجاهاته. يؤكد ذلك بقوله:"أنا ناقد ألسني والألسنية هي علم اللغة، وتحت مظلة علم اللغة تأتيك البنيوية وتأتيك السيميولوجية وتأتيك التشريحية وتأتيك الأسلوبية، هناك أربع مناهج تحت مظلة النقد الألسني"[1] .

والدراسات التي قدمها الناقد خلال تلك المرحلة، سواء من ناحية التنظير أو التطبيق، تؤكد أنه يستعير من كل تيار (بنيوي، سيميائي، أسلوبي، تفكيكي) من التيارات الأربعة، لأجل مقاربة نص واحد.

ويرجع هذا التداخل في التشرب من مختلف النظريات والمناهج اللسانية إلى كون معظم النقاد الفرنسيين الذين استقى منهم تلك المفاهيم والآليات الإجرائية هم أنفسهم متعددوا الاتجاهات، فهم بنيويون وسيميائيون وأسلوبيون. والناقد يؤكد استفادته من تلك المناهج ومن أولئك النقاد. فيقول: "ولولا طائفة من النقاد الثوريين الذين رفضوا أن يظل النقد على ما أقامه عليه تين ولانسون وبوف، وأقبلوا يبحثون في أمر هذا النص بشره علمي عجيب، فأخذوا يقلبون أطواره على مقالب مختلفة؛ ومن هؤلاء الاجتماعيون النفسانيون والشكلانيون والبنيويون،

[1] - عبد المالك مرتاض: حوار مع الدكتور عبد الله الغذامي، أجراه جهاد فاضل، عام 1989، ونشر ضمن أسئلة النقد، الدار العربية، د ت، ص 210.

والتفكيكيون أو التشريحيون والسيمائيون، وأثناء كل ذلك الألسنيون والأسلوبيون... ؛ لكان أمر النقد عامة، ودراسة النص الأدبي بخاصة انتهيا إلى باب مغلق لا ينفتح بأي مفتاح"[1]

فعبد الملك مرتاض يشيد بمجهودات هؤلاء النقاد باختلاف اتجاهاتهم ومشاربهم الفكرية، حيث ظل يراودهم حلم (علمية المنهج)، وتجلى ذلك في الأساليب التي كانت تطبق على النصوص، والتي كانت تتميز بقدر معتبر من الدقة المنهجية والصرامة العلمية.

وفي مجال السرديات قدم دراسة تتعلق بالتقنيات السردية، حيث ركز البحث على الشخصية، مقدما في ذلك دلالات الأسماء والأعمار وغيرها. وقد عد الشخصية "كائن حركي حي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه"[2].

كما تطرق إلى كل من الوصف والسرد وطبيعة العلاقة القائمة بينهما، مستفيدا في ذلك من بعض الآراء التي قدمها الدارسون الغربيون. وتبعا لذل يقول مرتاض :" الوصف في السرد حتمية لا مناص منها له، إذ يمكن كما هو معروف أن نصف دون أن نسرد، ولكن لا يمكن أبدا أن نسرد دون أن نصف ؛ كما يذهب إلى ذلك جينيت"[3] مؤكدا على العلاقة الوطيدة والمتشابكة بين الوصف والسرد.

1- عبد الملك مرتاض ونظرية السرد العربية (الرواية أنموذجا):

يعد كتاب الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض: (في نظرية الرواية ــ بحث في تقنيات السرد ــ) من أهم مدوناته التي بذل فيها جهودا تنظيرية كبيرة في مجال الرواية عموما والتقنيات أو آليات السرد بصفة خاصة، وذلك ما يتبين من خلال العنوان الفرعي لهذا الكتاب ــ بحث في تقنيات السرد ــ فالناقد وكما يصرح في مقدمة كتابه يسعى إلى الكشف عن مختلف التقنيات والآليات السردية، انطلاقا من المادة النظرية الغزيرة التي تتوفر عليها المدونات والكتب الغربية، وبوجه خاص الفرنسية.

يقول عبد الملك مرتاض: " 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"[4] .

الكتاب عبارة عن تسعة مقالات،سيتم التركيز على المقالة السادسة، باعتبارها الأقرب إلى المجال المراد دراسته (السرديات) فهي معنونة بـ(أشكال السرد ومستوياته).

2- طرائق السرد في التراث القصصي العربي:

يبتدئ الناقد مقالته بتبيان الأشكال السردية السائدة في التراث القصصي العربي، والتي ارتكزت في أغلب مراحلها على (ضمير الغائب)، هذا الأخير الذي تجسد بجلاء في عبارات مثل:(زعموا).

---

[1] - عبد المالك مرتاض: أ ي. دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟ لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ط1، 1992، ص19.

[2] - عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995، ص126.

[3] - المرجع نفسه، ص264.

[4] - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، المقدمة، ص08.

ويعد كتاب كليلة ودمنة لـــابن المقفع أول مؤلف تستخدم فيه هذه الطريقة السردية، القائمة على استخدام عبارة (زعموا) التي تحمل دلالة سرد أشياء وقعت في الزمن الماضي، وينتقد عبد الملك مرتاض بشدة الاعتراض القائل بأن ابن المقفع قدم ترجمة حرفية لهذا الكتاب، حيث قام بنقله من اللغة الفارسية إلى اللغة العربية. "ونحن نجيب علـــى هذا الاعتراض الشعوبي بأنه لا يقبله منطق، وبأنه لا ينبغي له أن يقوم دليلا دامغا على انعدام أهمية جهد ابن المقفع وجهد اللغة العربية وعبقريتها، ذلك أن الذي يترجم إنما يترجم بما يتلاءم مع روح اللغة المترجم لها، وإلا كانـــت ترجمته فجة خطيرة، وعليلة عسيرة، وهي سيرة من السوء لا تصادفنا في ترجمة ابن المقفع المزعومة"[1]فالناقد هنـــا يميز بين عمل المترجم وعمل الباحث، فإذا كان الأول مبلغ همه حل الإشكالية الاصطلاحية عند طريق فك المبهم وتبسيط الغامض، مستعينا في ذلك بمختلف المعاجم اللغوية مترجمة أو في لغتها الأصلية، فإن الباحث أو الـــدارس يسعى إلى أبعد من ذلك، فهو يرجع الألفاظ إلى سياقاتها المعرفية، منقبا عما تحمله من دلالات وإيماءات لا يمكـــن الاهتداء إليها بالترجمة الحرفية، وأيضا فإنه أثناء عملية نقلها إلى لغة أخرى يراعي خصوصيات اللغة المنقول إليهـــا، ثم يقترح جملة من البدائل يحاورها ويناقشها، ثم يخلص في النهاية إلى اختيار الأنسب منها. أو بعبارة أخرى يجـــب على الباحث أن يتمتع بما يسمى بالملكة أو الكفاية اللغوية.

بناء على هذا يكون عبد الله بن المقفع باحثا ودارسا، لا مترجما. لأن الأسلوب الذي قدمت به تلك الحكايات فيه الكثير من الإبداع، وأي إبداع أعظم من هضم منتوج الآخر وإعادة تشكيله بما يتناسب والخصوصيات المعرفيـــة، مع المحافظة في ذلك كله على روح اللغة الأم.

ولعل توظيف المؤلف لمثل هذه العبارة (زعموا) راجع إلى رغبته في تمييزها عن النصوص الدينية والتاريخيـــة الـــتي شاعت في عصره، والتي تميزت بالتحري الدقيق والتوثيق الصارم، فأراد أن يبين بأن عمله لا يندرج ضـــمن هـــذا النوع الأخير، وإنما يدخل في باب النقل الأدبي، القائم على الخيال الواسع واللغة الإيحائية، وإمكانية التعديل عـــن طريق الزيادة والنقصان، ولقد ظل هذا المصطلح (زعموا) يتصدر مطالع حكايات كليلة ودمنة، كلازمة سردية في النص، إذ" تكررت حوالي ثلاثة وأربعين مرة على الأقل"[2]، مما جعلها تعد بحق أم الأشكال السردية في التـــراث السردي العربي المكتوب.

ويرى عبد الملك مرتـــــاض أنـــها تقـــابل فـــي النقـــــد الغـــــربي ما يعرف بـــــ (الرؤيـــة مـــن خلف)، وهذه التقنية السردية هي التي تضفي على العمل الأدبي الطابع الخيالي من خلال استخدامها لضمير الغائب الذي يمنح العمل الأدبي جمالا ومتعة فنية، وأن ضمير الغائب الماثل فيها، هو إثبات قطعي على الطـــابع الخيـــالي، للعمل الأدبي، والسردي منه بصفة خاصة، ذلك أن ضمير الغائب يحمل دلالة الماضي، والتي تحيل بدورها إلى البعد الخيالي، والإبداعي للأعمال الأدبية، ويشير مرتاض إلى أن هذه التقنيات شاعت عند الروائيين التقليديين الفرنسيين، الذين استعملوا في كتاباتهم ما يسمى بـــ (الماضي البسيط)، والغرض من هذه التقنية المتعة الفنية.

---

[1] - المرجع السابق، صص 163، 164.

[2] - المرجع نفسه، ص 146.

3- فن المقامات والمصطلح السردي عند عبد الملك مرتاض:

أدت محدودية التأثير للشكل السردي السابق إلى ظهور شكل آخر يسمى بـ(المقامات) في نهاية القرن الرابع هجري على يد بديع الزمان الهمذاني، ولقد لقي هذا الشكل الجديد رواجا واسعا، وسار على خطا الهمذاني أبا محمد القاسم الحريري والذي أبدع خمسين مقامة، والمقامة هي "حكاية قصيرة يسودها شبه حوار درامي، تحتوي على مغامرات يرويها راو هو عيسى بن هشام في مقامات بديع الزمان، والحارث بن هشام في مقامات الحريري، هذا البطل قد يكون شجاعا يقتحم الأخطار وينتصر، وقد يكون ناقدا اجتماعيا أو سياسيا، وقد يكون فقيها متضايقا من مسائل الدين أو اللغة، ولكنه في كل الحالات تقريبا متسول ماكر، ولوع بالملذات، مستهتر مخادع، محتال للحصول على المال"[1]. وهي أيضا "وصف للعادات والتقاليد في المجتمع الإسلامي"[2]، وقد كان لهذه المقامات تأثير واسع في الآداب العربية والأوروبية على حد السواء، حيث ألفت على منوالها العديد من المدونات، وكانت جميعا تبتدئ بعبارة (حدثنا أو حدّث أو حكى أو أخبر أو حدثني)، وهي عبارات ذات مرجعية واقعية، كونها استخدمت من طرف رواة الحديث النبوي الشريف، ومن اشتغل في المجال نفسه، إلا أنها في السرود أخذت بعدا إبداعيا صرفا، ويرى مرتاض أن عبارة (حدثني) ألصق بالسرد، باعتبارها تحيل على دواخل الذات فتكشف خباياها، عبر أنسجة لغوية، ولكن نظرا لسطحية المواضيع التي تعالجها المقامات، ومحدودية طموح المشتغلين بهذا المجال، فقد أدى ذلك إلى عدم تطور مثل هذه الأدوات السردية، وانحصارها في تقنيات محدودة.

إضافة إلى ذلك يتطرق مرتاض إلى المصطلح السردي الذي شاع في حكايات (ألف ليلة وليلة) والمتمثل في عبارة (بلغني) التي توحي بانفتاح الخطاب السردي، وبالتالي قابليته للإضافة والتعديل، كما تمنح السارد حرية سرد ما جرى من وقائع، مشكلا بذلك نسيجا سرديا متميزا، مكسبا إياه "شكلا أو قواما جديدا"[3].

أما المصطلح السردي في السيرة الشعبية، فيوضحه الناقد من خلال نموذج واحد من هذه السير يتوقف عنده، والمتمثل في (سيرة بني هلال)، حيث يعمد السارد فيها إلى توظيف عبارة (قال الراوي) وهي تمثل -حسب مرتاض- أشهر الأدوات السردية التي تدارسها المنظرون الغربيون، حيث فصلوا بين زمن الحكاية والحكي، فالراوي هنا لا يعدو أن يكون " كائنا ورقيا"[4] – على حد تعبير رولان بارت- يستخدمه الراوي من أجل منح حكيه البعد الواقعي التاريخي. وقد ارتبط بعبارة (قال الراوي) وعبارة(كان يا مكان)، التي شاعت كثيرا في السرد العربي، لا سيما الشفوي منه، وقد استخدمت أساسا للتعبير عن التراث الشعبي للذاكرة العربية، ويؤكد مرتاض على أن الرواية العربية لم تستطع الانفصال نهائيا عن هذه الأشكال السردية القديمة، لا سيما الشكل السردي الأخير (كان يا مكان) والمعبر عن الزمن الماضي، على اعتبار السرد لا يتعلق إلا بما كان.

---

[1] - محمد رمضان الجربي " الأدب المقارن" منشورات ELGA 2002، ص 126

[2] - حسن جاد حسن: الأدب المقارن، دار الطباعة المحمدية، ط2، 1967، ص65.

[3] - مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط03، 1983، ص 192

[4] - رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص 72.

4- أشكال السرد الروائي:

يعرض مرتاض بعض التحديدات التي قدمها المنظرون الغربيون لأشكال السرد، انطلاقا من علاقتها الحميمية بالشخصية، ومن هذه التحديدات :

1. "أن تقدم الشخصيةُ نَفْسَهَا.
2. أن تقدم الشخصيةَ سِواؤُها من الشخصيات الأخرى.
3. أن يقدم الشخصيةَ سارد آخر.
4. أن تقدم الشخصيةُ نفسَها بنفسها، والسارد، والشخصيات الأخرى معا"[1].

ويعلق الناقد على هذه التحديدات، لاسيما التحديد الأول المتعلق بمعرفة الشخصية لذاتها، وتقديمها للآخرين، فمرتاض يرى أن الشخصية لا يمكنها أن تعمل منعزلة عن بقية العناصر السردية الأخرى (الوصف والسرد) " إن الشخصية لا تستطيع، ولو أرادت ذلك، أن تقدم نفسها خارج إطار اللغة التي يتشكل منها الخطاب السردي الذي يشمل الوصف والسرد من جهة، والحوار الذي يشمل التعامل مع أطراف أخر من وجهة ثانية، وربما المناجاة (Le monologue intérieur) التي تعني التحاور مع جوانية الذات من وجهة أخرى"[2].

وبهذه الالتفاتة يكون مرتاض قد أشار إلى مكون هام، من مكونات الخطاب الروائي، والمتمثل في (الشخصية)، والأبعاد المختلفة التي تأخذها في علاقاتها مع باقي المكونات.

ثم يختم بالحديث عن الضمائر السردية الثلاثة (أنا، أنت، هو) واستعمالاتها، مع تحليل كل استعمال على حدا، ليخلص في النهاية إلى توضيح مزاياه وخصائصه، مبينا أن تلك الاستعمالات لا تؤثر في قيمة العمل الأدبي، "فليستعمل ما يشاء منها ما شاء، متى شاء، فلن يرفع ذلك من شأن كتابته السردية إذا كانت تلامس الإسفاف، كما لن يستطيع الغض من تلك الكتابة إذا كانت تشرئب نحو الآفاق العليا"[3]، فمسألة الضمائر عند عبد الملك مرتاض مسألة جمالية وشكلية، ولا تمس جوهر العمل الأدبي[4].

II- عبد الله إبراهيم وإشكالية التأصيل للسردية العربية:

"ليس ثمة موضوع التبست حوله الآراء وتضاربت، مثلما حصل في موضوع أصول السردية العربية الحديثة ومصادرها ونشأتها وريادتها"[5]، بهذا القول ينطلق الناقد العراقي عبد الله إبراهيم في معالجة قضية شاعت وانتشرت في الدراسات النقدية عموما، والسردية منها على وجه الخصوص، والمتمثلة في إشكالية التأصيل للسردية العربية، ويرجع الناقد أسباب ذلك إلى تغليب مرجعية على أخرى، أو اختزال أسباب النشأة في سبب دون آخر، أو اعتماد السرديات الغربية كمبدأ للقياس، تخضع إليه السرديات العربية.

---

(1) - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص176. نقلا عن J. Kristéva , Le texte des romans p 186.

(2) - المرجع نفسه، ص 177.

(3) - المرجع نفسه، ص 197

(4) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(5) - عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003، مقدمة.ص 05.

ذلك أنه لم يكن هناك وعي دقيق بمسار هذه السردية العربية من قبل النقاد والدارسين، حيث اقتصرت معظم أبحاثهم–حسب رأي عبد الله إبراهيم– على الطريقة التقليدية التي تتتبع الحوادث وتؤرخ للوقائع دون استنطاق سياقاتها الثقافية والمعرفية، ودون ربط النصوص بعضها ببعض، واستكشاف حمولتها الدلالية، ودون العناية بأصولها الشفوية وعلاقتها بالأصول الدينية.

هذه الظروف مجتمعة، جعلت السرديات العربية تختزل إلى مجرد وقائع تاريخية وإخبارية، أو حكايات خرافية "ويدرك كل من قيض له العمل في مجال الدراسات السردية في الجامعات وسواها، الجهل شبه التام بالخلفيات الشفوية والدينية للمرويات السردية، والجهل بالعلاقات المتشابكة بين النصوص التي تنتمي إلى أنواع مختلفة، والجهل بأبنيتها السردية والدلالية، والجهل بوظائفها التمثيلية، فكأن وعينا بأدبنا ناقص، وكأن تاريخ الأدب العربي يقفز على رجل واحدة"[1].

ولعل هذا الوعي الدقيق بواقع السرديات العربية، وواقع الوعي العربي، هو ما دفع بعبد الله إبراهيم إلى التخصص في مجال السرد العربي دون غيره من المجالات، مصدرا بذلك مجموعة من المؤلفات التي ضمنها أفكاره وتصوراته حول الموضوع، وتعد (موسوعة السرد العربي)، أهم إصدار له في هذا المجال، وهي موسوعة ضخمة استغرق العمل عليها – كما يصرح صاحبها– نحو عشرين سنة، حيث قامت بتتبع السرديات العربية من العصر الجاهلي إلى نهاية القرن العشرين، متقصية أبنيتها السردية والدلالية، وهي تحتوي على أربعة وعشرين فصلا . يعالج الكتاب الأول منها العلاقة المتوترة بين المرويات السردية والدينية، ثم يصف بطريقة مفصلة الأنواع السردية القديمة، مع التطرق لكيفية ظهورها وانهيارها "وتحللها، وامتصاص كثير من سماتها الفنية والدلالية من قبل النصوص السردية التي انفصلت تدريجيا عنها، لكنها مازالت تعتاش على خصائصها العامة"[2].

أما الكتاب الثاني من الموسوعة، فيقدم فيه الناقد تحليلا مغايرا لنشأة السرديات العربية، يختلف عن ذلك الذي شاع لفترة طويلة من الزمن، والذي يربط نشأة الرواية العربية بالمأثورات الغربية، مقدما معطيات ووثائق عن نشأة الرواية في منتصف القرن التاسع عشر . ويعد الكتاب الثالث من الموسوعة تحليلا استقصائيا لعدد معتبر من الروايات العربية الصادرة في القرن العشرين، وبهذا تكون الموسوعة السردية أضخم جهد نقدي عربي يصدر في الثقافة العربية الحديثة.

1- السردية العربية مسارات صعبة:

يسلم الناقد في مقدمة الموسوعة بصعوبة البحث في تاريخ الأشكال السردية القديمة، وفي طريقة نشأتها وتطورها، فهو توغل في عالم شبه مجهول ومترامي الأطراف، وتعد العلاقات المتشابكة فيه بين نشأة المرويات السردية ونشأة النصوص الدينية ونشأة الأخبار والتواريخ وقصص الأنبياء والإسرائيليات، القضية الأكثر حساسية وخطورة، باعتبار أن هذه الأخيرة تمثل سياقات ثقافية لنشأة تلك المرويات السردية، إضافة إلى الطابع الشفوي الذي ميز تلك المرويات، مع ما يحمله من خصائص، ويرجع عبد الله إبراهيم الشفاهية إلى أصول دينية، باعتبارها

---

[1] - عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، تمهيد، ص05.

[2] - عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، ص06.

ارتكزت أول الأمر على ما يسمى بالإسناد، الذي ارتبط برواية الحديث النبوي الشريف، فصار عنصرا هاما في المرويات السردية، وانتقلت العلاقة الوطيدة بين السند والمتن إلى الراوي والمروي، ثم يأتي التدوين في مرحلة لاحقة لتثبيت ذلك النسق، وبذلك تكون المرويات السردية القديمة قد اكتسبت هويتها عن طريق المشافهة، ويرى عبد الله إبراهيم أن ربط تلك المرويات بأصولها، أو المؤثرات التي أسهمت في تكوينها، لا ينقص إطلاقا من قيمتها الأدبية والتاريخية، وينص على أن السرد العربي بدوره ينتمي إلى السرود الشفوية، التي نشأت في ظل ثقافة المشافهة ذات المرجعية الدينية، و لم يأت التدوين إلا في مرحلة متأخرة، من أجل تثبيت الركائز التي استقرت عليها تلك المرويات، والمتمثلة أساسا في ركني السارد والمروي.

الأمر الذي أدى إلى ظهور التمييز بين السرود الشفوية والسرود الكتابية، وكان أهم فارق بينها، أن الأولى تضع مسافة واضحة بين مكونات البنية السردية، فالراوي يحكي أحداثا لا تعاصره، وربما لا يرتبط بها إلا من كونه راو لها، ويصطلح عليه عبد الله إبراهيم بـ(الراوي المفارق لمروي)، أما النوع الثاني (السرود الكتابية)، فالمسافة فيه تغيب بين مكونات البنية السردية، ويتماهى الراوي في الأحداث التي يرويها، فيسمى (الراوي المتماهي بمرويه)[1]، ويصبح الخطاب كلا متجانسا، يصعب فيه كشف مكونات البنية السردية، ويرجع الناقد ذلك إلى طبيعة كل من المشافهة والكتابة، وإذا كانت الأولى لا تستدعي انفصالا بين المؤلف والخطاب، فإن الثانية على العكس من ذلك تماما، أي أنها تلزم بالضرورة فصل الراوي عن المروي، وقد أدى هذا التمييز إلى وصف السرود الشفوية بـ"العرضية" والسرود الكتابية بـ"الدائمة" على حد تعبير عبد الله إبراهيم[2]، ذلك أن الأولى متغيرة بتغير الرواة وأزمنتهم، في حين أن الثانية تظل خالدة، ويمكن أن يعاد إنتاجها أو تأويلها في أزمنة وأمكنة أخرى، مع محافظتها على أصلها الأول.

وبهذا تكون السردية العربية الحديثة قد انبثقت "بوصفها ظاهرة أدبية –ثقافية – من خضم التفاعلات المحتدمة بين المرجعيات والنصوص والأنواع الأدبية، فهي الثمرة التي انتهت إليها حركة النماذج التي قامت بين الرصيد السردي التقليدي ومؤثرات ثقافية جديدة، والحراك الذي عصف بالأنواع الأدبية التقليدية، وفي مقدمة ذلك ؛ضعف الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع، وتداخل النصوص وغياب الهويات النصية الثابتة، وتفكك الأنظمة السردية التقليدية، وانحسار دور الأنظمة الثقافية المطلقة، التي كانت تدعم الخصائص القارة للنصوص والأنواع والأجناس، وتعزز من ثبات موضوعاتها وأغراضها وأبنيتها وأساليبها"[3].

---

[1] – عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، تمهيد، ص 07.

[2] - المرجع نفسه، تمهيد، ص 07، نقلا عن: Northrop Frye, Anatomy of criticism, p 249.

[3] - عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، ص07.

وفي ختام هذا العرض الوجيز لجهود هذين الناقدين في مجال السرديات العربية، أشير إلى أنه لم يتم الخوض في التفاصيل التي تعرضا لها حفاظا على الفكرة الرئيسية للبحث، والأنسب أن تخصص أبحاث مستقلة لكل ناقد. ومجمل ما يمكن استنتاجه من خلال هذه الإطلالة ؛ أن السرديات العربية أصيلة، وهي موجودة بعمق في التراث العربي وإن لم تأخذ التسميات والاصطلاحات الحديثة. وللنهوض بها يجب مقاربتها بأدوات حديثة ، تطورها من جهة، وتحفظ هويتها من جهة أخرى.

أما النموذج الثالث، المتمثل في الناقد المغربي سعيد يقطين والذي هو محور الدراسة في هذا البحث، فسيتم التطرق إليه في الفصلين التاليين .

أولا: في المصادر (المرجعيات المعرفية):

ـــ تمهيد:

يعد مبدأ التأثير والتأثر في مختلف مظاهر الحياة سنة كونية وضرورة حتمية، تفرضها جملة من العوامل والظروف، لكن لكل حقبة زمنية ولكل بيئة معطيات معينة، تفرز نوعا خاصا من التأثير والتأثر، فالتاريخ يثبت أن الأمم والشعوب لم تستطع أن تحافظ على صبغة واحدة، ولا على شكل ثابت مدى الحياة، لأنها لم تستطع أن تمنع ذالك التيار القوي الذي يحتم عليها ضرورة الأخذ والعطاء والتعامل مع الغير، "ويشكل انتقال المعرفة بصفة عامة من مجتمع إلى آخر ظاهرة من ظواهر التاريخ الإنساني القديم والحديث، ولعله من البديهي التذكير بأن الحياة الفكرية لدى مختلف الأمم تتغذى من هذا الانتقال الذي يكون شرطا، كثيرا ما يؤدي توفره إلى القيام بنشاط فكري متميز"[1].فالتلاقي بين المفاهيم والتصورات يلقح الأفكار وينميها ويبعث فيها روحا جديدة، تمنحها القدرة على التطور والتفاعل مع الحياة.

والأدب كغيره من الظواهر الإنسانية يخضع لهذا القانون الكوني، يستعير من مختلف التيارات الأدبية والنقدية والأجناس والمذاهب، ويتفاعل ويتجاوب معها، لذلك لا يمكن دراسة أو فهم أي مبدع أو ناقد، ما لم نطلع على مصادره المعرفية وعلى من تأثر بهم، وعلى قنوات انتقال تلك المعرفة، لأنه "لا يمكن الادعاء بأن هذا الانتقال يخضع لحركة عشوائية، بل إنه يرتبط بشروط يتعلق بعضها بتقبل الفكرة أو النظرية في موطنها الجديد، ثم بطريقة استعمالها حيث أنها قد تكتسب طابعا جديدا في مكان وزمان جديدين، وفي إطار عملية المثاقفة التي غدت تخضع لها كل الأمم، بما فيها تلك التي تتوفر على السبق في جميع المجالات، يكتسي انتقال المعرفة من العالم المتقدم إلى العالم العربي (كجزء من العالم الثالث) صبغة نوعية "[2].

فلابد من توفر حالة استقبال مناسبة حتى يتم التجاوب والانسجام بين التأثر والمؤثر، فيشعر المتأثر بوجود مساحة فكرية مشتركة بينه وبين المتأثر به، هذه المساحة يحدث فيها تعانق الأفكار والمفاهيم بعضها ببعض، مما يؤدي إلى الحركية الدائمة والتطور المستمر.

أيضا لابد من وجود مبدع أو ناقد واع "يكون على حظ كبير من العقل والذوق ورهافة الحس، بالإضافة إلى ثقافة منوعة واطلاع واسع على الآداب"[3] حتى يستفيد من غيره بآراء ومذاهب جديدة، ينتقي منها ما يناسب أدبه القومي من أجل إنمائه وإغنائه بعناصر القوة والتطور والنماء، لئلا يبقى متقوقعا على ذاته منقطعا عن العالم، معزولا ومنطويا على نفسه، مما قد يجر ه إلى الجمود والموت، فالعودة إلى التجارب القومية وغير القومية " أمر لا شك في جدواه إذا كانت هذه العودة لغرض الإضافة والتجاوز، لا لغرض الاجترار والتكرير"[4].

والباحث الرائد هو الذي يدرس ويهضم ميراث أمته هضما جيدا، يرسم له حدود ذلك التأثر حتى لا تنمحي شخصيته وتضيع هويته الفكرية، كما عليه أن يستوعب جيدا ميراث الآخر بمختلف أبعاده، حتى تسهل عليه

---

[1] - فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، مصادرها العربية والأجنبية، نشر الفنك، الدار البيضاء، 1989، ص 189.

[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ت، 1999، ص32.

[4] - عبد العزيز عتيق: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، د ت، ص 08.

عملية الانتقاء والغربلة من أجل النهوض بالأدب القومي ليؤدي رسالته في بناء المجتمع، معبرا في ذلك عن آمال وطموحات شعوبه وتقاليده الموروثة وخصائصه الفكرية والاجتماعية .

فـ"الأصالة ليست نقطة محددة، أو موقعا ثابتا في الماضي لا نقدر أن نثبت هويتنا إلا بالعودة إليه، وإنما هي بالأحرى الطاقة الدائمة في الإنسان والمجتمع على الحركة والتجاوز في اتجاه المستقبل، اتجاه عالم يتمثل الماضي، ويتملكه معرفيا فيما يستشرف مستقبلا أفضل"[1]، فالأصالة إذن لا تعني الجمود والركود وقطع الصلة بالآخر، وإنما هي المحافظة على التراث الأصيل للأمة مع الانتفاع بما يقدمه أو يبتكره هذا الآخر، وذلك بطريقة رشيدة واعية مثمرة، لا يكون فيها المتأثر تابعا ومنقادا وإنما مشاركا فعالا ومهتديا بصيرا.عندها فقط يمكن للتأثر أن يكون سمة من سمات التفوق والنبوغ ومظهرا من مظاهر الاقتدار والرقي.

ومما لا شك فيه أنه لا يضطلع بهذه المهمة العسيرة إلا الصفوة والنخبة من النقاد، الذين درسوا اللغات والآداب واستوعبوها وأدركوا خصائصها، متجاوزين الحدود (اللغوية والجغرافية)، لينتقوا الجيد من الآراء والتيارات والصور، ثم يطعموا به أدبهم فيزداد نموا وجمالا وإبداعا، و"دون هذا الوعي لن يزداد العقل العربي إلا بؤسا، ولن تزداد الثقافة العربية إلا انهيارا"[2] .

والمتأمل للواقع النقدي العربي، يجده يستمد مفاهيمه وأنساقه المعرفية من بيئة مغايرة ذات تقاليد خاصة، هذه البيئة هي الساحة النقدية الغربية، لاسيما إذا خصصنا المجال السردي بالدراسة، على خلاف التراث النقدي العربي الذي شهد هيمنة كبيرة للشعر خلال عصور طويلة.

هذا الانتقال من مجال إلى مجال مغاير من شأنه أن يطرح صعوبات جمة، لاسيما إذا تعلق الأمر بانتقال مفاهيم وتصورات ورؤى، قد لا تتجسد في شكل مصطلحات وعبارات، وإنما تبقى مجرد أدوات نظرية يصعب ضبطها أو قياسها، فهي تتغير باستمرار آخذة دلالات متجددة من عصر لآخر ومن ناقد لآخر.

وسيتم الكشف عن المصادر السردية عند سعيد يقطين، من خلال البحث في الجذور الفكرية التي شكلت رؤاه وتصوراته، وذلك من خلال محاولة الإحاطة بمختلف العوامل الذاتية والموضوعية التي أسهمت في نشأة فكره وتوجهه، وكذا البحث في مختلف الأسباب الذاتية والموضوعية التي أثرت بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في تشكيل مرجعياته المعرفية.على أن التركيز في هذه الدراسة سيكون على المصادر الأساسية التي اعتمدها الباحث في أعماله.

ولعل المتأمل والمتفحص لمختلف الأعمال السردية التي قدمها سعيد يقطين، يجدها ترتكز على دعامتين أساسيتين، يؤسس من خلالهما لمشروعه السردي هما: التراث العربي والدراسات الغربية.

1- الدعامة الأولى: التراث العربي:

يشتغل سعيد يقطين في مختلف مدوناته على نصوص عربية، أنتجت في بيئة عربية لها تاريخها ومميزاتها الخاصة، مما طبع تلك النصوص بسمات تلك البيئة، وجعلها تزخر بحمولة فكرية وثقافية كبيرة، تعبر بوضوح عن الامتداد العميق للتراث في نفوس أبنائه، هذا الامتداد الذي عبر عنه سعيد يقطين في كتابه (الرواية والتراث

---

[1] - أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ط2، 1989، ص ص 98 – 99 .

[2] - أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2002، ص 335.

السردي ـــ من أجل وعي جديد بالتراث ـــ) بقوله: "إن التراث الذي وصل إلينا ما زال يمتد فينا، وما نزال نحيا بواسطته شئنا أم أبينا، وعينا ذلك أم لم نعه. يحضر بأشكال متعددة في ذهنيتنا ومخيلتنا وذاكرتنا. ويتجلى بصور مختلفة في تصرفاتنا وتعبيرنا وطرائق تفكيرنا. ومهما حاولنا القطيعة معه أو إعلان موته نظريا أو شعوريا، تظل خطاطاته وأنساقه وأنماطه العليا مترسخة في الوجدان، ومتركزة في المخيلة"[1] .

فالتراث متواجد بقوة وبتجليات مختلفة، وأي نوع من أنواع القطيعة معه يؤدي إلى قطيعة مع الذات، باعتباره جزءا من الفكر الإنساني ومن تاريخ الشعوب.

والمتأمل لطريقة معالجة يقطين لقضية التراث، يمكن له أن يتوصل إلى قناعة مفادها أن الإشكالية المطروحة هنا لا تتوقف عند حدود التأكيد على الامتداد أو التواجد المستمر لهذا التراث في الموطن الفكري للإنسان العربي، وإنما تتعداه إلى مقاصد أخرى، تتضح في الأبعاد التي يرسمها الناقد حيث يقول: "نقصد من وراء التفكير في علاقة الرواية بالتراث السردي أن نتساءل عن طبيعة هذه العلاقة ونوعيتها، لتتاح لنا إمكانية الانتقال إلى ظاهرة أعم، وهي علاقة العربي بتراثه بناء على التصور المنطلق منه في معالجة الرواية وصلتها بالتراث"[2].

من خلال هذا القول، يبدو سعيد يقطين وكأنه يسعى لإقامة مشروع جاد مع التراث، يوضح فيه نوعية العلاقة التي تربط الرواية كتجل متطور حديث بالتراث السردي مع تبيان أبعاد هذه العلاقة، الأمر الذي من شأنه أن يهيئ أرضية خصبة للبحث فيما هو أعم وأشمل، والمقصود بذلك توضيح العلاقة القائمة بين الإنسان العربي وتراثه.

ينطلق يقطين في مشروعه من طرح إشكالية حول مفهوم التراث، هذا الأخير الذي ظل لفترة من الزمن عاما وفضفاضا، باعتباره متشعبا في اتجاهات كثيرة، ومن شأنه أن يمس جوانب عديدة إضافة إلى الجانب الأدبي، ويحاول الناقد إيجاد حل لهذه الإشكالية، فيطرح بديلا مصطلحيا يراه أكثر دقة وضبطا، إنه مصطلح (النص)، يتضح ذلك في قوله: "كل هذا التراث ننظر إليه على أنه نص"[3].

بهذا التحديد والإبدال ينطلق يقطين من (نص السيرة الشعبية)، متطرقا بالتحليل إلى أهم الأطروحات المتعلقة بهذا النوع السردي، كالمادة الحكائية، المكونات السردية وغيرهما. مستخدما في ذلك أدوات إجرائية حديثة، هذا ما نجده في مؤلفاته مثل (الرواية والتراث السردي)، (ذخيرة العجائب العربية) و(الكلام والخبر).

ويمسك سعيد يقطين منذ بداية أعماله بخيط رفيع، يربط به بين الإبداع السردي العربي الحديث وماضيه المتمثل في التراث القديم، ويقيم بينهما علاقة تفاعل منتجة، مستخدما في ذلك أهم الطرق والتقنيات التي توصلت إليها الدراسات الحديثة، مؤكدا على ضرورة الاستفادة من الانجازات الغربية الرائدة في هذا المجال، مع وضع كل الاعتبار للقيم الضاربة في الأعماق، الخاصة بالأمة العربية والتي تجنبه الذوبان والتماهي.

ولا يجد حرجا من التصريح في مقدمة كتابه (ذخيرة العجائب العربية)، إلى أسبقية الدراسات الغربية إلى مثل هذه الأبحاث: "بدأ هذا النوع من الإنتاج يثير اهتمام بعض الدارسين العرب وإن سبقهم إلى الاحتفاء به والتنقيب عنه

---

[1] - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص 125.

[2] - المرجع نفسه، ص07 .

[3] - المرجع نفسه، ص127 .

وإخراجه باحثون أجانب "[1]، كما يطرح يقطين جملة من الإشكاليات النظرية والمعرفية التي واجهت تجربة السرد العربي، فيقول: "المتون ما تزال متفرقة في عدد كبير من المصنفات المختلفة وفي شتى المجالات والاختصاصات، بحيث يكاد يكون من المستحيل على الباحث أن يعثر على ضالته بيسر وسهولة، فالعديد من النصوص مفقود أو شبه مفقود، واستخراج المبتغى دونه الكثير من العمل والجهد، على خلاف ما نجده في ما يتعلق بالتراث نفسه في أية لغة أوروبية"[2].

فسعيد يقطين يؤكد على صعوبة الأرض التي يتحرك فوقها، لأن البحث في التراث غوص في الأعماق، ولا تخلو هذه العملية من مصاعب ومشاق، لاسيما إذا كان الباحث يفتقد إلى العدة المفاهيمية والإجرائية اللازمة لخوض تجربة الغوص تلك. هذا الافتقار في المنظور والتقنية يرجع حسب ـــ يقطين ـــ إلى تأخر الاهتمام بهذا النوع من الدراسات لدى العرب من جهة، وصعوبة الإلمام بالمادة الحكائية المتشعبة في شتى المجالات والمنتشرة في مختلف المصنفات من جهة أخرى.

ورغم هذه الإشكالات، هناك مساهمات عربية جريئة وجادة، اهتمت ببعض تجليات السرد العربي، لم يفوت الناقد فرصة التوقف عندها، لإبراز آليات تعاملها مع السرد العربي من منظور تاريخي، مشيرا إلى الحدود التي أطرت تلك التجارب، حيث يتوقف عند ثلاث محاولات[3].

1-1- المحاولة الأولى:

تتمثل في كتاب"الأدب القصصي عند العرب"[4]، الذي يحاول فيه صاحبه الإجابة على سؤال محوري كبير، طالما طرح في الدراسات العربية وهي تطرق باب السرديات، وهو: هل عرف العرب القصة؟ وهل عرفوا من ثمة الملاحم؟ على اعتبار أن القصة "الحفيد الوليد للملحمة"[5]، ومن خلال بحثه يرد على كل من شككوا في وجود هذا الجنس السردي، ويؤكد على أن العرب كان لهم تراثا قصصيا مهمّا، هذا الأخير الذي يقسمه إلى: موضوع ودخيل ؛ الأوّل عربي صميم، أما الثاني فقد اقتبس من الفرس والهند.

ويضبط القصص العربي في خمسة أنواع هي: القصص الإخباري، القصص البطولي، القصص الديني، القصص اللغوي (المقامات) والقصص الفلسفي، وطيلة بحثه يشتغل على نصوص ممتدة في عمق التاريخ.

ورغم أن الكتاب يقدم إسهامات هامة للسرد العربي، من خلال التفاتاته لكثير من الآثار السردية، وبحثه فيما يسمى بـ (أنواع السرد)، إلا أنه كان بمثابة صورة تعكس حالة الفوضى والتشويش التي مرت بها التجربة السردية العربية. هذا ما يتضح في غياب ضبط (المفهوم الجامع) الذي أطلق عليه اسم (القصص)، لكن حين يتحدث عن الأنواع يكتفي بإضافة صفة أو نعت للفظ (قصص) لتمييزه عن باقي الأنواع، كما أنه وفي النوع الواحد يمزج ويعدد التسميات فتارة حكاية وتارة قصة.

---

[1] - سعيد يقطين: ذخيرة العجائب العربية.سيف بن ذي يزن، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص05 .

[2] - المرجع نفسه، ص05 .

[3] - يرجع إلى: http: //www.aljahidhiya.asso.dz/Revus/tebyin15.htm . حيث نشر سعيد يقطين مقالة بعنوان:)كتابة تاريخ السرد العربي، المفهوم والصيرورة) .

[4] - موسى سليمان: الأدب القصصي عند العرب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط5، 1983 .نقلا عن: http: //www.aljahidhiya.asso.dz/Revus/tebyin15.htm

[5] - رينيه ويليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.

هذا الغياب في تحديد المفهوم والخلط في الاستعمالات، يؤدي بالضرورة كما يرى يقطين إلى ضبابية في الرؤيـــة، وبالتالي صعوبة تتبع مسار تشكله أو تطوره.

1-2- المحاولة الثانية:

تمثلت في كتاب "الفن القصصي العربي القديم، من القرن الرابع إلى القرن السابع"[1]، منعرجة بذلك "عزة الغنام"من (الأدب القصصي) إلى (الفن القصصي) تحريا للدقة والتحديد، ذلك ما يظهر من خلال تحديـــد الحقبـــة الزمنية (من ق4 إلى ق7).

وتضمن الباب الأول (ملامح القصة العربية قبل ظهور المقامات)، ووقفت الكاتبة على الأنواع التالية: الأخبـــار، حكايات الأمثال النادرة والمقامات الأولى.

أما الباب الثاني، فقد تضمن (الأنواع القصصية بعد انتشار أدب المقامة بين الشكل والمضمون)، متناولة كل مـــن القصص الفلسفي والديني والشعبي والحيواني وقصص المقامات وقصص التاريخ والرحلة.

وتظل صورة الارتباك لصيقة بالمؤلف، من خلال عدم التمييز بين الجنس والنوع مثلا، وذلك مرده ـــ كما سلف الذكر ـــ إلى عدم تحديد المفاهيم وضبطها.

المحاولة الأخيرة التي يتوقف عندها يقطين، تبدو ممثلة في كتاب "التراث القصصـــي في الأدب العـــربي، مقاربـــة سوسيو- سردية"[2]، وهو ذو طابع موسوعي، يرى يقطين أنه يشكل نقلة نوعية في مسار الدراســـات الســـردية العربية. ويمهد له صاحبه بمقدمة نظرية يوضح فيها استفادته من مختلف النظريات السردية الحديثة.

أما الجزء الأول من الكتاب فيتناول القصص الحيواني، الديني، العاطفي، الفكاهي، الحكايـــة الخرافيـــة والحكايـــة الشعبية. ويتناول في الجزء الثاني الحكاية الخرافية، ألف ليلة وليلة، الحكاية الشعبية، المقامات والرسائل القصصية.

ويلتقي مع صاحبيه على صعيدين، من حيث التصنيف ومن حيث المعالجة التاريخية، ويختلف معهمـــا في طريقـــة المعالجة الموضوعاتية وتأويل الظواهر المدروسة.

كانت هذه بعض المحطات التي توقف عندها يقطين، محاولا في ذلك التأريخ للسرد العربي وإعطائه صورة واضحة المعالم، من خلال تتبع مختلف التطورات والمراحل التي مر بها.

بالمقابل لا يجد الناقد هذا النوع من الإشكاليات مطروحا في الدراسات الغربية، وبصفة خاصة الدراسات الأوربية التي كانت رائدة في هذا المجال، وقد استفادت منها كثيرا الدراسات العربية، بل إن الفضل يرجع إليها في تطـــور الرواية العربية "باعتبارها نوعا سرديا تشكلت وتطورت مجمل إنجازاتها الفنية والجمالية في نطاق التحولات الكبرى التي عرفها المجتمع العربي عقب احتكاكه بالغرب وبالثقافة الغربية".[3]

---

[1] - عزة الغنام: الفن القصصي العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع، الدار الفنية للنشر والتوزيع القاهرة، 1991.نقلا عن: 15.htm http: //www.aljahidhiya.asso.dz/Revus/tebyin

[2] - محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي (مقاربات سوسيو سردية)،، منشورات ذات السلاسل، الكويت 1995. نقلا عن: 15.htmhttp: //www.aljahidhiya.asso.dz/Revus/tebyin

[3] - سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط ـ مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي ـ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص197.

1-3- الوعي السردي في التراث النقدي العربي عند سعيد يقطين: "صوره وتجلياته":

يقول سعيد يقطين : "إن إعادة قراءة تراثنا الأدبي والفكري، ومعاودة التفكير فيه، بشكل دائم وجديد، من مستلزمات تكوين فكرة دقيقة ومتجددة عنه، وعن أبرز ملامحه وسماته، كما أنه من دواعي تشكيل وعي جديد بذواتنا وهويتنا ومستقبلنا"[1] .

لقد دعا سعيد يقطين إلى ضرورة إعادة قراءة التراث العربي بأدوات جديدة وبأسئلة جديدة وبوعي جديد يتناسب وروح العصر، بهدف تطويره والنهوض به، وذلك عن طريق تفعيله تفعيلا إيجابيا مع مختلف المستجدات، فقضية التراث عند يقطين قضية بالغة الأهمية والخطورة، باعتبارها تتعلق بالذات والهوية والمستقبل العربي، وتبرز لنا هذه الأهمية في المؤلفات العديدة التي خصصها الناقد لمعالجة الموضوع، وأهمها: الرواية والتراث السردي، الكلام والخبر، وقال الراوي.

وسأحاول الوقوف على أبرز ما جاء به كل مؤلف من المؤلفات الثلاثة بإيجاز، لأن المقام لا يتسع لدراسة تفصيلية لكل مؤلف.

أ / الرواية والتراث السردي ــ من أجل وعي جديد بالتراث ــ [1992]:

تدور الفكرة العامة للكتاب حول تحديد علاقة النص الروائي بتراثه السردي، ذلك ما يفصح عنه عنوان الكتاب ذاته (الرواية والتراث السردي)، كما يفصح عنه مؤلفه حين يقول : "البحث عن كيفية «تعالق» أو «تعلق» نص جديد (الرواية) بنص سردي قديم"[2] .

ويبدأ يقطين بحثه هذا، بتحديد علاقة الرواية بالسرد القديم، ليصل بعد ذلك إلى تحديد علاقة الإنسان العربي بتراثه، موسعا بذلك أدوات اشتغاله؛ حيث أنه أضاف ما يسمى بـ(التعلق النصي)، كنوع جديد إضافة إلى الأنواع الثلاثة التي اشتغل عليها في كتاب "انفتاح النص الروائي"، وهي: المناصة، التناص، الميتانصية، ويتميز هذا النوع من التفاعل النصي عن غيره "بسبب العلاقة التي تقوم بين نصين متكاملين، أولهما سابق (Hypotexte) والثاني لاحق (Hypertexte)، وإن النص اللاحق "يكتب" النص السابق بـ «طريقة جديدة»"[3] .

وقد عالج سعيد يقطين من خلال هذا النوع الجديد، علاقة الرواية كنص جديد بالتراث كنص قديم، وذلك عن طريق استحضاره لأربع روايات تتكئ على نصوص سردية قديمة، وهي: (الزيني بركات) لجمال الغيطاني، (ليالي ألف ليلة) لنجيب محفوظ، (نوار اللوز) لواسيني الأعرج، و(ليون الأفريقي) لـ أمين معلوف. أما النصوص السردية القديمة التي تنبني عليها فهي على الترتيب: (بدائع الزهور في وقائع الدهور) لابن إياس، (ألف ليلة وليلة ذات الحوادث العجيبة والقصص المطربة الغريبة)، (تغريبة بني هلال ورحيلهم إلى بلاد الغرب وحروبهم مع الزناتي خليفة)، (وصف إفريقيا) للحسن بن محمد الوزان، حيث تمثل الأولى (النصوص المتعلِّقَة)، وتمثل الثانية

---

[1] - سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 15 .

[2] - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص 05.

[3] - المرجع نفسه، ص 06.

(النصوص المتعلق بها)، والملاحظ على هذه الأخيرة، أنها لا تنتمي إلى نفس الجنس السردي، وإنما تراوح بين جنس التاريخ، جنس الحكاية الشعبية وجنس السيرة الشعبية.

وهكذا ينطلق البحث في (الرواية والتراث السردي) نحو العودة إلى الماضي، حيث يفكك بنياته، ويعيد صياغتها وفق منهج جديد، وبآليات مغايرة، ذلك ما يحاول سعيد يقطين توضيحه من خلال تحليله لروايات المتن، مؤكدا على حضور التراث في الوعي السردي العربي المعاصر، ومبينا الكيفية التي تم بها التعامل مع هذا التراث، بالنظر إليه من منظور جديد، وسيتم التوقف هنا على نص " ليالي ألف ليلة"[1] للروائي العربي نجيب محفوظ، وتوضيح طرق وآليات اشتغاله على النص السابق " ألف ليلة وليلة"، من خلال القراءة التي قدمها له سعيد يقطين.

– **ليالي ألف ليلة نموذجا**: يصرح يقطين بأن الهاجس الذي ينطلق منه في هذه الدراسة، هو توضيح العلاقة القائمة بين (ليالي ألف ليلة) و(ألف ليلة وليلة) في إطار التفاعل النصي، وضمنه التعلق النصي، أو بتعبير آخر كيفية تفاعل (ليالي ألف ليلة) مع (ألف ليلة وليلة)، محاولا في ذلك اكتشاف طرائق اشتغال النص الأول باعتباره (نصا متعلقا) على النص الثاني بوصفه (نصا متعلقا به)، ومن خلال ذلك يسعى يقطين إلى إبراز تميز نص نجيب محفوظ على النص الذي اشتغل عليه.

– **ليالي ألف ليلة وألف ليلة وليلة**: تتجسد سردية ألف ليلة وليلة ــ حسب يقطين ــ من خلال مبدأ الحكي الذي يمتاز ببعديه؛ العجائبي والمولد للعديد من الأحداث والشخصيات، والذي يتجسد في النص من خلال مقولة شهرزاد: "إن ما سأحكيه أعجب مما حكيت"[2]، هذه العبارة التي كانت دافعا لإثارة فضول شهريار، ودفعه إلى التساؤل عما يمكن أن يكون أعجب مما سمع، فتكون الإجابة حكاية أخرى جديدة، وهكذا .

