وزارة التعلـــيم العـــالي والبـــحث العـلـمي
جامـعة الجزائر2 –أبو القاسم سعد الله–
كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها

تلقي التراث السردي في النقد العربي المعاصر
المشروع النقدي عند سعيد يقطين نموذجا

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في قضايا الأدب

إعداد الطالبة: اسمهان بعجي
إشراف: أ.د علال سنقوقة

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د الزاوي لعموري	جامعة الجزائر 2	رئيسا
أ.د علال سنقوقة	جامعة الجزائر 2	مشرفا مقررا
أ.د قاسحي ليلى	جامعة الجزائر 2	عضوا ممتحنا
أ.د حياة أم السعد	جامعة الجزائر 2	عضوا ممتحنا
أ.د عبد الحليم ريوقي	جامعة البليدة 2	عضوا ممتحنا
أ.د خليفة قرطي	جامعة البليدة 2	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية 2020/2019م

كلمة شكر وعرفان

أتوجه بالشكر والحمد إلى الله سبحانه وتعالى الذي يسَّر لي سبيل العلم، وأمدني بالعافية والصبر حتى أتممت هذا العمل، فما كان فيه من صواب فبفضله ورحمته، وما كان فيه من خطأ فهو من قصور البشر وعجزهم.

ثم أشكر أستاذي المشرف الدكتور "**علال سنقوقة**"، أولاً لإشرافه على هذا العمل وثانيًا: لما بذله من وقت في رعايته وتعهده، وأسأل الله تعالى أنْ يجزيه عني خير الجزاء في الدنيا والآخرة.

كما أشكر كل من ساعدني من قريب أو بعيد وأخص بالذكر:

أفراد عائلتي الذي أخذت من وقتهم، وفرطت في حقهم، أمي وأبي وإخوتي وأصدقائي الذين أعانوني في هذا البحث كلٌّ حسب وقته وطاقته.

كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة، على الوقت الذي منحوه لإثراء هذا العمل، راجيةً من المولى عزّ وجل أنْ يزيدهم أجرًا في ميزان حسناتهم.

إسمهان

الإهداء

إلى أبي شفاه الله

إلى أمي حفظها الله

ثم إلى كل من ساعدني في مساري الدراسي

أهدي هذا العمل المتواضع.

مقدمـــة

مقـــــــدمة

يعتبر السرد مفهوما نقديا، تناوله النقاد الغربيون بالدراسة مطولا، ثم لم يلبث أن انتقل إلى الساحة العربية؛ لتتعدد الدراسات حوله بعد ذلك وتختلف من حيث ترجمة المفهوم ومن حيث استخدامه كآلية إجرائية تستوعب بالدراسة كل النصوص النثرية العربية ذات الخصوصية السردية.

إن انتقال مفهوم السرد وآلياته إلى الساحة النقدية العربية خلق جدلا في الوسط الثقافي والفكري حول المرجعية التي يستند عليها الناقد في قراءته للنص السردي العربي، أثيرت فيه مسائل عديدة كـ: التبعية، استيراد القوالب الجاهزة، التجاوز، ثقافة المطابقة...، الأمر الذي أدى إلى التشكيك في فاعلية المناهج النقدية الغربية المستوردة في استنطاق النصوص السردية العربية. سؤال تردد كثيرا في كتب النقاد والباحثين وفي الملتقيات والندوات: هل القوالب النقدية الجاهزة والمستعارة تتلاءم وتراثنا السردي؟ دفعنا إلى البحث عن ماهية تلك القوالب النقدية، آلياتها، أسسها لتحليل النص السردي أو ما يسمى بتحليل المحكي، خاصة وأننا على دراية بأن مظاهر الحكي سمة كل البشر ومنذ الأزل، ولعل ذلك السبب الرئيس الذي دفعنا لطرح تساؤل آخر: هل نظرية الحكي (السرديات) الغربية قابلة وملائمة لتحليل المحكي العربي القديم؟ دفعتنا الإجابة عن هذين التساؤلين اختيار أحد أهم الدراسات النقدية العربية التي تناولت التراث السردي العربي بالتحليل والدراسة؛ متوسلة في

ذلك بالمناهج النقدية الغربية (السردية، البنيوية، السيميائية) وكذا ما قدمه النقد العربي القديم حول الكلام، حيث تمثلت هذه الدراسة في مشروع **سعيد يقطين** النقدي الرامي إلى تأسيس السرديات العربية، وذلك من خلال المزاوجة بين المناهج النقدية الغربية من جهة وبين الفكر النقدي العربي القديم من جهة ثانية، وقد وقف اختيارنا على الناقد **سعيد يقطين** لسببين:

- أن بحث الناقد جاء بشكل مشروع تناسل ونما دون انقطاع، استعان فيه بمجموعة من المناهج النقدية الغربية مستعملا في ذلك مبدأ الانتقاء والاختيار حتى يتلاءم منهجه وخصوصية النصوص السردية العربية.
- اختياره لنص السيرة الشعبية، هذا النص الذي ظل مهمشا خارجا عن دائرة الأدب ردحا من الزمن، كان صورة معبرة عن المجتمع العربي آنذاك، تضمن مختلف الأنساق الثقافية والدينية والسياسية والاجتماعية، الأمر الذي جعل من نص السيرة الشعبية صورة حية عن الذات العربية ومختلف بنياتها الذهنية والفكرية.

وحتى يتسنى لنا معرفة ما إذا كان الناقد قد وفق في دراساته حول التراث السردي بمناهج نقدية غربية، سنعالج من خلال بحثنا هذا الإشكالية الآتية:

ما هي أهم المعايير والأسس النقدية التي اعتمدها الناقد **سعيد يقطين** للكشف عن جنس نص السيرة الشعبية وبنيته ومظاهر الخطاب فيه؟

تتفرع هذه الإشكالية إلى إشكاليات ثانوية جاءت كما يلي:

- ما هي أهم الاتجاهات العلمية للسرد وما آلياتها في معالجة النصوص السردية؟ وما هو المنهج الذي اتبعه الناقد وكذا المصطلحات التي استعان بها في قراءة نص السيرة الشعبية؟
- هل وفق الناقد من خلال توليفه بين المناهج النقدية الغربية والدراسات النقدية العربية القديمة في ولوج عالم النص السردي التراثي وفهم معانيه؟
- هل نستطيع اعتبار السرد ظاهرة كغيرها من الظواهر الكونية قابلة للتجريب والتنظير؟

من هنا تحاول هذه الدراسة الوقوف على أهم الأبحاث التي قدمها سعيد يقطين حول التراث السردي (السيرة الشعبية)، فتندرج بذلك تحت ما يسمى بنقد النقد؛ حيث نسعى من خلالها إلى استنطاق كتابي: "**الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-**"، "**قال الراوي-البنيات الحكائية في السيرة الشعبية-**"، وذلك بهدف استخلاص الأسس النقدية التي تسلح بها الناقد من أجل الولوج إلى عالم السيرة الشعبية في مستوييها النصي والخطابي، مستأنسين في ذلك بما جاء به **جيرا جنيت**(**Gérard Genette**) في كتابه "**مدخل لجامع النص**" وكذا ما قدمه **جان بياجيه** (**Jean Piaget**) في كتابه "**البنيوية**" حول تفسير البنية اللغوية وعلاقاتها بالبنية المادية، مستدلين بما تراكم لدينا من معارف فيزيائية ورياضية، متزودين بمجموعة من الكتب النقدية السردية في رحلة هذا البحث الشيق. ومن أهم الكتب النقدية

الغربية –باعتبار أن مفهوم السرد غربي المنشأ– نجد: "**Figurelll**" **لجيرار جنيت،** "**Morphologie du conte**" **لفلاديمير بروب** (**Vladimir Propp**)...، ومن الكتب النقدية العربية نذكر: "**السردية العربية**" **لعبد الله إبراهيم،** "**الخبر في الأدب العربي**" **لمحمد القاضي و**"**نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري**" **لعبد العزيز شبيل...**، وقد اتخذنا من فرضيات نقد النقد كما جاء بها **تودوروف** (**Tzvetan Todorov**) في كتابه "**نقد النقد–رواية تعلم–**" و**محمد الدغمومي** في كتابه "**نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر**" مفتاحا لولوج النص النقدي للناقد **سعيد يقطين.**

وبخصوص المنهج المتبع؛ فقد اقتضت طبيعة الموضوع اعتماد المنهج البنيوي وذلك من أجل الوقوف على كل ما قدمه النص النقدي وتقديم قراءة خاصة حوله.

كم استعنا بفرضيات نقد النقد القائمة على محاورة النصوص النقدية وذلك من خلال الكشف وبموضوعية عن علاقة النص النقدي بمختلف التيارات الفكرية والمناهج النقدية الغربية؛ حيث يتم ذلك على مستوى المصطلح والمنهج؛ مما يسمح بإعطاء تصور كلي عن النص النقدي المدروس سواء في مستواه النظري أو التطبيقي.

ولا بد من الإشارة إلى أننا وقفنا على العديد من الدراسات التي تناولت مشروع **سعيد يقطين** النقدي، منها: رسالتا ماجستير الأولى بعنوان:"**إسهام سعيد يقطين بالوعي في التراث النقدي**" **لبشير بوسنة** حيث قدم من خلال رسالته بحثا موجزا حول الأسس النقدية التي استعان بها سعيد يقطين في تجنيسه الكلام العربي، وكذا حول البنية النصية لنص

السيرة الشعبية. أما الرسالة الثانية فهي بعنوان" **الدرس السردي في الخطاب النقدي العربي المعاصر–مقاربة تحليلية في نموذج سعيد يقطين لزهيرة بارش**؛ حيث تناولت فيها كتابي "**تحليل الخطاب الروائي**" و" **انفتاح النص الروائي**" بالدراسة والتحليل مستخلصة أهم المبادئ النقدية حول النص والخطاب؛ والتي كانت تمهيدا وفاتحة لمشروع سعيد يقطين النقدي حول التراث السردي العربي، كما استعنا بكتاب "**السرد والسرديات في أعمال سعيد يقطين**" ل**شرف الدين ماجدولين** والذي تضمن مجموعة مقالات كان موضوع بحثها ما قدمه الناقد سعيد يقطين في مسيرته النقدية. كانت هذه الدراسات بمثابة المنطلق نحو رؤية جديدة وموسعة لمشروع **سعيد يقطين** النقدي.

وقد قسمنا البحث إلى الرسالة على مقدمة ومدخل وأربعة فصول وخاتمة، حيث أشرنا في المقدمة إلى موضوع الأطروحة وأهم مصادرها وإشكالاتها، أما المدخل والذي كان بعنوان (إضاءات منهجية) فقد تضمن تعريفات شاملة لكل من التلقي ونقد النقد باعتبارهما من الركائز التي تقوم عليها هذه الدراسة.

ثم تناولنا في الفصل الأول والذي كان بعنوان (تطور مفهوم السرد في الدراسات الغربية) مفهوم السرد في النقد الغربي والعربي؛ فكان لابد من الوقوف على أهم تعريفاته لدى النقاد الغربيين **كتودوروف وجيرار جنيت** ثم النقاد العرب **كعبد الله إبراهيم، وسعيد يقطين**..إلخ، كما عرجنا على اتجاهات علم السرد: السيميائية واللسانية.

أما الفصل الثاني: فقد كان بعنوان: (المصطلح والخلفيات المنهجية في مشروع سعيد يقطين النقدي)؛ حيث تضمن أهم المصطلحات التي اعتمدها سعيد يقطين في دراسته للسيرة الشعبية كمصطلح: الجنس، السيرة الشعبية، الصيغة، النص، اللانص، الخطاب....إلخ. كما حاولنا الوقوف على المنهج الذي استند عليها سعيد يقطين في دراسته للسيرة الشعبية سواء على مستوى الخطاب أو النص، حيث تجلى لنا من خلال مجموعة كتبه البحثية المتواصلة والمتسلسلة القائمة على استعارة المناهج النقدية الغربية وتطبيقها على الأعمال الروائية العربية.

وفي الفصل الثالث الذي كان بعنوان: (المعايير النقدية في تجنيس الكلام العربي)، حاولنا الوقوف على دراسة **سعيد يقطين** للسيرة الشعبية على مستوى الخطاب، وذلك من خلال الوقوف على التصور الذي جاء به الناقد بغية تجنيس السيرة الشعبية ضمن الكلام العربي. مبينين من خلال ذلك كيف استفاد الناقد من الأبحاث الغربية (خاصة مع **جيرار جنيت**) والأبحاث النقدية العربية القديمة في اعتماد مبدأ الصيغة كمبدأ للتجنيس موضحين ذلك من خلال مخططات تفصل وتوضح ما جاء به الناقد.

أما الفصل الرابع والذي كان بعنوان: (في الدراسة البنيوية للسيرة الشعبية)، فقد تناولنا فيه الجزء الثاني من دراسة سعيد يقطين لنص السيرة الشعبية والذي تضمن دراسة بنيوية لمتنها، حيث كشف الناقد –بأسلوب علمي وباستخدام مبدأي التراكم والاختزال– وجود البنية النصية الكبرى للسيرة الشعبية التي تنتج من تلاحم بنيات نصية صغرى، مثبتا بذلك

نصية السيرة الشعبية والتي تجعل منها نصا سرديا بامتياز يندرج ضمن الأدب العربي بعدما كانت نصا مهمشا مغيبا عن الساحة النقدية العربية.

ونهاية هذا البحث كانت خاتمة تضمنت أهم النتائج التي تحصلنا عليها من الفصول الأربعة.

ومن الطبيعي أن لا يخلو أي بحث علمي من صعوبات وعراقيل، ولعل أهمها في بحثنا هذا: تداخل المصطلحات النقدية الغربية والمترجمة إلى العربية وتعددها وعدم رسوها على مصطلح موحد. هذا من جهة، ومن جهة ثانية اختلاف المفاهيم ومن ثمة التحليل والنقد، هذا الاختلاف الذي طغى على منهج النقاد العرب في معالجتهم للتراث خاصة بين **سعيد يقطين** و**عبد الله إبراهيم** .

وفي الأخير، لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل وكل التقدير للأستاذ المشرف **علال سنقوقة** الذي لم يبخل عليّ لا بعلم ولا بتوجيه ولا بوقته فلولاه لما رأى هذا البحث النور. كما أتوجه بالشكر الجزيل لمسؤول مشروع الدكتوراه (الأستاذ الدكتور **رشيد كوراد**) وكذا أعضاء لجنة تكوين طلبة الدكتوراه تخصص "قضايا الأدب والدراسات النقدية والمقارنة" الذين ساندوني لانجاز هذا البحث، وذلك من خلال متابعتهم وتشجيعهم وتحفيزهم لنا من أجل إتمام هذا البحث وتجاوز العقبات والصعوبات وتذليلها. ولا أنسى أعضاء لجنة المناقشة وكل من ساهم في إنجاز هذه الرسالة، وكل أولئك الذين ساهموا في تحصيلي العلمي.

مدخل: إضاءات منهجية

1. التلقي.
2. نقد النقد.

إضاءات منهجية

إن ما يزخر به التراث السردي من تنوع في نصوصه وتعدد في قضاياه وما يحمله من مكونات الثقافة العربية جعله محل اهتمام النقاد والدارسين؛ وذلك من أجل استكناه قوانينه وبنياته النصية وأنساقه الثقافية والمعرفية. فقد اضطلع بدراسته باحثون ونقاد تخصصوا به، وأصدروا حوله دراسات كثيرة شملت مختلف الأنواع السردية، كحكايات الحيوان والقصة العجائبية والسير الشعبية والمقامات وغيرها... متخذين من المناهج النقدية الغربية وسيلة لدراسة تلك النصوص. محاولين من خلال هذه المزاوجة (بين النص العربي والمنهج النقدي الغربي) ولوج العوالم النصية للنصوص السردية العربية القديمة وفهم معانيها، وكذا استنباط أهم الأنساق الثقافية فيها والتي عكست حقبة زمنية هامة في تاريخ الأدب العربي، ومن بين هؤلاء النقاد نجد:

- **عبد الله إبراهيم** ومؤلفيه: النثر العربي القديم–بحث في البنية السردية العربية– والسردية العربية– بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي–.
- **محمد القاضي** ومؤلفه: الخبر في الأدب العربي–دراسة في السردية العربية–.
- **عبد العزيز شبيل** ومؤلفه: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري–جدلية الحضور والغياب–.
- **عبد الفتاح كيليطو** ومؤلفه:المقامات– السرد والأنساق الثقافية–.

- **سعيد يقطين** ومؤلفاته: ذخيرة العجائب- سيرة سيف بن ذي يزن- والكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي- وقال الراوي- البنيات الحكائية للسيرة الشعبية.

تلك الدراسات الأخيرة التي قدمها الناقد **سعيد يقطين** كانت محور دراستنا الموسومة ب"**تلقي التراث السردي العربي في النقد المعاصر -مشروع سعيد يقطين نموذجا**-"، حيث عالج من خلالها الإشكاليات التالية:

ما موقع السيرة الشعبية ضمن الأجناس الأدبية العربية؟ ثم ما موقعها ضمن الأدب العربي؟

يقول في ذلك: حاولت لتجسيد جزء من المقاصد التي أرمي إلى تحقيق بعض منها من وراء الاشتغال بالسيرة الشعبية الانطلاق من مفترضين اثنين، جعلتهما أطروحة مدار هذا العمل[1]:

1. السيرة الشعبية نوع سردي عربي.
2. السيرة الشعبية نص ثقافي...يتفاعل مع مختلف ما أنتج الإنسان العربي في تاريخه.

عالج **سعيد يقطين** إشكالية موقعة السيرة الشعبية ضمن الأدب العربي بعدما كانت نصا مهمشا لعوامل عدة -سنذكرها لاحقا-، ولأجل ذلك اشتغل الناقد على مستويين:

1. مستوى الخطاب: انطلاقا من مبدأ الصيغة كما جاء به **جيرار جنيت** وكما جاء في كتب النقاد العرب القدامى أعاد **سعيد يقطين** موقعة السيرة الشعبية ضمن الأدب العربي (الكلام العربي)، واعتبرها نوعا سرديا يندرج ضمن جنس الخبر.

[1]- ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص9.

2. مستوى النص: حدد البنية النصية للسيرة الشعبية انطلاقا من تعيينه للأفعال والوظائف والبنيات الزمانية والفضائية.

وقد استعان في ذلك بما قدمه النقاد العرب القدامى حول الكلام وكذا ما جاء به النقاد الغربيون من دراسات حول السرد. كما استعان بالمنهج البنيوي الذي سمح له بالكشف عن نصية السيرة الشعبية من خلال الوقوف على بنياتها المختلفة.

يتجلى لنا من خلال المنهج النقدي الذي اتبعه **سعيد يقطين** من أجل إعادة موقعة السيرة الشعبية ضمن الأدب العربي أن الناقد استهل بحثه بالبحث في مستوى الخطاب للسيرة الشعبية مرجئا البحث في المستوى النصي لها. ومرد ذلك أن الناقد انطلق من حقيقة أن السيرة الشعبية نص سردي لا من منطلق أنها نص مهمش عمل على إثبات نصيته. لهذا كان على الناقد أن يبتدئ بحثه في البنيات النصية للسيرة الشعبية من أجل إثبات نصيتها أولا ثم يدرجها ضمن الأجناس الأدبية العربية من خلال دراسة مستوياتها الخطابية.

إنه لمن الضروري الوقوف على مصطلحي التلقي ونقد النقد وتحديد مفاهيمهما لأنهما من الكلمات المفتاحية للبحث كما أنهما تسمحان بإضاءات منهجية له.

1. التلقي:

تندرج دراستنا في سياق البحث في التلقي الأدبي للتراث السردي (السيرة الشعبية)، لذا كان من الضروري أن نتبين مدى توافق هذا التلقي الأدبي للأطر النظرية لمدرسة التلقي.

لقد تحولت عناية الدارسين والنقاد بالنص الإبداعي ومنتجه إلى العناية بمتلقيه، وكذا إلى البحث عن مدى تفاعل القارئ مع البنية النصية للإبداع، إلى درجة وصف بها

هذا التفاعل بالشرط الضروري لوجود النص، فأصبح «الشيء الأساسي في قراءة العمل الأدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه»[1]، وغدت القراءة بذلك حقلا معرفيا لنظريات جديدة تتقصى مفهومها وأنماط القراء ومواصفاتهم، تسمى بنظرية القراءة وجمالية التلقي.

وقد استقت جمالية التلقي أصولها من الفلسفة الظاهراتية التي تجعل الذات مصدرا للفهم، فصارت الذات قادرة على إنتاج النص بواسطة فعل الفهم والإدراك[2]. وتهدف جمالية التلقي في أبرز ما تهدف إليه إلى دراسة ميكانيزم التلقي بواسطة الاستفادة من مقولات الفلسفة الذاتية والحقول الإجرائية الجديدة في تأسيس علم النص؛ ونعني بها مقولات الاتساق والانسجام و ونظرية الأطر والمدونات ومفهوم الذكاء الاصطناعي وغيرها[3].

كما تعد جماليات التلقي أو نظرية التلقي أحدث تطور شهدته الهرمونيوطيقا في ألمانيا وقد قامت على جهود رائديها الأساسيين، وهما **هانس روبرت ياوس (Hans Robert Jauss)** و**فولفانغ إيزر(Wolfgang Iser)** مع جهود مجموعة أساتذة ومسهمين آخرين في مدرسة "كونستانس" في جنوب ألماني وخارجها، أبرزهم **كارل هايتر شتيرله(Carl Hayter Chterlly)**[4]، ويعد **ياوس** و**إيزر** من أبرز الباحثين في مجال

---

[1] – فولفغانغ إيزر: فعل القراءة –نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)–، تر:حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، المغرب، دط، دت، ص12.

[2]– ينظر بشرى موسى صالح: نظرية التلقي –أصول وتطبيقات–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص34.

[3]– ينظر المرجع نفسه، ص53.

[4]– ينظر ياداكار لطيف الشهرزوري: جماليات التلقي في السرد القرآني، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010، ص38–39.

التلقي الأدبي وذلك من حيث تأسيسهما لإستراتيجية القراءة وشروطها، وكذا تحديدهما للمهمة الموكلة للقارئ.

وقد كان **ياوس** باحثا خصص اهتمامه في شؤون الاستقبال المنبثقة عن الأدب والتاريخ وذلك باهتمامه بالطبيعة التاريخية للأدب، أما **إيزر** فكان باحثا في الأدب الانجليزي، جاء من زاوية التفسيرية الموجهة للنقد الجديد ونظرية السرد، وإذ يفكر المرء بأن **ياوس** كان يتعامل مع الاستقبال الكوني فإن **إيزر** وضع نفسه ضمن كونية الاستجابة[1]. لقد كانت أبحاث **ياوس** دراسات حول تعاقبية الاستقبال عبر الزمن، أي البحث في علاقة الجمهور بالإنتاج الأدبي عبر الصيرورة التاريخية على أن تشمل هذه الدراسة دراسة آنية تركز على نظام الأدب.

تهتم نظريات التلقي بالقارئ أو المتلقي، وتتخذه موضوعا لها[2]، حيث ينبغي للمتلقي وفق منظور نظرية التلقي، وعلى وجه الخصوص حسب رؤية **إيزر** أن يكون أثناء القراءة مرنا منفتحا ومستعدا لوضع قناعاته موضع سؤال، وأن يسمح لها بالتغيير، فكلما تقدم المتلقي في القراءة فسوف يطرح افتراضات، ويراجع قناعات ويقوم باستنباطات وتوقعا أكثر تعقيدا[3]. ويرى **إيزر** أن عملية القراءة في مجملها، تتمثل في أنها تدفعنا إلى وعي ذاتي أعمق، وتساعدنا على رؤية أكثر نقدية لهويتنا الخاصة،

---

[1]– ينظر روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال –مقدمة نظرية–، تر: عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1992، ص71 و101.

[2]– ينظر مجموعة من المؤلفين: نظرية التلقي –إشكالات وتطبيقات–، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات رقم 24، مطبعة النجاح، دط، 1993، ص88.

[3]– ينظر ياداكار لطيف الشهرزوري: جماليات التلقي في السرد القرآني، ص38.

والأمر شبيه بما يلي: « إذا كنا نقرأ كتابا لفائدتنا فنحن نقرأ بالأحرى هويتنا»[1]، فعملية القراءة تسهم من منظور نظرية التلقي في بناء ذواتنا، وهوياتنا.

وقد حدد **إيزر** العمل الأدبي في قطبين حيث يقول: « إن للعمل الأدبي قطبين، قد نسميهما: القطب الفني والقطب الجمالي. الأول هو نص المؤلف والثاني هو التحقق الذي ينجزه»[2]. فلتحديد آلية التلقي يقسم **إيزر** العمل الأدبي إلى قسمين: العمل الأدبي ويسميه القسم الفني، والقسم الثاني هو تلقيه من قبل القارئ وتفاعله معه؛ حيث إن عملية التلقي قائمة على مدى تفاعل القارئ مع النص وإبداعه في ذلك.

ويتفق **ياوس** مع **إيزر** فيما ذهب إليه من تقسيم للعمل الأدبي، حيث يقول: « التلقي بمفهومه الجمالي، ينطوي على بعدين: منفعل وفاعل في آن واحد. إنه عملية ذات وجهين أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ والآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل (أو استجابته له)،... حيث يمكنه أن يستجيب للعمل بأن ينتج لنفسه عملا جديدا»[3]، حيث يمكن هذا التفاعل القائم بين الأثر (أثر الإبداع) واستجابة المتلقي من إنتاج إبداع فني جديد.

ولا يمكن حدوث التلقي الأدبي من دون إستراتيجية تحدد الفضاء النفسي والمعرفي والاجتماعي أي الحدود التاريخية لحياة الأعمال الأدبية، بحيث إن القراءة هي الطرف الثقافي لعملية الإبداع إن لم نقل أنها إبداع أيضا. ولكي تكتمل عملية التلقي فإنها تستوجب إجراءات نظرية ونقدية أهمها:

---

[1]- المرجع السابق، ص38-39.

[2]- فولغانغ إيزر: فعل القراءة-نظرية جمالية التجاوب في الأدب-، ص12.

[3]-هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي -من أجل تأويل جديد للنص الأدبي-، تر: رشد بنحدو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016، ص110.

1. أفق التوقعات:

يستخدم **ياوس** أفق التوقعات محددا به مجموعة من المعايير الثقافية والاجتماعية والشفرات الأخلاقية المحددة في زمن ما والخاضعة للتغير التاريخي، حيث تشكل هذه المعايير والشفرات أفق القارئ الذي سيلج به عالم النص[1].

فأفق التوقع لدى القارئ يقوم على جملة من الاحتمالات والتوقعات المكتسبة من تجارب سابقة يتسلح بها لمواجهة النص الأدبي. لذا فإن **سعيد يقطين** يعد قارئا للتراث(السيرة الشعبية) تسلح بما اكتسبه من خبرات وأفكار ومناهج ودراسات غربية وتراثية وآراء اجتماعية ونقدية حول النص المدروس، ليكون أفق انتظار–خاص به– استطاع أن يدخل به إلى العالم النصي لنص السيرة الشعبية، ليكشف أغواره ويحقق انسجاما بين ما يحمله هو كمتلق من أفكار وخبرات وآليات وما ينطوي عليه نص السيرة الشعبية من معلومات ومفاهيم وأفكار كذلك.

2. المسافة الجمالية:

ويقصد بها الدرجة التي ينفصل بها عمل ما من أفق توقعات قرائه الأولين[2]. فالمسافة الجمالية لا تتحقق إلا بالانزياح عما هو مألوف وسائد.

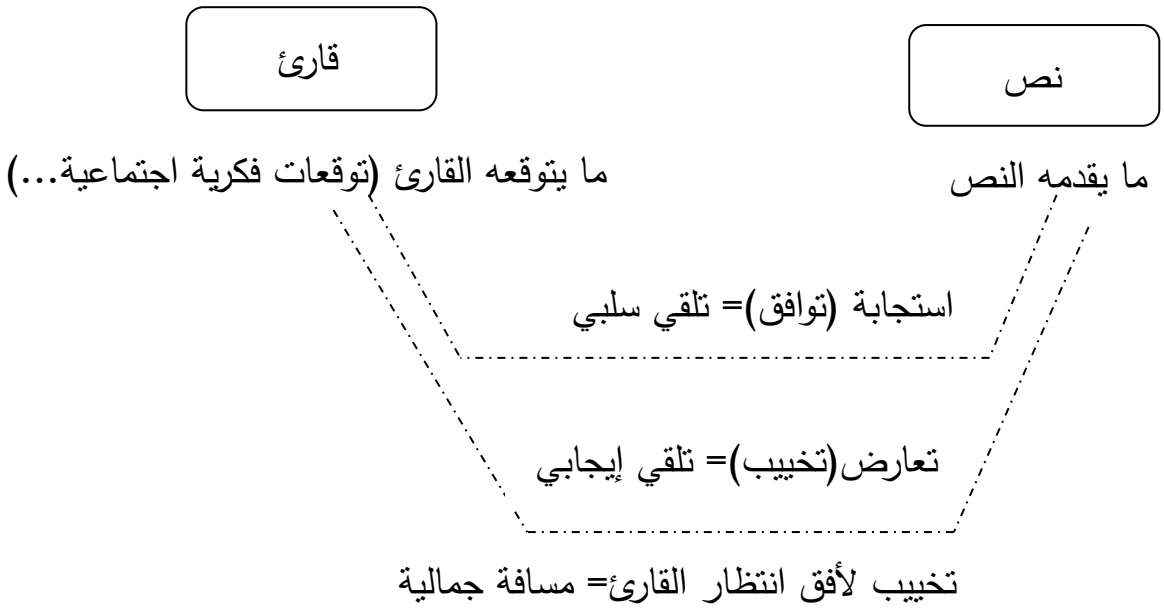
وبهذا، فإن التعارض الذي نشأ في بداية تلقي العمل السردي (نص السيرة الشعبية)، بين أفق انتظار(من حيث إنه نص مهمش لا سردي وغير أدبي) الناقد **سعيد يقطين** وما قدمه نص السيرة الشعبية كذلك، خلق تخييبا لأفق انتظار الناقد وهذا ما

---

[1]– ينظر حسن البنا عز الدين: قراءة الأنا/قراءة الآخر: نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008، ص28.

[2]– ينظر المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

أسس لمسافة جمالية بينه وبين النص، هذه المسافة الجمالية أدت بالبحث في البنية النصية للسيرة الشعبية ومن ثمة إثبات نصيتها.



شكل 01: المسافة الجمالية.

3. **المتعة الجمالية:** تتبلور من خلال مقولات الثالوث الجمالي الذي جاء به **ياوس:**

- ✓ إنتاجية الخبرة الجمالية: وهي تلك المتعة التي تكبح بممارسة المرء لقدراته الإبداعية[1]، حيث يتحول فعل الإبداع من المؤلف إلى المتلقي وذلك من خلال عملية تلقيه للنص وتفاعله معه.

[1] - روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال –مقدمة نظرية–، ص93.

- ✓ استقبالية الخبرة الجمالية: «وهي إدراك جمالي لفعل الإبداع الجمالي... بواسطة الوظيفة اللغوية والنقدية الخلاقة»[1]، ويقصد بها توفر المتعة لدى القارئ والناجمة عن الخبرة الجمالية التي أبدعها.
- ✓ اتصالية الخبرة الجمالية: وهي مكون اتصالي يحدث من خلاله تفاعلات بين الفن ومتلقيه، حيث تستلزم جميع الاتصالات الإجرائية «حركة أمامية وخلفية بين المراقب الجمالي الحر وموضوعه غير الحقيقي، حيث الذات في متعتها الجمالية تستطيع التحرك عبر إجمالي السلوكات»[2]، بمعنى أن العملية التواصلية الجمالية تتم عندما يحدث تفاعل بين المتلقي (القارئ) وبين إجمالي السلوكات التي يعطيها النص المنتج (إنتاجية الخبرة الجمالية) من قبل القارئ.

وكذلك الشأن بالنسبة للناقد **سعيد يقطين**؛ فقد استعان بأفكاره وخبراته المعرفية في تلقي نص السيرة الشعبية بأسس علمية وآليات ممنهجة، ما خلق حسا جماليا ومتعة لديه كمتلق نلمسها من خلال تعامله مع نص السيرة الشعبية. كما ساعدته الأفكار والخبرات السابقة وكذا حسه الجمالي (المتعة الناجمة عن تلقيه لنص السيرة الشعبية) على إنتاج معنى وتأويل جديدين وهذا ما يسمى بالمتعة الجمالية.

وقد ساهم **إيزر** في تطوير مجموعة أخرى من المفاهيم الإجرائية من بينها القارئ الضمني، والذي يعني به« بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة»[3]،

---

[1] – المرجع السابق، ص96.

[2] – المرجع نفسه، ص97.

[3] – فولغانغ إيزر: فعل القراءة–نظرية جمالية التجاوب في الأدب–، ص30.

ويحدد النص معالم تلك البنية النصية، بحيث يمكننا التمييز بينه (القارئ الضمني) وبين القارئ الفعلي الممسك للنص.

4. **مواقع اللاتحديد:** والتي اصطلح عليها **إيزر** بالبياضات أو الفجوات؛ «حيث يتوجب على القارئ أن يملأها بواسطة صوره الذهنية الخاصة من أجل تكوين معنى للعمل الأدبي»[1]، مما يعطي للنص بعدا جماليا وإنتاجيا(إنتاج معنى للنص).

حيث تسمح تلك الفراغات النصية للقارئ **سعيد يقطين** بالاستعانة بخبراته السابقة من أجل ملئها ومن ثمة إعطاء السيرة الشعبية تأويلا ومعنا جديدا وموقعا أدبيا يسمح لها بالانضواء تحت ما يسمى بالنص الأدبي العربي.

5. **الاستراتيجيات النصية:** ويقصد بها **إيزر**«البناء الذي ينظم عرض الذخيرة (المضمون)...بناء ملازم للنص وسلوكيات الإدراك التي تنبه القارئ...ووظيفتها هي تغريب المألوف»[2]، فالإستراتيجية النصية حسب **إيزر** هي إعادة تنظيم الاصطلاحات (مجموعة المعايير الثقافية والاجتماعية والتقاليد الأدبية) من أجل تشكيل خلفية لإجراء الاتصال(بين النص والقارئ) وتوفير إطار عمل يتم من خلاله تنظيم معنى النص؛ بحيث يتمكن القارئ من خلال إعادة تنظيم الاصطلاحات المألوفة وإعادة تقويمها في الحياة.

وهو ما جاء به نص السيرة الشعبية، حيث تضمن العديد من المعايير الثقافية والاجتماعية ولكن بطريقة غير مألوفة للقارئ. وذلك عبر ربط فضاءات النص (نص السيرة الشعبية) بعالم الغيبيات (عالم الجن)، وكذا الاستعانة في

---

[1]- المرجع السابق، ص105.

[2]- روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال -مقدمة نظرية-، ص107.

تركيب شخصياته بالشخصيات العجائبية والغريبة والمدن الخيالية...، حيث أن إعادة تنظيم الوقائع بطريقة غير مألوفة للقارئ **(سعيد يقطين)** جعلته يتواصل مع النص. ووفق منهج محدد وآليات إجرائية منظمة استطاع الناقد من خلالها أن يحلل نص السيرة الشعبية ويكشف بنياته النصية المضمرة ليكشف بذلك عن معنى جديد لذلك النص، يؤدي هذا المعنى الجديد إلى إعادة موقعة السيرة الشعبية ضمن الأدب العربي، واعتبارها نصا سرديا يستحق الدراسة والتفكير به لا التهميش.

وانطلاقا من الإجراءات النقدية التي قدمتها نظرية التلقي في مجال القراءة، بحيث تسعف تلك الإجراءات في استكناه مدلولات النص وتبين بجلاء كيفية تلقي النصوص الأدبية وطريقة معالجتها والتعامل معها وحتى تمثلها، وبناء على عنوان بحثنا الموسوم بتلقي التراث السردي نستعير بعض المفاهيم والآليات والإجراءات النقدية لنظرية التلقي حتى نستهدي بها في قراءة ومعرفة كيفية تلقي **سعيد يقطين** للتراث السردي كنص أدبي، ولما كان هدفنا تقصي عملية تلقي التراث السردي في النقد العربي المعاصر **(للناقد سعيد يقطين)** يبقى أمر تجنيسه (التراث) وإثبات نصيته غامضا ويقتصر تجليه على معرفة المنهج الذي اتبعه الناقد؛ وذلك من خلال مزاوجته بين المناهج النقدية الغربية والنقد العربي القديم. وهو ما سنقوم بتوضيحه في الفصول القادمة. ولكن قبل ذلك نحاول تقديم إيضاحات حول منهجنا في ذلك.

2. نقد النقد:

لقد كانت ممارسة الإبداع الأدبي أسبق من تحديد مصطلحاته ومفاهيمه، كما أن عملية الحكم على الإبداع الأدبي قد رافقت إنتاجه. مما يعني أن نقد النقد قد ظهر

متزامنا مع النقد كذلك، غير أن ممارسَته (نقد النقد) افتقرت إلى الوعي بمفهومه وكذا مناهجه والأسس النظرية الضابطة والمحددة له« فهو يحمل مفهوما ملتبسا قابلا بأن يشرح بتصورات مختلفة بل متناقضة أحيانا ويستحيل عليها أن تنسجم وتتلاءم في نموذج: أي في بناء نظري متماسك»[1]، فرغم تعدد الكتابات في مجال نقد النقد، إلا أنها لا تزال كتابات مستنسخة عن النقد الأدبي، فترى النقاد« يستخدمون مناهج دراسة الأدب دون التساؤل عن صلاحيتها بالنسبة لدراسة النصوص النقدية»[2]، فيبتعد بذلك دارس النص النقدي عن هدف الدراسة(نقد النقد) وينشغل بدراسة المنهج النقدي الذي اشتغل عليه ناقد النص الأدبي.

يعد كتاب نقد النقد–روايه تعلم– **لتزفيتان تودوروف** من الكتب النقدية الغربية التي خاضت في نقد النقد؛ حيث مارس صاحب المؤلف من خلاله نقد النقد عمليا ودون تنظير، ويتجلى لنا ذلك من خلال استعراضه لآراء كل من منظري الأدب (كالشكلانيين الروس) ونقاد (كسارتر، بلانشو، بارت، باختين...) وكذا مراسلات ومحادثات بينه وبين نقاد آخرين (كآيان وات وبول بنينو). ولا يكشف **تودوروف** عن المنهج الذي اتبعه في نقد النقد وإنما يتخذ تقنية السرد والمحاورة في ذلك، فيقول« يمكنني الدفاع عن موضوع كتابي هذا بالاحتجاج بأن النقد ليس ملحقا سطحيا للأدب وإنما هو قرينه الضروري فلا يمكن للنص أبدا أن يقول حقيقته الكاملة»[3]، كما يسعى **تودوروف** من خلال محاورة

---

[1]– محمد الدغمومي: نقد النقد–مدخل ابستمولوجي–، الأقلام، ع6، وزارة الثقافة والإرشاد، العراق 1990، ص50.

[2]– حميد لحمداني: سحر الموضوع–عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر–، مطبعة آنفو–برنت، المغرب، ط2، 2014، ص8.

[3]– تزفيتان تودوروف: نقد النقد– رواية تعلم–، تر: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1981، ص16.

كتابات الكتاب الذين خصهم بالدراسة والتحليل إلى الوقوف على أهم ما كتبوه حول الإيديولوجية، حيث يقول: «إنني الآن في وضع يسمح لي بتحديد طبيعة الفكر الذي أتعقبه في التفكر المعاصر حول الأدب...سأبحث لدى الكتاب الذين أتناولهم بالتحليل عن العناصر العقائدية الي تعيد النظر بالجماليات الإيديولوجية»[1]، ويواصل محددا الإيديولوجية التي يسعى للكشف عنها من خلال محاورته للنصوص النقدية والأدبية، حيث يقول«إنني أسعى بادئ الأمر إلى تحديد ما يدين به للإيديولوجية الرومنطيقية كل مؤلف أتعرض له بالتحليل؟ وأتوقف بعد ذلك عند العناصر الفكرية لديه التي تعترض عن عمد منه أم لا هذا الإطار وتتجاوزه»[2].

يتجلى لنا من خلال ما سبق منهج **تودوروف** في تعامله مع المؤلفات النقدية، وذلك بسعيه في البداية إلى الإمساك بالإيديولوجية (إيديولوجية المؤلف) وذلك بعد التحليل والتمحيص القائم على محاورة النص النقدي، ثم يكشف بعد ذلك عن مدى توافق عناصر النص وأفكاره مع أفكار الرومنطيقية. **فتودوروف** يفرض في بداية ممارسته النقدية مبدءا أساسيا(الإيديولوجية الرومنطيقية) يحاور من خلاله نصه النقدي المستهدف بالدراسة، مبينا بعد ذلك ما إذا كان هذا النص النقدي قد توافق وهذا المبدأ أم عارضه.

ولكننا –وفي بحثه الأخير الذي عنونه ب"نقد حواري" – نجده يقر لناقد النقد أساسا نقديا يخالف ما قام به هو عند ممارسته لعملية نقد النقد (وهو مناقشة النصوص ومحاورتها منطلقا من حقيقة الإيديولوجية الرومنطيقية ومحاولة الكشف عنها ضمن النصوص)، فقد عرف نقد النقد بأنه حوار...إنه لقاء صوتين؛ صوت الكاتب وصوت

[1]– المرجع السابق، ص22.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الناقد[1]. ويشترط في هذا النقد أن لا يمتلك الحقيقة مسبقا وإنما يرى أن يبحث الناقد عنها من خلال محاورة النص النقدي؛ حيث يقول « فلا يجب إخضاع البحث عن المعنى لحقيقة نملكها مسبقا فليس لدينا سبب للامتناع عن البحث في الوقت ذاته عن الحقيقة وعن مجابهة معنى النص بها...لهذا السبب أدعو هذا النقد حواريا، إذ لا يمكن بلوغ الحقيقة التي أطمح إليها إلا بالحوار»[2].

وهكذا فهو يرفض كلا من النقد الدوغماتي والمتأصل ويميز بينهما؛ فالناقد الدوغماتي لا يدع الآخر يعبر عن نفسه إنه يحيط به من كل الجهات، لأنه هو نفسه يجسد العناية الإلهية والحقيقة المنزلة. أما الناقد المتأصل فبتخليه عن البحث عن الحقيقة يمتنع بنفسه عن أي إمكانية حكم، ومقابل هذا، يدعو **تودوروف** إلى النقد الحواري[3].

وينتصر **تودوروف** للنقد البنيوي ولكن على الطريقة الحوارية، وذلك من خلال تعريفه للأدب: لعبة شكلية لعناصره وفي نفس الوقت هيئة إيديولوجية...إنه ليس البحث عن الحقيقة ولكنه هذه الحقيقة أيضا[4]، فهو يمثل إحدى هذه الإيديولوجيات (الأدب=بنية+إيديولوجية)، فـ**تودوروف** يعتبر النص بنية شكلية إيديولوجية على الناقد أن يدخل في حوار معها وحتى يكتمل الحوار ويتحقق يشترط أن لا يكون الاتفاق التام بين المؤلف والناقد.

---

[1]- ينظر المرجع السابق، ص147.

[2]- المرجع نفسه، ص149.

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص147.

[4]- ينظر المرجع نفسه، ص150.

فنقد النقد ينبني على الحوار القائم بين الناقد والنص النقدي، غير أن هذا البناء لا يكتمل إلا من خلال« اختيار زاوية نظر معقولة وملائمة نصطنعها أداة للفهم، ...تجعلنا نختلف أو نتفق مع النص وتجعل لاختلافاتنا شرعية الانتساب إلى المعرفة»[1]

وقد اختلفت تعاريف نقد النقد بين النقاد العرب وتحديد أسسه، ومرد ذلك الاختلاف إلى تعدد المشارب المعرفية والعلمية التي يستقي منها النقاد مفاهيمهم عن نقد النقد، ومن بين هؤلاء النقاد نذكر:

محمد الدغمومي فقد عرف نقد النقد على أنه بناء معرفي وظيفي يعمل بإستراتيجية واحدة وينتج معرفة تصب في مجرى المنهجيات، هذه الإستراتيجية تقتصر على معرفة طبيعة الممارسة النقدية (آلياتها، مبادئها، غاياتها، معرفتها)[2]. فناقد النقد – حسب **محمد الدغمومي**– عليه العمل على كشف الآليات النقدية التي مارسها الناقد على الإبداع الأدبي وكذا مبادئه وغاياته ومنهجه. غير أن ذلك لن يخرج ناقد النقد عن كونه دارسا لمنهج نقدي لا غير يستقصي أسسه وآلياته. وهذا لن يسمح له بإضافة شيء عما هو موجود من تعريف للمناهج النقدية.

أما **جابر عصفور** فيرى أن نقد النقد« بمثابة المراجعة في النشاط المرتبط بالأدب..، وهو قول آخر عن النقد يدور حول مراجعة القول النقدي ذاته وفحصه وأعني مراجعة مصطلحات النقد وبنيته المنطقية ومبادئه الأساسية وفرضياته التفسيرية وأدواته

[1]– محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط1، 1999، ص10.

[2]– ينظر عبد الحكيم الشندودي: نقد النقد– حدود المعرفة النقدية–، افريقيا الشرق، المغرب، دط، 2016، ص17–18.

الإجرائية»[1]. يدلنا **جابر عصفور** من خلال هذا التعريف على أهم الأسس التي يتوخاها ناقد النقد عند دراسته للنص النقدي، تلك الأسس القائمة على الوقوف على أهم المصطلحات النقدية وكذا الإمساك بالبنية الأساسية للنص النقدي وكذا آلياته الإجرائية.

ويضيف **حميد لحمداني** الوصف كأساس قوي للعملية النقدية حيث يقول:« ويتضح لنا أن نقد النقد بحكم تخصصه في تأمل مناهج النقد الأدبي، سواء في جانبها النظري أو التطبيقي، مدعو إلى استخدام أداة الوصف، فهي وسيلته الأساسية في للنظر في الأعمال النقدية...»[2] ويواصل قائلا: «ويبقى الجانب الوصفي هو البديل الذي يمكن من اقتحام عالم الاتجاهات النقدية الروائية، وكذا اقتحام أنماط الممارسات التحليلية المصاحبة لها»[3]، فالوصف أداة لا غنى عنها سواء تعلق الأمر بالنقد الأدبي أو نقد النقد.

فالنقد ونقده إذن يحتلان مكانة هامة في سياق تحقيق النقلات والإضافات على تاريخ الفكر، ومعاينة واقعنا الأدبي والنقدي[4]. لذا يتجه بحثنا نحو المساهمة في معالجة بعض نتاجنا النقدي الأدبي الخاص بمعالجة التراث السردي العربي والذي تمثل في كتابات **سعيد يقطين**. وطبقا لما جاء في التعاريف السابقة حول نقد النقد وأسسه يمكننا استخلاص أهم الأسس النقدية التي بواسطتها سوف نقتحم بها النصوص النقدية **لسعيد يقطين** ونجملها في يلي:

---

[1]- جابر عصفور: قراءة في نقاد نجيب محفوظ- ملاحظات أوليه، مجلة فصول، مج1، ع3، 1981، ص164.

[2]- حميد لحمداني: سحر الموضوع-عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر-، ص10.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- ينظر سليمان نبيل: مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة، لبنان، ط1، 1983، ص5.

1-تحليل النص النقدي من أجل الكشف عن التوجهات الفكرية والمؤثرات الثقافية التي جعلت الناقد يتبنى منهجا نقديا دون سواه.

2-قراءة النص النقدي قراءة محاورة واختلاف، وفي الوقت نفسه نقدم قراءتنا الخاصة.

3-الكشف عن صيرورة النقد الأدبي وتحولاته والربط بين هذا التحول وما قدمه الناقد في نصه النقدي.

4-مراجعة مصطلحات الناقد وآلياته وأدواته الإجرائية.

5-تغيير أفق القارئ وذلك من خلال توجيهه إلى معرفة كيف ولم وماذا قال الناقد.

6-الاستعانة بما قدمته العلوم الأخرى في محاورة واستنطاق النص النقدي.

7-تقديم إضافات معرفية في الساحة النقدية.

لذا، فإن ما نهدف إليه من خلال هذا البحث هو الوقوف على ما أنجزه هذا الناقد من خلال تبنيه لرؤية عملية منهجية تعنى بالبحث في طرائق السرد وبنيات المحكي وتشكلاته وتقنياته وصياغة آليات تحليله وإرساء أسس إجرائية بمقاربته بنيويا، وذلك تطبيقا على النصوص السردية، وهذا ما يدفعنا إلى رصد مقومات الفكر النقدي عند **سعيد يقطين** وتحديد مجال الدراسة الذي اشتغل عليه، وهي كما يرى **تودوروف** ضرورية في النقد المنطلق من مرجعية أصلية وواحدة[1]. كما يتحدد منهجنا في دراسة المتن النقدي من خلال اطلاعنا على كل الاتجاهات العلمية والتيارات النقدية، ثم نقوم باختيار المواقف والاتجاهات الأكثر متانة وعلمية ووفقها نقوم ببناء منهج نقدي نؤسس من خلاله قراءة فاعلة للنص النقدي.