ويوضح يقطين أن مبدأ الحكي هذا، يجعلنا أمام قصتين اثنتين:

"**1– القصة الإطار**: ومحورها شهريار الذي انتهى إلى قاتل للعذارى بعد الليلة الأولى.

2– القصة المضمنة: ما تحكيه شهرزاد كل ليلة دفعا للقتل..."[3].

والعلاقة بين هذين النوعين، هو أن القصة الإطار بمثابة مرجع ثابت، تكون العودة إليه مباشرة بعد انتهاء القصص المضمنة، التي تتمل فيما تحكيه شهرزاد للملك من قصص عجيبة تنسيه في خيانة زوجته الأولى، فينجب من شهرزاد ويعفو عنها، وبتحقق المقصد من وراء القصة المضمنة (درء القتل) تنتهي القصة الإطار.

وقد أخذ نجيب محفوظ هذه القصة الإطار (حكاية شهرزاد) وجعلها محور حكيه، متخذا من نهايتها بداية لليالي، مستعيدا في ذلك بعض عوالم القصص المضمنة، ويقوم بحكيها، لا كحكايات منتهية وإنما كوقائع جارية، ويوضح سعيد يقطين حضور هذه العوالم في ليالي نجيب محفوظ من خلال العناصر التالية:

"– **الشخصيات**: توظيف بعض شخصيات ألف ليلة وليلة مثل عبد الله البري، الحمّال، السندباد وغيرهم.

– **المكونات النوعية**: مثل: المسخ، التنكر وغيرهما.

---

[1] - نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، مكتبة مصر، ط3، 1987 .

[2] - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص 35.

[3] - المرجع نفسه، ص 36 .

– **الأحداث**: كالمطاردة والقتل والاحتيال وغيرها."[1]

حيث يعيد نجيب محفوظ تحويل هذه العناصر، وتوظيفها بشكل مغاير، يبرزه سعيد يقطين من خلال:

1– الشكل السردي: يتصف الشكل السردي في ليالي نجيب محفوظ بالتتابع والتسلسل، على عكس ألف ليلة وليلة الذي يتداخل فيه التأطير والتضمين، كما تعد شهرزاد في ليالي نجيب محفوظ فاعلا، بينما يتكفل بالحكي ناظم خارجي آخر، في حين أنها كانت في ألف ليلة وليلة ناظما خارجيا مكلفا بالحكي.

2– يتم انتظام البنيات الحكائية المتعددة والمختلفة في إطار بنية حكائية واحدة، لها بداية ونهاية في "ليالي ألف ليلة" بينما هي متعددة ومختلفة عن بعضها البعض في (ألف ليلة وليلة) .

3– ينتج نجيب محفوظ نصه السردي الجديد عن طريق عمليات الهدم والبناء للنص السابق، فيحدث تفاعل بين البنيات النصية الجديدة والبنيات السابقة، يختزله يقطين في نوع واحد هو "التعلق النصي"، والذي يتجسد على صعيد (بناء النص) من خلال عمليتين:

"– **المشابهة**: حيث تتشابه الوقائع والأحداث في ليالي نجيب محفوظ مع ما جرى في ألف ليلة وليلة.

– **التحويل**: وهنا يوضح يقطين كيفية تحول نص (ألف ليلة وليلة) إلى نص (ليالي ألف ليلة وليلة)، وكيفية استيعابه من طرف هذا الأخير، ذلك ما يبينه من خلال تحليل طرق الاشتغال (التعلق النصي) في (ليالي ألف ليلة وليلة) "[2].

وبعد معاينة آليات اشتغال (ليالي ألف ليلة) على (ألف ليلة وليلة)، يتوصل سعيد يقطين إلى جملة من النتائج يجملها في:

1– أن نجيب محفوظ أنتج نصا جديدا هو (ليالي ألف ليلة)، انطلاقا من نص سابق هو (ألف ليلية وليلة)، وقد انبنى النص الجديد على جملة من القواعد والأسس، يقدمها يقطين كالتالي:

" أ – مشابهة النص السابق في مادة حكيه، وبعض خصائصه، لا سيما تلك المتعلقة بالبعد العجائبي والمولد للعديد من الحكايات والأشخاص، ويرى يقطين أن نجيب محفوظ أبدع إبداعا كبيرا في هذا المجال، مكسبا بذلك الرواية خصوصيتها.

ب – القدرة على تحويل النص السابق إلى نص جديد مغاير للنص المحمول، ويبرز هذا في القراءة الإنتاجية التي قام بها الكاتب وجسدها من خلال تقديمه الحكاية الشعبية في شكل جديد، يختلف عما عرفت به سابقا، هذا الشكل هو "الرواية" التي استوعبت مختلف البنيات الحكائية"[3].

"**2**– يعد ما قدمه نجيب محفوظ إضافة هامة للرواية العربية، التي أصبحت تتفاعل مع نصوص أخرى، محافظة في الوقت نفسه على خصوصيتها.

---

[1] - سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص 36 .

[2] - المرجع نفسه، ص 37.

[3] - المرجع نفسه، ص 46.

3- اقتصر تفاعل (ليالي ألف ليلة) مع (ألف ليلة وليلة) على (التعلق النصي)، دون أن بتعداه إلى أنواع أخرى من التفاعل، والتي هيمنت بشكل أساسي على الرواية العربية الجديدة، مثل: المناص والميتانص.

ويرجع ذلك – حسب سعيد يقطين- إلى أن نجيب محفوظ ظل محافظا على المبدأ الجوهري للعمل في "ألف ليلة وليلة"، و لم يتجاوز حد تحويل مجرى السرد، بل حاول إعطاءه بعدا جديدا، عن طريق توجيه دلالاته توجيها خاصا، يتناسب ورؤيته الخاصة للأشياء.

4- حاول نجيب محفوظ تجسيد هذه الرؤية الخاصة في مختلف نصوصه، والتي ينص يقطين على أنه يمكن أن يستخلص منها نصا شاملا على صعيد البنيات السردية أو الخطابية أو الدلالية"[1].

5- "يتوفر نص (ليالي ألف ليلة) على مختلف تقنيات الكتابة الروائية التي وظفها نجيب محفوظ في رواياته، مما يدل على أن هذا الأخير أولى أهميته كبرى للغة وصور النص، حيث وظفها بكثير من الشاعرية والمهارة، ويرجع يقطين ذلك، إلى كون المادة الحكائية متوفرة سلفا"[2].

وبهذه الإضاءات يبرز سعيد يقطين نجيب محفوظ من خلال (ليالي ألف ليلة) كروائي متميز، استطاع ببراعة أن يقيم تفاعلا ثريا مع نص سابق هو (ألف ليلة وليلة)، مع المحافظة على خصوصية رؤيته للعالم، وعلى تميز كتاباته وإبداعاته، وتبقى (ألف ليلة وليلة) نصا تراثيا مفتوحا على الكثير من القراءات والمقاربات الحديثة. الأمر الذي يستدعى وجود كفاءات لقراءة هذه النصوص ومقاربتها، وذلك باستحداث منهج متوازن يتواضع ويستجيب لمتطلبات المرحلة، ولن يحدث ذلك إلا باستيعاب التراث استيعابا جيدا وهضم الجديد هضما صحيا، حتى يمكث ما ينفع الأمة ويذهب الزبد جفاء.

ب / الكلام والخبر- مقدمة للسرد العربي –[1997]:

يطرح يقطين في هذا الكتاب قضايا تتعلق بالسرديات العربية، حيث ينطلق من إعادة قراءة مفهوم (التراث) باعتباره مفهوما فضفاضا لا يستجيب لمتطلبات البحث العلمي الدقيق، لأنه يشمل كل ما هو أدبي وغير أدبي، نظرا لارتباطه بالبعد الزمني، ويرى سعيد يقطين أن الحل العلمي لهذه الإشكالية يكمن في البحث عن مفهوم جديد يعوض مفهوم التراث ويقتصر على الأنشطة الأدبية التي عرفها العرب، هذا المفهوم الجديد هو (النص)، حيث يقر يقطين أنه هو الآخر مبهما وغامضا إلا أنه أقل إيحاء إلى البعد الزمني من المفهوم الأول (التراث): "يدفعني هذا الالتباس في استعمال (التراث) إلى تعويضه بمفهوم آخر هو (النص) .إنه وإن كان لا يقل عن التراث إبهاما وشمولا، فهو أقل منه إيحاء إلى البعد الزمني"[3].

وبناء على هذا، يدرس سعيد يقطين مسيرة (السيرة الشعبية) وتحولاتها، بين اعتبارها لا نصا تارة نظرا لانتمائها لمجالات لا تمت للأدب بصلة، وبين اعتبارها نصا تارة أخرى يعبر عن مختلف القيم الثقافية والحضارية للعصر الذي ظهرت فيه، ويؤكد الناقد على أن هذا التمييز بين النص واللانص هو نتيجة تصورات تمليها جملة من الشروط

---

[1] - المرجع السابق، ص 46.

[2] - المرجع نفسه، ص47 .

[3]- سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 48

التاريخية والاجتماعية، لذا فهو يدعو إلى تجاوز هذه الشروط، وإلى انتهاج طريقة تنبني على أساس الملاءمة العلمية، بعد ذلك ينطلق في دراسته لهذا النوع الأدبي (السيرة الشعبية)، الذي لم يلق اهتماما عربيا، موضحا في مقدمة كتابه سبب اختياره له، دون غيره من الأنواع الأدبية، يقول سعيد يقطين : "وقع اختياري على السيرة الشعبية، وكان ذلك للاعتبارات التالية :

أ/ السيرة الشعبية عمل حكائي مكتمل ومنته، وقدم لنا العرب من خلاله العديد من النصوص.

ب/ هذا العمل الحكائي يمتاز بالطول، الذي يتيح له إمكانية استيعاب العديد من الأجناس، والأنواع، والأنماط.

ج/ إن له خصوصية يتميز بها عن غيره من الأنواع السردية العربية، سواء من حيث تشكله، أو عوالمه الواقعية أو التخييلية التي يزخر بها

د/ هناك العديد من النصوص العربية الحديثة التي تتفاعل معه بمختلف أنواع وأشكال التفاعل النصي.

دفعتني هذه الاعتبارات جميعا إلى الانكباب على السير الشعبية، وجمع مختلف نصوصها والبحث عن النصوص المجهولة منها"[1].

وبعد تقديم هذه الأسباب والدوافع وراء الاشتغال على نص السيرة الشعبية يوضح يقطين أهدافه ومقاصده بهذا الاشتغال والتي يجملها في هدفين رئيسيين:

"– الأول: ويتمثل في تعميق التصور السردي الذي يسعى الناقد إلى بلورته من خلال بحثه في السرد العربي الحديث، وتطوير آليات الاشتغال، التي تمكنه من الانتقال إلى الاهتمام بالسرد العربي القديم.

– أما الهدف الثاني فيتمثل في السعي لإقامة علاقة بالنص التراثي العربي في مختلف تجلياته ومستوياته وتعتبر السيرة الشعبية أكثر الأنواع انفتاحا على التاريخ والجغرافيا، ومختلف المعارف التي ضمنها العرب تصوراتهم وأدبياتهم المختلفة"[2].

وقد انطلق في دراسته لهذا النوع الأدبي من ضبط جملة من المفاهيم التي ستؤطر تصوراته أثناء البحث، مركزا على مفهوم (الكلام)، الذي انطلق في تعريفه من أهم المصادر العربية القديمة، التي قامت بتحديده وتبيان أهم الأجناس والأنواع التي يمكن أن تنضوي تحته، وقد عالج ذلك بمنظور جديد ووعي جديد، يتجاوز التمييز القائم بين النص واللانص، محاولا إقامة نظرية عامة للكلام لاسيما في تجلياته العربية.

وبهذا يبرز المجهود العلمي الكبير الذي قدمه يقطين، والمتمثل أساسا في الطريقة الإجرائية التي حدد بها أجناس الكلام العربي، هذه الأخيرة التي ضبطها في: الخبر والحديث والشعر . لينطلق بعد ذلك إلى تحديد خصوصية كل جنس والأنواع التي يمثلها، ومختلف العلاقات القائمة فيما بينها، مركزا على مفهوم ا"لخبر " من حيث أنواعه وأنماطه، ثم صنف السيرة الشعبية إلى جانب الخبر والحكاية والقصة، باعتبارها من الأنواع الخبرية والسردية الأصيلة.

---

[1] - المرجع نفسه، ص 07.

[2] - المرجع السابق، ص 08 .

وقد أقام سعيد يقطين تصوره هذا بشكل شامل ومعمق، ينفتح على الدراسات السردية بمختلف تجلياتها، بدءا من سرديات القصة، مرورا بسرديات الخطاب، وصولا إلى سرديات النص .

جـ / قال الراوي – البنيات الحكائية في السيرة الشعبية – [1997]:

يدرس يقطين في هذا الكتاب خصائص البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، محددا إياها في مفهوم (الحكاية)، التي يعرفها بأنها "مجموع الخصائص التي تلحق أي عمل حكائي بجنس محدد هو السرد"[1]، ويعلن منذ البداية بأنه سيشتغل بها ضمن (سرديات القصة)، بناءا على اعتباره يتناول السيرة الشعبية من حيث كونها قصة، مقرا بأن البحث في المادة الحكائية لم يحظ باهتمام أغلب السرديين، الذين ركزوا على مفهوم الخطاب وتجلياته المختلفة، وقد وضح منذ البداية بأن دراسته لهذا المفهوم ستكون دراسة سردية، يكشف من خلالها على مختلف بنيات المادة الحكائية، سواء من حيث اتصالها بالخطاب أو النص، أو من حيث إبراز الخصائص الفنية والجمالية التي توجد فيها، ولأجل ذلك انطلق سعيد يقطين من نص السيرة الشعبية كما تجسد كتابيا، مفككا بنياته الكبرى، والمكونات الرئيسية المتحكمة فيها، ليتوصل بعد ذلك إلى الكشف عن مختلف العلاقات التي أقامتها هذه البنيات مع السياق الثقافي والتاريخي الذي أنتجت في إطاره، محددا من خلالها خصوصية هذا النص السردي الذي يقوم بتحليله.

ويوظف سعيد يقطين في بحثه هذا جهازا مصطلحيا دقيقا، حيث أنه يضبط المصطلحات التي يستعملها بطريقة علمية صارمة، يبتدئ فيها باستعراض مختلف الدلالات التي أخذتها هذه المصطلحات عند السرديين أو السيميوطيقيين، وبعد عملية التنقيب والمساءلة والحوار، يتوصل إلى تقديم تحديده الخاص لها، وللتمثيل لذلك يمكن التوقف عند التمييز الدقيق الذي أقامه الناقد بين مفهومي السرد والحكي، اللذين ظلا محل خلط ولبس كبيرين عند كثير من السرديين العرب. يقول يقطين: "إن الحكي عام والسرد خاص، فالحكي هو الذي ينسحب عليه مصطلح "Récit" و"Narrative" وهو الذي يمكن أن نجده في الأعمال التخيلية، وفي الصورة والحركة وسواها، أما السرد فلا يمكن أن يتحقق إلا في الأعمال اللفظية"[2].

وتعد مسألة ضبط المصطلحات من أهم السمات التي تميز الباحث الواعي، باعتبارها خطوة هامة في توضيح ملامح المنهج المتبنى وبالتالي السيطرة عليه، مما يساعد في الوصول إلى النص المدروس وتفكيك آليات اشتغاله.

ووفق هذا المنهج السردي، يتناول الناقد مكونات الأفعال– الوظائف في السيرة الشعبية، كما يتعرض لكل من البنيات الزمانية والبنيات الفضائية المتحكمة فيها، مقيما بعدها تركيبا مفتوحا بينهما، ليخلص في النهاية إلى تقديم تصوره حول هذه المكونات، وتبيان كيفية تجليها في نص السيرة الشعبية.

ومن خلال هذه القراءة الأولية الوجيزة لهذه الكتب الثلاثة، يتضح المجهود الخصب الذي بذله سعيد يقطين في قراءته للنصوص التراثية، وتحليله لمختلف بنياتها، من أجل صياغة مشروع سردي يمد الجسور بين النص التراثي العربي والسرديات الحديثة، أو بعبارة أخرى بين الإنسان العربي وماضيه الضارب في الأعماق، الأمر الذي

---

(1) - سعيد يقطين: قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، 1997، تقديم، ص07.

(2) - سعيد يقطين: قال الراوي، ص15.

يستدعي وجود كفاءات لقراءة هذه النصوص ومقاربتها، وذلك باستحداث منهج متوازن يتواضع ويستجيب لمتطلبات المرحلة، ولن يحدث ذلك إلا باستيعاب جيد ووعي ثاقب للتراث.

2- الدعامة الثانية: الدراسات الغربية:

لقد كان للثورة اللغوية التي أحدثتها اللسانيات صدى كبيرا، من خلال نظرياتها المختلفة التي تسعى إلى "تأسيس المعرفة الإنسانية والتأصيل للمناهج المحدثة وإخصاب النظريات البلاغية القديمة وجعلها تتماشى مع العصر، تعتمد اللغة كعنصر قار في العلم والمعرفة"[1].

و لم يكن نقدنا العربي ولا نقادنا العرب بمنأى عن هذه التحولات الكبرى، محاولين في ذلك تطوير نظرياتهم العربية وآلياتهم الإجرائية، من أجل مقاربة النصوص العربية في ضوء الخصوصية الثقافية والفكرية التي تزخر بها هذه النصوص.

يتضح لنا هذا التأثر جليا في اتجاه هؤلاء النقاد إلى تبني أبجديات وأدبيات تلك الثورة مفهوما وإجراء، وكل حسب انتمائه وفكره ومجال بحثه. وتعددت الأصوات في الساحة النقدية العربية وكثرت الاتجاهات، وبدأت تلوح في الأفق بوادر أزمة نقدية كبيرة، نمت وتضخمت لتبلغ ذروتها في السنوات الأخيرة، الأمر الذي استدعى معاودة النظر في مختلف المفاهيم والآليات السائدة، والاجتهاد من أجل إقامة رؤية جديدة تتناسب والخصوصية العربية، هذه المستجدات أدت إلى "ميلاد حركات أدبية جديدة، ودعوات تتقلد هذه الترعة وتتفتح على النقد اللسانياتي"[2].

وتجدر الإشارة هنا، إلى المجهودات الكبيرة التي قدمها الناقد سعيد يقطين في استلهام المفاهيم والتصورات الغربية، ونقل ا لنظريات اللسانية إلى الساحة النقدية العربية بوعي معرفي كبير، حاول من خلاله الاستفادة ما استطاع، مع التميز في الطرح، ذلك ما يتضح لنا جليا في التوجهات الكبرى التي انتهجها في النقد، وبالأخص في حقل السرديات، ويسعى البحث إلى الكشف عن أهم المنطلقات والمرجعيات الفكرية، والتيارات المعاصرة التي استمد منها الناقد أفكاره ونظرياته السردية.

والدارس لأعمال سعيد يقطين السردية، يجده أكثر اهتماما بالحداثة إلى جانب إفادته من مختلف مدارسها الفكرية، والملاحظ أيضا أنه لم يتشرب من اتجاه واحد وإنما تعددت مشاربه ومناهله، شأنه في ذلك شأن الكثير من النقاد المغاربة، ولعل ذلك راجع إلى الدرس النقدي الغربي في حد ذاته، فقد كان الناقد الواحد بنيويا وأسلوبيا وسيميائيا وتفكيكيا.

---

[1] - عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي وابن خلدون.الشركة التونسية للتوزيع.تونس1984.ص162.

[2] - مولاي علي بوخاتم: الدرس السيمائي المغاربي.، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذج عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005 ص65.

2-1- الاتجاه الشكلي:

يعد من أهم الاتجاهات النقدية التي كانت موجهة ومحددة للكثير من الرؤى والتصورات، وقد مثلته المدرسة الروسية. انطلق هذا الاتجاه من مفاهيم فلسفية، ترجع في جذورها إلى التراث الأوروبي بصفة عامة، وفلسفة هيجل بصفة خاصة، والتي تسعى "للبرهان على تفوق الجمال الفني"[1]، حيث ارتبط عنده الشكل بفلسفة الجمال وبالصيغ التجريدية لتحققه، فأصبح الشكل عندهم هو المعبر عن الفلسفة الإنسانية والمنظم لأنساقها، وكون الشكل ارتبط بفلسفة جمالية فقد كان يعلي من قيمة المادة الطبيعية، ويعتبرها المحفز الحقيقي للمعرفة الحسية، لذلك فقد حظي الشكل باهتمام بالغ من قبل الشكلانيين، وكانت هذه الخلفية الفلسفية بمثابة تمهيد لتكريس هيمنة العقل التجريبي، وقدرته على التحكم في مختلف الأنساق المعرفية بما تحويه من ظواهر إنسانية وأدبية.

هذا البعد المعرفي والثقافي يوضح عدم الاتفاق الموجود بين المدرسة الشكلية والمدرسة الرمزية، باعتبار هذه الأخيرة تعلي من قيمة (الخيال) على حساب الشكل، وترى أن الاستعارة والرمز "يرتفعان فوق مرتبة اللغة العادية والإدراك الحسي" [2]، وهذا ما لا يتفق ومبادئ الشكلانيين.

إن البعد المذكور آنفا يغدو استحضاره ضروريا ومهما أثناء التعامل مع تاريخ الأشكال، أو أثناء توظيف هذه النظريات في مقاربة النصوص العربية.

وقد كان للباحث الفرنسي تودوروف السبق في ترجمة أهم الأعمال التي صدرت عن الشكلانيين الروس مثل (نظرية الأدب)، (نصوص الشكلانيين)، معرفا بذلك العالم الغربي بأهم النظريات والآليات الإجرائية التي أتى بها هذا الاتجاه.

أما ظهوره في الساحة النقدية العربية فقد كان متأخرا مقارنة بالعالم الغربي (فرنسيين وأمريكيين)، ويرجع ذلك إلى تأخر الاهتمام بهذا النوع من الدراسات في البلدان العربية لاسيما المغربية، أما الانتقال فقد كان نتيجة الاتصال بالترجمات العديدة والمتوالية لأهم كتابات الشكلانيين.

وبذلك انتقلت خلاصات المنهج الشكلي إلى النقد الروائي المغربي، وكانت الرغبة كبيرة في استبدال الأشكال القديمة التي كانت تفتقد إلى تحديد نوع الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه بأشكال جديدة، وقد وجدت هذه الرغبة ضالتها في الأشكال الغربية الحديثة أكثر من غيرها، وهكذا وجدت المدرسة الشكلية لنفسها مكانا في النقد الروائي المغربي، ويتجلى ذلك من خلال التوجهات الكبرى التي ظهرت عبر أشكال إنجازية (تطبيقات) تفاوتت وتباينت من ناقد إلى آخر، ولو أنها تتفق أغلبها في محاولة السيطرة على الأجهزة المفاهيمية وتأطير التصورات، وذلك بهدف الانطلاق من قاعدة نظرية صلبة تجيد التعامل مع النصوص.

وقد لوحظ حضور معتبر لرواد هذه المدرسة في الأعمال العربية على المستوى التنظيري والتطبيقي، أمثال: جاكبسون، بروب، باختين، تينيانوف، أيخباوم، شكلوفسكي وغيرهم.

---

[1] - بيير ف زيما: التفكيكية، دراسة نقدية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1996، ص17

[2] - العبقرية: تحرير بينيولوبي ميري، ترجمة محمد عبد الواحد محمد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1996، ص 199.

و لم يكن الناقد المغربي سعيد يقطين بمنأى عن دائرة التأثر هاته، شأنه في ذلك شان الكثير من النقاد العـــرب، وإن أبدى تميزا في طريقة الطرح والمعالجة، ذلك ما يمكن معاينته بوضوح من خلال الوقوف علـــى مؤلفيـــه (تحليـــل الخطاب الروائي) و(وانفتاح النص الروائي)، لتوضيح بعض ملامح وأشكال هذا التأثر بالنظريـــات والدراســـات الغربية.

ففي كتابه (تحليل الخطاب الروائي)، اختار النصوص التالية: (الزيني بركات)، (عودة الطائر إلى البحر)، (أنت منذ اليوم)، (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل)، (الزمن الموحش)، وهي نصوص مختارة بعناية كبيرة وبطريقة مقصودة، ذلك ما سيتم التطرق له أكثر في الفصل الموالي.

وقد اشتغل فيها على ثلاثة قضايا: الزمن، الصيغة، الرؤية، وهو يرى أن هذه العناصر البنيوية الصرفة يمكن للفعـــل السردي أن يتجلى من خلالها، فهي تمكن الدارس من التعامل مع النص وفق موقفين، واحد يهتم بالنص من حيث بنيته اللغوية التي لها قوانينها وأنساقها، والآخر يخضع لعلاقة الراوي بنصه.

هذا التحديد لموضوع الدراسة يؤكد لنا بوضوح تجليات ذلك التأثر الحاصل لدى يقطين، الذي يصرح في كتابـــه السالف ذكره (تحليل الخطاب الروائي) ويشيد بأعمال الشكلانيين، حيث يقول: " إن طموح الشكلانيين الروس كان أكثر واقعية وعلمية في الأخذ بروح الممارسة العلمية من خلال تحديده موضوع دراسته، وترك فرص ومهـــام البحث عن عناصر الموضوع وخصائصه مفتوحة أمام أي إغناء أو اجتهاد"[1]، فالشكلانيون الروس حاولوا تجـــاوز المفهوم العام للأدب، وسعوا إلى البحث عن موضوع الأدب أو ما يجعل الأدب أدبا، وذلك ما ورد علـــى لســـان أبرز أعلام هذه المدرسة- جاكبسون- حين قال: "إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية، أي مـــا يجعل من عمل أدبيا"[2]، هذه المقولة التي كانت بمثابة منعرج حاسم للدراسات الأدبية، وهي تشق طريقهـــا نحـــو الصرامة العلمية والدقة المنهجية.

---

[1] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ص15.

[2] - المرجع نفسه، ص 13. نقلا عن: الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط1، 1982، ص 35.

2-2- الاتجاه البنيوي:

ساهمت البنيوية كثيرا في إيجاد أدوات إجرائية لدراسة السرد، ونجد الناقد سعيد يقطين منذ الكلمات الأولى لتقديم كتابه (تحليل الخطاب الروائي)، يصرح بالمنهج البنيوي الذي سيسلكه أثناء بحثه هذا فيقول: "نسلك في تحليلنا هذا مسلكا واحدا، ننطلق فيه من السرديات البنيوية كما تتجسد من خلال الاتجاه البوطيقي الذي يعمل الباحثون على تطويره وبلورته بشكل دائم ومستمر، وعبر تتبعنا للعديد من وجهات النظر داخل الاتجاه نفسه، حاولنا تكوين تصور متكامل نسير فيه مزاوجين بين عمل البوطيقي وهو يبحث عن الكليات التجريدية والناقد وهو يدقق لكلياته ويبلورها من خلال تجربة محددة"[1].

وسعيد يقطين كغيره من الباحثين العرب، يجد نفسه وجها لوجه مع مناهج ونظريات غربية، نمت وأثمرت في تربة مغايرة عن تلك التي يشتغل عليها، فتكون الإضافة النوعية التي يقدمها أي باحث للدرس العربي، هي العملية التركيبية التي يمارسها مع مختلف الرؤى والتصورات فهو"لا يستطيع أن يؤكد ذاته إلا من خلال منظور تركيبي جديد يراه ضروريا لتطويع النقد الغربي، من أجل دراسة الأعمال العربية الإبداعية. إن التمثل والتركيب هما قدر الناقد العربي – على الأقل في الوقت الراهن – وعليه أن يظهر من خلالهما إسهام العبقرية العربية في مسيرة النقد المعاصر (العالمي)".[2]

إلا أن يقطين لا يتوقف عند حدود التتبع والعرض، وإنما يسعى إلى تشكيل تصور خاص به، انطلاقا من محاورة مختلف تلك الأطروحات، فهو يتفق مع بعضها ويختلف مع البعض الآخر، بناءا على بعض الخصوصيات المعرفية التي ينطلق منها، وغالبا ما يكون تصوره جمع بين رأيين أو أكثر أو ترجيح لرأي دون آخر، وأحيانا يقدم تصورا مغايرا.

فعلى سبيل المثال في تمييزه بين القصة والخطاب، ينطلق من التقسيمات الكثيرة التي قدمها الشكلانيون الروس، ويرجح تقسيم كل من تودوروف الذي يميز بين المتن والمبنى وجنيت الذي يميز بين الحكي (Récit) والخطاب (Discours)، يقول يقطين في هذا الصدد: " التمييز الأكثر وضوحا وانسجاما هو الذي نجده مع تودوروف وجينيت، وأن باقي التقسيمات (لوفيف، جماعة ليج) تنطلق من تقسيمهما لكنها تعطيه دلالات وأبعادا تنسجم مع التصورات المنطلق منها"[3]، فالناقد يتبنى التقسيم الثنائي الذي يميز بين القصة والخطاب، ويراه الأنسب في عملية تحليل المستوى النحوي للخطاب، وعندما ينتقل إلى المستوى الدلالي يضيف مفهوم القصة، موسعا بذلك حقل السرديات ومعترفا في أكثر من مرة بما أفاده من الدراسات الغربية عن طريق نقادها.

ويبدو يقطين متأثرا أكثر بأبحاث ونظريات جينيت حيث يشيد بها في مواضع عدة، وللتمثيل لذلك يمكن استحضار قوله : " مع كتاب «خطاب الحكي » لجيرار جينيت، يمكن الحديث عن مرحلة متطورة في تحليل الخطاب الروائي من الزاوية التي دشنها الشكلانيون الروس وطورها من سار في اتجاههم مستوعبا مختلف مستجدات التحليلات اللسانية"[4].

---

[1] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 7 – 8 .

[2] - حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، ص 47 .

[3] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 36 .

[4] - المرجع نفسه، ص76 .

ويتجلى هذا التأثر أكثر في استعارته من الكتاب الذي ذكر سابقا للعديد من المقولات، لا سيما تلك المتعلقة بالزمن، وتوظيفها في تحليلاته لنصوص المتن الذي اشتغل عليه مثل: المفارقات السردية، التواتر، الترتيب، الديمومة، وغيرها.

ولا يتوقف الناقد عند هذا الحد، بل يقدم ردودا لمختلف الانتقادات التي وجهت لأعمال جينيت: " إذا تعرضت أعمال جيرار جينيت للانتقاد، فإنها أيضا كانت مركز استلهام بالنسبة للعديد من الباحثين الذين اعتمدوا تصوره عن الزمن السردي وحاولوا تطبيقه على نصوص عديدة ومختلفة وكشفت أبحاثهم عن غنى هذا التصور وكفايته في الرصد والتحليل"[1].

وفي تحديده لمقولة الرؤية السردية، يعتمد يقطين بالدرجة الأولى على آراء جينيت، حيث يقول : "أحاول الآن تقديم تصور للرؤية السردية، أستفيد فيه بالدرجة الأولى من جنيت (1983)"[2]. حيث يستخدم مفهوم (التبئير) الذي دعا إليه جينيت، معوضا به كلا من مفهومي (الرؤية) و(وجهة النظر).

وبعد إصدار جينيت لكتابه (عودة إلى خطاب الحكاية)، يقوم يقطين بكتابة تقديم لترجمة هذا المؤلف قائلا: "لنقرأ هذا الكتاب، ولنتأمل طريقة الحوار المبدع، ولنتعلم أن السرديات ليست حكرا على أحد، وأن الإبداع يبقى، والسجال العقيم والاستهلاك الأبدي وإن داما طويلا فهما جعجعة ولا طحين..."[3]، مستمدا بذلك دروسا عميقة من هذا الباحث، لا سيما في طريقة تعامله مع مختلف المراجعات والانتقادات التي وجهت لأعماله.

وهناك باحث آخر كان له دور بارز في تشكيل رؤى وتصورات يقطين، إنه تودوروف الذي كان منطلقا له في الكثير من المحطات، حيث نجده على سبيل المثال يصف تصوره للحكي بالمتكامل: " بهذه الإحالة التي تمتد من التاريخ مع البلاغة إلى البويطيقا مع الشكلانيين الروس، واللسانيات مع بنفنست، يقدم تودوروف تصورا متكاملا لدراسة الحكي، سواء في التمييز بين مظهريه في اختلافهما أو تكاملهما، أو في خصائص كل واحد منهما. ثم يقدم لنا بعد ذلك مكونات كل من المظهرين، مركزا بشكل رئيسي على ما ينبغي أن يهتم به التحليل الأدبي بحثا وتقصيا"[4]، ويقصد بمظهري الحكي القصة والخطاب، اللذين يوظفهما في باقي تحليلاته لاسيما فيما يتعلق بقضية الزمن، يقول يقطين: " كل حكي يتم من خلال مكونين مركزيين: القصة والخطاب. إن القصة هي المادة الحكائية، والخطاب هو طريقة الحكي"[5]. متبنيا بذلك التقسيم الثنائي للحكي الذي قدمه تودوروف. كما يعتمد عليه في تحديده لمفهوم الصيغة، إذ يقول: "في تحديدي للصيغة، أجدني أنطلق من تحديد تودوروف إياها، حيث يراها تتعلق بـ "الطريقة التي بواسطتها يقدم لنا الراوي القصة""[6].

---

(1) - المرجع السابق، ص 81 .

(2) - المرجع نفسه، ص 309.

(3) - جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، مقدمة ص: ز.

(4) - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص30 .

(5) - المرجع نفسه، ص50.

(6) - المرجع نفسه، ص 194 . نقلا عن: T. Todorov: Les catégories du récit littéraire in « communication » n° 08 , 1966, p149.

كانت هذه بعض النماذج على سبيل التمثيل لا الحصر فيما يتعلق بالمستوى التركيبي . وبالانتقال إلى المستوى الدلالي من خلال "انفتاح النص الروائي"، يصرح سعيد يقطين مرة أخرى باستفادته من الدراسات الغربية، وبالأخص النظريات التي تقدمها سوسيولوجيا النص الأدبي، لاسيما تلك المتعلقة بالقارئ في علاقته بالنص والسياق الذي ظهر فيه، فيقول : " وجدنا في سوسيولوجيا النص الأدبي كما يسعى بيير زيما إلى بلورتها، بعضا من الهواجس والتساؤلات التي نطرح بصدد النص في علاقته بالقارئ والسياق الثقافي والاجتماعي الذي ظهر فيه"[1]. حيث يتعرض لمختلف التساؤلات بالشرح والتحليل في الكتاب المذكور آنفا، حيث يتحدث عن النص والمتعاليات النصية والبنيات السوسيونصية، كما يشيد في موضع آخر من الكتاب بأهمية مجهودات بيير زيما، التي شكلت له منذ البداية مرجعا هاما لدراسته، يقول : " ومنذ البداية (ماي 1983) وجدتني أرى في مشروع بيير زيما ما يمكنني من الإجابة على بعض الأسئلة التي أطرح "[2]، ولاسيما تلك التي تمحورت حول تنظيم سوسيولوجيا للنص الأدبي، حيث يعيب على الشكلانيين إهمالهم البنية الدلالية للحكي، ويرى ضرورة إقامة علاقة بين البنية السردية والبنية الاجتماعية التي تتفاعل معها، ممهدا بذلك الطريق للانتقال من النحوي إلى الوظيفي، ومن التركيبي إلى الدلالي.

ورغم هذا الإقرار بالاستفادة من تصورات زيما، يرجع يقطين مرة أخرى ويقول: " نستلهم كما قلنا تصور بيير زيما، ولكننا لا نجاريه في الكثير من الجزئيات والتفاصيل التي يقيمها في مقترحاته حول سوسيولوجيا النص الأدبي، لسبب بسيط هو عدم رغبتنا في الانطلاق من نتائج تصوره التي بلورها من خلال تحليله لنصوص بروست، وموزيل وكافكا، وغيرهم"[3].

ولعل عدم مجاراة بيير زيما في كل التفاصيل، يرجع أساسا إلى وعي الناقد باختلاف الكتابة الروائية العربية عن الكتابة الروائية الغربية، التي أنتج في إطارها منهج خاص قد يصلح لتحليل النصوص الغربية، في حين قد يفشل مع النصوص العربية.

وفي تحديده للنص، يستلهم آراء كل من كريستيفا وزيما بصفة خاصة، فالأولى تعتبره "جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان (Langue) عن طريق ربطه بالكلام (Parole) التواصلي، راميا بذلك إلى الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة"[4]، أما زيما فقد سعى من خلال مؤلفه "من أجل سوسيولوجيا النص الأدبي"، إلى الربط بين مختلف البنيات النصية والسوسيولوجية، على اعتبار أن النص ليس لغة جافة، وإنما يعبر أيضا عن القيم والمعايير الاجتماعية.

وانطلاقا من هذين التصورين ـــ بصفة خاصة ـــ يقدم سعيد يقطين تعريفا للنص كالتالي: "النص بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة"[5].

---

(1) - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001 . ص 5 .

(2) - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 52

(3) - سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي، ص 139 .

(4) - المرجع نفسه، ص 19. نقلا عن: J.Kristéva: Sémiotike: Recherche pour une sémanlyse ,Seuil , 1969, P 52-81.

(5) - المرجع نفسه، ص 32 .

بناء على ما سبق؛ حاول الشكلانيون الروس استخدام بنية سردية عامة، وظهرت إزاء ذلك رؤى وتوجهات متباينة ومختلفة، وقد ساعدت البنيوية اللسانية كثيرا في طرح آليات تصورية وإجرائية لمقاربة النصوص السردية، فأصبحت السرديات علما قائما بذاته، يتمتع بملامح واضحة وخصوصية متميزة.

وقد بدا تأثر النقاد العرب واضحا بتلك النظريات والتصورات وتجلى ذلك من خلال كتاباتهم وأبحاثهم، وكان سعيد يقطين واحدا من هؤلاء إلا أنه ظل في عمله هذا يتحرك في اتجاهين:

في الأول ؛ كان ينهل ما يشاء من النظريات الغربية حسب احتياجاته النظرية والإجرائية، وفي الثاني كان ينتقي من ذلك الوارد ما يتناسب ونصوصه العربية، محافظا في ذلك على الخصوصية النقدية العربية، مازجا بين ما ينتجه الآخر وبين واقع نقدي عربي يختلف أيما اختلاف عن هذا الآخر، الأمر الذي جعل أبحاث يقطين تكتسي طابعا خاصا يتجاوز حالة الانبهار، ويتجنب في الوقت نفسه هالة التقديس الأعمى للذات، ساعيا بين هذا وذاك إلى إيجاد رؤية مغايرة قائمة على التفاعل الإيجابي.

وانطلاقا مما ذكر، يتضح بأن يقطين مارس ما يسمى بعملية الامتصاص والإخراج الجديد في تعامله مع ما ينتجه الغرب، بهدف تطبيقه على النصوص العربية البالغة الخصوصية، مما قد يؤدي إلى إنتاج أفكار ورؤى جديدة على حظ وافر من التميز.

ثانيا: في المصطلح:

– تمهيـــــــــد:

يعد الحديث عن المصطلح في أي مجال من المجالات ضرورة ملحة، تفرضها جملة من المعطيـــات، ســـواء تعلقت بالشخص الذي يتعاطى هذه المصطلحات أو بالمجال العلمي الخاص بها، فالمصـــطلح يعـــد نتـــاج الفكـــر والتصور، كما أنه في تطور مستمر .

في هذا الصدد سيتم التطرق إلى المصطلح عند سعيد يقطين، مع طرح بعض آرائه وتصوراته حول الموضـــوع، ثم التطرق إلى كيفية تعامله مع بعض المصطلحات السردية على وجه الخصوص والإبدالات المصطلحية التي قـــدمها.

وبداية مع تعريف المصطلح لغة واصطلاحا:

1- المصطلح لغة:

يرجع المصطلح في اشتقاقه إلى الجذر (ص ل ح) وهو ضد الفساد، ويقال (أصـــلح الشـــيء) إذا أقامـــه وحسنه، ثم انتقل المدلول إلى المعنى السلمي ؛ فيقال تصالح القوم إذا حدث فيهم السلم والتوافق، ومن تصـــريفات فعله الماضي(اصطلحوا) و(أصّلحوا) و(اصّالحوا) و(تصالحوا) والمصدر: (الصِّلاح) بكسر الصاد[1]. ويعتبر المصطلح اسم مفعول من الفعل (اصطلح) بمعنى(اتفق على)، أما في الانجليزية تقابله كلمة Term وهي مأخوذة من الكلمـــة الفرنسية القديمة Terme، التي أخذت بذورها من الكلمة اللاتينية terminus ومعناها حد[2].

2- المصطلح في الاصطلاح:

يعرف عبد السلام المسدي المصطلحات كالآتي: "هي مجموعة الألفاظ التي يصطلح بها أهل علم من العلوم على متصوراتهم الذهنية الخاصة بالحقل المعرفي الذي يشتغلون فيه وينهضون بأعبائه ويأتمنهم الناس عليه، ولا يحـــق لأحد أن يتداولها بمجرد إضمار النية بأنها مصطلحات في ذلك الفن إلا إذا طابق بين ما ينشده من دلالة لها ومـــا حدده أهل ذلك الاختصاص لها من مقاصد تطابقا تاما"[3]، وهنا إشارة إلى الجهد الفكري الذي يجـــب أن يبذلـــه كل من يتعامل مع المصطلح، إذ يتطلب الأمر معرفة مصطلحية واسعة. ويقول المسدي في موضع آخر، مشيرا إلى أهمية المصطلحات: " مفاتيح العلوم مصطلحاتها، ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى. فهي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به يتميز كل واحد منه عما سواه . وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غـــير ألفاظـــه الاصطلاحية ".[4]

3- المصطلح الأدبي النقدي واقع وآفاق:

لقد شهدت الستينيات من القرن الماضي ثورة لسانية نقدية عارمة، ميزها الطـــابع العلمـــي للدراســـات والأبحاث، باعتبار اللسانيات هي الدراسة العلمية للغة، بالمقابل ظهرت العديد من الإشكاليات لاســـيما في مجـــال

---

[1] - يرجع : ابن منظور، لسان العرب المحيط، دار الجيل، بيروت، / درا لسان العرب، بيروت، 1988، مج 3، مادة (ص ل ح)، ص 462 .

[2] - محمد مبدي: قاموس أكسفورد المحيط، (إنجليزي – عربي)، أكاديميا، لبنان، 2003، ص 1100.

[3] - عبد السلام المسدي: الأدب وخطاب النقد . دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط 1، 2004، ص 146 .

[4] - عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات . الدار العربية للكتاب 1984 . ص 11 .نقلا عن: فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص 170 .

وضع المصطلح اللساني والنقدي، وترجمته وتعريبه لدى اللسانيين والباحثين والمترجمين والنقاد العرب، إذ بظهور العشرات من المصطلحات الجديدة غير المألوفة أو غير المعروفة فيما سبق ضمن المعجم اللساني والنقدي العربي، وبهدف التعامل مع هذا الانفجار المعجمي والاصطلاحي الجديد، سواء لضبط المفاهيم أو على مستوى معادلات ترجمته لهذه المفاهيم، شهدت الحياة الثقافية والأكاديمية والمعجمية حركة عربية ناشطة وحثيثة، ومما تجدر الإشارة إلى ذكره، أنه للتفاعل مع هذا المد الاصطلاحي العارم فقد واجهت اللسانيين والمترجمين والنقاد والمجامع اللغوية، وهيئات التعريب في الوطن العربي العديد من االمشكلات المستعصية .

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

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

يوضح سعيد يقطين بأن النظرة إلى اللغة بدأت تتغير ابتداء من الثمانينات، فلم تعد أداة لتوصيل المعنى وإنما صارت هي معنى في حد ذاتها، ولعل هذا الانتقال والتحول راجع إلى ما زخرت به من حمولا ودلالات لم تكن موجودة في اللغات السابقة، ويبرز ذلك جليا من خلال[1] :

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

ب/ إدراج الأشكال والتخطيطات والجداول ضمن عملية تحليل النصوص .

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

وتوالت الدراسات والترجمات، وتزايد عدد المشتغلين في هذا الاتجاه الجديد رغم العراقيل والصعوبات التي كانت تحف طريق هذا الجديد، الذي بدوره أفرز جملة من الإشكالات ؛ إذ لم يبق الخلاف مقتصرا على الطرفين السابق ذكرهما، بل يؤكد سعيد يقطين أنه امتد إلى الأنصار أنفسهم، رغم أنهم كانوا يوظفون مصطلحات ومفاهيم من مشكاة واحدة، إلا أن الاختلاف في استعمالها كان بينا، كل ذلك كان يصدر باسم الضرورة العلمية والمنهجية.

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

---

[1] - ينظر: http: //www.yactine-said.com/sallam.html. حيث نشر سعيد يقطين مقال بعنوان المصطلح السردي العربي، قضايا واقتراحات.

أ/ المصطلحات الأدبية الجديدة ليست من بيئة الناقد العربي وليس هو من أنتجها، وبالتالي كلٌ يتعامل معها بطريقة مخالفة لغيره انطلاقا من فهمه الخاص لها، وتبعا لذلك يقترح مقابلات ومعادلات أخرى تتماشى وتتناسب مع فهمه واستيعابه لها[1].

ب/ إن تلك المصطلحات المنتجة خارج المجال الثقافي العربي ليست واحدة، فهي بدورها تختلف وتتعارض وربما يناقض بعضها بعضا، فهي تختلف باختلاف اللغات الأوربية من جهة، وبتعدد الاتجاهات والأطر النظرية من جهة أخرى، فالباحثون الغربيون أنفسهم يعترفون بصعوبة إنتاج المصطلحات أو الاتفاق بشأنها، يقول جيرار جينيت: " آن الأوان ليفرض علينا مفوض شرطة جمهورية الآداب مصطلحية متسقة"[2]، وتتأزم الأوضاع أكثر، حين لا يرى الباحثين العرب في تلك المصطلحات سوى لغة أجنبية ؛ ويكفي أن تعرب أو تترجم إلى اللغة العربية انطلاقا من البعد المعجمي ليحل الإشكال .

أمام هذه الأوضاع المتداخلة يكون النقد ومن ورائه المتلقي، هما الضحية الأولى نتيجة لكثرة الاستعمالات وكثرة الاختلافات، فتصعب عملية القراءة وتضيع الغاية الأكبر والمتمثلة في تحديد الفكر الأدبي والمعرفة النقدية وتطويرهما.

4- المصطلح السردي العربي:

بعد هذا العرض القصير للوضعية التي تعيشها الساحة النقدية العربية في المجال المصطلحي، يتطرق سعيد يقطين إلى المصطلح السردي العربي الذي أصبح يحتل مكانة هامة ضمن المصطلحية الأدبية العربية الجديدة، وهو يرفض استمراره على الوضع الحالي الذي هو عليه، ويرى بأنه لا بد من تجاوز التبعات السلبية التي تراكمت منذ بداية تداول هذه المصطلحات وتوظيفها، وذلك لن يكون إلا عن طريق الحوار العميق والهادئ من أجل بلورة المفاهيم وتوحيد المصطلحات، والمساهمة في هذا الحوار تكون أولا ــ كما يبين سعيد يقطين ــ في معاينة المصطلح السردي وطبيعته كما تجسد في الأدبيات الغربية الجديدة، ثم الوقوف عند بعض المحطات التي ساعدت في تشكله وتطوره، ثم الانتقال بعد ذلك إلى وضع تصور شامل حول كيفية تعاملنا مع هذه المصطلحات وتوظيفنا لها، متطرقين في ذلك كله إلى مختلف الصعوبات والعراقيل ذاتية كانت أو موضوعية من أجل خلق رؤية واضحة، تمكننا من "الانتقال من وضع الاستهلاك إلى الإنتاج ومن الخلاف المجاني إلى الاختلاف الهادف البناء"[3].

5- إشكالية المصطلح السردي:

كانت الرواية وغيرها من الأنواع الحكائية القديمة والحديثة (الحكاية العجيبة، الأسطورة، القصص القصيرة)، تحتل الصدارة في الغرب باعتبارها مجالا خصبا للبحث، لاسيما بعد التحولات التي عرفتها المصطلحية الأدبية كما سبق ذكره، وظهرت علوم أدبية مختصة في السرد مثل: السرديات، الأسلوبية، السيميوطيقا الحكائية، اللغة الجديدة، التداولية وغيرها، هذه العلوم وإن اتفقت في موضوع البحث الواحد "السرد"، إلا أنها اختلفت

---

[1] - ينظر: المرجع نفسه.

[2] http: //www.yactine-said.com/sallam.html.

نقلا عن: G. Genette , Palimpasestees , seuils , 1981 P 7

[3] http: //www.yactine-said.com/sallam.htn

وتفرقت حول طرق استعمال وتوظيف مصطلحاتها، وفي هذا الصدد يقدم سعيد يقطين أمثلة دالة على الاختلاف وذلك من خلال:

أ/ الاشتراك اللفظي والاختلاف الاصطلاحي:

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

فمصطلحات مثل الخطاب Discour، النص Texte، الصيغة Mode، السرد Récit والحكي Narration، السردية أو الحكائية Narrativité، الراوي Narrateur، مصطلحات يمكن أن يحدث فيها الكثير من اللبس والغموض والتداخل .

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

ب/ الاختلاف اللفظي والاشتراك الاصطلاحي:

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

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

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

6- طبيعة المصطلح السردي:

يبين سعيد يقطين بأن المصطلح السردي يكتسي طبيعته الخاصة، انطلاقا من المجال النظري الذي ينتمي إليه (السرديات، السيميوطيقا الحكائية) على وجه التحديد، فحتى وإن استعملت هذه الأخيرة المصطلح نفسه فإن دلالته تختلف حتما باختلاف الإطار النظري الذي ينتمي إليه النص، لأن طبيعة الاستعمال والتوظيف تختلف من

[1] - ينظر: http: //www.yactine-said.com/sallam.htn

حقل إلى آخر فمثلا يمكن أن يلتقي (الراوي) في السرديات مع (المرسل) في السيميوطيقا أو (المتكلم) في نظرية التلفظ، إلا أن دلالة هذه المصطلحات لا تتحقق إلا ضمن سياقاتها النظرية التي تنتظم فيها .

7- طريقة الاشتغال:[1]

أ/ إن للمصطلحات تاريخها الخاص بها، فهي تنمو وتتطور وتتحول مكتسبة عبر هذا التحول ألفاظا ودلالات عدة، وكسنة كونية فهي تبتعد عن الدقة والتحديد كلما ابتعدت عن زمان استخدامها الأول، فمن وجهة النظر إلى التبئير مثلا[2]، مما يسم المصطلح بالاختلاف الدلالي، وهو ينتقل من زمان إلى زمان ومن بيئة إلى أخرى .

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

والأمر نفسه يسقطه سعيد يقطين على (العوامل) (Les actants)، في السيميوطيقا الحكائية، فهو يرى أنه لا يمكن تحليلها ما لم يحدد موقعها الخاص من التحليل، أما اعتبارها انبثاقا من مصطلح (الشخصيات) وتطويرا له، فهو يراه تبسيطا نظريا ليس إلاّ، وعليه؛ يجب تحديد (البنية الأولية للدلالة) حتى يتسنى معاينة هذا المصطلح الجامع (العامل)، ومعاينة بنيته العاملية وما تستوعبه من عوامل، هذه الأخيرة يحتل كل منها موقعا خاصا ودلالة خاصة، وبتطور هذه المصطلحات تكتسب دلالات جديدة، انطلاقا من عمليات التحول التي مرت بها.

إنّ المصطلحات تتشكل وتتطور في فضاءات ثقافية ومعرفية خاصة، الأمر الذي يكسبها حياة خاصة وتاريخا شخصيا، ثم دلالات ذاتية، وهي "تنتقل انتقال الناس في أطراف هذه الدنيا ... إن الألفاظ تهاجر وتعود إلى أوطانها"[3]، وعندما تنتقل هذه المصطلحات إلى فضاء آخر، فإنها لا تنتقل كلمات جامدة المعاني ولا أحرفا خرساء، وإنما تنتقل معبأة بحمولات تاريخية ومعرفية، الأمر الذي يتطلب من الناقد العربي درجة معينة من الوعي واليقظة من أجل مداعبة تلك المصطلحات بطريقة حيوية وإبداعية، وذلك ما يذهب إليه سعيد يقطين حين يقف على وضعية المصطلح السردي العربي .

---

[1] - ينظر: http: //www.yactine-said.com/sallam.html. حيث نشر سعيد يقطين مقال بعنوان المصطلح السردي العربي، قضايا واقتراحات.

[2] - جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص ص 95 – 97 .

[3] - إبراهيم السامرائي: فقه اللغة المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1978، ص 164 .

8- المصطلح السردي العربي وقضاياه [1]:

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

أ/ مجال الترجمة:

تتعلق العملية هنا بنقل مقالات أو كتب غربية (فرنسية أو انجليزية) حول السرد إلى اللغة العربية، سواء كانت هذه المادة ذات طبيعة تنظيرية أو تطبيقية، ويلاحظ هنا وجود عدد معتبر من الكتّاب والباحثين الذين يبرزون في هذا المجال، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر: محمد معتصم، عمر علي، عبد الجليل الأسدي في (خطاب الحكاية)، وعبد الرحمن أيوب في (مدخل لجامع النص)، ومحمد لقاح في (البنيوية والنقد الأدبي)، والمختار حسيني في (أطراس)، كما نذكر بن عيسى بوحمالة ومصطفى الناجي وسيزا قاسم ونبيلة ابراهيم والسيد ابراهيم وغيرهم .

ب/ مجال الدراسة:

وهنا تبرز فئة أخرى تهتم بتحليل النصوص العربية قديمها أو حديثها، بالاستفادة من الدراسات الغربية الرائدة في هذا المجال، سواء في لغاتها الأصلية أو مترجمة إلى العربية، وقد مثل هذا الاتجاه بامتياز سعيد يقطين في مختلف كتبه (تحليل الخطاب الروائي، انفتاح النص الروئي، الرواية والتراث السردي وغيرها)، وعبد الله ابراهيم في مؤلفاته المختلفة (المتخيل السردي، السردية العربية، موسوعة السرد العربي وغيرها) .

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

أما الثاني (الدارس): فإنه يتعامل مع (مصطلحات) وهي تشتغل وفق نسق معين، لذا فهو مطالب بفهم طبيعة المصطلح، وكيفية تشكله ودلالاته المتعددة بتعدد استعمالاته، كما أنه مطالب بتقديم البديل أو المقابل العربي، بما يتناسب وخصوصية اللغة العربية (قواعد الصياغة، الصرف، الدلالة، الحقول المعرفية)، وهذا لن يتأتى إلا عن طريق الترجمة العلمية الهادفة والواعية، والتي يقول عنها سعيد يقطين : "إن الترجمة العلمية لا تختلف عن البحث أو الدراسة، إنها تتجاوز حد حل المعضلات اللغوية التركيبة والأسلوبية والمعجمية التي تعترض المترجم عادة ويعمل جاهدا على تذليلها، ليتمكن من نقل العمل من لغة إلى أخرى، إنها تعمل إلى جانب ذلك على حل المعضلات المعرفية والنظرية، التي يصطدم بها المشتغل بالأعمال ذات الطبيعة النظرية والتطبيقية، هذه المعضلات تتصل بالمادة المعرفية التي يحتويها الكتاب موضوع الترجمة. وهي تنتمي إلى مرجعية ثقافية وتاريخية خاصة يستحيل فهمها عن

[1] - ينظر: http: //www.yactine-said.com/sallam.html حيث نشر سعيد يقطين مقال بعنوان المصطلح السردي العربي، قضايا واقتراحات.

طريق نقلها من لغة إلى لغة، وهنا يتدخل الباحث للكشف عن دلالاتها وأبعادها في ثقافتها التي تـــرتبط بهـــا" [1]، وهذا العمل لا يستدعي فقط معرفة باللغة وإنما معرفة سردية واسعة .

9- المعرفة السردية[2]:

يعتقد الناقد أن المشكل الحقيقي الذي يواجه الباحث أثناء تعامله مع المصطلحات يكمن في عدم الإلمـــام الكافي بالمعرفة السردية في جوانبها المختلفة، إذ لا يمكن تعريب المصطلح أو توحيد استعمالاته دون فهمـــه فهمـــا حقيقيا، فأحيانا نستعمل بعض المصطلحات دون تدقيق أو تفريق، وإنما انطلاقا من شيوع استعمالها، ويضرب لنـــا سعيد يقطين بمثال Narrativité؛ التي تترجم بـــ (السردية) من جذر (س ر د) في العربية وNarration في الفرنسية ليتوصل إلى كون هذا المصطلح يستعمل في إطار مجالين سرديين مختلفين، وكل مجال يكسبه دلالة تتناسب وفكرته الأساسية. فيقترح للمصطلح مقابلين مختلفين، ويوظف كل منها حسب السياق الذي يوجد فيه على النحو التالي:

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

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

إن عملية الترجمة تتطلب وعيا بالمعرفة السردية؛ ولا يكفي أن يكون المترجم ملما باللغتين (المنقول منها والمنقـــول إليها)، وإنما عليه أن يكون مختصا في المجال الذي يمارس فيه ترجمته، فـــ"الترجمة ليست لغة واحدة، إنما هي أكثـــر من لغة، إنها تفكير وتأمل داخل اللغات وبتلك اللغات، إنها لعب بالكلمات يصعب فيه حصر المفردات المتعـــددة المعاني"[3]، لأن ما يحكم عمله كمترجم هو طابع الانتقاء والانتقال من حقل إلى آخر ومن نظريـــة إلى أخـــرى، ويرى يقطين أن عدم إعطاء (المعرفة السردية) العناية الكافية راجع إلى:

1. غياب الاختصاص المركزي في ممارسات النقاد العرب، مما يطبعها بطابع العمومية والعشوائية.
2. عدم مواكبة مختلف التطورات والمستجدات الحاصلة في الاختصاص السردي الواحد، مما يعـــني التـــأخر عـــن الركب وتضييع المجهودات الحاصلة هنا وهناك.

---

[1] - جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، (تقديم)، ص: ج.

[2] - ينظر: http: //www.yactine-said.com/sallam.html. حيث نشر سعيد يقطين مقال بعنوان المصطلح السردي العربي، قضايا واقتراحات.

[3] - عز الدين الخطابي وإدريس كثير: مسألة الترجمة، مسألة الروح / نموذجا هايغر ودريدا، مجلة كتابات معاصرة . بيروت، العدد 32، مج 8، كانون الأول 97، كانون الثاني 98 .ص 125 .

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

10- الإبداع السردي[1]:

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

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

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

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

إن اللغة الاصطلاحية لغة خاصة، يجب أن تتوفر لها أسسها ومقوماتها حتى تؤدي دورها بطريقة فعالة، وإن العراقيل التي تعترض عملية نقل المصطلحات والمفاهيم -حسب رأي سعيد يقطين- عادية وطبيعية بالنظر إلى تشعب المصطلحات الغربية من جهة ومحدودية الاجتهادات العربية من جهة أخرى، إلا أن المشاكل الحقيقية تكمن في طرائق تعاملنا مع ما نستقبله من نظريات، وكيفية ترجمتها وتشغيلها في فضاء آخر غير الذي أنتجت فيه، الأمر

---

[1] - ينظر: http: //www.yactine-said.com/sallam.html. حيث نشر سعيد يقطين مقال بعنوان المصطلح السردي العربي، قضايا واقتراحات.

[2] - محمد خير البقاعين: أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي، مجلة الفكر العربي، شتاء 1996، ج 83 ص 82 .

[3] - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1987 ص 67 .

الذي يجعلنا نفكر بجدية في كيفية الخروج من مأزق الاستهلاك الفظيع، إلى الاستهلاك المعقول فالإنتاج المثمر، ذلك ما يطرحه يقطين في جملة الاقتراحات التي يعرضها علينا، والتي يختم بها هذه المداخلة:

الفهم الحقيقي لطبيعة الإشكالية؛ فمشكلة المصطلح ليست مشكلة لغوية صرفة، وإنما البعد المحوري للمصطلح يكمن في جانبه المعرفي، وبما أننا لا ننتج هذه المعرفة وإنما نستقبلها فقط، علينا أن نستوعبها جيدا بغية الإبداع والإضافة ولن يتم ذلك إلا عن طريق[1]:

– الاهتمام بالجانب المعرفي وإعطائه ما يستحق من العناية في تصورنا وعملنا .

– الإيمان بالتخصص في مجال الدراسة الأدبية وسواها.

– زرع روح العمل الجماعي والاعتراف بمجهودات الآخرين ونبذ حب الذات وإنكار الآخر، ذلك أنه لم يعد هناك مبرر لتلك الآليات والأساليب التقليدية، وعلى الجامعات والمعاهد العربية أن تتكفل بهذا العمل بناء على رؤية مغايرة وفهم جديد، من أجل تأسيس ممارسة جديدة انطلاقا من وعي جديد واستشرافا لآفاق جديدة.

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

أ/ السرديات (Narratologie):

هو أحد المصطلحات التي ظهر حوله جدل كبير من طرف النقاد والدارسين، حيث يرجعه البعض إلى البلغاري تودوروف، الذي اقترحه سنة 1965 لـ "تسمية علم لما يوجد وقتها هو (علم الحكي) La science de (récit)"[2]، وبتزايد البحوث السردية وتناميها، لاسيما تلك المهتمة بدراسة المصطلحات، شاع مصطلح آخر هو السردية (Narrativité)، والذي يعتبره النقاد أوسع من المصطلح السابق، وعلى رأسهم جيرار جينيت، وبعد ذلك صار المصطلح يحيل إلى اتجاه مخالف للاتجاه الآخر؛" أحدهما موضوعاتي بالمعنى الواسع (هو تحليل القصة أو المضامين السردية)، والآخر شكلي، بل تنميطي (هو تحليل الحكاية بصفتها نمط "تمثيل" للقصص، في مقابل الأنماط غير السردية كالنمط المسرحي، وبعض الأنماط الأخرى خارج الأد على الأرجح)"[3]، وقد اصطلح على تسمية الاتجاه الأول بالسيميائيات السردية، حيث يركز فيه على ما يتضمنه العمل السردي من مادة، ويعد جريماس أبرز من مثل هذا الاتجاه، أما الاتجاه الثاني فقد أخذ تسميات عديدة، مثل: السرديات وسيميائيات الخطاب السردي والسرديات البنيوية وغيرها، ويركز فيه على عملية السرد ذاتها، أي على الخطاب السردي، وأبرز من يمثله تودوروف وجينيت[4].

---

[1] - ينظر: http: //www.yactine-said.com/sallam.html. حيث نشر سعيد يقطين مقال بعنوان المصطلح السردي العربي، قضايا واقتراحات.

[2] - يوسف وغليسي: السردية والسرديات، قراءة اصطلاحية، مجلة السرديات، جامعة قسنطينة، ع1، جانفي2004 ص09.

[3] - جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص17.

[4] - يوسف وغليسي: السردية والسرديات، ص ص 09 -10.

وقد بلغ اللبس والخلط أوجه، لما انتقل المصطلحان (السرديات، السردية) إلى الدراسات العربية، التي وصلت إلى حد توظيف المصطلحين معا في الدراسة الواحدة، دون مراعاة الحساسيات المنهجية بين الاتجاهين.[1]

وقد استقر الناقد سعيد يقطين على مصطلح السرديات، معتبرا إياها فرعا من علم كبير هو البوطيقا: "تندرج السرديات باعتبارها اختصاصا جزئيا يهتم بـ(سردية) الخطاب السردي، ضمن علم كلي هو البويطيقا، التي تعنى بـ (أدبية) الخطاب الأدبي بوجه عام، وهي بذلك تقترن بـ (الشعريات) التي تبحث في (شعرية) الخطاب الشعري" [2].

وبهذا الطرح يتجاوز سعيد يقطين حتى المفاهيم النقدية الغربية في حد ذاتها، حيث يعدل في الثنائية الغربية المعروفة (الشعرية، الشعريات) لتصير (البوطيقا، الشعريات، الشعرية)، فتصبح الأدبية أعم من الشعرية وقد كانت من قبل مجرد موضوع لها، وتصبح السردية التي كانت فرعا من الشعرية مساوية لها، وما يمكن استخلاصه من خلال هذا الطرح الجديد، هو أن السرد والشعر عند يقطين عالمان متمايزان ولا يمكن الجمع بينهما، أو الحديث عن (شعرية السرد) مثلا، وقد نتج عن تصوراته هاته أن ميز بين اتجاهين سرديين كبيرين[3]:

- **الاتجاه الأول**: ويطلق عليه عدة تسميات، فأحيانا يسميه بـ(السرديات المنغلقة) أو (السرديات الحصرية) وأحيانا أخرى (سرديات الخطاب)، وهي سرديات بنيوية تركز على طريقة التعبير، أي على (الخطاب) في حد ذاته.
- **الاتجاه الثاني**: على شاكلة الاتجاه الأول يستخدمه بعدة تسميات، مثل : (السرديات التوسيعية) أو(المنفتحة)، (سرديات النص)، (سرديات القصة)، (الحكائية)، (سيميوطيقا الحكي) وغيرها، ويهتم هذا الاتجاه بالمحتوى بالدرجة الأولى، متجاوزا بذلك المستوى اللفظي للخطاب إلى المستوى الدلالي للنص، ويؤكد يقطين على التكامل بين هذه الاتجاهين.

ب/ النص: (Texte):

الدارس لهذا المصطلح، يجد نفسه أمام كم هائل من التعريفات التي قدمت له، وكل تعريف يعكس المرجعيات المعرفية المنطلق منها، لذا سيتم التركيز هنا على بعض التعريفات التي تخدم موضوع البحث.

تذهب جوليا كريستيفا إلى اعتبار النص " جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان Langue عن طريق ربطه بالكلام Parole، راميا بذلك إلى الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة"[4]، فالنص بهذا التحديد عبارة عن ملفوظات، مأخوذة من نصوص عديدة سابقة ومعاصرة للنص الأصلي، وتشير كريستيفا إلى إنتاجية النص التي تتحقق عن طريق عمليات الهدم والبناء.

أما بول ريكور فيرى أن النص هو "كل خطاب مثبت بواسطة الكتابة"[5]، مميزا في ذلك النص عن الكلام من خلال المظهر الكتابي للنص . ويعتبر رولان بارت النص نسيجا من الكلمات المستعملة والموظفة لتؤدي معنى

---

(1) - ينظر: المرجع السابق، ص12.

(2) - سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص23 .

(3) - المرجع نفسه، ص24.

(4) - سعيد يقطين: انفتاح النص ا لروائي، ص19. نقلا عن :
J.Kristeva: Sémiotike: Recherche pour une sémanlyse , Seuil 1969. P52-81

(5) - المرجع نفسه، ص 28، نقلا عن: P.Ricouer: Du texte à l'action. Seuil . 1986. P137

ثابت. فيقول : "أنه السطح الظاهري لنسيج الكلمات المستعملة والموظفة فيه بشكل يفرض معنى ثابتا وواحدا إلى حد بعيد"[1]، إن رولان بارت هنا يشير إلى المظهر الكتابي للنص والذي يسمح بإدراكه بصريا، وهو يتشكل نتيجة عملية التشابك المتسمر والتماسك والانسجام بين الكلمات والجمل والمعاني، هذه الأخيرة التي يعتبرها بارت ثابتة ووحيدة، وهي رؤيا يصفها سعيد يقطين بالكلاسيكية مقارنة بالتعريفات والتحديدات الحديثة التي تلتها.

ويذهب محمد مفتاح إلى اعتبار النص : "مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة"[2]، تختلف حسب السياق الذي أنتج فيه، وحسب العلاقات الثقافية والاجتماعية السائدة.

وانطلاقا مما سبق يقدم يقطين تحديدا للنص على النحو التالي: "النص بنية دلالية تنتجها ذات (فردية وجماعية) ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة"[3].

ثم يذهب إلى شرح مكونات هذا التعريف من خلال عنصرين أساسين: العنصر البنيوي والعنصر الإنتاجي.

– العنصر الأول، ويضم:

"* بنية دلالية: على اعتبار أن النص دليل يستوعب دالا ومدلولا، ومن خلالهما معا يتضمن بنية صرفية وأخرى نحوية، وكل بنية من هذه البنيات الثلاث يمكن تحليلها ووصفها وتفسيرها في تعالقها بباقي البنيات الأخرى.

* بنية نصية: أن النص كبنية دلالية هي جماع بنيات داخلية يتكون منها (صرفية / نحوية)، يتم إنتاجه ضمن بنية نصية كبرى تتعدد فيها النصوص وتتقاطع وتتداخل وتتعارض، وعلاقة النص بهذه البنية النصية الكبرى هي علاقة صراعية أو لنقل جدلية تقوم على أساس التفاعل الذي يأخذ طابع الهدم والبناء.

* بنية ثقافية واجتماعية: هي المحددة للنص الذي ينتج في إطارها، حيث تكون متزامنة مع النص زمنيا"[4] .

– أما العنصر الثاني، فيتجسد من خلال العلاقات المختلفة بين هذه البنيات، التي تتفاعل مع ذاتها ومع الموضوع الذي توجد فيه، "وهكذا نعاين أن هذه البنيات (نصية أو ثقافية أو اجتماعية) ليست معزولة عن بعضها، فهي تنتج ذاتها في إطار علاقتها مع الموضوع الذي توجد فيه، من خلال عملية الإنتاج هاته تتفاعل مع موضوعها جدليا، والعملية هاته تتغير بتغير علاقات البنيات فيما بينها استمرارا وتقطعا"[5]، ويوضح يقطين أن الاستمرار يهيمن إذا كانت العلاقات البنيوية غير إنتاجية، بينما يظهر التقطيع إذا هيمن العنصر التفاعلي بين البنيات، مما يؤدي إلى حدوث عمليات الهدم، فتنتج بنيات جديدة. كما ينص على أن تضافر العنصرين البنيوي والإنتاجي، يؤدي إلى انفتاح النص مع بنيات ونصوص أخرى، متوصلا إلى ضبط مكونات النص في: البناء النصي، التفاعل النصي، والبنيات السوسيونصية.

---

(1) - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص ص 21 - 22، نقلا عن: R.Barthes: Texte (theorie de) in Encyclopedia Universalis.1980 . P1013

(2) - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري .ص ص 119 -120.

(3) - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص32.

(4) - المرجع نفسه' الصفحة نفسها .

(5) - المرجع نفسه، ص 33 .

ج/ الخطاب (Discours):

لقد عرفت الدراسات النقدية خلطا كبيرا بين مصطلح الخطاب والنص، نظرا للتداخل الحاصل بينهما، فهناك من يستعمل النص ويقصد به الخطاب، وهناك من يستعمل الخطاب ويقصد به النص، وهناك من لا يقيم أي فروقات بينهما، وما تجدر الإشارة إليه بداية، ارتباط مفهوم الخطاب بمفهوم آخر هو "تحليل الخطاب"، على اعتبار أن الخطاب "لا يمكن أن يكون موضوع تناولي لساني صرف"[1]، لأنه وبالنظر إلى المعنى الذي يشير إليه الخطاب على الصعيد اللغوي والذي يقدمه هاريس على النحو التالي: "ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون منغلقة، يمكن من خلالها معاينة سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محظ"[2]، يكون لزاما تجاوز هذا التحديد اللساني، لأن الكلام قد يحيل إلى دلالات أخرى تكون غير مكتوبة، ويمكن أن يستشفها ويفهمها السامع من خلال طريقة الكلام، لذا اتجه البحث إلى توسيع مفهوم الخطاب، عن طريق البحث فيما يسمى بـ"تحليل الخطاب"، الذي يبحث في مختلف القواعد والأعراف ف التي تتحكم في إنتاج الدلالة.

ويعرف بنفنست الخطاب من منظور آخر، فيقول : "كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا، وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما"[3]، وبهذا يكون بنفنست قد قدم الخطاب في معناه الواسع، من خلال قطبية المتكلم والمتلقي، حيث يقوم الأول بعملية التلفظ بهدف التأثير في الثاني.

ويذهب ليتش وشورت إلى اعتبار الخطاب تواصل لساني، ينظر إليه كإجراء بين المتكلم والمخاطب، " وهكذا يغدو الخطاب تواصلا لسانيا منظورا إليه كإجراء يتم بين المتكلم والمخاطب أو كفاعلية تواصلية يتحدد شكلها بواسطة غاية اجتماعية، وينظر إلى النص باعتباره تواصلا لسانيا كمرسلة مشفرة عبر وسيطها المكتوب أو الشفوي، وتبعا لهذا التمييز يتصل الخطاب بالجانب التركيبي والنص بالجانب الكرافي في خطيته، كما تتجلى لنا على الورق"[4]. ويرى تودوروف، أن الخطاب يتعلق بـ"طريقة تقديم القصة"[5].

وبالرغم من هذه الفروقات، فإنه يوجد هناك من السرديين، من لا يفرق بين النص والخطاب حيث يستعملان بالدلالة نفسها، أمثال: جينيت، تودوروف، فاينريش وغيرهم"إن كل السرديين الذين يقفون عند الحد اللفظي للحكي (جنيت، تودوروف، فاينريش...) لا يميزون بين الخطاب والنص. إنهما يستعملان بالدلالة نفسها"[6].

وينطلق سعيد يقطين في تحديده للخطاب، من التصور الأخير، أي الذي قدمه تودوروف، والذي يرى أن الخطاب يتعلق بالطريقة التي تقدم بواسطتها القصة، "وليس الخطاب غير الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، قد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولته كتابتها ونظمها. لو أعطينا لمجموعة من الكتاب الروائيين مادة لأن تحكى وحددنا لهم سلفا شخصياتها وأحداثها المركزية وزمانها وفضاءها، لوجدناهم يقدمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم ومواقفهم، وإن كانت القصة التي يعالجونها واحدة"[7]، فالخطاب انطلاقا من

---

(1) - دومينيك مونقانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ص35.

(2) - سعيد يقيطين: تحليل الخطاب الروائي، ص17 نقلا عن F. marchand et autres: Les analyses de la langue, delagrave, 1978, p116.

(3) - المرجع نفسه: ص19. نقلا عن E. Binvenist: probleme de linguistique générale , Edit Gallimard,Tome I, 1966, P241:

(4) - المرجع نفسه، ص44.

(5) - المرجع نفسه، ص30 نقلا عن: T. Todorov: les catégories du récit littéraire in « communication » n°8 , 1966 , P133.

(6) - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص10

(7) - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، تقديم، ص07.

هذا التعريف يتعلق بالمظهر التركيبي أو النحوي، وهو يختلف من كاتب لآخر، ويتميز بالتغير والتحول، وأما مكوناته المركزية التي يقوم عليها من خلال طرفيه الرئيسين: الراوي والمروي له، فيحددها يقطين في العناصر التالية: الزمن، الصيغة، السرد.

د/ القصة (Histoire):

لقد شهد هذا المصطلح أيضا اختلافا واسعا من طرف مستعمليه، فقد استخدم بداية من طرف الشكلانيين الروس بمصطلح: "Fabula" (المادة) كمقابل لـ: "Sujet" (المبنى الحكائي) وبعد تطوير السرديين للإنجازات السردية التي قدمها الشكلانيون الروس، ظهر مصطلح "القصة" (Histoire) كمقابل لـ "الخطاب"، وهم بهذا يسيرون على ضوء التمييز الذي اقترحه بنفنست . بعد ذلك وظف جينيت مصطلح (Diegese) الذي استخدمه إسوريو في أواسط الأربعينات (1946)، وقد تولد عن هذا المفهوم استعمالات عديدة تتصل بدور الراوي في علاقته بالمادة الحكائية.[1]

وفي الدراسة التي قدمها تودوروف حول مقولات الحكي الأدبي، ميز بين مظهرين رئيسين، هما القصة والخطاب، وتعني القصة "الأحداث في ترابطها وتسلسلها، وفي علاقاتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها، وهذه القصة يمكن أن تقدم مكتوبة أو شفوية، بهذا الشكل أو ذاك"[2]. أو بعبارة أخرى هي الأحداث المحكية، أو مادة الحكي.

وقد أخذت مع شولتز وكيلغ مفهوما عاما، "يشمل الشخصيات والأحداث في الشكل الحكائي"[3]، كما أخذت معنى الحكي مع بعض السرديين أمثال بنفنست، الذي أقام تمييزا بين الحكي والخطاب"[4] .

أما جينيت فقد ميز من خلال كتابه "خطاب الحكاية" بين الاستعمالات الثلاثة: القصة، الحكي، السرد، على النحو التالي:

"**1.** القصة Histoire: المدلول أو المضمون السردي.

2. الحكي Récit: الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردي ذاته

3. السرد Narration: الفعل السردي المنتج"[5].

وانطلاقا من هذا التقسيم، تقيم شلوميت ريمون كينان (S.R Kenan)، تقسيما ثلاثيا تميز فيه بين القصة والنص والسرد، معتبرة القصة تتابع للأحداث، ويوضح يقطين ذلك قائلا : " وإذا كانت القصة هي تتابع الأحداث، فإن النص هو الخطاب المكتوب أو الشفوي الذي من خلاله نتمكن من قراءتها.وبما أن النص هو الخطاب فلابد له من كاتب أو متكلم.لذلك فإن فعل أو عملية الإنتاج هي التي يمكن اعتبارها الجانب الثالث أي السرد"[6]، حيث تقوم بتحليل القصة من زاوية الأحداث والشخصيات.

---

(1) - ينظر: http: //www.yactine-said.com/sallam.htm حيث نشر سعيد يقطين مقالة بعنوان " المصطلح السردي العربي" "قضايا واقتراحات".

(2) - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص30 نقلا عن:
T. Todorov: les catégories du récit littéraire in « communication » n°8 1966 .p 133.

(3) - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص37.

(4) - المرجع نفسه، ص 19نقلا عن: T. Todorov: les catégories du récit littéraire in « communication » n°8 , 1966 , P133

(5) - المرجع نفسه، ص 40.

(6) - المرجع نفسه، ص 42.

وبالعودة إلى سعيد يقطين، نجده ينطلق من التمييز الثنائي، الذي قدم من طرف تودوروف وجينيت، والذي يقسم الحكي إلى قصة وخطاب، معرفا القصة بأنها "المادة الحكائية .والخطاب هو طريقة الحكي "[1]، ويمكن لها أن تتجلى كحكي من خلال الخطابات العديدة التي تأخذها، فالخطاب هو الذي يمنح القصة تركيبها، "يمكننا تلخيص القصة إلى جمل مركزة أو إقامتها من خلال خانات أو خطاطات تضم موادها الأساسية (شخصيات، أحداث، زمان، مكان...) .إنها تبعا لذلك مثل "الصيغة الصرفية" التي يتحدث عنها النحو العربي. إنها نظير المستوى الصرفي، لكن الخطاب هو الذي يعطيها تركيبها أو نحويتها"[2].

يتضح من خلال هذا القول، الارتباط الوثيق بين القصة والخطاب، ويرى يقطين أنه يمكن النظر إلى القصة – تبعا لذلك- من خلال مستويين: الأول صرفي، ويتعلق بمختلف العناصر المتصلة بها، مثل: الشخصيات، الأحداث، الزمان وما شابه ذلك . أما المستوى الثاني فهو نحوي، ويبرز من خلال علاقتها بالخطاب، هذا الأخير الذي يمنحها "نحويتها"[3]، أو تركيبا خاصا بها، باعتباره الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية أو الطريقة التي يتم بواسطتها إيصال المادة الحكائية أو التعبير عنها.

وفي هذا الصدد يضيف يقطين مفهوم النص، ليمثل مستوى ثالث، هو المستوى الدلالي.

هـ/ الصيغة (Mode):

لقد أثيرت حول مفهوم الصيغة نقاشات عديدة، تتعلق بنشأتها وكيفية استعمالها، فقد أخذ الحديث عنها حظا وافرا من الدراسات الأدبية قديمها وحديثها، ولعل ذلك راجع إلى طبيعة هذا المفهوم (الصوري والمجرد) والمتشعب في مجالات عدة، والممتد إلى أعماق الماضي.

فقديما استطاع أرسطو من خلال كتابه " فن الشعر" أن يميز بين صيغتين كبيرتين للحكي، هما: الصيغة الدرامية والصيغة السردية، حيث تهيمن في الأولى أقوال الشخصيات، أي أن الشخصيات هي التي تتحدث، أما في الثانية فالمتكلم هو الشاعر الذي يقدم الأحداث، وقد أصبح هذا التمييز منطلقا للعديد من الدراسات التي أتت فيما بعد.

ولقد كان الشكلانيون الروس أكثر وعيا من غيرهم بالمشاكل المنهجية التي يمكن أن تصاحب استعمال هذا المفهوم المجرد، فاستبعدوا الحديث عنه من جانب التحليل اللغوي . فكانت جل الأبحاث التي قدموها تتعلق بالمسرح، لا بالرواية، على اعتبار أن المسرح يمكن له أن يجسد مختلف الوضعيات القولية بأشكال غير لغوية، على خلاف الرواية التي ترتكز على اللغة بشكل أساسي، وقد دعا إيخنباوم من خلال كتابه (حول نظرية النثر) إلى الاهتمام بمفهوم الصيغة، وقد ميز بين نوعين من السرد: السرد بالمعنى الحرفي وهو الذي يقوم به الراوي، والسرد المشهدي، ويقصد به أشكال تجسيد الأفعال الروائية، وأبرزها الحوار الذي يحدث بين الشخصيات، وهنا يتضح الانتقال الحاصل من اللغة الواصفة إلى الأفعال المشخصة.

---

[1] - المرجع السابق، ص 50.

[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أما تودوروف فقد تعرض من خلال دراسته حول مقولات الحكي، إلى صيغ الخطاب، معرفا إياها كالتالي؛ هي "الطريقة التي بواسطتها يقدم لنا الراوي القصة"[1]، مشيرا إلى صيغتين رئيسيتين هما: السرد والعرض، ويربط استعمالهما بالقصة والخطاب، وفي سنة 1967، ومع إصداره لكتاب "الأدب والدلالة" يتراجع عن استعمال هذا المصطلح، ويقدم له بديلا يتمثل في "سجلات القول"، حيث يستخدم مكان (الصيغة): (السجل)، محتفظا بنفس التعريف الذي قدمه من قبل، ويعود سنة 1973 إلى استعمال المصطلح الأول (الصيغة)، بعد إصدار جينيت لكتابه (خطاب الحكاية) والذي أفاض كثيرا في شرح هذه المقولة.[2]

وبناء على هذه الاستعمالات المتعددة لمفهوم الصيغة، ينطلق جيرار جينيت من خلال كتابه " خطاب الحكاية" إلى دراسة الصيغة (Mode)، معتبرا إياها مكونا رئيسيا من مكونات الخطاب الروائي، ويرى أن وظيفتها في السرد تتمثل في تنظيم الخبر السردي[3].

وتبعا لذلك، يصبح الحديث عن الصيغة، متعلقا بطرق إيصال هذا الخبر، ولا يتوقف عند حدود الكشف عن المضمون فقط، ويعتبر جينيت أن المسافة (La distance) والمنظور (التبئير) (Perspective) هما الموجهان الأساسيان لعملية تنظيم الخبر السردي.

1- المسافة (La distance):

ينطلق جينيت في حديثه عن المسافة، من القضية التي أثارها أفلاطون في جمهوريته، أثناء حديثه عن الحكي التام والمحاكاة، فالشكل الأول يحصل عندما يتحدث الشاعر ــ الراوي نفسه ــ "دون أن يسعى إلى إقناعنا بأن شخصا آخر غيره يتكلم"[4]، أما الشكل الثاني فيحصل عندما يحاول الراوي إيهام المتلقي بأنه ليس هو من يتكلم، وإنما شخصياته، ثم يشير بعد ذلك إلى حكي الأحداث (السرد)، وحكي الأقوال (العرض)، مبينا التداخل الحاصل بين الصيغتين أثناء اشتغالهما وتعالقهما مع صيغ أخرى، ويتوصل بعد ذلك إلى التمييز بين ثلاثة أنواع من الخطابات هي: الخطاب المسرود، خطاب الأسلوب غير المباشر، الخطاب المنقول.

2- المنظور (Perspective):

في إطار الحديث عن المنظور يتعرض جينيت إلى الخلط السائد بين الصوت (Voix) والصيغة (Mode)، أو بعبارة أخرى بين من يرى؟ ومن يتكلم؟ كما يشير إلى مصطلحات أخرى، استعملت بنفس المعنى الذي يحمله المنظور، مثل: وجهة النظر (Point de vue)، الرؤية ((Vision، البؤرة ((Foyer. وهي مصطلحات كانت توظف في المجال السيميائي، لذا فقد دعا إلى التعامل معها بحيطة وحذر أثناء توظيفها في المجال السردي.

ويختار منها مصطلح (التبئير) إلى جانب (المنظور)، وانطلاقا من هذين المصطلحين يقدم ثلاثة تصنيفات رئيسية هي: التبئير الصفر ويسميه أيضا الحكاية غير المبأرة، وفي هذه الحالة يقدم الراوي الخبر كاملا، باعتباره راو عليم

---

[1] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص194 نقلا عن:
T. Todorov: les catégories du récit littéraire in « communication » n°8 , 1966 , P149.

[2] - المرجع نفسه، ص175 .

[3] - جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص49 .

[4] - سعيد يقطين، كتابة تاريخ السرد العربي، مجلة علامات في النقد، ع35، ص 185 .

يعرف أكثر مما تعرف شخصياته، النوع الثاني ويسميه التبئير الداخلي، ويكون الراوي في هذه الحالة شخصية من الشخصيات الروائية، فهو لا يعلم إلا بمقدار ما تعرفه الشخصيات، أما النوع الثالث فهو التبئير الخارجي وفي هذه الحالة يكون الراوي مجرد شاهد على الأحداث ومراقب خارجي، ولا يتدخل في تغيير أو تعديل مجرى الحكي[1].

أما سعيد يقطين فينطلق في تحديده لمفهوم الصيغة من تحديد تودوروف بالدرجة الأولى : "في تحديدي للصيغة أجدني أنطلق من تحديد تودوروف إياها"[2]، أي باعتبارها "الطريقة التي بواسطتها يقدم لنا الراوي القصة"[3]، جاعلا إياها مكونا رئيسيا من مكونات العمل السردي إلى جانب الزمن والرؤية، ويوضح يقطين أن الهدف من وراء تناوله إياها هو إقامة "تيبولوجيا" (Typologie) للرواية العربية[4].

ولأجل تحقيق هذا الهدف يستعرض الناقد مختلف الأطروحات التي قدمت حول الصيغة، متوصلا إلى تحديد صيغتين كبيرتين تقدم من خلالهما القصة، هما السرد والعرض، حيث تتفرع عنهما سبعة أنماط يحددها على النحو التالي[5]:

1. صيغة الخطاب المسرود: يكون فيه مرسل الخطاب ومتلقيه على مسافة من الخطاب المرسل.
2. صيغة المسرود الذاتي: وفيه يتحدث مرسل الخطاب عن ذاته فيما يخص ماضيه، حيث يسترجعه عن طريق التذكر مثلا، فيكون على مسافة منه، أما متلقي الخطاب فهو نفسه المرسل.
3. صيغة الخطاب المعروض المباشر: يباشر الخطاب كل من المرسل والمتلقي، مع تبادل الأدوار دون تدخل الراوي.
4. صيغة الخطاب المعروض غير المباشر: وفيه يدخل الراوي من خلال تسجيله لمصاحبات الخطاب المعروض.
5. صيغة الخطاب المعروض الذاتي: ويشبه المسرود الذاتي، إلا أن الأحداث في هذه الحالة تكون آنية، أي لحظة إنجاز الكلام.
6. صيغة الخطاب المنقول المباشر: وهو معروض مباشر، لكن ينقله متكلم غير المتكلم الأصلي لمتلق مباشر أو غير مباشر.
7. صيغة الخطاب المنقول غير المباشر: ويشبه المنقول المباشر، إلا أن الناقل هنا يحتفظ بمضمون الكلام لا بشكله، أي أنه يقدمه بشكل خطاب مسرود.

ويتوصل سعيد يقطين من خلال هذا التصنيف إلى نتيجة مفادها؛ أن متلقي الخطاب المسرود يكون غير مباشر، بينما يكون متلقي الخطاب المعروض مباشرا.

و/ الرؤية (Vision):

لقد اكتسى هذا العنصر أهمية بالغة، ذلك ما يتضح من خلال كثرة الأبحاث والنظريات والدراسات التي قدمت حوله، ويرجع ذلك إلى ارتباطه بأحد أهم مكون من مكونات الخطاب السردي، وهو "الراوي" في علاقته بالعمل السردي.

---

(1) - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص ص 201 – 202 .

(2) - سعيد يقيطين: تحليل الخطاب الروائي، ص194 .

(3) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها . نقلا عن T. Todorov les catégories du récit littéraire in « communication » n°8 , 1966 , P149.

(4) - المرجع نفسه، ص 199 .

(5) - المرجع نفسه، ص ص 197، 198.

وقد عرف هذا المفهوم بتسميات عدة منذ بداية توظيفه، وكل تسمية يكسبها صاحبها أو مستعملها دلالات خاصة، تتناسب والتصور الذي ينطلق منه، ومن هذه التسميات: الرؤية، البؤرة، وجهة النظر، التبئير، المنظور، وتعد (وجهة النظر) المصطلح الأكثر شيوعا، والذي يركز على الراوي في رؤيته إلى العالم المروي بأحداثه وشخصياته، كما يركز أيضا على الكيفية التي تقدم بها القصة إلى المتلقي.

لقد تجاوزت الدراسات النقدية الحديثة المفهوم التقليدي للراوي باعتباره شخصا معروف الهوية، يقوم بسرد قصة ذات مرجعية واقعية، وأصبح خلافا لذلك تقنية سردية ومكونا من مكونات الخطاب السردي، وقد نتج عن هذا التحول أن اتجهت الأنظار إلى البحث في وظيفة هذا المكون (الراوي)، وعلاقاته بباقي المكونات السردية الأخرى، وتبيان (وجهة النظر) التي يمكن أن يتبناها.

وفي دراسة هامة لرولان بارت حول (التحليل البنيوي للقصص) يتعرض لإشكالية علاقة الراوي بالمؤلف، محددا بذلك ثلاثة تصورات[1]:

1- يروي القصة شخص له اسم، وهو المؤلف.

2- يروي القصة راو علم بكل ما تحمله شخصياته، فهو يعرفها حتى من دواخلها، ولكنه لا يمكن أن يتطابق مع أي منها، فهو خارجي عنها.

3- يروي القصة راو، يقف علمه عند حدود ما تعلمه الشخصيات، لذا فهو لا يسرد إلا ما تتوصل إليه هذه الشخصيات.

ويرفض بارت كل هذه التصورات، على اعتباره يرى أن الشخصيات بما فيها الراوي هي كائنات من ورق، لذا يدعو إلى عدم الخلط بين المؤلف (المادي) والراوي، فالذي يكتب في القصة ليس ذاك الذي يكتب في الحياة.

أما جون بيون، فقد قدم تصوره للرؤية عبر كتابه "الزمن والرؤية" اعتمادا على علم النفس، حيث توصل إلى استنتاج ثلاثة تحديدات هي: الرؤية من الخلف، الرؤية مع والرؤية من الخارج، وقد وافقه فيها تودوروف، معتبرا إياها مظاهر أوجهات للحكي، وفي إطار تمييزه بين الرواة، قدم تصنيفا على النحو التالي:

1- الراوي الذي يعلم أكثر مما تعلم شخصياته (الرؤية من الخلف).

2- الراوي الذي يعلم مقدار ما تعلم شخصياته (الرؤية مع).

3- الراوي الذي يعلم أقل مما تعلمه شخصياته (الرؤية من الخارج).

فانطلاقا من التمييز بين القدر الذي يعلمه الراوي بالمقارنة مع باقي الشخصيات، يحدد تودوروف نوع الرؤية[2].

أما جيرار جينيت فإنه يتحدث بداية عن الخلط الحاصل بين الصيغة والصوت، أو بعبارة أخرى يبين من يرى؟ ومن يتكلم ؟ عند العديد من النقاد، أمثال: كلينت بروكس، روبرت وارين وستانزل، بعدها ينتقل إلى تقديم تصوره

---

[1] - رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، صص 71 – 72 .

[2] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 293.

انطلاقا من تصنيف كل من بويون وتودوروف، معوضا مصطلح (الرؤية) و(وجهة النظر) بـــ (التبئير)، الذي يراه أكثر تجريدا، ثم يضع تقسيما ثلاثيا للتبئير على النحو التالي: [3]

- التبئير الصفر: ويسميه أيضا " الحكاية غير المبأرة"، وفي هذه الحالة يعرف الراوي أكثر مما تعرف شخصياته.
- التبئير الذاتي: يكون الراوي شخصية من الشخصيات الروائية، ولا يعرف إلا بقدر ما تعرفه الشخصيات.
- التبئير الخارجي: يكون الراوي مجرد شاهد على الأحداث.

ومن خلال كتابه (عودة إلى خطاب الحكاية)يوضح أن المبئر هو الراوي، والمبأر هو الحكاية " لا يمكن أن تنطبق مبأِّر إلا على الحكاية نفسها، ولو انطبقت مبئِّر على أي أحد لما أمكن أن تنطبق إلا على ذلك الذي يبئر الحكاية، أي السارد"[1].

أما سعيد يقطين فإنه يموقع (الرؤية السردية) إلى جانب مقولتي: الزمن والصيغة، ولدارستها يشدد على العلاقة الوطيدة بين المنظور والصوت، مضمنا إياها أبعادا عديدة، فباعتماد معيار الراوي، يضبط يقطين شكلين أساسيين هما[2]:

1- الوضعية البرانية؛ حيث يكون الراوي غير مشارك في الحكي.

2- الوضعية الجوانية؛ ويكون الراوي مشاركا في الحكي.

كما يحدد أربعة أصوات، تتعالق بالشكلين السابقين، على النحو التالي[3]:

1- الشكل السردي البراني الحكي؛ ويضم صوتين:

أ/ الناظم الخارجي: وهو الذي يروي قصة غير مشارك فيها.

ب/ الناظم الداخلي: وهو الذي يحكي قصة غير مشارك فيها، ولكن من خلال شخصية من شخصياتها.

2- الشكل السردي الجواني الحكي: ويضم:

أ/ الفاعل الداخلي: الشخصيات هي التي تروي الأحداث.

ب/ الفاعل الذاتي: تروي الأحداث شخصية مركزية.

وفي إطار حديثه عن الرؤية السردية، يوظف يقطين نفس مصطلح جينيت أي (التبئير)، بمعنى: "(حصر المجال) من خلال اشتغال (الصوت السردي) كراو ومبئر في آن واحد، أي كذات للتبئير، هذه الذات (المبئر) تكون إما داخلية أو خارجية... ونفس الشيء يكون (المبأر) موضوع التبئير"[4]، ومن خلال العلاقة بين المبئر والمبأر يتحدث يقطين عن (المنظور السردي) مكان (التبئير)، الذي يحيله إلى نوعية الشكل، كما يتحدث عن (عمق المنظور)، الذي يحيله إلى نوعية الصوت، على النحو التالي[5]:

---

[3] - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، صص 201 – 202 .

[1] - جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، صص 95، 96.

[2] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 309.

[3] - المرجع نفسه، ص310.

[4] - المرجع نفسه' الصفحة نفسها

[5] - المرجع نفسه، ص 311.

1- الناظم الخارجي: يكون المبئر برانيا، ويقدم المبأر من الخارج، لذلك يكون المنظور برانيا وعمقه خارجيا.

2- الناظم الداخلي: يكون المبئر برانيا، ويقدم المبأر من الداخل، فيكون بذلك المنظور برانيا وعمقه داخليا.

3- الفاعل الداخلي: يكون المبئر جوانيا، ويقدم المبأر من الذات، لذلك يكون المنظور برانيا وعمقه داخليا.

ويبين يقطين بأن وصف العمق بـــ(الداخلي) أو (الخارجي)، يتعلق بدرجة الإدراك، هل هو داخلي أو خارجي.

بعد ذلك يتوصل إلى ضبط أربعة أنواع للرؤية السردية، اعتمادا على مكون "التبئير" في علاقته بالصوت، وهي:

1- رؤية برانية خارجية، وهي تقابل (التبئير الصفر) عند جينيت.

2- رؤية برانية داخلية، وهي تقابل (التبئير الخارجي) عند جينيت.

3- رؤية جوانية داخلية.

- رؤية جوانية ذاتية.

والرؤيتين الأخيرتين تقابلان عند جينيت(التبئير الداخلي).

ي/ التناص (Intertextualité):

يعد من أكثر المصطلحات انتشارا في الدراسات النقدية، الغربية والعربية على حد السواء، وهـــو ترجمـــة للمصطلح الفرنسي الذي ظهر على يد جوليا كريستيفا، بين سنتي 1966، 1967، والذي حمل مفهوم التقاطع بين عدة نصوص في نص واحد، ومن ذلك الحين شهد المصطلح انتشارا واسعا، حيث أخذ معان عديدة، تختلف مـــن ناقد لآخر، ومن اتجاه لآخر، كل حسب التصور والمرجعية المعرفية والفكرية المنطلقة منها، وسيتم التطرق علـــى سبيل المثال لا الحصر لبعض من تعرضوا لهذا المصطلح، وقدموا له دلالات خاصة.

تعد الدراسة التي قدمها جيرار جنيت حول المتعاليات النصية، من أهم الدراسات التي أسهمت في تطوير المفـــاهيم المتصلة بالعلاقات بين النصوص، حيث استبدل مصطلح (التناص) بـــ(المتعاليات النصية)، ويعتبر سعيد يقطين هذا المفهوم أوسع دلالة من سابقه فيقول : " لقد استعمل جينيت هذا المفهوم ليحل محل "التناص" لأنه أجمع وأشمـــل، وهو يتسع وفق تصوره لمختلف العلاقات النصية التي ليس "التناص" سوى واحد منها، وبذلك يغـــدو" التنـــاص" مفهوما فرعيا، يشكل مع باقي المفاهيم التي أدخلها جينيت أنواعا وأشكالا من " المتعاليات النصية" "[1]، وقد قـــام برصد هذه المتعاليات في خمسة أنواع هي: معمارية النص، التناص، المناص، الميتانص، والتعلـــق النصـــي، مبينـــا الارتباط الوثيق بين هذه الأنواع.

وبالعودة إلى الدراسات العربية، نجد أن المصطلح تشعب بشكل ملفت للنظر، فتعـــددت التعريفـــات، وأحيانـــا الإبدالات المصطلحية التي وضعت له ؛ فـــعبد الملك مرتاض يشبهه بالأوكسجين الذي لا تقوم حيـــاة بدونـــه، فيقول: "إن هذا التناص للنص الإبداعي كالأوكسجين الذي لا يشم ولا يرى، ومع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر بأن كل الأمكنة تحتويه، وأن انعدامه يعني الاختناق"[2]، فالتناص موجود في كل النصوص الإبداعية سواء وعـــى ذلك المبدع أو لم يعه، ويعود بعد ذلك ليقدم بديلا آخر يسميه (التكاتب)، يراه الأنسب باعتباره يخصص مجـــال

---

[1] - سعيد يقيطن: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، 2005، ص95.

[2] - عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص 287.

الدراسة، لتشمل النصوص الأدبية فقط، فمفهوم التناص- حسب مرتاض – مفهوم شامل وعام : " فعلينا أن نتصور جريان مصطلح التناص في الكتابات الاجتماعية والفلسفية والتاريخية واللاهوتية وسواها، مما يزيد في تنصيب مفهوم التناص، وخطورة تعميمه، وهما أمران يجعلانه غير لائق بأن يقوم مفهوما في مجال الإبداع الأدبي، وتأسيسا على هذا التصور، استحدثنا ما نطلق عليه (التكاتب) "[1]، والذي يقصد به تأثر كاتب بكتابات غيره من الكتاب، بغض النظر عن الجنس والأصل. أما محمد مفتاح فقد خص المصطلح بكتابات عديدة، أبرزها مؤلفه (تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص)، حيث يعرف التناص كالتالي : "أنه فسيفساء من نصوص أدمجت فيه بتقنيات مختلفة"[2]، مشيرا بذلك إلى البعد الجمالي لهذا المكون ليأتي بعد فترة من اشتغاله على هذا المصطلح، ببديل هو (الحوار) : "إن مفهوم التناص في الوقت الحالي، أصبح فيه خلط و لم يعد إجرائيا، لذلك تلاحظون في كتاباتي الأخيرة، أني أستعمل مفهوم (الحوار) أي (حوار النص)"[3] ؛ فالتناص حوار بين نص وآخر.