[1]- ينظر لوكام سليمة: تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، 2009، ص13.

الفصل الأول:تطور مفهوم السرد في النظريات الغربية

1. مفهوم السرد.
2. علم السرد.

الفصل الأول: تطور مفهوم السرد في النظريات الغربية

يعد السرد مظهرا من مظاهر الحياة، وأساسا حيويا فيها، فبواسطته يمكننا تفسير الواقع من جهة ووصفه وترجمة تجاربه بواسطة اللغة من جهة أخرى، كما يعد من المصطلحات النقدية الغربية الحديثة المثيرة للاختلاف والجدل ومرد ذلك أنه بناء فني يدخل في تشكيل العديد من الأنواع النثرية، كالقصة والأمثال والسير والملاحم والرواية...فاتخذ هذا المصطلح النقدي عدة مفاهيم نحو: الحكي، الخطاب، القصة.

1. مفهوم السرد:

لتحديد مصطلح السرد بدقة كان من الضروري الوقوف على أهم المفاهيم الغربية والعربية التي عرفت هذا المصطلح وحاولت تحديد مفهومه، لذا سنقدم عرضا حول ذلك:

أ. في النقد الغربي:

لابد من الإشارة إلى أنه في تعريفنا للسرد في النقد الغربي سنستدل بتعريفات كل من **تزيفيتان تودوروف وجيرار جنيت** و**رولان بارت (Roland Barthes)**؛ ذلك أن الناقد **سعيد يقطين** اعتمد في مشروعه النقدي دراساتهم حول السرد، بالإضافة إلى أنهم تناولوا تعريف السرد من جانبه الأدبي. ولأننا نرمي إلى التنويع بين الاتجاهات نستدل كذلك بتعريف **بول ريكور(Paul Ricœur)** ذي الفكر الفلسفي، كما أدرجنا تعريف كل من **رنيه ويلك(René Wellek)** و**آوستن وآرن (Warren, Austin)** باعتبارهما منظرين للأدب.

يعرف **تودوروف** السرد بأنه:«تحول الخطاب باعتباره مظهرا لفظيا ومتتالية من الجمل إلى تخيلٍ بفعل عملية بناء تتم في ذهن القارئ، ويكون ذلك وفق ثلاث خصائص

مميزة للأخبار يتضمنها الخطاب(الصيغة، الزمن، الرؤية)»[1]. فالسرد هو عملية تحويل الخطاب الذي يتكفل الراوي بإنشائه إلى عالم خيالي، هذا الأخير يتوقف وجوده على القارئ والذي يتم بفضل مقولات مميزة للأخبار: الصيغة، الرؤية، الزمن.

فيتوقف السرد –حسب **تودوروف**– على العملية الذهنية للقارئ، حيث يقوم هذا الأخير بإعادة ترتيب الزمن ووجهات النظر داخل النص المروي.

بينما يرى **جيرار جنيت** السرد بأنه فعل الخطاب، يتكفل الراوي بإنجازه على أن يشمل مجموعة من الأحداث الحقيقية أو المتخيلة، حيث يقول بأنه (السرد): «الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج الخطاب(شفهي أو مكتوب)، أي واقعة روايتها بالذات، كما يدل على الوضع الذي ينطق به فيه (الخطاب)»[2]، وفي موضع آخر يعد **جنيت** السرد بأنه:« تمثيل لحدث أو مجموعة من الأحداث حقيقية أو خيالية بواسطة اللغة أو بتعبير أدق بواسطة اللغة المكتوبة»[3]، فكل الخطابات اللفظية وغير اللفظية والمتضمنة للأحداث الواقعية أو الخيالية تسمى سردا.

كما عمد **جيرار جنيت** إلى إزالة اللبس الذي يعتري مصطلح الحكاية، فقد ميز بين الحكاية بصفتها مضمونا حدثيا أي قصة (سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخييلية)، والحكاية بصفتها خطابا سرديا (المظهر اللفظي والتتابع الجملي أو الخطاب الشفوي)،

---

[1]- ينظر تزفيطان طودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص45.

[2]- ينظر جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد المعتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص13،15.

[3]-. Gérard Genette: Frontières du récit, communications, vol 8, N° 1, 1966, p152

والحكاية بصفتها فعلا سرديا (رواية الحدث ومضمون القصة)[1]. فيتحدد السرد بذلك من خلال علاقة الخطاب بالفعل المنتج له والمضمون الحدثي (القصة).

بينما يوسع **رولان بارت (Roland Barthes)** في مظهر السرد فينقله من مظهر العملية التواصلية بين الراوي والمروي له ليسقطه على كل مظاهر الكون، حيث يرى أن السرد يمكن أن يقدم بواسطة اللغة المكتوبة أو الشفوية، عن طريق الصورة، ثابتة أو متحركة، فهو حاضر في الأسطورة والحكاية كما هو قائم في الكوميديا والتراجيديا والقصة أيضا واللوحة المرسومة، وفي الزجاج المزخرف والسينما[2] كما أن القصة وهي مضمون السرد حاضرة في الكوميديا والمسرح الإيمائي والصور الملونة وإنها لحاضرة أيضا في كل محادثة، حاضرة بكل هذه الأشكال غير المتناهية تقريبا، في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة وفي كل المجتمعات وإنها لتبدأ مع التاريخ الإنساني نفسه[3].

فقد بحث **بارت** بذلك في أشكال السرد ومظاهره؛ حيث ربطه بكل أشكال الحياة، فالسرد –حسب **بارت**– قائم وموجود حيثما وجدت تفاعلات الإنسان وإبداعاته، ومنها اللغة الأدبية.

وفي دراسته لمضمون السرد نجد **بارت** يفرق بين المؤلف المادي والراوي في القصة، حيث يفرض وجود علاقة إشارية تربط بين الشخص المؤلف (المادي) ولغته، وتتجلى هذه العلاقة الإشارية من خلال إعلان المؤلف عن وجوده في القصة أو اختبائه

---

[1]– ينظر جيرار جنيت: خطاب الحكاية– بحث في المنهج–، تر: محمد المعتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، مصر، ط2، 1997، ص17.

[2] – Roland Barthes: Introduction à l'analyse structurale des récits, communication, vol 8, N° 1, 1966, p1

[3]– ينظر رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للترجمة والنشر، ط1، 1993، ص25–26.

أو انمحائه منها، فيتجلى حضور المؤلف أو عدمه من خلال الإشارات التي يغرسها في القصة[1].

بينما ينطلق **بول ريكور** في تحديده للسرد من تأويلاته الفلسفية للآنية والزمان؛ حيث إن«الآنية هي الفهم وهذا الفهم يتجه نحو المستقبل، فتصبح بذلك لا ماهية لها لأنها تتطلع نحو المستقبل باستمرار، غير أن ما يضفي صفة الوجود لتلك الماهية هو الزمان»[2]، بمعنى أن الإنسان وغيره من الأشياء لا ماهية ولا وجود لهم من دون سيرورة زمنية، فلا نستطيع مثلا أن نحدد وجود شيء ما في لحظة زمنية معدومة (الزمن يساوي صفر)، فوجود الأشياء مرتبط بالحركة الزمنية، ويسقط **بول ريكور** هذا المفهوم الفلسفي على السرد ليعطي له مفهوما جديدا هو"الهوية السردية"[3]، حيث تتحقق هذه الهوية السردية من خلال التتالي السردي المرتبط بالزمن (أفعال ماضية وحاضرة ومستقبلية).

وبذلك ينطوي السرد بحسب **بول ريكور** على أفقين[4]:

- ✓ **أفق التجربة:** وهو أفق يتجه نحو الماضي ولا بد أن يكتسب صيغة تصويرية تنقل تتابع الأحداث إلى نظام زمني فعلي.
- ✓ **أفق التوقع:** وهو الأفق المستقبلي الذي يظهر به النص السردي بمقتضى تقاليد النوع نفسه، أحلامه تصوراته ويوكل للمتلقي والقارئ مهمة تأويلها.

فأفق التجربة هو أحداث الماضي التي ترتبط بالزمن الفعلي، أما الأفق المستقبلي فهو الأفق الذي يستقبل فيه النص؛ حيث يقصد به أفق القارئ وفيه يتولى القارئ نقل

---

[1]- ينظر المرجع السابق، ص73.

[2]- ينظر بول ريكور: الوجود والزمان والسرد- فلسفة بول ريكور-، تر: سعيد الغانم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص28.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المرجع نفسه، ص31.

التجربة المعيشة والواقع إلى عالم آخر ممكن وذلك بوجود التأويل والخيال؛ حيث لا يكتمل انبناء النص السردي إلا بوجود متلق (قارئ) يعمل على تكامل الأفقين: أفق التجربة وأفق التوقع.

ويرى كل من **رنيه ويلك** و**آوستن وآرن** أن الحكاية والمرادفة للقصة هي حركة الأحداث المتتابعة والخاضعة للاستباق الزماني والتي تفضي إلى نهاية، فالحكاية يمكن أن تروى بواسطة التمثيل الإيمائي الصامت أو أن تحكى بواسطة قاص منفرد[1]، فيقوم السرد حسب **رنيه ويلك وآوستن وآرن** على طريقة تقديم أحداث القصة من سرعة تتابعها وكذا التناسب بين المناظر الحكائية والصور الدرامية وبين فحوى القصة وخلاصتها[2]؛ يتوقف السرد إذا على الراوي، وما يقدمه من إيماءات، وتمثيل للأحداث، وكذا تقديم وتأخير لها.

وقد ميز كل من **رنيه ويلك** و**آوستن وآرن** بين القصة كمادة حكائية (وهي مجموع العناصر المكونة) وبين الموضوع "sujet" (بناء حكائي)كسرد لهذه المادة، فيكون الموضوع هو العرض الفني المنسق للعناصر المكونة[3] أي الطريقة الفنية التي تقدم بها أحداث القصة، فيصبح بذلك الموضوع مرادفا للسرد.

تعددت مفاهيم النقاد الغربيين للسرد واختلفت باختلاف اتجاهاتهم ورؤاهم النقدية؛ هذا ما جعل منه مفهوما زئبقيا يصعب الإمساك به وتحديده، وهذا الاضطراب نفسه نلحظه لدى النقاد العرب وهو ما سنبينه فيما يلي:

---

[1]- ينظر رنيه ويلك وآوستن وآرن: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، دط، 1992، ص296.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص300.

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص301.

ب. في النقد العربي:

اختلف النقاد العرب في تعريفاتهم للسرد وذلك لاختلافهم في توجهاتهم المعرفية للمناهج الغربية المتباينة وكذا تأثر بعضهم بالتراث النقدي العربي[1] وهو ما نلمسه في تعريف **عبد الله إبراهيم**، حيث اعتبر السرد: هو النسج والتعبير[2]، حيث يقول:«...والسرد بوصفه مظهرا تعبيريا؛... حيث تتشكل بنيته السردية، من تضافر ثلاثة مكونات: الراوي والمروي والمروي له»[3]، فالسرد عند إبراهيم عبد الله يقوم على مظهرين: النسج، وهو أن يتكفل الراوي بالتوليف بين الأحداث وربطها بطريقة فنية، والتعبير هو عرضها على المتلقي وما يشمل عليه من تمثيل وإيحاء، حيث يقوم الراوي الفعلي بالمظهر الثاني، ذلك أن السرد العربي أساسه المشافهة، لذا يرى **عبد الله إبراهيم** أن دراسة السرد تركز أساسا على الجانب الخطابي له.

---

[1]- جاء في لسان العرب لا**بن منظور**: والسرد في اللغة : تقدمة شيء إلى شيء تأتي به منسقا بعضه في أثر بعض متتابعا. سرد الحديث ونحوه يَسْرُدُهُ سردًا إذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سردًا إذا كان جيد السياق له، وسرد الشيء سردًا وسرَّد وأسرَده: ثقبه، والسِّراد والمسرد: المثقب. والمِسْرَدُ: اللسان. والمِسْرَدُ: النعل المخصوفة اللسان. والسَرْدُ: الخرز في الأديم، والتسريد مثله. والسِّراد والمِسْرَدُ: المخصف وما يخرز به. والخَرْزُ مسرود ومُسَرَّد، وقيل سَرَدُها نسْجُها، ينظر أبو الفضل جمال الدين محمد ابن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، مادة سرد، حرف الدال، دار صادر، بيروت، لبنان، مج3، دت، دط، ص211.

[2]- في محاضرة ألقاها (عبد الله إبراهيم) بجامعة الجزائر2 بتاريخ:2016/11/02 على الساعة 10:00، اعتبر فيها السرد هو النسج وليس الخبر، والسارد هو الذي يبرع في نسج الصيغ السردية مستندا إلى الآية(11)من سورة سبأ:«أنِ اعْمَل سابغات وقدّر في السرد..»، أي: أَحْكِم صَنعتك في نسج الدّروع.

[3]- عبد الله إبراهيم: السردية العربية- بحث في البنية السردية للموروث العربي-، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1996، ص07 وص11.

أما العلم الذي يهتم بالسرد فقد اصطلح عليه السردية **Narrativity (narrativité)**، والتي تعنى بكيفيات ظهور المكونات السردية (الخطابية) ضمن البنية السردية[1].

ويعرفه **عبد الملك مرتاض:**« بأنه العمل السردي الذي ينشأ عن فن السرد الذي هو إنجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداثا خيالية في زمان معين، وحيز محدد، تنهض بتمثيله شخصيات يصمم هندستها مؤلف أدبي»[2]. كما عرفه :« بأنه الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص وحتى المبدع الشعبي (الحاكي)، ليقدم بها الحدث إلى المتلقي فكأن السرد هو إذا نسج الكلام، ولكن في صورة حكي، وبهذا المفهوم يعود السرد إلى معناه القديم حيث تميل المعاجم إلى تقديمه بمعنى النسج أيضا»[3].

يميز **عبد الملك مرتاض** –من خلال هذين التعريفين– بين مظهري السرد: النصي والخطابي، حيث يحدد المظهر النصي بمجموعة الأحداث التي تقوم بتمثيلها مجموعة من الشخصيات، بينما يحدد المظهر الخطابي بالطريقة التي يقدم بها القاص الشعبي هذه الأحداث للمتلقي، فيتفق بذلك كل من **عبد الملك مرتاض** و**عبد الله إبراهيم** حول تعريفهم للسرد باعتباره نسيجا من الكلام يعمل الراوي على تأليفه وإحكام نسجه وتقديمه للمتلقي.

---

[1]– ينظر المرجع السابق، ص07.

[2]– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية– بحث في تقنيات السرد–، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1998، ص219.

[3]– عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة –تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغدان–، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1993، ص84.

ويعرفه **سعيد علوش** بأنه خطاب مغلق، غير منجز، حيث يداخل زمن الدال(في تعارض مع الوصف)، ويلعب السارد فيه دور الوسيط بين الحدث والمتلقي[1].

فالنص السردي هو مجموعة الأحداث المرتبطة بزمن الدوال (الشخصيات الحكائية) وحركتها داخل المتن السردي، يتوقف إنجازه وتحقيقه على الراوي؛ حيث يلعب هذا الأخير دور الوسيط بين أحداث القصة ومتلقي هذه الأحداث.

أما **حميد لحمداني** فقد ربط السرد بالعملية التواصلية وعرفه بأنه الكيفية التي تروى بها القصة عبر قناة تربط بين الراوي والمروي له وما تخضع له من مؤثرات، والقصة لا تتحدد فقط بمضمونها ولكن أيضا بالشكل والطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون[2].

ويربط **عمر عيلان** بين الخطاب والبنية ضمن العملية التواصلية كذلك، فيعرف النص السردي بأنه مجموع الرموز والعلاقات اللغوية القائمة داخل النص السردي والتي تربط بين السارد المرسل، والمتلقي في النص. لذا فإنه لا يمكن إقامة سرد دون وجود سارد، ودون وجود متلقٍ أيضا[3].

فالسرد (كمنتج وسيرورة، موضوع وفعل، بنية وبنينة) المتعلق بحدث خيالي أو أكثر يقوم بتوصيله واحد أو اثنين أو عدد من الرواة لواحد أو اثنين أو عدد من المروى

---

[1]- ينظر سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لنان، ط1، 1985، ص110.

[2]- ينظر حميد لحمداني: بنية النص السردي -من منظور النقد الأدبي-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص45-46.

[3]- ينظر عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2008، ص70.

لهم[1]. ويصبح السرد بذلك عملية خطابية أساسها الحدث، يعمل على تحقيقها كلا من الراوي والمروي له.

ويذهب **سعيد يقطين** في تعريفه إلى أنه:«فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية يبدعها الإنسان أينما وجد وحيثما كان»[2]؛ حيث يستمد تعريفه هذا من تعريف **بارت** للسرد، الذي عد السرد مفهوما شاملا لكل صور الحياة الإنسانية وأنماطها.

2. علم السرد:

السرد موجود حيثما وجدت الحياة الإنسانية، لكن الوعي به والتقعيد له لم يتحقق إلا مع تطور الدراسات البنيوية والشكلانية، فعلم السرد هو«دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه»[3]، حيث يقوم على البحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راوٍ ومروي له ومن تقديم وتأخير لأحداث القصة وزمنها، لذا فهو العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوبا وبناءً ودلالة[4]، كما تسعى النظرية السردية إلى التمييز بين الحبكة والتقديم وبين القصة والخطاب، فهي تسعى إلى الكشف عن نموذج تقديم القصة[5]. فالسردية (علم السرد) علم قائم على دراسة

---

[1]– ينظر جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص122.

[2]– سعيد يقطين:الكلام والخبر–مقدمة للسرد العربي–، 1997، ص19.

[3]– ينظر ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص174.

[4]– ينظر عبد الله إبراهيم: السردية العربية– بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي–، ص9.

[5]– ينظر جوناثان كالر: النظرية الأدبية، تر: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، دط، 2004، ص105.

النصوص السردية، يعمل على منح النقاد والدارسين نموذجا نظريا يستوعب بالدراسة كل النصوص السردية، حيث يمكننا هذا النموذج من التمييز بين النص والخطاب.

ويعد علم السرد "Narratologie" فرعا من أصل كبير هو الشعرية "poétique" والتي تعنى باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية[1]، فتندرج بذلك السرديات (علم السرد) باعتبارها اختصاصا جزئيا يهتم ب"السردية" الخطاب السردي، ضمن علم كلي هو البويطيقا[2]، والشيء الجدير بالذكر هنا هو هذا الخلط المصطلحي بين النقاد العرب المحدثين حيث نجد **عبد الله إبراهيم** يدرج مصطلح الشعرية كترجمة لمصطلح "poétique" والتي تبحث في أدبية النصوص ويجعل من مصطلح علم السرد فرعا منها، في حين نجد **سعيد يقطين** يدرج مصطلح البويطيقا كترجمة لمصطلح "poétique"وهو علم يبحث في أدبية النصوص ويقسمه إلى اختصاصين: السرديات وهو علم يبحث في سردية النص الأدبي، والشعرية علم يبحث في شعرية النص الشعري[3].

وقبل التعرف على علم السرد وأهم اتجاهاته يجب المرور بالبويطيقا(الشعرية) لأنها الأصل الذي يحتوي موضوعنا.

أ. البويطيقا:

لقد نادى الشكلانيــون الروس بضـرورة ميــلاد علم جديد هو البويطـيقا ليــكون

---

[1]– ينظر عبد الله إبراهيم: السردية العربية– بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي–، ص9.

[2]– ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر–مقدمة للسرد العربي–، ص23.

[3]– يقصد بالسرديات العلم الذي يتخذ من السرد موضوعا لبحثه، أما البويطيقا فهي الأدبية التي تميز النصوص الأدبية عن غيرها من النصوص، ويعنى بالسردية: الحكائية وهي تمظهر السرد في النص، مما يسمح لنا بالتمييز بين نص سردي وآخر تقريري أو إخباري...

موضوعه الأدب بعد أن رأوا أنه ضاع في دروب العلوم الإنسانية الأخرى، وموضوع هذا العلم بالتحديد هو أدبية الأدب[1]، فقد« حاول الشكلانيون الروس وضع علم للأدب يستند إلى علم اللغة العام، وبذلوا جهودهم لاكتشاف القوانين الباطنة التي تحكم الأثر الأدبي»[2]، بعد أن كانت دراسة الأدب تقتصر على ما يصدره الناقد من أحكام ذاتية تارة وعلى ما تقدمه العلوم الإنسانية تارة أخرى، فقد كان ظهور البويطيقا إيذانا بظهور علم جديد يقوم«على تكريس الجهد لاستنطاق خصائص الخطاب الأدبي بوصفه تجليا لبنية عامة لا يشكل فيها الخطاب إلا ممكنا من ممكناتها»[3]، وهو ما يؤكده **تودوروف** فيعتبرها–أي البويطيقا– بأنها:«ليست وصفا أو تفسيرا صحيحا ومكتملا للأعمال الأدبية السابقة، بل هي دراسة الشروط التي تجعل من وجود هذه الأعمال ممكنا، فموضوع البويطيقا إذن ليست الأعمال الأدبية بل الخطابات الأدبية»[4] ويعرفها كذلك بأنها العلم الذي يبحث عن القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، فالشعرية إذن مقاربة مجردة وباطنية في الآن نفسه[5]، وبهذا يكون الأدب قد تخلص من تبعيته للعلوم الأخرى وكذا من الأحكام الذاتية ليُؤسس له علما قائما على استنباط القوانين الداخلية التي تحكمه وتصنع فرادته أو ما يسمى بالأدبية.

---

[1]– ينظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي– الزمن، السرد، التبئير–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3 1997، ص13.

[2]– محمد عزام: التحليل الألسني للأدب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دط، 1994، ص129.

[3]– ينظر حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص17.

[4]– Tzevetan Todorv: littérature et signification, librairie Larousse, paris, 1967,p8

[5]– ينظر تزيفطان تودوروف: الشعرية، ص23.

والأدبية حسب **رومان جاكبسون(Roman Jakobson)** هي:«تحويل فعل لفظي إلى أثره ونسق الأدوات التي تنجز هذا التحويل»[1]، أي خلق تأثير معين على المتلقي بواسطة عدد من الأدوات والتحويلات اللغوية على منجز لفظي محدد، فهي–أي الأدبية– عنصر من بنية معقدة، ولكنها تحول بالضرورة العناصر الأخرى وتحدد معها سلوك المجموع (الإبداع الأدبي)[2].

حيث يرى **رومان جاكبسون** أن:«الإبداعات الأدبية والتي تميزها الوظيفة الشعرية يجب أن تعرف في الواقع كرسالة لفظية بحيث تكون فيها الوظيفة الجمالية مهيمنة»[3]، أي أن ما يسمح بتصنيف النصوص إلى نصوص أدبية هي الوظيفة الجمالية للأدب (الأدبية).

أما النقاد العرب فقد اختلفوا في ترجماتهم لمصطلح البويطيقا كما تباينوا في تحديد مفهومه أيضا، فنجد الناقد **سعيد علوش** قد أطلق عليه مصطلح "الشاعرية"، واعتبرها – أي البويطيقا– درس، يتكفل باكتشاف الملكة الفردية، التي تضع فردية الحدث الأدبي: أي الأدبية، كما أنها تعرف كنظرية عامة للأعمال الأدبية[4]، فقد حدد تعريفا للبويطيقا بأنها علم ودرس يعمل على اكتشاف خاصية العمل الأدبي وميزته.

ويحدد **سعيد يقطين** مفهوم البويطيقا من خلال تعريف **جيرار جنيت** لها بأنها النظرية العامة للأشكال الأدبية، والشكل الأدبي هنا ليس إلا الخصائص النوعية

---

[1]– رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص78.

[2]– Roman Jakbson: question de poétique, Seuil, Paris 1973, p124

[3]– Marc Maesschalck: Questions sur le langage poétique à partir de Roman Jakobson, philosophique de Louvain, 1989, Vol 87 ,N° 75, pp 474.

[4]– ينظر سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص127.

للأدب[1]، بمعنى أن البويطيقا هي إخضاع النص الأدبي للدراسة العلمية من أجل تحديد الشكل الخاص به.

لذا فإن دراسة الوظيفة الشعرية تعني الدراسة الداخلية للفنون المختلفة[2]، فالبويطيقا كعلم يقوم بدراسة شعرية النصوص الأدبية وأدبيتها وذلك من خلال البحث في الأنظمة الداخلية للعمل الأدبي قصد استخلاص أبنيته الدلالية وشعريته المستقلة عن أي نظام خارجي، أما اللغة الشعرية فهي نظام ألسني مستقل يتميز بقيمته المستقلة عن أي عامل خارجي، كما أن استقلاليتها هي من تبرر وجودها[3]، بمعنى أن الأدبية نظام لساني تميزه استقلاليته عن الأنظمة الأخرى (غير اللسانية)، كما أن تأثيرها في المتلقي هي من تصنع تميزها عن الأنظمة اللسانية الأخرى(غير الأدبية).

من خلال ما سبق نجد أن **رومان جاكبسون** يعتبر الأدبية –وهي ما يميز الأعمال الأدبية– عنصرا جماليا من بنية معقدة بينما يعد كل من **تزفيتان تودوروف وجيرار جنيت** البويطيقا علما يهدف إلى الكشف عن تلك الأدبية التي تميز النصوص وتصنع فرادتها؛ فتسمح لنا بذلك البويطيقا بالكشف عن أبنية الخطاب الأدبي الداخلية التي تحدد تماسكه والتي من خلالها يتم إنتاج النصوص السردية موضوع السرديات.

ب. السرديات (علم السرد):

اتخذ السرد أشكالا مختلفة أدبية وغير أدبية فاتسع وطال كل المجالات، لهذا عمد الباحثون والنقاد الأدبيون إلى البحث في مفهومه ومحاولة وضع نظريات وقوانين تفسر

---

[1]– ينظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي– الزمن، السرد، التبئير–، ص14.

[2]– ينظر رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص35.

[3]– ينظر تزفيتان تودوروف: نقد النقد– رواية تعلم–، تر: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1981، ص24.

الأشكال المختلفة للسرد، وهذا ما أدى بالمساهمة في تأسيس علم جديد هو السرديات "**Narratologie**" وهو علم منحوت من مقطعين: "**Narrat**"وتعني السرد و"**logie**" وتعني علم[1]، ويعتبر **فلاديمير بروب** أول من أخضع الخطاب السردي للدراسة، من خلال دراسته الشهيرة مورفولوجيا الحكاية العجيبة[2]، ويعرف **ألجيرداس جوليان غريماس Algirdas Julien Greimas** السردية:«على أنها تقوم على مجموعة من الألفاظ المتتابعة، والموظفة المستندات فيها لتتشاكل –ألسنيا– جملة من التصرفات الهادفة إلى تحقيق مشروع»[3]. فهي علم يهدف إلى إقامة مشروع نظري يعمل على اكتشاف الأشكال السردية التي تقوم عليها الأبنية النصية للأعمال الأدبية.

يعرف علم السرد بأنه: « دراسة السرد والبنيات السردية»[4]، وهو علم يهدف إلى وضع قواعد للتشكلات الداخلية للأدب، بأجناسه وأنواعه المختلفة، ويعنى بوضع ضوابط لدراسة الخطاب السردي، بما يشتمل عليه ذلك الخطاب من(سارد ومسرود ومسرود إليه)، وصولا إلى كشف نظمه الداخلية[5]، وعلم السرد يتسع ليشمل عدة مجالات كالأساطير والحكايات الشعبية والأفلام السينمائية والمسرحيات وكذلك الموسيقى والرقص وفن الرسم والصور المتحركة[6]،« فمجال السرديات إذا، ليس ضيقا، بل تطمح في أن

---

[1]– ينظر عبد الله إبراهيم: السردية العربية –بحث في البنية السردية للموروث العربي–، ص10،

[2]– ينظر سعيد بنكراد: السيميائيات السردية– مدخل نظري–، منشورات الزمن، الرباط، المغرب، دط، 2001، ص17.

[3]– محمد ناصر العجمي: في الخطاب السردي– نظرية غريماس–، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، 1991، ص35.

[4]– سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص111.

[5]– ينظر عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي–مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص104.

[6]– ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ص174.

تكون علما كليا، ما دامت تهتم بالبنيات الحكائية في إطارها الشكلي، غير المحدود، قصد الكشف عن اللغة الباطنة (الدلالة)»[1]، فعلم السرد أو السرديات يستهدف بالدراسة البنى الحكائية وتعالقها داخل النصوص السردية بغية الإمساك بدلالتها.

وقد كانت بدايات هذا العلم مع الشكلانيين الروس الذين ربطوا السرد بالحكايات الشعبية والخرافية، ليشهد بعد ذلك تطورا على يد النقاد الفرنسيين أمثال **بروب وجيرار جنيت...**، وسنعرض سيرورة علم السرد بحسب هذا التطور.

✓ ***اتجاهات علم السرد:***

عرفت السرديات في عمومها اتجاهين اثنين، فقد نتج عن الدراسات النقدية للسرد ظهور اتجاهين رئيسيين في السردية أولهما السردية الدلالية أو كما يسميها **يوسف وغليسي** " السيميائية السردية" "**sémiotique narrative**"[2]، والذي يعنى بسردية الخطاب، أي العناية بدلالاته قصد الوقوف على البنى العميقة التي تتحكم به[3] ويمثل هذا الاتجاه: **فلاديمير بروب، غريماس، كلود بريمون(Claude Brémond)**[4]، أما الاتجاه الثاني فقد عالج العمل السردي من حيث كونه خطابا، ويسميه **عبد الله إبراهيم** بالسردية اللسانية التي تعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب من راوٍ ومروي إليه وعلاقات

---

[1]– نادية بوشفرة: مباحث في السيميائيات السردية، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، دط، 2008، ص29.

[2]– ينظر يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات–قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم–، منشورات مخبر السرد، قسنطينة، 2007، ص31.

[3]– ينظر عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي–مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة– ، ص146.

[4]– ينظر عبد الله إبراهيم: السردية العربية–بحث في البنية السردية للموروث العربي–، ص10.

الترابط بينهما، ويمثل هذا التيار كل من **بارت** و**جنيت** و**تودوروف**[1]. وسنعرض فيما يأتي أهم الاتجاهات في علم السرد، وما قدمه كل ناقد حول الآلية السردية وأسسها:

-فلاديمير بروب وبحثه عن الوظائف:

يرجع الفضل لظهور مصطلح علم السرد إلى **فلاديمير بروب** الذي عمل على الكشف عن أسلوب بناء النص ونمطه بهدف مساءلته في ذاته ولذاته من خلال بنيته الشكلية التي تهدف إلى الكشف عن الخصائص التي تميز الخطاب السردي من خلال دراسته الشهيرة مورفولوجيا الحكاية الشعبية 1928[2]، فقد عمل على استكشاف المبنى الحكائي من أجل الإمساك بالبنيات الداخلية التي تحكم تلك الحكايات؛ حيث يقول **فلاديمير بروب:**«سنقوم بالمقارنة بين الأبنية الحكائية "sujet" لهذه الحكايات، لهذا سنعزل أولا العناصر المكونة لهذه الحكايات العجيبة وهذا باتباع طرق خاصة، ثم نعمل على المقارنة بين هذه الحكايات بواسطة العناصر المكونة لبنياتها الحكائية، نتيجة هذا العمل ستمنحنا مورفولوجيا للحكاية، يعني هذا أننا نصف الحكايات بحسب عناصرها المكونة لها وعلاقة هذه العناصر فيما بينها ثم علاقتها مع الجموع»[3]، فقد حدد القوانين والأسس التي توجه البنية الحكائية للحكاية الخرافية؛ الأمر الذي جعله يحدد القانون العام للأشكال السردية.

إن اهتمام **فلاديمير بروب** بالمبنى الحكائي جعله يستخرج مجموعة من القوانين التي تحكم بنية العمل الخرافي:

---

[1]- ينظر عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي-مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة-، ص146.

[2] - ينظر سعيد بنكراد: السيميائيات السردية- مدخل نظري-، ص17.

[3] - Vladimir Propp : Morphologie du conte, traduction : Marguerite Derrida- Tzvetan Todorov et Clande Kahn, Seuil, 1965,p28

❖ **الوظائف:**

تأثر **فلاديمير بروب** في دراسته الشكلية للخرافات الروسية بالنحو الوظيفي؛ حيث قام بتحليل السرد من خلال الوظائف، وهو اصطلاح استقاه من تركيب الجملة في النحو الوظيفي، فبما أن لكل عنصر في الجملة وظيفة نحوية يستمدها من موقعه في التركيب، كذلك لكل حركة أو حدث وظيفة في السرد[1]. كما بين«**بروب** أن هذه الوظائف (وظائف الشخصيات) هي العناصر الثابتة والمتكررة في القصة العجيبة (الخرافة)»[2]؛ حيث يقول في ذلك «تبين لنا الدراسة أن الوظائف تتكرر بطريقة مذهلة داخل الحكايات، فبالرغم من اختلاف الشخصيات إلا أنها تؤدي نفس الأفعال، ضف إلى ذلك أنها تتضمن القيمة نفسها»[3]، فالأحداث الثابتة والدائمة هي وظائف الشخصيات، إن هذه الوظائف هي العناصر المكونة للخرافة[4]؛ بحيث يسمح لنا تكرار الوظائف وثباتها من تأسيس قانون يحكم البنية النصية للحكايات الخرافية.

بعد العمل الذي قام به **فلاديمير بروب،** وهو إحصاء أفعال الشخصيات وأحداث الحكاية، لخص مجموع هذه الأحداث وسماها بالوظائف، يقول في ذلك «هذه الوظائف تمثل أفعال الشخصية والتي لا تتحدد إلا داخل مجرى الحكي (الحبكة)»[5]، والوظيفة فعل تقوم به شخصية ما، من زاوية دلالته داخل سير الحبكة[6]، كما حدد العدد الإجمالي لهذه

---

[1]– ينظر إبراهيم خليل: بنية النص الروائي – دراسة–، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص52.

[2]– فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996، ص210.

[3]– Vladimir Propp: Morphologie du conte, p29

[4]– ينظر عبد الوهاب الرقيق: في السرد دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998، ص12.

[5]– Vladimir Propp : Morphologie du conte, p30

[6]– ينظر سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 1994، ص11.

الوظائف «بإحدى وثلاثين وظيفة وهي: الابتعاد، والحظر، والتجاوز، والاستخبار، والإخبار، والخديعة، والتواطؤ، والإساءة، والوساطة، وبداية الفعل المعاكس، والرحيل، وأولى وظائف المانح، ورد فعل البطل، وتلقي الأداة السحرية، والتنقل في المكان، والمعركة، وسمة البطل والانتصار، وسد الحاجة، وعودة البطل، والمطاردة والنجدة، والوصول متنكرا، والمزاعم الباطلة، والمهمة الصعبة، والمهمة المنجزة، والتعرف واكتشاف الخديعة، والتجلي، والعقاب، والزواج»[1]. لقد عمل **بروب** على هيكلة النص السردي (الحكائي)؛ وذلك من خلال إحصائه لأفعال الشخصيات المتواترة داخل المتن الحكائي وضبطها، ثم جعلها نموذجا نظريا يسهل عمل الناقد السردي في استنباط معاني النصوص الحكائية.

ومن خلال هذه الوظائف سيتبين أن الحكاية تتركب من ثلاث اختبارات[2]:

- ✓ الاختبار الترشحي: يتركز حول الشخصية البطل.
- ✓ الاختبار الرئيسي(الحاسم): يحدث فيه الصراع الأساسي الفاصل.
- ✓ الاختبار التمجيدي: يتم التعرف فيه على البطل ومكافأته.

وبعد تحديده للوظائف قام بتحديد ما يسميه بدائرة الفعل "sphère d'action"؛ ذلك أنه بإمكاننا ضم مجموعة من الوظائف إلى بعضها البعض لخلق دائرة فعل محددة لشخصية معينة وعدد الدوائر يتناسب وعدد الشخصيات الفاعلة داخل الحكاية، وهذا

---

[1]– فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، ص210.

[2]– ينظر رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2000 ، ص160.

العدد محدود لا يتجاوز سبع دوائر تحدد كل دائرة فعلا تقوم به شخصية معينة يقدمها **فلاديمير بروب** على الشكل التالي[1]:

- ✓ دائرة فعل المعتدي.
- ✓ دائرة فعل الواهب.
- ✓ دائرة فعل المساعد.
- ✓ دائرة فعل الأميرة.
- ✓ دائرة فعل الموكل.
- ✓ دائرة فعل البطل.
- ✓ دائرة فعل البطل المزيف.

هذه الوظائف تتكرر في كل القصص ويتعين منهج **بروب** وفق نقاط أربع[2]:

- الثبات: إن العناصر الثابتة والدائمة في الحكي هي وظائف الشخصيات، وهي العناصر الرئيسية المكونة له.
- المحدودية: عدد الوظائف التي تتضمنها الحكاية العجيبة محدود(31 وظيفة).
- التتابع: تتابع الوظائف وفق نظام محدد وثابت داخل المتن الحكائي وتتشابه مع وظائف الحكايات المختلفة، كما أن تتابع الأحداث له قوانينه ومنطقه الخاص على حد تعبير **كلود بيرموند**[3].

---

[1]- ينظر سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص13-14.

[2]- Vladimir Propp : Morphologie du conte, traduction : Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Clande Kahn, Seuil, 1965, p31-32.

[3]- ينظر سعيد بوعطية: المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية، N^{0}1, vol 1, semat 2013 , page 48, May, .

- بناء موحد: كل الخرافات العجيبة تنتمي، فيما يتصل ببنيتها إلى نفس النوع[1].

فباستخدام مبدأ التواتر (تواتر أفعال الشخصيات)، استطاع بروب أن يعطي نموذجا وظائفيا موحدا، حيث يمكنه هذا الأخير من معالجة كل الخرافات العجيبة.

وبهذا فإن قيمة المشروع البروبي لا تمكن في عمق التحليلات التي تسند هذا المشروع ولا في دقة الصياغات، وإنما في طبيعته الاستفزازية وفي قدرته على إثارة الفرضيات[2].

فقد استند في كتابه "مورفولوجية الحكاية الخرافة" على أسس علمية؛ قصد استنباط الأسس والقوانين التي تحكم المتن الحكائي، مستبعدا بذلك كل السياقات التاريخية والاجتماعية والنفسية لتلك الحكايات؛ لأن تلك السياقات تبعدنا عن الدراسة كما لا تسمح لنا بأن ندرجها داخل أطر نظرية.

وقد اعتبر **فلاديمير بروب** أن الوظائف ثابتة وأن ما يتغير هو الشخصية من حيث اسمها وصفاتها«فكل نمط من الشخصيات يملك طريقة خاصة في الدخول إلى مسرح الأحداث، وكل نوع يشير إلى أساليب خاصة تستعملها الشخصية للتسرب إلى الحبكة»[3]، ومن خلال هذه الفرضية فقد كان مدار البحث عند **بروب** قائما على مستوى الوظائف؛ وذلك باعتبارها عناصر متواترة داخل العمل الحكائي، يمكنه ضبطها وإحصاؤها على خلاف الشخصية التي تتميز بتعدد أساليبها وطرائق عرضها للأحداث داخل المتن الحكائي؛ وبهذا يكون **بروب** قد عمل على فحص المتن ونمذجته على المستوى الشكلي فقط، دون ولوجه لمعنى النص وبنياته الدلالية، فقد أضاع **بروب** بذلك

---

[1]- Vladimir Propp : Morphologie du conte, p33

[2]- ينظر سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص24.

[3]- المرجع نفسه، ص14.

مضمون الحكاية في رحلته من الملموس إلى المجرد، فبالرغم من تعدد النصوص السردية وكثرتها واختلافها سواء من حيث الشكل أو المضمون، حاول **فلاديمير بروب** وضع نموذج نظري بحيث يشمل كل الأنواع السردية، محولا بذلك النقد السردي إلى نقد تميزه الآلية والجمود.

اقتصرت دراسة **فلاديمير بروب** على البنية الشكلية (الحدث) للمتن الحكائي، ولكنها كانت فاتحة ودافعا لدراسات لاحقة كالسيميائيات السردية.

-غريماس ومفهوم البنية:

على خلاف ما جاء به **بروب** (الدراسة الشكلية المقننة للنصوص السردية) قام عمل **غريماس** على استنباط الأبنية العميقة للنصوص السردية والمحررة لمعانيها، ففي إطار مشروعه السيميائي«يعتبر السردية المحررة من المعنى الضيق الذي يربطها بالأشكال الصورية للحكايات مبدءا منظما لكل خطاب. تحدد البنيات السردية المستوى العميق لكل عملية سيميائية»[1].

فقد اهتم **غريماس** بالطريقة التي يمكن من خلالها استنباط معاني النص، لذلك راح يعتمد ويستند الكثير من الأدوات الإجرائية كالثنائيات اللسانية التي تحدد نظام اللغة: لسان/كلام، دال/مدلول، نظام/سيرورة، كما اعتمد مفهوم الثنائية التي تساهم في تشييد البنية الأولية للدلالة، وقد استلهم هذه الثنائية من اللساني **رومان جاكبسون** والتي تقوم على علاقة التضاد والتناقض[2].

[1]- ينظر رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص122.

[2]- ينظر سعيد بوعطية: المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية، ص50-49.

كما تعتبر المدرسة التوليدية أو النحو التوليدي من أهم الروافد لهذا الاتجاه، حيث استفاد **غريماس** من مفاهيمه المتعلقة بتقسيم الجملة إلى بنيتين واحدة سطحية وأخرى عميقة[1]، وقد ميز **نعوم تشومسكي (Noam Chomsky)** بين البنية السطحية والتي تتمظهر من خلال تتابع الكلمات التي يتلفظ بها المتكلم والبنية العميقة المتمثلة في القواعد التي حققت ذلك التتابع[2]، ومن خلال هذا المفهوم كذلك قسم **غريماس** الخطاب إلى بنية سطحية وبنية عميقة كمستويين متعالقين يسهمان في بناء النص.

قام **غريماس** بتقسيم النص إلى مستويين: (مستوى سطحي: niveau de surface، مستوى عميق: niveau de profond)؛ وذلك باعتماد العوامل الداخلية المنتجة لمعنى النص كأساس في دراسته السيميائية السردية للنصوص، بهدف الإمساك بالبنى التحتية التي تتحكم في تشكل البنية السطحية للنص.

أ. مستوى سطحي: niveau de surface

ويتم خلال هذا المستوى:«الاعتماد على المكون السردي الذي ينظم تتابع حالات الشخصيات وتحولاتها»[3]، وتتمظهر هذه التحولات من خلال الأدوار التي يتخذها الأشخاص داخل المتن؛ حيث يتم الكشف عن هذه التحولات عن طريق رصد وإحصاء حالات الشخصيات وتحولاتها من وضع معين إلى آخر داخل المتن الحكائي؛ كما يسمح هذا التحول للشخصية (الذات) بالإمساك بالموضوع، مما يقابله إنتاج للمعنى.

---

[1]– ينظر نور الهدى لوشن: علم الدلالة دراسة وتطبيق، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، دط، 2006، ص113.

[2]– ينظر رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص205.

[3]– جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، تر: جمال حضري، الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص12.

ومن خلال هذا المستوى يتوجب على المحلل النصي رصد مكونين اثنين: تركيب سردي(مكون سردي (لفظي))، دلالة سردية(مكون دلالي):

1. المكون السردي:

يقصد به كل وحدة دالة ترتبط بالسلسلة الكلامية أو النص المكتوب ومتقدمة على كل تحليل ألسني ومنطقي[1]؛ حيث يتم من خلالـه الكشف عن حـــالات الشخصـــيات وتحولاتها ضمن المتن السردي.

2. المكون الدلالي:

أو ما سماه **جوزيف كورتيس (Joseph Courtés)**:« المكون الخطابي الذي يتحكم في تسلسل الصور وآثار المعاني»[2]؛ حيث يقوم بمعاينة الأشكال المتمظهرة بحسب المضامين الموجودة في المكون السردي وبالتالي يسعى هذا المكون إلى توضيح الكيفية التي تتوزع بها كل من الوضعيات، والأحداث، والحالات، والتحولات في الخطاب.

إن غاية السرديات هو الإمساك بالمعنى؛ لهذا جعل **غريماس** الغاية من البحث في البنيات الداخلية وكيفية ترابطها وتعالقها، الإمساك بمعنى النص وذلك ضمن قالب زمني وفضائي، وفي هذا الصدد يقول **سعيد بنكراد:** « صب هذه الحدود المجردة داخل الوعاء الزمني وداخل الوعاء الفضائي»[3].

أسقط **غريماس** من عمله النقدي مصطلح الوظيفة الذي جاء به **فلاديمير بروب** والتي عرفها:« بأنها فعل تقوم به شخصية ما من زاوية دلالته داخل البناء العام

---

[1]- ينظر رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص65.

[2]- جوزيف كورتيس: : مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، ص12.

[3]- سعيد بنكراد: السيميائيات السردية-مدخل نظري-، ص70.

للحكاية»[1]، فقد اعتبر الفعل هو أساس الوظيفة، ولكن **غريماس** يجد ضرورة لازمة لتغيير هذا المصطلح لأنه قد توجد حالات لابد لها من فعل لتتحول من حالة إلى أخرى، فإذا كان رحيل البطل يعد وظيفة فإن النقص لن يكون كذلك، فيصل في النهاية إلى استبدال مصطلح الوظيفة بالملفوظ السردي[2]؛ حيث يقصد به كل تحويل سردي يحتوي الآليات التي تحكم الدورة الدلالية للنص (المربع السيميائي) ويتأتى لنا ذلك من خلال فحص منطلقاته اللسانية[3]؛ بمعنى أن عملية الانتقال من لحظة سردية إلى أخرى تتم على مستوى القيم المجردة للمتن الحكائي، وأنه لا يمكننا الكشف عن هذا التحول إلا من خلال تزمين وتفضية تلك القيم المجردة؛ أي عن طريق البنية السطحية للمتن الحكائي (المستوى التركيبي اللساني) .

ملفوظ سردي= وظيفة(عامل1، عامل2، ...)/

عامل= فاعل(شخصية+ فعل)+قصد.

فالملفوظ السردي لدى غريماس يقابل مصطلح العامل، والعامل هو ما اشتمل على شخصية وفعل وقصد، فقد أضاف مفهوم القصد للعامل حتى يتسنى له الإمساك بالأبنية الدلالية للنصوص، ويقصد بالعامل:« القائم بالفعل ومتلقيه»[4] .

وبذلك أصبح نموذج **غريماس** العاملي أكثر قابلية للتطبيق على كل الأنماط السردية.

---

[1]– المرجع نفسه، ص19.

[2]– ينظر سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص21.

[3]– ينظر رشيد بن مالك : مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة، الجزائر، دط، 2000، ص17.

[4]– السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2000، ص14.

✓ **النموذج العاملي:**

يعتبر النموذج العاملي من العناصر المكونة السطحية (المكون السردي)، وقد استفاد غريماس في تحديده لمفهوم العامل في الحكي من الدراسات الأنثربولوجية السابقة حيث نظر إلى الشخصية من جانبين(وظيفي(الأفعال)، وصفي(الألقاب))[1].

حيث استفاد من نموذج **سوريو**"**souriau**" والذي استخرج نموذجا عامليا من خلال التحولات التي تطرأ على الشخصيات المسرحية، يلخص مجموعة من التحولات على مستوى هذا الأخير[2]:

- ممثل الخير (القيم الموجهة).
- الحكم واهب الخير.
- المتحصل المفترض على القيمة.
- المساعد.
- الضديد.

كما استفاد **غريماس** من مشروع **فلاديمير بروب** الوظائفي حيث عدد الوظائف في المتن الحكائي بواحد وثلاثين وأعاد **غريماس** شكلنتها لتصبح قابلة للتطبيق على كل الأنماط، فميز ثلاث أنواع من الوظائف[3]: العقد، الاختبار، الاتصال/الانفصال (بين الذات وموضوعها).

---

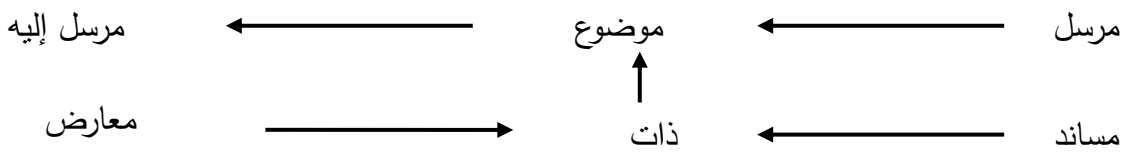
[1]-ينظر حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص31-32.

[2]- ينظر عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات إتحاد العرب، دمشق، دط، 2006، ص53.

[3]-ينظر سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، دار خلدون الثقافية العامة، بغداد، دط، 1985، ص65.

أما الرافد الأخير في نظرية **غريماس** العاملية فيمثلها النحو البنيوي **لتينير**، فقد استفاد **غريماس** من فكر **تينير** في التعريف الذي أعطاه للملفوظ، فالملفوظ عنده فرجة دائمة: فعل وفاعل ومفعول به، إن ما تتميز به هذه الفرجة هو الثبات الدائم لهذه الأدوار، فقد يتغير الفاعل والمفعول به ويتنوع الفعل؛ لكن العنصر الضامن لاستمرار الفرجة هو هذا التوزيع بالذات (فعل، فاعل، مفعول به)[1]. فالثبات عند غريماس لا يتعلق بالوظائف أو الشخصيات إنما بالدينامية التي تجمع بين العناصر (فعل، فاعل، مفعول به) المتغيرة.

انطلاقا من هذه الخلفيات صاغ غريماس نموذجه العاملي على الشكل التالي[2]:



إن هذا النموذج يعتبره **غريماس** محتويا لكل أشكال النشاط الإنساني بدءا من النصوص الأدبية، انتهاء بأبسط شكل من أشكال السلوك الإنساني[3].

ويتكون النموذج العاملي من ثلاث أزواج متقابلة(مرسل، مرسل إليه) و(مساند، معارض) و(ذات، موضوع)؛ حيث يحدد هذا التقابل طبيعة العلاقة بين هذه الأزواج،

---

[1]- ينظر سعيد بنكراد: السيميائيات السردية-مدخل نظري-، ص74.

[2]- السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، ص16.

[3]- ينظر سعيد بنكراد: السيميائيات السردية-مدخل نظري-، ص76.

كما أنه لا تتحدد ماهية طرفي كل زوج ومعناهما داخل المتن الحكائي إلا بوجود الطرف المقابل له.

إن العمليات تظهر من صلب العلاقات بين هذه الأزواج، والتي يوضحها **غريماس** كما يلي:

1. علاقة الرغبة:

تجمع هذه العلاقة بين من يرغب(الذات) وما هو مرغوب فيه (الموضوع)[1]، تتولد هذه العلاقة بين الذات الراغبة في موضوعها (مرغوب فيه)، «وتعد هذه العلاقة ذات أهمية بارزة إذ على متنها تتولد الرغبات ويشتد التنافس والصراع، وعلى أساس كل هذا يتم توزيع الأدوار »[2]، فمن خلالها تتم حالات وتحولات الشخصيات والتي تحدد المكون السردي.

يسمي **غريماس** العلاقة التي تربط بين الذات والموضوع والتي يحددها ملفوظ الحالة والذي يجسد وضعية كل عنصر(عامل) في علاقته بالعنصر الآخر عبر الصلة التي يمكن أن تتمفصل في حالتين متناقضتين هما: " الفصلة" و "الوصلة"[3]. و"ملفوظات الحالة" هذه يترتب عنها تطور ضروري قائم فيها ما يسميه **غريماس** "ملفوظات الإنجاز" وهذا الإنجاز يصفه بأنه الانجاز المحول"faire transformation FT"، فإما أن يكون الإنجاز نحو الاتصال أو نحو الانفصال بين الذات والموضوع وبحسب رغبة ذات الحالة[4].

---

[1]- ينظر حميد لحمداني: بنية النص السردي-من منظور النقد الأدبي-، ص33.

[2]- ينظر رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2001، ص15.

[3]- ينظر رشيد بن مالك :مقدمة في السيميائيات السردية، ص31.

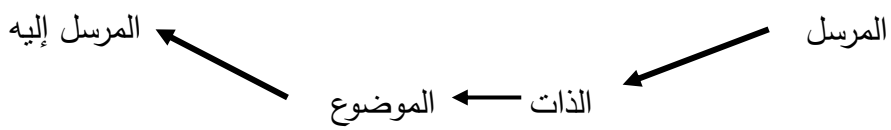
[4]- ينظر حميد لحمداني: بنية النص السردي-من منظور النقد الأدبي-، ص34.

فقد تكون الذات على اتصال بموضوعها، فهي في حالة وصلة، وقد تكون على انفصال به، فتكون حالة فصلة، وقد تتغير الحالتين من الفصلة إلى الوصلة أو العكس وهذا ما يسميه **غريماس** بالإنجاز المحول.

فذات الإنجاز تعمل على تحويل العلاقة القائمة بين ذات الحالة وموضوعها إما بالانفصال أو الاتصال، وقد تكون ذات الإنجاز هي نفسها ذات الحالة، والتطور الحاصل بسبب تدخل ذات الانجاز يسميه **غريماس** بالبرنامج السردي "programme narratif"[1]، حيث يقوم هذا الأخير على رصد الحالات وتحولاتها وكذا تتابعها، أي يحدد العلاقة بين الذات (الفاعل)، وموضوع القيمة، والتحول الذي قد يطرأ على تلك العلاقة.

2. علاقة التواصل:

إن علاقة المرسل/المرسل إليه تتبدى على محور التواصل، حيث تكون على هذا المحور علاقة التواصل وهي علاقة متجانسة تتم على الصعيد المعرفي/ الإقناعي (persuasif/ cognitif) وتشمل المرسل والفاعل، وتجد هذه العلاقة نهايتها في المرسل إليه[2]، كما أن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتيا بطريقة مطلقة، ولكنه يكون موجها أيضا إلى عنصر آخر يسمى مرسلا إليه، فالعلاقة القائمة بين المرسل والمرسل إليه هي علاقة تواصلية تمر بالضرورة عبر علاقة الذات بالموضوع[3].



[1]- ينظر المرجع السابق، ص35.

[2]- ينظر رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائيات السردية، ص31-32.

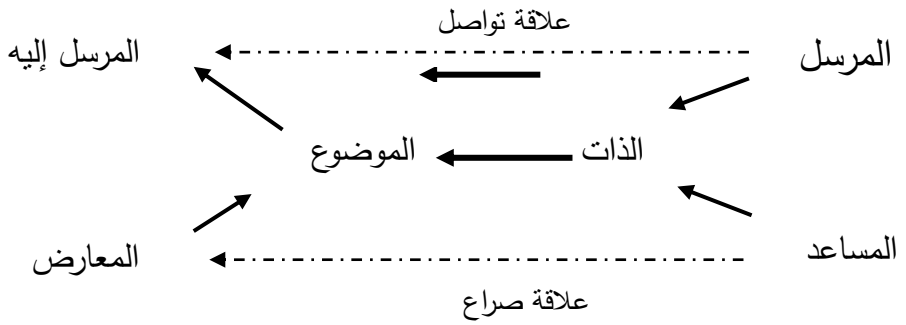
[3]- ينظر حميد لحمداني: بنية النص السردي-من منظور النقد الأدبي-، ص35-36.

فبدون علاقة الرغبة لا يمكن أن يكون هناك تواصل بين المرسل والمرسل إليه، حيث يلعب المرسل دور المحفز للذات، فيجعلها ترغب في موضوع ما، هذا الموضوع يستفيد منه المرسل إليه، فتكون بذلك علاقة الرغبة الواصل بين المرسل والمرسل إليه.

3. علاقة الصراع:

وينتج عن هذه العلاقة إما منع حصول العلاقتين السابقتين (علاقة الرغبة وعلاقة التواصل) وإما العمل على تحقيقهما. وضمن هته العلاقة يتعارض عاملان، أحدهما المساعد الذي يساعد الذات والآخر المعارض الذي يعمل على عرقلة الذات في حصولها على موضوع القيمة[1]؛ حيث تنشأ هذه العلاقة بين عاملين مساعدين (مساعد ومعارض) للعاملين الرئيسيين (الذات وموضوع القيمة).

ومن خلال العلاقات الثلاث السابقة يمكن أن نتحصل على الصورة الكاملة للنموذج العاملي الذي قدمه **غريماس** والذي يشكل البنية المجردة الأساسية في كل حكي بل في كل خطاب على الإطلاق[2]:



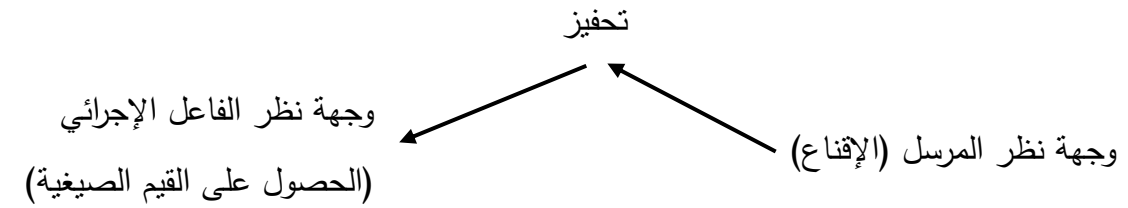
[1]- ينظر المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]- ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إن ما جاء به **غريماس** من تحليل وكشف عن علاقات ضدية وتواصلية (النموذج العاملي) يجعل عملية الإمساك بالمعنى ممكنة، ذلك أن النصوص السردية في بنيتها ومعناها العميقين تقوم على التضاد والصراع.

يعتبر النموذج العاملي بنية ساكنة ما لم توجد إجراءات تعمل على تحريكه وذلك بالانتقال من حالة إلى أخرى ويتم ذلك عن طريق سلسلة من القواعد الضمنية، بحيث يقوم هذا العمل على أربع مراحل[1]:

1. مرحلة التحفيز: يتم خلالها إقناع العامل الذات من قبل المرسل بالبحث عن موضوع القيمة، حيث يقوم هذا العامل بتأويل هذا الإقناع إلى تحفيز للحصول على موضوع القيمة، ونوضح ذلك من خلال الرسم التالي:



إن المرسل (العامل) يعمل على إقناع الذات بإنجاز فعل التحول، حيث ينتج عن هذا التحفيز على الإنجاز والتحول تنفيذ برنامج سردي معطى.

ويصطلح على فعل المرسل بفعل الفعل حيث يفعل العامل فعلا(إقناع، تهديد، إغراء...) محدثا لفعل عامل آخر، ويناسب هذا في النص تأسيس فاعل لتحقيق

[1]– ينظر سعيد بوعطية: المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية، ص53.

برنامج[1]، كما تعد هذه المرحلة (مرحلة التحفيز) مرحلة ابتدائية لتطور البرنامج السردي، وهي مرحلة تستوجب مراحل تالية للتحقيق الكلي للبرنامج والذي يشمل مجموعة من الحالات والتحولات للذات الفاعلة.

2. مرحلة القدرة: حتى يتم تحفيز الذات من أجل الحصول على موضوع القيمة وتحقيق الرغبة؛ لابد من مرحلة القدرة والتي تشمل«الشروط الضرورية لتحقيق الإنجاز المتجلية في: إرادة الفعل، القدرة على الفعل، وجود الفعل، معرفة الفعل »[2].

تتشكل كفاءة العامل الفاعل انطلاقا من امتلاك الوجوه الأربعة: إرادة الفعل، القدرة على الفعل، وجود الفعل، معرفة الفعل، حيث يؤدي تحققها إلى تحقيق وتطور البرامج السردية[3]، كما تعد شرطا ضروريا للإنجاز.

3. مرحلة الإنجاز(فعل الكينونة): تشكل هذه المرحلة نوعا من التحول لحالة معينة تقتضي هذه العملية عاملا (الفاعل الإجرائي) بحيث يتم الانتقال إلى المحقق وهذا التحقق يتطلب برنامجا أساسيا هدفه الحصول على موضوع القيمة[4].

فالإنجاز يحدد فعل الكينونة وبالتالي فهو يتكون من ملفوظ فعل يتحكم في ملفوظ حالة ويحدده، أي ينتقل الفاعل من حالة ابتدائية إلى حالة نهائية، وعليه فالإنجاز وحدة

---

[1]- ينظر آن اينو، ميشال اريفيه، جان كلود جيرو، لوي بانييه، جوزيف كورتيس: السيميائية- الأصول والقواعد، التاريخ، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص236.

[2]- سعيد بوعطية: المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية، ص53.

[3]- ينظر رشيد بن مالك :قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص114-115.

[4]- ينظر سعيد بوعطية: المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية، ص53.

سردية متكونة من سلسلة مترابطة من الملفوظات السردية وفق نظام خاص يمكن تحديدها كما يلي[1]:

م س: مواجهة(ذ1 ⟵ ذ2) علاقة تناقضية بين حدين.
م س:هيمنة(ذ1 ⟵ ذ2) هيمنة موجهة من ذ1 إلى ذ2.
م س:منع(ذ1 ⟵ م) منع ذ1 موضوع ما.

م س: ملفوظ سردي
ذ: ذات
م: موضوع

تتضمن هذه المرحلة تحول الذات الفاعلة نحو موضوعها بالاتصال او الانفصال وبالتالي تحقيق برنامج سردي.

4. الجزاء: عبارة عن مرحلة سردية نهائية داخل الخطاطة السردية، فهي تمثل حكما على الأفعال التي يتم إنجازها من الحالة البدئية إلى الحالة النهائية[2].

في هذه المرحلة (كينونة الكينونة) يتم تقويم ما تم تحويله والنظر في الفاعل المتبني للتحويل، كما تخص بشكل أساسي عمليات التقييم التي يمكن أن تأخذ مظهر الجزاء، بحيث يكون هذا الجزاء إيجابيا أو سلبيا تبعا للتقييم الإيجابي أو السلبي[3].

وفي آخر مرحلة من تنفيذ البرنامج السردي يتم تقويم الأفعال المنجزة والتي أدت إلى تحويل الحالات وكذا العلاقة بين الذات وموضوعها إما بالاتصال أو الانفصال، كما يتم تقييم هذا الإنجاز بالسلب أو الإيجاب.

ويمكن تبيان هذه المراحل من خلال الجدول التالي[4]:

---

[1]– ينظر سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص 63، 64.

[2]– ينظر سعيد بوعطية: المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية، ص54.

[3]– ينظر ميشال آريفيه، جان كلود جيرو، لوي باننيه وجوزيف كورتيس: السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط، 2002، ص115.

[4]– ينظر سعيد بوعطية: المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية، ص54.

تحفيز	قدرة	إنجاز	جزاء
-فعل الفعل -علاقة مرسل- فاعل إجرائي(إقناع- تأويل)	-كينونة الفعل -علاقة فاعل إجرائي -برنامج استعمال(مواضيع جيهية)	-فعل الكينونة -علاقة فاعل إجرائي-برنامج أساس(مواضيع قيمة)	-كينونات الكينونة -علاقة مرسل فاعل إجرائي(تقويم)

نلاحظ أن الفعل الإقناعي في بداية الخطاطة السردية يقابله الفعل التأويلي في نهايتها؛ وذلك ناتج عن فعل التأثير الممارس من قبل المرسل على الفاعل الإجرائي من أجل الحصول على موضوع القيمة، وعليه يكتسي الفعل الإقناعي والفعل التأويلي طابعا معرفيا، وبين الفعلين توجد علاقة الفاعل الإجرائي بالفعل من حيث قدرته على إنجاز الفعل، وإرادته له، ومعرفته به، وهل هو موجود أم لا، ثم تليها علاقة الفاعل الإجرائي بالموضوع من حيث الاتصال أو الانفصال، وفي الأخير تقييم وتقويم من قبل المرسل للفاعل الإجرائي.

ب.مستوى عميق: niveau de profond

وهو المستوى الذي يختص بدراسة البنية العميقة استنادا إلى نظام الوحدات المعنوية، يوجد تصميمان اثنان لضبط العناصر المعروفة بانتمائها لهذا المستوى وهما[1]:

1. شبكة العلاقات القائمة في صلب النص بين الوحدات الدلالية والتي هي حصيلة الاختلافات والتقابلات القائمة بين الدوال.

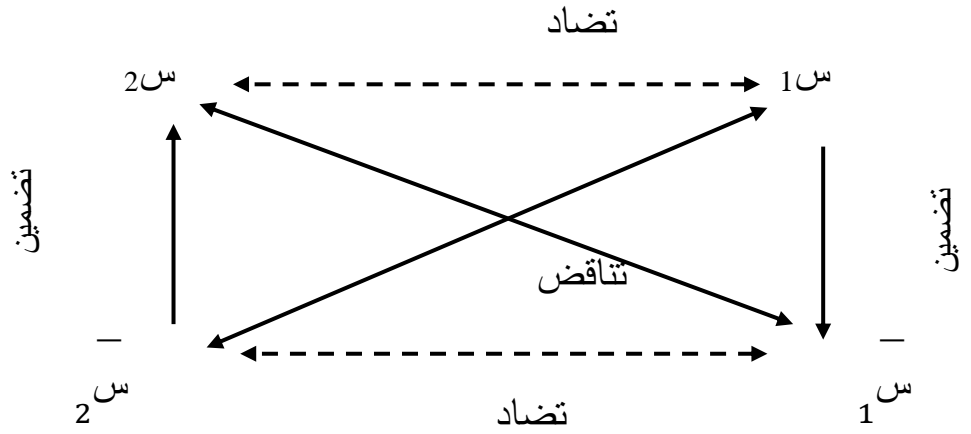
[1]- ينظر محمد ناصر العجيمي: في الخطاب السردي، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، 1991، ص31-30.

2. الكشف عن الوحدات المنضوية تحت شبكة العلاقات المولدة للمعنى.

إن منظومة البنية البسيطة للمعنى، والتي توجد على مستوى البنية العميقة، تأخذ عند قراءتنا للنص اسم: المربع السيميائي le carré sémiotique[1].

✓ **المربع السيميائي:**

يمثل المربع السيميائي العلاقات الأساسية التي تخضع لها بالضرورة الوحدات الدلالية لتوليد عالم دلالي. يساعدنا المربع السيميائي على تمثيل العلاقات التي تقوم بين الوحدات قصد إنتاج الدلالات التي يعرضها النص على القراء. ويأخذ المربع الشكل التالي[2]:



س1 :وحدة دلالية مضادة للوحدة الدلالية س2

س 1 :وحدة دلالية مضادة للوحدة الدلالية س 2

س 1 :وحدة دلالية مضمنة في الوحدة الدلالية س1

[1]– ينظر ميشال آريفيه، جان كلود جيرو، لوي بانييه وجوزيف كورتيس: السيميائية أصولها وقواعدها، 47ص.

[2]– ينظر رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص23.

وبناء على هذا المخطط يمكن استخلاص العلاقات التالية[1]:

1. علاقة التضاد: وتوجد بين س1 و س2 من جهة وبين س̄1 و س̄2 من جهة أخرى. حيث لا يمكن أن نتصورس1 إلا بوصفه ضدا ل س2 والعكس صحيح.
2. علاقة التناقض: توجد بين س1 و س̄2 بين العنصر ونفيه، إنه قانون التخيير بين أمرين.
3. علاقة التضمين: توجد بين س̄1 وس1 ويطلق عليها أيضا مصطلح التضمين السردي، ويمثل الانتقال من مضمون إلى ضده.

فالمربع السيميائي (العلاماتي) يهيئ اكتشاف بنية الدلالة العميقة المؤسسة للنص والمتحكمة في بنيته السطحية؛ وذلك بضبط العلاقات المنطقية القائمة بين الوحدات الدلالية الكامنة في النص. معنى هذا أنه يجسد شكل المعنى الذي ينبني عليه النص في جملته.

- الخطاب السردي عند جيرار جنيت:

يعد **جيرار جنيت** من النقاد السرديين البارزين، فقد كانت دراساته السردية والتي تعد الشعرية أساسا ومركزا لأبحاثها، تهدف إلى الإمساك بالأبنية والأشكال النصية غير منكرة للمؤثرات الخارجية خاصة التاريخية منها، حيث يقول:«يلام النقد والمسمى بالجديد (الموضوعاتي والشكلي) ذو الإيديولوجية ضد التاريخية لعدم مبالاته واستخفافه

[1]- ينظر المرجع السابق، ص24.

بالاعتبارات التاريخية، لاهتمامه بالبنية والشكل فحسب، إن التاريخ يعالج ويمس كل المواضيع بما فيها الأدب»[1].

كما عمل من خلال أبحاثه بتبيين العلاقة القائمة بين الحكي والقصة، والحكي والسرد، والقصة والسرد، ففي تعريفه للحكي يقول **جيرار جنيت**[2]:

1. تدل كلمة الحكاية على المنطوق السردي أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية أو حدث أو سلسلة من الأحداث.
2. تدل كلمة حكاية على سلسلة الأحداث، الحقيقية أو التخييلية التي تشكل موضوع هذه الخطبة، ومختلف علاقاتها.
3. تدل كلمة حكاية على المنطوق السردي أو الخطاب الشفوي أو المكتـــوب الذي يضطلع برواية سلسلة من الأحداث.

فمن خلال هذه التعاريف السابقة يتجلى منهج **جيرار جنيت** في تحليله للنصوص والذي يقوم على دراسة العلاقة بين:

- الحكاية والقصة.
- الحكاية والسرد.
- القصة والسرد.

حيث يقول **جيرار جنيت**:« سيكون تحليل الخطاب السردي في نظرنا هو –أساسا– دراسة العلاقة بين الحكاية والقصة وبين الحكاية والسرد وبين القصة والسرد»[3] .

---

[1]– Gérard Genette : Figure III, Seuil, paris, 1972, p13.

[2]– ينظر جيرار جنيت: خطاب الحكاية– بحث في المنهج–، ص37–38.

[3]– المرجع نفسه، ص 40.

وقد أطلق **جيرار جينيت** اسم القصة على المدلول أو المضمون السردي (المحتوى السردي)، واسم الحكاية على الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص السردي نفسه، واسم السرد على الفعل السردي(أداء السرد)[1]. ليميز بذلك بين القصة كمضمون، والخطاب كملفوظ، والسرد كعملية تشير إلى فعل الحكي.

استفاد جنيت في بحثه النظري من تقسيمات **تودوروف** لمسائل الحكاية إلى ثلاث مقولات[2]:

1. مقولة الزمن التي يتم فيها دراسة العلاقة بين القصة والخطاب من خلال الزمن.
2. مقولة الجهة (الرؤية)، وهي الطريقة التي يدرك بها الراوي القصة.
3. مقولة الصيغة، وتمثل نمط الخطاب الذي يستعمله السارد.

وقد عرف مقولة الصيغة السردية بأنها تشمل أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود، وللتعبير على وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود أو العمل[3]، حيث يستعمل الراوي الصيغة لينظم بها تمثيل الخبر السردي داخل النص السردي وذلك وفق رؤية(منظور) ومسافة، كما استخدمها **جينيت** للتمييز بين الأنماط السردية.

ويقصد بالأنماط السردية أنماط التمثيل وهي القدرة على التمثيل أو درجات المحاكاة أو المحاكاتية، و درجات المحاكاة أو المحاكاتية هي القدرة على إنتاج خطاب الشخصيات (إعادة الإنتاج) وتتدرج المحاكاتية عبر سبع درجات[4].

---

[1]- ينظر المرجع السابق، ص38.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص40.

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص177.

[4]-ينظر جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص69-70. .

وقد أضاف مصطلح الصوت؛ حيث يشير الصوت إلى العلاقة بين السرد والحكي من جهة،وبين السرد والتاريخ من جهة أخرى[1].

وبذلك تتسع دراسة جنيت لتشمل ثلاث مقولات مميزة للإخبار:

- مقولة الزمن وفيها يدرس العلاقة بين الحكاية والقصة.
- مقولة الصيغة وفيها يدرس العلاقة بين السرد والقصة.
- مقولة الصوت السردي وفيها يدرس العلاقة بين الحكاية والسرد.

وقد ميز جنيت بذلك بين[2]:

- محكى الكلام(الأقوال): محكى السارد.
- محكى الأحداث: محكي الشخصية.
- محكى الأفكار: المونولوج، الحوار الداخلي.

وللتمييز بين الصوت(هوية السارد) والرؤية (وجهة النظر)جاء جنيت بمفهوم التبئير[3]، حيث يكشف التبئير عن رؤية الكاتب ووجهة نظره اتجاه أحداث القصة التي يرويها وكذا موقعه من النص السردي (راو أو بطل أو مشارك في أحداث القصة).

مكونات الخطاب السردي عند جنيت:

1. الزمن: وتندرج تحته العناصر الآتية:

أ. الترتيب:

ويقصد به التتابع الزمني داخل الحكاية وخارجها، ذلك أن الحكاية مقطوعة زمنيـــة

---

[1]- Gérard genette : Figure III, p76.

[2]- ينظر: جيرار جنيت ومجموعة من المؤلفين: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر:ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، المغرب، ط1، 1989، ص 106-108.

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص58، 60.

مرتين، فهناك زمن الشيء المروي (القصة) وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال[1])، ويمكن من خلال الترتيب الزمني دراسة الزمن داخل الحكاية وعلاقته بزمن القصة، فقد وضع جنيت نظام زمني مزدوج يتعاقب بين زمنين (الحكاية والقصة) وسماه بالمفارقات الزمنية(الاسترجاع- الاستباق، مدى- سعة)[2]، والتي تعني أشكال المفارقات الزمنية بين زمن الحكاية وزمن القصة، حيث أن زمن الأحداث يخضع لتتابع منطقي في حين أن زمن القصة لا يتقيد بذلك التتابع الزمني.

فمثلا قد يكون تتابع الأحداث داخل القصة:

أ ←——— ب ←——— ج

لكنه في الحكاية يكون بهذا الشكل:

ج ←——— ب ←——— أ

فتقديم المقاطع السردية وتأخيرها ينتج عنه مفارقات زمنية، و هذه المفارقات إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية Rétrospection أو تكون استباقات لأحداث لاحقة Anticipation، وتسمى المسافة الزمنية الفاصلة بين الحاضر (اللحظة الحاضرة: وهي اللحظة التي تتوقف فيها الحكاية لاسترجاع أحداث ماضية أو لاستباق أحداث لاحقة) واللحظة استرجاع أو استباق أحداث بالمدى، وتسمى المدة الزمنية التي يأخذها استرجاع أو استباق الأحداث بالسعة الزمنية[3].

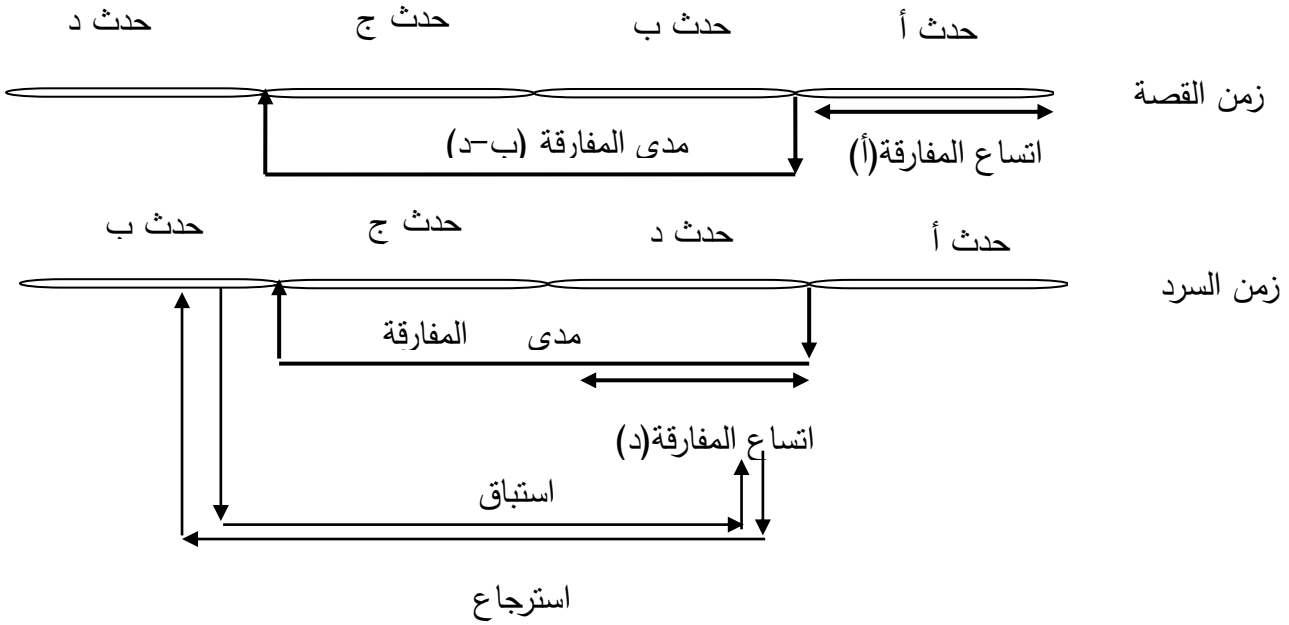
ويمكن توضيح المدى والاتساع من خلال الشكل التالي:

---

[1]- ينظر جيرار جنيت: خطاب الحكاية-بحث في المنهج-، ص45

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص47.

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص 59.



شكل توضيحي للمفارقات الزمنية داخل النص السردي[1]

نلاحظ أنه حدث استباق للحدث د فحل محل الحدث ب من حيث الزمن، هذا الاستباق أدى إلى حدوث مفارقة زمنية تميزت بمدى معين، كما أن لكل حدث سعته الزمنية (مدة) الخاصة به.

ب. المدة(الاستغراق الزمني):

يقترح **جنيت جيرار** أن يدرس الإيقاع الزمني من خلال التقنيات الحكائية التالية[2]:

- الخلاصة Sommaire: وهي سرد أحداث جرت في سنوات عديدة أو أشهر أو ساعات في فقرات أو أسطر دون تفصيل في ذكر الأحداث.
- الاستراحة Pause : وتتمثل في التوقفات التي يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف.

[1]– ينظر حميد لحمداني: بنية النص السردي–من منظور النقد الأدبي–، ص75.

[2]– ينظر المرجع نفسه، ص75–77.

- القطع Ellipse: وهي تجاوز بعض مراحل القصة دون الإشارة بشيء إليها، ويقسم جنيت القطع أو ما يسميه الحذف إلى ثلاث أشكال هي[1]:

✓ الحذف الضمني: وهي تلك التي لا يصرح بها في النص بوجودها بالذات، والتي يمكن للقارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية.

✓ الحذف الصريح: وهو أن يوحي النص بالفراغ السردي، كأن يقول الراوي وبعد ذلك بسنتين، فيعتبر هذا حذفا صريحا لمقاطع سردية.

✓ الحذف افتراضي: وهو حذف يستحيل موقعته، بل أحيانا يستحيل وضعه في أي موضع كان، ويتم تعيينه بعد فوات الأوان عن طريق الاسترجاع (كأن لا يذكر في البداية ثم يستدرك ذلك بالاسترجاع).

- المشهد Scène: وهو المقطع الحواري الذي يتضمنه السرد[2]، حيث يتوقف الرواي عن سرد الأحداث ليقدم مشهدا حواريا بين شخصيتين أو أكثر.

ج. التواتر:

عرف جنيت التواتر السردي بعلاقات التكرار بين الحكاية والقصة وذلك من خلال تكرار الوحدات السردية، ويقسمه إلى أربعة أنماط[3]:

✓ أن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة(ح1/ق1)، ويسميه الحكاية المتفردة (سرد تفردي).

---

[1]- ينظر جيرار جنيت: خطاب الحكاية-بحث في المنهج-، ص 117-119.

[2]- ينظر حميد لحمداني: بنية النص السردي-من منظور النقد الأدبي-، ص 78.

[3]- ينظر جيرار جنيت: خطاب الحكاية-بحث في المنهج-، ص131-130.

- ✓ أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية (ح ن/ق ن)، ويسميه أيضا سرد تفردي.
- ✓ أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة(ح ن/ ق1)، أي ما وقع من حادث في القصة يسرده الراوي عدة مرات ويسميه حكاية تكرارية (سرد تكراري).
- ✓ أن يروى مرة واحدة ما وقع عدة مرات (ح1/ ق ن) ما وقع من حادث عدة مرات ويسميه كذلك سرد تكراري[1].

من خلال التواتر يمكننا الكشف عن تراتبية الأحداث داخل المتن السردي كما يمكننا من الكشف عن المفارقات الزمنية بين القصة والحكاية، حيث يلعب الراوي دورا بارزا في ترتيب أحداثها وخلق عنصر التشويق فيها.

2. **الصيغة:**

هي مصطلح أو «اسم يطلق على أشكال الفعل المختلفة للتعبير عن وجهات النظر المختلفة»[2]، فمن خلال الصيغة السردية يعبر الراوي عن رؤيته للأحداث وكذا يحدد المسافة الفاصلة بينه وبين القارئ، لتكشف بذلك عن كيفية ممارسة الخبر السردي داخل النص السردي، فيعد بذلك مصطلحي المسافة والمنظور (التبئير) شكلان أساسيان لتنظيم الخبر السردي:

أ. المسافة:

وفيها ميز جنيت بين حكي الأقوال وحكي الأحداث:

---

[1]– ح1: هو حكي لمرة واحدة، ق1: هو حدث وقع مرة واحدة، ح ن: حكي لعدة مرات، ق ن: حدث وقع عدة مرات.

[2]– المرجع السابق، ص177.

- ✓ حكي الأحداث[1]: نقل الأحداث أو نقل ما هو غير لفظي إلى ما هو لفظي من قبل الراوي وهنا تتجلى المسافة الحاصلة بين الراوي والأحداث.
- ✓ حكي أقوال الشخصيات: وهو تقليد لفظي يقوم به السارد لأقوال شخصياته، حيث يتجلى هذا التقليد من خلال النص السردي، و يتم كل هذا بحسب المسافة السردية التي تفصل السارد عن الشخصية، وقد ميز بين ثلاث مستويات[2]:

- خطاب مسرَّد أو مروي: وهو خطاب ينجزه السارد باسمه الخاص، بحيث ينقل فيه السارد أفكار الشخصية وخطاباتها الداخلية ويحللها.
- خطاب محول بالأسلوب الغير مباشر: وفيه يكثف السارد أقوال الشخصية ويدمجها في خطابه الخاص.
- خطاب منقول: وهو الذي يعطي فيه السارد الكلمة الحرفية لشخصيته.

ب. المنظور:

يعتبر جيرار حنيت المنظور صيغة ثانية لتنظيم الخبر(بعد المسافة) والتي تصدر عن اختيار وجهة النظر ويصطلح عليها كذلك بمصطلح التبئير، ويميز ثلاث حالات من التبئير هي[3]:

- التبئير صفر(الرؤية من الخلف):

أو اللاتبئير(حيث يعلم فيه السارد أكثر من الشخصية، بل يقول أكثر مما تعلمه أي شخصية) فيكون فيه السارد>الشخصية، ويكون هذا النمط في الحكايات الكلاسيكية.

---

[1]- ينظر المرجع السابق، ص181.

[2]- ينظر المرجع نفسه ،ص183-187.

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص201،200.

- تبئير داخلي:

فالسارد هنا لا يقول إلا ما تعلمه الشخصية فيكون فيه السارد=الشخصية، وبالتالي يكون السرد حسب وجهات نظر الشخصيات،كأن تقوم الشخصية بوصف الأحداث وحالاتها النفسية كما تراها هي لا كما يراها السارد(المونولوج مثلا).

- تبئير خارجي:

فالسارد في هذه الحالة يقول أقل مما تعلمه الشخصية فيكون فيه السارد<الشخصية ولا يمكنه التعرف على داخلها، ويسمى بالسرد الموضوعي، والشخصيات هي التي تحكي الأحداث والسارد لا علم له بها.

3. الصوت السردي:

يعالج **جيرار جنيت** مقولة الصوت تحت ما اصطلح عليه«بالمقام السردي أو الوضع السردي، حيث يعده مجموع معقد لا يمكن فيه التحليل، أو مجرد الوصف، لذا تقوم دراسته للصوت على البحث في العلاقات بين الفعل السردي من جهة وبين محركيه وتحديداته الزمكانية والأوضاع السردية التي يتخذها السارد أثناء الحكاية»[1]، فمن خلال تتبعه لحركة السارد وموقعه داخل المتن السردي وكذا زمن سرده لأحداث القصة نستطيع الكشف عن علاقة السارد بأحداث القصة وكذا علاقته بمتلقي هذا السرد، لذا فإن دراسة المقام السردي (الصوت) ترتبط بمستويين: زمن السرد والمستوى السردي.

ولتمييز الموقع الزمني للسرد بالنسبة للقصة حدد جنيت أربعة أنماط من السرد[2]:

أ. السرد اللاحق: وهو الموقع الكلاسيكي للحكاية بصيغة الماضي، أي أن السرد يكون بصيغة الماضي.

---

[1]- المرجع السابق، ص229.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص 231.

ب. السرد السابق: وهو الحكاية التكهنية وتكون بصيغة المستقبل.

ج. السرد المتواقت: وهو الحكاية (السرد) بصيغة الحاضر المزامن للعمل.

د. السرد المقحم: وهو سرد متعدد المقامات، حيث تتشابك فيه القصة بالسرد، كما في الرواية الترسلية (تكون فيه الرسالة وسيطا للحكاية وعنصرا في الحبكة معا)، ويعد هذا السرد الأكثر صعوبة في التحليل.

ويميز **جيرار جنيت** بين ثلاث مستويات سردية؛ حيث يمكن تمييزها باعتبار أن كل حدث ترويه حكاية هو على مستوى قصصي أعلى من المستوى الذي يقع عليه المستوى السردي المنتج لهذه الحكاية؛ فيكون[1]:

- ✓ المستوى السردي الأول: ويكون مرتبط الفعل الأدبي المنجز من قبل المؤلف والمتمثل في كتابة القصة.
- ✓ المستوى السردي الثاني: ويكون مرتبط برواية الأحداث داخل القصة.
- ✓ المستوى السردي الثالث: ويكون مرتبط برواية أحداث قصة من الدرجة الثانية ومتضمنة داخل الحكاية الأولى،فهو مستوى يتضمن أحداث حكاية من الدرجة الثانية.

وعليه يمكن تمييز ثلاث حالات للسرد:

- ✓ سرد خارج القصة: ويتكفل به راو يروي القصة ويكون خارج عنها.
- ✓ سرد داخل القصة: ويتكفل به راو يروي أحداث القصة ويكون طرفا فيها.
- ✓ سرد لقصة مضمنة(داخل داخل القصة):ويتكفل به راو يروي قصة من الدرجة الثانية(مضمنة في القصة الأولى) ويكون مشاركا فيها.

[1]- ينظر جيرار جنيت: خطاب الحكاية-بحث في المنهج-، ص240.

أرسى **جيرار جنيت** في رحلة بحثه حول تقنين الحكاية مكونات الخطاب السردي كـ: الترتيب، المدة، التواتر..، كما ميز بين القصة كمضمون للحكاية، والخطاب كملفوظ لها، والسرد كفعل حكي قائم على تمثيلها أو ما أسماه بالصيغة؛ حيث يرى أنه من خلالها –الصيغة– يمكننا ممارسة الخبر السردي، كما تمكننا من تمييز الأنماط السردية فجعلها بذلك معيارا للتمييز بين الأنواع السردية.

وبهذه الإجراءات المنهجية استطاع **جيرار جنيت** مقاربة النص السردي وتحليله، هذه الإجراءات استفاد منها معظم النقاد العرب كما سنرى لاحقا.

–تزيفيتان تودوروف: السرد بين الخطاب والقصة:

يعد الناقد الفرنسي **تزيفيتان تودوروف** ذو الأصول البلغارية، مترجم المقالات، أشمل النقاد البنيويين وأكثرهم نظامية، وتظهر كتاباته الخاصة عن السرد كيف يمكن دمج النظريات الروسية والفرنسية ببعضها[1]، لذا فقد انصب اهتمام **تزفيتان تودوروف** في بداية أبحاثه بالسرديات غير الأدبية (التاريخ)، ليتحول اهتمامه بعد ذلك بكتاب المقالات الفرنسيين مما أدى به إلى دراسة النصوص النثرية السردية ذات الطبيعة الشعرية للحكي، وقد تأثر بأعمال **بروب** عن الحكائيات الغرائبية فحاول استخلاص قواعد تتجاوز الجملة لتكون قواعد عامة للسرد[2].

[1]– ينظر والاس مارتن :نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهر، دط، 1998، ص30.

[2]– ينظر غسان السيد: تزيفيتان تودوروف من الشكلانية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ، مجلة جامعة دمشق، ع1و2، مج19، 2008، ص 336–337.

يقول **تزفيتان تودوروف:**« إننا ندرس إمكانات الخطاب الأدبي التي جعلته ممكنا »[1]، فقد عمل على استكناه الأبنية الدلالية للنص وكذا استخراج القواعد الأساسية التي يقوم عليها الخطاب فقدم عدة إجراءات أهمها:

1) السرد بوصفه خطابا:

يتناول تودوروف القصة بوصفها خطابا وذلك لتمييز زمن السرد ومظاهره وأنماطه.

أ. زمن السرد:

ويسميه زمن الشخصيات ومن خلاله يتم التعبير عن العلاقة التي تربط بين زمن القصة وزمن الخطاب[2]، ذلك أن زمن الخطاب خطي مستمر أما زمن القصة فهو زمن ارتدادي، لذا ميز **تزفيتان تودوروف** بين:

1) زمن ترتيب الأحداث داخل المتن السردي (القصة) فحدده في ثلاثة أشكال[3]:
   - ✓ تسلسل: وهو مجاورة القصص الواحدة تلو الأخرى مثلما وقعت.
   - ✓ تضمين: وهو إدخال قصة في قصة أخرى.
   - ✓ التناوب: وهو التناوب في الحكاية بين قصتين.
2) زمن الكتابة والقراءة: ويقصد بهما« زمن التلفظ وزمن الإدراك »[4]،حيث يدل الزمن الأول على زمن تلفظ السارد من خلال سرده لأحداث القصة (زمن

---

[1]- تزيفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، عن: طرائق تحليل السرد الأدبي-دراسات-، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص39.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص55.

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص56.

[4]- المرجع نفسه، ص57.

الكتابة) أما الزمن الثاني فهو زمن إدراك القارئ لذلك السرد (تلقي أحداث القصة).

ب. مظاهر السرد:

وهي الطريقة التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد وتقديمها للقارئ، أو ما يسمى بالرؤية، وقد حدد **تودوروف** ثلاث رؤى[1]:

- ✓ السارد> الشخصية: (الرؤية من الخلف) ويكون فيها السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية.
- ✓ السارد= الشخصية (رؤية مع) السارد يعرف بقدر ما تعرف الشخصية الروائية.
- ✓ السارد< الشخصية (الرؤية من الخارج) السارد يعرف أقل ما تعرفه الشخصية الروائية.

ج.أنماط السرد:

وهي الكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدمها لنا بها[2] (التمثيل أو العرض والحكي):

- ✓ الحكي (القصة): وفيها يكون المؤلف مجرد شاهد ينقل الوقائع ويخبر عنها، والشخصية الروائية لا تتكلم (أسلوب غير مباشر).

[1]- ينظر المرجعالسابق ، ص58.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص61.

- ✓ التمثيل أو العرض(الخطاب): وهو ما يجري أمام أعيننا (كأن نقرأ مسرحية) والسرد يوجد متضمن في ردود أفعال الشخصيات الروائية بعضها مع بعض(أسلوب غير مباشر).

فالسارد أو الراوي وسيط يأتي بالشخصيات إلى نطقها ويفسح لها مجال الكلام عن ذواتها، وإمكانية ممارسة أفعالها في نطاق زمن هو زمنها الذي تصنع، وفيه يتدخل الراوي، فتحدد نسبة تدخله هويته الفنية[1]، فقد نجد تدخل الراوي بأسلوب مباشر وغير مباشر في نص سردي واحد.

كما بين وجود أربع مقولات مميزة للإخبار (الانتقال من الخطاب إلى التخيل(السرد))[2]:

- ✓ مقولة الصيغة: وتتعلق بدرجة حضور الأحداث التي يستدعيها النص.
- ✓ مقولة الزمن: وتتصل بين خطين زمنيين: خط الخطاب التخييلي الذي يصور لنا بواسطة التسلسل الخطي للحروف على الصفحة والصفحات في المجلد وخط العالم التخييلي.
- ✓ مقولة الرؤية: وهي وجهة النظر التي نلاحظ حسبها الموضوع ونوعية الملاحظة.
- ✓ مقولة الصوت: وهي حضور عملية التلفظ في الملفوظ من حيث الأسلوب.

- بالنسبة لمقولة الزمن فقد ميز **تزفيتان تودوروف** بين النظـــام الزمـــــني

[1]-ينظر محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: المتخيل الروائي- سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا دراسة في تجربة ابراهيم نصر الله الروائية-، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015، ص213.

[2]- ينظر تزفيطان تودوروف: الشعرية، ص45-46.

للخطاب وزمن القصة وذلك من خلال[1]:

1. النظام الزمني للخطاب لا يمكن أن يكون موازيا لنظام زمن القصة (زمن التخيل)، ومرد ذلك أن زمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخيل متعددة، واستحالة التوازي تؤدي إلى الخلط الزمني(الاسترجاعات–الاستباقات).
2. المدة: وهي المقارنة بين زمن الأحداث والزمن الذي نحتاجه لقراءة الخطاب وميز بين عدة حالات:

✓ تعليق الزمن (الوقفة) كحالات الوصف التي يتوقف فيها زمني الخطاب والقصة.

✓ المشهد لوجود مقطع حواري يتوقف من خلاله زمن الخطاب.

✓ الحذف وهو تجاوز مرحلة كاملة من القصة.

✓ التلخيص كجمع سنوات برمتها في جملة واحدة.

3. التواتر: وميز فيه ثلاث إمكانات نظرية:

✓ القص المفرد: ما حدث مرة واحدة يسرد مرة واحدة.

✓ القص المكرر: ما حدث مرة واحدة يسرد أكثر من مرة.

✓ الخطاب المؤلف: ما حدث مرة أكثر من مرة يسرد أكثر من مرة.

- وبالنسبة لمقولة الرؤية[2]، فقد ميز بين ثلاث رؤيات:

1. رؤية خارجية: وهي التي تكتفي بوصف أفعال لنا أن ندركها دون أن يصاحب ذلك أي تأويل وأي تدخل من فكر البطل الفاعل.

---

[1]– ينظر المرجع السابق، ص48–49.

[2]– ينظر المرجع نفسه، ص50–55.

2. رؤية داخلية: وهي إمكانية رؤية الشخصية من الداخل وهي حكاية السارد العليم (يعرف نوايا الشخصيات).

3. التقويم: وهي أن تتضمن الحكاية تثمينا أخلاقيا.

– أما الصوت السردي:فقد اعتبر أن السارد هو الفاعل في كل عملية بناء السرد، وهو الذي يجسد المبادئ التي ينطلق منها إطلاق الأحكام التقويمية وهو الذي يخفي أفكار الشخصيات أو يجلوها ويختار التتالي الزمني والانقلابات الزمنية[1]، وهذا ما يمثل الصوت السردي للراوي داخل العمل الحكائي.

2) السرد من حيث هو قصة:

ميز **تودوروف** بين مستويين في القصة:

أ. منطق الأفعال الروائية:

– التكرارات: حيث أنه «في كل عمل سردي يوجد ميل إلى التكرار سواء تعلق التكرار بالفعل أم بالشخصيات أم بتفاصيل الوصف، فالعلاقة التي تحكم الأفعال داخل العمل السردي تقوم على التكرار»[2]، وقد يتخذ هذا التكرار شكل التوازي والتقابل بين الأفعال و الشخصيات والوحدات السردية والصيغ التعبيرية اللفظية، كما يأخذ هذا التكرار شكلا متدرجا في عرض الأفعال وذلك بغية تجنب الرتابة داخل النص السردي[3]، ومن أجل الكشف عن البنية المنطقية التي تربط هذه الأفعال والعلاقات التي تربطها والتي تسهم في بناء العمل السردي قام باقتراح نماذج تخص منطق الأفعال،

[1]– ينظر المرجع السابق، ص56.

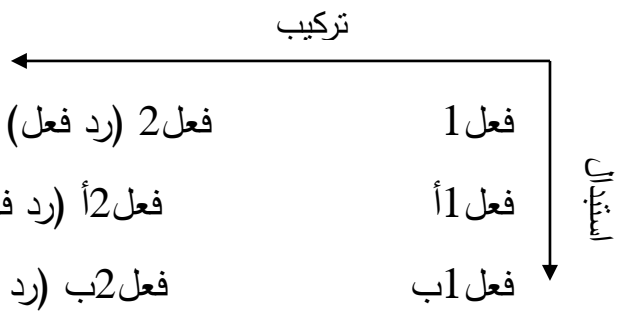
[2]– تزيفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ص42.

[3]– ينظر المرجع نفسه، ص43.

بحيث تكون هذه النماذج صالحة لأن تطبق على كل الأعمال السردية، فميز نموذجين[1]:

1. النموذج الثلاثي: يتميز العمل السردي بالتتالي المنطقي للأفعال السردية، فظهور مشروع مثلا يكون بسبب رغبة (فعل=رغبة1) وتؤدي هذه الرغبة إلى ظهور محاولة لتحقيق المشروع (طموح=فعل2) وفي الغالب يخلق هذا الطموح فعلا ثالثا يتمثل في الاعتراض (فعل3=عائق)، ويسهم هذا التتالي المنطقي للأفعال في فهم التقنية السردية التي يقوم عليها العمل الأدبي.
2. النموذج التناظري: إن السرد يمثل الإسقاط التركيبي لشبكة من العلاقات الاستبدالية فعلى محور التركيب نجد تبعية بين الأفعال بحيث تكون العلاقة بينها بشكل متناظر فعل1 ~ فعل2 (رد فعل1).