ويذهب السعيد بوطاجين إلى أبعد من ذلك، حيث يقول : "الحياة كلها تناص معقد ومركب" [4]، متجاوزا بذلك المجال الأدبي إلى ما هو أعم وأشمل.

وهناك صيغ أخرى، أخذها هذا المصطلح مع النقاد العرب، مثل (التقاطع النصي)، (التداخل النصي) (التناسخ التراكيبي) وغيرها[5] .

أما سعيد يقطين فقد استعمل (التفاعل النصي) لأنه يعتبره أعم من التناص، وهو يفضله على المتعاليات النصية (Transtextualité) نظرا لدلالتها البعيدة، وفي ذلك يقول : "نؤثر استعمال (التفاعل النصي)لأنه أعم من التناص، ونفضله على (المتعاليات النصية) التي هي مقابل(Transtextualité) عند جينيت لدلالاتها الإيحائية البعيدة"[6]، وقد خصه بفصل كامل في كتابه (انفتاح النص الروائي)، فبعد أن استعرض مختلف الآراء والتصورات التي قدمت حوله، خلص إلى تقديم رأيه الخاص حول هذا المفهوم، ذلك ما يتضح من خلال قوله : " 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"[7]، حيث يدرس التفاعل النصي من حيث:

- قسميه: المتمثلين في النص والتفاعل النصي.
- أنواعه: المتمثلة في: المناص، التناص، والميتانص.
- أشكاله: المتمثلة في: الذاتي والداخلي والخارجي.
- مستوييه: العام والخاص.

---

[1] - عبد الملك مرتاض، تحليل التناص والتكاتب، الماهية والتطور، مجلة قوافل النادي الأدبي، الرياض السعودية، 2004.

[2] - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص- المركز الثقافي العربي، لبنان، ط2، 1986، ص 122.

[3] - محمد مفتاح: التحليل السيميائي، أدواته وأبعاده، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية (سال)، الدار البيضاء، المغرب، ع1، خريف 1987، ص23.

[4] - السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص السردي الحديث، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص 183.

[5] - مولاي علي بوخاتم : الدرس السيميائي المغاربي،دراسة وصفية نقدية احصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح ،ص153.
نقلا عن : أنور المرتجى، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، 1987، ص 56 .

[6] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 98.

[7] - المرجع نفسه' الصفحة نفسها.

وسيتم توضيح ذلك في الفصل التطبيقي من هذا البحث، عند التعرض لكتاب (انفتاح النص الروائي)، وفي الجـــزء الخاص بالتفاعل النصي.

ويرى يقطين أنه بهذا التصور يمكن الحديث عن مشروع متكامل لبحث (التفاعل النصي)، بإمكانه أن يجيب على مختلف الأسئلة النظرية، سواء تعلقت بتاريخ الأدب أو الأنواع الأدبية أو النقد الأدبي أو السوسيونص.

ثالثا: فـــي المنهج:

يعتبر المنهج من الإشكاليات الكبرى التي يواجهها النقد العربي الحديث، حيث تظل مسألة البحث عن منهج نقدي قادر على استنطاق الخطاب الأدبي وقراءته بطريقة خلاقة، عملية عسيرة وغير مستقرة ولا واضحة المعالم ؛ ذلك ما يتضح لنا جليا في الممارسات النقدية لغالبية نقادنا العرب منذ مطلع هذا القرن، فالمتأمل والدارس يلحظ اضطرابا كبيرا في ضبط مفهوم هذه الكلمة (منهج)، إذ أنها وظفت بمعان واستعمالات كثيرة ومتباينة، حتى أن النقاد لم يتفقوا على تعريف معين لها، بالمقابل اتفقوا على أن مفهومها أوسع من أن يحصر في نطاق ضيق من الاستعمال أو الممارسة. وهذا لا يقلل من قيمة المجهودات المبذولة في تجارب بعض نقادنا من أجل التوصل إلى نقد منهجي يستعمل في مقاربة النصوص.

1- المنهج لغة واصطلاحا:

لغة: مشتق من نَهَجَ، ففي لسان العرب: "إن المنهج والمنهاج هو الطريق الواضح، والنَهْجُ بتسكين الهاء هو الطريق المستقيم، ولهذا جاء في القرآن الكريم {لكل جعلنا منكم شرعة ومنهاجا}"[1]. وفي (أساس البلاغة)نجد :"نَهَجَ: أخذ النهج والمنهج والمنهاج. وطريق نَهْج وطرق نَهْجَة. ونهجت الطَرِيقَ: بينته. وانتهجته: استبنته"[2]. وأضاف (المعجم الوسيط) على ذلك بالقول: "الخطة المرسومة، ويعترف بأنها دلالة محدثة. ومنه (منهاج الدراسة ومنهاج التعليم ونحوهما)"[3].

"وأشار د. أحمد مطلوب في "معجم النقد العربي القديم" إلى أن "المنهج هو الطريقة (أو الأسلوب)"، وقد استهلّ حازم القرطاجني مصطلح المنهاج في بعض أقسام كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، ويريد به الباب، وكان قد قسم كتابه إلى أربعة أبواب أو أقسام سمى كل قسم منهجا، وقسم المنهج إلى فصول، ولكن المعنى العام للمنهج هو الأسلوب الذي يقود إلى هدف معين في البحث والتأليف أو السلوك"[4].

وفي المعاجم الأجنبية مثل معاجم أوكسفورد أخذ المصطلح معان وتحديدات عدة، لا تختلف كثيرا عن المعنى اللغوي والاصطلاحي المذكور سابقا، فمصطلح المنهج في الإنجليزية Method وفي اللاتينية Methodus وفي الفرنسية Méthode وفي اليونانية Methedos، وهي تعني بشكل عام الطريق أو السبيل أو التقنية المستخدمة لعمل شيء محدد، أو هو العملية الإجرائية المتبعة للحصول على شيء ما أو موضوع ما[5]، كما استخدمت للإشارة إلى طريقة البحث عن المعرفة أو الاستقصاء، كما استخدمت بدلالات عديدة في مجالات مختلفة كالفلسفة والمنطق والطب وغيرها[6].

---

(1) – يرجع : ابن منظور، لسان العرب المحيط، دار الجيل، بيروت، / درا لسان العرب، بيروت، 1988، مج 6، مادة (ن هـ ج)، ص 727.

(2) – الزمخشري: أساس البلاغة، لبنان ناشرون،بيروت، ط 1، 1988، مادة (ن هـ ج)، ص 862.

(3) - المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية في القاهرة، الجزء الثاني ص 966.

(4) - فاضل ثامر: اللغة الثانية – في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح للخطاب النقدي العربي المعاصر – المركز الثقافي العربي، المغرب، ص 218

(5) - فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص 218، نقلا عن: Webster's Nineth: New Collegiate Dictionary, U. S. A., 1983. p, 767.

(6) - فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص 218، نقلا عن: The Chorter Oxford Dictionary, Oxford 1973, Vol. 2, p, 13-17.

والملاحظ على المفهوم اللغوي في القرآن الكريم أنه جاء مقرونا بالتشريع، وبالتالي فهو يشتمل على مدلول العلمية، فكل ما كان واضح المسالك فهو طريق بين، وكل ما اشتمل على تشريع كان علما. وحتى يكون هذا المصطلح خاصا باللغة والأدب العربي اصطلح على تسمية "علم المناهج"، هذا الأخير الذي يدرس اللغةو الأدب دراسة علمية، وهو في مقابل Méthodologie ؛ Méthode: وتعني الطريقة أو المنهج، logie : وتعني علم. وبالتالي يمكن تسمية أنواع البحوث في الأدب واللغة بـــ(علم مناهج البحث الأدبي واللغوي). وللمناهج الأدبية واللغوية صفات خاصة، أهمها:

- أغلب المناهج منطلقاتها فلسفية خاصة الدراسات والمناهج الأدبية، كما يقوم جزء منها على المنطق، والدارس للغة والأدب يحالفه الكثير من المنطق والعلمية، وقد يخرج إلى فلسفة الأمور إذ أن الأمر يتعلق بالجوانب الذاتية.
- هي عبارة عن وسائل علمية كونها تدرس الأدب على أنه "ظواهر وإفراز فكري يشبه تماما دراسة الظواهر في علم الاجتماع كما يشبه دراسة ظواهر السلوك عند علماء النفس"[1]، وأخرى تنظيمية (التبويب، حصر التراكيب، تتبع مراحل نشأة النص واللغة وغيرها)، وبالتالي تكون هذه المناهج صورة منتظمة عن الظواهر الأدبية كغيرها من الظواهر الكونية.
- أن تشتمل على شروط علمية؛ وليس المقصود العلمية الصّرفة وإنما (روح العلم)، وعليها أن لا تخرج عن هذه الروح العلمية باعتبار ذاتية الكاتب وذاتية المتلقي.

وعبر التاريخ ظهرت مجموعة من المناهج: التاريخي، النفسي، الفني، البنيوي، السيميائي، وفي مجال اللغة، المنهج المعياري، الدلالي، التوليدي، التحليلي.

وأول من وضع مناهج البحث هو أرسطو في كتابه "فن الشعر"، حيث أنه حاول أن يؤسس للغة والأدب، على اعتبار أن الأدب أجناس وقوالب عامة.

و لم تظهر الدراسات المركزة المتخصصة في المناهج النقدية والنواحي المرتبطة بها إلا في القرن العشرين على أيدي علماء متخصصين.

2- منهج سعيد يقطين في التحليل السردي:

في إجابته عن سؤال طرح عليه في إحدى الحوارات، عن منهجيته السردية، يقول سعيد يقطين: "أجد صعوبة كبيرة في الإجابة عن هذا السؤال، لا من باب التواضع، ولا من بيت الثقة في الذات، عندي طموح تقديم هذه المنهجية السردية، وفي كل كتاب من الكتب التي أصدرت إلى الآن محاولة لإضافة خطوة جديدة في رحلة الألف ميل، ومنذ كتابي الأول "القراءة والتجربة" (1985)، وأنا أحاول أن أؤكد أن علينا تأسيس علوم أدبية مختلفة، وحاولت من جهتي التخصص في الدراسات السردية، لأنني أومن بأن التخصص هو الذي يمكننا من تحقيق التراكمات المناسبة بهدف التطوير والإغناء، اشتغلت بالرواية وانتقلت إلى البحث في التراث السردي العربي القديم، وهذا التنويع أفادني كثيرا في تقديم مقترحات لقراءة السرد العربي قديمه وحديثه ويمكنني ـــ وهذا ما أحسن به وأتمنى أن يكون كذلك ـــ أن أزعم أن الأسئلة التي أطرح على نفسي نظريا وتطبيقيا، أتقدم بشكل تدريجي في

[1] - حامد حنفي داود: المنهج العلمي في البحث الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 118 .

الإجابة عنها، هناك نوع من البطء لكني أُأثره على أن أكون عطارا يتجول بين المناهج والنظريات، وكل ما أتمناه هو أن أساهم بما أستطيع في طرح الأسئلة التي تساعد فكرنا الأدبي على التطور والتبلور، بما يفيد في قراءة النص العربي الذي أراه يراكم تجاربه الخاصة والمتميزة بخطوات ثابتة "[1].

يتضح لنا من خلال هذه الإجابة، أن الناقد يسعى لإقامة مشروع نقدي شامل، يختص بالمجال السردي دون سواه من الأوجه الإبداعية الأخرى، وكانت بداية هذا المشروع من كتابه الأول "القراءة والتجربة"(1985)، حيث أنصبت الدراسات بالأساس على تفكيك بنية الرواية العربية الجديدة، ممثلة بالرواية المغربية تحديدا، وتبيان أهم صفاتها، متوقفا عند كل من الروايات التالية: (الأبلة والمنسية وياسين) لـــلميلود شغموم، (بدر زمانه) لـــمبارك ربيع، (وردة للوقت المغربي) لـــأحمد المديني و(رحيل البحر) لـــمحمد عز الدين التازي .

و أتبعها بمجموعة من المؤلفات، يمكن تصنيفها ضمن مرحلتين[2]، اشتغل في الأولى على نصوص روائية وهي:

- القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب) (1985) .
- تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، البتئير) (1989) .
- انفتاح النص الروائي (النص، السياق) (1989).
- الرواية والتراث السردي (1992).

والقاسم المشترك بين هذه النصوص، هو كونها تندرج ضمن الخطاب الروائي الجديد.

وفي المرحلة الثانية يصدر الناقد المؤلفات التالية :

- ذخيرة العجائب العربية (سيف بن ذي يزن) (1994).
- الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي) (1996) .
- قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية) (1997).

والملاحظ على هذه الكتب الثلاثة، أنها تندرج ضمن السرديات العربية الكلاسيكية، وبالتحديد السيرة الشعبية، كما أن فيها نوعا من التدرج، ابتداء من مرحلة جمع وتحقيق النص السردي الكلاسيكي، ثم تقديم تنظير عام حوله، وصولا إلى مرحلة التطبيق، وذلك من خلال البحث في البنيات الحكائية للسيرة الشعبية، موظفا في ذلك أدوات تحليلية جديدة، وبالنظر إلى التمييز بين الخطاب والقصة، الذي قدمه السرديون، يتضح أن يقطين اهتم أكثر بالخطاب في المرحلة الأولى (المبنى الحكائي)، حيث تمحورت أبحاثه حول الزمن، السرد، التبئير وغيرها. وذلك ما أسماه بـــ-(سرديات الخطاب)، يقول سعيد يقطين: "في الخطاب نعنى بـــ"السردية" التي بواسطتها تتميز حكائية عن أخرى. أي أننا ندخل هنا إلى مجال النوع الذي نجده كامنا في طريقة تقديم المادة الحكائية. وعن طريق اختلاف طرائق التقديم، تختلف الأنواع السردية، قد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن أشكال تقديمها تختلف

---

(1) - http: //www .yactine-said .com/ Dialogue. Htm حيث نشر حوار مع سعيد يقطين حول النقد الأدبي والسرديات أجراه محمد الصالحي.

(2) - http//www.yaktine said.com/lecture حيث نشر محمد مريني مقال بعنوان " قراءة في التجربة النقدية لسعيد يقطين" مجلة علامات، مكناس ع22، 2004، ص74 .

باختلاف الخطابات وأنواعها"[1]، فسرديات الخطاب التي اشتغل عليها يقطين تهتم بالمستوى التركيبي أو اللفظي للخطاب.

وفي المرحلة الثانية كان التحليل من الناحية التطبيقية منصبا على القصة، أو بعبارة أخرى المتن الحكائي المتمثل في الأفعال والوظائف، الفواعل والعوامل، البنيات الزمانية والبنيات الفضائية وغيرها. وقد سمى يقطين سرديات هذه المرحلة بـــسرديات القصة والتي "تهتم بالمادة الحكائية من زاوية تركيزها على ما يحدد حكائيتها، وتميزها داخل الأعمال الحكائية المختلفة"[2]، ويشير إلى أن المادة الحكائية ترتبط بالجنس، حيث تلتقي كل الأنواع القابلة لأن تصنف ضمن جنس السرد أو الخبر، مؤكدا على أن كل عمل حكائي لابد وأن يتجسد من خلال المقولات التالية: الأفعال، الفواعل، الزمان، المكان (الفضاء) .

وهناك نوع آخر من السرديات يطلق عليه اسم السرديات النصية، والتي تهتم بالخطاب في شقه الثاني والمتمثل في المستوى الدلالي، فهي تهتم "على وجه الإجمال بالنص السردي باعتباره بنية مجردة أو متحققا من خلال جنس أو نوع محدد. وهي تهتم به من جهة (نصيته) التي تحدد (وحدته) وتماسكه وانسجامه في علاقته بالمتلقي في الزمان والمكان. ويسمح لها هذا بالاهتمام بالنص السردي بوضعه في نطاق البنية النصية الكبرى التي تنتمي إليها . فننظر فيه من خلال مختلف جوانبه وعلاقاته بغيره من النصوص، واضعة إياه في نطاق مختلف المقولات التي يتمفصل إليها العمل الحكائي، فتعاين الفعل النصي من خلال الإنتاج والتلقي"[3]، وعن طريق عمليات الإنتاج والتلقي يتم إنتاج الدلالة. وبهذه المستويات الثلاثة، تكتمل مختلف جوانب العمل الحكائي السردي النصي الذي تشتغل عليه السرديات، والذي يسعى يقطين إلى تشييده كمشروع موسع يراه مستقلا وقائما بحد ذاته.

والمتأمل لأعمال سعيد يقطين يلاحظ خاصية أساسية تميز تجربته النقدية، تتمثل في الترابط الموجود بين مختلف النصوص النقدية المكونة لهذه التجربة، مما يكسب خطابه النقدي نوعا من الانسجام والوحدة في الهدف الذي يريد تحقيقه، فالعمل النقدي اللاحق يخرج من صلب العمل السابق، فبالرجوع إلى (مقدمات) و(خواتم) المؤلفات التي يكتبها سعيد يقطين، نجده غالبا ما (يسترجع) في المقدمة ما كان قد انتهى إليه في الكتاب السابق، وسيطرح في الخاتمة أهم الأسئلة والقضايا التي سيعالجها في الكتاب اللاحق، مما يعطي لهما طابع (المقدمات الإسترجاعية) و(الخواتم الإستشرافية)[4].

فإذا ركزنا على سبيل المثال على (تحليل الخطاب الروائي)، نجد أن مقدمة الكتاب توسيع وإجابة عن الأسئلة التي كان قد طرحها في كتابه (القراءة والتجربة) : "كيف يمكننا تحليل الرواية العربية بدون تصوير نظري للرواية ؟ ما هو موضوع هذه النظرية ؟ ..."[5]، ويختم الناقد كتابه هذا (تحليل الخطاب الروائي) بفكرة تتضمن مختلف الأسئلة

---

(1) - سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 224 .

(2) - المرجع نفسه، ص223 .

(3) - المرجع نفسه، ص 226 .

(4) - http: //www.yactine-said.com/Lecture20 globale . htm حيث كتب محمد مريني مقالة بعنوان: قراءة في التجربة النقدية لسعيد يقطين نشرت في مجلة علامات، مكناس، عدد: 22، السنة: 2004، ص: 74 .

(5) - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 07 .

والقضايا التي سيتناولها في الكتاب الموالي "انفتاح النص الروائي"، فيقول في آخر فقرة من خاتمة الكتاب: "علينا الآن أن نعاين إلى أي حد يتطابق هذا الخطاب كمستوى نحوي مع النص كمستوى دلالي في علاقته بالبنية النصية والاجتماعية التي أنتج فيها، أي أننا نحاول الانتقال من البنيوي إلى الوظيفي أو (الدلالي)، ومن السرديات إلى السوسيوسرديات، كما نقدم اقتراحا لذلك في انفتاح النص الروائي: النص والسياق"[1].

ويستهل كتابه انفتاح النص الروائي بما يلي: "نعتبر هذا البحث حول (انفتاح النص الروائي) امتدادا وتوسيعا لتحليل الخطاب الروائي، وبذلك يندرج ضمن ما نسميه بـــ (السوسيوسرديات) كتخصص يسعى إلى توسيع السرديات البنيوية"[2]، أما في خاتمة كتابه فيشير إلى ضرورة " إغناء وتطوير وعينا وقراءتنا للذات وللنصوص التي ننتج، أي بكلمة موجزة إغناء المنهج الذي به نحلل والنص الذي نقرأ . ولا يمكن أن يتأتى ذلك إلا عبر (التفاعل) الإيجابي القائم على الحوار الهادف والبنّاء ..."[3]، فهو يدعو إلى الانفتاح على التراث السردي العربي، وقراءته، اعتمادا على أدوات تحليلية جديدة، وذلك ما عبر عنه بـــ"تطوير وعينا وقراءتنا للذات" و"التفاعل الإيجابي القائم على الحوار الهادف والبناء". وهذا ما يقدم لنا تفسيرا للعنوان الفرعي الذي وضعه لكتابه اللاحق " الرواية والتراث السردي ـــ من أجل وعي جديد بالتراث ـــ".

ويبدو هذا الكتاب أيضا امتدادا للكتاب السابق ؛ يقول سعيد يقطين: "يأتي هذا المبحث امتدادا وتوسيعا للمبحث الموسوم بـــ (التفاعل النصي)، في الكتاب المذكور أعلاه (انفتاح النص الروائي)، وهنا أسعى إلى معالجة مستوى آخر من مستويات التفاعل النصي"[4].

وهكذا يمكن تتبع ظاهرة الترابط بين المقدمات والخواتم، في أعمال سعيد يقطين المتبقية، والتي اشتغل فيها على السرديات الكلاسيكية، انطلاقا من كتابه(ذخيرة العجائب العربية) ثم (الكلام والخبر) وانتهاء بـــ (قال الراوي).

ولقد استطاع سعيد يقطين من خلال هذا المشروع النقدي أن يؤسس لمنهج علمي، حاول تحديد خصائصه من خلال ممارساته النقدية، وهو يسعى لتوظيفه من أجل مقاربة الروايات ـــ خاصة ـــ التي اختارها لدراساته، حيث قام بالبحث في المكونات البنيوية للخطاب الروائي المشكلة لهذه الروايات.

وبالموازاة مع ذلك استعمل أدوات ومفاهيم جديدة، بغية الإمساك بروح البحث العلمي، فهو اعتمد على السرديات البنيوية كما تبلورت وتجسدت من خلال المنهج البويطيقي، وذلك لدراسة خصائص الطرق المختلفة التي تقدم بها المادة الحكائية في السرد العربي؛ إذ أنه يتوقف عند بعض أهم الروايات العربية، ويمكن الإشارة إليها كما وردت في كتاب (تحليل الخطاب الروائي)على النحو التالي: رواية(الزيني بركات) لـــجمال الغيطاني[5]، رواية (عودة الطائر إلى البحر) لـــحليم بركات[6]، (أنت منذ اليوم) لـــتيسير سبول[7]، (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد

---

(1) - المرجع نفسه، ص 387.

(2) - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي ص 05 .

(3) - المرجع نفسه ص 154.

(4) - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص 06 .

(5) - جمال الغيطاني : الزيني بركات (مكتبة مدبولي.القاهرة.ط2 .1975، دار المستقبل العربي.ط3. 1985)، دار الجنوب، تونس، 1991.نقلا عن سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 388

(6) - حليم بركات : "عودة الطائر الى البحر".دار النهار، ط، 1969. نقلا عن سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، ص 388 .

(7) - تيسير سبول: أنت منذ اليوم، ابن رشد (الأعمال الكاملة) ط1 . 1969، نقلا عن سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 388

أبي النحس المتشائل) لـــإيميل حبيبي[1] و(الزمن الموحش) لحيدر حيدر[2]. حيث يتطرق في هذه الروايات إلى أهم المكونات التي ينبني عليها الخطاب، والتي تظهر جليا في: (مكون الزمن)، (مكون الصيغة) و(مكون الرؤية السردية).

حيث ينطلق من تقديم تحديد دقيق لكل واحد من هذه المكونات الثلاث، ثم يستعرض أهم الطروحات البويطيقية التي قامت بتعريفه، مع مناقشة أهم القضايا الواردة فيها، ويربط ذلك كله بالتصورات العربية القديمة حول هذه المكونات، ليخلص في النهاية إلى طرح اقتراحه الشخصي، موضحا سبب تبنيه من الناحية العلمية والإجرائية. وهذا ما يمنح لأبحاثه الدقة المنهجية والقدرة على معالجة موضوع الخطاب الذي يتناوله.

ويصف الباحث – عبد الفتاح الحجمري- المجهود العلمي الذي قام به سعيد يقطين في هذا المجال بقوله: "يستند تقديم المقترح المنهجي للسرديات وتشعبه لدى سعيد يقطين على معاينة العديد من الاعتبارات التصورية، المرتبطة بتحليل الخطاب، وإجراءاته المحددة للممارسة السردية، والأوصاف الممكنة التي سيستدعيها الشكل الأدبي، من ثم استفادة يقطين من مختلف الأدبيات السردية التي اعتمدها في تعميق أسئلة القراءة، وتحديد موضوع النظرية السردية بطموح علمي منفتح"[3].

ومنه فإن المشروع النقدي عند سعيد يقطين يتميز بانفتاحيته ومرونته التي تمنحه قابلية للتطور باستمرار، مع المحافظة على أهم الثوابت العلمية التي يتشكل منها، والتي تتمثل بالخصوص في الاشتغال على (الخطاب) و(النص) بأبعادهما المختلفة، باعتبارهما المنهل الأساسي لعلم السرديات، إضافة إلى رغبة يقطين في توسيع عملية تحليله عن طريق الاستفادة من نظريات النص وسوسيولوجيا النص الأدبي، وتوظيفها بكثير من المرونة والانفتاح .

وفي هذا الجانب تُذكر استفادته من أهم الطروحات التي جاء بها بييرزيما، وتفعيلها مع (نظرية التناص) كما حددها كل من جيرارجينيت وجولياكريتسيفا وسواهما . وبلور الناقد هاته المجهودات البويطيقية في كتابه انفتاح النص الروائي، ثم وسعها وطورها في الكتاب الذي يليه (الرواية والتراث السردي)، فنجده يتناول في الكتاب الأول مسألة النص الروائي والسياق الذي يتحكم فيه، فيعرف النص في شكله الشمولي؛ حيث يميز بينه وبين الخطاب، فهو:

"يشكل بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة" [4]، وهو لم يفصل بينهما فصلا تاما، على اعتبار أن هناك صلات وطيدة بينهما، تتمثل في كون الخطاب يشكل وظيفة تواصلية، في مقابل النص الذي يشكل وظيفة نصية، وفي دراسته للنص ينطلق من تحليله للمحتوى الداخلي والخارجي معا، محددا مختلف البنيات المتحكمة فيه، كالبنيات الزمانية والبنيات النصية والتفاعل النصي في أنواعه ومستوياته المختلفة .

---

(1) - إيميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، دار الفارابي، ط 2 1974نقلا عن سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، ص388

(2) - حيدر حيدر: الزمن الموحش، المؤسسة العربية ط 2 1979 .نقلا عن سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 388.

(3) - عبد الفتاح الحجمري: السرد في نماذج من النقد المغربي، مجلة "فكر ونقد"العدد6، فبراير1998ص 88، 89.

(4) - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 32

وانطلاقا من هذا، يمكن اعتبار (انفتاح النص الروائي) تكملة وتطويرا لما ورد في (تحليل الخطاب الروائي)، لاسيما أن المجهود السردي لدراسات يقطين يهدف إلى توسيع أفق اشتغال السرديات، وتتجلى عملية التوسيع هذه في إدخال عنصر النص كمفهوم مغاير لمفهوم الخطاب، وأيضا كمكون أساسي من مكونات الفعل السردي .

إضافة إلى ذلك، فإن سعيد يقطين من خلال كتابيه هذين يربط الإبداع السردي الجديد بماضيه، أو بما يسمى بـــ (التراث السردي) وفق علاقة التفاعل الإيجابي بينهما ؛ إذ درس فيهما حضور هذا التراث الأدبي في الرواية العربية الحديثة، ومدى تأثيره في هيكلة بنيتها الروائية، ويتضح ذلك انطلاقا من تحليله لتمفصلات الرؤية السردية لرواية (الزيني بركات) للكاتب جمال الغيطاني هذا من جهة، وللعلاقة القائمة بين الخطاب التاريخي وبين الخطاب الروائي من جهة أخرى .

ولعل الغرض من هذه المعاينة، إبراز تميز الخطاب الروائي (خطاب الزيني بركات) عن الخطاب التاريخي الذي استمد منه المادة التاريخية التي اشتغل عليها، محددا خصائص كل شكل سردي منهما.

كما قام في رواية (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل)، بتحليل وتفكيك البنية المتحكمة في تمفصلات الرؤية السردية ذاتها، دون أن يقيم أي تعلق نصي بينهما وبين أي نص سردي تراثي، باعتبار اهتمامه كان منصبا على تحديد هذه الرؤية في علاقاتها بمختلف المكونات السردية الحاضرة في النص الروائي .

أما في كتابه (الرواية والتراث السردي)، فهو يحدد علاقة النص الروائي بتراثه السردي، وتنطلق الدراسة من رؤية شمولية تبتدئ من تحديد علاقة الرواية بالسرد القديم، ليصل إلى تحديد علاقة الإنسان العربي بتراثه .

ويقطين في كتابه النقدي هذا يوسع أيضا في أدوات اشتغاله، فإذا كان قد اشتغل في الكتاب السابق (انفتاح النص الروائي) بثلاثة أنواع من التفاعلات النصية: (المناصة، التناص، الميتانصية)، فإنه يضيف في هذا الكتاب تفاعلا نصيا آخر هو (المتعلق النصي)، ويعتمد في دراسته على روايات تتركز في عملية بنائها على نصوص سردية قديمة.

وعليه؛ فان المشروع النقدي لـــسعيد يقطين ينطلق من العودة إلى التراث السردي العربي "باعتباره مادة للحكي من جهة أو من حيث هو طرائق للسرد من جهة ثانية"[1]، يفكك بنياته ويعيد صياغتها وفق منهج ابستيمولوجي. وبإصداره لكتاب (ذخيرة العجائب)، يكون قد مهد لوجهة مشروعه هذا، الذي يستحضر فيه نصا سرديا قديما هو (سيرة سيف بن ذي يزن)، ويقوم بفهرسته وفق أهم التصورات السردية الحديثة، ونفس العمل يقوم بإنجازه في كتابه (الكلام والخبر) و(قال الراوي).

ففي الكتاب الأول، يطرح الناقد قضايا ذات أهمية بالغة في المستوى المتعلق بمجال السرديات العربية، وهو ما يتضح لنا من العنوان الجزئي للكتاب (مقدمة للسرد العربي)؛ إذ ينطلق فيه من إعادة إعطاء مفهوم جديد للتراث، فهو يرى أنه مفهوم فضفاض، باعتباره يشمل كل الآثار والعادات والتقاليد التي لها صلة وثيقة بالحقب الماضية، ومن الصعب حصره. ويعتقد سعيد يقطين أن الحل العلمي لهذا الإشكال يكمن في البحث عن إيجاد مفهوم بديل، يقتصر على الأنشطة الأدبية فحسب، ويتجاوز ذلك الزخم الكبير الذي يشتمل عليه مفهوم التراث، كما يتجاوز الحصر الزماني والمكاني اللذين يخضع لهما، لأجل ذلك كله اختار سعيد يقطين مفهوم (النص) لتعويض مفهوم

---

[1] - سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ص 201.

(التراث): " يدفعني هذا الالتباس في استعمال (التراث) إلى تعويضه بمفهوم آخر هو (النص) "[1]. لاسيما وأن هذا المفهوم يتسع لدراسة مختلف الأوجه الأدبية التي عرفت عند العرب . كما أنه يمنح للبحث مجالات متعددة، إذ أنه يتيح إمكانية مقاربة أي نص، كيفما كان شكله وكيفما كان العصر الذي ظهر فيه أو طبيعة الثقافة التي ينتمي إليها.

كما أن نظرية التفاعل النصي التي يدرس بها النص تمكن من الاقتراب منه في علاقاته مع نصوص أخرى، سواء كانت من نفس جنسه الأدبي أو من أجناس أدبية مختلفة عنه، وقد درست مسيرة جنس السيرة الشعبية وتحولاتها من خلال هذا المفهوم (النص واللانص)؛ حيث اعتبرت تارة نصا معبرا عن مجموعة من القيم الثقافية والحضارية، وتارة لانصا تبعا لمواصفات وموضوعات غير أدبية.

فالملاحظ أن سعيد يقطين في هذه الدراسة تبنى طريقة جديدة، ترتكز على الملاءمة العلمية " التي تسعى إلى الانطلاق من إجراءات ومن أسئلة، وترمي إلى البحث في الموضوع لتحصيل معرفة جديدة ومختلفة"[2]، وهي منفتحة على نوع آخر من الملاءمة سماه يقطين بـــالملاءمة الاجتماعية "تنطلق الملاءمة الاجتماعية من مسلمات موجودة سلفا وتبحث عنها في الموضوع لتقديم أو ترهين حقيقة موجودة قديما ولكنها غير مرئية وغير معروفة"[3].

ويوضح يقطين بأنه يهدف من وراء هذه الملاءمة العلمية تحصيل معرفة علمية عن الموضوع الذي يبحث فيه، وتطوير أدواته وتصوره النظري، إذ انطلق في دراسته لهذا الجنس الأدبي (السيرة الشعبية) ـــ الذي لم يلق اهتماما عربيا، إلا بعد أن أماطت الدراسات الغربية اللثام عنه ـــ من تحديد جملة المفاهيم التي يتناول بها الموضوع، فركز على مفهومين رئيسيين هما: مفهوم الكلام ومفهوم الخبر.

فانطلاقا من أهم المصادر العربية القديمة، قام بتحديد المفهوم الأول (مفهوم الكلام)، مبينا أهم الأجناس والأنواع التي تنضوي تحته، دون أن يفرّق بين ما قد اعتبر فيه نصا وما قد رفض فيه، وهو يحاول في ذلك كله إقامة نظرية عامة للكلام، خاصة في تجلياته العربية، باذلا في ذلك مجهودا علميا كبيرا، تمثل في الطريقة الإجرائية التي ميز بها تلك الأجناس الأدبية المنضوية تحت مفهوم الكلام، وقد حددها في الشعر والحديث والخبر. ثم حدد على حدا خصوصية كل جنس، والأنواع التي يمثلها والعلاقات القائمة فيما بينها، كما تطرق إلى تحديد الأنماط المتحكمة في كل جنس أو نوع، في تصور أكثر شمولية وعمقا وانفتاحا على الدراسات السردية في مختلف تجلياتها، بداية من سرديات القصة مرورا بسرديات الخطاب وصولا إلى سرديات النص. أما في كتابه (قال الراوي)، فقد حدد سعيد يقطين خصائص البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ضمن مفهوم واحد سماه الحكائية، حيث يعرفها بأنها "مجموع الخصائص التي تلحق أي عمل حكائي بجنس محدد هو السرد "[4]، وهو يشتغل بها ضمن سرديات القصة، حيث اعتبر أن الدرس السردي قد أهمل البحث فيها، وركز على البحث في مفهوم الخطاب، ومن هنا كانت انطلاقته،

---

(1) - سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص48 .

(2) - المرجع نفسه، ص 34 .

(3) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) - سعيد يقطين: قال الراوي، ص 07 .

حيث سعى إلى الكشف عن مختلف بنياتها سواء من ناحية اتصالها بالخطاب أو النص، أومن حيث إبراز مجمل الخصائص الفنية والجمالية الموجودة فيها.

ولأجل ذلك انطلق من نص السيرة الشعبية، وحاول تفكيك بنياته الكبرى، ليكشف بعد ذلك عن العلاقات التي أقامتها هذه البنيات مع السياقين الثقافي والتاريخي اللذين أنتجاها. وقد اعتمد في تحليله هذا على مجموعة من النظريات والتي استمدها من علم السرديات، كما صاغها كبار السردين أمثال جيرار جينيت، وبمعنى آخر فقد حاول سعيد يقطين إيجاد نظرية سردية، انطلاقا من النص المدروس (السيرة الشعبية)، الذي يحدد فيه خصوصيته وموقعه داخل الموروث العربي ؛ حيث نجده أثناء بحثه هذا يوظف جهازا مصطلحيا دقيقا، يضبط دلالاته انطلاقا من المفاهيم التي قدمها كبار السردين، ليخلص في النهاية إلى تقديم تحديده الخاص به ؛ وفي هذا الصدد يمكن التمثيل بالتمييز الدقيق الذي أقامه بين كل من مفهوم السرد ومفهوم الحكي، والذي كان محل خلط كبير عند الكثير من السردين العرب يقول يقطين: "إن الحكي عام والسرد خاص. فالحكي هو الذي ينسحب عليه مصطلح "Récit" و"Narrative"وهو ما يمكن أن نجده في الأعمال التخييلية وفي الصورة والحركة وسواهما. أما السرد فلا يمكن أن يتحقق إلا في الأعمال اللفظية"[1].

انطلاقا مما سبق، يمكن الإقرار بأهمية المشروع النقدي الإبستيمولوجي ـــ على حد تعبير عبد الله إبراهيم ـــ الذي سعى سعيد يقطين إلى تأسيسه عبر مختلف كتبه السالفة الذكر، وهو مشروع يفتح آفاقا واسعة أمام الباحثين في هذا المجال من أجل التفاعل والمساهمة في خلق نظرية للسرد العربي، محافظة على خصوصيتها العربية ومتفاعلة مع غيرها من النظريات السردية العالمية .

يتضح من خلال ما تقدم أن سعيد يقطين اشتغل في التراث ضمن اتجاهين مختلفين؛ حـــاول في الأول استحضـــار نصوص سردية عربية وبالأخص نصوصا مغربية، تتمتع بجملة من المميزات الخاصة، كما حاول في الثاني قراءة هاته النصوص بواسطة آليات إجرائية (مناهج حديثة) منتقاة من الدرس اللساني الغربي.

هذا التميز في الطرح والإبداع في الوسائل، يجعل الدارس يعتقد بوجود مقصدية أخرى مسكوت عنها من طـــرف سعيد يقطين، والتي مفادها أن الخطاب السردي العربي يتمتع بقدر كاف من الجدية والتميز، مما يجعله مـــؤهلا أن يكون مادة خصبة للقراءة . وهذا ما يتضح جليا من خلال ما سيقدم في الفصل الموالي.

---

[1] - المرجع السابق، ص 15.

– تمهيـــد:

يعد كتابا (تحليل الخطاب الروائي) و(انفتاح النص الروائي)، الصادرين في وقت واحـــد (1989) للناقـــد والباحث المغربي (سعيد يقطين)، تكملة لمشروعه النقدي الذي بدأه منذ زمن صدور أول كتـــاب لـــه (القـــراءة والتجربة)، وحلقة هامة من حلقاته التي امتازت بالترابط والتكامل، ويصف عبد الله إبراهيم المشروع الذي قدمـــه يقطين في الكتابين السابقين بـــ (الابستمولوجي)، كونه يسعى إلى إقامة نظرية معرفية لتحليل الخطاب الروائـــي العربي، فيقول في مقدمة لقراءة نقدية قدمها للمؤلفين: "يهدف هذا البحث إلى تقديم عرض موســـع للمشـــروع الابستمولوجي الذي طرحه الناقد سعيد يقطين في كتابيه اللذين صدرا حديثا وهما: "تحليـــل الخطـــاب الروائـــي وانفتاح النص الروائي"، الأول معني بمستوى تركيب الخطاب، والثاني معني بوظائف النص، وذلك لبلورة نظريـــة معرفية لتحليل الخطاب الروائي العربي"[1]. وسعيد يقطين من خلال هذين الكتابين، يسعى إلى التوصل إلى بلـــورة نظرية للسرد العربي تتفاعل مع مختلف النظريات العالمية، وتحافظ في الوقت نفسه على هويتها وخصوصيتها، بهدف خدمة السرديات العربية بصفة خاصة، وإغناء الثقافة العربية بصفة عامة.وقد اختار رواية (الزيني بركات) لجمـــال الغيطاني حقلا رئيسيا للتحليل، مبينا خصائص العلاقة القائمة داخلها، من خلال المقارنة بين الخطـــاب الروائـــي والخطاب التاريخي، وذلك بهدف إبراز خصوصية الخطاب الروائي(الزيني بركات)، وتميزه عن الخطاب التـــاريخي الذي استمد منه المادة التاريخية، بعد ذلك يعمم النتائج المتوصل إليها على الروايات الأربع التي اختارها – مجـــالا ثانويا لتحليلاته– وهي: (عودة الطائر إلى البحر) لحليم بركات، (أنت منذ اليوم) لتسيير سبول، (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل) لإميل حبيبي و(الزمن الموحش) لحيدر حيدر.

ولتحقيق الفهم السليم والقراءة القويمة، يتسلح يقطين منذ البداية بعدة مفاهيمية ضخمة، وذلـــك مـــا يتضـــح في الجانب النظري الذي حظي بمساحة واسعة على صفحات كتابيه. وبهذا يكون قد عبد الطريق لمشـــروع نقـــدي جاد، يقوم على البحث والتنقيب والمساءلة، من أجل التوصل إلى بلورة نظرية تتفاعل مع مختلف النظريات العالمية، وتحافظ في الوقت نفسه على هويتها وخصوصيتها، بهدف خدمة السرديات العربية بصفة خاصة، وإغناء الثقافـــة العربية بصفة عامة.

فيما يخص الجانب المنهجي، فإن طريقته تنبني على (الملاءمة العلمية)، التي تنطلق من طرح إشكالات محددة وأسئلة دقيقة، تتيح إمكانية البحث في الموضوع بهدف التوصل إلى معرفة جديدة.كما تنبني أيضا طريقته علـــى (النقـــد المزدوج)، الذي يوجهه للعرب والغرب على حد السواء، وذلك تجنبا للتقديس الذي لا يؤدي في غالب الأحيان، إلا إلى التكرار والاجترار، بدل العلمية والموضوعية. ويفضل الناقد طريقا وسطا، قائما على علاقة الحوار البنّـــاء، الهادف إلى التأصيل والإبداع معا، بعيدا عن مختلف العصبيات الفكرية والحضارية، لأن "تطوير النظرية السردية لا

[1] - عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، ص 145.

يمكن أن يتحقق إلا بالتفاعل الإيجابي مع المنجزات السابقة والتحاور معها من منظور دينامي يرتهن إلى الاستيعاب الدقيق للإنجازات المختلفة" [1].

ويقدم الناقد عبر كتابيه تصورا منهجيا يمكن من خلاله الانتقال من البنيوي إلى الوظيفي ومن المستوى اللفظي (النحوي) إلى المستوى الدلالي (السوسيو سرديات)عن طريق الحوار الهادف البنّاء، من أجل العمل على بلورة نظرية معرفية لتحليل الخطاب الروائي العربي.

[1]- جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، مقدمة، ص: و.

أولا: تحليـــل الخطاب الروائي:

– وصف عام للكتاب:

يتبين من خلال مقدمة كتاب (تحليل الخطاب الروائي)، أنه توسيع وإجابة عن الإشكالات التي كان قـــد طرحها سعيد يقطين في خاتمة كتابه السابق (القراءة والتجربة)، ويتضح من خلال العنوان أن موضـــوع الكتـــاب ليس هو الرواية وإنما الخطاب، أي الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في السرد العربي.

ومن الناحية المنهجية يعتمد الناقد على السرديات البنيوية كما تجسدت من خلال الاتجاه البويطيقي، وذلـــك مـــا يعلن عنه في مقدمة كتابه حين يقول: "نسلك في تحليلنا هذا مسلكا واحدا، ننطلق فيه من السرديات البنيوية كما تتجسد من خلال الاتجاه البويطيقي، الذي يعمل الباحثون على تطويره وبلورته بشكل دائم ومستمر" [1]، وعـــبر تتبعه للعديد من الاتجاهات داخل الاتجاه البنيوي، يحاول تقديم تصوره الخاص، مازجا بين " عمل البويطيقي وهـــو يبحث عن الكليات التجريدية، والناقد وهو يدقق كلياته ويبلورها من خلال تجربة محددة"[2]. ويشتغل على خمسة نصوص روائية عربية، تشكل البعد العربي وأشكال التعبير فيه، وهي كما يلي: (الزيني بركات) لجمال الغيطـــاني، (عودة الطائر إلى البحر) لحليم بركات، (أنت منذ اليوم) لتيسير سبول، (الوقائع الغريبة في اختفـــاء أبي الـــنحس المتشائل) لإيميل حبيبي و(الزمن الموحش) لحيدر حيدر، متوقفا عند أهم المكونات التي ينبني عليها الخطاب في هذه الروايات، والمتمثلة في: مكون الزمن، مكون الصيغة ومكون الرؤية السردية.

يستهل سعيد يقطين مشروعه النقدي هذا، بمدخل عام حول مفهوم الخطاب ومكوناته الثلاث: الـــزمن، الصـــيغة والرؤية السردية؛ حيث يستعرض أهم الآراء التي قامت بتعريفه، ويناقش ما ورد فيها من قضايا، كما يخصص لكل مكون، مقدمة يحصي فيها مختلف التنظيرات البنيوية التي قدمت حوله، مقرنا ذلك بالتصورات العربية القديمة حول كل مكون من المكونات، ثم يخلص في النهاية إلى تقديم الاقتراح الشخصي له، موضحا الأسباب التي دفعت به إلى تبنيه من الناحية العلمية والإجرائية.

أما على المستوى التطبيقي، فقد كان الناقد يمارس التحليل في معالجته لكل مكون من المكونات الثلاث، من خلال عمليتين متكاملتين:

- في الأولى يقوم بدراسة جزئية لرواية (الزيني بركات) لجمال الغيطاني، من خلال إبراز خصوصية زمن الخطـــاب وخصوصية الصيغة وخصوصية الرؤية في نفس الرواية، كما يقسم الخطاب إلى عشر وحدات، وعبر كل وحدة يحاول إبراز آليات المكون وطرق اشتغاله.
- وفي الثانية يقوم بدراسة كلية للخطابات الأربع المتبقية: (الوقائع الغريبة، أنت منذ اليوم، الزمن الموحش، عـــودة الطائر إلى البحر) ، محاولا استخراج البنيات المشتركة بين هذه الخطابات على صعيد كل من: الزمن، الســـرد، التبئير، منتهيا إلى تسجيل جملة من الخلاصات والنتائج المتوصل إليها من خلال علاقة الراوي بالمروي له.

أما عن الفصول الثلاثة للكتاب ، ففيما يلي صورة مركزة عن مضامينها :

---

[1]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ص 07.

[2]- المرجع نفسه، ص ص 7، 8.

خصص سعيد يقطين الفصل الأول لـــ(زمن الخطاب في الرواية)، وقد استهله بتقديم نظري طـــرح فيـــه بعـــض القضايا التي تثيرها مسألة الزمن، مثل: اللسانيات والزمن، الروائيون الجدد والزمن، لسانيات الخطـــاب والـــزمن، إشكالية الزمن في العربية.

اللسانيات والزمن: وفيها يحاول الناقد إبراز كيفية تعامل اللسانيات مع مقولة الزمن، ثم يوضح شكل تعامل محللي الخطاب الروائي مع نفس المقولة.

الروائيون الجدد والزمن: يعالج الناقد طريقة فهم ثلاثة روائيين جدد للزمن، من خلال كتاباتهم النظرية ، وهـــم: ريكاردو، روب غرييه، ميشيل بوتور.

لسانيات الخطاب والزمن: وفيها يستعرض الناقد تصور العديد من الباحثين لمقولة الزمن في الخطاب الســـردي، وضمنه الخطاب الروائي، وكيفية تطبيقهم لهذا التصور في أعمال معينة.

ويختم يقطين هذا التقديم النظري بالتعرض لإشكالية الزمن في العربية، مقدما اقتراحه الشخصي، والذي ينطلق منه لتحليل زمن الخطاب الروائي من خلال رواية (الزيني بركات) وباقي الروايات الأخرى، وذلك من خلال تحديـــد وتحليل التمفصلات الزمنية الكبرى التي يطرحها زمن الخطاب من خلال علاقته بزمن القصة، ثم ينتقل إلى تحليـــل وحدات الخطاب العشر، وتوضيح كيفية اشتغال زمن الخطاب على زمن القصة ، كما يقوم بإجراء مقارنة بـــين زمن الخطاب الروائي في رواية (الزيني بركات)، وزمن الخطاب التاريخي من خلال مقطع من كتاب تاريخي هـــو (بدائع الزهور في وقائع الدهور) لابن إياس، مبرزا في ذلك خصوصية زمن الخطاب الروائي وتميزه عن الخطـــاب التاريخي، ثم ينتقل الناقد بعدها إلى معاينة البعد الزمني في الروايات الأربع الأخرى، والتي ظهرت في الحقبة نفســـها التي ظهرت فيها رواية الزيني بركات، مبرزا أيضا خصوصية زمن الخطاب فيها.

ليخلص بعدها إلى أن زمن الخطاب زمن بالغ الخصوصية والتميز، وهو زمن يصعب الإمساك به أو تحديده بدقـــة، لاسيما في الروايات التي تقل فيها أو تنعدم المؤشرات الزمنية، مثل (الزمن الموحش، أنت منـــذ اليـــوم، الوقـــائع الغريبة). ويظل الحوار مفتوحا من خلال أسئلة يطرحها سعيد يقطين حول دلالة هذا الزمن؟ والأبعاد التي يرمـــي إليها الروائيون بناء على هذا الاشتغال الزمني.

ويخصص يقطين الفصل الثاني لـــ (صيغة الخطاب في الرواية) ؛ وعلى شاكلة الفصل الأول يقدم الناقـــد مختلـــف الجوانب النظرية التي تناولت هذه التقنية السردية (الصيغة)، متناولا مختلف الآراء والأطروحات بالنقاش والتحليل، بغية استخلاص وتوضيح تصوره الخاص للمفهوم، هذا الأخير الذي يقوده إلى إلغاء المنحى الفلســـفي المســـتند في أصوله إلى المحاكاة، والإبقاء على المنحى الجمالي المتصل بنظرية الأنواع الأدبية، للانطلاق منه في تحديد دقيق لصيغ السرد. وبمتابعة مختلف أشكال وتنويعات الصيغة في الخطاب، يعيد الناقد قراءة الخطاب الروائي الذي ســـبق وأن قسمه إلى عشر وحدات (رواية الزيني بركات)، ومن حين إلى آخر يربط هذا المكون (الصيغة) بباقي المكونـــات الأخرى، بهدف تقديم رؤية مترابطة ومتكاملة.

وبعد الانتهاء من تحليل رواية (الزيني بركات)، يقوم بإقامة مقارنة بين الخطاب الروائي والخطاب التاريخي، مـــبرزا خصوصية صيغة الخطاب الروائي، موظفا النتائج المتوصل إليها في مقاربة المتن الروائي الذي اختاره لبحثه.

وبهذه الطريقة يرسم سعيد يقطين صورة متكاملة عن صيغة الخطاب الروائي العربي، الذي حلله جزئيا وكليا، مبرزا في ذلك أهمية هذا المكون السردي (الصيغة)، باعتباره مكونا مركزيا تنفرد به الرواية دون غيرها من الخطابات، مؤكدا على أن الحديث عنه يبقى ناقصا ما لم يكمل بـ: (المتكلم) أو (المرسل) الذي يقدم هذه الصيغة. ذلك ما يسعى إلى معالجته من خلال حديثه عن الراوي (الرؤية السردية) في الفصل الموالي.

الفصل الثالث من البحث كان تحت عنوان (الرؤية السردية في الخطاب الروائي)، وقد قسمه يقطين إلى عدة مباحث؛ المبحث الأول، وكان عبارة عن تقديم نظري لأهم الآراء والتصورات حول هذا المكون السردي، ويشير الناقد إلى كثرة هذه الآراء وغزارتها مقارنة بالمكونين السابقين، بعدها يقيم حوارا عميقا معها، من خلال عمليات التحليل والمناقشة والاستعراض، ليصل في النهاية إلى تشكيل تصور خاص به، يمكنه من الانتقال إلى تحليل الخطاب الروائي العربي، أما المبحث الثاني فقد حلل فيه يقطين الرؤية السردية في رواية (الزيني بركات)، من خلال تحديد ما أسماه بـ (التمفصلات السردية الكبرى)، وقد قام بتحليله هذا ضمن مرحلتين:

- الأولى وقدم فيها نظرة إجمالية عما يسميه بـ (التمفصلات السردية الصغرى)، في رواية (الزيني بركات).
- الثانية وقام فيها بتحليل كل وحدة على حدا، وفي أغلب الأحيان يختم تحليله بمجموعة من الملاحظات عن كل وحدة.

بعد ذلك يقوم بكشف خصوصية الرؤية السردية في الخطاب الروائي العربي، من خلال المقارنة بين الخطاب الروائي في(الزيني بركات) والخطاب التاريخي، من خلال مقطع مقتطف من كتاب (بدائع الزهور في وقائع الدهور) لابن إياس.ليصل بعد ذلك إلى استخلاص خصوصية الرؤية السردية في الخطاب الروائي العربي، اعتمادا على المتن الروائي المدروس والمتمثل في الروايات الأربع السالفة الذكر.

ويختم سعيد يقطين كتابه هذا، بجملة من التساؤلات والأطروحات التي تحيل إلى القضايا التي سيعالجها في كتابه الموالي: "علينا أن نعاين الآن إلى أي حد يتطابق هذا الخطاب كمستوى نحوي مع النص كمستوى دلالي، في علاقته بالبنية النصية والاجتماعية التي أنتج فيها، أي أننا نحاول الانتقال من البنيوي إلى الوظيفي أو الدلالي، ومن السرديات إلى السوسيو سرديات"[1]. ويقدم اقتراحا لذلك في كتاب (انفتاح النص الروائي ــ النص والسياق ــ).

لخص سعيد يقطين القضايا التي طرحها للنقاش، من خلال (تحليل الخطاب الروائي) في ثلاثة مقولات، وهي: مقولة الزمن، مقولة الصيغة، ومقولة الرؤية، ولعل اقتصاره على هذه العناصر يرجع –حسب رأيه- إلى قدرتها على تبيين الفعل السردي؛ فهي لا تمكن فقط من إصدار حكم على النص الروائي، وإنما تفصح عن إمكانيات الروائي وقدراته الإبداعية، لذلك سيتم تتبع هذه المفاهيم السردية في أصولها كما فعل سعيد يقطين، ثم رصد التصورات الخاصة التي شكلها هذا الأخير، وفحص كيفية اشتغاله بها على الروايات العربية، من خلال النصوص التي اختارها لدراسته.

---

[1]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ص 387.

1- مقولة الزمن :

لقد كانت قضية الزمن وما تزال، تثير الكثير من الاهتمام في مجالات مختلفة، و"لم يكن الزمن يشكل قضية صعبة في الرواية الكلاسيكية، ولكنه في الرواية الحديثة أصبح مشكلة عويصة، وذلك أنه لم يكن إلا توقيتا للأحداث، فأصبح عنصرا معقدا وشريانا حقيقيا من شرايين الرواية"[1]، وأول ما بدأ التفكير فيها كان انطلاقا من خلفيات فلسفية، ذلك ما عبر عنه القديس أوغسطين في كتابه (الاعترافات)، حين قال : "ما هو الزمن؟ عندما لا يطرح علي أحد هذا السؤال فإنني أعرف، وعندما يطرح علي فإنني آنذاك لا أعرف شيئا"[2]، هذه الإجابة الأكثر غموضا من السؤال نفسه، يفتح الباب على مصراعيه للتأمل والبحث في هذه المقولة (مقولة الزمن)، التي لم تجد ضالتها إلا في تحليل اللغة، وبصفة خاصة في أقسام الفعل الزمنية، التي ارتبطت ولفترة غير وجيزة بتقسيمات الزمن الفيزيائي الثلاث: الماضي، الحاضر، المستقبل. وحتى وقت ـــ غير بعيد ـــ كان الزمن ينهل من هذا المنهل الفلسفي الأبعاد. و لم تتغير هذه النظرة إلا بعد مجيء الثورة اللسانية التي أحدثت تغييرا في كثيرا من المجالات، كان المجال اللغوي أبرزها، الأمر الذي أدى إلى إحداث قطيعة مع التصورات الميتافيزيقية القديمة، وقد استفاد تحليل الخطاب الروائي من النتائج المذهلة التي حققتها اللسانيات، لاسيما تلك المتعلقة بمجال دراسة الزمن، وبصفة خاصة مع البويطيقا، في جانبها الذي يتناول الأشكال السردية بصفة خاصة. ويمهد سعيد يقطين ـــ من أجل مواجهة هذه الإشكالية ـــ بتوضيح العلاقة بين اللسانيات والزمن.

انطلق يقطين من الباحث اللساني جون لاينس، الذي ارتكز في كتابه (اللسانيات العامة)، على التقسيمات الثلاثة للزمن كما حددها النحو التقليدي، وهي الماضي والحاضر والمستقبل، وهو (لاينس) يسلم بعدم دقة هذا التقسيم، كون الزمن لا يوجد في كل اللغات، وأن تلك التقابلات الثلاثة ليست زمنية محضة، وأن سبب الاعتقاد بها راجع إلى الاعتقاد الخاطئ بانعكاس التقسيم الطبيعي للزمن الواقعي على اللغة، ولإثبات عدم صحة هذا الاعتقاد، يسعى لاينس إلى ربط لحظة الحدث في الجملة بلحظة (التلفظ)، وعنه تتفرع باقي الدلالات الزمنية الأخرى.

من نفس المنطلق يعالج إيميل بنفنست مقولة الزمن ـــ كما يوضح ذلك سعيد يقطين ـــ، حيث يميز في كتابه (قضايا اللسانيات العامة)، بين مفاهيم عدة للزمن، فهنالك الزمن الفيزيائي للعالم، وهو زمن خطي وغير منته، وله ما يطابقه عند الإنسان، ويمثل المدة المتغيرة التي تخضع في قياسها لأحاسيس الفرد وإيقاع حياته الداخلية، وهناك الزمن الحدثي؛ أي زمن الأحداث، وهو يغطي حياتنا كمتتالية من الوقائع، وهذين الزمنين مزدوجين ذاتيا وموضوعيا، وهناك نوع آخر من الزمن يمكن أن يوضع كمقابل للزمنين السابقين هو (الزمن اللساني) ، وهذا الذي يقصد بالدراسة، كونه يهتم باللغة، فهو يرتبط بالكلام وله وظيفة خطابية، ومركز هذا الزمن مرتهن بالكلام (إنجاز فعل الكلام)، والحاضر منبعه، لأن الحاضر اللساني يمثل الموئل الأساس لكل التقابلات الزمنية للغة، ومنه يمكن أن تنبع لحظتان؛ الأولى نلمس فيها حدثا غير معاصر للخطاب، وهذا يمكن أن تستدعيه الذاكرة، والثانية يكون الحدث غير متحقق في الحاضر، لكنه سيتحقق فيما سيأتي من الزمن؛ "أي أن هناك مستويين للزمان

---

[1]- مصطفى التواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهبية – اللص والكتاب، الطريق، الشحاذ – الدار التونسية للنشر تونس 1986 ص 107.

[2]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ص 61. نقلا عن :.Paul Ricoeur. Temps et récit, edit Seuil 1983.T.I.P22. 1983 t. t P 22

مترشحين عن حضور الكلام، ونجد صورتهما في الخطاب والحكي، الخطاب يتميز بمستوى الحضور والحكي بمستوى الانقضاء"[1]. ويبين يقطين أن آراء بنفنست حول الزمن، شكلت منطلقات للعديد من الذين جاؤوا بعده في تحليلاتهم للخطاب، كما فعل كل من دكرو وتودوروف في (المعجم الموسوعي لعلوم اللغة).

ويتطرق يقطين إلى مفهوم آخر للزمن ظهر مع الروائيين الجدد، الذين ناهضوا الروائيين التقليديين الذين كانوا يطابقون بين الزمن اللغوي والزمن الواقعي، اقتداء بالنحو التقليدي، فوظف كتاب الرواية الجديدة الزمن توظيفا مختلفا، ذلك ما يمكن تلمسه في روايات روب غرييه وميشيل بوتور وجان ريكاردو.

فإذا كان الأول ينكر أي تماثل أو انعكاس للزمن الواقعي، ولا يسلم بوجود أي زمن آخر غير الزمن الحاضر الذي يمثل (زمن الخطاب)، فإن ريكاردو وبوتور يختلفان عنه في تصورهما للزمن، فـ**ريكاردو** ومن خلال كتابه (قضايا الرواية الجديدة)، يميز بين زمن السرد وزمن القصة، ويضبطها في محورين متوازيين، في أحدهما يسجل زمن السرد وفي الآخر يسجل زمن القصة، ويرصد من خلال عدة نماذج العلاقات التي تتم بين المحورين، وانطلاقا من سرعة السرد يدرس علاقات الديمومة، ويخلص إلى جملة من الخصائص:

- في حالة الحوار؛ يكون نوع من التوازن بين المحورين.
- في الأسلوب غير المباشر (التلخيص)؛ تسرع وتيرة السرد.
- في التحليل السيكولوجي والوصف؛ تتباطأ سرعة السرد.

وانطلاقا من هذه المعادلات يمكن أن تبرز ظواهر أخرى مثل الحذق والوقف وغيرهما.

أما بوتور الذي يعد من أقطاب الرواية الجديدة، فهو يميز من خلال مقالة (بحوث في تقنية الرواية)، بين "زمن الكتابة وزمن المغامرة وزمن الكاتب"[2]، كما يتعرض لمختلف التجليات الزمنية التي يمكن أن تتواجد داخل العمل الروائي، والتي يقدمها من خلال التسلسل التاريخي الذي يمتاز بنوع من الخطية، والتي تفرض دراستها التطرق إلى مختلف أنواع التتابع والتتالي، والطباق الزمني؛ الذي يتضح من خلال العودة إلى الماضي أو إلقاء نظرة على المستقبل. وهكذا بعد أن استأثرت الرواية الجديدة بهذه التحليلات المتطورة، تتخذ مقولة الزمن أبعاد ودلالات جديدة سواء على مستوى الكتابة الروائية أو على مستوى تحليل الخطاب، وهذا هو المجال الذي يسعى سعيد يقطين إلى كشف غوامضه.

ينطلق سعيد يقطين من الدور البارز الذي لعبه الشكلانيون الروس، في توجيه الأنظار إلى الجوانب البنيوية في تحليل الخطاب الأدبي، حيث أولوا مقولة الزمن أهمية كبيرة، ويشيد يقطين بالدراسات التي قام بها فاينريش والتي عدها من أشمل الدراسات التي تناولت قضية الزمن، منطلقا من نظرية مفادها أن الزمن لا يتوزع في النص الروائي اعتباطيا، بل إنه يخضع لنظام خاص، وبالبحث والإحصاء والتحليل يصل إلى تشكيل مفهوم جديد، أطلق عليه اسم (زمن النص)، وبهذه الإضافة المتميزة في تاريخ السرد، يعتبر يقطين أن فاينرش يكون قد منح للزمن شكلا إبداعيا بعيدا عن المفاهيم الميتافيزيقية الغامضة، فأصبح ينظر إليه على أساس أنه مرتبط بالنص بالدرجة الأولى،

---

[1]– عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي ص 159.

[2] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص69.

وليس على أساس أنه معطى خارجي، من هنا يمكن فهم التمييز الذي تبناه كونتر مولر، والذي يميز فيه بين (زمن الحكي) و(الزمن المحكي)، فزمن الحكي يرتبط بالنص، بينما يرتبط الزمن المحكي بالقراءة[1].

هذا المفهوم الذي عمل تودوروف على تطويره، فجاء بتقسيمه المعروف(الخطاب والقصة)، فزمن الخطاب خطي يسير في اتجاه واحد، أما زمن القصة فهو ذو أبعاد متعددة، هذا ما يوضحه ويشرحه من خلال مقالته حول (الحكي الأدبي) [2]، فالخطاب لا يمكن أن تتوفر له سوى إمكانية تقديم تسلسل زمني واحد، عكس القصة التي لها القدرة على تقديم مستويات زمنية عدة، وعبر العلاقة القائمة بين زمن القصة وزمن الخطاب ، يمكن أن تظهر أشكال زمنية أخرى، مثل: التضمين والتسلسل والتناوب، ففي التسلسل يتتابع حكي القصص أو الأحداث بطريقة منطقية، أي بمجرد انتهاء حكي الأول يبدأ حكي الثاني وهكذا، أما في التضمين فبإمكان قصة واحدة (القصة الأصلية) أن تتضمن مجموعة أخرى من القصص الفرعية التي تحكى من خلالها، كما في ألف ليلة وليلة، ويقصد بالتناوب حكي قصتين معا في نفس الوقت، وتترك كل قصة عند حد معين دون إنهائها، لتستأنف القصة الثانية، وهكذا. كما يميز تودوروف بين زمن الكتابة وزمن القراءة، فالأول يصير جزءا من النص (عنصرا أدبيا) بمجرد إدخاله في القصة، ويحدث ذلك عندما يتحدث الراوي عن الزمن الذي يكتب فيه، أما الثاني فيدرك ضمن مجموع النص، ولا يعد عنصرا أدبيا إلا إذا كان الكاتب متضمنا في القصة.

كما يعرج يقطين على تحليلات كيون، التي تنطلق من إسهامات الشكلانيين الروس، وتقيم تقسيما بين زمن القصة وزمن السرد؛ فالأول يشمل ما هو كوني، وتندرج ضمنه الفصول والشهور والأيام وباقي المؤشرات الزمنية التي تضبط الأوقات، كما يشمل ما هو سيكولوجي ويتضمن مختلف الذكريات والمشاعر والأعمال التي يؤديها البطل، ويشمل كذلك ما هو تاريخي، ويضم مختلف الآثار والأعمال الفنية، أما فيما يتعلق بالزمن الثاني (زمن السرد)، فهو يظهر من خلال التتابع المنظم للوصف، ومن خلال النمو المستمر للمتتاليات الزمنية.

ومع كتاب (خطاب الحكاية) يسلط يقطين الضوء أكثر على مجهودات جينيت، التي يظهر من خلالها أكثر استيعابا للتحليلات اللسانية، حيث يعطي عنصر الزمن القسم الأكبر من كتابه (ثلثي الكتاب)، وينطلق في تحليله من مقولة كرستيان ميتز، حيث يحدد مستويين هما: زمن الشيء المحكي وزمن الحكي، أي زمن الدال وزمن المدلول، ويحدد العلاقات بينهما في ثلاث محددات هي:

- علاقات الترتيب الزمني بين تتابع الأحداث في المادة الحكائية (النص)، وترتيب هذه الأحداث في الحكاية نفسها.
- علاقات الديمومة (المدة) المتغيرة بين هذه الأحداث التي تقاس بالثواني والدقائق والشهور، وبين زمن الخطاب الذي يقاس بالجمل والأسطر والفقرات والصفحات والفصول، وذلك من أجل معرفة سرعة السرد، ورصد مختلف التغيرات التي تطرأ عليه من تعجيل وتبطئة.
- علاقات التواتر بين القدرة على التكرار في القصة والحكي معا.

وقد أخذت هذه العلاقات مساحة واسعة في كتابه المذكور سابقا (خطاب الحكاية).

---

[1] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 71.

[2] - تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي ، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، مجلة آفاق المغربية ، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ع 8، 9، 1988، ص 42.

بعد هذا الاستعراض والتحليل لمختلف الآراء ، يقدم يقطين تصوره الخاص لإشكالية الزمن في اللغة العربية؛ فيرى أن الزمن ما زال مرتبطا بالأصول الفلسفية الأولى، نظرا للافتقار الشديد الذي تعاني منه اللغة العربية في مجال التحليل العلمي لهذه المقولة ؛ "إن النحو العربي التقليدي ما يزال يمارس حتى الآن سلطته، وعلى كافة المقولات التي يتأسس عليها وضمنها الزمن، ورغم المحاولات التجديدية التي تظهر اليوم بشكل مستمر، فإنها لا تزال تفتقر إلى أن تشكل تصورا جديدا لنحو العربية، أو أن تمتلك السلطة التي تؤهلها لتكون واقعا يمارس في المدرسة أو الجامعة، كما نجد ذلك في البلدان التي حققت فيها اللسانيات قطيعة مع النحو التقليدي، وأصبحت تمارس كواقع" [1]، فالنحو التقليدي ما يزال مهيمنا، والجهود العربية التحديثية ما تزال محدودة، ويحصرها يقطين في جهود كل من إبراهيم السامرائي وتمام حسان ؛ فالأول قدم بعض المحاولات من خلال كتابه (الفعل زمانه وأبنيته)[2]، ساعيا إلى تجاوز المفهوم التقليدي للزمن، متوصلا بعد جملة من التحليلات إلى أن الزمن في اللغة العربية لا يمكن استخراجه من الصيغة وإنما من السياق. أما تمام حسان فقد ميز بين الزمن الصرفي والزمن النحوي، فالأول يظهر من خلال الصيغة، أما الثاني فيتجلى من خلال السياق، وبذلك تتماثل هذه الصيغ، والسياق هو الذي يحدد مستوياتها الزمنية.

ومن تحليلات فاينريش وجينيت لزمن الخطاب، وآراء تمام حسان حول الزمن النحوي، يبلور سعيد يقطين تصورا خاصا، يستخدمه في تحليل المتن المدروس، وبصفة خاصة في تحليله لزمن الخطاب الروائي، في رواية (الزيني بركات): " وفي هذا النطاق أبرز كوني سأستفيد كثيرا من آراء تحليل تمام حسان للزمن النحوي، كما أنني في تحليل زمن الخطاب سأنطلق من تصور فاينريش وجنيت في تحليلها للزمن" [3].حيث ينطلق من تحليل زمن القصة وزمن الخطاب على مستوى شمولي، متناولا زمن الخطاب على مستوى جزئي، محللا إياه إلى عشر وحدات، متناولا كل وحدة على حدا، ليخلص إلى إقامة مقارنة بين زمن الخطاب المدروس من خلال رواية (الزيني بركات)، وبين زمن الخطاب التاريخي من خلال نص (بدائع الزهور) ، مبرزا من خلال ذلك أهم خصائص الخطاب الروائي.

بداية يحدد يقطين ثلاثة أقسام لدراسته: زمن القصة وزمن الخطاب وزمن النص.يتجلى الأول في المادة الحكائية، ويتجلى الثاني من خلال تزمين زمن القصة أي إعطاء زمانية خاصة بزمن القصة نفسه، أما الثالث فيظهر مقترنا بزمن قراءة النص، أي بإنتاجية النص في محيط اجتماعي لساني معين، ويقوده هذا التقسيم إلى تمييز مهم، وهو أن زمن القصة صرفي، وزمن الخطاب نحوي ، وزمن النص دلالي، وفي هذا الأخير تكمن زمنية النص الأدبي، باعتباره يجسد زمن القصة وزمن الخطاب في انسجامهما وتكاملهما.

وأثناء تطبيقه لتصوراته على رواية (الزيني بركات)، كان يتضح بأن زمن القصة فيها ينحصر بين السنوات 912هـ و923هـ، وذلك انطلاقا من المادة الحكائية المشكلة للرواية وهذا الزمن صرفي تعاقبي.

---

[1]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ص 83.

[2] - إبراهيم السامرائي: الفعل زمانه وأبنيته، مطبعة العاني، بغداد 1996، ص 15. نقلا عن: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص84.

[3]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ص 85.

أما زمن الخطاب، فيبتدئ منذ سنة 922هـ ليرجع إلى سنة 912هـ، ثم يستمر بعدها إلى غاية سنة 923هـ، وهذا الزمن نحوي، يضع المادة الحكائية في سياقات نحوية جديدة، ولتحديد نوع العلاقة بين هذه الأزمنة، يرى يقطين أنه لابد من ضبط لحظة الحاضر أو درجة الصفر، لأن ذلك يتيح إمكانية تحديد بقية الأزمنة.ويتم تحديد الحاضر على مستوى التمفصلات الزمنية الكبرى للحكي، أي على مستوى العلاقات العامة التي يأخذها الزمن بين القصة والخطاب، مع تقديم تحليلات خاصة لكل المقاطع السردية التي يتضمنها الخطاب، وعن طريق ربط العام بالخاص يمكن استخلاص بنية الزمن في الخطاب الروائي.

ولتحديد هذه التمفصلات، ينطلق الناقد من الإشارات الزمنية التاريخية التي تنتشر على امتداد الرواية، ويعاين توزيعها على مستوى الصفحات، وعلى مستوى العلاقات التي تقيمها فيما بينها، متوصلا إلى أن ذلك التوزيع لا يتم بشكل اعتباطي، وإنما لكل شيء دلالته، لاسيما حين يتعلق الأمر بالزمن، ذلك ما يبرهن عليه حين يربط الوحدات السردية العشرة التي قسم إليها الخطاب، والتي تتمثل في: بداية الهزيمة، الانتقال، التعيين، الخطبة، الزيني حاكما، زكريا نائبا، الإعدام، اللقاء، الحرب، الهزيمة، الزيني محتسبا جديدا، بالمواقع الزمنية التي تقابلها على مستوى الخطاب، عندها تنتفي فكرة الاعتباطية، ويصبح الأمر لا يخلو من مقصدية معينة، والتي يطلق عليها ما يسمى بـ(تخطيب زمن القصة) ليأخذ زمنيته الخاصة في الخطاب، وهذا ما يميز خطابا عن آخر، "فلو أخذ كاتب آخر نفس الزمن القصصي (912 – 923)، وأعطيناه الأحداث نفسها والشخصيات ذاتها، و لم نطلعه على الخطاب الذي بين أيدينا، لاشتغل عليه وفق تصوره الخاص، ولخطبه بطريقة أخرى" [1] ، وبهذا الشكل يمكن الحصول على عدد غير منته من هذه الطرائق.

أما في تحليله للتمفصلات الزمنية الصغرى، فإنه سيعمد إلى تقسيم كل وحدة من الوحدات العشر السابقة إلى مقاطع سردية ومواقع زمنية، وتمثل المقاطع السردية الوحدات السردية الصغرى، والتي هي الأخرى قابلة للانقسام إلى وحدات أصغر منها، أما المواقع الزمنية؛ فالمقصود بها التغيرات الزمنية التي تتم على مستوى المقطع السردي، وتتحدد بالمؤشرات الزمنية، التي تنقسم بدورها إلى: معينات زمنية، مثل (الآن، أمس، غدا وغيرها)، وأزمنة الأحداث في اختلافها عن بعضها البعض، إما عن طريق الانتقال من حدث إلى آخر دون أي إشارة، أو بواسطة استعمال المعينات الزمنية التي تميز بين أزمنة وقوع الأحداث. وعن طريق الربط بين الموقع والمقطع، يعاين يقطين التبدلات الزمنية المختلفة، وكيفية اشتغالها على مستوى الخطاب، ليصل إلى جملة من المعطيات تعينه على إقامة تركيب، يمكنه من استخلاص خصوصية زمن الخطاب الروائي في (الزيني بركات) ومدى تميزه، ليقارنه بعد ذلك بالخطاب التاريخي، الذي هو عبارة عن نص مقتطف من (بدائع الزهور في وقائع الدهور) لمحمد بن إياس، ويمثل فترات تاريخية تجري فيها وقائع حكاية الزيني بركات.

1-1- خصوصية زمن الخطاب الروائي في (الزيني بركات):

بعد دراسة التمفصلات الزمنية الكبرى والصغرى للخطاب، يتوصل يقطين إلى خصوصية الزمن في هذه الرواية، والمتمثل في الترابط والتضمين والترابط التضميني؛فالأول هو نوع من العلاقة التركيبية بين وحدة وأخرى،

[1]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ص 95.

يسهم في ربط ولحم عناصر الخطاب، ويتجسد لنا في علاقة الوحدة الأولى بالوحدة الثانية، أما الثاني فهو علاقة تركيبية تتضمن مجموعة من العلاقات الترابطية، أما الثالث فيقصد به يقطين الترابط الذي يحصل عن طريق التضمين، ويتجلى من خلال ظهور العديد من المفارقات داخل الوحدات، وعن طريق تكرار هذه المفارقات يتحقق الترابط التضميني، يتجسد ذلك من خلال الوحدتين الثامنة والتاسعة. هذا على مستوى القصة أو المادة الحكائية، أما على مستوى العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، فتتمثل خصوصية الزمن في البطء والسرعة والتسريع؛ فالبطء نجده في الأحداث، والفترات الهامة التي يصاحبها تضخم نصي، حيث تكثر التفاصيل وتقل سرعة السرد، ونجده في الرواية يمتد من الوحدة الأولى إلى الوحدة السابعة (الاعتقال، التعيين، الخطبة، الإعدام...).أما السرعة فتتجسد من خلال سرد أيام عديدة أو شهور من حياة شخصية أو مجموعة من الشخصيات، أو حدث من الأحداث دون تفصيل للأفعال أو الأقوال أو الحركات، ويسمي يقطين هذه العملية بـ (التلخيص)، حيث يكون زمن الخطاب أصغر من زمن القصة؛ يتجسد ذلك في الوحدة الثامنة (اللقاء)، حيث لا يسجل من ست سنوات إلا سنة واحدة (920 هـ) وشهر واحد (ذو القعدة) وعدد الصفحات قليل مقارنة بما ذكر في (البطء). أما التسريع، فيتجسد من خلال (مشاهد تلخيصية تكرارية)، وتوظف فيه مختلف المفارقات الزمنية (استباقات وإرجاعات)، وبذلك تزيد سرعة السرد، يظهر ذلك في الوحدة التاسعة (الحرب / الهزيمة)؛حيث تسجل سنة 922 هـ من خلال شهرين هما جمادى الأولى وشعبان، اللذين بدورهما يسجلان من خلال يوم واحد يسجل مرتين.

بعد الوقوف على خصوصية الزمن الروائي في (الزيني بركات)، يحاول يقطين تعميم ذلك النموذج على الروايات الأربع التي اختارها ميدانا لدراسته (أنت منذ اليوم، عودة الطائر إلى البحر، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، والزمن الموحش)، وهي روايات ظهرت في نفس فترة ظهور (الزيني بركات)، وقبل أن يشرع في تحليلها، يعلن بأنه سيشتغل على التمفصلات الزمنية الكبرى، وذلك خدمة للهدف الذي رسمه منذ البداية، والمتمثل في الانتقال إلى النص، للكشف عنه في مستواه الدلالي. وبعد معاينة الروايتين ومحاورتها، يتوصل يقطين إلى جملة من النتائج:

- جل الروايات ترتكز على حياة شخصية محورية في مرحلة زمنية محددة (الشباب)، والتي تمتد على مدار سنوات عدة، باستثناء (عودة الطائر إلى البحر) التي تمتد على مدار سنة واحدة. وتتم الأحداث في فضاءات زمنية محددة (دمشق، فلسطين، بيروت، هجير)، وتنتهي أغلبها مع سنة 1967.
- قدم زمن الخطاب أحداث القصة على شكل بناء دائري، وذلك عن طريق اللعب بالزمن الذي سجل من خلال كثرة المفارقات الزمنية، وكثرة المشاهد والتقطيع الزمني، مما أدى إلى كسر ترتيب الأحداث.

إذن انطلاقا مما سبق، يتوقف سعيد يقطين عند جملة من السمات والخصائص التي تميز بها الخطاب الروائي العربي، من خلال المتن المدروس، والتي يستخلصها فيما يلي :

- لا يقدم زمن الخطاب الروائي زمن القصة بنفس الترتيب، نظرا لوجود الكثير من المفارقات الزمنية.

- أغلب الروايات تبتدئ باستباق، يأتي بعده ما يسمى (الحكي الأول)؛ فـ(الزيني بركات) تنتهي بإعلان اختفاء الزيني بركات، ثم يأتي الحكي الأول المتمثل في قصة الزيني بركات وتوليه منصب محاسب، كما تنتهي الوقائع الغريبة باختفاء المتشائل، ثم بعدها العودة إلى قصة المتشائل ودخوله الأرض المحتلة بعد ولادته الثانية في 1948، وأيضا يفتتح (الزمن الموحش) بإعلان رحيل منى، ثم يأتي الحديث عن حكاية شبلي وقدومه إلى دمشق، أما (عودة الطائر إلى البحر) فتفتتح بتسلق صفدي جبلا في الأردن، ثم الحديث عن صفدي وتواجده في جامعة بيروت في اليوم الأول للحرب. ويرى يقطين أن هذا الانتقال لا يتم بشكل طبيعي وإنما يحدث ارتباكا في الخطاب يشعر به القارئ.
- يفتتح زمن الخطاب باستباق، ثم يأخذ زمن القصة ترتيبه إلى أن يصل إلى الاستباق الأول فيتجاوزه، فتكتمل الدائرة التي سرعان ما تنفتح بشكل أكثر تبدلا وتغيرا ؛ فمثلا في الزيني بركات، لا يتبين القارئ أسباب اختفاء هذا الأخير، إلا في الوحدة التاسعة (ما قبل الأخيرة)، لكن في الوحدة الأخيرة يظهر من جديد، لكن بوضع مختلف، فهو يظهر محتسبا في دولة العثمانيين المحتلين.
- لا يعني انفتاح الدائرة التحول الإيجابي، وإنما استمرار الماضي بشكل أسوأ.
- هيمنة المفارقات والمشاهد يؤدي إلى تكسير خطية زمن القصة، وبالتالي يكتسب هذا الزمن أبعادا ودلالات معقدة يصعب الإمساك بها.

من خلال رصد هذه الخصائص يتوصل يقطين إلى نتيجة مفادها؛ أن زمن الخطاب وهو يشتغل على زمن القصة يقدم زمنا منفلتا يصعب تحديده بدقة، خاصة في الحالة التي تقل أو تنعدم فيها المؤشرات الزمنية، لأنه في هذه الوضعية سيحاول الخروج عن زمن الخطاب السائد، وإرباك زمن القصة، مانحا إياه نحوية خاصة، وانطلاقا منها يمكن استخلاص خصوصية زمن الخطاب الروائي. وينهي حديثه حول الزمن بطرح تساؤل كبير عن الدلالة التي يحملها هذا الزمن.ذلك ما يحاول الإجابة عنه في حديثه عن زمن النص.

- خلاصة:

تناول سعيد يقطين مقولة الزمن انطلاقا من تقديم نظري، تعرض فيه لمختلف الآراء والتصورات التي أثارتها هذه المقولة، ثم تعرض لإشكالية الزمن في اللغة العربية، مقدما بعد ذلك اقتراحه الشخصي حول الموضوع: منطلقا من تصورات عربية وغربية على حد السواء، الأولى تمثلت أساسا في آراء تمام حسان حول الزمن النحوي، والثانية في تصورات فاينريش وجينيت حول زمن الخطاب.

وانطلاقا من ذلك التصور الخاص، قام بتحليل زمن الخطاب الروائي في رواية الزيني بركات، حيث حدد التمفصلات الزمنية الكبرى التي يطرحها زمن الخطاب من علاقته بزمن القصة، ثم انتقل إلى تحليل الوحدات العشر التي قسم إليها الخطاب، مبينا كيفية اشتغال زمن الخطاب على زمن القصة، بعد ذلك أجرى مقارنة بين زمن الخطاب الروائي من خلال رواية الزيني بركات وزمن الخطاب التاريخي من خلال مقطع من كتاب تاريخي هو بدائع الزهور في وقائع الدهور لابن إياس، مبرزا من خلال تلك المقارنة خصوصية زمن الخطاب الروائي وتميزه عن الخطاب التاريخي. يعدها ينتقل الناقد إلى معاينة البعد الزمني في باقي روايات المتن المدروس، مبرزا أيضا خصوصية زمن الخطاب فيها.

ليخلص في النهاية إلى أن زمن الخطاب الروائي زمن بالغ الخصوصية والتمييز، فهو زمن منفلت يصعب الإمساك به، إنه يأخذ " مظهر محاولة الخروج على زمن الخطاب السائد، وخلخلة زمن القصة معطيا إياها بذلك نحوية خاصة"[1] ، ومن هنا تبرز الخصوصية والتميز والاختلاف، ويبقي يقطين قراءته للزمن مفتوحة من خلال التساؤل عن دلالة هذا الزمن، والاشتغال المغاير لما عرف قديما، مشيرا إلى أن الإجابة عن هذه التساؤلات سيطرحها في (زمن النص) في مؤلفه: انفتاح النص الروائي.

[1] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص166.

2- مقولة الصيغة :

يخصص يقطين فصلا لـــ(صيغ الخطاب السردي)، هادفا من وراء ذلك إلى إيجاد نموذج للصيغ، وعلـــى غرار ما فعل مع (مقولة الزمن)، فإنه يمهد لهذه المقولة (مقولة الصيغة) بتقديم نظري، يتتبع ويستعرض ويناقش فيـــه مختلف المجهودات والآراء التي قدمت في هذا المجال، معترفا بداية بعدم وضوح هذا المفهوم، وصعوبة ضبطه: "ولعل الصيغة كمكون أو كمقولة من مقولات الخطاب أكثر استعصاء وإبهاما، ونلاحظ من مختلف المصادر التي رجعنـــا إليها أو اعتمدناها، أو المعاجم المختصة التي استندنا إليها ، إجماعا على صعوبتها وتشعبها وتعقدها، وإجماعا أيضا على غناها وأهميتها"[1]، ولعل هذه الصعوبة ترجع إلى كون المفهوم (مجرد) وتتنازع حوله اختصاصات عدة.

ينطلق يقطين مع هنري جيمس، الذي دعا إلى كتابة رواية جديدة تختلف عن رواية القرن التاسع عشـــر والتي " لم تعد تستوعب المستجدات المعقدة في العالم المعاصر " [2]، هذه الأخيرة التي راح يدرسها ويحصي ثوابتـــها ومسلماتها من أجل تجاوزها ، سواء على الصعيد المفاهيمي أو الإجرائي، وقد أسفرت هذه الجهود عـــن تقـــديم مفاهيم جديدة، لاسيما تلك المتعلقة بالراوي في علاقته بالسرد، فـــجيمس ميز بين الراوي العالم بكـــل شـــيء ، وبالتالي فهو يسيطر على السرد سيطرة تامة، وبين الراوي محدود العلم، الذي يجـــب عليـــه أن يفســـح المجـــال للشخصيات كي تعبر عن ذواتها، وتفصح عن أحاسيسها دون وسيط يوجه أفكارها وأفعالها، وهو في ذلك يدعو إلى (مسرحة)الحدث بدل سرده، باعتبار المسرح يمنح الشخصية حرية أكبر، فهو يجسد مختلف (الوضعيات القولية) لها بأشكال لغوية وغير لغوية، وبهذا يبين سعيد يقطين أن جيمس يحاول إقصاء الراوي العليم الـــذي تســـلل إلى الرواية من التاريخ والملحمة، ودعا لإحلال رواة ذاتيين مشاركين في صلب العالم المتخلق، أو بعبارة أخرى فهـــو يدعو إلى استخدام تقنيتي العرض والتمثيل، بدل الحكي الإخباري. بناء على هذه المفاهيم الجديدة، سيسلك تحليل الخطاب نهجا علميا، وستصبح درجة حضور الراوي في الخطاب من المكونات الأساسية للخطاب الروائي، ذلـــك ما يطلق عليه اسم (وجهة النظر) أو (الرؤية السردية)، وهي محل بحث في الفصل الموالي.

وتتوالى الأبحاث، ويعد يقطين مقالة تودوروف (مقولات السرد الأدبي) أهم جهد منظم في هذا المجال، حيث يربط فيه تودوروف بين صيغ الحكي والجهات التي يتخذها، والمستويات الزمنية التي يكون عليها. والجهة عنده تماثـــل مفهوم الرؤية، وهي تتحدد بالطريقة التي يتم عبرها إدراك القصة من طرف الراوي، أما الصيغة فتتحدد بالطريقـــة التي يعرض بها هذه القصة. وهكذا يمكن التوصل إلى أن الصيغ تسجل من خلال السرد والعرض، وهاتين الصيغتين تعودان في أصلهما إلى التاريخ والدراما، كما أشار إلى ذلك أرسطو، فالأول يقدم مادته الحكائية سردا خاليا مـــن حراك الشخصيات أو كلامها، أما الثاني فيقدم مادته عرضا تكون فيه الأحداث مجسدة أمام الأعين والشخصيات تتحرك وتتكلم، وانطلاقا من هاتين الصيغتين تتحدد المسافة بين الراوي والمادة الحكائية، ففي السرد يكون الراوي ملاصقا للمادة التي يحكيها، بينما ينفصل ويبتعد عنها في العرض[3]. كما يبين سعيد يقطين العلاقة الوطيدة الـــتي

---

[1] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ص 170.

[2] - عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي ص 162.

[3] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص172.

يضعها تودوروف بين الصيغ والجهات، كونهما يرتبطان بالرواي، ويمكن لهذا الارتباط أن يوقع بعض الباحثين في الخلط بينهما، ويشير إلى كل من جيمس هنري ولوبوك حين "ميزا بين أسلوبين متميزين للحكي: الأسلوب البانورامي (السرد)، ويرتبط بـ "الرؤية من خلف"، والأسلوب المشهدي (العرض) ، ويرتبط بـ "الرؤية مع"، وإن كان هذا الارتباط ليس ضروريا"[1]، لكنه يرجع بالأساس إلى الرغبة في الإمساك بمفهوم الصيغة والإحاطة به من مختلف الجوانب التي تمت له بصلة.

ومع كتاب خطاب الحكاية، يقدم جيرار جينيت تفصيلات كثيرة حول موضوع (الصيغة)، ويرى بأن هذه الأخيرة تتحدد ضمن (المسافة والمنظور)؛ فالمسافة تتعلق بحكي الأحداث والأقوال، بينما يتعلق (المنظور) بالتبئيرات أو (وجهات النظر) وتغيراتهما، متوصلا إلى تحديد ثلاثة أنواع من الخطابات هي[2]:

- الخطاب المسرود (Narrativisé): ويتضمن حكي الأفكار.
- خطاب الأسلوب غير المباشر(Transposé): ويتضمن حكي الأقوال.
- الخطاب المنقول المباشر(Rapporté): وتتكلم فيه الشخصيات بطريقة مباشرة.

كما ميز جينيت بين الصيغة والصوت؛ (أي بين من يرى؟ ومن يتكلم ؟)، متطرقا إلى تعدد الصيغ في رواية (بحثا عن الزمن المفقود) لمارسيل بروست، وهو في ذلك كله يستند إلى تصورات أرسطو للمفهوم، والذي يعتبر أن السرد والعرض مجرد تنويع للمحاكاة.

كانت هذه بعض المجهودات التي نبعت من صميم الدراسات البويطيقية للصيغ، وقد منحت هذا المفهوم (مفهوم الصيغة) اصطلاحات عدة ؛ الأسلوب، الصيغة، الخطاب، أنماط الكلام، لكن حتى وإن تعددت الاصطلاحات واختلفت، فإنها ظلت تحافظ على المدلول نفسه تقريبا، فهي إما تنطلق من التمييز بين السردي والدرامي كما في البويطيقا الكلاسيكية، أو السرد والعرض كما في الأدبيات الأنجلوأمريكية.

أما الدراسات السيميوطيقية، فيرى سعيد يقطين أنها عالجت المفهوم من صورة نظرية تجريدية في غالب الأحيان، بداية بجريماس الذي تناول (الموجه) بشكل غلب عليه الطابع التجريدي، فهو لم ينطلق من نصوص واضحة، وإنما اقتصر على جمل وضح من خلالها أفكاره وتصوراته، وتزامنت معه دراسات كل من ديكرو ومينكينو وكلود كوكي، وقد سارت جلها في نفس السياق النظري، إذ أنها كانت تنطلق من المنطق بالدرجة الأولى، مختزلة في ذلك الموجهات (الصيغ) في أفعال العوامل.

إذن، لم تتفق المعاجم النحوية واللسانية على تعريف موحد لمفهوم (الصيغة)، مما يجعل دراسة هذا المفهوم في الخطاب الروائي عملية عسيرة، ولقد كان الشكلانيون الروس أكثر من غيرهم وعيا بصعوبة هذا المفهوم، والإشكالات التي يطرحها، لذا كانت أغلب أبحاثهم ونظرياتهم حول الصيغة تطبق على المسرح، متجنبين في ذلك الرواية، على اعتبار أن المسرح غالبا ما يجسد (وضعيات الكلام) بأشكال غير لغوية، كما أن هناك عناصر كثيرة

---

[1] - المرجع السابق، ص 173.

[2] - المرجع نفسه، ص 179.

يمكن تجسيدها على المسرح دون النطق بها، بواسطة الإشارات أو الحركات مثلا، عكس الرواية التي تعتمد بصورة كبيرة على نظام العلامات اللغوية.

وبالعودة إلى كتابات الشكلانيين، يتعرض سعيد يقطين لتحليلات إيخنباوم في كتابه(حول نظرية النثر)، وهو يتحدث عن شكلين للسرد؛ سرد بالمعنى الحرفي وهو الذي يقوم به الراوي، والسرد المشهدي ويقصد به أشكال وطرق تجسيد الأفعال الروائية، أو بعبارة أخرى الحوار بين الشخصيات، وهذا النوع الأخير هو محل الاهتمام والدراسة، أما الأول فهو غير مهم لأنه يعتمد اللغة المباشرة. ومن خلال هذا التمييز بين النوعين يبرز التغير الواضح في التعامل مع المتن الروائي، انتقالا من لغة الوصف إلى عالم أكبر من اللغة الروائية ويتمثل في الأفعال (المشخصة). من هذه الإحالة يكتسي مفهوم إيخنباوم أهميته لدى الشكلانيين الذين أتوا من بعده.

ويلاحظ يقطين من خلال عرضه هذا، أن الآراء التي تندرج تحت البويطيقا تميز بين المحاكاة والحكي التام (التمثيل) أو بين العرض والسرد، وذلك يرجع إلى التصور الفلسفي كما قرره أرسطو، والذي يعتبر الآداب نوعا من المحاكاة. وبناء على هذا، سيقوم سعيد يقطين بإلغاء المنحى الفلسفي الكامن في فهم نظرية المحاكاة، ويركز على المنحى الجمالي منطلقا منه لتحديد صيغ السرد، مستعينا في ذلك بالدرجة الأولى بمجهودات تودوروف، حيث ينطلق من تحديد هذا الأخير للصيغة باعتبارها الطريقة التي بواسطتها تقدم القصة من قبل الراوي، وانطلاقا من هذا التحديد يعارض يقطين جينيت في "ما يدخله ضمنها من مسافة ومنظور، فالمنظور (التبئيرات)، يمكن أن يناقش في مستوى آخر إلى جانب الصوت، بسبب العلاقة الوطيدة بينهما، إننا في ما أسميه بـ (الرؤية) نحاول الإجابة عن السؤال(من أين يتكلم المتكلم؟) وفي (الصوت) نجيب عن السؤال (من يتكلم هنا؟). لذلك نرى أنهما مستويان متضافران، ونرى أيضا بضرورة الفصل بينهما وبين الصيغة التي نبحث فيها عن(خطابات المتكلم)"[1].وبهذا يكون يقطين قد تجاوز حدود العرض للآراء إلى النقد والمعارضة، فحتى مع تودوروف – الذي أعلن سابقا أنه ينطلق من تحديداته– يخالفه الرأي حين يقول: "أرى عكس تودوروف؛ أن نأتي بعد الزمن بالصيغة وأخيرا بالرؤية والصوت، لسبب يكمن في أننا في الصيغة نراكم الخطابات الموجودة في الحكي ، ليتأتى لنا بعد ذلك، الجواب عن أسئلة الرؤية والصوت"[2]، وهذا ما يفسر الترتيب الذي اختاره يقطين في دراسته لمكونات الخطاب الروائي؛ الزمن، الصيغة والرؤية على التوالي.

وبعد محاورة مختلف الآراء، يتوصل يقطين إلى ضبط مفهوم للصيغة، حيث يعتبرها "أنماطا خطابية يتم بواسطتها تقديم القصة، وهذه الأنماط هي الصيغ في مختلف تجلياتها"[3]، ويقسم هاته الصيغ إلى نوعين أساسين هما: السرد والعرض، ويطلق عليهما اسم "الصيغتان الكبريان"، وتتفرع عنهما "صيغ صغرى"، يمكن الوصول إليها من خلال التحليل الجزئي للخطاب. وانطلاقا من نوعية العلاقة التي يقيمها المتكلم مع خطابه، ونوعية المتلقي، يحدد يقطين مجموعة من الأنماط الخاصة بتلك الصيغ، وهي: صيغة الخطاب المسرود، صيغة المسرود الذاتي، صيغة الخطاب

---

[1] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي.ص 194.

[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - المرجع نفسه، ص 196.

المعروض، صيغة المعروض غير المباشر، صيغة المعروض الذاتي، صيغة المنقول المباشر، صيغة المنقول غير المباشر. ليتوصل بعد هذا التصنيف إلى نتيجة مفادها أن متلقي الخطاب المسرود غير مباشر، في حين أن متلقي الخطاب المعروض يكون مباشرا، وهذه الصيغ جميعها يقسمها إلى بسيطة ومركبة[1].

2-1- خصوصية الصيغة السردية في الخطاب الروائي لـ (الزيني بركات) :

ينتقل سعيد يقطين إلى(الزيني بركات)، متقصيا صيغها طبقا لما توصل إليه في التمهيد النظري، وأول ما يلحظه على هذه الرواية تعدد الخطابات فيها، والتي يرصدها فيما يلي: خطاب الراوي، التقرير، المذكرة، الرسالة، النداء، الخطبة، المرسوم السلطاني، فتاوى القضاء، حيث تسهم جميعها في تأطير أحداث القصة وتقديمها للقراء – وإن بدرجات متفاوتة– ثم يبرز مواصفات كل خطاب على حدا، متوصلا إلى وجود تداخلات وتقاطعات بين هذه الخطابات، ودراسة هذه التداخلات هو الذي يمكن من ضبط الصيغ، وبعد التقصي والتحليل يتوصل إلى نتيجة مفادها أن الصيغ في (الزيني بركات) متعددة، يقوم بعد ذلك باختزال بعض الصيغ، مؤكدا على أنه لا يمكن لأي خطاب حكائي أن يحتفظ بصيغة محددة تجعله يستقل عن الخطابات الأخرى، وإنما يوجد هناك تداخل الصيغ وهيمنة للبعض دون الآخر.

ولتقديم قراءة أكثر دقة، يشتغل يقطين على الوحدات العشر التي قسم إليها الرواية – كما سبق الإشارة إليه في مكون الزمن– متوقفا عند كل وحدة، منتقلا من التحليل الأفقي إلى التحليل العمودي. ففي التحليل الأول يقوم برصد الصيغ الكبرى المتمثلة في: السرد، العرض، النقل، والتي تنتج عن تجاوز الخطابات (خطيا) على مستوى الخطاب العام (خطاب الرواية)، أما في التحليل الثاني فإنه يشتغل على الصيغ الكبرى، موضحا ما يندرج تحتها من صيغ صغرى، منتهيا إلى تسجيل أهم خصائص صيغ الخطاب الروائي في الزيني بركات.

في الوحدة الأولى (بدايات الهزيمة)، يتوصل يقطين إلى أن صيغة السرد هي المهيمنة، باعتبار أن (الخطاب المسرود) المتمثل في خطاب الرحالة الإيطالي، هو المؤطر للأحداث في هذه الوحدة، ولتأكيد نتائجه التي توصل إليها في التمهيد النظري، وبالأخص فيما يتعلق بالخطاب الحكائي– وأنه لا يمكن له أن ينفرد بصيغة محددة– فإنه يوضح التنويعات العديدة والمتداخلة التي عرفها الخطاب المسرود في هذه الوحدة، والمتمثلة في :

– **الخطاب المسرود الذاتي**: الذي يظهر من خلال الأفعال التي لها صلة مباشرة بالراوي (الراوي هنا هو الشاهد المتمثل في البحارة الإيطالي).

– **المعروض الذاتي**: يظهر من خلال المونولوج الداخلي للرواي.

– **الخطاب المسرود المنقول**: يتمثل في نقل آراء الناس حول وضعية الفوضى التي تسود القاهرة، ويرى يقطين أن هذه الصيغة هي ما يقابل بها جينيت (المحاكاة).

– **الخطاب المسرود الذاتي**: يظهر من خلال نقل الراوي لأقواله المسرودة ذاتيا، مثل: "حتى أنا قلت لنفسي فعلا لم أر الزيني...".

– **المنقول غير المباشر**: حيث ينقل الراوي أقوال الشخصيات بلغته الخاصة.

---

[1] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ص 197، 198.

– **الخطاب المعروض المباشر**: حيث ينقل الراوي الكلام كما هو، مثل نقله لخطاب ديني.

– **الخطاب المعروض غير المباشر**: حيث يختفي الراوي وراء كلام الشخصيات، ولا يظهر إلا من خلال بعض الإحالات، كبعض التعليقات التي يبديها حول شخصياته.