أما على محور الاستبدال فتكون بهذا الشكل:

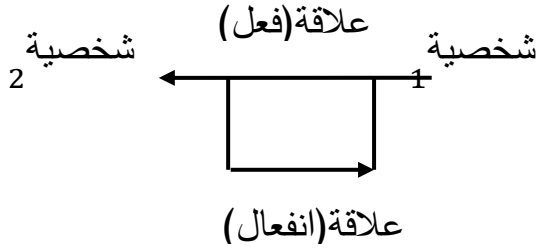


إن ترتيب الأحداث وفق المحورين الاستبدالي والتركيبي يمكننا من الإمساك بالمعنى، والعلاقة على المحور التركيبي هي علاقة تناظرية تناسبية $\frac{\text{فعل}_1}{\text{فعل}_2} = \frac{\text{شخصية}_1}{\text{شخصية}_2}$

[1]- ينظر المرجع السابق، ص44-47.

ب. **الشخصيات وعلاقاتها:** ميز **تودوروف** ثلاث علاقات تربط بين الشخصيات(الرغبة، التواصل، المشاركة) كما بين أنه يمكن اشتقاق باقي أفعال الشخصيات باستعمال قاعدتين من الاشتقاق[1]:

1. قاعدة التقابل: فكل واحد من المحمولات الأساسية التي تدل على العلاقات الأساسية يتوفر على محمول يقابله، فعلاقة الحب في مقابل الكراهية وهذه العلاقة لا تتعلق بفعل بل بسبب حافز، وقد سمى الأدوار التي تلعبها الشخصية داخل النص السردي بالوظيفة ويربط الوظيفة بوجود حافز، «حيث أن كل وظيفة (فائدة الوحدة السردية) تملك حافزها الخاص»[2].
2. قاعدة المطاوعة[3]: وتمثل قاعدة للانطلاق من الفعل إلى الانفعال، ويمكن أن نسميها بقاعدة الانفعال، وهي تؤدي إلى نشوء علاقة معاكسة مع الشخصية التي وقع عليها فعل الفاعل.



ميز **تودوروف** بين المحمولات (الموضوعات وهي ذات مفهوم وظيفي) والعوامل (وهي ذات الفعل (الشخصية) وموضوعها) وتوجد علاقة بين المحمولات والعوامل هذه العلاقات يسميها **تودوروف** بالقواعد الفعلية، وتسهم هذه الأخيرة في تغيير العلاقة القائمة

---

[1]- ينظر المرجع السابق، ص48-49.

[2]- تزفيطان تودوروف :مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص25.

[3]- المرجع نفسه، ص50.

بين الشخصيات داخل العمل السردي[1].كأن تعمل شخصية$_1$ على أن تحول بين شخصية$_2$ والمحمول فتغير العلاقة بين شخصية$_1$ وشخصية$_2$.

يؤكد **تودوروف** من خلال مساره البحثي حول السرد أنه –السرد– يشمل مستويين: الأول مستوى الخطاب وقد تبين من خلال هذا المستوى تأثره بما جاء به **جنيت** حول مكونات الخطاب السردي، أما الثاني فهو: مستوى القصة، وقد تجلى في هذا المستوى تأثره بما جاء به **بروب** حول الوظائف وكذا ما قدمه اللسانيون وعلى رأسهم **دوسوسير** خاصة فيما يتعلق بدراسة منطق الأفعال الروائية، حيث يسعى (تودوروف) من خلال هذين المستويين إلى الكشف عن البنية السردية للمتن الحكائي.

–السرد والفكر البنيوي عند رولان بارت:

ينطلق **رولان بارت** من فكرة أن السرد حاضر في كل مظاهر الحياة؛ حيث إنه «حاضر في الأسطورة وفي الحكاية الخرافية وفي الحكاية على لسان الحيوان..والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما وفي النقش على الزجاج والخبر الصحفي التافه.. فهو يبدأ مع تاريخ البشرية»[2]، ولهذا يعمد **رولان بارت**– الناقد البنيوي– إلى معالجة السرد باعتباره بنية تشترك فيها العديد من السرود وباعتبار هذه البنية نسق ضمني من الوحدات والقواعد.

ولكي يصف تلك السرود ويصنفها يحتاج إلى نظرية وتأسيس هذه الأخيرة قائم على التحليل البنيوي للسرد والذي ارتكز على عدة مفاهيم أهمها[3]:

---

[1]– المرجع السابق، ص51.

[2]– رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي وبشير القمري وعبد لحميد عقار، عن: طرائق تحليل السرد الأدبي–دراسات–، ص09.

[3]– ينظر المرجع نفسه، ص11.

1. الوظائف:

ينعكس اتجاه الناقد البنيوي في تعريفه للوظائف السردية ويعتبرها وحدات كلية ذات طابع شمولي[1]، كما أن تعالق هذه الوحدات وترابطها هو من يحدد معنى النص السردي، حيث يقول «تمثل هذه الوحدات بعض مقاطع القصة ذات الطابع الوظيفي والتي تتعالق فيما بينها مشكلة بذلك بنية النص السردي»[2]، فيتحدد دور الوظيفة ضمن مجموع العلاقات وموقعها في العمل السردي.

ويميز **رولان بارت** بين نوعين من الوحدات الوظيفية:

- ✓ الوحدات التوزيعية: وهي وحدات تتطابق مع وظائف التحفيز فهي تتطلب علاقات ببعضها البعض[3]، وقد أطلق عليها اسم الوحدات الأساسية وهي تعبر عن الأعمال[4]، فهي مجموع الأفعال التي تقوم بها الذات والتي تؤدي إلى تحول في العلاقة التي تربط الذات بموضوعها إما بالانفصال أو الاتصال.
- ✓ الوحدات الإدماجية: وهي عبارة عن وظائف، وكل وظيفة تقوم بدور العلامة فهي تحيل على مفهوم ضروري بالنسبة للقصة المحكية، فكل ما يتعلق بوصف الشخصيات والأخبار المتعلقة بهوياتها أو وصف الإطار العام التي

---

[1]– ينظر حميد لحمداني: بنية النص السردي–من منظور النقد الأدبي–، ص28.

[2]– رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ص14.

[3]–ينظر المرجع نفسه، ص29.

[4]– ينظر موريس أبو ناضر: الألسنية والنقد الأدبي–في النظرية والممارسة–، دار النهار للنشر، دط، 1979، ص24.

تجري فيه الأحداث، كلها تتم بواسطة الوحدات الإدماجية (طبيعة استبدالية)، وقد سماها بالوظائف الثانوية وتعبر عن الأوصاف[1].

ويميز **رولان بارت** بين الوحدات الإدماجية والتوزيعية بقوله:« إن العلامات- ويقصد بها طبيعة الوحدات الإدماجية- بسبب الطبيعة العمودية لعلاقاتها بشكل من الأشكال، هي وحدات معنوية بالمعنى الصحيح، لأنها على النقيض من الوظائف تحيل على مدلول وليس على فعل»[2]، فالوحدات الإدماجية تحيل إلى فعل تقوم به الشخصية داخل المتن السردي بينما تحيل الوحدات التوزيعية إلى مدلول أي إلى معنى يمكن تحديده من خلال المجموع (النص السردي).

أما بالنسبة للتركيب النحوي للوظائف فيوجد وسيط يتضمن بالضرورة وجود وظيفة رئيسية، أما الوظائف الرئيسية فعلاقة التضامن هي التي توحدها[3]. وهو بذلك يستبعد تركيب الحكي على أساس التسلسل الزمني كما فعل **بروب** فالتسلسل المنطقي بين الوظائف والوحدات الحكائية هو الذي ينبغي أن يكون الأداة الحقيقية لتركيب الحكي[4].

ويستند **رولان بارت** في تفسيره للبنية الحكائية إلى محوري الاستبدال والتركيب اللذين جاء بهما **دي سوسير**، معتبرا أن الترابط بين الوحدات الوظيفية يتم على مستوى محور الاستبدال وهو ترابط منطقي طبيعي (تضامن)، أما على محور التركيب فيتم ترابط الوحدات الإدماجية بحيث تحيل هذه الأخيرة على مدلول.

2. الأفعال:

---

[1]- ينظر حميد لحمداني: بنية النص السردي-من منظور النقد الأدبي-، ص29.

[2]- المرجع نفسه، ص30.

[3]- ينظر رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص53.

[4]- ينظر حميد لحمداني: بنية النص السردي-من منظور النقد الأدبي-، ص31.

عرف **بارت** الشخصية الحكائية بأنها:«نتاج عمل تأليفي»أي أن هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم"علم" يتكرر ظهوره في الحكي، والشخصية في الرواية أو الحكي عامة ينظر إليها من وجهة نظر التحليل البنائي على أنها بمثابة دليل (دال ومدلول)[1]، وترتبط الشخصيات بالأفعال هذه الأخيرة التي حددها **بارت** كمستوى مكون للبنية السردية.

إن الطابع الوظيفي للسرد يفرض تنظيما من الروابط وحدتها الأساسية لا يمكن أن تكون سوى تجمع صغير من الوظائف والتي يسميها بارت المتوالية، هذه الأخيرة هي منظومة وحدات متوالية منطقية من الأفعال،(مثلا تقديم سيجارة:قدم، قبل، أشعل، دخن) وهي مجموعة من الوظائف الصغرى التي تشكل وظائف رئيسية[2].

ويصطلح عليها كذلك تتابع منطقي للوظائف النويات، بحيث تنفتح المتتالية عندما لا يكون لطرفها الأول علاقة متينة مع السابق، وتنغلق عندما لا يكون طرفها الثاني نتيجة لاحقة[3]، حيث تتشكل هذه الوظائف من وظائف رئيسية وأخرى صغرى تتدرج تحتها، فيشكل مجموعها عبر شبكة علائقية النص السردي.

3. السرد:

ضمن العملية التواصلية، يرى بارت أن العملية السردية تتطلب متنا (قصة) وساردا ومسرودا له وعبر هذه العناصر الثلاث يتم التواصل السردي، وقد ميز بارت بين السارد في ثلاث تصورات[4]:

---

[1]- ينظر المرجع السابق، ص51.

[2]- ينظر رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ص21.

[3]- ينظر حميد لحمداني: بنية النص السردي-من منظور النقد الأدبي-، ص31.

[4]- ينظر رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ص26.

- التصور الأول: السرد يبثه شخص (بالمعنى النفسي للكلمة)، إنه المؤلف، الذي تتبادل في ذاته وبدون انقطاع شخصية وفن فرد، والسرد بالنسبة له ليس سوى تعبير عن "أنا" خارج عنه.
- التصور الثاني: السارد هو ضرب من ضروب الوعي الكلي، وهو في نفس الآن داخلي بالنسبة إلى شخصياته (لأنه يعلم كل ما يجري داخل أعماقها) وخارجي(لأنه يتماهى أبدا مع هذه الشخصية أو تلك).
- التصور الثالث: ينص على أن السارد ملزم بأن يتوقف في سرده عند حدود ما تستطيع الشخصيات ملاحظته أو معرفته، فكل شيء يجري كما لو أن كل شخصية هي بالتناوب مرسلة للسرد.

لكن **رولان بارت** على خلاف ما سبق يرى أن السارد والشخصيات هي كائنات من ورق وأن المؤلف (المادي) يتوقف دوره على سرد ما لا يمكن أن يلتبس في أي شيء آخر مع سارد هذا السرد[1]، وهو يميز بذلك بين السارد المادي(المؤلف) والسارد الضمني في الحكاية.

انطلق رولان بارت من الأطروحات اللسانية لتحليل السرد وتحديد قوانينه، خاصة في تفسيره للتركيب النحوي للوظائف؛ حيث استعان في ذلك بمفهومي الاستبدال والتركيب اللذين جاء بهما **دي سوسير**، كما استفاد من الفكر البنيوي، وذلك من خلال تقديمه لمصطلح النويات؛ والذي يقصد به مجموع الوظائف الأساسية؛ حيث يتعالق بعضها ببعض ليشكل النص السردي.

[1]- ينظر المرجع السابق، ص27.

بعد أن تناولنا في هذا الفصل السرد بالدراسة، وذلك من حيث المفهوم واتجاهاته العلمية سنتطرق بالدراسة والتحليل كذلك في الفصل الثاني للمنهج والمصطلح اللذين ميزا مشروع **سعيد يقطين** النقدي الرامي إلى قراءة التراث السردي (السيرة الشعبية).

الفصل الثاني: المصطلح والخلفيات المنهجية في مشروع سعيد يقطين النقدي

1. الخلفيات المعرفية.
2. المنهج.
3. المصطلح.

الفصل الثاني: المصطلح والخلفيات المنهجية في مشروع سعيد يقطين النقدي

يقوم النقد على أساليب وأسس علمية، الأمر الذي يتطلب من الناقد الأدبي أن يكون على قدر من العلم والمعرفة والاطلاع على المناهج النقدية وكذا التيارات الأدبية، كما يجب عليه أن يمتلك ثقافة واسعة تؤهله لمعالجة النصوص الأدبية والنقدية؛ لذا فإن لكل ناقد كفؤ خلفياته المعرفية وكذا مصطلحاته المؤسسة علميا التي يتسلح بها عند ولوجه عالم النص؛ ولأجل ذلك نسعى في هذا الفصل الوقوف على الخلفيات المعرفية التي استند عليها سعيد يقطين وكذا أهم المصطلحات العلمية التي ميزت منهجه النقدي.

1. الخلفيات المعرفية:

إن ما يؤسس الخلفية المعرفية للباحث أو الناقد هو مدى اطلاعه على الثقافات والنتاجات الأدبية والنقدية الأخرى؛ الأمر الذي يضعه ضمن علاقة تأثير وتأثر؛ حيث تعد هذه الأخيرة علاقة متبادلة بين الحضارات الحية في الميادين العلمية والأدبية، وهي علاقة ضرورية في مجال الأدب والنقد من أجل بعث أشكال ونصوص جديدة تفرضها الحياة المعاصرة ضمن دائرة الحداثة[1]، وضمن هذه الدائرة يحاول الناقد العربي استثمار النقد الغربي وتحويره وفق ما تمليه الثقافة العربية؛ من أجل إنتاج معرفة، غير أن هذا الاستثمار والتحوير يتطلب ناقدا واعيا يكون على قدر كبير من العقل والذوق ورهافة

[1]- ينظر حسن مجيدي وسيد محمد أحمد نيا: النقد الأدبي العربي المعاصر وتأثره بالمناهج الغربية- دراسة وتحليل-،مجلة إضاءات نقدية، ع8، 2012، ص102.

الحس، قادرا على التمييز في المعرفة بين الأصيل والمشاع[1]، ذلك أن نقد العلوم الإنسانية بما فيها الأدب يجب أن يكون إنسانيا، حيث يوجب على الناقد أن يكون مدركا للقيم الإنسانية مدافعا عنها[2]، بالإضافة إلى اكتسابه ثقافة منوعة واطلاع واسع على الآداب.

إن للأمة العربية –كما الأمم الأخرى– تراثها الشعبي والميثولوجي والأسطوري، والخرافي المتخيل، الذي يشكل رصيدا يحفل بالتنوعات العقائدية والعادات والتقاليد، فهو ذو بعد إنساني[3]، حيث يستطيع الناقد العربي من خلال تلقي معرفة واستثمارها إعادة قراءة هذا التراث بغية إنتاج معرفة أخرى تسعى إلى مضاهاة المعرفة الغربية، كما أنها – قراءة التراث– تعد:«ضرورة حضارية للتعرف على مسار الحضارة البشرية،... ومن ناحية أخرى مصدرا هاما وضروريا لدارس هذه الحضارة العربية قديمها وحديثها»[4].

لذا؛ فإن العودة إلى التراث الأدبي والنقدي وإعادة قراءته لا تعني العودة إلى الماضي والوقوف عليه وحسب، إنما هي: «إثراء حياتنا النقدية نفسها كما يؤدي إلى إضفاء الأصالة على الجدية في هذه الحياة، وفي ذلك يكمن المحك وراء كل حركة صوب الماضي، وثمة فرق بالتأكيد بين من يعود إلى الماضي ليثبت وضعا متخلفا في

---

[1]– ينظر عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1999، ص13.

[2]– ينظر عيد الدحيات: النظرية النقدية الغربية– من أفلاطون إلى بوكاشيو، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 2007، ص10.

[3]– ينظر بلحيا الطاهر: الرواية العربية الجديدة– من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة، جذور السرد العربي، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017، ص7.

[4]– سعيد الورقي: في مصادر التراث العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، دط، 2000، ص09.

الحاضر، ومن يعود إلى الماضي ليؤصل وضعا جديدا قد يطور الحاضر نفسه»[1]. فالعودة إلى التراث وإعادة قراءته تهدف في الأساس الأول إلى تطوير الحاضر انطلاقا من الماضي.

غير أن هذه العودة تستدعي آليات ومقاربات جديدة تجعل من ذلك التراث سببا في تطوير الحاضر. فالتراث أو الأصالة «هي الطاقة الدائمة في الإنسان والمجتمع على الحركة والتجاوز في اتجاه المستقبل اتجاه عالم يتمثل الماضي، ويتملكه معرفيا»[2]، ومن هنا ينظر إلى التراث، لا على أنه بقايا ثقافة الماضي بل على أنه تمام هذه الثقافة وكليتها إنه العقيدة والشريعة واللغة والأدب والذهنية..[3]، فمراجعة التراث وخاصة الأدبي بآليات نقدية غربية تجعل منه أداة لتطوير الذات والمجتمع وفهمها[4]، وتطوير الذات يعني تطوير الهوية فهوية الشعب هي القدر الثابت والجوهري والمشترك من السمات والخصائص والعلامات التي تميز حضارته عن غيرها من الحضارات فهي إذا وعاء الضمير الجمعي المتشكل لأي تجمع بشري من قيم وعادات وتقاليد..[5]، كما أن تطوير الهوية وفهمها يؤدي لا محالة إلى تفعيل الضمير الجمعي باتجاه رؤية مشتركة وموحدة، حيث يمكنها ذلك من مواجهة تحدي السياسة الاستعمارية الجديدة والتي تسعى إلى هوية

---

[1]- جابر عصفور: مفهوم الشعر-دراسة في التراث النقدي-، الهيئة المصرية العامة، مصر، ط5، 1995، ص09.

[2]- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص98.

[3]- ينظر محمد عابد الجابري: التراث والحداثة- دراسات ومناقشات-، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991، ص24.

[4]- ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-، ص18.

[5]- ينظر محمد صابر عبيد: التنوير الروائي -استراتيجية العلامة: فضاء التأويل-، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015، ص77.

شمولية تفرضها في الواقع الإنساني[1]، إن الوعي بتراثنا يوصلنا إلى فهم الذات وتطويرها مما ينتج عنه لا محالة خلق وعي جمعي نستطيع من خلاله فهم ما يجري حولنا وكذا فرض هويتنا على من حولنا.

غير أن قراءة التراث تستوجب قراءة ناجعة وممنهجة، ذلك أن ما« يؤسس جدوى القراءة الفاعلة للتراث هو الانطلاق منه كمطية أساسية قصد بلوغ أقاصي الحداثة الغربية فمن جهة تحرص هذه القراءة على جعل المقروء معاصرا لنفسه، على صعيد الإشكالية والمحتوى المعرفي والمضمون الأيديولوجي، ومن هنا معناه لمحيطه الخاص، ومن جهة أخرى تحاول هذه القراءة أن تجعل المقروء معاصر لنا، ولكن فقط على صعيد الفهم والمعقولية»[2]، فالمعالجة الناجعة للتراث وإعادة قراءته بمناهج غربية هو ما يضفي عليه نوعا من المعقولية تجعل منه سببا في بلوغ الحضارة الغربية من جهة وفي إنماء ذات القارئ لهذا التراث وإعادة بنائها.

يعد **سعيد يقطين** من النقاد البارزين الذين حاولوا الاستفادة من المناهج النقدية الغربية وتطبيقها على التراث السردي العربي؛ وذلك سعيا منه لإبراز قيمة التراث السردي العربي ومقوماته السردية وتطوير السرديات العربية من جهة، ومحاولة فهم الذات العربية من جهة أخرى.

وسنحاول في هذا الفصل التعرف على أهم مرتكزاته في مشروعه السردي، وفي قراءته للتراث العربي، هذه القراءة تجلت لنا من خلال:1. التراث العربي. 2. المناهج الغربية.

---

[1]- ينظر المرجع السابق، ص79.

[2]- محمد عابد الجابري: نحن والتراث- قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط6، 1993، ص11-12.

كما سنحيط بأهم المصطلحات والمناهج التي استخدمها سعيد يقطين في معالجته للتراث.

أ. التراث العربي:

إن الأعمال النقدية التي أسهم بها **سعيد يقطين** في الساحة النقدية العربية تصنف ضمن مشروع نقدي هدفه مقاربة النصوص السردية التراثية (السيرة الشعبية) بغية تطوير السرديات العربية، ويتجلى لنا هذا ضمن كتبه النقدية:"تحليل الخطاب الروائي" ثم "انفتاح النص الروائي" وكتاب "ذخيرة العجائب" ثم "الكلام والخبر" وأخيرا "قال الراوي" والتي تعكس استمرارية البحث النقدي وتواصله حيث أعلن عن ذلك بقوله: «وما يزال بحثي متواصلا في جوانبها الخطابية والنصية بغية تطوير السرديات انطلاقا مما تقدمه نصوص السيرة الشعبية»[1].

فسؤال التراث ومحاورته، في أي ثقافة هو سؤال الصلة التي تربط حاضر الثقافة والمجتمع بماضيها[2]، سؤال لابد منه في مجتمعاتنا العربية التي تعاني نوعا من التأزم والضياع بحثا عن الذات والهوية المستقلة، حيث يقول في ذلك **عبد الإله بلقزيز**: «والمجتمعات المأزومة، كما يعلمنا التاريخ، هي أكثر المجتمعات عناية بماضيها، بإعادة الانتباه إليه، وإعادة التفكير فيه وقراءته، عساها تعثر في خبرته التاريخية عن أجوبة ناجزة، أو عن خامات قابلة لتصنيع أجوبة، عن مشكلات حاضرها»[3]، ولهذا فمراجعة التراث تستلزم الوعي به: وعي الحاضر بالماضي، وقراءته، وتأويله، فالوعي بالتراث هو وعينا بالمنجز البشري نفسه، وليس بتقديم الزمن، أو الخوف منه، وحراسته

---

[1]– سعيد يقطين: السرد العربي –مفاهيم وتجليات–، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص13.

[2]– ينظر عبد الإله بلقزيز: نقد التراث، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص19.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والدفاع عنه، دون فهمه وفحصه وكشف قوانينه،[1] ويؤكد **سعيد يقطين** على ضرورة الوعي بهذا التراث وأن هذا الأخير متواجد بقوة وبتجليات مختلفة بقوله: «إن التراث الذي وصل إلينا لا يزال يمتد فينا، ولا نزال نحيا بواسطته شئنا أم أبينا، وعينا ذلك أم لم نعه»[2]، فقد اختار الباحث مدونة تراثية قديمة قوامها السيرة الشعبية وعمل على البحث في بنياتها الحكائية من أجل إثبات نصيتها ومادتها الحكائية؛ حيث يقول:«وعندما نتخذ من السيرة الشعبية موضوعا للاشتغال من خلال التساؤل عن حكائيتها نبغي ملامسة أوسع لمختلف مظاهر القصة أو المادة الحكائية...»[3]، وبكشفه عن المادة الحكائية التي تحويها السيرة الشعبية يكون **سعيد يقطين** بذلك قد أثبت إمكانية تأسيس سرديات عربية تختص بدراسة النصوص السردية العربية سواء التراثية منها أو الحديثة، تغنينا عن الدراسات الغربية للتراث السردي العربي والتي أهملت منه جوانب مهمة وعديدة[4].

ويحدد **سعيد يقطين** سبب اختياره للتراث السردي وللسيرة الشعبية خاصة، فيقول: «ارتأيت الانطلاق من السرد العربي القديم، إنه من الغنى، والتنوع، والتعدد، بالقدر الذي يتيح لنا إمكانية معالجة الموضوع المؤجل (البحث في القصة أو المادة الحكائية)

---

[1]- شرف الدين ماجدولين: السرد والسرديات في أعمال سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص14.

[2]- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي- من أجل وعي جديد بالتراث-، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص225.

[3]- سعيد يقطين: قال الراوي- البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص07.

[4]- فبالرغم من الجهود المعتبرة التي قام بها المستشرقون تجاه التراث الأدبي العربي من تحقيق للمخطوطات والتنقيب عنها وغيرها، إلا أنها لا تكاد تخرج عن دائرة الدراسات التاريخية للأدب، فق أهملت العديد من الجوانب الفنية له، وهذا يثبت أن تلك الدراسات التي قام بها المستشرقون لم تكن إلا خدمة لأهدافهم الخاصة، لذا لا يمكننا اعتبار تلك الدراسات الإستشراقية مصادر أساسية عن أدبنا العربي ويمكن الاستفادة منها فقط في الجانب التاريخي(المصدر: الكلام والخبر لسعيد يقطين ص116-120).

بالصورة الملائمة»[1]، حيث يرى الناقد أن التراث السردي العربي يحمل جميع المقومات السردية التي تؤهله إلى أن يشكل نصوصا سردية عربية لم تلق الاهتمام والدراسة والبحث .

كما أن السيرة الشعبية نص يجسد مختلف التمثلات الوجودية والذهنية العربية، للذات ورؤيتها للآخر لهذا عمل **سعيد يقطين** على إثبات نصيتها كنص سردي له خصوصيته التي تميزه عن باقي الأنواع السردية العربية، إذ قام بإثبات أن «السيرة الشعبية نص ثقافي منفتح على مختلف مكونات الواقع العربي وثقافته، كما أنها تقدم لنا نصا يتفاعل مع مختلف ما أنتجه الإنسان العربي في تاريخه»[2]. فنص السيرة الشعبية نص انعكس فيه مخيال الإنسان العربي وأفكاره وآماله وتطلعاته وتاريخه، هذا ما جعل منه نصا سرديا ثقافيا منفتحا على العديد من الدراسات.

ب. الدراسات الغربية:

تعددت الروافد والأبحاث اللسانية والأدبية وتنوعت في درجة إسهامها في ظهور الدراسات السردية، «فعلى الرغم من الاحتفاء المبالغ فيه أحيانا بدور الشكلانيين الروس في فتح الأعين على مثل هذا الضرب من الدراسات، إلا أن ذلك لم ينقص من فعالية روافد أخرى كالدرس اللساني الذي شهد تطورا أدى إلى إحداث تغيير عميق في النظر إلى الأدب وطرائق تحليله»[3]، لذا فإن للدراسات اللسانية والبنيوية والشكلانية الأثر البارز في تطوير السرديات الغربية وكذا السرديات العربية وذلك لتأثر نقادها بتلك الدراسات.

---

[1]– سعيد يقطين: الكلام والخبر–مقدمة للسرد العربي–، ص7.

[2]– المصدر نفسه، ص09.

[3]– لوكام سليمة: تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص39.

وبما أن اللسانيات علم يتأطر ضمن البحث في اللغة واستعمالاتها وعلائقها، فقد حفلت الدراسات السردية بالإشارة إلى منجزات اللسانيين؛ حيث أعلن **بارت** أن دراسة المحكي والتنظير له قد تأسسا على جهود اللسانيين، وأكد **غريماس** أنه بنى نموذجه على تصور **تينيير Tesnière** للجملة والفعل، وصرح كل من **تودوروف وجنيت** بفعالية منجز بحث نحو الجملة في تحليلهما للمحكي و إرساء نظريته[1]. فكل الجهود والأبحاث اللسانية كانت بمثابة الركيزة الأساسية لعلم السرد وأبحاثه.

كما نجد أن هذه الدراسات السردية هي امتداد لما قام به اللسانيون والبنيويون على حد سواء، « فقد كانت الجهود الأولى المؤسسة للسرديات قد عرفت النور في محضن البنيوية فأصبغت بصبغتها وتبنت مرتكزاتها، ومن ذلك مبدأ النسق المغلق ومبدأ المحايثة والتأسيس على النموذج اللغوي المستفيد من البحث اللساني»[2].

وهكذا نجد أن السرديات قد تأسست على مبادئ اللسانيات كما استفادت من الصيرورة التي آلت إليها الأبحاث في مجال اللسانيات والتي تمثلت في التنظير البنيوي. ذلك أن معظم الأبحاث العلمية المتوالية تكون متسلسلة ومتعالقة فيما بينها –حتى وإن كان ظاهرها لا يكشف ذلك–، وهو ما نستدل به وتثبته الأبحاث النقدية في مجال السرد؛ حيث إن النظرية البنيوية استفادت من الدراسات اللسانية كما استفادت كذلك من الإنجازات التي قدمها الشكلانيون الروس في ميدان السرد، وذلك من خلال التمييز الذي أقاموه (الشكلانيون) بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، باعتبار المتن الحكائي هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، أما المبنى الحكائي فهو الذي يتألف من نفس

[1]– ينظر المرجع السابق، ص46.

[2]– المرجع نفسه، ص47.

الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل[1]، فقد استلهمت البنيوية أسسها من النظرية الشكلية فعملت على دراسة المبنى الحكائي بدلا من المتن الحكائي، أي أن النظرية البنيوية قامت بدراسة العمل واستخلاص معناه من مجموع وحداته المكونة لمبناه (البناء الفني للعمل).

ولهذا فإن الحديث عن مدى تأثر **سعيد يقطين** في أبحاثه الخاصة بالسرديات بهذه الروافد يحيلنا إلى الحديث عن التواصل والاطلاع والمثاقفة بهذه الدراسات التي عكف الناقد على النهل منها وممارستها في مستواها النظري والمنهجي، وقد تجلى هذا التأثر والتواصل بها في مختلف أعماله، ويمكن أن نسجل تأثره –من خلال كتاباته– بعدة اتجاهات نقدية غربية: اللسانية، والشكلانية، والبنيوية، والسيميائية...

حيث يصرح **سعيد يقطين** إفادته من المنجزات الغربية في مجال السرد خاصة مما قدمه الشكلانيون الروس، فيقول في ذلك: «... نسعى إلى التفاعل معها إيجابيا بهدف إثراء معارفنا..»[2]، ويواصل عد هذه المنجزات قائلا:«.. وفي اجتهادات الشكلانيين الروس النظرية وأعمال **فلاديمير بروب**...نجد الاشتغال بالسرد يحظى بمكانة متميزة»[3].

ويعد **فلاديمير بروب** أول من أخضع الخطاب السردي (الحكاية العجيبة) للدراسة بهدف مساءلة النص في ذاته ولذاته من خلال بنيته الشكلية[4]، فقد أقام النموذج الوظيفي المعروف والذي وضعه محل إجراء وتطبيق، ويبين **سعيد يقطين** مدى تأثره بهذه الدراسات الشكلية حيث يقول: « إن طموح الشكلانيين الروس كان أكثر واقعية وعلمية

---

[1]– ينظر: نظرية المنهج الشكلي –نصوص الشكلانيين الروس– تر إبراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، ط1، 1982، ص180.

[2]– سعيد يقطين: قال الراوي–البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص10.

[3]– المصدر نفسه، ص13.

[4]– ينظر سعيد بنكراد: السيميائيات السردية–مدخل نظري–، ص17.

في الأخذ بروح الممارسة العلمية من خلال تحديده موضوع دراسته وترك فرص ومهام البحث عن عناصر الموضوع وخصائصه مفتوحة أمام أي إغناء أو اجتهاد»[1]، فقد استفاد الناقد من الدراسات النقدية للشكلانيين الروس القائمة على العلمية والدقة وكذا تحديد الموضوع المقصود بالدراسة، وذلك من خلال وضع قالب سردي يشمل كل المستويات السردية ويسهل العملية النقدية التي تهدف إلى استخلاص الأبنية والدلالات السردية للنص ومن ثمة الإمساك بمعناه.

فاستنادا لما جاء به الشكلانيون الروس حاول **سعيد يقطين** وضع نموذج نظري لتحليل الخطابات السردية يستمد أطره النظرية خاصة مما قدمه **بروب** حول المبنى الحكائي وذلك من خلال التمثل لهذه الدراسات الشكلية تارة ومحاورتها تارة أخرى.

بعد أن عاد الناقد إلى البدايات مع الشكلانيين الروس وقف بعد ذلك عند جهود اللسانيين والبنيويين الذين فسحوا المجال لتحليل الخطاب، غير أن استفادة الناقد من المنجز الغربي لم تعكس تبعيته لها وإنما كانت في حدود الاستفادة العلمية، كما صبغها بالمنجزات النقدية العربية، حيث أن تلك المزاوجة بين المنجزين النقديين الغربي والعربي لم تكن إلا رغبة من الناقد في إيجاد منهج نقدي ملائم للمتن السردي العربي.

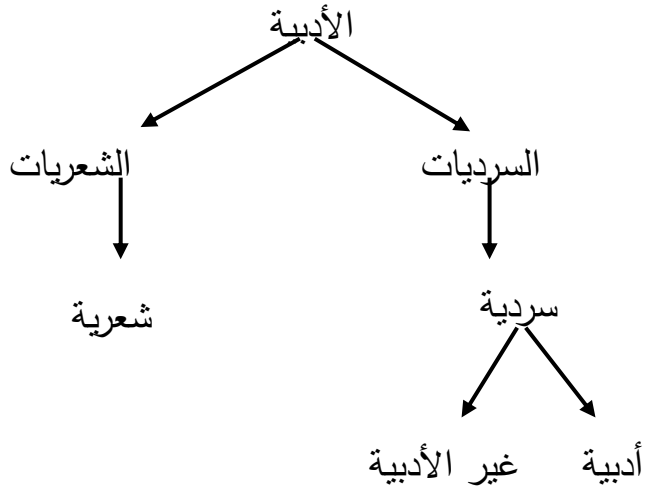
كما أن استفادته من النقد الغربي لم تكن مستنسخة صماء، بل امتازت بالتطوير والتوسيع حيث يقول: «الاستفادة من المنجزات السردية وتحليل الحكي بطريقة مرنة بغية التطوير لا الاستنساخ»[2]، فقد عمل **سعيد يقطين** على تطوير المقولات النقدية الخاصة بالأبنية السردية التي جاء بها البنيويون، وذلك حتى تتلاءم مع المنجز السردي ذي الخصوصية الثقافية العربية.

---

[1]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن- السرد- التبئير)، ص15.

[2]- سعيد يقطين: قال الراوي-البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص11.

وقد صرح أن الاختصاص الذي يرتكز عليه في معالجة السرد العربي هو السرديات الغربية بعدما قدم إعادة تصور لها، بحيث يصبح بإمكاننا معالجة السرد العربي بواسطتها؛ فيقول:«إن السرديات هي الاختصاص الذي أنطلق منه في معالجة السرد العربي»، والذي يوضحه من خلال المخطط الآتي[1]:



حيث تعد السرديات فرعا من الأدبية (موضوع الشكلانيين الروس) إلى جانب الشعرية، كما تعالج السرديات: السرديات الأدبية وغير الأدبية.

مستفيدا في ذلك من تعريف **رولان بارت** للسرد، كما استفاد من أعمال البنيويين ليقسم السرديات إلى سرديات حصرية تنحصر في دراسة الخطاب وتحديد مكوناته البنيوية (تبحث في النوع السردي وتاريخ السرد والسرديات المقارنة)، وسرديات توسيعية عامة تدرس النص من حيث الأبعاد والدلالات ومكوناته(التفاعل النصي، التلقي..)[2]،

[1]– سعيد يقطين: الكلام والخبر–مقدمة للسرد العربي–، ص22.

[2]– ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر–مقدمة للسرد العربي–، ص30

ويشير إلى أن البحث السردي قد قطع أشواطا مهمة منذ الشكلانيين الروس، ويميز بين مستويين من المعالجة[1]:

- ✓ في الحقبة البنيوية: ← سيميوطيقا سردية حكائية
  ← سرديات
- ✓ في الحقبة ما بعد البنيوية: مزاوجة بين العلوم السردية وعلوم أخرى.

كما أن معالجة السرد اتخذت طريقين:

- معالجة السرد على المستوى التعبيري (السردية).
- معالجة السرد على مستوى مادة الحكي (سيميوطيقا).

والمزاوجة بين المعالجتين يعطي مقاربات متعددة، وبهذا الصدد يقول **سعيد يقطين:**« وجدت نفسي ألتقي مع الدراسات الأدبية وأهتم بالجانب التعبيري.. لكن أولوية الاهتمام بالخطاب جعلتني أؤجل النظر فيها (المادة الحكائية)»[2]، فاتبع بذلك الناقد منهج البويطيقين(السرديين) في معالجة الخطاب ومنهج السيميوطيقين في معالجة المتن الحكائي.

كما استعان بالمنهج البنيوي من أجل استكناه الأبنية الدلالية للخطاب السردي ويؤكد ذلك بقوله:« 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»[3].

---

[1]- ينظر المصدر السابق، ص29

[2]- المصدر نفسه، ص30-31.

[3]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن- السرد- التبئير)، ص7-8.

ويشير في أحد كتبه"انفتاح النص الروائي"[1] إلى أنه يتعامل مع الاتجاهات التوسيعية بكثير من المرونة خاصة سوسيولوجيا النص الأدبي، فباشر الناقد بذلك عملية الانتقال من السرديات البنيوية إلى السوسيوسرديات (سوسيولوجيا النص الأدبي)، حيث استفاد من **بيير زيما (Pierre V Zima)** في بناء تصوره حول علاقة النص بالمجتمع وذلك من خلال مقترحاته حول سوسيولوجيا النص الأدبي، حيث يقول **سعيد يقطين** في ذلك:« 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 رغبتنا في الانطلاق من نتائج تصوره التي بلورها من خلال تحليله لنصوص لأمثال **بروست (JudithBrouste) وموزيل وكافكا (Franz Kafka)** وغيرهم»[2]، ويؤكد **سعيد يقطين** هنا على ضرورة مراعاة خصوصية النصوص العربية واختلافها عن غيرها وذلك عند معالجتها بالمناهج النقدية الغربية، ذلك أن الكتابات العربية ذات خصوصية ثقافية واجتماعية تميزها عن غيرها تستوجب معالجة وقراءة مختلفة عن تلك القراءات النقدية الغربية.

كما اعتمد الناقد في المستوى الأول (التفاعل النصي) على بعض الأبحاث التي أنجزت في حقل الشعرية (**جيرار جنيت** وكتاباته في مجال التناص- المتعاليات النصية)، أما فيما يتعلق بالبحث عن البنيات السوسيونصية فقد اعتمد على نظريات علم اجتماع النص(**باختين(Mikhaïl Bakhtine)، جوليا كريستيفا(Julia Kristeva)، زيما**)[3].

---

[1]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي-النص والسياق-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص139.

[3]- ينظر شرف الدين ماجدولين: السرد والسرديات في أعمال سعيد يقطين، ص56.

كما استفاد من العديد من الباحثين والبنيويين في تحليله لبنيات السيرة الشعبية واستنباط شخصياتها حيث يقول:« انطلاقا من الروح التي انتهجها **دوميزيل** وناقشها **غريماس** وانجازات **فيليب هامون** أحاول البحث في الشخصية...»[1].

وفي تمييزه للمصطلحات يتفق مع بعض النقاد أمثال **جيرار دونيس فارسي**، حيث يقول:«وأجدني أتفق مع ما ذهب إليه **جيرار دونيس** بذهابه إلى اقتراح مصطلح récitologie في مقابل narratologie للتمييز»[2].

لقد حاول **سعيد يقطين** إعادة النظر في التراث وذلك بالأخذ بأسباب البحث العلمي التي تجعلنا نتقدم في فهم الذات العربية والذهنية العربية بما يخدم تطلعاتنا وآفاقنا المستقبلية[3]، وتحقيق كل هذا لا يكون إلا من خلال تفسير زاوية النظر لهذا التراث، ويدعم الناقد وجهة نظره هذه بما قام به **باختين** حيث أعاد قراءة أعمال **رابلي** السردية، وجدد التصور الذي كان سائدا اتجاه أعماله[4]، لذا سعى **سعيد يقطين** إلى قراءة التراث بأدوات جديدة وبأسئلة جديدة وبوعي جديد ولغات جديدة، محاولا دراسة الجزء (السيرة الشعبية) وصولا إلى الكل(التراث)، وكذا محاولة منه لتغيير التصور النقدي تجاه نص السيرة الشعبية.

2. المنهج

إن كل بحث يستدعي الاستناد إلى منهج محدد للدراسة والفحص، وذلك من أجل

---

[1]- سعيد يقطين: قال الراوي-البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص91.

[2]- المصدر نفسه، ص15.

[3]- ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-، ص18.

[4]- المصدر نفسه، ص18.

تجنب الوقوع في الأخطاء والتكرار والحرص على الوصول إلى أدق النتائج وأوضحها، فالمنهج بذلك هو سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد في وصفه للأعمال الأدبية وتنشيطها واستنطاقها[1]. فقبل معالجته للسرديات الكلاسيكية، قدم **سعيد يقطين** عدة دراسات يبين فيها الاشتغال السردي لديه ومنهجه المتبع في ذلك وكيفية تلقيه للسرديات الغربية، حيث اهتم من خلال دراساته الأولى بالخطاب أي المبنى والمتن الحكائيين وأنجز في هذا الإطار أبحاثا متصلة بالزمن، والسرد، والتبئير...، ويتجلى ذلك من خلال كتبه:

1) القراءة والتجربة: كتاب يضع نفسه من خلال تمهيده ضمن المنهج البنيوي، لأن غايته هو البحث في مكونات الخطاب الروائي البنيوي[2]، فعمل من خلاله على البحث في:

- مكونات الخطاب الروائي البنيوية.
- استعمال أدوات ومفاهيم جديدة تمتح بالأخص من السرديات narratologie التي يعمل الباحثون في البويطيقا على بلورتها وتدقيقها لتصبح اتجاها متميزا في تحليل الخطاب السردي بصفة عامة[3].

فقد كشف من خلال التمهيد لكتابه "القراءة والتجربة" عن منهجه البنيوي في قراءته للنصوص الروائية والسردية،حيث اشتغل على أربع خطابات روائية هي: 1- الأبله

---

[1]- ينظر عبد الله إبراهيم:الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2010، ص58.

[2]- ينظر حميد لحمداني: بنية النص السردي-من منظور النقد الأدبي-، ص118.

[3]- ينظر سعيد يقطين: القراءة والتجربة-حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب-،دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص9.

والمنسية وياسمين للميلودي شغموم. 2- وردة للوقت المغربي **لأحمد المديني**. 3- رحيل البحر **لمحمد عز الدين التازي**. 4- بدر زمانه **لمبارك ربيع**.

كما اعتمد ثلاثة مفاهيم إجرائية حاول الانطلاق منها لإبراز المشترك بين النصوص الروائية التي تناولها بالدراسة، هذه المفاهيم هي[1]:

1. الانزياح السردي.
2. الميثاق السردي.
3. الخلفية النصية.

غير أن هذه المفاهيم لا تقع في صميم النقد السردي البنائي، وهو ميدان خاص من ميادين الدراسة البنائية يهتم بالحكي أساسا[2]، فهي لا تشكل محور الممارسة البنيوية السردية، فبالنسبة لتقنية الانزياح يذكر **سعيد يقطين** أنه يستعملها «كما استعملها جون كوهين وغيره في تحليل الخطاب الشعري»[3]، وبهذا يكون قد استخدم مصطلح الانزياح الشعري على النصوص السردية، وبذلك ينفي التركيز على مكونات النص الروائي وفق هدف الناقد نفسه[4]، أما الميثاق السردي فهو مفهوم يهتم بالجانب التداولي[5] حيث يثير القضايا المتصلة بالقارئ والقراءة، ومن المعلوم أن هذه القضايا قد أصبحت تشكل مركز

---

[1]- ينظر المصدر السابق، ص11.

[2]- حميد لحمداني: بنية النص السردي-من منظور النقد الأدبي-، ص119

[3]- سعيد يقطين: القراءة والتجربة-حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب-، ص11.

[4]- ينظر حميد لحمداني: بنية النص السردي-من منظور النقد الأدبي-، ص119.

[5]- ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

اهتمام نظريات القراءة[1]، أما المفهوم الأخير المتمثل في الخلفية النصية فيعني البحث في محددات القراءة واختلافاتها[2].

ويشير **محمد مريني** نقلا عن **ماجدولين:**« أن هذه القضايا لا تدخل في صلب الممارسة النقدية البنيوية، فقد كانت على حساب قضايا أخرى من صميم السرد النقدي، سواء على مستوى الخطاب، مثل الزمن والسرد والرؤية السردية، أو على مستوى البنيات الحكائية، مثل الوظائف والعوامل والفضاء...إلخ»[3]، فقد حاول سعيد يقطين قراءة النصوص الروائية قراءة بنيوية، غير أنه استعان بذلك بمفاهيم لا تمت بالصلة للمنهج البنيوي كالانزياح السردي والميثاق السردي والخلفية النصية وكلها مصطلحات تتعلق بالأبحاث الشعرية والتداولية وكذا فعل القراءة، مما يدل على الاضطراب المنهجي الذي وقع في الناقد عند معالجته للنصوص السردية معالجة بنيوية، وسبب هذا الاضطراب هو ممارسة المناهج الغربية على نصوص عربية وكذا عدم الاستيعاب الجيد لتلك المناهج ذات المنشئ الثقافي الغربي.

ويقدم **سعيد يقطين** في خلاصة تجربته النقدية (القراءة والتجربة) أهم الخصائص المميزة لهذه التجربة، والتي بينت مدى الفروق بين الرواية العربية التقليدية والحديثة[4]:

- تكسير عمودية السرد، ذلك أن للأحداث في هذه الروايات منطقها الخاص الذي يخضع للمنطق الواقعي، كما تعودناه في الخطاب الروائي التقليدي.

---

[1]- ينظر شرف الدين ماجدولين: السرد والسرديات في أعمال سعيد يقطين، ص45.

[2]- ينظر سعيد يقطين: القراءة والتجربة-حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب-، ص11.

[3]- شرف الدين ماجدولين: السرد والسرديات في أعمال سعيد يقطين، ص46.

[4]- ينظر سعيد يقطين: القراءة والتجربة-حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب-، ص293-296.

- تداخل الخطابات، بحيث تنفتح لغة هذه النصوص الروائية على وحدات أسلوبية مختلفة (سياسية، تاريخية، دينية، مسرحية، شعرية...).
- البعد العجائبي وذلك من خلال تقديم بعض الأحداث التي تخرج عن المعتاد الحكائي، سبب طبعها الغريب والعجيب.

2) تحليل الخطاب الروائي:

يواصل **سعيد يقطين** تجربته النقدية من خلال كتابه تحليل الخطاب الروائي والذي دار موضوعه حول الخطاب، أي «الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية»[1]، فقد اشتغل الناقد على الخطاب ومكوناته وعناصره، حيث اعتمد السرديات البنيوية أي اللسانية (الاتجاه البويطيقي) كمنهج في تحليل الخطاب ووقف على ثلاثة مكونات هي[2]:

- ✓ الزمن.
- ✓ الصيغة.
- ✓ الرؤية السردية.

فقد بذل **سعيد يقطين** غاية جهده من أجل تقديم معرفة نظرية بالسرديات مشفوعة بمقاربة إجرائية من جهة، وإقامة تصور منهجي للخطاب السردي وآليات اشتغاله ونظم تجليه، وكذا الإحاطة الواعية بالأجهزة المفهومية والاصطلاحية التي تحكمه من جهة أخرى[3].

وخصص **سعيد يقطين** في كتابه تحليل الخطاب الروائي دراسته للمستوى النحوي المتمثل في الراوي والمروي له، والزمن وصيغة الخطاب، والرؤية السردية، والصوت

---

[1]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن- السرد- التبئير)، ص7.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص7-8.

[3]- ينظر لوكام سليمة: تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص173.

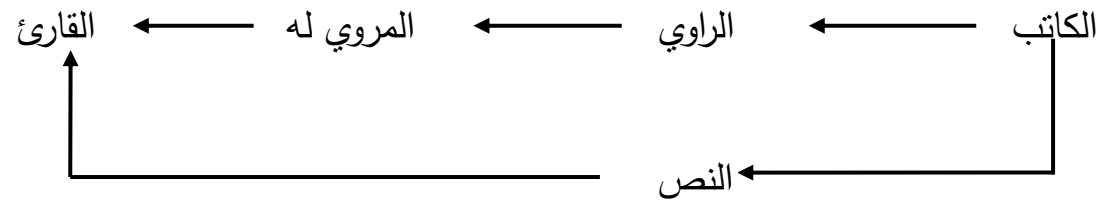
مرجئا البحث في المستوى الدلالي إلى كتابه الآخر انفتاح النص الروائي وهو يعني الانتقال من البنيوي في هذا الكتاب إلى الوظيفي في كتابه الآخر[1]. فعمل على استخراج البنيات المشتركة (الزمن، السرد، التبئير) بين خمس خطابات اشتغل عليها[2]:

- ✓ الزيني بركات **لجمال الغيطاني**.
- ✓ الوقائع الغريبة **لإيميل حبيبي**.
- ✓ أنت منذ اليوم **لتيسير سول**.
- ✓ الزمن الموحش **لحيدر حيدر**.
- ✓ عودة الطائر إلى البحر **لحليم بركات**.