ثم يعود الخطاب مرة أخرى إلى صيغتي الخطاب المسرود والخطاب المسرود الذاتي، ويعتبر يقطين أن التداخل الموجود بين هذه الصيغ هو مستوى من التناص، سيوضحه في (المتعاليات النصية) من خلال كتابه (انفتاح النص الروائي). والوحدة الثانية (الاعتقال)، تبدو هي الأخرى ضمن صيغة الخطاب المسرود، فهي تتعلق باعتقال شخصية مهمة، والراوي يبين لنا أثر ذلك على باقي الشخصيات في القصة، ثم تتخلل الوحدة بعض الصيغ الأخرى، مثل صيغة الخطاب المنقول غير المباشر وصيغة الخطاب المعروض والخطاب المعروض غير المباشر.وكلها تخدم الصيغة الكبرى (السرد). والوحدة الثالثة (التعيين)، تتنوع الصيغ فيها بين المسرود الذاتي والمسرود المنقول والمعروض غير المباشر، لتقديم الحدث ورسم صورة الشخصيات "بإيقاعات سردية سريعة أو بطيئة تتواءم والأجواء النفسية المعبر عنها" [1]. أما الوحدة الرابعة (الخطبة)، تتداول عليها بالأساس صيغتي الخطاب المعروض والخطاب المسرود، من أجل تقديم المادة الحكائية. وفي الوحدة الخامسة (الزيني حاكما)، يسود الخطاب المعروض باعتباره الأنسب لتقديم أحداث هذه الفترة والمتمثلة أساسا في تولي الزيني منصبه، والشروع في ممارسة مهامه، غير أن هذا لا ينفي وجود صيغ أخرى مثل: الخطاب المسرود الذاتي، الخطاب المنقول والخطاب المعروض غير المباشر. وفي الوحدة السادسة (زكريا نائبا)، تكون أيضا الهيمنة للخطاب المعروض، للأسباب التي تم توضيحها في الوحدة السابقة، وهي الأخرى تحتوي على تنويعات صيغية أخرى.

الوحدة السابعة (الإعدام)، تتناوب فيها الصيغ التالية: عرض، سرد، وصف، بغية تقديم الأحداث بصورة أعمق. وتعتبر الوحدة الثامنة (اللقاء) من أطول الوحدات، وهي تشتمل على كافة الصيغ، وقد أسهم تعدد خطاباتها في تعميق صور الشخصيات وإضاءة الأحداث. وفي الوحدة ما قبل الأخيرة (الحرب / الهزيمة)، يهيمن الخطاب المعروض حيث الإعلان النهائي عن الهزيمة. وكما افتتحت الرواية على الخطاب المعروض تنتهي على نفس الخطاب. في الوحدة الأخيرة (الزيني محتسبا جديدا)، حيث تسيطر صيغة السرد المتضمنة للوصف (وصف القاهرة وما تعيشه من مظاهر فوضى).

ثم يخلص يقطين إلى ما بدأ منه، وهو الترابط والتكامل الذي يميز هذه الصيغ، التي تعمل منتظمة من أجل تقديم المادة الحكائية في أحسن صورها، وبهدف التوصل إلى الصيغة العامة للخطاب الروائي في الزيني بركات، يقوم الناقد بإحصاء تكرارات الخطابات السبع التي يتضمنها خطاب الزيني بركات، ثم يصنفها ضمن قسمين رئيسين هما: صيغة الخطاب المسرود، ويضم (خطاب الراوي، التقرير، المذكرة، الرسالة، الخطبة)، وصيغة الخطاب المعروض، ويضم (النداء، المرسوم/الفتوى).

تبعا لهذه التحليلات والنتائج، تكون الصيغتين الرئيسيتين في الزيني بركات هما السرد والعرض، وتكمن خصوصيتهما في الخطاب نفسه، حيث أنهما يستعملان معا وبنفس المقدار الكمي تقريبا. أما من حيث اشتغالهما

---

[1] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 220.

في الخطاب فإنهما ترتبطان بترابط أشكال الحكي، والتي يحصيها سعيد يقطين في ثلاث مستويات؛ التتابع، التضمين والتناوب، ففي المستوى الأول؛ تتتابع الصيغ وتتسلسل مقدمة في ذلك الأحداث وهي تتطور وتنمو، وفي المستوى الثاني؛ يحدث التضمين نتيجة تداخل الأحداث وتقاطعها، فتتضمن الصيغ أحداث بعضها البعض، أما في المستوى الثالث؛ تتناوب الصيغ حول الحدث الواحد. وتعد "التبدلات الصيغية" [1] واحدة من أشكال اشتغال الصيغ، وهي ترتبط بصورة خاصة بالصيغ الصغرى التي توجد متضمنة في الصيغة الكبرى، "كما أن تلك التبدلات أغنت الخطاب، بتعدد الصيغ الذي يتيح إمكانية استغلال مختلف الصيغ الممكنة لتقديم الحكي أو إضاءته والتعبير عنه (حكيه)، بشكل متلائم ومتكامل"[2]، وبترابط الصيغ الصغرى والكبرى يتحقق تقديم الخطاب الروائي بشكل متوازن ومتكامل.

بعد ذلك يوظف يقطين النتائج التي توصل إليها في تحليله للروايات الأربع المتبقية، ففي رواية أنت منذ اليوم، تتناوب صيغتي السرد والعرض بشكل متكافئ تقريبا، ويرجع ذلك إلى "تعالق الفعل (الحدث) برد الفعل (القول)"[3]، أي أنه كلما كان هناك حدث، كان هناك قول يتعقبه، ونفس الصورة تقدمها رواية الزمن الموحش. أما في (عودة الطائر إلى البحر)، فتظل صيغة السرد هي المهيمنة، ولا تختلف عنها كثيرا رواية (الوقائع الغريبة)، التي ينعتها يقطين بأنها (رواية صيغة)؛ حيث يختلط فيها السرد بالعرض بشكل كبير، وذلك راجع إلى طبيعة المادة الحكائية التي تفرض على الكاتب أن يسرد أثناء العرض، وأن يعرض أثناء السرد.

ويخلص سعيد يقطين من خلال معالجته لهذا المكون (الصيغة)، إلى أن تعدد الصيغ خاصية مشتركة بين كل الخطابات المدروسة في المتن الروائي، وإذا كان كل خطاب يشتغل بطريقة مختلفة عن الآخر فإنه تبقى هناك صيغتين أساسيتين هما: السرد والعرض، تشتغلان بالتناوب، مكسرتين بذلك روتين الصيغة الواحدة الذي ميز الخطاب التقليدي، "وبربطنا ما رأيناه الآن حول خصوصية الصيغة في المتن، وما رأيناه حول الزمن، تنكشف أمام الناظر أهمية الصيغة كمكون خطابي يساعدنا ليس فقط على تجسيد خصوصية الخطاب الروائي وبنياته، ولكن أيضا وهذا مهم، يمكننا من تدقيق تصورنا حول الأنواع الأدبية وحول تاريخ الأدب، لو أننا نقوم برصد تحولاتها، وتطورها زمنيا ونوعيا (من النوع)"[4].

ورغم هذه الأهمية البالغة التي يقرها سعيد يقطين لهذا المفهوم، إلا أن الحديث عنه يظل ناقصا، ما لم يكمل بـ"المتكلم أو المرسل الذي قدم الصيغة، وذلك ما سنحاول الآن معاينته من خلال حديثنا عن الراوي أو الصوت السردي أو بكلمة من خلال تحليلنا لما نسميه بالرؤية السردية في الخطاب الروائي"[5]، وذلك لأن ربط هذه المكونات بعضها ببعض يشكل صورة شاملة متكاملة.

---

[1] - المرجع السابق، ص 295.

[2] - المرجع نفسه، ص 260.

[3] - المرجع نفسه، ص 270.

[4] - المرجع نفسه، ص 280.

[5] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

– خلاصة:

لقد مهد سعيد يقطين أثناء تناوله لمقولة (الصيغة) بمقدمة نظرية، طرح فيها مختلف الآراء والتصورات التي تعرضت لهذا المفهوم، بعد ذلك حاول تقديم تصوره الخاص والذي انطلق فيه من تحديد تودوروف، حيث يرى هذا الأخير أن الصيغة تتعلق بالطريقة التي يقدم الراوي بواسطتها القصة، وفي ذلك يقول يقطين "سأعتبر الصيغة أنماطا خطابية يتم بواسطتها تقديم القصة"[1].

وقد صنف هذه الأنماط إلى صيغتين كبيرتين هما: السرد والعرض، ومن هاتين الصيغتين تتفرغ سبعة أنماط أخرى، حددها الناقد في: الخطاب المسرود، الخطاب المعروض (المباشر)، الخطاب المسرود الذاتي، الخطاب المعروض الذاتي، الخطاب المعروض غير المباشر، الخطاب المنقول المباشر، الخطاب المنقول غير المباشر، وقد توصل بعد التحليل إلى أن المتلقي في الخطاب المسرود يكون غير مباشر، في حين أنه يكون مباشرا في الخطاب المعروض.

بعد ذلك يقوم بإجراء مقارنة بين الخطاب الروائي والخطاب التاريخي، مبرزا خصوصية صيغة الخطاب الروائي، والتي تكمن في انتظام الصيغ وفق نمط من العلاقات الترابطية التكاملية في ما بينها، بصدد تنظيم وضبط الإخبار في مجال عملية الحكي، ثم يوظف النتائج المتوصل إليها في تحليل بقية الروايات.

لنخلص في النهاية إلى التأكيد على أهمية هذا المكون، ونميزه في الخطاب الروائي، مؤكدا على أن الحديث عنه يبقى ناقصا ما لم يكمل بالمتكلم أو المرسل الذي يقدم هذه الصيغة.

---

[1] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص196.

3- مقولة الرؤية السردية:

على غرار ما سار عليه يقطين في تناوله للمقولتين السابقتين (الصيغة، الزمن)، ينتقل إلى مقولة (الرؤية السردية)، بادئا بتقديم نظري يعرض ويناقش فيه أهم التصورات والآراء التي قدمت حول هذا المفهوم، مشيرا إلى كثرة هذه الدراسات وتنوعها، على خلاف ما لاحظه مع المكونين السابقين (الزمن والصيغة)، ويرجع ذلك إلى ارتباط (الرؤية السردية) بأحد المكونات الرئيسية للخطاب السردي والمتمثل في الراوي ، وقد عرف هذا المفهوم تسميات عدة منذ ظهوره تختلف من ناقد إلى آخر، كل حسب تصوراته ومنطلقاته الفكرية، فقد عرف بـ(وجهة النظر، الرؤية، البؤرة، المنظور، التبئير)، وتجدر الإشارة هنا، إلى أن يقطين يوظف في تحليلاته مصطلح (الرؤية السردية) لربطها بمجال تحليل الخطاب، وتمييزا لها عن المجالات الأخرى.

ويعتبر سعيد يقطين (وجهة النظر) التسمية الأكثر شيوعا في النقد الأنجلو أمريكي (الأنجلو ساكسوني)، وقد أشار إليها هنري جيمس في دعوته إلى ضرورة إقصاء الراوي العالم بكل شيء، وذلك عن طريق (مسرحة) الحدث.

وعلى نفس النهج سار بيرسي لوبوك، واضعا حجر الأساس لمفهوم الرؤية، من خلال كتابه (صنعة الرواية)حيث ميز بين العرض والسرد، ففي العرض تقدم وقائع الحكاية نفسها دون وسيط، أما في السرد فيتكفل راو عليم بتقديمها، وفي إطار علاقة الراوي بالقصة، يحدد لوبوك وجهات نظر عدة، يصفها يقطين بأنها غير منظمة، وهي كالتالي:

" **1**- في التقديم البانورامي، نجد الراوي مطلق المعرفة، يتجاوز موضوعه ويلخصه للقارئ،

2- في التقديم المشهدي كما في الدرامي، نجد الراوي غائبا والأحداث تقدم مباشرة للمتلقي.

3- في اللوحات، تتركز الأحداث إما على ذهن الراوي أو على إحدى الشخصيات"[1].

ليخلص يقطين إلى ضبط أربعة أشكال سردية، يقدمها كما يلخصها لينتفيلت كالتالي:

" **1**- التجاوز البانورامي حيث هيمنة الراوي.

2- الذهن المعروض حينما يتركز التقديم على شخصية محورية.

3- الدراما الخالصة حيث غياب الراوي.

4- الراوي الممسرح الذي يتم التقديم من خلاله وهو شخصية محورية"[2].

بعد هذه المحاولات يأتي نورمان فردمان، الذي يراه يقطين أكثر هضما واستيعابا لآراء وتصورات من سبقه، حيث يقيم دراسة حول مفهوم الرؤية، تعد أكثر تنظيما وشمولية، يتوصل من خلالها إلى إحصاء عدد من الرواة، أبرزهم (الراوي العليم ذو الرأي، والراوي العليم المحايد، و"أنا" بوصفه الراوي الشاهد، و"أنا" بوصفه الشخصية الرئيسة، و"الراوي" العليم المتعدد الاختيارات، و"الراوي العليم المنتقي"، والراوي الممسرح و"الراوي" عدسة الكاميرا)[3].

والمتفحص لهذه الرؤى يلحظ فروقات بسيطة بينها، كما أنها تمتاز بطابع الشمولية والتنظيم.

---

[1] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 286.

[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - المرجع نفسه، ص ص 286 – 287.

وتتواصل الجهود، وهذه المرة مع باحث فرنسي يدعى جون بيون، حيث يحدد ثلاثة مستويات للرؤية هي: الرؤية من خلف، الرؤية مع، الرؤية من خارج.

1- الرؤية من خلف (Voir par d'arrière):

يكون الراوي في هذه الحالة عارفا أكثر مما تعرف الشخصيات الحكائية، بحيث أنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد، وينقل ما يجري في أماكن متباعدة، كما أنه يستطيع أن ينقل ما يدور في أنفس الأبطال من أقوال أو أفعال أو رغبات، حتى ولو كانت سرية خفية، بل وينقل أحيانا الدوافع والحوافز والغرائز التي لا يعيها الأفراد أنفسهم، ويكون هو على اطلاع عليها، وفي هذه الحالة تتجلى بوضوح العلاقة السلطوية بين الراوي وشخصياته، إذ أنه يعرف حاضرها وماضيها ومستقبلها، وهذه الرؤية هي السائدة في الأدب الكلاسيكي بصفة عامة.

2- الرؤية (Voir avec):

وفي هذه الحالة تكون معرفة الراوي على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم أي تفسيرات أو معلومات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، فالشخصية هنا ليست جاهلة بما يعلمه الراوي، ولا الراوي جاهل بما تعلمه الشخصية، وفي الأغلب يكون الراوي في هذه الحالة شاهدا على الأحداث أو شخصية مشاركة من شخصيات القصة، ومنه فعادة ما تستخدم في الخطاب صيغة المتكلم، حيث لا نعرف نحن إلا ما يتوصل إلى معرفته الراوي باعتباره شخصية من شخصيات القصة.

3- الرؤية من الخارج (Vision du dehors):

في هذه الحالة لا يعرف الراوي إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات، كما يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي المتضمن وصف الحركة والأحداث والأشياء، ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد الشخصيات الحكائية، ولا ما يحدث قبل زمن السرد، ولا ما سوف يحدث مستقبلا، وما تجدر الإشارة إليه هنا، هو أنه لم تظهر روايات تعتمد هذا النمط الأخير إلا في النصف الثاني من القرن العشرين، وتعد من أصعب الروايات، حيث تنعدم فيها التحاليل النفسية، ويسود الوصف الخارجي المحايد لحركة الأبطال وأقوالهم وللمشاهد والأمكنة، دون تقديم تفسير أو توضيح، فيصعب الاستيعاب والإدراك السريع، لكنه بالمقابل تحث القارئ وتدفعه إلى التأمل والاجتهاد، "حيث يكون النص متوفرا -بالضرورة- على استراتيجية ينبغي للقارئ أن يستثمرها لا لفهم النص، بل لبناء معناه المتعدد"[1]، وتلك الاستراتيجية هي التي تلعب دور المحفز للقارئ من أجل المساهمة في بناء المعنى. ويشير يقطين إلى أن تحديدات جون بيون هاته، كانت انطلاقا من إقراره بالعلاقة الوطيدة بين الرواية وعلم النفس، وقد صار كتابه (الزمن والرؤية) الذي ضمنه هذه التحليلات، مرجعا هاما للكثير من المشتغلين في حقل تحليل الخطاب الروائي.

ويواصل يقطين تتبع الجهود مع (شتازل) و(وين بوث) وصولا عند تودوروف، الذي فصل في قضية الرؤية ومستوياتها ودورها في الخطاب الروائي، حيث يقول : "في الأدب لا نكون أبدا بإزاء أحداث أو وقائع خام، وإنما بإزاء أحداث تقدم لنا على نحو معين، فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين، ويتحدد كل

[1] - حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي: المركز العربي، الدار البيضاء، ط 1 2000. ص 79.

مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي تقدمه لنا "[1]. هذه الأهمية الكبيرة للرؤية باعتبارها مكونا مركزيا من مكونات الخطاب الروائي، جعلت تودوروف يسلط الضوء عليها، مستعيدا تحديد جون بيون لها ومدخلا تعديلات طفيفة عليها، يبينها سعيد يقطين كالآتي:

- في حالة الراوي > الشخصية، تكون الرؤية (من الخارج)؛حيث أن الراوي يعرف أكثر من الشخصيات.
- في حالة الراوي = الشخصية، تكون الرؤية (مع) ؛إذ أن الراوي يعرف ما تعرفه الشخصية.
- أما لما يكون الراوي < الشخصية ؛ تكون الرؤية من الخلف، حيث تتضاءل معرفة الراوي، ولا يقدم الشخصية إلا كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى ما يدور بذهنها، أو ما تحمله في داخلها من مكبوتات ورغبات وأفكار، ويطلق تودوروف على هذه الأنماط اسم (رؤيات الحكي)[2].

أما الباحث السوفييتي أوسبنسكي، فقد حدد لوجهة النظر أربعة مستويات هي: الإيديولوجي والتعبيري والسيكولوجي ووجهة النظر على المستوى الزماني والمكاني، محاولا في ذلك تقديم تصور كامل حول (الرؤية)، يستوعب مختلف تجليات الخطاب وأنماط الرواة.

ثم يأتي جيرار جينيت في كتابه (خطاب الحكاية) بمشروع يصفه يقطين بالأكثر تماسكا، ورؤى أكثر منهجية، حيث يوجه فيه صاحبه نقدا لمن سبقه أمثال: بروكس ووارين وفريدمان وبوث، كما عكف على تطوير آراء كل من بويون وتودوروف. حيث استبعد مختلف المفاهيم التي قدمت للرؤية وعوضها بمصطلح (التبئير) ، محددا له ثلاثة مستويات هي(اللاتبئير، التبئير الداخلي والتبئير الخارجي)، فالأول يتواجد في الحكي التقليدي، والثاني يمثل مختلف المستويات التي تنتقل عبرها الرؤية بين داخل الشخصية وخارجها، والثالث لا يمكن التعرف فيه على ما تحمله الشخصية بداخلها.

ويبين يقطين بأن هذه الآراء رغم الأهمية البالغة التي حظيت بها، إلا أنها لم تكن بمنأى عن الانتقادات الشديدة التي وجهت لها، أهمها تلك التي قدمتها (ميك بال)، والتي سعت من خلالها إلى إقامة نموذج جديد لنظرية التبئيرات، محددة في ذلك أربعة مستويات انطلاقا من العلاقة القائمة بين الذات والموضوع، وهي كالتالي: ذات السرد وتتمثل في الراوي، موضوع السرد ويتمثل في المروي، وذات التبئير وتتمثل في المبئر، وموضوع التبئير ويتمثل في المبأر. مما جعل جينيت يعيد النظر في بعض التصورات معدلا ومنقحا إياها، مصدرا بذلك كتاب (عودة إلى خطاب الحكاية) [3]، والذي يعتبر "تمحيص أجراه جيرار جينيت على كتاب "خطاب الحكاية" من (Figures III) في ضوء ما أثاره من تعليقات، وانتقادات في مشارق الأرض ومغاربها، على مدى عقد من الزمان (أي ما بين 1972 تاريخ صدور الكتاب الأول و1983 تاريخ صدور الثاني)، وفي ضوء ما استجد في مجال السرديات خلال هذا العقد، ولذلك فهو ضروري لمن يود أن يقف على مواطن القوة والضعف في السرديات، وعلى ما قطعته من أشواط في

---

[1] - تزفيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط 2 1990، ص 51

[2] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 293.

[3] - جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد المعتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1 2000.

التدقيق النظري والمنهجي، وعلى إضافات جينيت وتعديلاته في الموضوع"[1]. فالكتاب تكملة ضرورية لما ورد في (خطاب الحكاية)، كما أنه يفتح الباب للحوار والنقاش البناء.

بعد هذا العرض والسجال الذي يقيمه يقطين مع مختلف الآراء، يتوصل إلى تحديد تصوره الخاص؛ فهو يضع الرؤية السردية إلى جانب المقولتين السابقتين (الزمن، الصيغة)، كمكون أساسي من مكونات الخطاب "بالنسبة لي أموقع «الرؤية السردية » إلى جانب المقولتين الأخريين كما سبق أن حللتهما وهما: الزمن والصيغة"[2]، كما يربط بينها وبين الصوت، مستفيدا في ذلك من تحليلات جينيت، ويربط السرد بالتبئير متوصلا إلى تحديد شكلين رئيسين للعلاقة بين الراوي والقصة، هما: الراوي غير المشارك في القصة ويصطلح عليه تسمية " براني الحكي" [3]، والراوي المشارك في القصة ويصطلح عليه اسم "جواني الحكي"[4]، ومن خلال هذين الشكلين يتوصل إلى رصد العلاقة بين الراوي والقصة، كما يخلص إلى ضبط أربع رؤيات سردية، هي كالتالي:

- رؤية سردية برانية خارجية؛ وتقابل عند جينيت التبئير الصفر.
- رؤية سردية برانية داخلية؛ وتقابل عند جينيت التبئير الداخلي.
- رؤية سردية جوانية داخلية.
- رؤية سردية جوانية ذاتية.

والرؤيتان الأخيرتان تقابلان ما يصطلح عليه جنيت بـ (التبئير الداخلي).

وكما يبدو، فإن يقطين يستعير من جنيت بعض المصطلحات: (براني، جواني)، ويوظفها وفق مفهومه وتصوره الخاص مشكلا رأيا خاصا، ينتقل منه إلى تحليل الخطاب الروائي في(الزيني بركات)، ثم باقي الروايات الأخرى.

3-1- خصوصية الرؤية السردية في الخطاب الروائي لـ (الزيني بركات):

ينطلق سعيد يقطين إلى تحليل الرؤية السردية في رواية الزيني بركات على ضوء النتائج التي توصل إليها، فيقر بداية بوجود نوعين من الخطاب هما: خطاب الراوي وخطاب الشخصيات، وذلك ما كان قد قرره من قبل: "عندما تحدثنا عن الصيغ في الفصل الثاني ميزنا بين السرد والعرض كصيغتين كبيرتين، وذلك لتلافي التقسيم الشائع بين حكي الأحداث وحكي الأقوال، ويمكننا الآن استعادته، بعد أن زالت مستلزمات تنحيته في تحليلنا السابق، وذلك بهدف تحديد ما يتصل بـ"خطاب الراوي" و"خطاب الشخصيات" من خلال التمييز بين شكلي السرد وأصواته الأربعة، ليتأتى لنا تحليل الرؤية السردية في الزيني بركات انطلاقا من ذلك"[5].

يبدو من خلال هذا القول، وكأن يقطين يوظف مسبقا تحليلاته من أجل أن تتواءم ومنطلقاته النظرية، فيصير التحليل خاضعا للنظريات وليس العكس. ومن خلال استغلال الصيغ الكبرى وتقاطعاتها يحدد يقطين شكلين سرديين كبيرين:

---

[1] - المرجع السابق، مقدمة، ص03.

[2] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 308.

[3] - المرجع نفسه، ص 309.

[4] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ص 314.

الشكل الأول: براني الحكي، حيث يكون الراوي خارج القصة، وضمن هذا الشكل السردي يضم خطاب (الزيني بركات) صورتين أساسيتين هما:

1- الناظم الخارجي: ويظهر في بدايات الحكي، كمقدم للفضاء العام الذي ستدور فيه أحداث القصة ، مثل: وصف حالة الفوضى التي تعيشها القاهرة.

2- الناظم الداخلي: لا يكتفي بالتقديم الخارجي للقصة، وإنما ينفذ إلى داخلها عن طريق :

أ/ تقديم الأحداث كما يراها هو، أي من خلال منظوره الخاص.

ب/ ينتقي شخصية مركزية ويتماهى فيها، فيصير وكأنه هو الذي يتكلم، مثل: اختيار شخصية الرحالة الإيطالي وتكليفه بإنجاز خطاب المذكرة. وتتجلى هاتين الطريقتين في ما يسمى خطاب (الراوي)، كما يلاحظ هيمنة الناظم الداخلي على أحداث القصة.

الشكل الثاني: جواني الحكي، حيث يكون الراوي مشاركا في القصة، إلا أن علاقته بها تختلف باختلاف موقعه من الأحداث، ويضم هذا الشكل صوتين أساسين: الداخلي والذاتي.

فالأول يمكن أن يندرج تحته: خطاب التقرير، الرسالة والخطبة كخطابات مسرودة، والنداء والمرسوم (الفتوى) كخطابات معروضة، أما الثاني (الذاتي)، فتكون ذات الفاعل هي موضوعه في نفس الوقت.

وانطلاقا من هذين الشكلين (براني الحكي وجواني الحكي) والأصوات المسجلة، يحدد يقطين مستويات الرؤية السردية في خطاب (الزيني بركات)، ثم يعمم تلك النماذج على الروايات الأخرى، والتي تمثل حقلا ثانويا للتحليل.

يشتغل يقطين على وحدات الخطاب العشر ــ والتي سبقت الإشارة إليها مع مقولتي الزمن والصيغة ــ حيث يقسم كل وحدة إلى مقاطع سردية، بهدف رصد مختلف الرؤى السردية وطرق اشتغالها. فالوحدة الأولى مثلا (بدايات الهزيمة)، تبتدئ مع الشكل السردي البراني الحكي، باعتبار الرحالة الإيطالي ليس شخصية من شخصيات القصة، وإنما زائر يسجل مشاهداته وملاحظاته، وبما أنه يحكي من خلال منظوره الخاص فهو ناظم داخلي، متأثر بالحدث وما آلت إليه القاهرة واختفاء الزيني بركات وحديث الناس وغيرها، وهو في كل ذلك ينقل أحاسيسه وانطباعاته وفق علاقات داخلية. وكما بدأت الوحدة فإنها تنتهي بالرؤية البرانية الداخلية، من خلال وصف القاهرة وهي على أبواب الهزيمة من طرف نفس الشخص (الرحالة الإيطالي). أما في الوحدة الثانية (الاعتقال) فيهيمن الناظم الخارجي، ومن خلال الرؤية البرانية الخارجية يتم تقديم الأحداث التي ينظر إليها من الخارج، حيث تقدم صورة المدينة خارجيا وهي تستقبل نبأ الاعتقال.

وهكذا يتعامل يقطين مع باقي الوحدات، وغالبا ما يلحق تحليل كل وحدة بجملة من الملاحظات، محاولا في ذلك كله الكشف عن خصوصية الرؤية السردية في الزيني بركات كخطاب روائي، وذلك من خلال نقطتين هامتين:

أ/ التبدلات السردية:

بعد التحليل الجزئي للوحدات، يتوصل يقطين إلى أن المؤشرات السردية هي نفسها المؤشرات الصيغية، وكما قسم الخطابات في الصيغة إلى مسرود ومعروض، فإنه واعتمادا على الشكل السردي، يقسمها إلى: براني

الحكي وجواني الحكي، ففي الأول نجد خطاب الراوي وخطاب الرحالة (المذكرة)، أما الثاني فيضم الخطابات المتبقية مسرودة كانت أو معروضة (النداء، المرسوم/الفتوى، التقرير، الرسالة، الخطبة).

ومن حيث الأصوات المسجلة، فإن البراني الحكي يضم: الناظم الداخلي، الناظم الخارجي، والناظم الذاتي، أما الجواني الحكي، فيضم الفاعل الداخلي والفاعل الخارجي.ويتضح من هذا التقسيم أن أصوات الشكل البراني أكثر من أصوات الشكل الجواني. وبتبدل هذه الأصوات وانتقالها من الناظم الخارجي إلى الفاعل الداخلي، تنتج الرؤيات السردية التالية [1]:

1- رؤية سردية برانية خارجية.

2- رؤية سردية برانية داخلية.

3- رؤية سردية برانية ذاتية.

4- رؤية سردية جوانية خارجية.

5- رؤية سردية جوانية داخلية.

ويمكن لهذه الرؤيات أن تتجلى من خلال ثلاث حالات: ثابتة أو متعددة أو متحولة؛ فالحالة الأولى عندما يتم التركيز على رؤية ثابتة حول حدث مركزي واحد، والثانية عندما يقدم الحدث من خلال رؤيات متعددة، والثالثة أثناء تعدد هذه الرؤيات تنتقل من وضعية إلى أخرى مثال: من الفاعل الخارجي إلى الفاعل الداخلي إلى النظام الداخلي وغيرها.

من خلال هذه التبدلات السردية، يمكن القول عن الرؤية السردية في الزيني بركات أنها متعددة ومتحولة.

ب/ اشتغال الرؤية السردية:

انطلاقا من التحليل الذي مارسه سعيد يقطين على الرؤية السردية، يقسم الخطاب إلى قسمين؛ الأول خاص بتبئير الحدث، والثاني خاص بتبئير ردود الفعل اتجاه الحدث، كما يتجلى الأول عبر الصوت السردي (الفاعل الخارجي)، والذي يتمثله الخطاب المعروض (النداء، المرسوم/ الفتوى)، حيث أن الحدث في هذه الحالة يبأر من خلال شخصية مشاركة في القصة، أما الأحداث التي تم تبئيرها من خلال هذا الصوت السردي فهي: الاعتقال، التعيين، الإعدام، الزيني حاكما، الفوانيس، التعيين، الحرب الهزيمة، و لم يتبأر حدثان هما الخطبة واللقاء؛ نظرا لاختلافهما عن بقية الوحدات. أما القسم الثاني، فإنه يظهر عبر باقي الأصوات السردية الأخرى التي أسهمت في تبئير ردود الفعل اتجاه الحدث، والتي تتوزع كالتالي:

- الوضعية البرانية، وتضم كلا من الناظم الخارجي والناظم الذاتي.
- الوضعية الجوانية، وتضم الفاعل الداخلي والفاعل الخارجي.

وبعد هذه التقسيمات، يخلص يقطين إلى أن اشتغال الرؤية السردية في(الزيني بركات) يتم بالشكل التالي:

- رؤية سردية جوانية خارجية: يبأر فيها الحدث المركزي.

---

[1] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ص 361.

- رؤية سردية برانية داخلية: ينتقي الناظم الداخلي (الراوي) شخصية محورية، وعن طريقها يبئر رؤيته للحدث داخليا (شخصية سعيد الجهيني).
- رؤية سردية برانية خارجية: وفيها يتم تبئير الفضاء الخارجي للحدث (المدينة وقت الإعدام مثلا)، من طرف الناظم الخارجي (الرحالة الإيطالي).
- رؤية سردية جوانية خارجية: وفيها يتم تبئير الحدث داخليا عن طريق الفاعل الداخلي (كاتب التقرير)، الذي يركز على شخصية مركزية ويعاين ردود أفعالها حول الحدث المبأر (شخصية عمرو بن العدوي وشخصية سعيد الجهيني).

وفي إطار هذا التبدل والتعدد، يتم الانتقال من شخصية إلى أخرى ومن فضاء إلى آخر، وخلاصة هذه التبدلات السردية وطرائق اشتغالها –كما يتوصل إليها يقطين– هي كالتالي:

- تفاعل المستويين السرديين (الجواني والبراني) ومختلف الأصوات السردية، أدى إلى تعدد الرؤيات السردية وتحولها.
- وأدى التعدد الصوتي والسردي إلى جعل تقديم القصة يتم من داخلها، على خلاف الروايات التقليدية التي يهيمن فيها صوت الراوي.
- تجاوز خطاب الزيني بركات الخطاب التاريخي الذي استمدت منه المادة الحكائية، وذلك عن طريق تعدد الرؤيات وتحولها وتناقضها في بعض الأحيان، مما يجعل صورة الخطاب الروائي لا تكتمل عند القارئ إلا بعد الانتهاء من القراءة المتفحصة المتأنية.
- توظيف أدوات وتقنيات الخطاب (الصيغ، الروايات) بطريق جمالية إبداعية، قدمت من خلالها المادة الحكائية.

بعد هذه النتائج المتوصل إليها، ينتقل يقطين إلى معاينة الرؤية السردية في الخطاب التاريخي، من خلال مقطع من كتاب (بدائع الزهور) لابن إياس، بهدف إثبات تميز الخطاب الروائي عن الخطاب التاريخي، وبعد المعاينة والتحليل يتوصل إلى أن هذا الأخير (الخطاب التاريخي) يتصف بأحادية الرؤية (الرؤية البرانية)، وأحادية الصوت (الناظم الداخلي)، على عكس ما وجده في(الزيني بركات) حيث الرؤية السردية متعددة ومتحولة، مما يخلق نوعا من التوتر والعتمة لدى المتلقي، الأمر الذي يدفعه إلى التأمل والبحث من أجل التوصل إلى تشكيل صورة مكتملة عن الخطاب الذي بين يديه.

وبعد الانتهاء من تحليل رواية الزيني بركات، وإبراز خصوصية الرؤية السردية فيها من خلال إجراء مقارنة بينها وبين الخطاب التاريخي، ينتقل يقطين إلى تحليل المتن الروائي المدروس، والمتمثل في الروايات الأربع المذكورة سابقا، متوصلا بعد ذلك التحليل إلى استنتاج هيمنة الرؤية الجوانية الداخلية في الخطابات الأربعة، باعتبار أن الذات تحتل مركزا أساسيا فيها.

– خلاصة:

على شاكلة مقولتي الزمن والصيغة، عالج سعيد يقطين مقولة (الرؤية السردية) مبتدئا بتقديم نظري لأهم الآراء والتصورات حول هذه المقولة، مشيرا إلى كثرتها ووفرتها مقارنين بالمقولتين السابقتين، بعد ذلك يقيم حوارا عميقا معها مناقشا ومحللا ومتجاوزا، ليصل بعدها إلى تشكيل تصوره الخاص، الذي ينطلق فيه أساسا من تصورات جينيت وبالأخص ما أسماه بـــ (المنظور)، حيث يربط يقطين بين الرؤية والصوت، وانطلاقا من هذا التصور ينتقل إلى تحليل الخطاب الروائي العربي من خلال رواية (الزيني بركات)، حيث حدد ما أسماه بـــ(التمفصلات السردية الكبرى)، مقدما تحليله ضمن مرحلتين: الأولى وقدم فيها نظرة إجمالية عما أسماه بـــ(التمفصلات السردية الصغرى) في رواية الزيني بركات، أما الثانية فقام فيها بتحليل كل وحدة من الوحدات العشر على حدا، وغالبا ما كان يختم تحليله بملاحظات عن كل وحدة.

بعد ذلك يقوم بإجراء مقارنة بين الخطاب الروائي المتمثل في (الزيني بركات) والخطاب التاريخي من خلال مقطع مقتطف من كتاب (بدائع الزهور في وقائع الدهور) لابن إياس، كاشفا من خلال هذه المقارنة عن خصوصية الرؤية السردية في الخطاب الروائي العربي، والتي تتميز بالتعدد والتحول، الأمر الذي من شأنه أن يخلق عتمة وتوترا لدى القارئ. ثم يوظف النتائج المتوصل إليها في تحليله لروايات المتن المدروس.

ليختم سعيد يقطين كتابه (تحليل الخطاب الروائي) بطرح جملة من التساؤلات والقضايا، التي ستكون محل بحثه في الكتاب الموالي:

"وعلينا الآن أن نعاين إلى أي حد يتطابق هذا الخطاب كمستوى نحوي مع النص كمستوى دلالي في علاقته بالبنية النصية والاجتماعية التي أنتج فيها، أي أننا نحاول الانتقال من (البنيوي) إلى (الوظيفي) أو الدلالي، من السرديات إلى السوسيوسرديات...كما نقدم اقتراحا لذلك في (انفتاح النص الروائي: النص والسياق)"[1].

[1] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 387.

ثانيا: انفتاح النص الـــروائي:

– وصف عام للكتاب:

يعتبر الكتاب امتدادا وتوسيعا لما جاء في (تحليل الخطاب الروائي)، ذلك ما يصرح به ســـعيد يقطـــين في مقدمة الكتاب حين يقول: "نعتبر هذا البحث حول "انفتاح النص الروائي" امتدادا وتوسيعا لـــ "تحليل الخطـــاب الروائي"[1]. وتتمثل عملية التوسيع هاته في الاستفادة من مختلف نظريات النص، وسوسيولوجيا النص الأدبي كما جاءت على يد بيير زيما بصفة خاصة، وتوظيفها في عملية تحليلية لاسيما فيما يتعلق بـــ: "النص في علاقته بالقارئ والسياق الثقافي والاجتماعي الذي ظهر فيه"[2]. ويخصص يقطين لدراسته هاته مدخلا وثلاثة فصول.

أما المدخل فيحاول من خلاله أن يحدد مفهوم النص مميزا بينه وبين الخطاب، ومستعرضا آراء مجموعة من الباحثين أمثال (شلوميت، فاولر، ليتش، فان ديك، شورت، زيما، كرستيفا). ثم يخلص إلى تقديم تصوره الخـــاص للنص، حيث يحدده كالتالي: "النص بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطـــار بنيات ثقافية واجتماعية محددة"[3]. وقد قام بتحليل هذا التعريف انطلاقا من المفاهيم الأساسية التي تندرج تحتـــه، وهي:

1- **البناء النصي**: ويتجلى من خلال قوله: "النص بنية دلالية تنتجها ذات".

2- **التفاعل النصي**: في قوله: "ضمن بنية نصية منتجة".

3- **البنيات السوسيونصية**: تستشف من قوله: "في إطار بنيات ثقافية محددة".

ويرى يقطين أن مكونات النص هاته، هي امتداد لمكونات الخطاب (الزمن، الصيغة، الرؤية).

وبهذا التصور يمارس الناقد الانتقال من مجال السرديات – الذي اشتغل به في كتاب تحليل الخطاب الروائي – إلى مجال آخر هو (السوسيوسرديات)، متجاوزا بذلك المظهر اللفظي الذي تقف عنده السرديات البنيوية إلى مقاربـــة النص دلاليا. ويشتغل على المتن نفسه الذي اعتمده في الكتاب السابق، والمتمثل في الروايات التالية:

(الزيني بركات) لجمال الغيطاني، (الزمن الموحش) لحيدر حيدر، (الوقائع الغريبة) لإميل حبيبي) و(عودة الطائر إلى البحر) لحليم بركات. وفيما يلي عرض موجز ومركز لأهم ما ورد في فصول الكتاب الثلاثة.

الفصل الأول عنونه الناقد بـــ: (بناء النص)، وانطلق فيه من بعض الآراء والتصورات التي ســـبق أن طرحهـــا في الفصل الأول من كتاب تحليل الخطاب الروائي، والتي تتعلق أساسا بالتمييز بين زمن القصة وزمن الخطاب، مشيرا إلى (محدودية الدراسات التوسيعية) لهذا المكون، إذ أن جلها لم يتجاوز حدود المظهر اللفظي، ولعل الجديد الـــذي طرحه يقطين هنا هو ما أطلق عليه اسم (زمن النص)، والذي حدده من خلال بعدين أساســـيين: الأول ويتصـــل بعملية الكتابة، أي الزمن الذي يتجسد من خلال الكتابة التي يقوم بها الكاتب في لحظة زمنية تختلف عـــن زمـــن القصة وزمن الخطاب، أما البعد الثاني فيتصل بعملية القراءة ؛ أي زمن تلقي النص من طرف القـــارئ في لحظـــة

---

[1] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي ص 05.

[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - المرجع نفسه، ص32 .

زمنية تختلف عن باقي الأزمنة، وبهذه الإضافة يمهد يقطين الطريق للانتقال من النص إلى السياق ومن البنيوي إلى الوظيفي، ويؤكد على أن العلاقة بين البعدين المذكورين (زمن الكتابة وزمن القراءة) هي علاقة بناء، ومن خلال عملية البناء يمكن إنتاج الدلالة، وتتم عملية البناء هاته من خلال مستويين داخلي وخارجي.

على المستوى الداخلي: يتم بناء النص داخليا من خلال تجسيد التعالق الحاصل بين زمن القصة وزمن الخطاب في بعده الأول، أي من خلال عملية الكتابة.

على المستوى الخارجي: يتم بناء النص من خلال عملية التلقي، أو من خلال بعده الثاني (عملية القراءة).

إن هذا البعد الأخير يجعل النص ينفتح على زمنية غير محدودة، مما يؤدي إلى تعدد القراءات بتعدد أزمنة القراءة، وبتعدد نوعيات القراء وخلفياتهم الفكرية.

وانطلاقا من التصنيف الذي قدمه ميشيل أريفي عن انفتاح النص أو انغلاقه من خلال علاقة القصة بالخطاب، يقدم يقطين تصوره على النحو التالي[1]:

- النص منفتح والقراءة منفتحة.
- النص منفتح والقراءة منغلقة.
- النص منغلق والقراءة منغلقة.
- النص منغلق والقراءة منفتحة.

وبما أن النصوص التي يشتغل عليها منفتحة "بما أن النص الذي نشتغل عليه نعتبره منفتحا وفق الأسس التي حاولنا الإتيان عليها"[2]، فقد وقف على الصورتين الأولى والثانية من أجل توضيح كيفية ممارسة عملية بناء النص من طرف القارئ، مقدما نماذج من القراءات المنغلقة ونماذج من القراءات المنفتحة للروايات المدروسة في المتن، ويمثل للنوع الأول بقراءة كل من أحمد محمد عطية وشكري عزيز الماضي، أما النوع الثاني فمثلته قراءة كل من سامية محرز، رضوى عاشور، خالدة سعيد ومحمد برادة.

ويخصص الناقد الفصل الثاني من الكتاب لما أسماه بـ: (التفاعل النصي)، موضحا أسباب اختيار هذا المصطلح الذي يستعمله كمرادف لـ: (التناص Intertextualité) أو(المتعاليات النصية Transtextualité)، فهو يفضله لأنه أعم من المصطلحين الآخرين. ثم يستعرض مختلف الآراء والتصورات التي قدمت حول هذا المفهوم، مثل آراء: كريستيفا، لوران جيني، لوسيان ديلمباخ وبيتر ديسبوفنسكي، ليخلص في الأخير إلى تقديم رأيه الشخصي الذي يتضح من خلال قوله: "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"[3]، ثم يفصل الناقد في هذا القول من أجل إقامة تحليل دقيق للتفاعل النصي، والذي يدرسه من حيث:

قسميه: المتمثلين في النص والمتفاعل النصي.

---

[1] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي ص 77.

[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - المرجع نفسه، ص 98.

أنواعه: المتمثلة في المناصة والتناص والميتانص.

أشكاله: التي تتمثل في الذاتي والداخلي والخارجي.

مستوييه: العام والخاص.

أما الفصل الأخير من الكتاب، فقد خصصه سعيد يقطين لـــ(البنيات السوسيونصية)، والتي يعالجها ضمن ما يعرف بـــ (سوسيولوجيا النص الأدبي) وبالأخص مع بييرزيما، الذي يعترف يقطين باستفادته الكبيرة من نظرياته ومقترحاته لاسيما في موضوع النص وعلاقته بالمجتمع، وإن كان يتعامل معها بنوع من المرونة.

ثم ينتقل بعد ذلك إلى تحليل البنية الاجتماعية داخل بنية النص، ومنها إلى وضع النص في إطار البنية السوسيونصية، ويختم بالحديث عن الرؤيات والأصوات في أبعادها الدلالية، مع ربط دلالات النص العامة بما سبقت الإشارة إليه في الحديث عن (البناء النصي و(التفاعل النصي) في إطار علاقة الكاتب بالقارئ.

قدم سعيد يقطين مقاربته للنص في مستواه الدلالي من خلال معالجته لثلاثة مفاهيم رئيسية، والتي تمثل مكونات النص، وهي: البناء النصي، التفاعل النصي والبنيات السوسيونصية. وقد حاول ربط هذه المكونات الثلاثة بمكونات الخطاب الروائي (الزمن، الصيغة، الرؤية)، بهدف الحفاظ عل الترابط والتكامل في مشروعه النقدي، الذي يسعى إلى تشييده بداية مع السرديات البنيوية وانتقالا إلى السوسيوسرديات. لذا سيتم تتبع هذه المفاهيم النصية بغية إبراز المجهود النظري الذي قدمه يقطين من جهة، وكشف الخلفية النظرية والمعرفية التي انطلق منها وتأثر بها من جهة أخرى، ثم رصد الآراء الشخصية أو التصورات الخاصة لهذا الناقد، وكيفية تطبيقها على النصوص الروائية العربية التي اشتغل عليها في المتن.

– مدخل إلى انفتاح النص الروائي:

يشير يقطين بداية إلى الصعوبة التي تطرحها كثرة الآراء والتصورات حول مفهوم النص باعتباره "محور الأدب"[1]، أيضا من ناحية تقارب هذه الآراء وأحيانا أخرى تضاربها مع بعضها البعض، مما سيدفع به إلى تناول تلك التصورات وفق ما يسمح به منظوره الفكري، ووفق ما يحتاجه الهدف الذي رسمه والرامي إلى تحديد النص في علاقته بالخطاب.

بداية مع السرديين الذين يقفون عند الحد اللفظي للحكي أمثال: جينيت، تودوروف وفاينريش، يبين يقطين بأن النص يأخذ نفس الدلالة مع الخطاب، وإن كان استعمال الخطاب هو المهيمن، لكن مع باحثين آخرين أمثال: شلوميت وفاولر وليتش وهاليداي وفان ديك، ظهر التمييز جليا بين الخطاب والنص ؛ فشلوميت تربط النص بالقراءة وتعالجه من خلال الزمن، التشخيص والتبئير، غير أنها ـــ حسب يقطين ـــ تخلط أثناء تحليلها بين ما هو بنيوي وما هو وظيفي، لاسيما فيما يتعلق بـــ: (القصة، النص، السرد). أما عند فاولر فإن النص يتحدد بمستويين؛ اللساني والأدبي، الأول بوصفه متتالية من الجمل المترابطة التي تشكل استمرارا وتماسكا ينتج بنية نصية، والثاني بوصفه بنية قابلة للإدراك وقابلة للوصف، ولتوضيح البعد الوظيفي له يدرس العلاقة التي تربطه بالقارئ والمجتمع. أما مع ليتش وشورت فإن النص يأخذ معنى متتالية خطية تتجسد من خلال المظهر الكتابي، كما يربطانه أيضا

[1] - عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، 3 من البنيوية إلى التشريحية. جدة، 1981 ص 08.

بالظاهرة الأسلوبية. وتتواصل الجهود مع فان ديك الذي يرى بأن أي تحديد للنص لا بد له من نظرية أدبية، وبهذا التصور يبين يقطين بأن فان ديك يكون قد فتح المجال لمن جاء بعده للبحث في هذه النظرية، لاسيما مع الشكلانيين الروس، ومن خلال الأطروحات التي يقدمها يتوصل إلى تقديم تعريف يرى بأن النص كل ما يتجاوز الجملة، مميزا بين الجملة الركبة ومتواليات الجمل. أما مع هالداي فإن النص لا يتعلق بالجمل، وإنما يتشكل بواسطتها، فهو وحدة دلالية ترتبط بالمعنى وليس بالشكل، ويحدد وظائفه الثلاث: التجريبية، التواصلية والنصية.

وبناء على هذا الطرح، يبرز يقطين تقارب كل من تصوري فان ديك وهالداي كونهما يعتبران النص وحدة دلالية، وبالتالي فهما يركزان على الوحدة والانسجام كعنصرية ضروريين لإنتاج المعنى.

وبمقارنة هذين التصورين بما جاء به فاولر وليتش وشلوميت في التقسيم الثلاثي للحكي، يتضح الفرق بين النص والخطاب.

وللحديث عن النص ونظرياته يقدم يقطين جملة من الآراء لباحثين حاولوا بلورة نظرية للنص الأدبي، أمثال: كريستيفا، بارت، ريكور، لافون ومادري وانتهاء بتصور بييرزيما، وبالتالي صار لمستويات الدرس الدلالي نفس الأهمية التي حظيت بها مستويات التحليل التركيبي، أما كريستيفا فتعرف النص بأنه "جهاز عبر لساني، يعيد توزيع نظام اللسان (Langue) عن طريق ربطه بالكلام (Parole) التواصلي"[1]، وهنا يتجلى النص كإنتاجية من خلال علاقات الهدم والبناء، كما دعت إلى ضرورة ميلاد علم جديد يتعامل مع النص بانفتاحية أكبر، هذا العلم هو (السيميولوجيا)، وقد كان لهذه الإضافات صدى واسعا، حيث أنها أصبحت محددة للعديد من الرؤيات التي أتت بعدها. فرولان بارت لم يخرج عن الحدود النظرية التي قدمتها كريستيفا، ففي حديثه عن النص يسترجع تعريفها، مبينا الدور الأساسي الذي لعبته آراؤها في تغيير وجهة النظر فيما يتعلق بالنص ونظريته.

أما بيير زيما الذي سعى إلى تشكيل (سوسيولوجيا النص الأدبي)، فإنه يرى النص "ذو طابع مزدوج: فهو من جهة بنية مستقلة ومن جهة ثانية بنية تواصلية. ومعنى ذلك أنه "دليل" (signe) مركب من العمل المادي الذي له قيمة الرمز الحسي، ومن "الموضوع الجمالي" المتجذر في الوعي، ويحتل مكانة المعنى"[2]. ولا يمكن فصل هاتين البنيتين (المستقلة والتواصلية)، حيث أنهما تتضافران محددتين الاختصاص الذي تشتغل فيه سوسيولوجيا النص، والتي تربط البنيات النصية المتمثلة في اللغة بالقيم الاجتماعية المختلفة، وانطلاقا من هذه المفاهيم يحاول بييرزيما إماطة اللثام عن النص الروائي.