منتهيا إلى تسجيل مجموعة من الخلاصات من خلال علاقة الراوي بالمروي له في الخطاب والتي تأخذ شكلين[3]:

- حضور الراوي الجواني الحكي مقابل المروي له الجواني الحكي.
- حضور الراوي الجواني الحكي مقابل المروي له البراني الحكي.

كما حدد المسافة بين الكاتب والقارئ وذلك عند الانتقال من المستوى النحوي إلى المستوى الدلالي بالشكل التالي[4]:



[1]- ينظر شرف الدين ماجدولين: السرد والسرديات في أعمال سعيد يقطين، ص32.

[2]- ينظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن- السرد- التبئير)، ص8.

[3]- ينظر المصدر نفسه، ص386.

[4]- ينظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

واقتصرت دراسة **سعيد يقطين** للخطاب على ثلاثة مكونات (الصيغة، الزمن، الرؤية) لأنه يعتبر أنه من خلال هذه المكونات الثلاث وباعتبار المسافة (الراوي والمروي له) نستطيع تمييز الخطاب الروائي العربي الجديد عن الخطاب الحكائي التقليدي[1]، كما أنه إجراء يتعلق بالمظهر النحوي البنيوي يفرضه التحليل السردي[2].

وقد قسم الناقد كتابه إلى ثلاث فصول:

✓ الفصل الأول: زمن الخطاب في الرواية.

عالج فيه مسألة الزمن، ووقف فيه على التمفصلات الزمنية الكبرى كما يقدمها زمن الخطاب في علاقته بزمن القصة، وعالج فيها أهم الإشكالات التي يثيرها تحليل الزمن كاللسانيات والزمن، الروائيون الجدد والزمن، لسانيات الخطاب والزمن، إشكالية الزمن في العربية، ليخلص في الأخير أن زمن الخطاب هو زمن يصعب الإمساك به وتحديده بدقة. كما استخلص النقاط التالية:

- يقدم الزمن كتيمة مركزية تختزل فيها كل هواجس الشخصية وهمومها، كما أن الشخصية تتحرك ضمن إطار زمني وفضائي محددين.
- زمن الخطاب لا خطي(دائري لولبي ويتجلى ذلك من خلال تضمين أحداث، تناوب أحداث، استمرار الحدث في الزمن (التأطير))، وهذا ما يسمى المفارقات الزمنية(الإرجاع، الاستباق، داخلية، خارجية).

✓ الفصل الثاني: صيغة الخطاب في الرواية.

وفيه تناول الجوانب النظرية للصيغة السردية مبينا ومناقشا لمختلف آراء الاختصاصيين بغية تبسيطها، وذلك من أجل استخلاص وتوضيح رؤيته للمفهوم

---

[1]- ينظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن- السرد- التبئير)، ص 387.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص08.

(الصيغة السردية)ومبينا كذلك مختلف أشكال الصيغة في الخطاب، وذلك من خلال معاينة الخطاب الروائي –رواية الزيني بركات– وتحليله إلى عشر وحدات وربط التنويعات الصيغية للخطاب بباقي مكوناته الأخرى[1]. كما قدم الخلاصات التالية:

- تتميز الرواية التقليدية بهيمنة وأحادية الصيغة السردية(منقول غير المباشر) وهذا على خلاف الرواية الجديدة والتي تتميز بتعدد الصيغ السردية والطريقة الموظفة في الإرسال وفي تقديم مادة الحكي في الخطاب الروائي الجديد.
- هيمنة الصيغة الأحادية في الخطاب الروائي التقليدي تجعل منه خطاب يعتمد على الوصف، بينما تعدد الصيغ في الخطاب الروائي الجديد تجعل منه خطاب يقوم على العرض.

✓ الفصل الثالث: الرؤية السردية في الخطاب الروائي.

استهل الناقد فصله الأخير بتقديم نظري حول الرؤية السردية من حيث التسمية وتطور مفهومها النقدي، ثم قدم صورة عن تمفصلات الرؤية السردية الكبرى، والتي من خلالها كشف عن الأشكال السردية والأصوات التي يضمها الخطاب، كما قام بالكشف عن خصوصية الرؤية السردية في الزيني بركات من خلال ما أسماه بالتبدلات السردية و اشتغال الرؤيات في الخطاب، ثم حاول الوقوف على الرؤية السردية المستعملة في خطاب بدائع الزهور لابن إياس كي يتسنى له المقارنة بين للخطاب الروائي في الزيني بركات والكتاب التاريخي لكتاب بدائع الزهور لابن إياس، وفي الأخير قدم خلاصة بحثه شملت خصوصية الرؤية السردية العربية في الخطاب الروائي العربي، ويختم **سعيد يقطين** كتابه بأطروحات مفادها: « علينا أن نعاين الآن إلى أي حد يتطابق هذا

[1]– ينظر المصدر السابق، ص269–280.

الخطاب كمستوى نحوي مع النص كمستوى دلالي، في علاقته بالبنية النصية والاجتماعية التي أنتج فيها. أي أننا نحاول الانتقال من البنيوي إلى الوظيفي ومن السرديات إلى السوسيوسرديات»[1]، ويقدم اقتراحا لذلك في كتابه انفتاح النص الروائي والذي سيعالج فيه البنيات النصية لا الخطابية[2]. كما قدم الخلاصات التالية:

- هيمنة الرؤية الجوانية الداخلية في الخطابات الروائية المدروسة سببه احتلال الذات المركز الأساس اتجاه الموضوع الأساس (عالم القصة).
- عجت هذه الخطابات الروائية باللعب السردي والتبئيري، مما أدى إلى انتقال السرد من الرؤية البرانية الداخلية إلى جوانية داخلية ومن الجوانية الداخلية إلى الجوانية الذاتية، هذا التنوع يجلي لنا منظور الذات إلى ذاتها وموضوعها معا.

ويعيب عليه الناقد **محمد مريني** منهجه المتبع في كتبه النقدية الذي لا يتوقف على تقديم النظري بل يتجاوزه إلى تكييف ممارسته النقدية مع منطلقاته النظرية المقدمة حيث يقول:« لكن الملاحظ أن الناقد تجاوز نطاق التقديم النظري إلى تكييف الممارسة النقدية نفسها حتى تنسجم مع المنطلقات النظرية المقدمة، وكأن المعادلة التي تحكم العلاقة بين النص والنظرية أصبحت مقلوبة: بحيث يبدو الناقد منقادا لخدمة الأفكار النظرية لا لخدمة التحليل بواسطة الأفكار»[3].

وعلى خلاف ما قدمه الناقد في تجربته السابقة، قام بالاستعانة بالسرديات في معالجته للنصوص الروائية التي خصصها بالدراسة، حيث استعان بمصطلحات الرواي والمروي له، الزمن الصيغة والرؤية السردية، كم قدم عرضا حول العلاقة القائمة بين

---

[1]- المصدر السابق، ص387.

[2]- ينظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- شرف الدين ماجدولين: السرد والسرديات في أعمال سعيد يقطين، ص49

الكاتب والراوي وكذا القارئ، محاولا بذلك الكشف عن نظم الخطاب السردي العربي وتجليه بتطبيق الدراسات السردية البنيوية على النصوص العربية، حيث يهدف **سعيد يقطين** من خلال هذه الممارسة إلى إثبات نصية النصوص العربية وذلك بمعالجتها بمفاهيم وأطر نظرية غربية.

3) انفتاح النص الروائي: أما في كتابه انفتاح النص الروائي– النص والسياق– فعمد **سعيد يقطين** إلى تحليل النص الروائي العربي باعتباره بنية دلالية مستفيدا بذلك من أهم انجازات نظريات النص وسوسيولوجيا النص الأدبي والتي تهدف إلى إبراز العلاقة بين النص والقارئ والسياق الثقافي والاجتماعي الذي ظهر فيه[1].

فقد عرف النص بأنه بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة في إطار بنية سوسيونصية، فدلالة النص يساهم في إنتاجها كلا من الكاتب والقارئ عبر عملية بناءه للنص[2]، ويحقق الناقد بذلك الانتقال من السرديات البنيوية كما مارسها في كتابه تحليل الخطاب الروائي إلى السوسيوسرديات ساعيا بذلك إلى مقاربة "دينامية" للنص، وقد خصص:

- ✓ الفصل الأول: للحديث عن بناء النص الداخلي والخارجي، فقد ميز فيه سعيد يقطين بين ثلاثة أزمنة هي[3]:
  - زمن القصة: وهو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل خطابي.
  - زمن الخطاب: وهو الزمن الذي تعطي فيه القصة زمنيتها الخاصة.

---

[1]– ينظر سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي– النص والسياق–، ص5.

[2]– ينظر المصدر نفسه، ص6.

[3]– ينظر المصدر نفسه، ص49.

- زمن النص: وهو الزمن الذي يتجسد فيه زمنان: زمن الكتابة وزمن تلقي النص، فمن خلال تعالق زمن الكتابة بزمن القراءة نجد أنفسنا أمام ما نسميه بزمن النص، والعلاقة بين زمن النص وزمن الكتابة علاقة بناء ومن خلال عملية البناء هذه يتم إنتاج الدلالة، وتتم عملية البناء على مستويين داخلي وخارجي. كما قدم الخلاصات التالية:

تتجلى التجربة الزمنية في النصوص الروائية المدروسة دلاليا من خلال[1]:

- الكتابة: أي الموقف من زمن الكتابة السابق والذي يظهر من خلال التداخل بين الأحداث الماضية والحاضرة أو ما يسمى بتكسير تسلسل البناء الزمني داخل النص.
- التصور: أي موقف الكاتب من الزمن ومدى الوعي به.

✓ الفصل الثاني: تناول فيه التفاعل النصي حيث اشتمل على المباحث التالية:

- البنيات النصية.
- النص والمتفاعلات النصية.
- أنواع التفاعل النصي.
- أشكال التفاعل.

حاول الناقد من خلال التفاعل النصي الكشف عن العلاقات التي يدخل فيها النص مع بنيات سابقة عبر عملية بناءه إما عن طريق السخرية أو التحويل أو المعارضة وذلك من أجل خلق دلالة جديدة يرمي النص إلى إبرازها، وقد توصل من

[1]– ينظر المصدر السابق، ص86.

خلال هذه المباحث أن انفتاح النص على صعيد البناء يوازيه انفتاح آخر على بنيات نصية أصبحت جزءا منه، وبذلك فهو يتفاعل معها ويحاورها ومن خلال هذا التفاعل ينتج دلالة جديدة وموقفا جديدا من النص ومن زمنه وتاريخه وبهذا تنشأ علاقة بين الموقف النصي وأبعاده الكتابية والإيديولوجية مع القارئ أي مع الخلفية النصية المتعددة، فيحقق بذلك انزياحا للخلفية النصية التقليدية محققا بها الانزياح، وبهذا يتم الإمساك بالبنية السوسيونصية[1]. كما عالج العلاقة بين التفاعلات النصية وعلاقاتها بالصيغ المختلفة وذلك عن طريق الكشف عن العلاقة التي تربط بين النص والمناص واختلاف صيغ تقديمهما.

- ✓ الفصل الثالث: كان بعنوان البنيات السوسيونصية أو ما يعرف "بسوسيولوجيا النص الأدبي" وذلك من أجل الكشف عن علاقة النص بالمجتمع في إطار علم اجتماع النص ومنها وضع النص في إطار البنية السوسيونصية، ويختم بالحديث عن الرؤيات والأصوات في أبعادها الدلالية مع ربط دلالة النص العامة بما سبق(البناء النصي والتفاعل النصي) في علاقته بالقارئ[2].

حاول **سعيد يقطين** من خلال كتابه انفتاح النص الروائي معالجة المتن السردي على المستوى النصي وليس الخطاب مستعينا بمفاهيم التفاعل النصي والتناص وكذا البنيات السوسيونصية، كاشفا بذلك عن الأبنية النصية للنصوص الروائية التي تناولها بالدراسة، كما كشف عن العلاقة بين النص والمجتمع مبينا بذلك أن دلالة النصوص لا تتحدد إلا من خلال علاقته بالقارئ.

---

[1]- ينظر المصدر السابق، ص129.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص101.

اشتغل **سعيد يقطين** في كتبه الثلاثة (ذخيرة العجائب، الكلام والخبر، قال الراوي) على السرديات الكلاسيكية، فقد عالج فيها التراث السردي العربي وبالتحديد السيرة الشعبية، وهي موضوع بحثنا لذا سندرج تحليلا مفصلا حول كتبه (ذخيرة العجائب، الكلام والخبر، قال الراوي) في الفصلين الثالث والرابع.

قدم **عبد الله إبراهيم** في "كتابه الثقافات العربية والمرجعيات المستعارة"عددا من الانتقادات والموجهة إلى بعض النقاد، والتي تنفي نجاح إمكانية تطبيق المناهج النقدية الغربية على النصوص الأدبية العربية ومؤكدا على أن «الثقافة العربية الحديثة أصبحت ثقافة مطابقة وليست ثقافة اختلاف، فهي تهتدي بمرجعيات غربية وتتطابق معها»[1]، ومبينا أن تطبيق تلك المناهج الدخيلة على النصوص العربية يؤدي إلى ضمور النص الأدبي المستهدف بالمعالجة، حيث يقول:«إن القراءة الخاصة لموضوعات محددة تنصاع لشروط "قراءة عامة" أنتجها سياق ثقافي مغاير فتنقسم الممارسة النقدية على ذاتها من ناحية الرؤية والمنهج...فيبدو ضمور الموضوع واضحا، أمام حضور الحل البراق المحتفى به»[2]، وقد خصص جزءا من كتابه حول مشروع **سعيد يقطين** النقدي مبينا كيفية استفادته من المناهج الغربية، حيث يقول: « أفاد **يقطين** من الإرث المنهجي الذي أوفدته اللسانيات في حقل السردية، كما أن بحثه لا يهدف إلى استنباط سردية الخطاب الذي درسه، إنما هو إنشاء هيكل عام يصلح لتحليل الخطابات السردية، فهو يعنى بالطرائق أكثر مما يعنى بالنصوص»[3]، ويستدل على ذلك بقول **سعيد**

---

[1]- عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص09.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص51.

[3]- المرجع نفسه، ص80-81.

يقطين:«وكان رائدنا دائما هو الوضوح المنهجي»[1]، ويواصل **عبد الله إبراهيم** انتقاده لمنهج **سعيد يقطين** قائلا:«إن التوصلات النظرية التي توصل إليها **سعيد يقطين** كانت نتيجة مضاربة الآراء، ببعضها البعض، كما انتخب نصوصا لتسويغ أهدافه النظرية»[2] فمشروعه(**سعيد يقطين**) هو مشروع يهدف إلى رسم هيكل لتحليل الخطابات الروائية، انحدر من العرض والسجال لا الاستقراء الشامل لمكونات الخطاب[3].

وتبعا لما قدمه **عبد الله إبراهيم** حول مشروع **سعيد يقطين** النقدي يمكننا استخلاص ثلاثة مبادئ حول منهجه النقدي[4]:

- اعتماد النظريات السردية الغربية.
- سجال وانتقاء نظري وتطبيقي.
- الرغبة في الوصول إلى نموذج قابل للتعميم.

ومحاولة من الناقد **سعيد يقطين** لتبرير مشروعه النقدي ودفاعا عنه وردا على انتقادات **عبد الله إبراهيم** له، قدم ومن خلال الملتقى الدولي للسرديات الأطروحات التالية[5]:

- إن التفكير بمبدأ المطابقة والاختلاف (مع المناهج الغربية) يجعلنا خارج العصر الذي نعيش فيه، لذا يجب علينا التفكير داخل إطار العصر المعرفي المتحقق بإبدالاته وتصوراته واتجاهاته وتياراته كما أنه يجب علينا

---

[1]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن– السرد– التبئير)، ص 8

[2]– عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص81

[3]– ينظر عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي–مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة–، ص178.

[4]– ينظر سعيد يقطين: السرد والسرديات والاختلاف– وهم النظرية السردية العربية– عن الملتقى الدولي حول السرديات: القراءة وفاعلية الاختلاف في النص السردي، المركز الجامعي ببشار، 2007، ص11.

[5]– ينظر المرجع نفسه، ص14–20.

التفاعل مع الفكر الغربي كفكر إنساني، من أجل الفعل في الثقافة العربية لتنتقل من تأخرها عن العصر المعرفي.

- إن انحيازنا للاتجاه البنيوي باعتباره أداة للفهم، كما أن الفهم وليد البحث العلمي، ومع البنيوية نكون مع في أفق معرفي جديد، لأنه يدفعنا إلى إعادة التفكير في مختلف الأشياء.
- إن اختيارنا لبعض المناهج النقدية السردية مبنيا على أسس علمية واعية، حيث نستند في هذا الاختيار على مناقشة المفاهيم والتعريف بالإجراءات والتمايزات، وأن هذه المناقشة جاءت بعد دراسة للنصوص السردية العربية من أجل استنباط ما يمكن أن يساعدنا في دراسة تلك النصوص ذات الخصوصية الثقافية العربية.
- السرد فعل إنساني، والنموذج لا يمكن أن يكون علميا أي إنسانيا لذا فهو ينطبق على كل النصوص باعتبارها نصوصا إنسانية.
- يجب إتباع نموذج سردي (نظرية سردية) تنطبق على ملايين السرود.
- السرديات هي العلم الذي ينتج النموذج السردي، ومن خلال النقد السردي نستطيع تطبيق هذا النموذج لقراءة النصوص.

ومما سبق فإن مشروع **سعيد يقطين** النقدي مشروع قام على مبدأ الاختيار والانتقاء بين الاتجاهات النقدية الغربية السردية(السردية اللسانية: **جيرار جنيت، تودوروف وبارت**، السردية الدلالية: **بروب وبريمون وغريماس)**، فبنى نموذجه السردي انطلاقا من المفاهيم والإجراءات والمقولات النقدية لتلك الاتجاهات، وذلك من خلال تبني بعضها وإقصاء بعضها الآخر، بهدف الوصول إلى نموذج سردي مكتمل يستطيع من خلاله استكناه الأبنية الدلالية للنصوص الأدبية العربية خاصة التراثية منها.

3. المصطلح

تتقدم العلوم الحديثة وتتميز بمصطلحاتها، كما أنه لا يمكن أن تفهم تلك العلوم إلا بمعرفة مصطلحاتها «ومن هنا كانت دراسة المصطلحات من أهم الواجبات التي ينبغي على الباحث في النقد أن يعنى بها»[1].

فالمصطلح النقدي يعد أداة من أدوات التفكير العلمي، ووسيلة من وسائل التقدم العلمي والأدبي، وهو قبل ذلك لغة مشتركة، يتم بها التفاهم والتواصل بين الناس عامة، أو على الأقل بين فئة خاصة، في مجال محدد من مجالات المعرفة والحياة، فإذا لم يتوفر للنقد مصطلحه النقدي الذي يعد مفتاحه فقد هذا النقد مسوغه، وتعطلت وظيفته[2]، كما أن المفهوم هو الواجهة التي نطل من خلالها على الظاهرة المدروسة، والمدخل الذي يفضي إلى الأبنية الفكرية والمعرفية التي تشكل هذه الظاهرة، لذا يركز الخطاب المعرفي الحديث على ضرورة ضبط المفاهيم، واكتشاف آلية اشتغالها، ورسم حدودها المفترضة حتى لا تتداخل فيما بينها تداخلا يحيل النسق المعرفي إلى فوضى التداخل والاضطراب[3]. ومن هنا كان لابد من تحديد أهم المصطلحات والمفاهيم النقدية التي صبغت مشروع **سعيد يقطين** بالعلمية وحددت منطلقاته في التفكير العلمي للأدب. وهذا بغية استجلاء البناء الفكري والمعرفي اللذين طبعا دراساته ومن بين هذه المفاهيم والمصطلحات نجد:

---

[1]– محمد عزام: المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، لبنان، دط، دت، ص6.

[2]– ينظر المرجع السابق، ص7.

[3]– ينظر حامد مردان السامر: تلقي النص في الخطاب النقدي العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015، ص198.

أ. النص:

يعد مصطلح النص من المصطلحات الزئبقية من حيث المفهوم وذلك لارتباطه باللغة «فهو مفهوم عائم شديد الاتساع، لذا فهو دنيا اللغة»[1]، ولهذا فإن تعريف النص يمثل ظاهرة متشعبة يصعب حصرها والإحاطة بكل خصائصها ومقوماتها، ولذلك تعددت وتشعبت تعاريف اللغويين والنقاد لها[2]. كما تلعب اختلافات النقاد من حيث الرؤى والمنهج دورا أساسيا في عدم القدرة على ضبط تعريف محدد للنص، الأمر الذي يمنح النص مفاهيم مختلفة: ألسنية وبنيوية وثقافية وسيميولوجية واجتماعية...إلخ.

لقد حاول النقاد العرب تحديد مفهوم النص عبر طروحات مستوردة، ومن بينهم الناقد **سعيد يقطين** الذي اعتمد طروحات **جوليا كريستيفا وبيير زيما وهاليداي** في تشكيل رؤيته الخاصة للنص[3]، فقد عرف النص:« بأنه بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو اجتماعية)، ضمن بنية نصية منتجة، في إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة»[4]، ومكونات هذا التعريف يمكن شرحها كما يلي[5]:

- العنصر البنيوي: يتضمن هذا التعريف ثلاث بنيات تتواتر فيه على النحو التالي:
  - بنية دلالية: ومعناه أن النص دليل يستوعب دالا ومدلولا.

---

[1]- رولان بارت : درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 1993، ص34.

[2]- ينظر محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط، 2008، ص23.

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص 208-209.

[4]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي- النص والسياق-، ص32.

[5]- ينظر المصدر نفسه، ص32-33.

- بنية نصية: إن النص كبنية دلالية هي جماع بنيات داخلية يتكون منها(صرفية ونحوية) يتم إنتاجه ضمن بنية نصية كبرى.
- بنية ثقافية واجتماعية: إذا كانت البنية النصية الكبرى من ذات طبيعة النص وزمنيا سابقة عليه، فإن البنية الثقافية والاجتماعية التي ينتج النص في إطارها متزامنة مع النص زمنيا، وهي التي تحدده بالمعنى الجدلي للكلمة.

- العنصر الإنتاجي: إن العلاقة بين هذه البنيات علاقات فعل وتفاعل وصراع، أي علاقات إنتاجية كما أن تحقق البنيات عمليا يتم من خلال أفعال إنتاجية تقوم بها الذات إزاء ذاتها، وإزاء الموضوع، ومعنى الذات. والموضوع يأخذ هنا، بُعد البنية المنتجة والمنتجة في صيرورة تواصلية، ومن خلال تضافر العنصرين البنيوي والإنتاجي، في علاقة ذلك النص نجد أننا أمام انفتاح النص وديناميته وتفاعله مع نصوص أخرى.

ويعتبر **سعيد يقطين** النص نتاجا لفعل ولعملية إنتاج من جهة وأساسا لأفعال وعمليات تلق واستعمال داخل نظام التواصل والتفاعل[1]، ويندرج هذا التعريف ضمن مشروع الناقد النقدي الرامي إلى الكشف عن البنيات الحكائية للسيرة الشعبية والتي يتم إنتاجها عن طريق الراوي من جهة وبحضور المتلقي من جهة ثانية ضمن المجلس الخاص بها.

أما **محمد مفتاح** فقد أعطى عدة مفاهيم للنص تعكس توجهات معرفية ونظرية ومنهجية متباينة، فهناك مفـهوم بنيوي للنص ومفهوم اجتمـاعي وآخر نفســاني واعتمـادا

[1]– ينظر المصدر السابق، ص18.

على تلك المناهج المتباينة في تحديد مفهوم النص أعطاه التعاريف الآتية[1]:

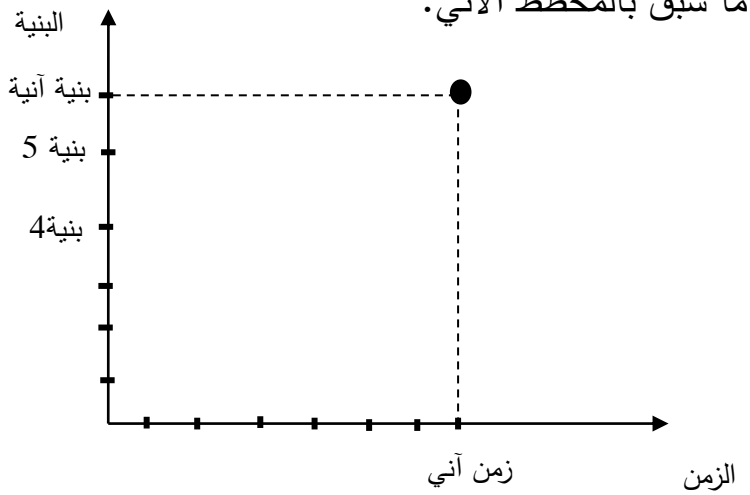
- مدونة كلامية: يعني أنه مؤلف من الكلام وليس صورة فوتوغرافية أو رسما أو عمارة أو زيا.
- حدث: إن كل نص هو حدث يقع في زمان ومكان معينين، لا يعيد نفسه إعادة مطلقة مثله في ذلك مثل الحدث التاريخي.
- تواصلي: يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب إلى المتلقي.
- تفاعلي: إن الوظيفة التواصلية–في اللغة– ليست هي كل شيء فهناك وظائف أخرى للنص اللغوي أهمها الوظيفة التفاعلية التي تقيم علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع وتحافظ عليها.
- مغلق: ونقصد انغلاق سمته الكتابة الأيقونية التي لها بداية ولكنه من الناحية المعنوية هو:
- توالدي: إن الحدث اللغوي ليس منبثقا من عدم، وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية... وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له.

فالنص إذن، مدونة حدث كلامي ذو وظائف متعددة.

ويتفق كل من **سعيد يقطين ومحمد مفتاح** في تحديد مفهوم للنص، على أنه بنية لغوية تنتج من خلال تفاعلات تتم على مستوى محوري الزمن والبنية (هذه البنية قد تكون نصية واجتماعية وثقافية...): حيث إن البنيات تصطف على مستوى محور البنية بحسب تسلسلها وتحولها المرتبط بالزمن، والسيرورة الزمنية لتلك البنيات يمكن صفها على محور للزمن، وأن التقاطعات بين لحظة زمنية ما مع بنية ما يعطينا نصا إبداعيا

[1]– ينظر محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري– استراجية التناص–، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص120.

ما، حيث تكشف لنا هذه التقاطعات عن السيرورة الزمنية للإبداع الأدبي. ويمكن أن نوضح ما سبق بالمخطط الآتي:



مخطط توضيحي للنص (البنية، الزمن)

وينفي الناقدان **عبد الله إبراهيم وصالح هويدي** إمكانية أن تكون المعايير البلاغية والمعرفية والنفسية والاجتماعية قادرة وحدها على استكناه أبنية النص الدلالية، حيث إن هذه الأخيرة مرنة ومائعة تتجدد باستمرار تحوي الكثير من الإيحاءات والدلالات فقد اعتبر النص:«بئر غزيرة الماء، كلما متح منها نشطت عروقها، وتدفقت روافدها، وتجددت مياهها، وهو أمر يكشف عن الإمكانات غير المحدودة من الإيحاءات التي تصدر عن النصوص الأدبية، ويفضي إلى إمكانات التحليل والاستنطاق»[1]. فالنص الأدبي نص مفتوح على العديد من التأويلات والقراءات المسايرة للأزمنة والأحداث

ب. اللانص:

إن المتتبع للعملية النقدية العربية يدرك أن وجود النص مرهـون بوجود ما يناقضـه

[1]– عبد الله إبراهيم وصالح هويدي: تحليل النصوص الأدبية– قراءات نقدية في السرد والشعر–، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 1998، ص9.

وهو اللانص، غير أنه من الصعوبات المنهجية في البحث عن مفهوم للنص ووجوده: هو خضوع عملية تحديد ما هو نص وما ليس نصا إلى ثقافة الأمة، وصيغة تصورها للأشياء، وفق ما تمليه المنظومة اللغوية، فالكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصا قد لا يعتبر نصا من قبل ثقافة أخرى[1]، ويرجع **عبد القادر شرشار** سبب التمييز بين النص واللانص إلى ثقافة الأمة وكيفية تصورها للعالم.

كما اعتبر أن النص يتمتع بخاصية التنظيم الفريد الذي يعزله عن اللانص[2]، مستندا في ذلك إلى تعريف **عبد السلام المسدي** للنص في كتابه النقد والحداثة:« أن النص عالم لغوي متكامل»[3]. وهو ما ذهب إليه **محمد الأخضر الصبيحي** حين ميز بين النص واللانص، فقد اعتبر أن النصية هي الفارقة المميزة بينهما ويقصد بها:« المقصدية، الانسجام، الاتساق، المقبولية والسياق والتناص»[4]، فكل نص خلا من القصدية وكان عفويا واتسم نسيجه بعدم التنظيم والانسجام صنف ضمن مفهوم اللانص.

كما يلحظ **عبد الفتاح كيليطو** أن التمييز بين النص واللانص لا يكون إلا إذا كان النص منتميا إلى ثقافة معينة وأن كلمة نص تستدعي بالضرورة مصطلح اللانص، فهو تنظيم لغوي (اللانص) لا يستشف منه بخلاف النص أي مدلول ثقافي[5].

(نص=ثقافة) ≠(اللانص=اللاثقافة)

---

[1]– ينظر عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، ص19.

[2]– ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1983، ص38.

[4]– محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط، دت، ص81.

[5]– ينظر عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة– دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص17.

فعبد الفتاح كليطو يشترط الثقافة في مؤلف النصوص بحيث يعتد بكلامه بخلاف اللانص والذي هو كلام العامة.

أما **سعيد يقطين** فاعتبر أن النص واللانص ينتميان إلى الإبداعات اللفظية ذاتها لكن التصور النقدي البلاغي هو من ميز بينهما وفق شروط حددها[1]:

- نوع المتكلم والمتلقي وموقعها الثقافي والاجتماعي(عوام، خواص).
- نوع الكلام (صدق/كذب) (جد/هزل).
- قصد الكلام (محمود/مذموم) (حق/ باطل).

فقد انصبت العملية النقدية البلاغية منذ القدم حتى أواسط هذا القرن على أنواع معينة من الإبداعات اللفظية وتم إغفال وتجاهل قطاعات عديدة من الإبداع اللفظي ذاته[2]، ذلك أن الإبداعات اللفظية والتي تم تجاهلها لا تنتمي إلى الثقافة الجادة التي تسهم في بناء الوطن والمجتمع، ومنها ما يتسم بسمة المجون والإفساد[3]. إن هذه الأحكام النقدية العربية هي من غيبت الكثير من الموروث الأدبي عن الساحة النقدية العربية ولقرون طويلة، تراث أدبي يكشف عما حملته الذات العربية من هموم وآمال وطموحات ظل ضمن دائرة المهمل من الآداب؛ لذا سعى **سعيد يقطين** في مشروعه النقدي إلى الكشف عن أسباب تجاهل العديد من الإبداعات اللفظية وتهميشها، محاولا ضمها إلى الأدب العربي واعتبارها نصوصا تسهم في فهم الذات العربية.

---

[1]– ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر–مقدمة للسرد العربي–، ص57.

[2]– ينظر المصدر نفسه، ص45.

[3]– ينظر ضياء الكعبي: السرد العربي القديم– الانساق الثقافية وإشكالية التأويل–، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص452.

ج. التراث:

لم تستخدم كلمة التراث بالمعنى الاصطلاحي إلا في العصر الحديث حيث يتباين مفهوم التراث في الثقافة العربية المعاصرة من باحث إلى آخر، تبعا لاختلاف أيديولوجيا الباحثين وتعدد مواقفهم[1]، وقد عرفه **محمد رياض وتار** بأنه:« الموروث الثقافي والاجتماعي والمادي، المكتوب والشفوي، الرسمي والشعبي، اللغوي وغير اللغوي، الذي وصل إلينا من الماضي القريب والبعيد»[2]، ليشمل بذلك كل ما خلفته الأجيال السابقة من إرث ثقافي واجتماعي ومادي ولغوي وغير لغوي.

أما **فهمي جدعان** فيرى أن ما يسقط على التراث يتحدد على ثلاثة أصعدة[3]:

- المفاهيم والعقائد والأفكار.
- المصنوعات أو المبدعات التقنية.
- القيم والعادات.

فيضيف إلى الموروث المادي كل ما هو معنوي من قيم وأفكار وحتى عادات وتقاليد.

أما **غالي شكري** فإنه يجمع بين التراثين المادي والمعنوي ويحدد مرحلته الزمانية بفترة ما قبل التاريخ وبقية العصور، حيث يقول هو:« جماع للتاريخ المادي والمعنوي للأمة منذ أقدم العصور إلى الآن، لذلك فهو أيضا أبعد ما يكون عن التجانس لأنه وثيق الارتباط بمتغيرات لا حصر لها من ظواهر الحياة المتناثرة والمنسجمة، الحية، الجامدة

---

[1]– ينظر محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2002، ص20.

[2]– المرجع نفسه، ص22.

[3]– ينظر فهمي جدعان: نظرية التراث، دار الشروق،عمان، الأردن، ط1، 1985، ص36.

التي عرفتها مجتمعات ما قبل التاريخ وبقية العصور والبيئات البدوية والرعوية والقبلية والعشائرية والزراعية وغيرها»[1]، ويقصد به البعد التاريخي للجانبين المادي والمعنوي.

في حين أن **عبد الله إبراهيم** ومن خلال بحوثه حول السردية العربية عرفه بأنه أصول الفكر العربي ومصادره ومظاهره التعبيرية والأنظمة المعرفية للعقلية العربية، كما اعتبر المظهر السردي القديم هيكلا كليا للثقافة العربية بتجلياتها الفكرية والإبداعية[2]، فتحديده لمفهوم التراث لم يخرج من نطاق دراساته حول السردية العربية.

ويربط **محمد عابد الجابري** تعريف التراث بالقومية العربية فيقول:« بأنه لفظ يشير اليوم إلى ما هو مشترك بين العرب أي إلى التركة الفكرية والروحية التي تجمع بينهم خلفا لسلف...فقد أصبح التراث بالنسبة للوعي العربي المعاصر، عنوانا على حضور الأب في الابن، حضور السلف في الخلف، حضور الماضي في الحاضر»[3]. ويعتبر أن التراث هو تمام ثقافة الماضي فيقول: « ومن هنا ينظر إلى التراث لا على أنه بقايا ثقافة من الماضي، بل على أنه "تمام" هذه الثقافة وكليتها: إنه العقيدة والشريعة واللغة والأدب، والعقل والذهنية، والحنين والتطلعات، وبعبارة أخرى، إنه في آن واحد المعرفي والأيديولوجي وأساسهما العقلي وبطانتهما الوجدانية في الثقافة العربية الإسلامية»[4]، فالموروث العربي في نظر **محمد عابد الجابري** هو ما خلفه العربي من ثقافة وما تنطوي عليه من لغة وأدب وذهنية وأيديولوجيا.

---

[1]– غالي شكري: التراث والثورة، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1997، ص29.

[2]– ينظر عبد الله إبراهيم: السردية العربية– بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي–، ص5.

[3]– محمد عابد الجابري: التراث والحداثة– دراسات ومناقشات–، ص24.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ويرى **حسن علي المخلف** أنه:« مفهوم لكل إرث مادي ومعنوي تتناقله الأجيال فيتسع بذلك ليشمل الأساطير والدين والفلكلور والتراث الشعبي والأغاني والفنون والعادات»[1].

ويتحدث **حسن علي المخلف** عن الظواهر السردية في التراث العربي(الأدبي والفني)؛ حيث يرى أن التراث العربي الكبير يكتنز الكثير من الآثار الأدبية والفنية، الوصفية منها والسردية التي يمكن أن تعد المؤسس الأول للفنون النثرية الحديثة والجذر الذي أنتج فيما بعد الكثير من المنجزات الأدبية، ويؤكد الباحث على أن الموروث السردي امتلك ظاهرة القص؛ حيث يفسر ذلك بترجمة المقامات إلى لغات أخرى وذلك أنها تتضمن بحثا عن الاستقرار في العمل وعناية بالزمان والمكان والشخصية، وقد مر السرد العربي بمراحل متعددة بلغت منذ العصر العباسي مراحل متقدمة نجد فيها الجمع بين الغريب والعجيب والواقعي[2]، فيعد القص من الموروث السردي العربي، ويتجلى في المقامة حيث استفاد منه النص الروائي الحديث، كما ترجمت المقامة إلى العديد من اللغات لامتلاكها عنصر السردية.

أما الناقد **سعيد يقطين** فقد حدد المرحلة التي يمكن من خلالها التعرف على التراث (الكتابي خاصة) بما قبل عصر النهضة، حيث يقول:« نعتبر التراث الكتابي كل ما أنتجه العرب إلى غاية عصر النهضة، وكل هذا التراث ننظر إليه على أنه نص رغم ما فيه من تنوع واختلاف»[3].

---

[1]- حسن علي المخلف: التراث والسرد، الشركة الحديثة، قطر، دط، 2010، ص14-15.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص37-38.

[3]- سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي-من أجل وعي جديد بالتراث-، ص229.

ويعرفه بأنه مفهوم ملتبس، فهو يعني في مختلف الأبحاث التي تناولته كل ما خلفه العرب والمسلمون من جهة، ويتحدد زمانيا بكل ما خلفوه لنا قبيل عصر النهضة[1].

ويصطبغ التراث بحسب الناقد **سعيد يقطين** بالعربية والإسلام، فيقصي بذلك كل الثقافات الأخرى والعقائد واللغات التي اندمجت داخل المجتمع العربي هذا من جهة، ومن جهة أخرى يحدده زمانيا بما قبل عصر النهضة في حين أن عصر النهضة ما هو إلا استرجاع لما سمي بالتراث وليس نهاية له، ذلك أن ما ميز عصر النهضة هو استرجاع للأساليب الفنية القديمة للكتابة؛ لذا لم يشهد ذلك العصر أي تغير فكري أو فني للأدب العربي يجعلنا نضعه نهاية لحقبة فنية وأدبية وبداية لحقبة أخرى مغايرة .

ويؤكد ذلك في موضع آخر بتعريف التراث أنه:« مجموع الإنتاج الذي خلفه العرب وغيرهم من الأجناس التي دخلت في نطاق الحضارة العربية الإسلامية باللغة العربية وحين نركز على اللغة العربية في هذا التحديد فلأنها الإطار الذي نظم كل أشكال التعبير والتفكير»[2]. وثورة منه على الإقصاء والتهميش يقع هو الآخر في دائرة تهميش وإقصاء الثقافات الأخرى التي تحتضنها الأمة العربية.

ويعتبر أن اللغة العربية هي التي حددت أشكال التعبير والتفكير لذا فالتراث هو مظهر من مظاهر تلك الأشكال:« فاللغة المعبر بواسطتها والمفكر من خلالها، والموظفة في التفاعل والتواصل هي التي بواسطتها نحدد عربة هذا التراث، بدون أي حمولة عرقية أو تفاضلية مع أي جنس آخر نعتبر التراث من ثمة كلا متكاملا، مادام وليد إنتاج العديد من الشروط التي صاحبت مختلف التحولات التي عرفها الإنسان العربي في تاريخه وعبر مراحله عن مجمل رؤياته، وتفاعلاته مع الشعوب الأخرى

---

[1]- ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-، ص47.

[2]- سعيد يقطين: السرد العربي-مفاهيم وتجليات-، ص29.

وثقافاتها، هذا الكل المتكامل وبكل ما تجسد فيه هو جماع ما يمكن الاصطلاح عليه باسم التراث العربي»[1].

وحتى يتم الإمساك بهذا التراث يجب أن يكون مقابلا للحداثة ومعنى ذلك أنه يتصل اتصالا وثيقا بالماضي المنقطع والمنتهي[2]، وحتى يتم الوعي به يجب أن نضعه مقابلا للمعاصرة أو النحن مقابل الآخر فنختزل بذلك الشبكات المتداخلة والمعقدة إلى صور سطحية عن أنسجة بسيطة: فنرى المركب بسيطا وجوهريا عرضا[3].

ويشير **سعيد يقطين** إلى أن معالجة التراث ومنذ عصر النهضة أضفى تمييز نوعين من الثقافة، ثقافة عالمة وأخرى شعبية وبمقتضى هذا التمييز كانت الثقافة العالمة هي الثقافة المعترف بها: « منذ أن بدأ الالتفات إلى التراث العربي والاهتمام به، وجدنا التصور الذي حكم مختلف الاتجاهات، ومنذ عصر النهضة إلى الآن، يقوم على التجزيء والاختزال... نجد التمييز الشائع بين ثقافتين ثقافة عالمة وأخرى شعبية وبمقتضى هذا التمييز تكون الثقافة العالمة هي الثقافة المعترف بقيمتها وجدواها»[4].

إن هذا التمييز في التراث بين ثقافة عالمة وثقافة شعبية هو ما أفضى إلى إشكال التعرف على الهوية العربية، ذلك أن الثقافة الشعبية والتي أهملت سواء من طرف النقاد أو الدارسين تشكل القسم الأكبر من التراث الأدبي والتي تعكس حقيقة الفرد العربي وتطلعاته وآماله، لذا تعد كل الدراسات السابقة لهذا التراث والتي غيبت التراث الشعبي عن التحليل والاهتمام دراسات غير مكتملة، مما دفع سعيد يقطين وبعض الدارسين إلى

---

[1]- المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص25.

[3]- ينظر سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي-من أجل وعي جديد بالتراث-، ص226.

[4]- سعيد يقطين: السرد العربي-مفاهيم وتجليات-، ص31.

العودة إليها والبحث فيها كل حسب منهجه وأسلوبه في التحليل آملين من خلال ذلك الوصول إلى فهم الذات العربية واثبات وجود هوية للفرد العربي.

د. السيرة الشعبية:

تتحدد الدلالة الدقيقة لمصطلح السيرة طبقا للسياق الذي وردت فيه، وحسب الشكل السردي الخاص به، وبالإجمال يحيل لفظ السيرة دلاليا على الطريقة، وتقترن الطريقة بالسُّنة فثمة تلازم بينهما، فسنة القوم طريقتهم، وسيرتهم، ولهذا فمن المعاني الأساسية للسيرة الطريقة المحمودة المستقيمة، كما تدل السيرة على الحديث فيقال سيَّر سيرة: حدَّث أحاديث الأولين، وتشير الدلالة الأخيرة إلى أمرين الأول تضمن اللفظ معنى الخبر أو الحكاية والثاني الإشارة إلى قدم مرويات السيرة بدلالة ربطها بأحاديث الأوائل[1].

كما يحيل لفظ السيرة على حياة شخصية ما في مراحلها المختلفة، بحيث يخلق في ذهن المتلقي تصورا خاصا لمسارها. فكل كتابة سيرية تتجلى سرديا بواسطة خط زمني تصاعدي تراتبي يفضي السابق منه إلى اللاحق[2]، وتبعا لما سبق يتحدد مفهوم السيرة الشعبية باعتباره مفهوما يمثل الحكاية أو الخبر هذا من جهة وأنه مرويات موغلة في القدم من جهة ثانية.

ويعتبرها **عبد الله إبراهيم** نوعا سرديا يضم أنواعا من السير ذات سمات فنية متشابهة؛ حيث يقول:« توسع مفهوم السيرة الشعبية، تبعا لتنوع الأشكال السيرية التي تنضوي تحت هذا النوع السردي، فأصبح مصطلح السيرة الشعبية يدل على مجموعة من

---

[1]– ينظر عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، طبعة موسعة، 2008، ص221.

[2]– ينظر سعيد جبار: من السردية إلى التخييلية –بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي–، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص122.

الأعمال الروائية ذات سمات فنية متشابهة وأهداف فنية متماثلة»[1]، فالسيرة نص يمتلك خصائص سردية تجعله أقرب إلى الرواية من حيث امتلاكها للعناصر السردية: كالشخصية والزمن والفضاء والراوي....

كما يحدد **عبد الله إبراهيم** موضوع وهدف السير الشعبية حيث يقول:«اتجهت السيرة الشعبية إلى استثمار الصور المتخيلة للأبطال العظام في التاريخ العربي الإسلامي، فمخيال العامة مدفوع بفكرة نقض التراتب الذي تفرضه آداب الخاصة... فالمهمشون يستعيدون أدوارهم عبر تضخيم التخيلات وانتخاب الرموز العامة، وشحنها برغباتهم، وإخراجها من مجالها الخاص والدفع بها إلى المجال العام، وهو الأمر الذي يفسر الكيفية التي جرت فيها عملية اختيار الأبطال الكبار للقيام بأعمال جليلة»[2]، لقد لعب التمايز الفكري والثقافي والاجتماعي دورا بارزا في ظهور نص السيرة الشعبية، حيث كانت الملاذ والمتنفس الوحيد للشعوب المهمشة والمقهورة، فتضمنت بذلك رؤاهم وآمالهم وطموحاتهم، كما رسمت شخصياتها وأبطالها انطلاقا من الذاكرة الجمعية لتلك الشعوب.

ويرجع **عبد الله إبراهيم** سبب تهميش السيرة الشعبية وإخراجها من دائرة الآداب العربية إلى الثقافة العربية والأبعاد الأيديولوجية: « ولأسباب تتصل بالشفرة الثقافية جرى اعتبارها نصوصا غير أدبية، فقد اختارت هذه المؤسسة، وهي بناء عربي خالص، أن تستبعد عن همومها النقدية المشرعة، جميع المظاهر الأدبية الشعبية، أي ذلك النوع من النصوص التي لا يندرج في شفرة الأنواع الشكلية عند العرب، ولا يخضع للبناء

[1]- عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص221-222.

[2]- المرجع نفسه، ص247.

الأيديولوجي للغة الأدبية»[1]، فقد لعبت الخلفية الأيديولوجية دورا هاما في إقصاء نص السيرة الشعبية من الساحة النقدية، ولعل أهمها الخلفية الدينية التي كانت مرجعا أساسيا ينطوي على كل المعايير التصنيفية التي سمحت بإقصاء نص السيرة الشعبية، فظلت نصا مهمشا، لم يلق الدراسة والاهتمام إلا في القرن الماضي مع بعض المستشرقين الذين حاولوا إبراز الجانب التاريخي لها.

وقد تحدث **أحمد شمس الدين الحجاجي** عن تهميش السيرة الشعبية والذي كان سببه الكثير من الباحثين:« والسيرة الشعبية نوع أدبي من أنواع الأدب العربي الذي أهمل وأغفل حتى أنه لم يدخل ضمن الأنواع الأدبية المعروفة وقد اشترك في هذا الإهمال كثير من الباحثين عربا كانوا أو غير عرب»[2].

ويقدم تعريفا حولها فيقول:« والسيرة في المصطلح ترجمة حياة وفي التراث الشعبي ترجمة حياة فرد أو ترجمة حياة جماعة مثل الهلالية وذات الهمة والظاهر بيبيرس»[3]، فهي نص يترجم حياة بطولية وفي الأغلب تكون سيرة بطولية شعبية وليست فردية.

وتحدث كذلك عن موضوع السيرة الشعبية ومراحلها، حيث يقول:« السيرة الشعبية تمر بحلقات ترتبط بالفرد ارتباطا وثيقا يتتابع مع حلقات عمره. والمواليد إحدى هذه الحلقات. وهي مصطلح متعارف عليه بين الراوي الشعبي وجمهوره»[4].ويواصل قائلا:« فتتناول السيرة الشعبية لحظة ولادة البطل بل تتناول عالم البطل قبل ولادته ثم تتناوله وليدا وطفلا حتى تنتهي مرحلة العبور وهي مرحلة التعرف والاعتراف»[5]، فالسير الشعبية

---

[1]- المرجع السابق، ص247.

[2]- أحمد شمس الدين الحَجَّاجي: مولد البطل في السيرة الشعبية، دار الهلال، مصر، دط، 1991، ص7.

[3]- المرجع نفسه، ص10.

[4]- المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[5]- المرجع نفسه،ص11.

جميعها تتناول حياة بطل معين كاشفة عبر سردها مراحل حياته بدءا من ولادته وصلا إلى تنفيذه للدعوة المنسوبة إليه.

أما **فاروق خورشيد** والذي خصص بحوثا متتالية حول الموروث الشعبي فقد تحدث عن كيفية تشكل الأنواع الأدبية النثرية الشعبية متناولا في البداية الحكاية الخرافية بالتعريف:« والحكاية الخرافية هي صلب الأدب الشعبي النثري المتوارث الذي يمد جذوره ليرتبط بالأسطورة القديمة بأشكالها المتعددة، يحمل تراكمات وخبرات الشعوب على مر التاريخ منذ مرحلة البدائية في حياة الإنسان، وعبر مراحل تطوره وارتقاءه الحضاري في كل أدوار الحضارة الإنسانية حتى الآن»[1].

ويرجع كذلك سبب تشكلها بهذا النحو إلى التغير الذي يعتريها عبر مراحلها التاريخية وما طرأ عليها من تغير خلال تلك المراحل سواء كانت بيئية أو إضافات النقلة والرواة، ضف إلى ذلك سعة الخيال الشعبي آنذاك، حيث يقول:« إن الحكايات الخرافية أو الحكايات عن الحيوان أو الحكايات البطولية خضعت في وضعها للخيال الشعبي وخضعت في نفس الوقت في تناقلها لعمليات التراكم الفلكلوري وإسقاطات أضافها النقلة والرواة من واقع بيئتهم وظروفها التاريخية»[2].

ويبين بعد ذلك **فاروق خورشيد** أن السيرة الشعبية استفادت من الحكايات الخرافية:« والسيرة الشعبية تستفيد الكثير من الموروث الشعبي من الحكايات الخرافية التي حفظها الناس وتداولوها، ثم دونوا مختارات منها في هذه الكتب المجمعة إما كعملية

[1]– فاروق خورشيد: أدب السيرة الشعبية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، دط، 2002، ص44.

[2]– المرجع نفسه، ص15.

تدخل فيها الصياغة الفنية، وإما كعملية جمع إخباري كما في التجميعات الأخرى التي تكتفي بمجرد النقل عن الحفظة والرواة»[1].

وبعد هذا التدرج والذي كان الهدف منه الوصول إلى تحديد لماهية السيرة الشعبية، عرفها بما يلي:« والسير الشعبية في الحقيقة تعبير فني شعبي ارتبط بالأحداث التي مرت بالمنطقة كلها قبل ظهور الإسلام وبعده، وهي فن مستقل بذاته له قواعده وأصوله، له بناؤه الفني الخاص به، وله أهدافه الفنية الاجتماعية والسياسية التي استقل بها»[2]. فهي بذلك نص فني سردي له أسسه وأصوله وأهدافه.

وتسير **نبيلة إبراهيم** على نفس **منوال خورشيد؛** حيث عرفت السيرة الشعبية باعتبارها امتدادا للحكاية الخرافية :«إن الحكاية الخرافية تعد الأدب المعبر عن الرغبة الإنسانية الملحة في تغيير وجود الإنسان الداخلي بل تغير الوجود كله، فالحكاية الخرافية تقدم جوابا شافيا حول مصير الشعب محولة كل ما هو ثقيل في عالم الواقع إلى أشكال خفيفة منسابة في دائرة الوجود عن طريق التلاعب الحر»[3].

بمعنى أن هروب الإنسان من واقعه جعله يخلق عوالم متخيلة يتنفس فيها عبء الواقع وثقله منتجا ما يسمى بالحكاية الخرافية أو السيرة الشعبية.

أما **سعيد يقطين** والذي كان مدار بحثه حول السيرة الشعبية فقد عرفها بأنها:«نص يجسد مختلف القيم القومية والبطولية، نص يقوم على أساس الصراع وهو أساس كل عمل أدبي، كما أنها تعتبر نص نموذجي لكونها تمثل الوجدان القومي العربي خير

---

[1]- المرجع السابق، ص53.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص44، 54.

[3]- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، ، دط، دت، ص65.

تمثيل»[1]، فالسيرة الشعبية –حسب **سعيد يقطين**– نص سردي مكتمل يقوم على حبكة وصراع، تتجلى من خلاله كل الآليات الإبداعية التي تجعل منها نصا أدبيا، كما أنها تشبعت بمختلف القيم البطولية العربية، فعبرت بذلك عن طموح وآمال متلقيها فكانت نصا أدبيا يستحق الدراسة والتمحيص.

هـ. الصيغة:

يعد مصطلح الصيغة من أهم المصطلحات النقدية التي اعتمدها سعيد يقطين في مشروعه السردي، حيث من خلالها أعاد تجنيس الأدب العربي (وهو ما سنران في الفصل الثالث).

ويعرفها **محمد بوعزة** في السرديات البنيوية:« بأنها الكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدمها لنا، فهي الطريقة التي ينقل بها السارد كلام الآخرين، وتحديد خطابات المتكلم في الرواية سواء تعلق الأمر بكلام السارد أو بكلام الشخصيات»[2]، فهي رواية أحداث القصة من قبل الراوي أو من قبل شخصيات القصة، كما ميز بين نوعين من الصيغة: العرض (أو التمثيل) représentation والحكي narration:

- الحكي: سرد خالص، ينقل فيه السارد الأحداث والوقائع ويخبر عنها. في صيغة الحكي يتكلم السارد ولا تتكلم الشخصية الروائية.
- العرض: القصة في هذه الحالة لا تنقل خبرا(حدثا) إنما تجري أمام أعيننا، مثلما يحدث في المسرحية وليس في صيغة العرض حكي بل الشخصيات تتكلم.

---

[1]– سعيد يقطين: الكلام والخبر–مقدمة للسرد العربي–، ص94.

[2]– محمد بوعزة: تحليل النص السردي– تقنيات ومفاهيم–، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص209.

ويعارض **عبد الله إبراهيم محمد بوعزة** في تحديده لمفهوم الصيغة، إذ يعتبرها طريقة تمثيل الأحداث في الأدب السردي وليست العرض أو الحكي، وسماها نظرية الصيغ (تمثيل التجربة)، حيث يقول:« وهي تقوم على درجة التمثيل الذي يقدمه الأدب السردي للعالم الذي يشكل مرجعا له، حيث أن كل الآثار التخييلية قابلة للاختزال إلى ثلاث نبرات جوهرية، هذه الصيغ التخيلية القاعدية تتأسس بدورها على ثلاث علاقات يمكن أن توجد بين عالم المتخيل–مهما كان– وعالم التجربة، إن العالم التخيلي يمكن أن يكون أحسن من عالم، أو أسوأ منه أو مساويا له وهذه العوالم التخييلية تتضمن مواقف عرفت بالرومنسية والهجائية والواقعية»[1]، فالصيغة في الأدب السردي تقوم على تمثيل الواقع ونقله إلى النص، فقد يكون هذا التمثيل مساويا للواقع، كما قد يكون أكبر منه أو أقل لتنقل الصيغة السرد بذلك من الواقع إلى الخيال؛ لذا فإن نصوص التخيل السردي تتردد بين هذه الصيغ الثلاث عبر تاريخها[2]:

- تخيل سردي= عالم التجربة.
- تخيل سردي> عالم التجربة.
- تخيل سردي< عالم التجربة.

أما **يان منفريد** فيعتبر الصيغة السردية هي الطريقة التي يمكن بواسطتها عرض واقعة ما، ويتم هذا العرض بواسطة الإظهار والإخبار، حيث يتمثل الإظهار في أن يلقي السارد على القارئ دور الشاهد على الأحداث، بينما يتجلى الإخبار في أن السارد هو

[1]– عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص391.

[2]– ينظر المرجع نفسه، ص391.

المراقب الظاهر على عرض الحدث وترتيب وجهات النظر[1]، فالصيغة حسب **يان منفريد** هي الإخبار من طرف الراوي وذلك أن يلعب دور الشاهد أو المراقب للأحداث.

والصيغة حسب **محمد القاضي** مفهوم يشمل كل قصة يرويها بطلها بضمير المتكلم أي كل حكاية يتطابق فيها البطل مع الراوي، أما تعدد الصيغ فيوافق الأنماط الثلاثة من التبئير في النص السردي الواحد، بحيث يكون الراوي: لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصية، أو يعلم أكثر مما تعلمه الشخصية، أو يعلم أقل مما تعلمه الشخصية[2]. فتتعين الصيغة بذلك من خلال العلاقة التي يحددها الراوي لنفسه مع أحداث القصة وشخصياتها.

بينما يرى **رشيد يحياوي** أن التصنيف الصيغي ينهض على اعتماد الصيغ اللسانية لتوليد الأغراض والأنواع، وهذا ما ذهب إليه **سعيد يقطين** فقد اعتمد في تعريفه للصيغة تعريف **جيرار جنيت:** «مقولة كلية ومتعالية تاريخيا وألسنيا» وعارض تعريف **أفلاطون وأرسطو** للصيغة:«بأنها طريقة تمثيل الأحداث وتقديمها بواسطة اللغة»[3]. معتبرا بذلك الصيغة هي طرائق تمثيل الكلام وليس الأحداث، غير أن **رشيد يحياوي** يرى أن هذا التصنيف الألسني يواجه مشكلة أساسية، وهي عدم الاتفاق على حصر أهم الصيغ[4]، وهو ما سنراه لاحقا، حيث سنقدم بحثا مفصلا حول مفهوم الصيغة عند **سعيد يقطين** في

---

[1]– ينظر يان منفريد: علم السرد –مدخل إلى نظرية السرد–، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، ط1، 2011، ص 123.

[2]– ينظر محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين : معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص105.

[3]– سعيد يقطين: الكلام والخبر–مقدمة للسرد العربي–، ص189.

[4]– ينظر رشيد يحياوي: الشعرية العربية– الأغراض والأنواع–، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص61

الفصل الثالث.

و. الجنس:

تعد مسألة الأجناس من أقدم القضايا الشعرية في الغرب وأكثرها إشكالا وجدلا. ويمكن أن نميز بين اتجاهين مختلفين لهذه المسألة أما الاتجاه الأول فقد استلهم التصنيف الثلاثي للأجناس (من شعر غنائي وملحمة ودراما) كما بلوره **أفلاطون وأرسطو**، أما الاتجاه الآخر لمسألة الأجناس الأدبية فقد ظهر بنشأة الرومانسية وحلقة (IENA[1]) بألمانيا[2]. حيث اعتبر **فريديريك شليجل** (رائد هذه الحلقة) أن مبدأ المحاكاة ليس مبدءا شموليا في الشعر، فقد ينشد الشاعر في حالات لا حصر لها أحاسيسه الحقيقية بدلا من أن ينشد أحاسيس محاكاة، فيخرج بذلك الجنس الغنائي عن مبدأ المحاكاة الذي جاء به أفلاطون، وقد استعاد **شليجل** بذلك التقسيم الأفلاطوني وأعطاه مفهوما جديدا، حيث إن الشكل الغنائي هو شكل ذاتي والدرامي موضوعي والملحي ذاتي وموضوعي في آن واحد[3].

وفي الواقع تفترض كل نظرية جنسية نظرية لهوية العمل الأدبي وبصورة أكثر سعة، للعمل الكتابي، لأن العمل الأدبي، ككل فعل خطابي، حقيقة دلالية معقدة، ومتعددة الأبعاد، ولهذا السبب فإن مسألة هويته لن تعرف جوابا وحيدا، لأن الهوية

---

[1]- تمثل هذه الحلقة الظهور الأول للحركة الرومنسية في ألمانيا (1797-1802)، حيث كان لها تأثيرا واضحا على الثقافة الألمانية. أسسها فريديريك شليجل Frédéric Schegel كما ضمت مجموعة من الكتاب والأدباء والشعراء والفلاسفة.

[2]- ينظر ضياء الكعبي: السرد العربي القديم- الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل-، ص473.

[3]- ينظر جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، ص48-49.

بالعكس، نسبية دائما للبعد الذي من خلاله ننظر إليها[1]. فالجنس مقولة تمكن من ضم عدد من النصوص بعضا إلى بعض بناء على معايير مختلفة[2]، حيث تندرج مجموعة من النصوص ذات المعايير المتماثلة تحت مسمى جنس واحد.

يشير هنا **جون ماري شيفر** إلى صعوبة تجنيس الأعمال الأدبية الخطابية وذلك لسببين: لكونها متعددة الأبعاد ومعقدة الدلالة ومن جهة ثانية نسبية الآراء النقدية حولها. لأن الأجناس في حقيقتها كما عرفها هذا الناقد أو ذاك، جزءا مما يمكن تسميته المنطق البراغماتي للتجنيس، وهذا المنطق هو دون تمييز ظاهرة إبداع وتلق نصية[3]. لذا فعملية تجنيس النصوص تكاد تكون عملية ذاتية مثلها مثل العملية الإبداعية للنصوص، وذلك لارتباط النصوص السردية وقيامها باللغة، واللغة الأدبية خاصة صعبة التحديد والتقييد بنظم ومعايير محددة، مما يجعل عملية التجنيس غير ثابتة وغير مستقرة.

فمفهوم الجنس كامن نظريا تحت مسام الإنتاج الأدبي كله، إذ الجنس اصطلاح تنضوي تحته كل قراءاتنا ومن الخطأ اعتباره أمرا قد تجاوزه الزمن[4]، فالجنس الأدبي مقولة تشمل كل الإبداعات اللفظية هذه الأخيرة متغيرة ومتجددة باستمرار لذلك يستدعي منا البحث باستمرار في قضية التجنيس، فهو جنس سديم يتعين علينا أن نعيد رسم حدوده فهو غير واضح المعالم والحدود يتبوأ منزلة مخصوصة بين النص والأدب[5]، كما

---

[1]– ينظر ماري شيفر: ما الجنس الأدبي، تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دط، دت، ص61.

[2]– ينظر ايف ستالوني: الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2014، ص25.

[3]– ينظر ينظر ماري شيفر: ما الجنس الأدبي، ص54.

[4]– ينظر محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي–دراسة في السردية العربية–، كلية الآداب منوبة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998، ص20.

[5]– ينظر المرجع نفسه، ص27.

أن رسم حدوده غير ثابت دائما، فهو مرتبط بتغير العصور والثقافات وكذا الإبداعات الأدبية.

ويعالج **محمد القاضي** العلاقة بين الأثر الأدبي والجنس الأدبي، حيث يفرض أن هناك علاقة احتواء وتوحيد بين الجنس والأثر وفي المقابل هناك علاقة تمرد وانفلات بينهما:« فكل نظرية للأجناس تؤسس على مفهوم الأثر وإن بدت علاقة احتواء وتدجين فإنها في حقيقة الأمر علاقة صراع وتمرد، ذلك أن الجنس عنصر توحيد بين الآثار قوامه السمات المشتركة بينها في حين أن الأثر متعدد جموح ينفلت دائما انفلاتا جزئيا من الجنس»[1]. وهو ما يؤكد صعوبة العملية التجنيسية للنصوص، فهي نسبية ومرد ذلك إلى نسبية النصوص التي تنطوي تحت جنس معين حددت معاييره النصية سلفا.

ويرى **ماري شيفر** أن النصوص تنتج من تلاقي ظواهر معينة (نصوص أخرى) ومن طريقتنا في معالجتها مما يجعلها تنضوي تحت جنس معين حيث يقول:« إن نظرية الأجناس لها مادة، ولكن هذه المادة نسبية دائما إلى النظرية وأنها تولد من تلاقي ظواهر معينة ومن طريقتنا في معالجتها»[2]، فهو مقولة تمكن من ضم عدد من النصوص بعضا إلى بعض بناء على معايير مختلفة[3].

ويعالج **ماري شيفر** العلاقة ذاتها ولكنه هنا يحاول نفي النظرية التوالدية بين النصوص والتي تحافظ على انتمائها إلى جنس واحد بسبب امتلاكها خصائص مشتركة لأنها توالدية (سبب وجودها داخلي)، بل يرى أن انبثاق النصوص يكون لسبب خارجي وهو المبدع لذا فهي لا تبقى محافظة على طبيعتها الجنسية؛ حيث يقول: « كان يعتقد

---

[1]– المرجع السابق، ص29.

[2]– ماري شيفر: ما الجنس الأدبي، ص54.

[3]– ينظر ايف ستالوني: الأجناس الأدبية، ص25.

أنه يمكن تعريف النص بالاعتماد على جنسه الذي هو الأساس الجوهري والأساس الكلي للنص، ولكن هذا التعريف لا يخص الأعمال الأدبية لأنها لا تتوالد وبالتالي فهي لا تبقى محافظة على طبيعتها الجنسية بعكس الجنس البشري الذي يتوالد بسبب داخلي، فتشكيل صنف نصي هو لتطور متقطع مرتبط بسببية خارجية بصورة أساسية، لا يوجد نص إلا بفضل تدخل سببية غير نصية: نقول يوجد لأنه منتج من إنسان آخر»[1].

بينما يعالج **محمد القاضي** قضية (الثبات والتحول) بين الجنس والأثر محاولا الكشف عن العلاقة التي تنضوي بينها من جهة ويفسر كيف يتم تطور الجنس عن طريق تحول الأثر:« إن العلاقة بين الجنس والأثر علاقة ذات وجهين: وجه ثابت وآخر متحول، أما الثابت فيتمثل في أن القارئ إنما يقرأ النص بما استقر في ذاكرته من نصوص تضافرت لتكون أفق انتظار مخصوص، ومن هنا فإن النص يعيد على نحو ما جملة من العناصر التي تكررت في الممارسة الأدبية حتى غدت سنَّة، وأما التحول فماثل في خرق النص للمألوف ومجاوزته للحدود التي رسمها التقليد الأدبي في عصره وتوسيعه مملكة الجنس، فالثابت يساعدنا على إقرار بوجود الجنس أما المتحول فيساعدنا على تبين نمو الجنس وتطوره»[2]. ولكننا نلحظ تناقضا من خلال هذا القول كون أن الجنس ثابت ومتغير ومتطور في آن واحد، غير أنه يمكننا تفسير ذلك بأن طبيعة الأجناس الأدبية يجب أن تكون ثابتة وفقا لمعايير نصية محددة، وأن تلك التحولات الهلامية والزئبقية التي ترافق الثابت من الجنس يمكن إدراجها تحت مسمى الأنواع المنبثقة من الجنس الثابت ذاته، وتعليل ذلك هو أن تلك الآثار الأدبية التي يحتويها الجنس والتي تشمل على معايير أدبية ونصية ثابتة قد تطرأ عليها تحولات نوعية (فنية،

---

[1]- ماري شيفر: ما الجنس الأدبي، ص56.

[2]- محمد القاضي:الخبر في الأدب العربي- دراسة في السردية العربية-، ص31.

تاريخية..) لكنها لا تغير المعايير الثابتة للجنس مما يسمح بتولد أنواع من الجنس ذاته، كما يمكننا إرجاع سبب ذلك التحول للنفس البشرية (مؤلف ومتلقي) غير المستقرة حينا والمتمردة على قوانين الثبات أحيانا كثيرة.

ومن جهة أخرى يعارض **محمد القاضي** مصطلح نظريات الأجناس معتبرا إياها نظريات للأنواع:« إن التصنيفات الكبرى تجعل الآثار الأدبية كلها مندرجة في جنسين"الشعر والنثر" أو ثلاثة أجناس "غنائي، ملحمي، درامي" غير أن هذه الأقسام لا يجوز أن نطبق عليها اسم الأجناس، وإنما هي أنواع ومراتب أو أصناف»[1].

فمحمد القاضي يرى أن عملية التجنيس لا تنطلق من تقعيد القواعد بل من فحص كل الآثار ثم تجنيسها بحسب البنية الأساسية المكونة لها:« إننا نحصل على نمط جنس أدبي بالفحص الشامل لكل الآثار المفردة التي تنتمي إلى ذلك الجنس. إن النمط تجريد أو قل إنه التعريف أو الصيغة المفهومية لما يصنع البنية الأساسية أي جنسية الجنس»[2].

ويتطرق **محمد القاضي** إلى قضية التجنيس في الأدب الشعبي والتي لم تخرج عن التجنيس التقليدي (غنائي، ملحمي، درامي) وهو تقسيم مقنن لا تخضع له كل الآثار الأدبية:« إن تحديد أجناس الأدب الشعبي والشفوي في الغرب لم تظهر إلا في القرن الثامن عشر حيث ظهرت مجاميع الأغاني والحكايات والخرافات وبدأ معها التفكير في تحديد الأجناس، الأدب الشعبي والشفوي، إلا أن تقسيم هذا الضرب من الأدب لم يخرج عما استقر في الأدب الفصيح(غنائي، ملحمي، درامي)»[3]، فعملية التجنيس لازالت تأخذ

---

[1]- المرجع السابق، ص22.

[2]- المرجع نفسه، ص32.

[3]- المرجع نفسه، ص27.

نفس المناهج والنظم سواء كانت النصوص المقصودة بالتجنيس شفوية أم مكتوبة.

ويحدد **سعيد يقطين** مفهوما لكل من الجنس والنوع والنمط من خلال معالجته للتراث العربي (السيرة الشعبية) معتبرا أن الجنس هو الاسم العام الذي يجمع مختلف الأنواع بغض النظر عن العصر، حيث يتميز الجنس بمقولة الثبات وهي التي تسمح لنا بتقسيم مرتبة الكلام (الآثار الأدبية) إلى أجناس ثابتة ومتعالية على الزمان والمكان[1].

كما ميز الأنواع وهي ما ارتبط بالمقولات المتحولة حيث تتميز الأنواع بصفات بنيوية تجعلها مختلفة عن بعضها البعض وتشترك في البعد الجنسي الذي يجمعها، كما حدد مفهوما للنمط وهو مختلف الصيرورات التي تتعرض لها الأنواع في تطورها التاريخي(صفات الكلام، أغراضه، طرق تأليفه)[2].

كما اعتمد الناقد في تقسيماته هذه نظرية الصيغ عند **جيرار جنيت** وكيفية تمثيل الكلام عند النقاد العرب القدامى مستعينا في ذلك بالمنهج البنيوي مما سمح له بإعادة تجنيس للكلام العربي وفق نظام خاص به يخدم مشروعه النقدي.

ز. الخبر:

يعد مصطلح الخبر من المصطلحات التي اتكأ عليها **سعيد يقطين** عند تجنيسه للكلام العربي، لذا يتوجب علينا الوقوف عنده، وذلك من خلال الوقوف على مفاهيمه المتعددة.

يعرف **محمد القاضي** الخبر: « حد الخبر ما جاز عليه الكذب والصدق ولم يعلم

---

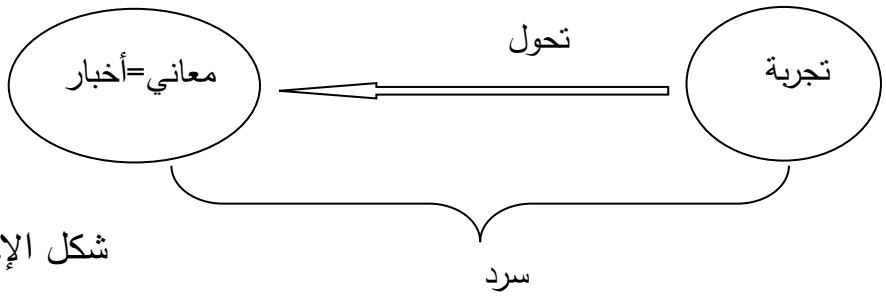
[1]- ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-، ص189.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص183-184.

باطنه من الحق»[1]، غير أن هذا التعريف لا يتلاءم مع النصوص الأدبية وذلك لقيامها على عنصر التخييل؛ لذا لا يجوز الحكم عليها بالصدق أو الكذب، وفي موضع آخر يعرف الخبر قائلا:«وأن الخبر يستعمل للدلالة على الخطاب أي الكلام الذي يتوسل به الراوي لينقل إلى السامع أو القارئ أعمالا وأحوالا وأقوالا كما تستعمل للدلالة على الخبر تلك الأحوال والأعمال والأقوال على أن المحقق لا يعييه أن يرى معنى الخطاب غالبا على الحديث والحكاية وأن معنى الخبر غالب على القصة وأن الأمر بينهما سجال في كلمة الخبر»[2]، فالخبر إذا هو ما ينقله الراوي وينسجه من أحداث وأقوال وأفعال إلى المتلقي.

بينما يرى **محمد الكردي** أن الإخبار يقوم على كيفية تحويل التجارب المعاشة إلى معاني وهو مفهوم مكافئ لمفهوم السرد: « إن السرد أداة من أدوات التعبير الإنساني، وليس حقيقة موضوعية تقف في مواجهة الحقيقة الإنسانية، لذا فالسرد هو: كيف تترجم المعرفة إلى أخبار»[3]. أي بواسطة الإخبار يتم تحويل المدركات والتجارب إلى حكي.

فالإخبار يعتمد على كيفية تحويل التجربة الإنسانية إلى بنى من المعاني التي تتخذ شكل الخصائص الثقافية المرتبطة بالزمان والمكان والناس والأحداث[4].



شكل الإخبار

[1]- محمد القاضي:الخبر في الأدب العربي- دراسة في السردية العربية-، ص80.

[2]- المرجع نفسه، ص89-90.

[3]- عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005، ص13.

[4]- ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فالإخبار هو الحكي والسرد عن طريق اللغة لسلوك إنساني[1]، وبمعنى آخر أن الإخبار سرد يتوسل باللغة يهدف سارده إلى نقل المعاني والتجارب إلى المتلقي.

يعرف **عبد السلام المسدي** الخبر بأن: «فن وهو باب من الأدب يتصاهر فيه التاريخ والخيال والسبك الفني ويسوغ ويندرج ضمنه ما يعرف بأيام العرب وأدب السير وأقاصيص الأقوام ومفاخرات القبائل وكذلك أدب التراجم حيث يدون الكاتب تراجم الآخرين»[2]، ويحصره هنا عبد السلام المسدي في كل ما تم نقله من أخبار الماضي من الأقاصيص ومفاخرات العرب...بصيغة فنية

أما **محمد المسعودي** فيعرفه بأنه:« الحد الأدنى من اللغة التي يراد بها جمع شتات الأحداث عبر تتبعها، مع رصد أفعال الشخصيات وسيرانها في الزمن، بمعنى أن الخبر يدل على الآلية اللغوية الصغرى التي تترصد الأفعال والأحداث، بينما تتصل لفظة السرد بالدلالة على القص أو على نوع من أنواع الكتابة الحكائية وهكذا يكون الخبر مكونا ثابتا بالنسبة لأي نص سردي، لأنه يشتمل على قص حدث أو أحداث أو فعل أو أفعال سواء كان ذلك من صلب الواقع أو من ابتكار الخيال، ومن ثمة يستحيل تصور نص سردي بدون (خبر/سرد)»[3]، حيث يلعب السارد من خلاله (الخبر) دورا هاما في عرض الأحداث السردية ووفق زمن معين، مما يجعلنا نعرفه بأنه نقل للأحداث وتوزيعها وفق مسار زمني محدد.

---

[1]– ينظر المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]– عبد السلام المسدي : النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983، ص111.

[3]– مجموعة من المؤلفين، محمد المسعودي:فلسفة السرد– المنطلقات والمشاريع–، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014، ص259.

ويرى **عبد الرحيم الكردي** أن الخبر فن قوامه فعل اللغة الذي يقوم به الراوي والذي يسرد الأفعال وما يصاحبه من مشاعر وأحاسيس ووجهات نظر، حيث يقول:« المادة الأساسية التي يعتمد عليها فن الخبر هو الفعل الذي قوامه الحركة، وهو شكل من أشكال المحاكاة، لكنه ليس محاكاة بالحركة أو التمثيل بل محاكاة عن طريق اللغة، فاللغة نفسها هي التي تنقل الحركات وتسرد الأفعال إلى مسامع القارئ وعقله فيتخيل صورة للحدث تشبهه ولكنها مشوبة برؤية الراوي ومشاعره وأحاسيسه ووجهة نظره»[1]، فالسارد داخل النص السردي هو الذي يقوم بسرد الوقائع والأحداث والحركات إلى المتلقي وهذا ما يسمى سردا.

ويضيف **محمد القاضي** إلى هذا التعريف كون الخبر ينقل الأحداث فهو كذلك ينقل الشخصيات وأفعالها مما يجعله يكتسب صفة السردية:« والخبر هو مجموع الأحداث والشخصيات التي تمثل ضربا من المادة الخام التي قوامها السردية قبل أن تتجسد في نص، فهو يستمد جذوره من فنون القول الأدبي وغير الأدبي ومن المعارف والمواقف ومظاهر الثقافة السائدة يمتصها جميعا ثم يسردنها وبذلك يجد له محلا بينها يختص به دونها»[2].

ويتراوح الخبر بين الأسلوب السردي والتمثيلي مما يسمح للراوي بحرية أكبر للتدخل في الخبر كيفما يشاء ودونما إدراك من المتلقي:« إن خطاب الخبر الأدبي هو أن يقوم على أسلوب سردي يقدم في إيهاب أسلوب تمثيلي، وبهذا يصبح للراوي حرية أكبر في التدخل تحت ستار الحياد»[3]، فالإخبار يتوقف على مدى قــدرة الراوي على نقل الأحداث

---

[1]– المرجع السابق، ص92.

[2]– محمد القاضي:الخبر في الأدب العربي– دراسة في السردية العربية–، ص388.

[3]– المرجع نفسه، ص389.

وتمثيلها بواسطة اللغة إلى المروي له.

فتندمج بذلك ذات الراوي في النص الخبري لتبدع وتغير في النص الأول حيث إن:« الخبر يقدم لنا على أنه إعادة كلام، سواء كان ذلك كلام الشخصية أم كلام الراوي الأول فهو تمثيلي، إلا أننا في ثنايا ذلك التمثيل نجد أنفسنا إزاء نصوص إبداعية تتولى السرد فيها ذات لا نستطيع تحديدها على وجه الدقة لأنها تتلون وتتخفى وتتقنع بالنقل في حين أنها تنشئ وتبدع»[1]، بحيث يتوقف وجود الخبر على مدى قدرة السارد على إيجاد تمثيل الأحداث والأقوال والأفعال بواسطة اللغة وتأثيره على المتلقي أي على مدى قدرته على الإخبار.

وباعتبار الخبر نصا سرديا يضم الشخصيات والأحداث والزمن فهو كذلك نص يشمل ملفوظات الحالة و أخرى للفعل وسلسلة من التحولات بين تلك الحالات والأفعال:« فالخبر وحدة سردية مستقلة، ويقتضي ذلك أن يكون في كل خبر ملفوظات حالة، وهي تصل بين الشخصيات والصفات، وملفوظات فعل، وقوامها الأحداث التي تغير من الحالات، وليس النص السردي إلا سلسلة من التحولات التي تطرأ على ملفوظات الحالة بواسطة ملفوظات الفعل، فالخبر هو مجموع الأحداث والشخصيات التي تمثل ضربا من المادة الخام التي بها قوام السردية قبل أن تتجسد في نص»[2]، إذن فالخبر السردي قائم على وجود نوعان من الملفوظات: ملفوظات الحالة التي تربط بين الذات وموضوعها وملفوظات الفعل التي قوامها جملة الأعمال التي بموجبها تتغير العلاقات بين الذات والموضوع[3]، الخبر إذن هو ركيزة السرد لأنه يتضمن أســاسياته من

---

[1]- المرجع السابق، ص390.

[2]- المرجع نفسه، ص 353.

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص116.

ملفوظات الحالة والفعل.

هذه الملفوظات تشكل بنية ثابتة داخل متن الخبر ولكن اختلفت رواياته وصوره وطرق نقله قد يدخل عليها شيء من التغيير وقد يطمس البنية الأصلية للخبر، لذا فإن سيرورة الخبر وحركته التاريخية قد تخفي البنية الأصلية، ولتفادي ذلك يقترح محمد القاضي النظر في الخبر نظرة زمنية ورصد ألوان حضوره في فترات مختلفة والابتعاد عن النظرة الآنية التي تضفي إلى تحديد مبهم وضئيل للخبر[1].

ويعدد **عبد الرحمن الكردي** الأنواع الخبرية قائلا:« فالخبر ليس سوى الحدث أو الفعل وهو مصوغ صياغة لغوية وقد اعترته تطورات كثيرة وأشكالا متعددة خلال تاريخه الطويل فجعلت منه: الخبر التاريخي والطرائف والأحاجي والرؤى وأخبار الحوادث وأخبار الناس والمال وغير ذلك، لكل منها بناءه الخاص، وكتب التاريخ زاخرة بأخبار الحمقى والمغفلين والبخلاء والمتنبئين وأخبار الشطار والعيارين لكنها جميعا كانت تجنح إلى حكاية الأحداث الغريبة والعجيبة»[2].

فصفة الغريب والعجيب كانت سببا لتجميع كل تلك الأصناف تحت مسمى الخبر بحسب **عبد الرحيم الكردي**، ولكنه في موضع آخر يناقض قوله هذا ويؤكد أن الخبر قد يستخدم ليشهد به على حقيقة:« هذا الفن الكلامي المسمى بالخبر قد يوجد في سياق المقال ليؤكد معنى أو ليتشهد به على حقيقة»[3].

كما يشير **محمد القاضي** إلى العوائق التي تحيلنا إلى عدم المقدرة على تمييز الخبر الأدبي من بين الأصناف الأخرى:« فلفظة الخبر متعددة المعاني بحسب أصناف

---

[1]- ينظر المرجع السابق، ص117.

[2]- عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، ص93.

[3]- المرجع نفسه، ص94.

المعارف التي ترد فيها وإذا نحن حصرناها في مجال الأدب وجدنا أنفسنا أمام ثلاثة أضرب من العوائق»[1]:

1-التنازع الدلالي حول لفظة الخبر وهذا شأن كلمات منها " الحديث، القصة، الحكاية، الطرفة، النادرة".

2-الحدود التي ينضوي تحتها الأدب العربي تختلف اختلافا تاما عن المفهوم المعاصر لتلك الحدود (خلل في التجنيس).

3-قلة المصادر التي تزودنا بمعنى الخبر وتفسر أبنيته السردية المتطورة فقد يقتصر بعض الكتب على شرح اللفظة (الخبر) أو إيراد شاهد.

وباستخدام الصيغة دائما يعرف **سعيد يقطين** الخبر بأنه نوع سردي متحول، ويقصد به الإخبار عن شيء ليجعل المخاطب على علم بما وقع، حيث أن العلاقة بين المخبر والإخبار تقوم على الانفصال(المخبر= الراوي الذي نقل الخبر)[2].

فقد اتخذ **سعيد يقطين** من السيرة الشعبية موضوعا لبحثه معتبرا إياها نوعا خبريا سرديا يضم مختلف الأبنية السردية(زمان، فضاء، شخصية، حدث...)فبحث في ماهيتها ونوعيتها مستخلصا بذلك صفتها الأدبية السردية.

يتفق النقاد العرب في كون الخبر فعل لغوي فني يقوم بنقل تجربة ما أو رصد سلوك إنساني، تنطوي تحته سلسلة من ملفوظات الحالة والفعل، يسمح لساردة بالتدخل في سرده كيفما يشاء بحيث يندمج مع هذا الخبر دونما إدراك للمتلقي.

ح. الخطاب:

---

[1]- محمد القاضي:الخبر في الأدب العربي- دراسة في السردية العربية-، ص06.

[2]- ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-،191.

يستمد مفهوم الخطاب الأدبي قيمته النظرية وفعاليته الإجرائية من تفكيك سنن النصوص ومرجعياتها، وقد يعود بنا أدراجا إلى ما هو أعم وذلك من خلال إعادة النظر في أنساق المعرفة النقدية التي اتخذت من النصوص التراثية سندا لها[1]، فقد احتلت دراسة الخطاب الأدبي مكانة هامة في الدراسات النقدية المعاصرة، حيث استفادت من تطور مباحث علم اللسانيات التي امتدت لتشمل حقولا أخرى كعلم النفس والاجتماع وغيرها من العلوم والمعارف، وذلك من خلال الكشف عن الأنساق (الاجتماعية، النفسية، الثقافية) المضمرة في الخطاب الأدبي.

فالخطاب قد يكون أدبيا كما قد يكون نقديا تتجلى قيمته العلمية في القدرة على الدخول من خلاله إلى عالم النص وكشف أبنيته وأنساقه المضمرة، ويتميز الخطاب الأدبي في كونه، خطاب له خصوصيته، يحقق فعاليته وجوهره من خلال ما ينتجه من انفعالات وأحاسيس وعواطف في نفس المتلقي بواسطة استخدام جمالي للغة، وبالطبع فإن هذا الخطاب النوعي لا يعدم أفكارا أو معلومات، ولكنها لا تحظى بامتياز خاص أو بأولوية ما مثلما أنها لا تعد مقياسا للقيمة[2].

وضمن العملية التواصلية يعرف **سعد مصلوح** الخطاب بأنه :« رسالة موجهة من المنشئ إلى المتلقي، تستخدم فيه الشفرة اللغوية المشتركة بينهما، ويقتضي ذلك أن يكون كلاهما على علم بمجموع الأنماط والعلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية التي تكون نظام اللغة، أي الشفرة المشتركة، وهذا النظام يلبي متطلبات عملية الاتصال بين آراء الجماعة اللغوية، وتتشكل علاقاته من خلال ممارستهم كافة ألوان النشاط الفردي

---

[1]- ينظر عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، ص11.

[2]- ينظر إبراهيم سعدي: الخطاب الروائي والخطاب الفلسفي،عن: مجلة الخطاب- منشورات مخبر تحليل الخطاب-، جامعة تيزي وزو، دار الأمل، ع1، الجزائر، 2006، ص176.

والاجتماعي في حياتهم»[1]. فالخطاب هو الرسالة اللغوية المتضمنة لكل المستويات اللغوية المتواضع عليها (الصرفي، الصوتي، النحوي، الدلالي) وذلك بين منشئ الخطاب ومتلقيه.

وعلى عكس ذلك يجعل **عبد السلام المسدي** الخطاب متوقف على المرسل فقط وما يحمله من أفكار ورؤى حيث يعرف لغة التخاطب قائلا: « إن لغة التخاطب عندنا هي التعبير العضوي عن الأفكار المتصلة بواقع الحياة بعيدا عن تأمل معقد»[2]، فالخطاب إذا هو كل رسالة لغوية تحمل مجموعة من الأفكار المرتبطة بواقع الحياة. أما اللغة الأدبية أو الخطاب الأدبي فهو نص تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام وهو ما يفضي حتما إلى تحديد ماهية الأسلوب بكونه الوظيفة المركزية المنظمة، لذلك كان النص الإنشائي خطابا تركب في ذاته ولذاته[3]. وينفي المسدي هنا دور المتلقي والسياق وغير ذلك من مكونات الخطاب. وهو ما يتفق فيه مع **رابح بوحوش** حيث يقول :«إن الخطاب هو فعل النطق، أو فاعلية تقول وتصوغ في نظام يريد المتحدث قوله فهو كتلة نطقية لها طابع الفوضى وحرارة النفس ورغبة النطق بالشيء ليس هو تماما الجملة ولا هو تماما النص بل هو فعل يريد أن يقول»[4]، فالخطاب فعالية يمارسها مخاطب يعيش في مكان وفي زمان تاريخي تسود فيه العلاقات الاجتماعية بين الناس[5]، فهو رسالة من

---

[1]– ينظر سعد مصلوح: الأسلوب–دراسة لغوية إحصائية– عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1996، ص37.

[2]– عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ص44.

[3]– ينظر المرجع نفسه، ص58

[4]– رابح بوحوش: المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني، دار العلوم للنشر والتوزيع، دط، عنابة، الجزائر، 2010، ص75.

[5]– ينظر رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل الخطاب، اربد: عالم الكتب الحديث، ط2، الجزائر، 2007، ص99.

طرف المتلقي معبرا بواسطتها عما يجول بخاطره اتجاه أفراد مجتمعه وفي لحظة زمنية محددة.

غير أن الدراسة النقدية للنصوص هي من تحدد الخطاب وماهيته وصوره وأنواعه ذلك أن :«الملفوظ متتالية من الجمل الموضوعة بين بياضين دلاليين، أما الخطاب فهو الملفوظ المعتبر من وجهة نظر حركية خطابية مشروط بها، وهكذا فنظرة تلقى على نص من وجهة تبنيه لغويا تجعل منه ملفوظا وأن دراسة لسانية لشروط إنتاج هذا النص تجعل منه خطابا»[1]، حيث تكشف الدراسة النقدية للنصوص اللغوية عن قوانين تشكلها وأسس بنائها وكذا المعايير التي جعلت من ذلك النص خطابا.

فالخطاب هو الطريقة التي تحكى بها القصة، فالقصة الواحدة يمكن أن تنقل بطرق متعددة، وما يهم في الخطاب ليست الأحداث، إنما الطريقة التي يروي بها السارد القصة[2]، بمعنى أن القصة هي المادة التي يتم تقديمها وأن الخطاب هو الذي يقوم بترتيبها بوجهة نظر معينة[3]، فالخطاب الأدبي هو طريقة تقديم الراوي لأحداث القصة وشخصياتها وأمكنتها وترتيب زمانها وذلك كله مراعاة للمتلقي.

ويعرفه **سعيد يقطين:**« بأنه الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية والذي يمكن تمييزه عن طريق الزمن والصيغة والرؤية السردية»[4]، فالخطاب يقوم على أسس وشروط تحدده كوجود الصيغة والرؤية السردية ولا تتبين لنا تلك الشروط والأسس إلا من خلال دراسة ممنهجة للنص الأدبي.

---

[1]- المرجع السابق، ص22.

[2]- ينظر محمد بوعزة: تحليل النص السردي- تقنيات ومفاهيم-، ص71.

[3]- ينظر جوناثان كالر: النظرية الأدبية، تر: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، دط، 2004، ص104-105.

[4]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن- السرد- التبئير)، ص7.

كما يعرفه **سعيد يقطين** كذلك:« بأنه اللغة في طور العمل كما أنه وحدة توازي الجملة وهو كل ملفوظ يتعدى الجملة منظورا إليه من وجهة قواعد تسلسل متتاليات الجمل»[1]، بمعنى أن الخطاب يمثل الطريقة التي تشكل بها الجمل نسقا تتابعيا، وتشارك في كل متجانس ومتنوع على السواء؛ وكما أن الجمل تترابط في الخطاب لكي تصنع نصا مفردا، فإن النصوص ذاتها تترابط كذلك مع نصوص أخرى لتصنع خطابا أوسع نطاقا[2].

أما **باختين** فيرى:«أن الشكل والمضمون شيء واحد داخل الخطاب المعتبر بمثابة ظاهرة اجتماعية: هو اجتماعي في مجموع مجالات وجوده وعناصره، ابتداء من الصورة السمعية وصولا إلى التصنيفات الدلالية الأكثر تجريدا»[3]، بمعنى أن الخطاب بما فيه الشكل والمحتوى هو ظاهرة اجتماعية، وذلك لأنها تضم مختلف الأصوات الاجتماعية وعناصرها داخله.

بعد هذا العرض الوجيز لمختلف الخلفيات التي استند عليها الناقد في ممارسته لعمله النقدي، وكذا أهم المصطلحات والمفاهيم التي كانت محرك هذا العمل والتي أردفناها بمفاهيم لبعض النقاد العرب المحدثين، وذلك ليتضح لنا الاختلاف المفاهيمي بين النقاد، وتتأكد لنا مرجعية الناقد وخلفيته الثقافية المزاوجة بين الثقافة العربية القديمة والغربية الحديثة، ننتقل بالتحليل والمناقشة لأعمال الناقد إلى الفصل الثالث.

---

[1]- المرجع السابق، ص21.

[2]- ينظر ديان مكدونيل: مقدمة في نظريات الخطاب، تر: عزالدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ط1، 2001، ص31.

[3]- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص35.

الفصل الثالث: المعايير النقدية في تجنيس الكلام العربي

1. الكلام العربي.
2. تجنيس الكلام العربي.
3. الجنس، النوع، النمط.
4. من الكلام إلى الكتاب.
5. الكلام والمجلس.
6. القصة، الخطاب، النص.

الفصل الثالث:المعايير النقدية في تجنيس الكلام العربي

1. *الكلام العربي*

يعد الكلام الاسم الجامع الذي أطلقه النقاد العرب القدامى على كل التجليات اللفظية والنصية، سواء تلك المعترف بنصيتها أم لا، والتي تندرج ضمن تراثنا العربي، لهذا عمد الناقد سعيد يقطين على البحث في ماهيته وتعريفه وكذا تحديد أقسامه.

أ. في مفهوم الكلام

من أجل صياغة جديدة لمفهوم الكلام العربي؛ يعتمد الناقد عددا من التوسيعات والاختزالات لعدد من المفاهيم النقدية؛ وذلك خدمة لمشروعه النقدي الرامي إلى ضم نص السيرة الشعبية إلى النصوص الأدبية العربية بعدما ظلت نصا مهمشا ردحا من الزمن؛ حيث اعتمد التغيير المصطلحي الآتي:

- ✓ ***من التراث إلى النص:***

إن إعادة قراءة التراث العربي بمناهج غربية تعتبر من دواعي تشكيل وعي جديد بذواتنا وهويتنا ومستقبلنا[1]، هذا من جهة، كما أن«إبراز سمات الحداثة داخل ذلك التراث بما يمكن أن يكون دحضا لتهمة التأخر عن الغرب وإثباتا لأسبقية العرب في اكتشاف

[1]- ينظر سعيد يقطين:الكلام والخبر–مقدمة للسرد العربي–، ص15.

هذه المقاربات، أو أهم أسسها النظرية»[1]، هي من أهم الأسباب التي جعلت **سعيد يقطين** يسعى لقراءة التراث العربي برؤية مغايرة وأسئلة جديدة.

لذا ينطلق من محاولة تحديد التراث من حيث المفهوم والكينونة فيقول:«التراث مفهوم ملتبس، فهو في مختلف الأبحاث التي تناولته كل ما خلفه لنا العرب والمسلمون من جهة، ويتحدد زمنيا، بكل ما خلفوه قبيل عصر النهضة من جهة ثانية، وبحسب هذا التحديد نجده يتسع ليشمل كل الموروث المكتوب والمحكي، وكل الآثار.... هذا الشمول والاتساع لا يمكن إلا أن يدفع إلى الالتباس ويخلق الإبهام»[2].

غير أن هذا التحديد الزماني لمفهوم التراث تشوبه العديد من الاختلافات من طرف النقاد، وهذا ما يوقع الناقد في إشكالية مع الزمن فيتساءل عن الزمن الفعلي الفاصل والذي يمكننا من عد تلك الآثار تراثا، كما أن سعة الحقل الدلالي الذي يتضمنه مفهوم التراث (عادات، تقاليد، عمران...) تجعل منه مفهوما ملتبسا، فيصبح بذلك (التراث) مفهوم يتسم بالاتساع والشمول من جهة، والإبهام الزماني من جهة أخرى، وهذا ما دفع **سعيد يقطين** بتعويض مفهوم التراث بمفهوم النص.

ويقول في ذلك: «يدفعني هذا الالتباس في استعمال التراث إلى تعويضه بمفهوم أخر هو "النص"»[3]. لأن "التراث" مفهوم له إيحاءات زمنية و دلالات إيديولوجية خاصة؛ ولهذا السبب يهتم سعيد يقطين بتوظيف مفهوم النص للاعتبارات التالية[4]:

---

[1]- عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري-جدلية الحضور والغياب-، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 2001، ص59.

[2]- سعيد يقطين: الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-، ص47.

[3]- المصدر نفسه، ص48.

[4]- ينظر المصدر نفسه، ص49-50.

1. **النص والزمان:** إن مفهوم النص "لا زمني" لأنه يتصل بخاصية متعالية على الزمان هي "النصية"؛ ذلك أن النصية تتحدد من خلال أنظمة القراءة في الحقبة المعينة؛ أي استعمال النص بدل التراث بهدف تغييب البعد الزمني. فيصبح الهم الأساسي هو النصية وليس الفارق الزمني.

2. **النص والنظرية:** النص بدل التراث هذا يعني أننا نستطيع معالجة النص ضمن نظرية ما للنص، وبالتالي البحث في أجناس النص وأنواعه وأنماطه، أما التراث فهو مفهوم أيديولوجي، لا يدفع بنا إلى اتخاذ موقف، مثله مثل مفهوم الحداثة.

3. **النص والتفاعل النصي:** إن نظرية التفاعل النصي تسمح بالتعامل مع النص من جهة تفاعله مع نصوص أخرى من أجناس مختلفة ظهرت في الفترة نفسها أو في فترات سابقة أو لاحقة.

وهذه الاعتبارات مجتمعة بما تبنى عليه من أسباب منهجية، ومعرفية تبرز لنا هذا الانزياح المفهومي من التراث إلى النص وذلك بهدف تجاوز[1]:

1. الانتقائية في معالجة التراث (الثقافة العالمة\ الثقافة الشعبية...).
2. غياب الموضوع المحدد بدقة.
3. غياب الأسس النظرية القابلة للتراكم و التحول.
4. الحضور الأساسي المسبق الأيديولوجي.

إن الانتقال المفهومي من التراث إلى النص يسمح لنا بالتخلص من التمييز في دراسة التراث، بين ثقافة عالمة وأخرى شعبية، كما أنه يمكننا من تحديد الموضوع

[1]- ينظر المصدر السابق، ص50.

المعالج بدقة (نوع النص، جنسه..)، وتصبح المعالجة بذلك خاضعة لأسس علمية ونظرية تتجاوز كل ما هو أيديولوجي وزمني.

✓ ***من النص إلى الكلام:***

ولأن المراد هو معالجة النص التراثي العربي فإن **سعيد يقطين** يستعين بآراء النقاد العرب القدامى في ذلك، فيقول: «النص متعدد الدلالات، وكان القدماء يستعملونه استعمالا خاصا جدا، لذلك وبهدف تجلية المراد تحقيقه بتوظيف النص في بحثنا هذا، وحتى تتاح لنا إمكانية الانتهاء إليه تحديدا و تصورا، نستعير مفهوما أنسب وأدق وأشمل في الأدبيات القديمة هو مفهوم الكلام»[1].