ثم يخلص يقطين بعد إلقائه الضوء على الكثير من الجهود التي ذكرت والتي لم تذكر، إلى تقديم تصوره الخاص للنص، مصرحا باستفادته من آراء جوليا كريستيفا وبييرزيما على وجه الخصوص، ومفاد ذلك التصور أن النص يتحدد على الوجه التالي: "بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة في إطار بنيات ثقافية محددة"[3]، وبهذا يظهر تمييزه جليا بين الخطاب والنص، فإذا كانت مكونات الخطاب الروائي تتمثل في الزمن والصيغة والرؤية،

---

[1] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي ص 19 نقلا عن : J. Kristeva: Le texte des raman. Mouton. 1970. P. 12 & Kristeva (1969) P: 52.

[2] - المرجع نفسه، ص 26

[3] - المرجع نفسه، ص 32.

وتدرس ضمن مجال السرديات، فإن مكونات النص هي البناء النصي والتفاعل النصي والبنية السوسيونصية، وتدرس ضمن مجال السوسيوسرديات.

وبهذا التصور يمارس يقطين الانتقال إلى (النص) أو إلى مستوى الدلالة ، حيث يعقد لكل مكون من المكونات فصلا خاصا، يمهد له بتقديم نظري يستعرض فيه مختلف الآراء التي قدمت حوله، ثم يشكل بعد ذلك تصوره الخاص، ومنه ينتقل إلى تحليل النص الذي اختاره، وهو رواية الزيني بركات لجمال الغيطاني، ثم يعمم بعض النتائج المتوصل إليها على النصوص الأربعة المتبقية، وهي: (عودة الطائر إلى البحر، أنت منذ اليوم، الوقائع الغريبة والزمن الموحش)، وهي نفس النصوص التي اشتغل عليها من قبل وقام بتحليلها على المستوى التركيبي في كتابه تحليل الخطاب الروائي.

I – بناء النص:

يتحدث الناقد عن نوع آخر من الزمن، هو(زمن النص)، وسيتعرض إلى بعض المقاربات التي تتجاوز المظهر النحوي للزمن، مقرا بمحدوديتها لاسيما عند السرديين الذين ينطلق من فرضياتهم وإنجازاتهم. أمثال جيرار جينيت، حيث أنهم لم يتجاوزوا المظهر اللفظي للزمن. بعد ذلك يخلص إلى تقديم تصوره الخاص، الذي سيوظفه في تحليل روايات المتن.

يبتدئ يقطين مع تودوروف، الذي ميز أثناء حديثه عن (زمن الخطاب) بين نوعين من الأزمنة: داخلية وتتمثل في زمن القصة، زمن الكتابة وزمن القراءة، وخارجية وتشمل: زمن الكاتب، زمن القارئ والزمن التاريخي. وتداخل هذه الأزمة وتفاعلها مع بعضها البعض يشكل دلالة النص، كما يؤكد على ضرورة الاهتمام بـ: (زمن القراءة) الذي لم يحظ باهتمام كاف من قبل الباحثين، ويشير إلى الدور الكبير الذي يلعبه باعتباره يقدم دلالات جديدة للنص، كما يشدد أيضا على زمن(الكاتب) لما له من أهمية كبرى في التحليل، فانتماء الكاتب لزمن ثقافي خاص يعطي بعدا آخر لدلالة النص. وفي دراسة أخرى له حول: (القراءة كبناء) والتي ضمنها كتابه (بوطيقا النثر)، يوضح كيف أن زمن القصة يخضع لترتيب منطقي في حين أن زمن جمل النص لا يخضع لنفس الترتيب، وعن طريق عملية القراءة يعاد ترتيب الأحداث، وهناك إشارة إلى موقع المتلقي الذي صار "عاملا هاما من عوامل تفكيك بنية الكتابة، وشرطا من شروط تأويلها"[1] وهذا هو التصور الذي سينطلق منه يقطين فيما بعد أثناء تحديده لبناء النص زمنيا.

كما يتوقف يقطين عند جهود فاينريش، فإضافة إلى تمييز هذا الأخير بين (وضعية القول) التي يبين فيها اختلاف الحكي عن التقرير وبين (منظور القول) حيث الحديث عن الاسترجاع والاستباق والدرجة الصفر، فإنه يقدم مفهوما آخر يسميه (الإبراز)، والذي يتعلق بوظيفة الأزمنة في الخطاب، حيث يتم بواسطة هذه التقنية إظهار مضامين وإخفاء أخرى، وقد سعى إلى تفسير ذلك مشيرا من حين لآخر إلى علاقته بالقارئ.

كما يعرج الناقد على بول ريكور، الذي ينطلق من (التجربة الزمنية التخييلية) من أجل إقامة مقاربة توسيعية للزمن، حيث يمزج بين عالم النص كعالم متخيل وعالم القارئ، مما يؤدي إلى انفتاح العمل الأدبي على الخارج.

---

[1] - الشعر ومستويات التلقي: خالد الغربي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي جدة مج 09. ج 34. ديسمبر 1999. ص 114

وانطلاقا من تصور بول ريكور وملاحظات تودوروف، يقدم يقطين تصوره لـ (زمن النص)، حيث يرى أن البعد الزمني يلعب دورا هاما في أي عمل أدبي كيفما كان نوعه، ذلك لأن أي عمل يجري في زمن معين ويتجلى من خلال تمظهرات زمنية معينة، وفي العمل الروائي بصفة خاصة تتجسد هذه التمظهرات من خلال ما يسمى بـ: زمن القصة وزمن الخطاب. الزمن الأول هو زمن خطي، لأنه يعبر عن التجربة الواقعية التي تدرك ذهنيا ويطلق عليه اسم (الزمن الصرفي)، لأنه قابل لأن يتجسد في اتجاهات عديدة تعدد الخطابات، "ومن خلال نمو الخطاب المشتغل على الزمن الصرفي يتحقق زمن الخطاب، وبواسطة زمن الخطاب يتم "سلب" زمن القصة خطيته وكونه مادة خاما"[1]، وبسلب زمن القصة خطبته أي بعده الواقعي، يحدث الانتقال من التجربة الواقعية المدركة ذهنيا إلى التجربة الذاتية والتي تمثلها ذات الكاتب، ومن هذه التجربة الأخيرة يتشكل بعد آخر للزمن ، يتجلى بواسطة عملية الكتابة على الصعيدين؛ الجمالي حيث يتم (تكسير)البعد الذهني عند المتلقي، والدلالي حيث تتشكل دلالة جديدة نتيجة هذا التكسير وتدرك عن طريقه فعل القراءة.

ولتأكيد صحة هذه التصورات والنتائج، يجري سعيد يقطين مقارنة بين زمن القصة كما يتجسد من خلال الخطاب التاريخي في المقطع المقتطف من كتاب بدائع الزهور لابن إياس، ومن خلال الخطاب الروائي في الزيني بركات.

ففي بدائع الزهور يتجلى زمن خطي تسلسلي، لأنه يقدم كما يوجد في التجربة الواقعية عند كل الناس، ويتميز خطابه بالشفافية نتيجة العلاقات البسيطة بينه وبين المتلقي. أما في الزيني بركات، فزمن القصة لا يحافظ على طابع الواقعية نظرا للتلاعب الزمني الذي تحدثه المفارقات السردية على اختلاف أنواعها (استرجاعات واستباقات)، مما يضفي على الخطاب نوعا من الغموض، والذي من شانه أن يحدث توترا لدى القارئ أثناء تلقيه له.ويؤكد يقطين على أن هذه الخاصية الزمنية التي تميز الخطاب الروائي ليست مجرد(لعب زمني)، وليس الغرض منها التعسير على القارئ من خلال إنتاج خطاب غامض، وإنما هي عبارة عن"موقف من الزمن"[2]، والذي يبرز على صعيد الخطاب وفي علاقته بالنص وارتباط ذلك كله بعملية القراءة.

بعد ذلك يدخل الناقد مفهوم (زمن النص) معطيا إياه بعدين ؛ الأول ويتصل بعملية الكتابة والثاني بعملية القراءة، والعلاقة بين هذين البعدين هي (علاقة بناء)، وانطلاقا منها يتم إنتاج الدلالة، حيث تتم هذه العملية وفق مستويين داخلي وخارجي.

فعلى المستوى الداخلي يتم بناء النص داخليا، انطلاقا من التفاعلات الحاصلة بين زمن القصة والخطاب وزمن النص في بعده الأول (أي الكتابة)، وتحليل البناء النصي على هذا المستوى يكون أكثر علمية مقارنة مع تحليل المستوى الخارجي، باعتبار أن الزمن النصي يكون مجسدا من خلال (نص) يمكن الإمساك به.

أما على الصعيد الخارجي فيتم بناء زمن النص في بعده الثاني أي القراءة، والتي تنتج دلالة النص. والتحليل في هذه الحالة يكون أقل علمية من المستوى السابق، وذلك يرجع إلى كون البناء النصي هنا لا يتجلى في شكل نص

---

[1] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي ص 47.

[2] - المرجع نفسه، ص 48.

مجسد، وإنما يبقى مفتوحا ومتعدد بحسب أزمنة القراءة ونوعية القراء واختلاف درجاتهم الفكرية والثقافية. وانطلاقا من التصنيف الذي وضعه ميشيل أريفي عن انفتاح النص أو انغلاقه من خلال علاقة النص بالخطاب، يقدم يقطين تصوره على النحو التالي [1]:

1- النص منفتح والقراءة منفتحة.

2- النص منفتح والقراءة منغلقة.

3- النص منغلق والقراءة منغلقة.

4- النص منغلق والقراءة منفتحة.

حيث يتوقف عند الصورتين الأولى والثانية، على اعتبار أن النصوص التي يشتغل عليها منفتحة: " النص الذي نشتغل عليه نعتبره منفتحا " [2]. ثم يوضح كيفية ممارسة عملية باء النص من طرف القارئ، مقدما نماذج من القراءات المنغلقة للروايات المدروسة في المتن، ويمثل لها بقراءة كل من أحمد محمد عطية وشكري عزيز ماضي، ونماذج من القراءات المنفتحة، ويمثل بقراءة كل من سامية محرز، رضوى عاشور، خالدة سعيد ومحمد برادة.

ثم يتوصل بعد عملية التحليل إلى أن أهم ما يميز القراءة المنغلقة هو تعاملها مع النص بطريقة سطحية، وعلى أنها إعادة لإنتاج نصوص سابقة وفق نموذج خاص، وإذا حدث وأن وجدت هذه القراءة ما يخالف ذلك النموذج الجاهز تنغلق على نفسها. أما القراءة المنفتحة فهي على العكس من ذلك تماما، إنها لا تخضع لسلطة (النموذج)، وهي في ذلك تعترف بتعدد القراءات بل وتؤمن بضرورتها أيضا.و انطلاقا من البعد الأخير يتضح كيف أن النص بنية دلالية تنتجها ذات.

ولتسهيل عملية التحليل يعين يقطين قارئا (افتراضيا)، يتكفل بعملية بناء النص وإنتاج الدلالة، ثم يقوم بتحليل ذاته كقارئ وذاته ككاتب في نفس الوقت. متوصلا إلى أن هاتين الذاتين هما من تبنيان النص وتنتجان الدلالة، ومن خلالهما يتحدث الناقد عن زمني النص ؛زمن الكتابة وزمن القراءة.

وبهذا التوسيع لمقولة الزمن، يكون يقطين قد تجاوز(المظهر اللفظي) الذي توقف عنده الكثير من الباحثين.

ومن خلال تحليله للمتن المدروس يتوصل إلى أن النص الروائي العربي ينفتح زمنيا من خلال البناء على مستوى دلالي معين، يختلف عما هو معتاد عليه في القص العربي التقليدي، إذ أنه (يخلخل) الصورة المعروفة عن البناء النصي عن طريق تكسيره لمختلف أشكال البناء المتعارف عليها، مستعينا في ذلك بعنصر الزمن، من خلال ممارسته ما يسمى بـ(اللعب الزمني) ، وعبر هذه التحويلات يتم إنتاج دلالة النص.

---

[1] - المرجع السابق، ص 77.

[2] - المرجع نفسه، ص77.

– خلاصة:

لقد تطرق سعيد يقطين إلى (بناء النص) انطلاقا من بعض الآراء والأطروحات التي تميز أساسا بين زمن القصة وزمن الخطاب، والتي سبق وأن طرحها في الفصل الأول من الكتاب السابقة (تحليل الخطاب الروائي)، بعدها قدم ما سماه بـ (زمن النص) كإضافة للزمنين السابقين وتوسيعا لمقولة الزمن، محددا إياه من خلال بعدي الكتابة والقراءة، مؤكدا على أن العلاقة بين هذين البعدين هي علاقة بناء، وهي تتم من خلال مستويين داخلي وخارجي، ومن خلال عملية البناء هاته يتم إنتاج الدلالة، ذلك ما تؤكده مقولة : "النص بنية دلالية تنتجها ذات".

ثم انطلاقا من التصنيف الذي وضعه ميشل اريفي حول انفتاح النص وانغلاقه، من خلال علاقة القصة بالخطاب، يقدم يقطين تصورا على النحو التالي:

- النص متفتح والقراءة منغلقة.
- النص منغلق والقراءة منغلقة.
- النص منغلق والقراءة منفتحة.

حيث يركز على الصورتين الأولى والثانية، على اعتبار أن النصوص التي يشغل عليه منفتحة. ليخلص في النهاية إلى أن انفتاح النص الروائي العربي زمنيا، يتجلى من خلال البناء على مستوى دلالي مغاير لما ساد سابقا، وذلك بواسطة تقنيات اللعب الزمني، والتي تتضح من خلال هيمنة المفارقات السردية والمشاهد والتقطيعات الزمنية. وعبر هذا التحول يتم إنتاج المعنى.

II- التفاعل النصي:

يضع يقطين (التفاعل النصي) في النص مقابل (صيغ الخطاب) في الخطاب الروائي، بهدف معاينة طرق تقديم القصة، ساعيا إلى تفكيك النص الذي حاول بناءه في الفصل السابق، بغية توضيح العلاقة بينه وبين غيره من النصوص الأخرى التي ساهمت في تشكيل بنيته. ولتوضيح العلاقة بين الصيغ والتفاعلات النصية يميز يقطين بين البنيات النصية، وهي الصيغ ــ كما ينص على ذلك ــ ويرى أنها تتفاعل فيما بينها نصيا.

وكما ميز في الخطاب الروائي بين خطاب الراوي وخطاب الشخصيات، فإنه يميز هنا في النص بين نص الكاتب كمقابل للخطاب الأول، ويضم مختلف البنيات النصية المتصلة بالسرد أو العرض على حد سواء، ونصوص غيره من الكتاب كمقابل للخطاب الثاني، وتتمثل في مختلف البنيات النصية التي تم استيعابها وإدخالها في النص. وانطلاقا من هذا يتأكد البعد الثاني الذي ورد في تعريفه للنص : "النص بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أوجماعية) ضمن بنية نصية منتجة"[1]، ويحدد يقطين هذه البنية المنتجة زمنيا بأنها سابقة على النص، وبنيويا بأنها متضمنة في داخل النص ومدمجة فيه. وعن طريق ذلك الدمج يحدث التفاعل النصي بين النص ومختلف البنيات النصية التي استوعبها.

بعد ذلك يوضح يقطين سبب اختياره لهذا المصطلح (التفاعل النصي)، فهو يراه أعم من المصطلحين الشائعين (التناص) و(المتعاليات النصية)، ثم يستعرض مختلف الآراء التي تناولت هذا المفهوم، مبتدئا بجوليا كرستيفا التي كان لها السبق في وضع مصطلح التناص، الذي شهد انتشارا واسعا حيث تولدت عنه مصطلحات كثيرة. مرورا بكل من: لوران جيني، لوسيان ديلنباخ، ريفاتير، بيتر ديسبوفسكي، وصولا عند جيرار جينيت الذي استفاد منه سعيد يقطين كثيرا في أطروحاته وتصوراته، حيث وضع مصطلح (التعاليات النصية) والذي يقصد به كل ما يجعل نصا ما يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني ، محددا خمسة أنماط من التعاليات النصية هي :

1- التناص: وهو يأخذ المعنى نفسه الذي حددته كريستيفا، أي حضور نص في نص آخر.
2- المناص: ويظهر في العناوين والمقدمات وكلمات الناشر وما شابه.
3- الميتانص: تعالق نص مع نص آخر دون التصريح بذلك أحيانا.
4- النص اللاحق: يتمثل في العلاقة التي تجمع نص لاحق بنص سابق، وهي إما تحويل أو محاكاة.
5- معمارية النص: وتتصل بالنوع: رواية، شعر، وغيرهما.

ويعد مفهوم المناص من المفاهيم الأكثر شيوعا حيث خصص له صاحبه كتابا سماه (عتبات). وانطلاقا من هذه المحاولات والاقتراحات يقدم يقطين تصوره الخاص والمتمثل في (التفاعل النصي)، ذلك ما يتضح من خلال قوله: "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"[2]. وبهذا يكون قد تجاوز طرح جينيت وزيما وغيرهما من السرديين والسوسيونصيين.ثم يفصل في الجوانب التي سيدرس من خلالها التفاعل النصي، والمتمثلة في:

- **قسميه**: النص والمتفاعل النصي.

---

[1] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي ص32.

[2] - المرجع السابق ص 98.

- **أنواعه**: المناص، التناص والميتانص.
- **أشكاله**: الذاتي والداخلي والخارجي.
- **مستوييه**: العام والخاص.

وبهذا التصور يرى يقطين أنه بإمكانه تقديم مشروع متكامل لبحث التفاعل النصي، يجيب على مختلف أسئلته النظرية، سواء تعلقت بتاريخ الأدب أو الأنواع الأدبية أو النقد الأدبي أو السوسيونص، ذلك ما يمكن البرهنة عليه من خلال بحث مستقل ـــ كما يقول يقطين ـــ.

أما في تحليله هنا، فإنه يبدأ بتقديم صورة عامة عن البنيات النصية التي أنتج في إطارها النص الروائي المحلل، ثم ينتقل إلى تعيين المتفاعلات النصية كاشفا عن أنواعها وأشكالها ومستوييها، وذلك من خلال تقديمه لنماذج محددة. مستخلصا في النهاية كيف ينتج النص "ضمن بنية نصية منتجة ".

– البنيات النصية:

يعتبر سعيد يقطين أن كل نص ينتج في إطار بنية نصية سابقة أو معاصرة، حيث يقيم معها علاقات كثيرة، يعد التكرار أكثرها هيمنة، كما قد توجد علاقات الإضافة والتحويل. وفي التكرار يتم إعادة إنتاج النص وفق قوانين البنية النموذج وذلك على صعيد القيم النصية وخلفياتها. وبحصول الإضافة يكون الحديث عن قيم نصية جديدة تميز النص عن البنيات النصية السابقة. أما التحول ـــ كما ينص يقطين ـــ فإنه لا يحدث بمجرد حدوث تحول اجتماعي، وإنما يجب أن يصاحب بتحول على الصعيد المعرفي، وهنا يطرح السؤال التالي: هل يمكن لأي تحول على أي مستوى كان، أن يحدث دون حدوث تحول آخر على المستوى المعرفي أو الفكري ؟ والجواب: طبعا لا. لأن التحول الثاني هو أساس حدوث أي تحول آخر، ومنه فالحديث عن أي تحول اجتماعي هو بالضرورة حديث عن التحول الفكري والمعرفي. بعد هذا التمهيد يعاين يقطين البنية النصية المعاصرة التي أنتجت فيها نصوص المتن المدروس، والتي تتجلى من خلال :

- هيمنة النص الشعري الجديد الثائر على الشكل القديم للقصيدة العربية من جهة، والمتفاعل مع النصوص الغربية ذات الأبعاد الإنسانية والتاريخية من جهة أخرى، مما أدى إلى ظهور نصوص جديدة (شعر، رواية، موقف وغيرهم) هذا على الصعيد الأدبي والثقافي.
- أما على الصعيد الإيديولوجي، فقد ظهرت بنية نصية جديدة تدعو إلى التحرر من الاستعمار من مختلف أبعاده، ذلك ما يتجلى في سيطرة الخطابات القومية الداعية إلى بناء مجتمع عربي موحد. وقد انعكست هذه البنية الجديدة على الصعيد الأدبي، فظهر النقد الواقعي (الإيديولوجي) الداعي إلى الاهتمام بقضايا الشعوب، كما أخذت الرواية تبتعد عن الرومانسية الغارقة في الأحلام متجهة نحو الواقعية.

وبعد معاينة البنية التي أنتج فيها النص، ينتقل يقطين إلى تحديد البنيات التي تفاعل معها من خلال النص نفسه، والتي أطلق عليها اسم (المتفاعلات النصية)، ويقسمها زمنيا إلى:

أ/ **متفاعلات قديمة**: ويوزعها كالتالي:

1- تاريخية:

يحتل هذا النوع حيزا هاما، فهو يمتد إلى التاريخ البعيد سواء كان عربيا إسلاميا أو غير عربي، ذلك ما يتضح من خلال الإشارة إلى الشخصيات أو أحداث تاريخية، ويحتل عصر الانحطاط المكانة الأولى، فالدارس لرواية الزيني بركات يجدها تدور كلها في تلك الفترة. وفي (الوقائع الغريبة) تكثر الإشارات إلى عهد صلاح الدين والمماليك وأيضا في (أنت منذ اليوم) حيث الإشارة إلى هولاكو وماء دجلة الذي سود ثلاثة أيام، ونفس الشيء في (الزمن الموحش) و(عودة الطائر)، حيث تكثر الإشارة إلى ذلك العصر من خلال ذكر بعض الأسماء التي ارتبطت به مثل: تيمورلنك، السلاطين وغيرهما.

2- دينية:

تتجلى من خلال بعض الآيات القرآنية، أو تلك المأخوذة من الكتاب المقدس، أو بعض الشعائر مثل: الصلاة، رمضان، الصوفية وغيرها من الإشارات الدينية.

3- أدبية:

تتعلق بمختلف البنيات المتصلة بالأدب شفويا كان أو كتابيا، وفي الجانب الشعري يسجل حضور متفاعلات نصية عربية وغربية، فالأولى متمثلة في أشعار امرؤ القيس والمتنبي وأبي نواس وغيرهم، والثانية من خلال الإشارة إلى الإلياذة ودانتي في رواية (عودة الطائر) وشكسبير في (الوقائع). أما في الجانب النثري فيسجل حضور كل من الأسطورة، المثل الشعبي، الحكاية الشعبية وغيرهما. ففي عودة الطائر إلى البحر مثلا، توظف أسطورة (الهولندي الطائر)، وفي (الوقائع الغريبة) توظف الحكايات الشعبية المستمدة أساسا من (ألف ليلة وليلة).

ب/ **متفاعلات حديثة**: وتنقسم إلى:

1- تاريخية:

مثل حرب 1948، 1967، عهد عبد الناصر، الانقلابات وغيرها.

2- إعلامية:

مثل الإعلام والصحافة ولافتات الدعاية، ويلاحظ حضور هذا المتفاعل في كل الروايات باستثناء الزيني بركات التي اعتمدت على: النداء والخطبة.

3- أدبية وثقافية:

يسجل يقطين حضورا محدودا لهذا النوع من المتفاعلات، ويجملها في بعض الإشارات الأدبية، مثل أشعار محمود درويش في رواية (الوقائع) وأخرى لشعراء زنوج في (عودة الطائر والزمن الموحش) ، كما تتجلى أيضا من خلال اهتمام أبطال الروايات بالأدب.

بعد هذه المعاينة العامة للمتفاعلات النصية، يدرس سعيد يقطين أنواع المتفاعل النصي الذي يحلله من خلال نوع العلاقات القائمة بين النص وتلك المتفاعلات، محددا إياها ــ مسبقا ــ بثلاثة أنواع " إن أنواع التفاعل النصي

الحاصل بين النص ومتفاعلاته ثلاثة كما سبق أن حددنا "[1]. ومرة أخرى يبدو يقطين وكأنه يسخر تحليلاته ويوجهها مسبقا لخدمة فرضياته ومنطلقاته النظرية.

– أنواع التفاعل النصي:

1- المناصة:

وهي عبارة عن بنية نصية تشترك مع البنية النصية الأصل في المقام والسياق، حيث تأتي مجاورة لها ومحافظة على بنيتها المستقلة، ويحدد يقطين طرفيها بالنص والمناص، هذا الأخير الذي يعتبره بنية نصية طارئة يمكن الاستغناء عنها دون أن يخل ذلك بالمعنى مثل: [والْعَصْرِ، إِنَّ الْإِنسَانَ لَفِي خُسْرٍ][2] في (أنت منذ اليوم)، فبينما يتحدث الراوي عن رمضان، وعن انقسام الطلبة إلى مؤمنين وملحدين والمواجهات التي تحدث بينهم، وقبل أن يتحدث عن (عربي) بطل الرواية، ينتقل إلى عرض أية قرآنية يضعها بين هلالين [والْعَصْرِ، إِنَّ الْإِنسَانَ لَفِي خُسْرٍ] ، مخبرا بعدها عن موقف عربي الذي فضل عدم المواجهة مع المؤمنين، وتعتبر هذه الآية مناصا دينيا يرى يقطين أنه يمكن الاستغناء عنه باعتباره بنية نصية طارئة، وتتنوع هذه المناصات في الروايات المدروسة بين سردية وشعرية وتاريخية وغيرها، محققة أبعادا مختلفة يحملها يقطين في المماثلة والمعارضة والتفسير، وهذه العلاقات الثلاثة بدورها تقوم بوظيفة جمالية وبلاغية من خلال تعميق فهم النص، وتوسيع دلالته.

2- التناص:

في هذا النوع يأخذ التفاعل النصي طابع التضمين، حيث يأتي التناص مندمجا ضمن النص، فيبدو وكأنه جزء منه، فيصعب على القارئ العادي أن يميزه عن بنية النص الأصلية، ويقدم الناقد لذلك عدة أمثلة، ففي الزمن الموحش مثلا، تسجل عبارة " (افتح يا سمسم)، افتح للعربي الناقص في العصور المنحطة، وتثب أمام وجهي هامسة: لما ينم بعد ! " [3]، فعبارة (افتح يا سمسم) هي كلمة السر التي استخدمت في الحكاية الشعبية التي تدور أحداثها في عالم الجن والسحرة، إلا أنها في هذا السياق تغير دلالتها لتعبر عن (السخرية) من (العربي الناقص في العصور المنحطة)، بدلا من الدلالة الإيجابية التي تأخذها في القصة الشعبية، وبهذا المعنى قد يرد المتناص محولا عن دلالته الأولى وموظفا توظيفا معارضا، منتجا بذلك دلالة جديدة، وقد يأتي مضمنا من أجل تأكيد المعنى الوارد عن طريق المماثلة (بين دلالة النص وما يجري في الواقع)، كما أن المتناص يأخذ شكلين رئيسيين؛ خارجي إذا كان متصلا بنصوص خارجية عن النص الأصلي – كما هو في المثال المذكور سابقا – وداخلي إذا أحال على بنية نصية داخلية.

3- الميتانصية:

يأخذ المتفاعل النصي في هذا النوع بعدا نقديا، حيث أن الميتانص يأتي نقدا للنص، وقد يكون أدبيا أو إيديولوجيا أو تاريخيا وغيرها. فعلى سبيل المثال يقدم يقطين من رواية الزمن الموحش هذا الحوار:

---

[1] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي ص 110.

[2] - سورة العصر، آية : 1-2.

[3] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي ، ص 115 نقلا عن: حيدر حيدر: الزمن الموحش ص 76.

"- متى تكتب الشعر ؟

- عندما يتعتعني السكر، آنذاك يصير العالم طيفا ورؤى، فأدخل هلام الألوان والصور المترائية.

- (لعل هذا يفسر ضبابية شعرك)

- ليست ضبابية، أنا أكتب بالرائحة واللون والوجع.

- (الوجع الخاص !)

- ومتى كان الشعر غير وجع رؤيوي شديد الخصوصية ؟

- (لدى معظم شعراء العرب القدامى على ما أعتقد ؟)"[1].

فالميتانص في هذا المثال هو العبارات التي بين قوسين، وقد أخذ بعدا أدبيا، ذلك ما يظهر من خلال الملاحظات النقدية التي يوجهها شبلي لشعر (سامر البدوي)، حيث يراه غارقا في الضبابية والغموض.

وبعد هذه المعاينة لأنواع المتفاعل النصي، يخلص يقطين إلى أنها جميعا (المناص، التناص، المتناص) تتداخل فيما بينها، كما أنها تتعالق مع البنية النصية الأصل حتى تصبح وكأنها جزء لا يتجزأ منها، مسهمة بدورها في إنتاج الدلالة.

- أشكال التفاعل النصي ومستوياه:

بعد تحديد أنواع التفاعل النصي، ينتقل يقطين إلى الحديث عن أشكاله ومستوياته.

أ/ أشكال التفاعل النصي:

يضبطها في ثلاثة أشكال هي: الذاتي والداخلي والخارجي.

- التفاعل النصي الذاتي:

يدرس من خلال العلاقة القائمة بين نص الكاتب وبقية نصوصه الأخرى، ويرى يقطين أن هذا النوع من التفاعل يكون واضحا عندما تكون الخلفية النصية التي ينطلق منها الكاتب مشتركة، مثلما يتضح في نصوص جمال الغيطاني التي ينطلق في جلها من التاريخ، وبالأخص من كتابات ابن إياس، وهي في ذلك كله تتفاعل وتتعالق مع بعضها البعض دون أن يكون هناك إنتاج لنفس النص.

- التفاعل النصي الداخلي:

وفي هذا النوع يقول يقطين: " لا يعني التفاعل النصي هنا أن نصا يضمن بنيات نصية لكتاب معاصرين له، فهذا وارد وممكن، ولكننا نقصد به التفاعل الذي يحصل على صعيد إنتاج النص المنتج "[2]،

إذ أن الكاتب يتأثر بتجربة معينة (أدبية أو غير أدبية)، ويحاول من خلالها إنتاج نص معين، ولتوضيح أكثر يقدم يقطين مثال الزيني بركات والوقائع الغريبة، إذ أنهما تشكلان تجربة ذات هاجس واحد والمتمثل في كتابة نص روائي يستلهم التراث العربي الإسلامي، وهما بذلك يتفاعلان داخليا من خلال تفاعلهما خارجيا مع البنية النصية العربية الإسلامية.

---

[1] - المرجع السابق، ص 118 نقلا عن: حيدر حيدر، الزمن الموحش، ص65- 66.

[2] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي ص 124.

– التفاعل النصي الخارجي:

يحدث حين تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره من الكتاب، والتي ظهرت في حقب بعيدة.و يقوم هذا النوع على أساس علاقات الاستيعاب والتحويل والنقد، حيث يدعم ما هو إيجابي وينتقد ما ينافي قيمه النصية، وذلك ما يظهر في شكل معارضة أو سخرية أو تحويل.

ب/ مستويا التفاعل النصي:

وهما المستوى العام والمستوى الخاص، فالأول يحصل فيه التفاعل النصي مع بنية كبرى كالخطاب التاريخي في (الزيني بركات)، أو بنية الحكي العربي في (الوقائع الغريبة). أما الثاني (المستوى الخاص)، فالتفاعل النصي يحدث مع بنيات جزئية كما في (أنت منذ اليوم) و(الزمن الموحش).

ويخلص سعيد يقطين من خلال هذا التحليل، إلى أن التفاعل النصي حاصل مع البنيات النصية القديمة أكثر من الحديثة، ودلالة ذلك تكمن في كون النص الروائي ينبني على أساس معارضة هذه البنيات أو السخرية منها، وبالأخص فيما يتعلق بالتاريخ والدين. كما يلاحظ هيمنة (الميتانص) الذي يبرز البعد النقدي اتجاه الزمن أو التاريخ حاضرا كان أو ماضيا، ذلك ما يتجلى في اللهجة الانتقادية التي سادت نصوص المتن ضد الإيديولوجيات المختلفة التي تشكل خلفية لها. كما يلاحظ يقطين أن التفاعل النصي مورس بشكل أساسي عن طريق التحويل والمعارضة والسخرية، مما أدى إلى إنتاج بنيات نصية جديدة ذات دلالات مغايرة عن تلك التي اكتسبتها في سياقها. وتنفرد رواية الزيني بركات بخاصية لم تسجل في غيرها من النصوص، وهي خاصية اشتغال النص الروائي على نص تاريخي المتمثل في بدائع الزهور لابن إياس، حيث سعى النص من خلال اشتغاله هذا، إلى تمثيل روح عصره الحاضر من خلال استحضاره لعصر غابر، ذلك ما يبرز من خلال توظيفه عناصر جديدة لا علاقة لها بالعصر الذي يرصده، مثل: استعمال البطاقات الجلدية وضبط المواليد وتسجيلها في دفاتر خاصة وغيرها. فالنص التاريخي لا يمارس سلطته الأسلوبية واللغوية والحكائية على النص الحديث، بل يتفاعل معه بطريقة مبدعة وخلاقة تتفاعل فيها مختلف البنيات النصية، مما يؤدي إلى إنتاج دلالة جديدة وموقف جديد من النص ومن زمنه وتاريخه. وكما يقول يقطين فإن هذا الموقف يقوم على نقد السائد كتابيا وإيديولوجيا وأيضا على نقد التاريخ والوعي والواقع، مما يؤدي إلى الانفصال عن الخلفية النصية القديمة وخلخلة ثوابتها.

– خلاصة:

تناول سعيد يقطين في الفصل الثاني، ما أسماه بـــ (التفاعل النصي)، وقد وضح بداية سبب اختياره لهـــذا المصطلح، الذي استعمله كمرادف لما يسمى بـــ (التناص) أو (المتعاليات النصية)، وهو يفضل استخدامه لأنه يجده أدق من المصطلحين السابقين. بعد ذلك استعرض مختلف الآراء والتصورات التي قدمت حول هذا المفهوم، وقـــد خلص في الأخير إلى تقديم تصوره الخاص، والذي يتضح من خلال قوله : "بما أن النص ينتج ضمن بنيـــة نصـــية سابقة، فهو يتعالق بها، ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا، وبمختلف الأشـــكال الـــتي تـــتم بهـــا هـــذه التفاعلات"[1]. حيث درس التفاعل النصي من حيث:

- **قسميه:** النص والمتفاعل النصي.
- **أنواعه:** المناص، التناص والميتانص.
- **أشكاله:** الذاتي، الداخلي والخارجي.
- **مستوييه:** العام والخاص.

متوصلا بعد عمليات التحليل، إلى أن النص الروائي يستوعب بنيات نصية مختلفة ومتعددة، يتفاعل معها ويحاورها، مما يؤدي إلى إنتاج دلالة جديدة وموقف جديد، غالبا ما يقوم على نقد السائد كتابيا وإيديولوجيا، وأيضا علـــى نقد التاريخ والوعي والواقع، مما يؤدي إلى الانفصال عن الخلفية النصية القديمة وخلخلة ثوابتها.

[1] – المرجع السابق ، ص98.

III- البنيات السوسيونصية:

لتحليل هذا العنصر يمهد سعيد يقطين بتوطئة حول ما يعرف بـــ (سوسيولوجيا النص الأدبي)، وبصـــفة خاصة ما جاء به بيير زيما، حيث لا يجد حرجا في إقراره باستفادته الكبيرة منه من أجل تشكيل تصوره فيما يخص علاقة النص بالمجتمع في إطار علم اجتماع النص، غير أن هذا الإقرار بالاستفادة من مقترحات زيما لا يمنع يقطـــين من التعامل معها بنوع من المرونة، باعتبار أن الحقلين النظري والإجرائي اللذين يشتغل عليهما يختلفان عما اشتغل عليه زيما. بعد ذلك ينتقل إلى تحليل البنية الاجتماعية داخل بنية النص، ومنها إلى وضع الـــنص في إطـــار البنيـــة السوسيونصية، ليختم بالحديث عن الرؤيات والأصوات في أبعادها الدلالية، مع ربط دلالات النص العامة بما سبق الحديث عنه في(البناء النصي) و(التفاعل النصي) وعلاقة ذلك بالقارئ.

ينص يقطين في التوطئة على أن كل نص كيفما كان نوعه يتم إنتاجه ضمن بنية اجتماعية محددة، وتكمن إنتاجيته في كون التفاعل يحصل معه في إطار البنية نفسها، أما إذا انعدم التفاعل فإن إنتاجية النص تنعدم، مشيرا إلى أن هذا التفاعل يحصل عن طريق اللغة ، لأن الكاتب ينتج نصه في إطار لغة القوم الكتابية وضمن قواعدها المتفق عليهـــا، والتي يلتزم بها كل أفراد المجتمع ومؤسساته. والكاتب العربي بدوره ينتج نصوصه ضمن نظام اللغة العربية، هـــذا النظام الذي ينفتح على بنيات نصية ولغوية مختلفة سواء كانت داخل المجتمع العربي أو خارجه.

ويوضح يقطين بأن تسجيله لهذه الحقائق يهدف من ورائه إلى تجاوز الفهم التبسيطي الساذج، الذي ساد الســـاحة العربية الأدبية – لفترة طويلة – حول علاقة النص بالمجتمع، والذي يجمله في تصورين ؛ الأول يـــرى أن البنيـــات الأدبية هي انعكاس للبنيات الاجتماعية، والثاني يتحدث عن تماثل معين بينهما. ولتقديم تصوره الخاص يســـتعرض جملة من الأطروحات والآراء، مركزا على تلك التي جاء بها بيير زيما والتي حاول من خلالها تشكيل سوسيولوجيا النص الأدبي، حيث ركز على المظهر اللساني للنص في علاقته بنصـــوص أخـــرى، معتـــبرا التنـــاص مفهومـــا سوسيولسانيا، من خلاله يمكن للمظاهر الاجتماعية أن تتجلى داخل النص. محاولا تفسير العلاقة بين البنية النصية والبنية الاجتماعية.

بناء على هذا الطرح، يقدم يقطين تصوره الخاص الذي يرى من خلاله أن النص الأدبي ينتج ضمن بنيـــة نصـــية منتجة، هذه البنية هي ما أسماه من قبل بـــ(التفاعل النصي) وفي إطار بنية فكرية وثقافية واجتماعية معينة (البنيـــة السوسيونصية). معتبرا أن هذه البنية النصية المنتجة هي البنية النصية الكبرى، التي يدخل معها النص في علاقـــات تفاعل معينة، تتداخل مع تلك التي يقيمها مع البنية السوسيونصية التي أنتج فيها زمنيا. وبهذا الشكل تأخذ العلاقة بين النص والمجتمع الطابع الجدلي، حيث يصبح المجتمع عنصرا تاريخيا، ينظر إليه في مسار تحولاتـــه الإيديولوجيـــة والمادية معا، وفي ذلك تجاوز لمفهومي التماثل والانعكاس من جهة، وتأكيد من جهة أخرى على أن إنتاجية النص لا تتحدد عن طريق المماثلة أو الانعكاس لبنية اجتماعية أو سياقية ما، ولكن عن طريق معاينتها في سياقي التطـــور النصي والاجتماعي المحددين.

ويخلص يقطين إلى ضبط جملة من القضايا التي تعنى بها سوسيولوجيا النص الأدبي في العناصر التالية:

- معاينة إنتاجية النص الأدبي، وذلك عن طريق الربط بينه وبين التفاعل النصي الذي يمثل البنية النصية الكبرى، وبين البنية السوسيونصية التي أنتج في إطارها زمنيا.
- الربط بين النص والمجتمع ومحاولة تفسير العلاقة القائمة بينهما؛ هدم أو بناء، صراع أو تعايش. وذلك من خلال معاينة التفاعلات التي يقيمها النص مع البنية النصية الكبرى والسوسيونصية.
- انفتاح النص ومختلف البنيات المذكورة سابقا على بنيات أخرى خارجية، وتولّد دلالات جديدة.
- التفاعل بين مختلف البنيات لا يتم إلا من خلال تفاعل الذات ـــ سواء كانت ذات الكاتب أو ذات القارئ – مع فعلي القراءة والكتابة. ولإبراز جانب من هذه العلاقة يقول عبد الله الغذامي: "النص الأدبي وجود عائم، فمبدعه يطلقه في فضاء اللغة، سابحا فيها، إلى أن يتناوله القارئ ويأخذ في تقرير حقيقته"[1]. وهناك إشارة إلى دور المتلقي، الذي أصبح عنصرا هاما من عناصر العملة الإبداعية ومجالا خصبا للدراسات الحديثة.

وبهذا يكون يقطين قد أطر تصوره الذي ينطلق منه في فهمه للنص وللتفاعل النص وللبنية السوسيونصية، مستلهما تصور بيير زيما – كما سبق القول – دون مجاراته في كل التفاصيل والجزئيات، على اعتبار أنه يعي جيدا خصوصية النص العربي الذي يختلف أيما اختلاف عن النص الغربي، معترفا في الوقت نفسه بندرة الدراسات السوسيولسانية في الساحة الأدبية العربية، الأمر الذي من شأنه أن يدفعه إلى توظيف بعض المعطيات السوسيولسانية العامة في عملية تحليله للنصوص المختارة.

1- البنية الاجتماعية داخل النص:

يذهب يقطين إلى الإقرار بأن النص الروائي يجسد البنيات الاجتماعية بشكل أكثر وضوحا مما هو عليه في النص الشعري، من خلال بعده النثري وخلقه لعالم اجتماعي بواسطة اللغة، يتفاعل مع العالم الاجتماعي المعاش، فهو " يعيد صياغة الواقع اليومي عن طريق تفجيره وتصعيده والسيطرة عليه من كافة الجوانب التي تحددها رؤيا الكاتب"[2]، فالنص هو الذي يخلق واقعة الفني الذي يتكئ على الواقع، وذلك ما يتضح من خلال نهوض نص الرواية على (القصة) بما تحتويه من شخصيات وأحداث وفضاءات، تسند مرجعيتها في غالب الأحيان إلى الواقع، بالرغم من البعد التخييلي لعالم القصة، لأن نص الرواية –حسب يقطين – يضل تجسيدا لأفعال وعلاقات وقيم اجتماعية وتاريخية محددة، هذا التجسيد الذي يقدم عن طريق بناء مستقل ذاتيا عن تلك البنية من جهة، ومتضمن فيها عن طريق فعل الكتابة من جهة ثانية. وللبحث عن حضور البنية الاجتماعية في النصوص المدروسة، يعرج سعيد يقطين على:

– الشخصيات:

وهي إما تاريخية ومثال ذلك (الزيني بركات)، أو اجتماعية كما يتضح ذلك من خلال أفعالها وأقوالها وأنماط تفكيرها ، كما هو الحال مع شخصيات أبطال الروايات الأخرى (عربي، شبلي، صفدي، المتشائل وغيرهم). وفي حقيقة الأمر ما هذه الشخصيات إلا صور لغوية تعبر عن عالم اجتماعي متكامل، كما تنقل

---

[1] - عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 28.

[2] - بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر تونس ط 1 ص 596.

موقفا خاصا من الواقع، ويلاحظ عليها أنها أغلبها شخصيات مثقفة وتعيش حالة قلق دائم، ذلك ما يتضح من خلال علاقاتها مع محيطها أو مع ذاتها. وهي أيضا ذات أصول ريفية وبدوية ؛ فشبلي ينتقل من قريته الصغيرة إلى دمشق، والجهيني من جهينة إلى القاهرة وعربي من ريفه البسيط إلى المدينة، وفي هذا الانتقال والتحول من فضاء إلى آخر، تعيش تلك الشخصيات تناقضا كبيرا على صعيدي القيم والإيديولوجيات: " وفي لحظات التأزم هذه، يتضح انقسام الشخصية أكثر من ذي قبل " [1]، يتجلى ذلك في حالات الفشل العديدة التي مرت بها لاسيما على الصعيد العاطفي؛ فالجهيني مثلا يفشل في الزواج من سماح، كما يفشل شبلي في الارتباط بمنى، والشيء نفسه بالنسبة لعربي والمشائل.هذه الشخصيات (الثقافية) ــ كما ينعتها يقطين ــ تنقل صورا واقعية وتاريخية عن (المثقف العربي الحديث) وهو يعيش في عالم محكوم بالتناقضات ؛ بين قوة القيم وتجذرها في الأعماق من جهة، والرغبة في التمرد عليها من جهة أخرى، وهذا الصراع والتمزق هو ما يؤدي إلى الاغتراب والمعاناة.

– الأحداث والزمن:

تعيش الشخصيات ــ المذكورة سابقا ــ في مرحلة تاريخية صعبة، تتمثل بالتحديد في زمن الهزيمة وما خلفته من انكسار وضياع على مستوى البنية الإيديولوجية للشخصية العربية – والشخصية المثقفة خصوصا – باعتبارها تعي الوقائع والأحداث أكثر من غيرها. وبهذه الصورة يتشكل حضور البنية الاجتماعية في النص من خلال المادة الحكائية التي يتفاعل معها الكاتب، ضمن إطار اجتماعي واقتصادي وتاريخي خاص. يتجلى ذلك من خلال توظيفه لعناصر ذات مرجعية واقعية، مثل الفضاء (دمشق، القاهرة، بيروت، وغيرها) والزمان (1948، 1967 وغيرهما) والحدث (الحرب، الهزيمة) والعلاقات المختلفة مثل (الحب، القتل، القمع وغيرهم).

ويؤكد يقطين على أن الكاتب وهو يرهّن تلك العناصر الواقعية، لا يرمي من وراء ذلك إلى أن يقول لنا هكذا عاش آباؤنا في التاريخ وهكذا نعيش نحن حاليا، ولكنه وهو "يرهن الواقعي والاجتماعي يكتب نصا وينتج عالما نصيا له استقلاله وهويته"[2]، ولا يمكن معاينة نصية هذه الهوية أو إنتاجيتها إلا بوضعها في إطار بنية سوسيونصية.

2- النص والبنية السوسيونصية:

يتحدث سعيد يقطين في هذا العنصر عن النصوص التي أنتجت في إطار البنية الاجتماعية التي حاول معاينتها من خلال النص سابقا، ويؤطر للبنية السوسيونصية زمنيا بأواخر الأربعينات وبداية الخمسينات إلى أواسط السبعينات. حيث يرصد أهم السمات التي ميزت هذه الفترة، والتي تمثلت في:

أ/ التحول الاجتماعي والسياسي:

فقد حصلت بعض البلدان العربية على استقلالها السياسي، كما عرفت أخرى ظهور أنظمة سياسية جديدة، أهمها النظام الاشتراكي.

---

[1] - غالي شكري: المنتمي ، م دراسة في أدب نجيب محفوظ. منشورات، دار الآفاق الجديدة بيروت ط 1 1964/ ط 2 1969 / ط3 1982 ص 248.

[2] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي ص 143.

ب/ التحول الإيديولوجي:

ويتجلى في ظهور بنية فكرية وسياسية جديدة، ميزها الفكر الاشتراكي والقومي، فتولدت مفاهيم جديدة مثل: الأمة، الطبقة، الاشتراكية، القومية، البروليتارية، الانتهازية، الليبرالية وغيرهـــا. وقـــد انتقلـــت إلى البنيـــة السوسيولسانية العربية عبر التفاعل التاريخي والاجتماعي الحاصل بين البنيات، والذي ساهمت فيه عوامـــل عـــدة: سياسية واجتماعية وثقافية. ويسجل يقطين تفاوتا صارخا بين هذه البنية السوسيونصية وبين البنية الاجتماعية التي ظهرت فيها، ففي الوقت الذي ينادي فيه النص الأيديولوجي بالتحرر يئن المجتمع تحت وطأة الاستبداد والقهـــر. وفي ظل هذا الشرخ الكبير يأتي الحدث المركزي والمتمثل في الحرب والهزيمة، التي كانت بمثابة "صدمة نفسية مؤلمة للعرب"[1].وهنا يتساءل يقطين عن كيفية تعامل النص الروائي الذي بين يديه، مع هذا الحدث الواقعي والتـــاريخي كبنية اجتماعية وفي إطار تعالقه مع البنية السوسيونصية. ذلك ما يحاول الإجابة عنه من خلال معاينته لما أسماه بـــ (الرؤيات والأصوات في النص الروائي).

[1] - حلم المشروع الثقافي العربي: قاسم عبده قاسم، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ع 55 سبتمبر 2004 ص 22.

– خلاصة:

عالج سعيد يقطين البنيات السوسيونصية ضمن ما يعرف بـــ(سوسيولوجيا النص الأدبي) وبالأخص مـــا جاء به بييرزيما، الذي صرح الناقد باستفادته الكبيرة منه، لاسيما في الأطروحات التي تتعلـــق بـــالنص وعلاقتـــه بالمجتمع، وإن كان قد تعامل معها بنوع من المرونة. بعد ذلك انتقل إلى تحليل البنية الاجتماعية داخل بنية النص ، ومنها إلى وضع النص في إطار البنية السوسيونصية. ليتوصل إلى رصد التفاوت الصارخ بين البنية السوسيونصـــية والبنية الاجتماعية التي ظهرت فيها، وهذا التفاوت هو ما حاول النص الروائي تجسيده على صعيد الكتابة.

ثم ختم يقطين هذا العنصر بالحديث عن الروايات في أبعادها الدلالية، حيث أخذت البعد النقدي اتجـــاه الـــذات والواقع، عبر تفاعلها النصي مع البنية السوسيونصية التي أنتجت فيها وتفاعلها مع البنية الاجتماعية التي ظهـــرت فيها، و"يتجلى هذا البعد النقدي في السخرية والمعارضة والتحويل ليس فقط لعالم النص المتشـــكل مـــن بنيـــات إيديولوجية واجتماعية راهنة، ولكن أيضا من خلال الموقف نفسه من البنيات النصية التي تفاعل معها كجزء مـــن البنية[1]. النصية الكبرى".

وقد ربط يقطين دلالات النص العامة بما سبقت الإشارة إليه أثناء الحديث عن (البناء النصي) و(التفاعل النصـــي)، في إطار علاقة الكاتب بالقارئ.

[1] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص149.