ولكون الناقد قد اعتمد في نقده التراث النقدي والأدبي العربيين القديمين، فقد استبدل مفهوم النص بالكلام، ذلك أن النص مفهوم حديث يستوعب كل الممارسات اللفظية، ويشمل كل الأنواع والأنماط هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن الأدباء والنقاد العرب القدامى الذين استعان بهم **سعيد يقطين** في مشروعه النقدي اعتبروا الكلام هو الاسم الجامع ووصفوا به مختلف الممارسات اللفظية، وبما أن عمله يقوم على البحث في الأجناس والأنواع القديمة (السيرة الشعبية) كان لزاما أن يحل الكلام محل النص، حيث يقول:«الأدب جنس يستوعب كل الممارسات اللفظية ويشمل كل الأنواع والأنماط والأجناس (في العصر الحديث) وقديما فقد تحدث النقاد العرب عن الكلام باعتباره جنسا ووصفوا مختلف الممارسات اللفظية وميزوا أنواعه وخصائصه»[2].

---

[1]- المصدر السابق، ص53.

[2]- المصدر نفسه، ص133.

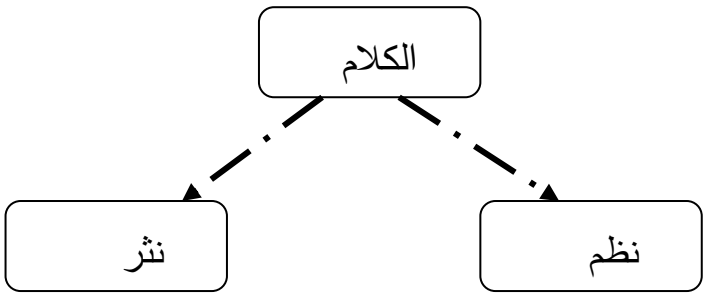
ويقول أيضا:« يجب البحث في الكلام من أجل الكشف عن نصيته وصورها وأبعادها وعلينا أن ننظر إلى ما توصل إليه القدماء ولكن بمنظور جديد يمكننا من ملامسة هذا الكلام في حد ذاته وبعيدا عما وقع فيه القدماء من تمييز بين النص واللانص»[1]، فتعويض **سعيد يقطين** النص بالكلام كان بهدف الإمساك بكل الإنتاج اللفظي العربي والكشف عن نصيته، متجاوزا بذلك كل تمييزات القدماء للنص التي انبنت على الذاتية.

ب. أقسام الكلام

في البحث عن أقسام الكلام العربي يستعين **سعيد يقطين** بآراء النقاد العرب القدامى:

-يقول **مسكويه:** ‹‹إن النظم والنثر نوعان قسيمان تحت الكلام والكلام جنس لهما››[2]

يتجلى لنا من خلال قول **مسكويه** أن الكلام هو الاسم الجامع الذي يستوعب النظم والنثر كما نلاحظ من خلال الشكل:



الشكل1 :أقسام الكلام عند مسكويه.

[1]- المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2]- أبوحيان التوحيدي ومسكويه: الهوامل والشوامل، شركة الأمل، القاهرة، مصر، دط، دت، ص309.

غير أن **رشيد يحياوي**[1] يرى أن **مسكويه** قد عدل في قسمته الثنائية للكلام ويستدل بقوله :« الكلام ينقسم إلى المنظوم وغير المنظوم، وغير المنظوم ينقسم إلى المسجوع وغير المسجوع ولا يزال ينقسم كذلك حتى ينتهي إلى آخر أنواعه، والنظم والنثر يشتركان في الكلام الذي هو جنس ثم ينفصل النظم عن النثر بفضل الوزن الذي صار به المنظوم منظوما»[2]، وهكذا فإن تقسيم **مسكويه** للكلام لا يقتصر على جنس النثر والشعر بل تتوالد الأجناس والأنواع وتتفكك بفضل الخصائص الأسلوبية للنصوص.

فالنقاد العرب القدامى لم يقتصروا على جعل هذين القسمين (الشعر والنثر) مرحلة أخيرة ينتهي عندها التصنيف، فالشعر والنثر توزيعان شكليان للتناول الأدبي للغة[3].

-أما **أبو العلاء المعري** فيعتبر أن الكلام جنس والشعر نوع، حيث يقول: «والمنثور من الكلام جنس للمنظوم»[4].

-وينطلق **ابن وهب** في كتابه "البرهان في وجوه البيان" أولا من تحديد وجوه البيان الأربعة، ويتحدث بعد ذلك عن كل منها. هذه الأوجه هي:الاعتبار، الاعتقاد، العبارة، الكتابة فالأول بيان الأشياء بذاتها، والثاني هو البيان الذي يحصل في القلب عند إعمال الفكرة واللب، والثالث هو الذي يتم بواسطة اللسان، والرابع بالكتاب الذي يبلغ منه من بعد أو غاب[5].

---

[1]- ينظر عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري-جدلية الحضور والغياب-، ص107.

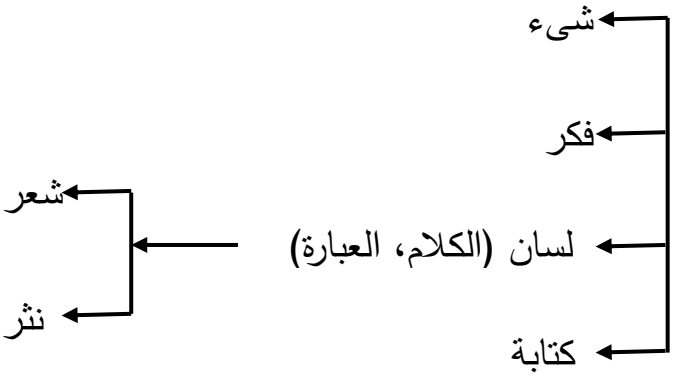
[2]- أبوحيان التوحيدي ومسكويه: الهوامل والشوامل، ص309.

[3]- ينظر عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس في التراث النثري، ص90.

[4]- أبو العلاء المعري: رسالة الصاهل والشاحج، تح: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1984، ص162.

[5]- ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-، ص54.

يرى **ابن وهب** أن أساس البيان:



فأساس البيان هو: الشيء، الفكر، الكتابة، اللسان، هذا الأخير ينقسم بدوره إلى شعر ونثر.

ويرى **عبد العزيز شبيل** أن :« مصطلح الكلام هو الأقرب إلى التعبير عن ذلك الجنس العالي الذي يتربع على قمة هرم الأجناس والأنواع»[1]، ليشمل بذلك جنسي الشعر والنثر، وهذا التقسيم هو الذي زخرت به كتب النقاد العرب القدامى.

ويجد **سعيد يقطين** في السياق نفسه أن **أبا هلال العسكري** يميز بين الكلام الجيد عن غيره بقوله:«الكلام (...) يحسن سلاسته وسهولته وصناعته وتخير لفظه وإصابة معناه و جودة مطالعه ولين مقاطعه فنجد المنظوم مثل المنثور(...) فإذا كان الكلام كذلك كان بالقبول حقيقا وبالتحفظ خليقا..»[2].

---

[1]– عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس في التراث النثري، ص151.

[2]– أبو هلال حسن بن عبد الله بن سهل العسكري: الصناعتين– الكتابة والشعر–، تح: محمد علي صبيح، المكتبة الجديدة، مصر، ط2، ص52.

يرى **سعيد يقطين** من خلال آراء القدامى أن الكلام أسبق من الأنواع الأخرى وهو جنس والباقي أنواع (شعر، نثر ...)، كما ميز القدماء بين الكلام الجيد والرديء؛ حيث أن هذا التمييز وجهته الثقافة العربية آنذاك.

وهو ما أشار إليه **عبد العزيز شبيل**؛ حين اعتبر أن الأدب في الثقافة العربية قديما لم يكن أدبا يسعى إلى الفني والجميل فحسب، بل جمع إلى ذلك أيضا حرصه على العملي وسعيه نحو النافع، فكان الأدب بذلك أخلاقا تحددها حكمة ويوجهها منطق وعلى هذا الأساس كان هناك أدبان: خاص وعام وهو يعتمد الأخلاق غاية والمنطق أداة، من أجل تحقيق الحكمة العملية المؤسسة، وهذا ما ستكون له نتائج شديدة الأهمية بالنسبة إلى مسألة الأجناس الأدبية لاحقا، ليس أقلها تبن لما سيعتبر أدبا، وإقصاء لما سيعتبر لهوا وهزلا وسخفا[1].

وهذا ما يؤكده قول **أبو هلال العسكري**:« وإذا كان موضوع الكلام على الإفهام، فالواجب أن تقسم طبقات الكلام على طبقات الناس، فيخاطب السوقي بكلام السوقي و البدوي بكلام البدو ولا تتجاوز به عمن يعرفه إلى ما لا يعرفه فتذهب فائدة الكلام وتعدم منفعة الخطاب»[2].

لذا يرى **سعيد يقطين** أنه يجب الاهتمام بالكلام العربي في الدراسة بغض النظر عن نوعه و صاحبه أو محتواه وما المعيار الذي ترتهن إليه هو توفره على حد معقول من القبول لدى المتلقين (أي مدى تداوله).

---

[1]– ينظر عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس في التراث النثري، ص174.

[2]–. أبو هلال حسن بن عبد الله بن سهل العسكري: الصناعتين– الكتابة والشعر–، ص29.

كما يرى أن تداول نوع نعين من الكلام له دلالته، ولا يمكن القفز عليه بأي نوع من أنواع المصادرة. وأن استمرارية تداول نوع معين من الكلام تستوجب البحث فيه وفهم البنيات الذهنية لمنتجه ومتلقيه، والكلام العربي تضمن العديد من التجليات والخصائص والسمات التي لا تزال مستمرة وستظل كذلك لأنها ممارسات إنسانية[1].

أي أن هناك تقييدات جعلت من التمييز بين قيم كلامية نموذجية وأخرى مقصاة واردا، وعندما تتبدل هذه التقييدات يصبح الكلام المقصي هو النموذج.

✓ **أقسام الكلام العربي بحسب الاستعمال:**

إن النص القرآني كـان بشكل أو بآخر النـــص النموذج الجامع لكل الاجتـــهادات والتصورات، حيث إن هناك علوم ومعارف ظهرت بعد نزول القرآن كانت لها صلة وثيقة به، منها: قصص، حكم، أمثال، النحو..، فكلام الله هو الجامع لكل العلوم والأجناس أما كلام العرب فلا يمكن أن يمثل إلا بعض العناصر المستنبطة منه وبذلك فهو(الكلام) أنواع من جنس كلي[2].

وقد قسم العلماء الكلام بحسب الاستعمال إلى[3]:

. الجنس والنوع ←——— (للمناطقة).

. الضرب والصنف ←——— (للأدباء).

. الأصول والفروع ←——— (للأصوليين).

---

[1]– ينظر سعيد يقطين:الكلام والخبر–مقدمة للسرد العربي–، ص178.

[2]– ينظر المصدر نفسه، ص139.

[3]– ينظر المصدر نفسه، ص140.

ومن أجل الوقوف على أهم المصطلحات التي قدمها النقاد العرب القدامى حول الكلام وأقسامه وذلك وفق تسلسل زمني، رصد سعيد يقطين مجموعة من الآراء النقدية المختلفة حول ذلك، حيث نجد:

1. أبو الهلال العسكري: ويقسم الكلام العربي إلى ثلاثة أقسام من خلال قوله:«أجناس الكلام ثلاثة: الرسائل و الخطب و الشعر وجميعها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب»[1]. كما قسمه إلى منظوم يضم رسائلا وخطبا وأشعارا يتم التمييز بينها من خلال الخصائص البنيوية والفنية (السجع، الوزن...) وكلاما منثورا ولكنه أهمل شروط المقام وتأثيرها في بنية المقال، كما أهمل الفنون الأدبية الأخرى وصنف الأدب الشعبي تحت مسمى القول السخيف[2]، حيث يفرق بينه وبين الكلام الجيد الجزل فيقول :« وأجود الكلام ما يكون جزلا سهلا، لا ينغلق معناه، لا يستبهم مغزاه...ويكون بريئا من الغثاثة، عاريا من الرثاثة... والكلام إذا كان لفظه غثا، ومعرضه رثا كان مردودا ولو احتوى على أجل معنى وأنبله»[3].

2. الباقلاني(ت 403هـ): حيث ينطلق من مقولة "الإعجاز القرآني" التي تمثل الخلفية الأساسية لعمله هذا، ويسعي في كتابه إلى إبراز تميز النص القرآني عن مختلف أجناس الكلام العربي[4].

ويسعى **الباقلاني** إلى وصف الخطاب و ترتيب وجوه الكلام وأقسامه؛ حيث يقول في تصدير كتابه:« .. ما ينقسم إليه الكلام، من شعر و رسائل وخطب، وغير ذلك من

---

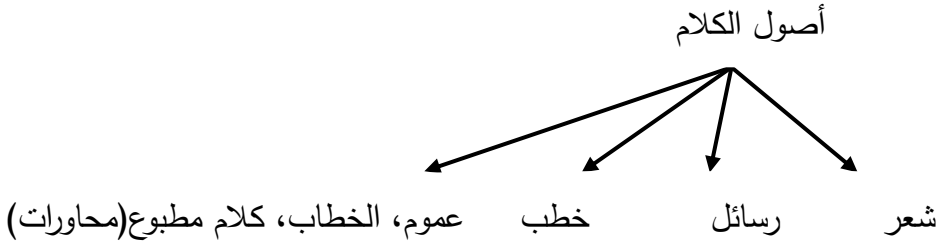
[1]- أبو هلال حسن بن عبد الله بن سهل العسكري: الصناعتين- الكتابة والشعر-، ص153.

[2]- ينظر عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس في التراث النثري، 362-363.

[3]- أبو هلال حسن بن عبد الله بن سهل العسكري: الصناعتين- الكتابة والشعر-، ص64.

[4]- ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي، ص141.

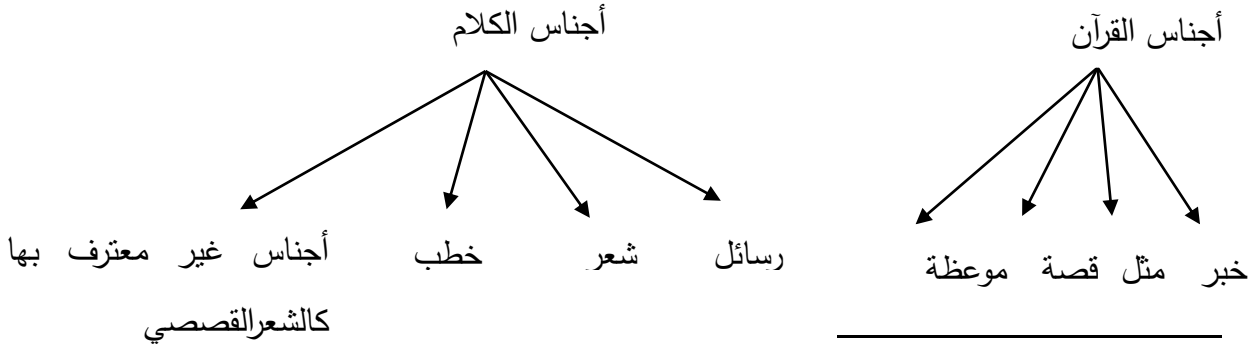
مجاري الخطاب. وإن كانت هذه الوجوه الثلاثة أصول ما يبين فيه التفاصح، وتقصد فيه البلاغة، لأن هذه الأمور يتعمل لها في الأغلب ولا يتجوز فيها. ثم من هذا الكلام الدائر في محاوراتهم. والتفاوت فيه أكثر، لأن التعمل فيه أقل. إلا من غزارة طبع أو فطانة تصنع وتكلف»[1]، يستند البلاقلانى إلى معيار الفصاحة ليقسم الكلام كما يلي:



الشكل2: أصول الكلام حسب الباقلاني.

و للتمييز بين القرآن والكلام يستعمل **الباقلاني** كلمة "الجنس" لتتعدد أجناس القرآن إلى (خبر، مثل، قصة، موعظة...) والسبب أن القرآن معجز، فيقسم الكلام العربي إلى ثلاثة أجناس (شعر ، رسائل ، خطب). وبهذا يحدد أجناس الكلام العربي انطلاقا من القرآن الكريم فكلما اقترب الكلام منه كان مقبولا و كلما ابتعد عنه كان مرتجلا وذلك بشروط بلاغية[2].

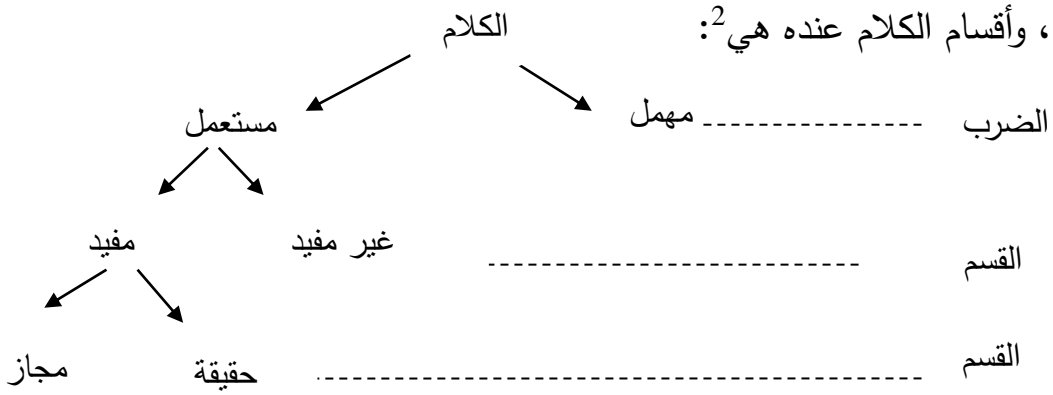
الشكل3: أجناس القرآن والكلام.



[1]– أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني: إعجاز القران ، تح: أحمد صقر، دار المعارف ،القاهرة، مصر، دط، دت، ص8.

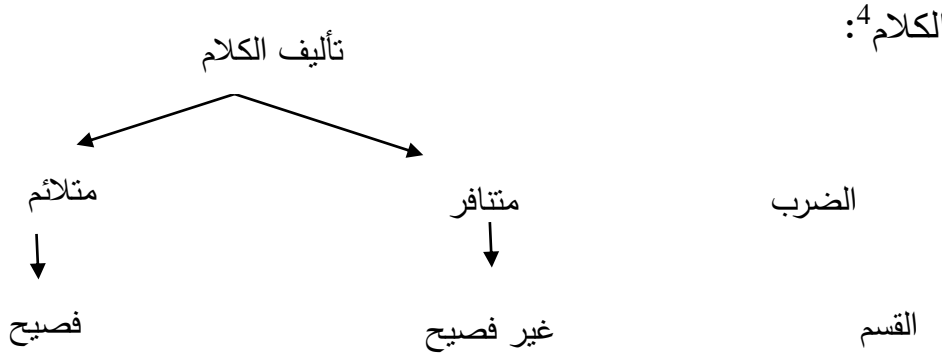
[2]– ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر–مقدمة للسرد العربي–، ص142–143.

3. الخفاجي: يري أن« الكلام اسم عام يقع على القليل و الكثير و الكلم اسم يدل على "الجنس"[1]، وأقسام الكلام عنده هي[2]:



الشكل4: أقسام الكلام عند الخفاجي.

ويقوم عمله على تقسيم الكلام وإهمال كل ما هو مستعمل وغير مفيد. إذ يقول:«إن التأليف على ضربين: متلائم ومتنافر وتأليف القرآن، وفصيح كلام العرب من المتلائم»[3]. ففي مقابل الكلام المتلائم الفصيح يوجد الكلام المتنافر غير الصحيح والذي يلحق بالكلام غير المفيد. هذا يعني أن هناك تقسيما يناظر تقسيمه السابق من حيث تأليف الكلام[4]:



الشكل5: أقسام تأليف الكلام عند الخفاجي.

---

[1]– أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط1، 1982، ص32.

[2]– ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر–مقدمة للسرد العربي–، ص143.

[3]– أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي :سر الفصاحة، ص101.

[4]– ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر–مقدمة للسرد العربي–، ص145.

تعد الخلفية القرآنية أساسا للتمييز بين أنواع الكلام، حيث يعتبر أن القرآن الكلام الفصيح من المتلائم، وهذا راجع إلى تلاؤم مخارج الحروف لألفاظ القرآن فهي تقع حسب **الخفاجي** في الطبقة الوسطى، أي بين البعد الشديد والقرب المفرط لمخارج الحروف.

4. ابن وهب: يقوم في كتابه "البرهان في وجوه البيان" بضبط الكلام وأقسامه من خلال البيان المتعلق بالعبارة وتأليفها[1]. ويذكر وجوه البيان الأربع في قوله:« البيان على أربعة وجوه، فمنه بيان الأشياء بذواتها، وإن لم تبن بلغاتها، ومنه البيان الذي يحصل في القلب عند إعمال الفكر واللب، ومنه البيان باللسان، ومنه البيان بالكتاب»[2]، فأحد وجوه البيان يكون باللسان أو ما سماه كذلك بالعبارة، والذي يختلف باختلاف اللغات، وإن منه ظاهر ومنه ما هو باطن، وأن الظاهر منه لا يحتاج إلى تفسير، وإن الباطن هو المحتاج إلى التفسير[3]، ويقصد بالظاهر كل الكلام الذي لا يحتاج إلى تأويل بعكس الباطن الذي يتطلب إعمالا للفكر حتى يفهم (المجاز)، فيضم بذلك: الرمز والمثل...

كما يقسم **ابن وهب** هو الآخر كل أشكال التعبير عند العرب حيث يقول:« اعلم أن سائر العبارة في لسان العرب إما أن يكون منظوما أو منثورا، والمنظوم هو الشعر والمنثور هو الكلام»[4]. فكل ما هو منظوم يعد شعرا، وكل ما هو منثور يعد كلاما.

---

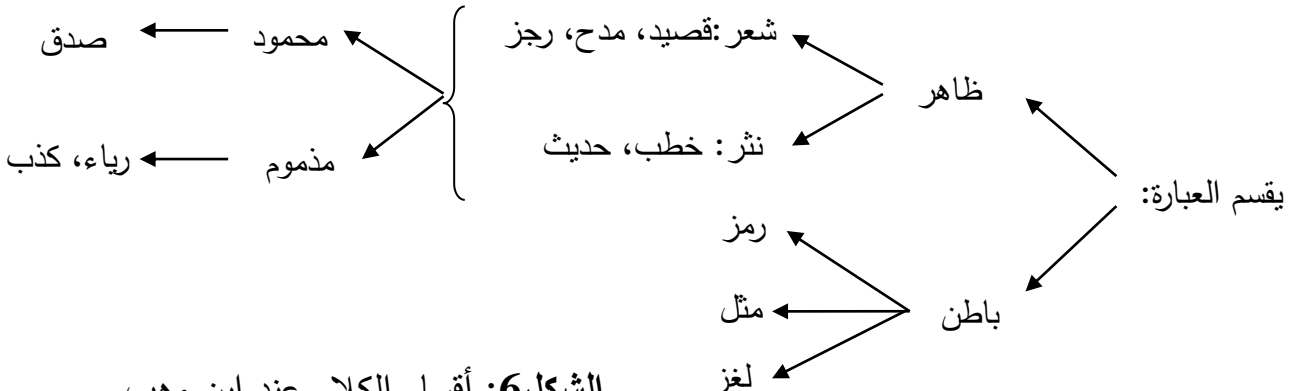
[1]- ينظر المصدر السابق، ص147.

[2]- أبو الحسين إسحاق ابن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب: البرهان في وجوه البيان، تح: حنفي محمد شرف، مطبعة الرسالة، القاهرة، دط، دت، ص 56.

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص92.

[4]- المرجع نفسه، ص127.

وميز في المنثور والمنظوم بين المحمود والمذموم، حيث قال:« فأما المحمود، فهو الذي يقصد به الحق، ويستعمل فيه الصدق، وأما المذموم فما أريد به المماراة والغلبة والرياء والسمعة»[1]. وكخلاصة لما سبق نقترح الشكل التالي:



الشكل6: أقسام الكلام عند ابن وهب.

إن الخلفية الإعجازية للقرآن هي التي انطلق منها القدامى للتمييز بين النص القرآني والكلام من جهة وبين ومختلف أجناس الكلام العربي وأنواعه وصوره وصفاته من جهة أخرى، وهذا ما تجلى في أقوال العديد من البلاغيين والأدباء، فهم يشددون على معيار الفصاحة والبلاغة **(العسكري والخفاجي)** أو المطابقة مع مقتضيات النص القرآني والتركيز على القيم السامية **(الباقلاني وابن وهب)**، وهذا يعني أن تقسيم الكلام وتجنيسه وتحديد صوره وصفاته يقوم على الانتقاء والمفاضلة.

وإن كان الأدب رؤية للوجود وموقفا في الحياة ومنها، فإنه بذلك بناء فني لعالم مغاير، وإنشاء لواقع خيالي يتجاوز واقعه الحقيقي ليكون أسمى منه أو أحط منه أو موازيا له[2].

---

[1]–المرجع السابق، ص177.

[2]– عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس في التراث النثري، ص315.

فمجيء الإسلام وما حمله من رؤية جديدة للكون وموقف مغاير من الحياة، هو الذي سبب الانقلاب الجوهري في فكر العربي وثقافته ونقده، وفي نظرته للوجود وللحياة، فصار فكرا تفسيريا لا تأويليا، ولذلك اعتبر **عبد العزيز شبيل** أن القرآن جنسا أعلى ووعاء اختزن كل الأجناس الأدبية المعروفة (القصة، الخطابة...)[1]، وقسم الأجناس إلى ثلاث دوائر:

- دائرة المعجزة والتي يشغلها حيز القرآن.
- دائرة شبه المعجزة والتي يشغلها الحديث النبوي.
- دائرة الممكن (البشري).

وضمن هذه الدوائر الثلاث تتوزع الأجناس والأنواع وقد تتكرر وتتشابه أو تتنافر قيمة وبلاغة وإعجازا وهذا ما يحول دون إمكانية ترتيبها وتوزيعها[2].

لقد سعى النقاد العرب القدامى إلى جعل دائرة الممكن (البشري) بمثابة المرآة التي تنعكس عليها صورة دائرة المعجز أي انعكاس حكمة الخالق وتناسق الكون على صفحة الأدب وهذا ما صرفهم عن العناية بالأجناس والأنواع الأدبية واستخلاص خصائصها ومميزاتها[3].

إن ارتباط الفكر العربي بالنص المعجز وجعله الصورة المثلى التي يجب أن تحاكى، أدى به إلى العجز والقصور عن تقديم أي تأويل يخص الإبداعات اللفظية آنذاك مما أوقعه في الذاتية وفي خلط التمييز والتجنيس والمفاضلة.

---

[1] -ينظر المرجع نفسه، ص207-205.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص210.

[3]- المرجع نفسه، ص295.

ج. أوصاف الكلام العربي

بعد استعراضه لآراء النقاد القدامى حول أقسام الكلام العربي، يعود مرة أخرى لأرائهم حول الكلام لكن هذه المرة حول أوصافه والتي نجدها في المصنفات العربية الجامعة التي جمعت لنا النصوص العربية[1]، وهذا كله من أجل الوصل إلى إمكانية الربط والمزج بين النقد العربي والغربي وهذا ما سنحاول تجليه فيما يأتي:

1.يستدل **سعيد يقطين** ليبين أوصاف الكلام العربي بقول **الجاحظ** (ت 255هـ) في مقدمة كتابه " البخلاء" :«.. وذكرت ملح الحرامي، واحتجاج الكندي، ورسالة سهل بن هارون، وكلام بن غزوان وخطبة الحارثي، وكل من حضرني من أعاجيبهم وأعاجيب غيرهم...»[2].

من خلال مقولة **الجاحظ** يرى **سعيد يقطين** أن **الجاحظ** يعدد أوصاف الكلام وأقسامه: ملح ونوادر وأعاجيب والجد والهزل والاحتجاج والرسالة والخطبة، فالجاحظ يعدد أوصاف الكلام وأقسامه ولكنه لا يؤطرها نظريا[3].

ويرتبها **سعيد يقطين** إلى:

- **الأقسام:** الرسالة، الخطبة، الاحتجاج، الخبر، القصة،الحديث،النادرة ، الملحة.
- **الصفات:** العجيب، الطريق، اللطيف، البديع، النادر.
- **الأغراض:** الهزل،اللهو، الضحك،الجد، التعرف، الاستفادة

[1]– ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر–مقدمة للسرد العربي–، ص154.

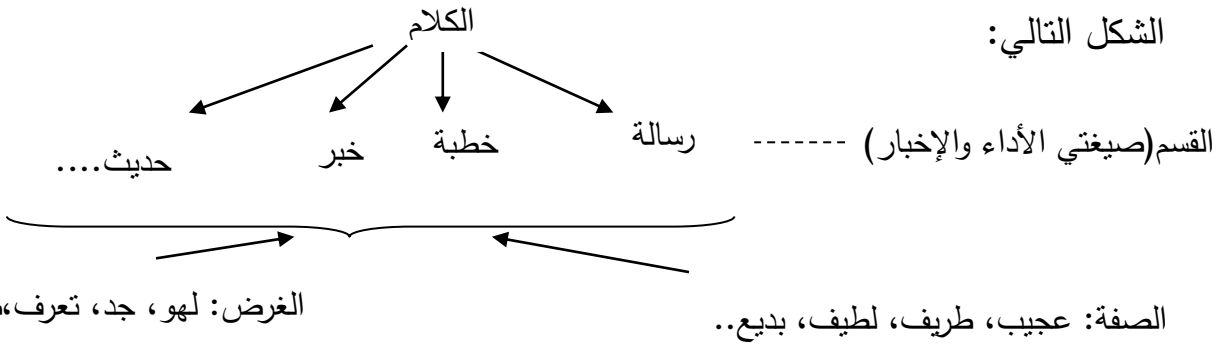
[2]– الجاحظ :البخلاء، تح: طه الحاجري، دار المعارف، مصر، ط7، دت، ص1.

[3]– ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر–مقدمة للسرد العربي–، ص155.

و**الجاحظ** يذكر أقسام الكلام ثم يصف أقوالهم التي يتكلمون بها، وأفعالهم التي بها يقومون[1].

- ✓ فالقول: رسالة، احتجاج، حديث، خطبة، وهو ما نسب إلى شخصيات معروفة (رسالة سهل بن هارون مثلا).
- ✓ والفعل : خبر، قصة، نادرة، ملحة، هي الأفعال التي تنسب إلى تلك الشخصيات(سهل بن هارون) ويتداولها الناس.

ويستند **سعيد يقطين** إلى قول **الجاحظ:**« قد ذكرنا رسالة سهل ابن هارون، ومذهب الحرامى، وقصص الكندي، وأحاديث الحارثي، واحتجاجهم، وطرائف بخلهم، وبدائع حيلهم..»[2]؛ ليبين أن القول والفعل يشتركان في نفس الصفات، فالحديث وصف بالنادر والاحتجاج بالطريف، وفعلهم بالطريف والبديع معا. وقد يشتركان في الغرض، فأقوال البخلاء وأفعالهم تقدم لتحقيق أغراض محددة، وتشترك الأقوال والأفعال(صيغتي الأداء (تتعلق بالراوي، الشاعر..) والإخبار(ضمنية في النص)) في تحديد أقسام الكلام العربي، كما أن الصفات والأغراض تتوزع لتشمل الصفات والأفعال معا وهو ما نوضحه في الشكل التالي:



الشكل7 : أقسام الكلام العربي وصفاته عند الجاحظ.

[1]- ينظر المصدر السابق، ص156.

[2]- الجاحظ: البخلاء، ص93.

2. يستند **سعيد يقطين** إلى ما قدمه الحموي حول "الصيغة"؛ حيث يقول:«يدخل كلام المصنف ثمرات الأوراق للحموي في نطاق ما يسميه التهانوي " صيغة الأداء"»[1]، وهي الصيغ التي يروى بها الحديث مثل: حدثنا، أخبرنا، وقال ونحوهما[2]، حيث جمع كتاب ثمرات الأوراق مختلف الطرف والنتف والأخبار، والمصطفى من الأشعار، والرسائل والرحلات...[3]، فكان بمثابة الموسوعة الكلامية التي جمع فيه كل أنواع وأجناس الكلام العربي.

ومن بين هذه الصيغ التمهيدية للكلام نجد[4]: ونقلت من درة الغواص...، ويضارع هذه الحكاية...، ومن لطائف ما جنيت...، ومن غريب...، أنشد الشاعر... وقال الشاعر...

هذه الصيغ تفيدنا كثيرا في تعيين أقسام الكلام و أوصافه وهي تختلف باختلاف المصنفات، ذلك أن تعريف الأدب العربي محاولة لن تنتج ثمارها إلا في إطار نظرية شاملة لكل أنماط وصيغ الخطاب، بحيث لا يجب اعتبار نصا ما أدبا إلا باعتباره نمطا خطابيا تتدرج تحته جميع الأنواع التي تعد أدبية[5].

---

[1]- ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-، ص157.

[2]- ينظر محمد علي التهانوي: كشاف اصطلحات الفنون والعلوم، تح: علي دحروج، ج2، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1996، ص1107.

[3]- ينظر تقي الدين أبي بكر بن علي بن محمد ابن حجة الحموي: ثمرات الأوراق، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية ، بيروت، دط، 2005، ص5.

[4]- ينظر المرجع نفسه، ص 15، 16، 18، 23، 27، 37.

[5]- ينظر عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة-دراسات بنيوية في الأدب العربي-، ص24.

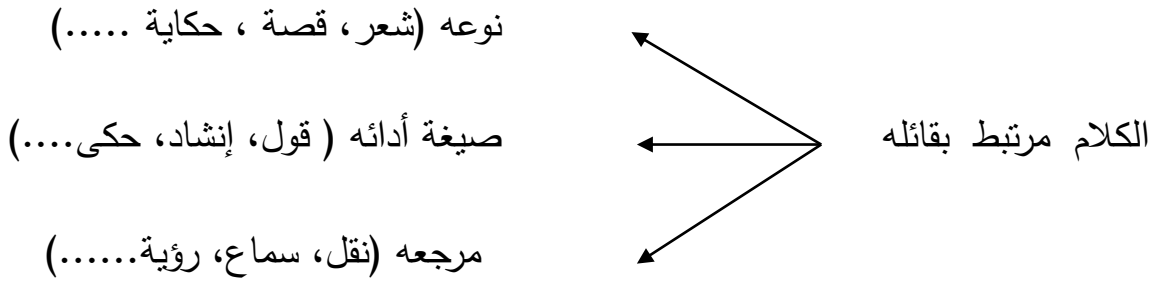
ومن خلال وقوف **سعيد يقطين** على صيغ الأداء في هذا المصنف بكامله، وإحصائها وتصنيفها تبين له أنه يمكن الحديث عنها من خلال ثلاث عناصر[1]:

العنصر الأول: يتصل بالكلام في ذاته من جهة علاقته بقائله أو ناقله أو الكتاب الذي يوجد فيه ويظهر من خلال الصيغ التالية:

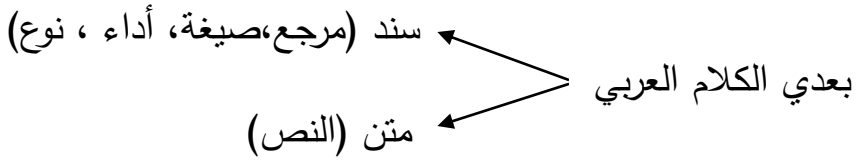
قال الشاعر – انشد –قال– يقال – قلت.....

نقلت من– ومن المنقول–.....

حكى– ذكر –حدث –قال – كتب – روى – أخبرنا.....



ويضيف **سعيد يقطين** أن للكلام العربي بعدين هما: السند والمتن أي أن:



وهكذا يمكننا من خلال صيغة الأداء في مجملها أن نكشف جنس الكلام أو نوعه[2].

---

[1]– ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر–مقدمة للسرد العربي–، ص158.

[2]– ينظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

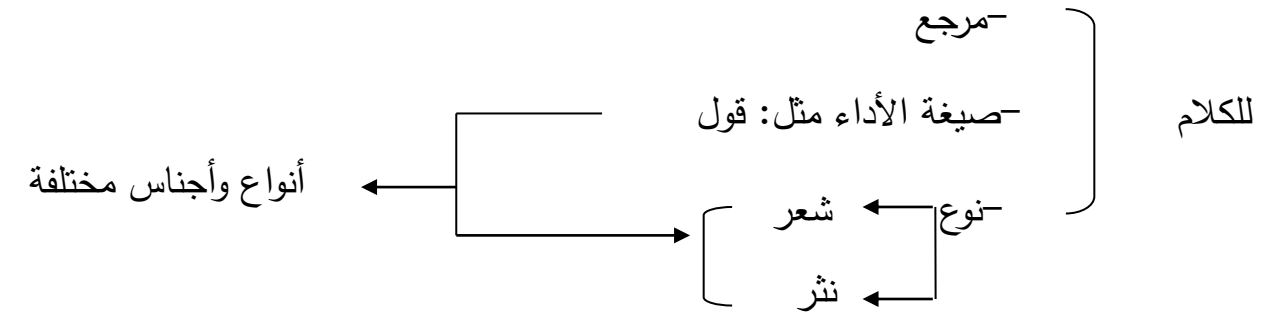
مثال: [1]

أنشدنا : التي تفيد أننا أمام جنس محدد قابل لـ ‹‹ الإنشاد›› أي‹‹ القصيدة››.

وما يحكى : التي تفيد أننا أمام ‹‹ الحكاية ››.

يمكن أن تتداخل صيغ الأداء و تحيل إلى أجناس مختلفة، كأن يشترك أكثر من نوع (شعر، نثر) في صيغة أداء واحدة(قيل).

إن لفظة قال يمكن أن تشمل أفعالا أخرى لا من حيث الصيغة بل من حيث الفعل والقصد فتدخل ضمنها لفظة: حدث، أخبر، أنشد، ذلك أن القول دون تحديد خصوصياته، ونحن أمام فعلين أساسيين في تأسيس النص العربي هما خبر وحدث فيحيلنا الأول على الحديث والثاني على الخبر، ومن جهة علاقتهما بالزمن فالخبر يرتبط بزمن أنجز وتم، بينما الحديث آني مرهون بالزمن الحاضر[2]، ولكنه قد يصبح الحديث خبرا بعد زمن معين، فيحيلنا هذا التقسيم والمؤسس على صيغ الأداء إلى تداخل في الأجناس.



شكل9: تداخل الأجناس من خلال صيغ الكلام.

[1]– ينظر المصدر السابق، ص159.

[2]– ينظر عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردي– سردية الخبر–، الألمعية، الجزائر، ط1، 2011، ص19.

من خلال الشكل يتبين أن للكلام نوع وصيغة أداء، وقد يتداخل النوع مع صيغة الأداء مما يعطي أجناسا وأنواعا مختلفة.

وفي المقابل نجد أن الناقد المغربي **عبد الفتاح كيليطو** قد اعتمد في تصنيفه للأنواع على تحليل العلاقة بين المتكلم والخطاب، وبالخصوص مسألة إسناد الخطاب وما يترتب عن الإسناد من أنماط خطابية، والتي يمكن إرجاعها لـ[1]:

- خطاب شخصي.
- خطاب مروي

✓ بدون نسبة.

✓ بنسبة:

- صحيحة.
- زائفة.
- خيالية.

بحيث يكون المتكلم في الخطاب الشخصي يتكلم باسمه، وصيغة أداء هذا النوع نجدها في الرسائل والخطب، بينما يروي المتكلم في الخطاب المروي خطاب غيره، إما بنسبة أو بدون نسبة وهذا ما نجده في الحديث وكتب الأخبار...

العنصر الثاني: يسمى المناصات[2] وهو ما يصدر الكلام أو النص بتحديد أسماء دالة على "نوع" الكلام وهذه المناصات هي : لطيفة، نادرة ، فائدة، نكت، نبذة، موعظة.

---

[1]– ينظر عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة–دراسات بنيوية في الأدب العربي–، ص30.

[2] – المناصات وهي جمع لمفردة مناصة: وهي البنية النصية، تشترك وبينة نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، كالعناوين الفرعية، المقدمات والذيول.. (ينظر انفتاح النص الروائي لسعيد يقطين، ص97)

وكل واحدة من هذه المناصات الستة يتصل بنوع من النصوص يأتي دائما في قالب سردي أو تقريري، و أحيانا تأتي متصلة بنسبة إلى حقل من الحقول، كما نجد في قوله مثلا: نبذة لغوية، أو نكتة أدبية، أو نادرة أدبية... [1]

العنصر الثالث: يتعلق بصفات الكلام، كما يأتي أحيانا ضمن" صيغ الأداء" يرتبط أحيانا أخرى بالمناصات الستة المذكورة، و تأتي هذه الصفات مفردة أحيانا، و مركبة طورا[2]. مثال:

و من غريب ما يحكى.....
↓ ↓
صفة صيغة أداء

و من الغرائب ....
↓
صفة

ومن غرائب المنقول وعجائبه..
↓ ↓ ↓
صفة مرجع صفة

هذه الصفات التي وقف عليها **سعيد يقطين** من خلال رصدها هي: 1-لطيف، 2- غريب، 3- عجيب، 4- بديع، 5- مطرب، 6- رقيق، 7- مدهش، 8- حسن، 9- جودة.

وهذه الصفات ترتبط بالكلام: قصة غريبة ، أو المناصات : نادرة لطيفة.

---

[1]- ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-، ص159.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص159-160.

وفي السيرة الشعبية كثيرا ما نجد الراوي يوظف هذه المناصات و صفاتها من قبيل قوله الذي يتوجه به في الغالب إلى القارئ أو المستمع مثال : قال المؤلف لهذا الكلام العجيب و الحديث الغريب[1].

3.يقول **الصفوري** في كتابه" نزهة المجالس ومنتخب النفائس":«الحمد لله الذي قص لنا في آياته عجبا... أما بعد: فإن النفس لها ارتياح إلى سماع القصص الملاح، وأخبار أهل الصلاح »[2]. يهدف **الصفوري** من خلال كتابه إلى إصلاح النفوس وتهذيبها، ولهذا امتلئ كتابه بحكايات الصالحين وأخبارهم وطرائفهم، فصبغ كتابه بذلك بصبغة دينية، فيقول :«أن أجمع ما تيسر من أخبارهم وما اشتملوا عليه من العبادة في ليلهم ونهارهم وأن أطرز ذلك باللطائف والفوائد السنية والزواجر للنفوس الغوية من المواعظ القوية مع ما أذكره من المسائل الفقهية والمنافع الطبية، وقطرة من مناقب خير البرية..»[3].

ويلخص **سعيد يقطين** من خلال قول **الصفوري** المناصات التي يوظفها في تعيين النصوص التي جمعها فيجدها على الشكل التالي:1-حكاية، 2- لطيفة، 3- مسالة، 4-فائدة، 5-موعظة، 6-عجيبة، 7-منقبة.[4]

تتواتر هاته المناصات في كل فصل من فصول الكتاب وتتعدد لأداء الغرض نفسه: تهذيب النفوس، وهذا يعني أن لهذه التسميات دلالات خاصة بناء على بنية كل واحدة منها[5].

---

[1]- ينظر المصدر السابق، ص161.

[2]- عبد الرحمن الصفوري: نزهة المجالس ومنتخب النفائس، دار القاهرة، القاهرة ، دط، ج1، 1998، ص3.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-، ص162.

[5]- ينظر المصدر نفسه، ص162.

ولما كان كتاب **الصفوري** يزخر بهذه المناصات شأنه في ذلك كتاب البخلاء أو ثمرات الأوراق وتحضر هذه المناصات بأشكال متعددة في العديد من المصنفات ... كان لزاما على **سعيد يقطين** أن يتساءل عنها ويبحث فيها، وذلك برجوعه إلى المعاجم اللغوية .... لتأكيد ما يذهب إليه(تمييز العرب بين أنواع الكلام (الجيد والرديء)[1]: جاء في لسان العرب:

. الغريب الغامض من الكلام[2]/ اللطيف من الكلام ما غمُض معناه و خفي[3].

. نوادر الكلام: وهي ما شذ و خرج من الجمهور[4].

والملاحظ من خلال التعريف المعجمي لهذه المصطلحات أن التركيز تم على البعد غير الظاهر في الاستعمال (غامض، خفي، شاذ...) الشيء الذي تبين بإشراك هذه المصطلحات في خاصية محددة تميزها عن الكلام العادي[5].

المناصات وصيغ الأداء تختلف وتتداخل من مصنف إلى آخر، فهي تتعدد بتعدد هذه المصنفات نفسها و تباين أنواعها و أغراضها بحسب غاية كل منها : جدي، هزلي، ديني ...لكن هناك اشتراك بين هذه المصنفات تدفعنا للبحث أو لتصور أقسام الكلام العربي[6].

---

[1]- ينظر المصدر السابق، ص162-163.

[2]- ينظر أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر، لبنان، مج1، دط، دت، ص 640.

[3]- ينظر المرجع نفسه، مج9، ص 316.

[4]- ينظر المرجع نفسه، مج5، ص 199.

[5]- ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-،ص163.

[6]- ينظر المصدر نفسه، ص164.

ويؤكد **سعيد يقطين** على ضرورة معاينة التجليات النصية ذلك أن المصنفات العربية غير كفيلة لوحدها بتجنيس الكلام العربي فيقول:«إن بناء نظرية عامة للكلام العربي(أجناس الكلام) يجب أن لا يقصر على كتب البلاغة أو المصنفات الجامعة بل يجب اعتماد النصوص بالرجوع إليها ذلك أن المصنفات الجامعة غير قادرة على استيعاب النصوص الطويلة لذا فهي قاصرة»[1].

فمن منطلق البحث عن موقع السيرة الشعبية داخل السرد العربي، كان لزاما على الناقد البحث في نظرية الأجناس ومحاولة تجنيس الكلام العربي، وذلك بالعودة إلى[2]:

أولا:ما قدمه لنا العرب من رؤية و تأملات في الكلام العربي (المقولات النقدية) في:ذاته وتأليفه وصفاته.

إن المقولات النقدية التي جاء بها النقاد والبلاغيين العرب كانت تحكمها أبعاد خارجية هي من حددت طريقة عملهم وتبرز في النقطة الثانية.

ثانيا: عمل العرب في انشغالهم بطبيعة الكلام على التميز بين أقسام الكلام، والمفاضلة بين الأقسام بناء على حاجات ثقافية وتاريخية، ثم الحكم على هذه الأقسام تبعا لمعايير ‹‹متعالية›› بهدف استقرار المقبول وزوال المرذول.

لقد لعب الحكم القيمي على النصوص دورا في بروز مشكلة تجنيس الكلام العربي في ثقافتنا المعاصرة، لذا عمل **سعيد يقطين** من خلال مشروعه النقدي تجاوز هذه الأحكام النقدية وإعطائها صبغة علمية ونظرية.

---

[1]– المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2]– ينظر المصدر نفسه، ص165.

وضمن هذا التراث والكلام والنص فقد سعى **سعيد يقطين** إلى البحث عن المفهوم الجنسي الجامع، والقابل للتمفصل إلى أنواع تمكننا من النظر إلى مختلف الأجزاء الذي ينظمها الكل الذي حاول **سعيد يقطين** تأطيره ومحاصرته[1].

إن بحث **سعيد يقطين** وتحريه حول أوصاف الكلام العربي في مصنفات القدامى كان بغية الوصول إلى تصنيف الغربيين**(جنيت)** لأجناس الكلام وفق صيغ الأداء وهو ما صرح به في بحثه حول التراث السردي، فتمييز الأجناس حسب **جيرار جنيت** هو تمييز آني يرتبط بتغيرات الأثر المعاصر له والذي تحدده صيغ التلفظ لذلك الأثر[2].

انطلاقا من التصورات التي ترصدها مختلف المؤلفات النقدية والبلاغية والمؤلفات الجامعة حول مناصات الكلام وأوصافه وصيغ أدائه، حاول **سعيد يقطين** بناء نظرية عامة للكلام العربي؛ مستعينا في ذلك بمختلف التجليات والتحققات النصية، فلقد مكنه استعراض أهم المقولات النقدية والوصفية التي تعلقت بتقسيم الكلام العربي من إدراك طريقة تفكير بعض النقاد العرب القدامى وتأملاتهم للنص العربي، هذا من جهة. كما حاول المطابقة بين تلك الرؤى والمفاهيم الغربية خاصة من حيث مبدئي الصيغة (الأداء والإخبار) والمناصات اللذين جاء بهما **جيرار جنيت**، مركزا بذلك على المستوى الخطابي دون الولوج إلى بنية النص في عمله القائم حول التجنيس، ولربما يعود سبب ذلك أن السيرة الشعبية موضوع الدراسة والمستهدفة بالتجنيس تعنى بالجانب الشفوي الخطابي أكثر من الجانب النصي البنيوي، لذا فدراسة هذا النوع تنطلق من المقام الذي تفرضه الشفوية ويمثل أساس السيرة الشعبية وركيزتها الأساسية، فصيغ الأداء والإخبار تتدرج

---

[1]- ينظر المصدر السابق، ص166.