IV- الرؤية والصوت في النص:

يكشف سعيد يقطين عن الرؤية السائدة في النص دلاليا من خلال الميتانص النقدي، الذي سبق وأن سجل هيمنته في إطار حديثه عن التفاعل النصي، وهي رؤية نقدية مزدوجة ؛ توجه نقدها للواقع بكل ما يحمله من تناقضات وإلى الذات التي لا تختلف هي الأخرى عن الواقع. ولعل في ذلك ما يفسر التوتر الدائم للشخصيات الرئيسية ـــ كما سبق القول ـــ فهي تعيش التفاوت الصارخ بين النص والواقع مع وعيها بذلك جيدا، وتلك هي مشكلتها الجوهرية كما يؤكد يقطين، لأن الوعي يعمق المعاناة. ففي الزيني بركات، تصور الخطب والنداءات (الزيني) على أنه إمام عادل، لكن الواقع يبرز صور القمع والرشوة والفساد التي يمارسها. وأيضا في عودة الطائر إلى البحر ؛ ففي الوقت الذي يشيد فيه الإعلام العربي بالبطولات والأمجاد يئن الشعب عاجزا تحت وطأة الحرب. والشيء نفسه يرصده الناقد في الروايات المتبقية، لذا جاء الميتانص ليسخر ويعارض النص السائد في أبعاده المختلفة: الدينية والأدبية والإيديولوجية، وهو ما يتجلى على صعيد الرؤية السردية التي أخذت بعدا نقديا. هذا البعد الذي يبرز أيضا على صعيد الأصوات، والتي يضبطها يقطين في:

- **صوت السلطة**: وهو صوت متعال، يخلق الحدث ويوجهه، ففي الزيني بركات مثلا، كل الأحداث الرئيسية تأتي عن طريق النداء أو الرسالة، والشيء نفسه في الروايات المتبقية.
- **الصوت الآخر**: ويمثل صوت الشعب الخافت في كل الروايات، وهو انفعالي، ناقد، ساخر، معارض، لكن لا يسجل له أي حضور إيجابي.
- **الصوت المثقفي**: يمثل صوت الشخصيات المحورية التي ترفض الواقع والذات معا وتحلم بالتغيير، وهو صوت نقدي واع للمتناقضات الموجودة حوله.

والعلاقة بين هذه الأصوات ـــ كما يحددها يقطين ـــ هي علاقة تباعد، فلكل صوت لغته الخاصة ؛ فالصوت الأول (السلطة) يقرر، والصوت الثاني (الشعب) يقوم بردة فعل لكن دون تسجيل أي حضور إيجابي له، أما الصوت (المثقفي) فيتجسد من خلال بعده النقدي للصوتين الآخرين. وبهذا تأخذ الرؤيات والأصوات أبعادها الدلالية من خلال تفاعلها النصي مع البنية السوسيونصية التي أنتجت فيها ومع البنية الاجتماعية التي ظهرت في إطارها.

وهكذا يخلص سعيد يقطين بعد تحليله المفصل للمكونات الأساسية للنص الروائي، إلى أن " النص عالم دلالات وبنيات يتم إنتاجها من خلال ذات النص كما تتجلى من خلال الكاتب والقارئ. ينتج الكاتب نصه ضمن بنيات نصية أخرى كبرى أو سوسيونصية. ويتلقى القارئ النص ضمن البنية الكبرى نفسها وقد تتغير البنيات السوسيونصية بتحول مجريات أو عناصر البنية الاجتماعية. ينتج النص في زمن محدد، ولكنه يتلقى في أزمنة عديدة، وكلما توفر البعد الإنتاجي في النص، كانت إمكانيات إنتاجه من خلال التلقي مفتوحة، تبرز إنتاجية النص في مكوناته المختلفة صرفية كانت أو نحوية أو دلالية، أي بدءا من القصة إلى الخطاب إلى النص "[1].

---

[1] - المرجع السابق، ص 150.

وبهذا يمكن وصف قراءة سعيد يقطين بالمنفتحة؛ كونها تنتقل من المستوى التركيبي المحدود إلى المستوى الـــدلالي الواسع الممتد، محاولة في ذلك الكشف عن المغيب من خلال سوسيولوجيا النص، ويبقى النص مفتوحا كما تبقى قراءة ومشروع سعيد يقطين مفتوحين على السؤال والبحث المستمرين، من أجل التطوير والإغناء.

– آراء نقدية حول المشروع اليقطيني:

بعد هذه المحاولة لقراءة أبرز ما توصل إليه الناقد سعيد يقطين من خلال كتابيه (تحليل الخطاب الروائي) و(انفتاح النص الروائي)، تبقى الحاجة ملحة لتقديم ملاحظات ومراجعات نقدية حول المشروع، من شأنها أن تثمنه وتزيد في قيمته. ذلك ما سيتم التطرق إليه في هذه الحوصلة.

بداية، يمكن التنويه بالمجهود الخصب الذي قدمه الناقد في كتابيه السالفين، والذي سبق وصفه بـ (المشروع الابستيمولوجي) على حد تعبير عبد الله إبراهيم، وذلك لأنه يتصدى "لمهمة كبيرة ذات شقين، أولهما توصيف الخطاب العربي المعاصر بمستوييه التركيبي والدلالي، وثانيهما: العمل على تقديم هيكل واسع يصلح أن يكون منهجا شكليا لتحليل الخطابات الروائية"[1]، وقد اشتغل يقطين في الكتاب الأول على المستوى التركيبي أو اللفظي، والذي جسده الخطاب في تجلياته المختلفة، وانصب الاهتمام في الكتاب الثاني على المستوي الدلالي من خلال النص وبنياته ودلالاته المتنوعة. وبهذا الانتقال من البنيوي إلى الوظيفي ومن المستوى اللفظي إلى المستوى الدلالي، حاول يقطين بلورة نظرية معرفية تصلح لتحليل الخطاب الروائي العربي، ولا يخفى على دارس صعوبة هذه المهمة وضخامتها، لاسيما إذا أدركنا أن الساحة النقدية العربية تفتقر لمثل هذه الدراسات الطموحة والمتخصصة، فبنظرة فاحصة على المجهودات العربية المقدمة عموما في هذا المجال (تحليل الخطاب الروائي)، نجد أن أكثرها محاولات مبعثرة ومحدودة، تفتقر إلى التكامل والترابط وإلى الرؤية المنهجية الدقيقة.

ولعل ذلك ما يفسر علبة الطابع التنظيري على مشروع سعيد يقطين، والذي يكشف من خلاله على الجهاز المفاهيمي الذي ينطلق منه والذي سيشغل عليه، وإنه لأمر بالغ الأهمية أن يتحكم الناقد في الجوانب النظرية لممارساته النقدية، فذلك من شأنه أن يجعل ممارسته التطبيقية واضحة وممنهجة من جهة، كما يتيح للقارئ "إمكانية تشكيل تصور عام يمكنه من مسايرة التحليل ومتابعته"[2]، من جهة أخرى. وإن غياب الوعي النظري أو تعمد تغييبه، "يورث ولا شك ثقافة سطحية"[3]، ولعل ما يؤكد وجود هذا الوعي عند سعيد يقطين هو طريقته المميزة في التعامل مع مختلف الجوانب النظرية لممارساته، فهو لم يقف عند حدود العرض للآراء والتصورات، وإنما كان يقيم في أغلب الأحيان سجالا عميقا معها، عن طريق النقاش والتحليل والتقييم والاعتراض في بعض الأحيان، ومثال ذلك قوله: "انطلاقا من هذا التحديد أجدني لا أشاطر جينيت ما يدخله ضمنها من مسافة ومنظور. فالمنظور (التبئيرات) يمكن أن يناقش في مستوى آخر إلى جانب الصوت بسبب العلاقات الوطيدة بينهما"[4].

وقوله أيضا : "لم نجد أنفسنا أمام مقاربات توسيعية تنسجم وطرحنا الذي نمارس، وذلك لأن أغلب السرديين الذين ننطلق من إنجازاتهم وفرضياتهم لم يتجاوزوا حدود المظهر اللفظي لتحليل الزمن، وبالأخص جيرار جينيت، وحتى الذين حاولوا ممارسة التوسع لم يقدموا إلا تأملات عامة"[5]. وما تجدر الإشارة إليه أن ملاحظاته النقدية لم

---

(1) - عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، ص177.

(2) - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص08.

(3) - حسين السماهيجي وآخرون: عبد الله الغدامي: الممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003؟، ص11.

(4) - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص194.

(5) - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 41.

تكن توجه فقط للنظريات الغربية، وإنما كانت موجهة للجهود الغربية والعربية على حد السواء، ذلك ما يتضح من خلال تصريحاته في مواضع عدة، مثل: "تعرف التحديدات العربية للعديد من المصطلحات المعاصرة الكثير من الخلط والغموض"[1]، وفي حديثه عن ندرة الدراسات العربية في مجال تحليل الخطاب يقول : "وشخصيا لا أعرف، وأتمنى أن يكون هذا عن جهل وليس بناء على واقع –من يشتغل– عربيا في هذا الإطار، ويطرح نظير هذه المشاكل والقضايا، ويساهم إلى هذا الحد أو ذاك، في بلورتها وتطويرها وإغنائها من خلال تحليل المتن السردي وبنفس الهواجس النظرية والعلمية التي لمسناها في عرضنا لمختلف وجهات النظر عند مختلف السرديين"[2].

وبعد التعرض لمختلف الآراء والتصورات بالنقاش والتحليل والمساءلة، يسعى سعيد يقطين إلى تشكيل تصور خاص به، غالبا ما يكون جمعا بين رأيين أو أكثر أو ترجيحا لرأي معين، وفي بعض الأحيان يكون تصورا مغايرا، ولتوضيح ذلك نضرب بالأمثلة التالية : "أحاول الآن تقديم تصور للرؤية السردية، أستفيد فيه بالدرجة الأولى من جنيت (1983)"[3]، وقوله أثناء تقديمه تصوره حول (زمن النص)، مشيرا إلى تصور بول ريكور: "وانطلاقا من تصوره هذا الذي نستلهمه دون أن نسير على هديه في كامل تفاصيله وجزئياته، نقدم تصورنا لـ: "زمن النص" مسترشدين أيضا ببعض الملاحظات التي طرحها تودوروف..."[4]، وقوله : "نؤثر استعمال (التفاعل النصي) لأنه أعم من التناص، وتفضله على (التعاليات النصية) التي هي مقابل(Transtextualité) عند جنيت لدلالاتها الإيحائية البعيدة"[5].

وهكذا كان سعيد يقطين حريصا على تقديم تصوراته الخاصة، والتي عبر عنها بصورة واضحة في نهاية المدخل النظري لكتابه (انفتاح النص الروائي)، بقوله : "سأمهد لكل مكون بمقدمة نظرية أتبين فيها آليات المكون وطرائق تصورنا إياها"[6]. وبهذا يكون قد مارس تحليلاته وهو متسلح منذ البداية بما يسمى بـ "الوعي النقدي والوعي الابتكاري والتجاوزي"[7]، الذي لا يتوقف فيه صاحبه عند حدود العرض والطرح، وإنما يتجاوزها إلى التعديل والتركيب، وفي مستوى آخر تقديم بدائل تتناسب والنتاج القومي.

إضافة إلى هذه المنهجية الواضحة في التعامل مع مختلف النظريات والتصورات، والحرص الكبير على تقديم الرأي الشخصي، سعى يقطين أيضا إلى معالجة قضايا ظلت لوقت طويل مستعصية على الدراسات النقدية الأدبية، مثل قضية الزمن وما تطرحه من إشكالات حتى عند من أصلوا لها.

كما تبرز أهمية مشروعه أيضا في الدراسة التوسيعية التي قدمها لعلم السرديات بشكل مترابط ومتكامل، وذلك من خلال الانتقال المنطقي والهادئ من اللفظي إلى الدلالي، ومن السرديات إلى السوسيوسرديات، جامعا في ذلك بين السرديات النيوية وعلم اجتماع النص من جهة، وبين مختلف الآراء والتصورات داخل علم اجتماع

---

[1] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص46.

[2] - نفس المرجع، ص 307.

[3] - نفس المرجع، ص 309.

[4] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص19.

[5] - المرجع نفسه. ص 98.

[6] - المرجع نفسه، ص36.

[7] - حسين السماهيجي وآخرون: عبد الله الغدامي: الممارسة النقدية والثقافية، ص11.

النص نفسه من جهة أخرى، وقد أتاحت له هذه المنهجية إمكانية الانتقال من المستوى اللساني إلى المستوى الإيديولوجي بشكل عام، متجاوزا بذلك (الانغلاق)، ومؤكدا على (انفتاح) النص الروائي على قراءات ومقاربات منهجية متنوعة، منها ما هو متصل بالنص وتمثله السرديات البنيوية بصورة عامة، ومنها ما هو متصل بالسياق ويمثله علم اجتماع النص ونظريات القراءة. ولعل هذا ما يفسر العنوان الفرعي (النص والسياق)، الذي وضعه إلى جانب العنوان الرئيس لكتابه (انفتاح النص الروائي).

وهناك أيضا ملاحظة تلفت الانتباه في مشروع سعيد يقطين وتتعلق بروايات المتن المدروس، فالدارس لهذه الروايات يجد أن يقطين لم يخترها بمحض الصدفة، وإنما انتقاها بعناية فائقة، فهي تزخر بحمولة دلالية ضخمة، تعبر عن البعد العربي الحاضر والممتد بعمق في نفوس أبنائه، "وعندما نعاين هذه الظاهرة في المتن بكامله، وفي كل خطاب على حدة، يبرز لنا بجلاء أن الكاتب يعي جيدا عمله، وهو ينجزه عن قصد وسبق إصرار"[1].

وكأن يقطين يقول لنا من خلال رواياته المختارة، أن هناك في أدبنا العربي ما يصلح أن يكون مجالا خصبا للبحث والدراسة والتحليل، وأن هناك نصوصا تحمل من الخصائص والمزايا ما يؤهلها لذلك، فبالإضافة إلى البعد العربي المذكور، فنجد أن المتن الذي اشتغل عليه سعيد يقطين يتمتع بتقنيات لا نجدها إلا في الخطابات الحديثة، لاسيما تلك التي تجلت على صعيد الزمن والصيغة والرؤية، مثل اللعب بالزمن وتعدد الصيغ والرؤيات وغيرها، مساهمة بذلك في خلق مسافة واسعة بين الكاتب والقارئ، هذه المسافة التي تجعل "القارئ وهو يقرأ من منظور أحد المروي لهم، يبحث عن موقعه ومنظوره داخل النص، وهذا يجعله في النهاية دائم التساؤل عن دلالات النص وأبعادها، والتي لا تقدم إليه بشكل مباشر"[2] كما هو الحال في الروايات التقليدية. وبهذه الصورة "يقلب الخطاب الروائي الجديد هذه المعادلة ويتوجه إلى المتلقي معتما ومتوترا، دافعا إياه إلى التأمل والبحث ومعاودة القراءة. إنه يتقدم إليه ككل، ولا يمكن لصورة الخطاب أن تكتمل لديه إلا بعد الانتهاء من القراءة والقراءة المتأنية"[3].

وبهذا يؤكد سعيد يقطين على أهلية وكفاءة النصوص العربية، وقدرتها على أن تكون مجالا لبحث والتحليل، باعتبارها تتمتع بخصائص تجعلها مصنفة ضمن الخطاب الروائي الجديد، والذي يطرح إشكالات وقضايا عدة ليفترض حلها "نفاذا أدبيا وإيديولوجيا عميقا إلى الرواية"[4].

ويرجع انتخابه لرواية(الزيني بركات)لجمال الغيطاني كنموذج للتحليل والوصف، إلى ما تميزت به هذه الرواية، من تعدد خطاباتها على مستوى الصيغة مقارنة بباقي الروايات الأخرى، وأيضا كثرة أشكالها السردية وأصواتها، أما مادتها التاريخية فهي مستمدة من كتاب تاريخي هو (بدائع الزهور)، حيث أخذ الغيطاني من التاريخ وثيقة ضيقة الزمن وأحادية الدلالة، وقام بتحويلها روائيا، أي بدل هويتها الأولى وأمدها بهوية جديدة. وتكمن جمالية (الزيني بركات) أيضا في ذلك الجدل المضمر بين النص الروائي والوثيقة التاريخية، "حيث الوثيقة تضع الرواية في زمن معين مضى، وحيث الرواية توزع الوثيقة على جملة من الأزمنة. وما الفرق بين الرواية والوثيقة إلا الفرق بين

---

[1] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص280.

[2] - المرجع نفسه.، ص 387.

[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] - ميخائيل باختين " الخطاب الروائي" ترجمة محمد برادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر، 1987، ص 149.

الإبداع والمحاكاة، فالإبداع يخلق موضوعه ويخلق فيه هوية لا توجد في غيره، بينما تعيد المحاكاة نسبيا إنتاج موضوعها، دون أن تعطيه هوية تميزه عن غيره"[1]. وبهذا يؤكد سعيد يقطين من خلال الزيني بركات على أصالة الخطاب الروائي، وتميزه عن بقية الخطابات الأخرى.

وبهذه الإضاءة لبعض جوانب المشروع السردي عند سعيد يقطين، يمكن اعتبار ما قدمه هذا الأخير إسهاما هاما ومبكرا في مجال تحليل الخطاب، ولعل هذا ما جعله عرضة للكثير من الملاحظات والمآخذ التي عادة ما تثيرها الجهود الجادة والفعالة، وهي ملاحظات لا تقلل من قيمته بقدر ما تعمق النقاش وتدفع الإبداع إلى الأمام.

أولى هذه الملاحظات تتعلق بالمستوى التركيبي، وتسجل من خلال قول عبد الله إبراهيم: " إن الخطاب الذي انتخب للتحليل والوصف، وأعني به رواية " الزيني بركات" لم يؤد غير وظيفة تأكيد صحة التوصيلات النظرية التي كان المؤلف قد توصل إليها خلال عرضه لآراء المعنيين بالسرد، أو تلك التي توصل إليها بسبب مضاربته الآراء بعضها ببعض"[2].

وبهذا يؤكد عبد الله إبراهيم على أن الخطاب ظل أسير الآراء المقررة سلفا، فهو لم يفلح في تحويلها، وبالتالي فإن مكوناته وخصائصه المتوصل إليها كانت نتيجة العرض والسجال، لا الاستقراء الشامل لمكونات الخطابات الروائية، ويدلل على ذلك باقتصار التحليل بشكل أساسي على رواية واحدة، ثم تعميم النتائج المتوصل إليها على الروايات المتبقية، لذا فهو يدعو إلى ضرورة إجراء استقراء شامل تحدد من خلاله أبرز الثوابت والمتغيرات، وبعد ذلك الانتقال إلى مرحلة تثبيت المكونات الرئيسية، ومن ثم الخروج بنتائج معينة حسب تلك التحليلات.

كما يشير عبد الله إبراهيم إلى سعة الإطار النظري في كل من المؤلفين (تحليل الخطاب الروائي وانفتاح النص الروائي)، والذي يتجاوز أحيانا نطاق التقديم إلى تطويع الممارسة النقدية نفسها حتى تنسجم مع المنطلقات النظرية المقدمة، بل إنه يعلن أحيانا أنه سيستقل عن تلك المعطيات النظرية أثناء التحليل، مثل قوله في تقديمه لمقولة الزمن: "إن التقديم النظري الذي صدرنا به هذه الدراسة، سنستقل عنه ظاهريا وجزئيا في تعاطينا وتحليل الزمن"[3].

ومن هنا يتضح أن الممارسة التنظيرية كانت هي أساس مشروع يقطين، لاسيما وأنه يعتقد أن ما يقدمه هو مادة جديدة للقارئ العربي، ذلك ما عبر عنه بقوله: "هذه التربة لم تطأها أقدام الباحث العربي في السرديات أو في نقد الرواية، لأسباب بنيوية موضوعية وذاتية، تتعلق بوضعية البحث الأدبي عموما في ثقافتنا"[4]، وفي الحقيقة هناك محاولات نقدية عديدة سبقت محاولات سعيد يقطين، وإن لم تتصف بنفس السمات المنهجية التي اتصف بها مشروعه.

ويؤكد عبد الله إبراهيم على أن ملاحظاته التي قدمها لا تنفي دقة التحليلات التي أجراها سعيد يقطين على نص الزيني بركات.

---

[1] - فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2002، ص 233.

[2] - عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، ص178.

[3] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 89.

[4] - المرجع نفسه، ص 171.

تساؤل آخر يطرح نفسه، كما يمكن أن يطرحه أي دارس أو قارئ للمشروع اليقطيني، وهو سبب اختيار المكونات الثلاث (الزمن، الصيغة، الرؤية) واستئثارها بالتحليل والدراسة دون غيرها من المكونات، ويقدم يقطين مبررا لذلك من خلال قوله: " وتحديد الخطاب الروائي يتم من خلال مظهره التركيبي أو النحوي. لذلك أراني أقصر مكوناته على هذه العناصر:

1. الزمن.
2. الصيغة.
3. الرؤية والصوت.

هذه هي المكونات التي يركز عليها السرديون بصفة عامة"[1]، وعلى ما يبدو أن هذا المبرر غير كاف، فهناك مكونات أخرى أثارت الكثير من النقاش في النقد السردي، وقدمت حولها الكثير من الأبحاث، مثل مقولة (الشخصية) و(الفضاء) على سبيل المثال، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يتحدث الناقد في مواضع عدة من الكتاب عن ندرة الدراسات وقلتها لاسيما حول مقولتي (الزمن) و(الصيغة)، فكيف الحديث عن القلة والندرة وقد أعلن من قبل أن السرديين يركزون عليها ؟ فالأولى الحديث عن الوفرة والكثرة، باعتبارها محل اهتمام وبحث.

في المستوى الدلالي يسجل أيضا غياب التحليل الشمولي للظواهر المدروسة، مما يجعل النتائج المتوصل إليها تفتقر إلى الصياغة العامة والشاملة، باعتبارها ترتبط بجزئيات منفصلة عن بعضها البعض.

كما يلاحظ أيضا أن سعيد يقطين يقتصر في تشكيل تصوره الخاص على الجمع بين رأيين أو أكثر، أو ترجيح لرأي معين، دون أن يقدم في أغلب الأحيان أي جديد مستقل، ولعل ذلك أفضل ما يمكن أن يقدمه الناقد العربي، وهو يتعامل مع نظريات ومناهج غريبة مستمدة من بنية مغايرة، فهو على حد تعبير أحدهم:

"لا يستطيع أن يؤكد ذاته إلا من خلال منظور تركيبي جديد، يراه ضروريا لتطويع النقد الغربي من أجل دراسة الأعمال الإبداعية العربية، إن التمثل والتركيب هما قدر الناقد العربي ــ على الأقل في الوقت الراهن ــ وعليه أن يظهر من خلالهما إسهام العبقرية العربية في مسيرة النقد المعاصر (العالمي)"[2].

ويثير عبد الله إبراهيم مشكلة أخرى ترتبط بالمستوى الدلالي، وهي تجاوز البحث في مستوى الدلالة إلى التأويل وعدم مراعاة الفروقات بينهما، فالدلالة حسب عبد الله إبراهيم " هي تقويم معنى ينطوي عليه النص، بحسب ضبط آليات بنائه، فثمة قواعد أساسية تتبع لإنتاج الدلالة، أما التأويل فهو ربط الدلالة بالمرجع بناء على قراءة فردية للنص"[3].

وبهذا الشكل تكون الدلالة نتيجة ضبط المستويات اللسانية للنص، أما التأويل فيكون نتيجة قراءة فردية يقوم بها الناقد بحثا عن مختلف الدلالات المحتملة التي ينبئ عن وجودها المرجع، وبناء على هذا يأخذ "انفتاح النص الروائي بعدا تأويليا، يتضح ذلك جليا من خلال قول صاحبه: "يأتي النص الروائي الجديد متموقفا من الذات والواقع

---

[1] - المرجع السابق، ص ص 51 – 52.

[2] - حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، ص47.

[3] - عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص 181.

والتاريخ عبر نقده لمختلف أنماط الوعي التي عمل على تعريتها والكشف عنها، وهو يؤطرها في جذورها التاريخية، وينظر إليها في عناصرها البنيوية. لذلك تظهر لنا الهزيمة هزيمة مجتمع بكامله: الضحية والجلاد معا. وهذا ما عجزت مختلف الخطابات التي جاءت بعد الهزيمة عن تمثله واستيعابه. كان النص الروائي الجديد أكثر نقدا وتشريحا لأسباب الهزيمة الكامنة هنا والآن وذات الجذور التاريخية (التفاعل النصي الخارجي) والاجتماعية، لذا كانت الهزيمة شاملة ولها بعدها التاريخي"[1]. ويؤكد عبد الله إبراهيم على أنه لا يختلف مع سعيد يقطين حول هذه النتائج المتوصل إليها، إلا أنها لا تنتمي إلى الحقل الدلالي وإنما هي من صميم البحث في التأويل، وقد أدى هذا اللبس بين الدلالة والتأويل عند يقطين إلى خلق فراغات عدة في مشروعه، نتجت أساسا عن غياب حلقة الدلالة بين المستوى التركيبي ومستوى التأويل.

ومجمل القول أن مشروع يقطين يبقى منفتحا على مختلف القراءات التي قدمت له، ويبقى خصبا رغم الملاحظات التي وجهت له، فـ"ما الناقد إلا قارئ متطور، غزا النص وفتحه، ثم أخذ يروي أحداث تلك المغامرة"[2].

ولقد حاول البحث المتواضع أن يقدم أحداث تلك المغامرة التي خاضها سعيد يقطين، من خلال محاولة نقدية لقراءة أهم ما جاء به في كتابيه (تحليل الخطاب الروائي) و(انفتاح النص الروائي)، وهي قراءة متواضعة تعرف قدرها كما تعي جيدا صعوبة مهمتها باعتبارها "نقدا للوعي"[3]. لذا ستظل هي الأخرى مشروعة ومنفتحة على مختلف الملاحظات والمراجعات التي من شأنها أن تسهم في إثرائها وتطويرها.

---

[1] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 153.

[2] - عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص08.

[3] - حسن النجمي: شعرية الفضاء السردي، ص 214.

خاتمـــة:

كانت إذن هذه محاولة قراءة.. قراءة لناقد يعد من الوجوه النقدية البارزة في الساحة النقدية العربية. ناقد آمن بالتخصص، ودعا إلى تطبيقه في حقل الدراسات الأدبية، فكانت أعماله وكتاباته مرآة صادقة لهذه الـــدعوة، وهذا الطموح الذي سعى إلى تجسيده وترسيخه في أبناء بجدته من نقاد ودارسين وباحثين. أما الناقد فهو ســـعيد يقطين، وأما التخصص فهو (السرديات): "إن السرديات هي الاختصاص الذي انطلق منـــه في معالجـــة الســـرد العربي... إنها الاختصاص الذي أسعى إلى استنباته وبلورته بالإشغال بالنص السردي العربي قديمه وحديثه"[1]. وقد جسد هذا التصور العديد من المؤلفات التي أصدرها الناقد في هذا المجال.

وقد حاول البحث إماطة اللثام عن خبايا مؤلفين، كانا يضمران في حناياهما مشـــروعا ابســـتيمولوجيا لتحليـــل الخطاب الروائي العربي، في مستوييه التركيبي والدلالي. وأقصد بالمؤلفين (تحليل الخطاب الروائي) و(انفتاح الـــنص الروائي)، حيث عني الأول بالمستوي التركيبي في حين عني الثاني بالمستوى الدلالي، وقد حاول الناقد أثناء اشتغاله على المؤلفين الانتقال من المستوى الأول(التركيبي) إلى المستوى الثاني (الدلالي).

وقد تم هذا الانتقال بطريقة سلسة وأسلوب مرن، لا يكاد يشعر فيه القارئ بانفصال المســـتويين عـــن بعضـــهما البعض، ويكون بذلك سعيد يقطين قد وسع في مجال اشتغال السرديات، ليمس أهم الجوانب المرتبطة بها والمتكاملة معها.

فقد حاول في الكتاب الأول (تحليل الخطاب الروائي) أن يقدم تصورا حول الخطاب الروائي العربي، مبينـــا تميـــزه على باقي الخطابات الأخرى وعلى مستوى أصعدة متعددة: (الزمن، الصيغة، الرؤية)، ويكشف عن دلالات هذا التميز في كتابه الثاني (انفتاح النص الروائي)، حيث النص منفتح باستمرار والقراءة منفتحة باستمرار، ولا مجـــال للرأي الأحادي المتفرد أو القراءة المنتهية..

وقد اشتغل في مؤلفيه هذين على متن مختار بعناية فائقة لا مجال للصدفة فيها، متن معبأ بحمولات ثقافية وفكريـــة وفيرة، تعبر بعمق عن الموروث العربي الموغل في الأعماق.

ويمكن إيجاز هذه النقاط الهامة التي مكنني البحث من التوصل إليها، على النحو التالي:

- تميز الخطاب الروائي العربي واحتفاؤه بجملة من الخصائص والمميزات، التي تؤهله لأن يكون حقـــلا خصـــبا للدراسة والتحليل.
- انفتاح النص على سياقات متعددة وانفتاح قراءاته يكسبه دلالات متجددة باستمرار.
- ضرورة الإيمان بالاختصاص وتجسيده في الأبحاث النقدية بوجه عام، والسرديات منها بوجه خاص.
- الربط بين النظرية ومرجعياتها الأيديولوجية ومساءلة مصادرها المضمرة، حتى لا يحدث التصادم والتعارض مع النتائج.

---

[1] - سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص22

ونظرا لأهمية الموضوع (الدراسات السردية العربية)، وأثره في ترسيخ القيم التي نريدها أن تزرع في نفوس الجيل العربي المنشود، فإني ارتأيت أن أورد بعض الاقتراحات والآراء، التي تبقى بدورها مفتوحة على مراجعات مختلفة، وهي كالتالي:

- ضرورة توخي حاجات الأمة أثناء عملية التلقي، وتجنب الانبهار والتقليد الأعمى.
- ضرورة التخلص من دور التابع والمرتقب لكل ما يفرضه الآخر، وإعمال الفكر من أجل إيجاد نظرية معرفية، تكون نابعة من عمق هويتنا وثقافتنا.
- تثمين المجهودات النقدية العربية، عن طريق تناولها كمواضيع للبحث والدرس.
- مراعاة خصوصية المصطلحات، وعدم إفراغها من دلالاتها ومحتوياتها.
- ضرورة التطوير في فهم الذات والوعي والتراث، قبل التطوير في التقنية والمنهج.
- التأكيد على الانفتاح الواعي المسؤول، وليس الانفتاح الذي يفقد النص رسالته ومقصديته، ويحمله ما لا يطيق وينطقه بما لا يريد.

وتبقى غايتنا المنشودة هي الناقد العربي الأصيل، المندمج في مجتمعه، المعتز بثقافته، الواعي بتراثه والمتفتح على ثقافات غيره، وفق معايير أو مقاييس علمية تكون ثمرة دراسة جادة متعمقة.

كما أأمل أن يكون البحث قد أسهم في إثراء هذا الموضوع الواسع، من خلال تطرقه لجانب معين فيه، وتبقى الدعوة قائمة للراغبين في البحث في هذا المجال، بأن يتطرقوا لجوانب أخرى تبين لي من خلال البحث أنها لا تقل أهمية عن الجانب المتطرق إليه.

وفي الختام، لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل لكل من تفضل بتصويت أو نصح أو توجيه، من شأنه أن يسهم في عملية الإثراء من جهة وعملية التفاعل من جهة أخرى، ويبقى البحث منفتحا، وتبقى القراءة منفتحة على مراجعات نقدية عديدة، بإمكانها أن تسهم في التطوير والإغناء وتقديم الأفضل مما لم يسعني الجهد والإمكانيات المحدودة من تقديمه في الوقت الراهن.

قائمة المصادر والمراجع:

أ/ المتن المدروس:

1. **يقطين سعيد:** تحليل الخطاب الروائي.
2. **يقطين سعيد:** انفتاح النص الروائي.

ب) المراجع العربية والمترجمة:

1. **إبراهيم (عبد الله):** السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2003.
2. **إبراهيم (عبد الله):** المتخيل السردي، مقابلة نقدية في التناص والرؤوس والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
3. **إبراهيم (عبد الله):** عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.
4. **أدونيس (علي أحمد سعيد):** موسيقى الحوت الأزرق، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط1، 2002.
5. **أدونيس (علي أحمد سعيد):** الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ط2، 1989.
6. **أزرويل (فاطمة الزهراء):** مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، مصادرها العربية والأجنبية، نشر الفنك، الدار البيضاء، 1989.
7. **باختين (ميخائيل):** الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر، 1978.
8. **بن كراد (سعيد):** مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط2، 2003.
9. **بارت (رولان):** مدخل إلى التحليل النبوي للقصص، ترجمة منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993.
10. **بلعلي (آمنة):** أبجدية القراءة النقدية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
11. **بنيولوبي مري:** العبقرية، ترجمة محمد عبد الواحد محمد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1996.
12. **بوخاتم (مولاي علي):** الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية، في نموذج عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005.
13. **بوشوشة (بن جمعة):** اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، ط1، 1999.
14. **بوطاجين (السعيد):** السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص السردي الحديث، منشورات الإختلاف، ط1، 2005.
15. **بيير (ف.زيما):** التفكيكية – دراسة نقدية- تعريب أسامة الحاج- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1996.
16. **تزفيطان تودوروف:** الشعرية، ترجمة شكري المبحوث ورجاء بن سلامة، دارنوبقال، الدار البيضاء، ط1، 1987، ط2، 1990.

17. **تزفيطان تودوروف:** مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمان مزيان، منشورات الإختلاف، ط1، 2005.
18. **التواتي (مصطفى):** دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، اللص والكلاب، الطريقة والشحاذ، الدار التونسية للنشر، تونس، 1986.
19. **ثامر (فاضل):** اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
20. **الجربي(محمد رمضان):** الأدب المقارن، منشورات ELGA 2002.
21. **جيينات (جيرار):** خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرون، منشورات الإختلاف، ط3، 2003.
22. **جيينات (جيرار):** عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000 .
23. **جماعي:** طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.
24. **حسن جاد حسن:** الأدب المقارن، دار الطباعة المحمدية، ط 2، 1967.
25. **الحميداني (حميد):** النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991.
26. **حمودة (عبد العزيز):** المرايا المحدبة، مطابع الرسالة، الكويت، ط1، 1997.
27. **خمري (حسين):** فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2002.
28. **دراج (فيصل):** نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000.
29. **دومينيك مونقانو:** المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، منشورات الإختلاف، ط1، 2005.
30. **الرقيق (عبد الوهاب): في السرد–دراسات تطبيقية–:** دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس ، ط1، 1998.
31. **الرويلي (ميجان) والبازعي (سعد):** دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000.
32. **ريبنيه (ويليك)، أوستن (وارين):** نظرية الأدب، ترجمة محمي الدن صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.
33. **السامرائي (إبراهيم):** فقه اللغة المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، 1978.
34. **السماهجي (حسين) وآخرون:** عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية، للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003.
35. **شايف (عكاشة):** نظرية الأدب في النقد الواقعي العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط.
36. **عتيق (عبد العزيز):** تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، دت.
37. **العجيمي (محمد الناصر):** في الخطاب السردي، نظرية جريماس، الدار العربية للكتاب، تونس 1991.
38. **عزام (محمد):** النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1996.

39. **عقار (عبد الحميد)**: الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع " المدارس" الدار البيضاء، ط 1، 2000.

40. **غالي (شكري)**: المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1964، ط2، 1969، ط3، 1982.

41. **الغذامي (عبد الله)**: الخطيئة والتكفير، من النبوية إلى الشرعية، جدة، 1981.

42. **فضل (صلاح)**: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1992.

43. **فرديناند (دي سويسر)**: محاضرات في الألسنة العامة، باريس، 1975.

44. **محفوظ (نجيب)**: ليالي ألف ليلة، مكتبة مصر، ط3، 1987.

45. **محمود خليل (إبراهيم)**: النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005.

46. **مرتاض (عبد الملك)**: أي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟ لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1992.

47. **مرتاض (عبد الملك)**: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية " زقاق المدقة" سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995.

48. **مرتاض (عبد الملك)**: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

49. **المسدي (عبد السلام)**: الأدب وخطاب النقد، دار اكتئاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2004.

50. **المسدي (عبد السلام)**: قراءات مع الشابي والمتنبي وابن خلدون، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1978.

51. **مفتاح (محمد)**: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1987.

52. **ناصف (مصطفى)**: دراسة الأدب العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1983.

53. **النجار (محمد رحب)**: التراث القصصي في الأدب العربي، (مقاربات سوسيولوجية)، منشورات ذات السلاسل، الكويت، 1995.

54. **نجمي (حسين)**: شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.

55. **هني (عبد القادر)**: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1999.

56. **يقطين (سعيد)**: ذخيرة العجائب العربية، سيف بن ذي يزن، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

57. **يقطين (سعيد)**: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992.

58. **يقطين (سعيد)**: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، 1997.

59. **يقطين (سعيد)**: القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985.

60. **يقطين (سعيد)**: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997.

61. **يقطين (سعيد)**: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005.

جـ) المعاجم:

1. **ابن منظور**: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، مج4، مادة (من ل ح).
2. **الزمخشري**: أساس البلاغة، دار الفكر، بيروت، لبنان، 2000.
3. **المعجم الوسيط**: مجمع اللغة العربية، القاهرة، ج2.

د) المجلات:

1. **بارت (رولان)**: لذة النص، ترجمة محمد الرفرافي ومحمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع 10، سنة 1990.
2. **تزفيطان (تودوروف)**: مقولات السرد الأدبي، مجلة آفاق المغربية، ع 8.9، سنة 1988.
3. **الحجمري (عبد الفتاح)**: السرد في نماذج من النقد المغربي، مجلة فكر ونقد، ع 06، فبراير 1998.
4. **الخطابي (عز الدين) وكثير (إدريس)**: مسألة الترجمة مسألة الروح، نموذجا هايدغر ودريدان مجلة كتابات معاصرة، بيروت، ع 32، مج 09، كانون الأول 1997، كانون الثاني 1998.
5. **جينيت (جيرار)**: حدود السرد، ترجمة بنعيسي بوحمالة، مجلة أفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع 8.9، سنة 1988.
6. **خير البقاعين (محمد)**: أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي، مجلة الفكر العربي، شتاء 1996، ج 83.
7. **الغريبي (خالد)**: الشعر ومستويات التلقي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، حدة، مج 09، ج 34، ديسمبر 1999.
8. **مرتاض (عبد الملك)**: بين النص والتكاتب، الماهية والتطور، مجلة قوافل النادي الأدبي، الرياض، السعودية، 2004، مج 4، ع 07، سنة 1996.
9. **مرتاض (عبد الملك)**: حوار مع الدكتور عبد الله الغذامي، أجراه جهاد فاضل، أسئلة النقد، الدار العربية، سنة 1987.
10. **مفتاح (محمد)**: التحليل السيميائي، أدواته وأبعاده، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية (سال)، الدار البيضاء، المغرب، ع1، طريق 1987.
11. **المناصرة (عز الدين)**: نص الوطن ووطن النص، شهادة في شعر الأمكنة، مجلة التنين، ع1.

12. **وغليسي (يوسف)**: السردية والسرديات، قراءة اصطلاحية، مجلة السرديات، جامعة قسنطينة، ع1، جـــافي 2004.

13. **قاسم عبد قاسم**: حلم المشروع الثقافي العربي، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العـــدد 55، (ســـبتمبر 2004).

14. **يقطين (سعيد)**: كتابة تاريخ السرد العربي، مجلة علامات في النقد، ع 53.

هـــ) المصادر باللغة الأجنبية:

1. Vladimir Propp: Morphologie du conte, populaire russe, seuil, paris, 1970.
2. De sanssure Ferdinand curse de linguistique générale, publ– par Ch.Bally et Alb, Schehaue, paris, 1916, Trad, Buenos Aires 11975.
3. Joseph Courtes: la sémiotique du langage, et romand, colin, 2005.
4. John.R.Searle, les actes de langage, Hermann, Edition des sciences et des arts, 1996.

و) مواقع الأنترنت:

http: // www.alsharqia tv.com/ display. asp? Fna=me=Wanat 99% 5 c 2005 5c 022 .txt & story title.

http: //www.aljahidhiya.asso.dz/Revues/tebyin 15.htm.

http: //www.yactine-said.com/Sallam.htm.

http: //www.yactine-said.com/Diqlogue.htm.

http: //www.yactine-said.com/lecture 20 globqle.htm.

المؤلف في سطور:

ولد بمدينة الدار البيضاء بتاريخ 8 ماي 1955. تابع دراساته العليا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، ثم بكلية الآداب بالرباط حيث حصل على شهادة استكمال الدروس سنة 1983، وعلى دبلوم الدراسات العليا سنة 1988، يشتغل حاليا أستاذا مساعدا بكلية الآداب بالرباط.

بدأ سعيد يقطين النشر سنة 1974 والتحق باتحاد كتاب المغرب سنة 1976، كتب الشعر إلى حدود 1977، له مجموعة من الدراسات الأدبية بعدة منابر: العلم، المحرر، أنوال، الاتحاد الاشتراكي، آفاق، الثقافة الجديدة، المدينة وعلامات.

أصدر سعيد يقطين مجموعة من الدراسات الأدبية:

1. **القراءة والتجربة:** حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب 1985
2. **تحليل الخطاب الروائي**: الزمن، السرد، التبئير 1989
3. **انفتاح النص الروائي** : النص والسياق 1989
4. **الرواية والتراث السردي:** من أجل وعي جديد بالتراث. 1992
5. **ذخيرة العجائب العربية** : سيف بن ذي يزن. 1994
6. **الكلام والخبر:** مقدمة للسرد العربي. 1997
7. **قال الراوي** : البنيات الحكائية في السيرة الشعبية. 1997
8. **الأدب والمؤسسة:** نحو ممارسة أدبية جديدة.2000
9. إنشاء موقع على شبكة الأنترنات 28 أفريل 2000 تحت عنوان – سرديات–
10. **معجم السرديات** ، 2001.
11. **الأدب والمؤسسة والسلطة:** نحو ممارسة أدبية جديدة. 2002
12. **من النص إلى النص المترابط:** مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي. 2005
13. **النص المترابط و مستقبل الثقافة العربية:** نحو كتابة عربية رقمية. 2008

فهرس الموضوعات

مقدمة: ..... أ–هـ

– تمهيد: 7

1– السـرد: .....

2– السـرديات: 8

3– السرد العربي: واقع وآفاق: 10

الفصل الأول

الجهود التنظيرية في حقل السرديات:

أولا: السرديات في الأصول الغربية: 14

I– فلاديمير بروب (Vladimir propp) ومورفولوجيا الحكاية: .....

1– الأطروحة الأولى: .....

2– الأطروحة الثانية: .....

3– الأطروحة الثالثة: .....

4– الأطروحة الرابعة: 15

5– دوائر الفعل: .....

II– رولان بارت: (Roland Barthes) والتحليل البنيوي للسرد: 18

1– لغة القصة: .....

2– الوظائف (Les fonctions): 20

2–1– تحديد الوحدات: .....

2–2– أصناف الوحدات: 21

2–3– التركيب الوظيفي: 22

3– الأفعال (Les fonctions): 23

3–1– مسألة الفاعل (Actant): 24

4– السرد: .....

4–1– التواصل السردي: .....

4–2– وضعية السرد: 26

5– نظام السرد: .....

5–1– التمدد والاتساع: .....

5–2– المحاكاة والمعنى: 27

III– جيرار جينيت (Gérard Genette) وحدود السرد: 28

1– المحاكاة والسرد: .....

2– السرد والوصف: 29

3– السرد والخطاب: 30

4– زمنية جيرار جينيت: 31

ثانيا: السرديات في الجهود العربية: 33

I- عبد الملك مرتاض: .....
1- عبد الملك مرتاض ونظرية السرد العربية (الرواية أنموذجا): 34
2- طرائق السرد في التراث القصصي العربي: .....
3- فن المقامات والمصطلح السردي عند عبد الملك مرتاض: 36
4- أشكال السرد الروائي: 37
II- عبد الله إبراهيم وإشكالية التأصيل للسردية العربية: .....
1- السردية العربية مسارات صعبة: 38

الفصل الثاني

التطبيق السردي في الخطاب النقدي عند سعيد يقطين من خلال:

أولا: في المصادر (المرجعيات المعرفية): 42
- تمهيد: .....
1- الدعامة الأولى: التراث العربي: 43
1-1- المحاولة الأولى: 45
1-2- المحاولة الثانية: 46
1-3- الوعي السردي في التراث النقدي العربي عند سعيد يقطين: "صوره وتجلياته": 47
أ/ الرواية والتراث السردي ـــ من أجل وعي جديد بالتراث - [1992]: .....
ب/ الكلام والخبر- مقدمة للسرد العربي- [1997]: 50
ج/ قال الراوي- البنيات الحكائية في السيرة الشعبية- [1997]: 52
2- الدعامة الثانية: الدراسات الغربية: 53
2-1- الاتجاه الشكلي: 54
2-2- الاتجاه البنيوي: 56
ثانيا: في المصطلح: 60
- تمهيـــــــد: .....
1- المصطلح لغة: .....
2- المصطلح في الاصطلاح: .....
3- المصطلح الأدبي النقدي واقع وآفاق: .....
4- المصطلح السردي العربي: 62
5- إشكالية المصطلح السردي: .....
6- طبيعة المصطلح السردي: 63
7- طريقـــــــة الاشتغال: 64
8- المصطلح السردي العربي وقضاياه: 65
9- المعرفة السردية: 66
10- الإبداع السردي: 67
أ/ السرديات: (Narratologie): 68
ب/ النص: (Texte): 69
ج/ الخطاب (Discours): 71

د/ القصة (Histoire): 72
هـ/ الصيغة (Mode): 73
و/ الرؤية (Vision): 75
ي/ التناص (Intertextualité): 78
ثالثا: فـــي المنهج: 81
1- المنهج لغة واصطلاحا: .....
2- منهج سعيد يقطين في التحليل السردي: 82

الفصل الثالث

تمثلات الخطاب السردي النقدي عند سعيد يقطين:

- تمهيـــــــد: 91
أولا: تحليـــل الخطاب الروائي: 93
- وصف عام للكتاب: .....
1- مقولة الزمن: 96
1-1- خصوصية زمن الخطاب الروائي في (الزيني بركات): 100
- خلاصة: 103
2- مقولة الصيغة: 104
2-1- خصوصية الصيغة السردية في الخطاب الروائي لـــ (الزيني بركات): 107
- خلاصة: 110
3- مقولة الرؤية السردية: 111
3-1- خصوصية الرؤية السردية في الخطاب الروائي لـــ (الزيني بركات): 114
- خلاصة: 118
ثانيا: انفتاح النص الـــروائي: 119
- وصف عام للكتاب: .....
- مدخل إلى انفتاح النص الروائي: 121
I- بناء النص: 123
- خلاصة: 126
II- التفاعل النصي: 127
- خلاصة: 133
III- البنيات السوسيونصية: 134
- خلاصة: 138
IV- الرؤية والصوت في النص: 139
- آراء نقدية حول المشروع اليقطيني. 142
خاتمـــة: 149
قائمة المصادر والمراجع. 152
ملاحق. 158
فهرس الموضوعات. 160

الملخص:

يعتبر البحث في مجال السرديات العربية من أبرز القضايا والظواهر التي أخذت تستقطب اهتمام الدارسين والباحثين العرب؛ فقدمت دراسات وأبحاث جعلت السرد محورا هاما من محاور الجدل الثقافي في الوطن العربي.

وقد حاول البحث إماطة اللثام عن تجربة نقدية لواحد من أهم النقاد العرب، الذين شكلوا صوتا متميزا في الساحة النقدية الأدبية، هذا الناقد هو "سعيد يقطين"، حيث تبنى في تجربته طريقا وسطا يقوم على التفاعل بين كل من الموروث العربي والفكر الغربي، وذلك بإقامة علاقة بينهما على أساس الحوار العميق الرامي إلى التأصيل والإبداع بعيدا عن أي عقد ثقافية أو حضارية.

وتجلى ذلك من خلال المقاربة التحليلة للمؤلفين "تحليل الخطاب الروائي"، "انفتاح النص الروائي" والتي حاولت إبراز مدى تمثل الناقد للتوجهات السردية الغربية، وتوضيح مستوى الإبدال للمصطلح السردي عنده، حيث سعى يقطين من خلال هذين المؤلفين إلى إيجاد نظرية معرفية لتحليل الخطاب الروائي العربي، عن طريق الانتقال من المستوى النحوي أو التركيبي للخطاب والذي اشتغل عليه في المؤلف الأول، إلى المستوى الدلالي أو الوظيفي والذي اشتغل عليه في المؤلف الثاني، موسعا بذلك مجال اشتغال السرديات، معتبرا إياها علما مستقلا قائما بحد ذاته.

Le résumé:

La recherche dans le domaine de la narratologie arabe. Considéré l'une des questions les plus éminentes qui attirent l'attention des savants et des chercheurs arabes et la recherche des études a fait une des thèmes narratifs de débat culturel dans le mande arabe.

C'est dans ce contexte, notre modeste recherche s'ambitionne a présenter au lecteur l'un des plus grandes critiques de la scène littéraire arabe, il s'agit de l'écrivain critique et littéraire "Saïd Yaktine".

Celui-ci a apporté une vision tout a fait nouvelle qui consistait en un plus rapprochement objectif entre littérature arabe et celle de l'occident favorisant l'échange des idées entre les deux sociétés tout en respectant l'originalité du produit littéraire de tout un chacun.

Par ailleurs, L'étude comparative des deux chefs-d'œuvre de l'auteur: "l'analyse de texte narratif" et "l'ouverture de texte narratif". Il ma été donné conté que notre critique "Saïd Yaktine" c'est fortement inspiré des tendeuses littéraires de l'occident notamment en matière de la narratologie.

Aussi de la même étude, il ressort que Saïd Yaktine théorie d'analyse du discours narratifs. En faisant passer la critique littéraire du niveau syntaxique et structurel du discours, tel qu'il est repris sur sa première œuvre précédemment aitée, à son niveau sémantique et fonctionnel (2ème œuvre). C'est ainsi qu'à travers les travaux de ce grand critique et littéraire arabe, la narratologie et désormais considérée comme une sciences a part entière.