[2]- ينظر عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري-جدلية الحضور والغياب-، ص41.

ضمن أغلب المخاطبات بما في ذلك الشعر، غير أن هذه الدراسة تبقى قاصرة على أن تشمل كل الأجناس والأنواع خاصة تلك التي لا تقوم على المشافهة، ضف إلى ذلك أن مبدأ الصيغة لا يعتبر وحده كافيا لتجنيس كل الكلام العربي،« وذلك مرده أن الصيغ مقولات لسانية بينما الأجناس مقولات أدبية أو بالأصح مقولات جمالية صرفة»[1].

غير أن بعض الدارسين يشير إلى أن الألفاظ الكثيرة الجارية على ألسنة القدامى كالضرب والنوع والجنس... لا تدفعنا إلى القول بوجود وعي لمسألة الأجناس الأدبية في كتاباتهم، كما أننا لا نجد فيها إطارا نظريا للتصنيف أو دراسة تطبيقية لمختلف الخصائص الماثلة في النصوص يكون القصد منها تعيين العناصر المفيدة في ضبط حدود الأجناس أو ما يسمى بالعناصر الطاغية[2].

وللوقوف على الأنواع التي تم ذكرها من قبل وإثبات تعريفها السابق ، يعود **سعيد يقطين** هذه المرة إلى المعاجم العربية (لسان العرب **لابن منظور**) ويبين كيف عرفت هذه الأنواع والأجناس، حيث جاء في لسان العرب ما يلي[3]:

1)الشعر: منظوم القول.

2)النثر: ترمي به متفرقا، نثر كلاما أكثره.

3)الحديث: الجديد من الأشياء، وهو الخبر يأتي على القليل والكثير، فالحديث يختلف عن الخبر من حيث الزمن، فهو آني.

4)الخبر:

الخِبر / الخُبر: العلم بالشيء. فهو حدث قد مضى في الزمن.

---

[1]– المرجع السابق، الصفحة نفسها.

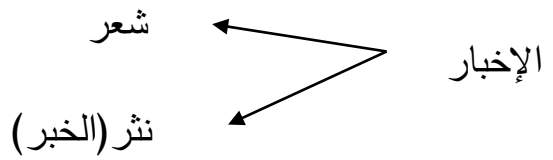
[2]– ينظر محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي–دراسة في السردية العربية–، ص38.

[3]– ينظر ابن منظور: لسان العرب (ج4، 410ص، ص227)، (ج5ص191)، (ج2، ص133).

يقول تعالى: ‹‹ يومئذ تحدث أخبارها ››[1] يوم تزلزل: تخبر بما عمل عليها.

الخِبر / الخُبر: العلم بالشيء. فهو حدث قد مضى في الزمن.

5)الإخبار :باعتباره صيغة أداء في التمثيل الكلامي، يتمثل الإخبار في انجاز الكلام بصدد ما وقع و الإخبار أن يتم إنجاز الكلام على مسافة زمنية. وهو أن يخبر عن شيء ليجعل المخاطب على علم بما وقع ، وندخل في ذلك ما يتصل بالواقع والحكايات والأخبار والتواريخ وما شاكل هذا من الاختبارات ويتمفصل الإخبار إلى[2]:



كما ميز **سعيد يقطين** بين الإخبار والقول، وذلك باعتبار الإخبار صيغة تقوم على الانفصال بين المخبر والإخبار والمخاطب، في حين أن القول صيغة تقوم على الاتصال بين القائل والقول والمخاطب. و الأنواع الخبرية هي: نكت، لطائف، بدائع، السيرة الشعبية[3].

ومما سبق نستنتج أن الخبر جنس من الكلام والسيرة الشعبية نوع من الخبر وهي اللانص (النص الذي أهمله النقاد العرب) .

قبل أن يتطرق **سعيد يقطين** للسيرة الشعبية عرج نحو الثقافة العربية وما نتج عنها من تمييز بين النص واللانص.

---

[1]– سورة الزلزلة، الآية 4.

[2]– ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر–مقدمة للسرد العربي–، ص190–191.

[3]– ينظر المصدر نفسه، ص197.

د. الكلام العربي بين النص واللانص

إن بعض النصوص غيبت وأهملت من قبل النقاد، لأنها لا تنتمي إلى التقليد الأدبي المتعارف عليه، ولا تتلاءم وشروط التصور النقدي العربي. ذلك أن القرآن ظهر بوصفه خطابا لغويا ذا محمول ديني، وبسبب من مركزيته المستندة إلى تفسير خاص، ظهر تراتب في درجة اللفظ والمعنى بينه وبين الخطابات الأخرى، ولما كان لفظه ومعناه متعاليين، صار خطابا من الدرجة الأولى أسلوبا وتركيبا ودلالة، وصار الحديث خطابا من الدرجة الثانية، وأفضى هذا إلى إقصاء الخطابات القائمة، أو أعيد توظيفها بما يخدم المركزية الدينية، فاحتلت طبقا لهذا النظام موقع الدرجة الثالثة؛ هذا بالنسبة للخطابات الشعرية والسردية التي تلتزم في الأصل قواعد الفصاحة المهيمنة، أما الخطابات والنصوص التي أرادت أن تؤسس وجودها الخاص بمعزل عن مركزية الوحي، فلا موقع لها في أي مجال تقترحه المركزية الدينية[1]، وبهذا خضعت النصوص لأحكام نقدية قيمية ذاتية سببها المركزية الدينية، وربط كل ما هو إبداع لفظي بشري ببلاغة الخطاب الديني.

وهو ما ذهب إليه **سعيد يقطين** حين عد أن التصور البلاغي في النقد العربي القديم هو من ميز بين النص واللانص، حيث يقول:«انصب اهتمام العملية النقدية والبلاغية على أنواع معينة من الإبداعات اللفظية (النص) وتم تجاهل قطاعات عديدة

[1]– ينظر عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص31.

من الإبداع اللفظي ذاته (اللانص) وهذا وفق الشروط الملائمة للتصور البلاغي والنقدي العربي»[1].

كما أشار **رشيد يحياوي** إلى أن رأي القدامى قد اندرج ضمن سياق حكم المفاضلة بين الأنواع والأنماط الأدبية، جاعلين مجال الموضوع عنصرا من عناصر إضفاء القيمة على نوع أو تهجينه[2].

ويعرض **عبد الفتاح كيليطو** هو الآخر إلى موقف القدامى من الجد والهزل، ليستنتج أن السرد لم يكن مقبولا في الثقافة العربية الكلاسيكية إلا عندما يشتمل على حكمة أو عبرة (سرد تاريخي) أو صورة بلاغية ترفع من قدره، ولذلك أهملت حكايات ألف ليلة والسيرة الشعبية[3]. وفي موضع آخر يشير **عبد الفتاح كيليطو** إلى أن ما يجعل ملفوظا نصا أدبيا في الثقافة العربية هو صدوره عن سند معترف به، بمعنى أن الاعتراف بنصية الأدبية إلى وجود المؤلف الأصل التي تنتسب إليه تلك الأعمال، فضمان صحة النص تعود لصاحبه[4].

يهدف **سعيد يقطين** في مشروعه النقدي إلى موقعة اللانص ضمن النص العربي وذلك من خلال:

1. تجنيس الكلام العربي.
2. استخلاص الشروط النصية من اللانص (السيرة الشعبية) بهدف إثبات نصيته.

---

[1]- ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر -مقدمة للسرد العربي-، ص51.

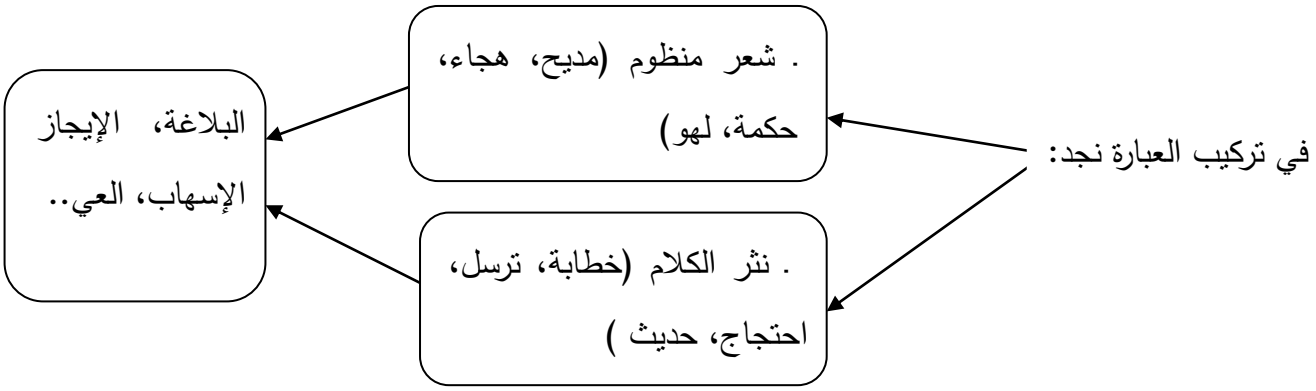
[2]- ينظر عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري-جدلية الحضور والغياب-، ص110.

[3]- ينظر عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة-دراسات بنيوية في الأدب العربي-، ص23.

[4]- ينظر عبد الفتاح كيليطو: المقامات-السرد والأنساق الثقافية-، تر: عبد الكبير الشقراوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص60.

حيث يقول:«الهدف هو إبراز خصوصية " نص" السيرة الشعبية ضمن النص العربي العام وإظهار موقعه النصي في نطاق ما يمكن استنتاجه من خلال الشروط النصية في التقليد العربي قديما وحديثا؛ وذلك بغية البحث عن نصية جديدة ظلت مهملة ومقصاة من دائرة البحث والاهتمام يأتي هذا بناء على انطلاقنا أن النص العربي شبكة من البنيات النصية وأي إهمال أو إلغاء لأي عنصر بنيوي منها لا يسمح لنا بفهم ملائم للنص في كليته»[1].

استعان **سعيد يقطين** بكتاب "البرهان في وجوه البيان"**لابن وهب** للتمييز بين النص واللانص واستجلاء الأسس والشروط التي ينهض على قاعدتها النص واللانص[2].



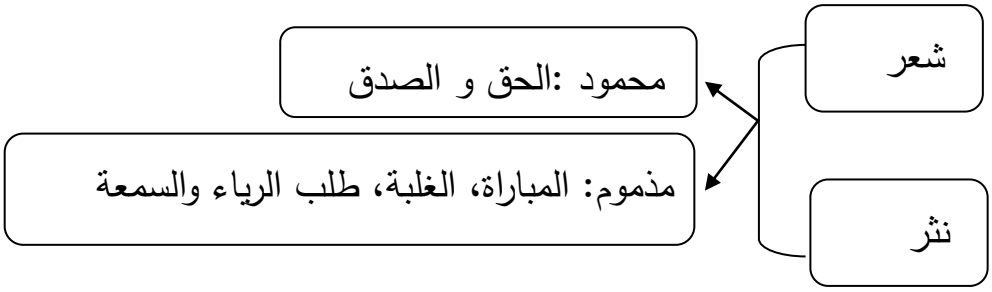
الشكل 10: تركيب العبارة عند ابن وهب.

يقسم **ابن وهب** كلام العرب (العبارة) إلى شعر ونثر وكلاهما يقع عليهما إما البلاغة أو الإيجاز أو الإسهاب أو العي، ولكنه حينما يتحدث عن المحتوى فإن تركيب العبارة يصبح إما محمودا أو مذموما.

---

[1]– سعيد يقطين: الكلام والخبر–مقدمة للسرد العربي–، ص52.

[2]– ينظر المصدر نفسه، ص54.



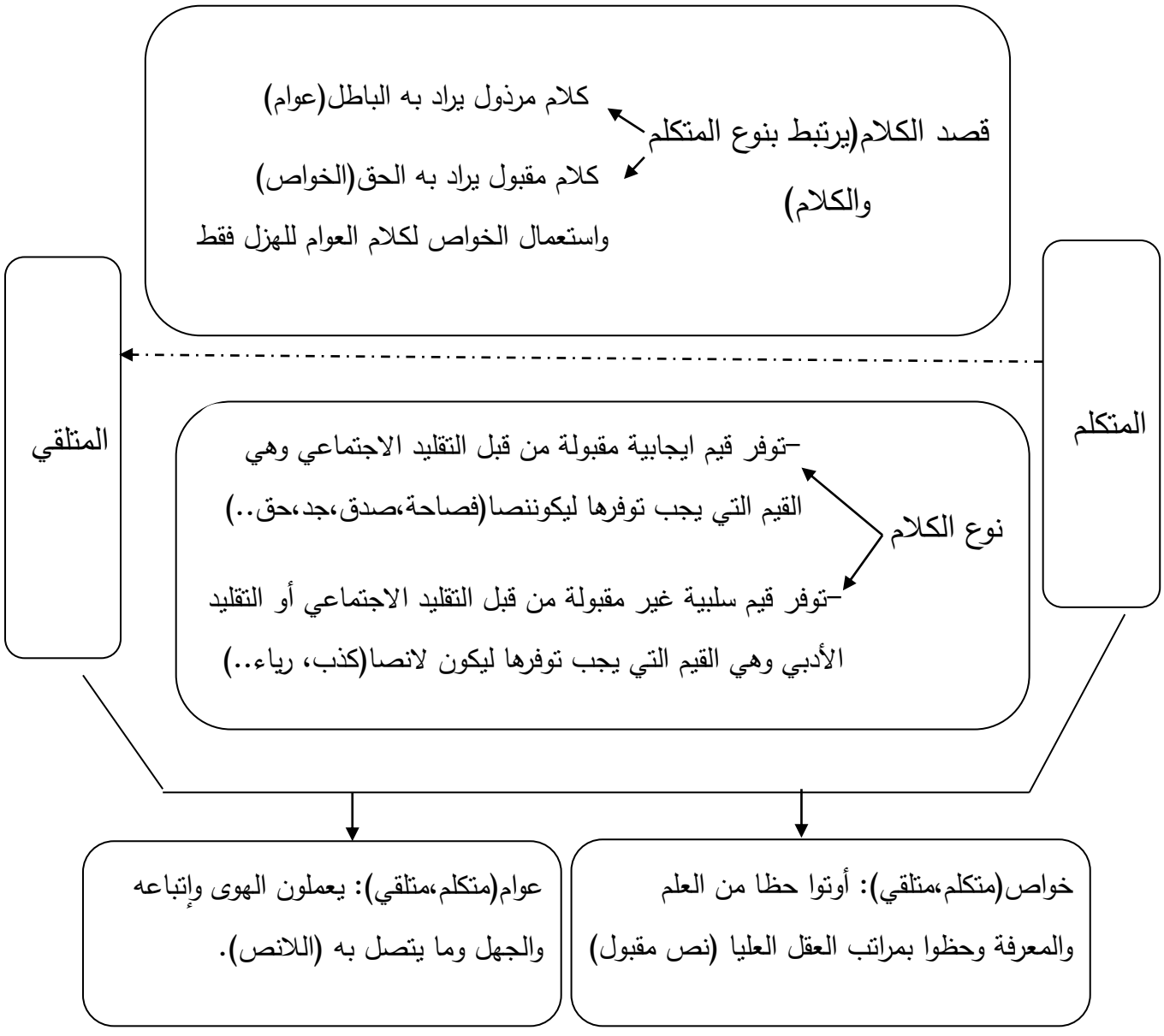
الشكل11: في مضمون العبارة لابن وهب

يتبين لنا أن التمييز بين النص أو اللانص عند **ابن وهب** يقوم على أحكام قيمية: الصدق/الكذب ... الشيء نفسه نجده في مختلف المصنفات والمؤلفات البلاغية، حيث يقول **سعيد يقطين:**«يمكن استجلاء الأسس و الشروط التي ينهض على قاعدتها التمييز بين النص واللانص أو الكلام المقبول والمرذول بناء على ثنائيات متراكمة ومتواترة في مختلف المصنفات والمؤلفات البلاغية : الجدل – السخيف والجزل –الحسن والقبيح – الفصيح والملحون – الصواب والخطأ –الصدق والكذب – النافع والضار –الحق والباطل –التام والناقص –المقبول والمرذول –المهم والفضول –البليغ والعي. وهذا يحيلنا إلى التمييز بين المتكلمين وموقعهم الثقافي والاجتماعي إلى حكماء وعلماء –سفهاء وجهال الدين يستعملونه للخلاعة والمجون ومتابعة الهوى»[1]. إن الفضاء الذي تتحرك فيه الآراء النقدية للقدامى حول الكلام هو فضاء البلاغة بوصفها اسما جامعا يضم كل مظاهر البيان والكلام الراقي[2].

[1]– ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر–مقدمة للسرد العربي–، ص55.

[2] – ينظر عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري–جدلية الحضور والغياب–، ص58.

تحيلنا كل هذه الثنائيات إلى أن التمييز بين النص واللانص يقوم على الأسس التالية[1]: – متكلم ومتلقي–نوع الكلام– قصد الكلام، وهذا ما حاولنا تلخيصه في المخطط الآتي:



الشكل12: التمييز بين النص واللانص وفق العملية التواصلية.

[1]– ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر–مقدمة للسرد العربي–، ص55.

يتجلى لنا من خلال هذا المخطط أن العملية التواصلية تتطلب متكلما ومتلقيا وكلاهما قد يكون من العوام (يعملون الهوى وإتباعه والجهل وما يتصل به)، وهذا يؤدي إلى إنتاج ما تم تسميته باللانص(كذب، رياء..)، وقد يكون طرفي العملية التواصلية من الخواص (أوتوا حظا من العلم والمعرفة وحظوا بمراتب العقل العليا) فينتج عنهما ما اصطلح عليه بالنص (فصاحة،صدق،جد...)، كما يجب أن يتضمن النص أو اللانص القصد والذي يرتبط بنوع الكلام والمتكلم (خواص، عوام)؛ وعندما ننظر إلى هذا الإنتاج الذي لم يتم الاهتمام به في الثقافة العربية القديمة نستنتج عدة ملاحظات حول التمايز بين النص واللانص[1] :

- ✓ إنتاج ضخم قائم على الرواية الشفهية ضاع منه الكثير؛
- ✓ إنتاج ذو طبيعة سردية و يكفي النظر للسيرة الشعبية لنؤكد ذلك؛
- ✓ إن ما اعتبر لانصا كان من تقدير وتقييم تقليد أدبي محدد (ابن وهب ، ابن القداح)؛
- ✓ يمكن الذهاب إلى أن التمايز بين النص و اللانص يستند في الأصل إلى أبعاد ثقافية و اجتماعية و تاريخية؛

يخلص **سعيد يقطين** إلى أن سبب التمييز بين النص واللانص يتضح من خلال مبدأ الملاءمة، هذه الملاءمة ذات بعد اجتماعي- أيديولوجي سماها ملاءمة اجتماعية وتتخذ صورتين[2]:

---

[1]- ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-، ص64.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص72.

- **ملاءمة نصية** و هي تتوخى مدى ملاءمة النص للنص النموذج وما يدعو إليه من قيم نصية واجتماعية (صدق، صحة، سمو...) وهذا ما نجده عند القدامى.
- **ملاءمة منهجية** ذات عمق اجتماعي-أيديولوجي فهي تميز بين الثقافة العالمة والثقافة الشعبية .غير أن كلا التصورين يرتـــهن إلى جوهر محدد، "الكونـــي والشمولي" و" العقل" مقابل"الفلكلوري" والأمثال و"القصص والخرافات"[1].

ويميز سعيد يقطين بين الملاءمة العلمية التي يقصد بها أن يقف الباحث موقفا حياديا من موضوعه، كي يبقى الموضوع ماثلا باستمرار أمام الذات الناقدة، والملاءمة الاجتماعية التي يقصد بها ارتباط الذات بالموضوع وكلا الملاءمتين تميز عمل **سعيد يقطين**،حيث يقول:« إننا نؤمن بأن العلاقة بين الذات والموضوع هي علاقة تفاعلية تبدأ من قاعدة»[2]:

أ. الذات≠ الموضوع ⟸ ملاءمة علمية.

ب.الذات = الموضوع ⟸ ملاءمة اجتماعية.

ويقصد بالملاءمة العلمية أن يتم الفصل بين الذات والموضوع، أي أن الذات قابلة لأن تعالج أي موضوع آخر. أما الملاءمة الاجتماعية فتقوم على وصل بين الذات والموضوع، فتصبح الذات لها موقفها والموضوع هو مادة لاستثمار هذا الموقف، وهو ما يستدل به سعيد يقطين في معالجته للسيرة الشعبية، حيث يتخذ من الملاءمة العلمية

---

[1]- ينظر المصدر السابق الصفحة نفسها.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وسيلة في قراءة نص السيرة الشعبية كما يستخدم الملاءمة الاجتماعية ليكشف عن ارتباطه بالنص التراثي (السيرة الشعبية) وإثبات نصيته.

هـ. السيرة الشعبية

✓ ***السيرة الشعبية موضوع الدراسة:***

يرى **سعيد يقطين** أن التراث نص يمكننا من التعرف على الذات العربية في صيرورتها، وإلى إمكاناتها في التصدي للرهانات والتحولات الجديدة، لذا يقوم بالاشتغال عليه كموضوع للبحث، ويرجع سبب الاهتمام بالتراث (اللانص) إلى التطور الذي مس المجتمع العربي والذي غير العديد من البنيات والتصورات ومن بينها نظرته إلى ذاته.

ومن الدوافع التي حددت تحول الرؤية إلى السيرة الشعبية (التراث) و انتقالها من وضع اللانص إلى النص الموضوع ثلاثة دوافع[1]:

-النزوع القومي – التحرري:

إن محاولة التحرر من الاستعمار أدت إلى البحث عن الذات وتاريخها الحضاري ومحاولة البحث عن الذات قامت عن طريق التصدي للفكر الغربي الذي انتقص من قيمة الإنسان العربي وتاريخه وحضارته لذا وجد العرب في السيرة الشعبية الموضوع المناسب للتصدي لهم.

-بروز مقولة الشعب العربي :

إن محاولة التحرر أدت إلى الاهتمام بالفرد العربي في المجتمع فتحول النظر إلى الإبداع الشعبي أي الاهتمام بالسيرة الشعبية.

-البعد القومي و البطولي:

---

[1]- ينظر المصدر السابق، ص88-92.

السيرة الشعبية تجسد مختلف القيم القومية والبطولية التي يحتاج إليها العربي في صراعه الآن،كما أن السيرة الشعبية تمثل الوجدان العربي بما فيها من بطولات وتحرر وإرادة، لذا يجب أن تلقن للأجيال.

تتضافر الأسباب الثلاثة الكبرى لأنها تتضمن أسباب صغرى لتجعل تحول السيرة الشعبية من موقع اللانص إلى النص قد تتحقق بناء على[1]:

1. تحولات اجتماعية تاريخية كان لها الأثر البالغ في تغيير النظر إلى مفهوم الأدب والفن.

2. حركات تواجه التقليد (ضد البحث والإلحاد) و تدعو إلى تأسيس أدب جديد يعتمد على الوجدان مما أدى إلى تغيير النظر إلى السيرة الشعبية وتحولت من اللانص إلى النص.

3. ومع عصر النهضة و ما واكبه من رجوع إلى السلف والتراث والذات وإثبات الهوية انتبه الدارسون إلى أن العرب خلفوا :- أدبا رسميا.

- أدب العامة (السيرة الشعبية).

4. الصراع الدائم مع الغرب كان له دور أساسي في البحث الدائب عما يواجه به المثقف العربي هذا العرب فكانت من وسائله السيرة الشعبية.

✓ *في ماهية السيرة الشعبية ونوعيتها:*

هناك اضطراب كبير يسود المصطلحات والاستعمالات المتصلة بالسيرة من حيث هي نوع وذلك تبعا لنوع السجال وموضوعه وللغايات التي يرمون إثباتها.فهناك من يعتبرها: ملحمة، حكاية، قصة، رواية، ملحمة شعبية، قصة بطولية، قصة فروسية،

[1]- ينظر المصدر السابق، ص96.

حكاية شعبية ومنهم من عدها مسرحية، إن هذا ليدل على غياب تحديد حقيقي للمصطلح [1].

يقدم **سعيد يقطين** بعض التعاريف للسيرة الشعبية:[2]

- السيرة الشعبية قامت مقام الملحمة الأوربية ، و الهندية أو بابلية.....
- هي قصة طويلة دونت و أصبحت من التراث.....
- سيرة عنترة تعد ملحمة من الملاحم
- سيرة سيف بن ذي يزن محاولة روائية

✓ ***سبب اضطراب مصطلح السيرة الشعبية*** [3]:

1. إن التعامل مع السيرة الشعبية وليد السجال مع أراء المستشرقين من جهة ومن استنتاج مصطلحاتهم التي نعتوا بها السيرة من جهة أخرى.

2. خلط في تحديد ماهية السيرة الشعبية ونوعيتها ومجال الاختصاص الذي يدرسها فنجد من يصنفها في إطار القصة العربية فهي كالمقالة، والحكاية الخرافية، أو القص الفلسفي.

3. انطلاق دارسي السيرة الشعبية من ملاءمة اجتماعية هدفها الأساس التعامل مع الموضوع لغايات إيديولوجية استعجاليه.

✓ ***حول الاختصاص والمنهج:***

---

[1]- ينظر المصدر السابق، ص98.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص100.

[3]- ينظر المصدر نفسه، ص99 ،101.

- **حول الاختصاص[1]:**

بعد أن استعرض **سعيد يقطين** مختلف الدراسات التي تناولت السيرة الشعبية يرى أن وجود اختلاف في ماهية السيرة الشعبية ونوعيتها أدى إلى اختلاف الاختصاصات التي تتناولها، يظهر الاضطراب في كون الاختصاصات التي صارت تتجاذبها تأخذ الشكل التالي:

1. الفلكلور.
2. الدراسة الأدبية.
3. بين وبين.

إن سبب الاضطراب في دراسة السيرة الشعبية هو انطلاق تلك الدراسات من ملاءمة اجتماعية خاصة لذلك ظلت خصوصية السيرة الشعبية و طبيعتها المفتوحة مهيمنة و بهذا تعالت على الدراسة وبينت تلك الدراسات محدوديتها وعجزها.

إن سبب هذا الخلط نتيجة إن السيرة الشعبية هي ملتقى النصوص العربية لذا وجب عدة نظرية و منهجية محددة.

- **في المنهج:**

لكي يوضح **سعيد يقطين** المنهج النقدي الموظف في معالجة السيرة الشعبية يستعرض بعض الدراسات[2]:

- **فاروق خورشيد** : اعتبر السيرة الشعبية رواية و يرى أن :
  - للسيرة الشعبية مكانا في تاريخ الأدب العربي .

---

[1]- ينظر المصدر السابق، ص106-108.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص109- 112.

- وأنها مولود طبيعي لتطور أدبي.

أما القضايا التي يركز عليها في دراسته للسيرة الشعبية:

- وجود مضمون اجتماعي.
- وجود مضمون فني أو قضية إنسانية وراء كل موضوع.
- وحدة العمل من بدايته إلى نهايته .
- وضوح الشخصيات الرئيسة والفرعية.

- أما **عبد الحميد يونس** يدخل السيرة الشعبية ضمن التراث الشعبي ويركز على البعد التاريخي لها(...فالتاريخ يتحدث عن جماعة بشرية من حيث هي جماعة متبلورة في نشأتها و أصولها....) إلى جانب البعد التاريخي يهتم بما يسميه (النقد الفني) والذي ينهض على أساس التذوق والحكم والكشف عن الجمال والقبح.
- **نبيلة إبراهيم** تعتبر السيرة الشعبية عملا روائيا ولكنها تراث شعبي تشترك كذلك مع سائر أشكال التعبير الشعبي فالسيرة الشعبية حسبها تستوفي العمل الروائي من خلال شخصياتها وأسلوبها.
- **عبد الله إبراهيم** يعتبر السيرة الشعبية شكلا قصصيا وتحدث في السيرة الشعبية عن:
  - نشأتها.
  - الراوي ونوعيه في السيرة الشعبية.
  - بنية الحكاية .
  - الشخصية والبنية السردية.

✓ ***البحث المحجوز***[1]***:***

جميع التحولات التي مست المجتمع العربي وعلى كافة الأصعدة أدت إلى تشكيل وعي فني وأدبي جديد، وتبلورت تصورات جديد لدراسة النص كيفما كان نوعه أو جنسه هذا يعني إعادة النظر إلى النصوص المهمشة ومنها نص السيرة الشعبية.

إن ما أسماه **سعيد يقطين** بالبحث المحجوز هو تلك البنية التقليدية تحكمت في دراسة السيرة الشعبية بوصفها أدب شعبي وفلكلور هته البنية تحكمت في الإنتاج العلمي وكان كل ما يطرأ على دراسة أي نوع أدبي قديم أو حديث يطرأ علي دراسة السيرة الشعبية.

إن البنية التقليدية للدراسة والاستنكار والاستهزاء بالبحث العلمي الرصين يرجع سببه إلى:

أ. الإحساس بالتأخر التاريخي.

ب. العيش في وضع مهدد وفي عالم يعيش خارج عصره.

ج . الصراع في التفكير والممارسة يختزل في البعد الإيديولوجي ولا ينظر إليه في بعده الحضاري فهدفه هو توظيف أي معرفة أو عمل عملي لغايات إيديولوجية استعجاليه فينبني البحث على ملاءمة اجتماعية ذات طابع سجالي. والمقصود بالسجال هنا: إقحام الذاتية لإقناع الآخر هذا يعني ذهاب المعرفة العلمية. كما أن الوعي بأن التراث شامل وواسع أوقع الدارسين في مشاكل علمية لم ينجحوا في تجاوزها، ضف إلى ذلك غياب نظرية للأنواع جعلهم يكتفون بالانطباع في التمييز ووضع الحدود بين الأنواع لكنهم في

[1]- ينظر المصدر السابق، ص114- 115.

تحليلاتهم يتجاوزونها، كما جعلهم الخلط بين الأنواع ينتقلون من التاريخ إلى الأدب أو إلى الأدب الشعبي دون تدقيق.

✓ ***السيرة الشعبية و الاستشراق***[1]***:***

درس المستشرقون السيرة الشعبية متأثرين بمناهج **برونتير، تين، سانت بيف** معتمدون في دراستهم المعطيات التاريخية فهم يسعون في الكشف عن دلالتها عن طريق المقارنة واعتماد التاريخ كأساس للتغيير وإزالة الغموض والإبهام .

مثال : **مارس كانار** و دراسة سيرة "الأميرة ذات الهمة" أولها تلك التي نشرت **1937**، وعرف بهاته السيرة ولخصها.

إن المستشرقين تعاملوا مع السيرة الشعبية لأهداف :

- التعرف على التراث العربي من خلال إحدى حلقاته التي ظلت مهملة.
- التعرف على صورة العربي كما تتقدم من خلال هذه النصوص.
- التعرف على الكيفية التي كان ينظر العربي من خلالها إلى الغرب.

فهدف المستشرق هو التعرف على السيرورة التاريخية للذهنية العربية وطريقة تفكيرها ومن ثمة التعرف على نقاط الضعف والقوة فيها، لهذا يعمد **سعيد يقطين** إلى وضع محددات وشروط لدراسة السيرة الشعبية منها:

✓ يجب الاستفادة من دراسات المستشرقين من الجانب التاريخي فقط .

✓ يجب أن نعتمد في دراستنا للسيرة الشعبية الملائمة العلمية المفتوحة على الملائمة المعرفية بأبعادها الأيديولوجية هذا سيبعدنا عن أي سجال عقيم.

[1]- ينظر المصدر السابق، ص116-120.

- ✓ و نعتمد رؤية علمية في تحديد وضعها الجنسي و النصي بمنأى عن أي إسقاط و نحلل و وظائفها و تجلياتها[1].

2. تجنيس الكلام العربي:

إن الأدب كمفهوم تطوري يتغير محتواه حسب الأوضاع التاريخية، حيث نستطيع أن نلمس الأدب كتجربة أكثر منه كشيء، إن هذه التجربة هي لقاء بين القراءة والكتابة، وهكذا فإن الجهد المتضافر الذي يبذله الكاتب والقارئ هو الذي يخرج هذا الشيء المحسوس والخيالي الذي هو أثر الفكر[2]، غير أن هذه التجربة تملك ثوابت تتعالى على الزمان وتميز بنيتها وتحدد جنسها باعتباره مجال يقع فيه ارتباط بين مضامين محددة وعناصر شكلية محدودة، اكتسب بمضي الزمن قوة السنة وثباتها، رغم خضوع هذا الارتباط إلى التغير والتجاوز والتحوير بصورة دائمة وإلى الشروط التاريخية للإنتاج[3]، فالبحث في النص الأدبي أو:« في الكلام العربي وأقسامه فيه ثوابت تتعالى عن الزمان والمكان وفيه متحولات ومتغيرات تخضع لمتحولات تاريخية، لذا يجب وضع هذه المتحولات أمامنا من أجل إعطاء تصور عن الكلام العربي»[4].

لقد استطاع **سعيد يقطين** رصد الكثير من المتغيرات والتحولات التي مست الكلام العربي بهدف الكشف عن أجناسه وأنواعه مستعينا في ذلك بالمؤلفات القديمة (الأدبيات،

---

[1]- ينظر المصدر السابق، ص123.

[2]- ينظر نخبة من الأساتذة: الأدب والأنواع الأدبية تر طاهر حجار، طلاس للدراسات والترجمة النشر، دمشق، دط، 1985، ص23.

[3]- ينظر عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري-جدلية الحضور والغياب-، ص20.

[4]- سعيد يقطين: الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-، ص178.

المصنفات..) من جهة ومواكبة المعرفة الغربية في البحث والتحليل من جهة ثانية وتطبيقها على التجليات النصية العربية القديمة من جهة ثالثة، حيث يقول[1]: إن رصد أنواع الكلام العربي مرهون ب:

- طرائق تحليل القدماء.
- مواكبة الأدبيات الجديدة.
- متابعة التجليات التي ينتجها العربي.

يعالج **سعيد يقطين** موضوع الكلام العربي و أقسامه من خلال ثلاثة محاور هي على التوالي[2]:

- مبادئ ، مقولات ، تجليات .
- الجنس، النوع ، النمط.
- القصة ، الخطاب ، النص.

هدفه البحث في[3]:

✓ الجنسية: باعتبارها الموضوع الذي يتحقق من خلال الكلام.

✓ السردية: التي يعتمد الكشف عنها من خلال حضور جنس السرد في نص محدد.

✓ النصية: وهي التي يبحث فيها من خلال التجليات النصية.

إن ما سعى إليه **سعيد يقطين** هو: التفكير في نظرية أدبية ليتبعه تفكير في نظرية

---

[1]- ينظر المصدر السابق، ص177.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص178.

[3]- ينظر المصدر نفسه، ص179.

للأجناس وهذا ما يستدعي تعدد الأطر النظرية و الخلفيات المعرفية المنطلق منها[1].

فقد حاول **سعيد يقطين** الاستفادة من الأطر النظرية والخلفيات المعرفية لنظرية الأجناس مراعيا بذلك خصوصية الكلام العربي وذلك بغية رصد الكلام العربي ووصفه وتحليله.

ولتحليل الكلام العربي انتهج **سعيد يقطين** الأسس التالية[2]:

- البحث في الكلام العربي في سياق المعرفة الإنسانية.
- الاستفادة من النظرية الأدبية لكن مع مراعاة الشروط المعرفية والنصية والظروف التاريخية للكلام العربي.

يرى **سعيد يقطين** أنه: انطلاقا من اعتماد الكلام العربي في بعض تجلياته والاجتهادات التي حاولت معالجته ومواكبة بعض الأدبيات الغربية الجديدة على نحو خاص في مجال نظرية الأجناس يتبين أن أهم القضايا المطروحة هي[3]:

– أن نظرية الأجناس تسعى إلى الشمول و الإحاطة بمختلف الأجناس ، لكنها تنطلق من أجناس وتعمم تصور هذه الأجناس على غيرها من الأجناس، أو تعطي تصور لأجناس ثم نجدها تعدد لنا أجناسا أخرى خارج التصور المعطى، فهذه النظريات تظل مترددة بين النص و النزوع النظري التجريدي.

– أن عدم وجود ضبط نظري لنظرية الأجناس بحيث تشمل كل النصوص يدفع إلى خلق حيرة بين الجنس والنص، مما يدفع إلى التشكيك في نظرية الأجناس وبعدم شموليتها وذلك بسبب عدم توافق بين التنظير الأجناسي والتجلي النصي.

---

[1]– ينظر المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2]– ينظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– ينظر المصدر نفسه، ص180.

ولتجاوز هذا الإشكال القائم بين الجنس والنص، يقترح **سعيد يقطين** أن تأخذ الأجناس بعدا منفتحا، حيث يقول في ذلك:«يجب أن نعطي للتفكير في الأجناس بعدا منفتحا على النص، فلا يمكن لنظرية الأجناس أن تستوي عملا مكتملا و منتهيا بانغلاقها دون النص، ودون ما يمكن أن يقدمه لها من احتمالات للتطور و الإغناء»[1].

أما **محمد القاضي** فيسمي هذه العلاقة التي تربط الجنس بالأثر بالعلاقة المتقلبة، حيث يقول:«علاقة متقلبة بين الأثر تلزمنا بالانطلاق من النصوص المفردة للوصول إلى نمط الجنس، لأننا نحصل على نمط جنس أدبي ما بالفحص الشامل عن كل الآثار المفردة التي تنتمي إلى ذلك الجنس»[2]. وهو الشيء نفسه الذي دعا إليه **جيرار جنيت** حين قال:«فلنكرس جهودنا لما هو موجود أي الآثار الأدبية المتميزة لنمارس النقد، فالنقد لا يلتفت للحالات الشمولية والعامة ولا تحده لا الأسس ولا الأطر النظرية»[3]، لذا كان لزاما علينا معاينة كل التجليات النصية، غير أن هذا يبقى صعب المنال سببه العدد الهائل للآثار الإبداعية والتي لا يمكننا إخضاعها جميعا للدراسة.

هذا يعني[4] :

- معاينة النص.
- الكشف عن العلاقة الموجودة بين النص و الجنس.
- وضع هذه العلاقة في إطار التفاعل الزمني (آنيا وتاريخيا).

---

[1]– المصدر السابق الصفحة نفسها.

[2]– محمد القاضي:الخبر في الأدب العربي– دراسة في السردية العربية–، ص31.

[3]– ينظر جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دط، دت، ص89.

[4]– ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر–مقدمة للسرد العربي–، ص180.

ويتأكد هذا المنطلق الذي اتخذه **سعيد يقطين** من خلال تصريحه كذلك حول منهجه المتبع في الدراسة ألا وهو المنهج البنيوي[1]، ذلك بأن المنهج البنيوي ودراسة الأدب من زاوية تقبله وانتشاره كما يجزم **ياوس**، يكتسيان أهمية مخصوصة، لأنهما يكونان طريقة تروم تحديد الموقع التاريخي للآثار ووظيفتها الاجتماعية في نقطة التقاء بين الآنية- أي نظام العلاقات بين الأجناس والمواضيع والشخصيات- والزمنية أي العلاقات بين الآثار والتراثين السابق واللاحق[2]، فالمنهج البنيوي يحدد العلاقة الآنية بين الجنس والأثر كما يحدد العلاقة بين الأثر السابق واللاحق (دراسة تاريخية)، حيث إن تحديد الجنس لا يتأتى إلا من خلال البنية النصية للآثار الأدبية، وأن تعقب تطورها التاريخي يبرز تواصل الجنس من ثبات أو تحول.

فالمنهج البنيوي إذن منهج يسعى إلى الكشف عن الأبنية العقلية الكلية العميقة، وأنظمة القرابة، والتصورات الأدبية، والفلسفية، والرياضية، كما أن البنية في ثقافة البنيويين مفهوم تتداخل عدة جوانب في تكوينه: (بيولوجية، طبيعية، فيزيائية، رياضية، فلسفية، اجتماعية، نفسية ، لسانية)[3]، فالبنيوية بمعناها الدقيق هي نقل النموذج اللغوي إلى حقول ثقافية أخرى[4]، بما فيها الحقول العلمية (الفيزيائية، الرياضية...) لذا يتسنى لنا

---

[1]- ينظر سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي-الزمن، السرد، التبئير-، ص7-8.

[2]- ينظر عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري-جدلية الحضور والغياب-، ص31.

[3]- ينظر رابح بوحوش: المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، دط(2010)، 2010، ص79.

[4]- ينظر إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، دط، دت ،ص92.

من خلال المنهج البنيوي معالجة الآثار الأدبية معالجة علمية، بحيث يكشف عن الكيانات العلائقية ويحدد وظائفها وطبيعة الاختلافات فيما بينها ضمن نظامها اللغوي[1].

غير أن **عبد الرحيم الكردي** يرى أن دراسة السرد هي محاولات لتطبيق منهج علمي على مادة غير علمية، فعلى الرغم من المحاولات الشاقة المبذولة من قبل النقاد لتحديد مادة السرد في عناصر مادية جامدة فإن هذه المحاولات لم تخرج طبيعة السرد عن أصلها الإنساني المتقلب المتمرد على قوانين الثبات[2]، وهو ما اختلف فيه مع **عبد الله إبراهيم** حيث يعد السرد مثله مثل المادة الفيزيائية، فهو أشكال تتحول ولكنها لا تنهار[3]، فالمادة الفيزيائية تتغير بفعل عوامل ولكنها تحافظ على صفة الثبات فيها.

لذا فإن محاولة **سعيد يقطين** وباعتماده المنهج البنيوي في تجنيس الكلام العربي عامة والسرد خاصة اعتمدت –في نظرنا– القوانين العلمية الفيزيائية التي تجاري تحول المادة وتبين خصائصها وتركيبها، محاولة منه بالإمساك بتلك البنية السردية وجنسيتها المتحولتين، ضف إلى ذلك أن تحول المادة الفيزيائية يكون مرتبطا بالزمن سواء اللحظي أو البعيد(التاريخي)، وهذا ما ينطبق على المادة السردية لأن«كل ما نرويه يحدث في الزمن ويستغرق وقتا..[4]»، فالحكاية يتم إنتاجها كغيرها من الأشياء داخل الزمن فهي

---

[1]– ينظر مجيد الماشطة، أمجد كاظم الركابي: مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث، دار المنهجية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016، ص104.

[2]– ينظر عبد الرحيم الكردي: السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، دط، 2004، ص83.

[3]– في محاضرة ألقاها عبد الله إبراهيم بجامعة الجزائر2 بتاريخ:2016/11/02 على الساعة 10:00.

[4]– Paul Ricœur, du texte à l’action, essais d’Hermeneutique, seuil, paris,1986,p12.

فضاء داخل فضاء[1] ولهذا كانت بنية السرد وتحولاته كغيرها من الأشياء المادية خاضعة للزمن وتتم داخل فضاء محدد.

ففي عملية تحديده لجنسية السرد العربي استند **سعيد يقطين** إلى تلك القوانين، فقد سمى تلك المعايير التجنيسية بالمبادئ والمقولات والتجليات:

الأساس الأول:المبـــــادئ:

يقول **سعيد يقطين:** «نقصد بالمبادئ الكليات العامة المجردة، و المتعالية على الزمان والمكان، فهي موجودة أبدا، سواء أدركناها بالكيفية نفسها أو بكيفيات مختلفة...حاولنا الوقوف أمام ثلاث مبادئ، نراها كافية ومفيدة في تحديد مختلف الظواهر، ومن بينها الكلام»[2]:

1. مبدأ الثبات:

لأنه يحدد العناصر الجوهرية التي بواسطتها نميز ماهية الشيء عن غيرها من الأشياء الأخرى المتصلة بها أو المنفصلة عنها، حصول هذه العناصر الجوهرية ضرورية لتعيين الشيء، لذلك ربطناها بمبدأ الشيء[3].

ويستند **سعيد يقطين** في ذلك إلى المبدأ الفيزيائي والذي يعتبر أن كل الموجودات والأشياء في هذا الكون أساس تركيبها هو الذرة المتماسكة والتي تتكون من نواة (بروتون، نيترون) ثابتة وإلكترونات أو سحابات إلكترونية متحركة (حركة دورانية) حولها، وأن ما يميز بين هذه الموجودات والأشياء هو الاختلاف في تركيبة كل ذرة من

---

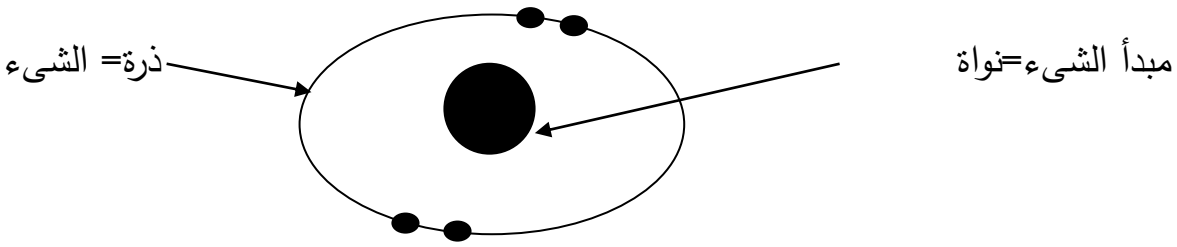
[1]- Gerard genette : figure III, p87

[2]- ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-، ص181.

[3]- ينظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

حيث عدد مكوناتها وكيفية تموضعها، وأن بزوال النواة الثابتة يزول الشيء، لذلك فمبدأ الشيء هو النواة (المركز) الثابتة.

ويمكن توضيح ذلك من خلال الشكل التالي:



شكل13: مبدأ الشيء (الثبات).

فالشيء هو مجموعة الذرات ومبدؤها هو النواة(المركز) الثابتة.

ويمكن أن ندعم رأينا هذا برأي **جان بياجيه (Jean Piaget)** حول البنية وما جاء به من قوانين حولها، خاصة قانون الضبط الذاتي والذي عرفه بأنه الحفاظ على ذاتها والانغلاق على نفسها[1]، وهذا ما ينطبق على الذرة فهي منغلقة على نفسها متماسكة فيما بينها متعادلة على مختلف المستويات (الطاقوية والشحنية).

ومن خلال بحث **سعيد يقطين** التجنيسي يمكننا أن نسقط مبدأ الثبات على الجنس، فالجنس الأدبي- حسب **الناقد**- ميزته الثبات، حيث تشكل العوامل الثابتة فيه ماهيته وكينونته.

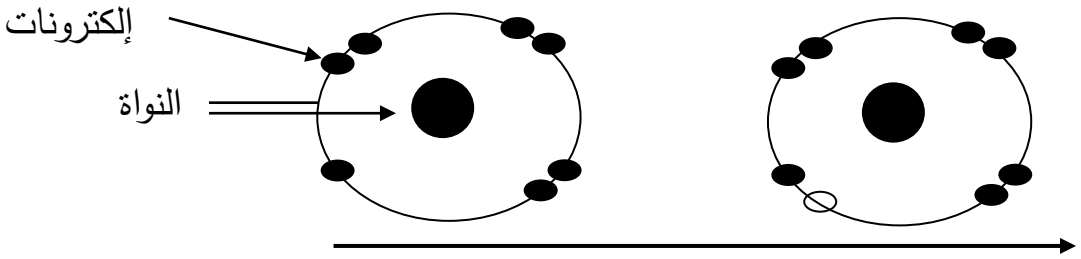
2. مبدأ التحول:

[1]-ينظر جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، لبنان، ط4، 1985، ص13.

و هو بدوره مبدأ كلي لأنه يتعلق بالظواهر والأشياء،يتعلق بالصفات البنيوية للشيء، وهذه الصفات قابلة للتحول كلما طرأت عوامل جديدة تؤثر في الظاهرة، وتعطي لصفاتها البنيوية أوضاعا تتحدد بفعل الشروط المحيطة بها[1].

ويكافئ هذا التحول التحولات الفيزيائية التي قد تطرأ على شكل المادة دون أن تغير من ماهيتها بسبب عوامل خارجية (قوة)، وتكون هذه التحولات الشكلية لحظية فلا تتطلب زمنا مطولا.

كما أن هذا التحول ينطبق على بعض المحاليل الكيميائية التي يتم من خلالها تغيير الشكل الخارجي للذرة دون المساس بالنواة (المركز)، كالمحلول الشاردي للكلور الذي يغير من خصائصه الخارجية(عدد الالكترونات) دون المساس بنواته (المركز الثابت) بفعل عوامل خارجية (المحلول: حيث يكتسب الكلور فيها إلكترونا إضافيا)، وهذا ما يسمح لنا بتفسير تحولات الكلور من الحالة الغازية إلى السائلة (الشاردية) . يمكن توضيح ذلك عبر الشكل التالي:



شكل14: مبدأ التحول (تحول البنية الخارجية (الكلور)).

[1]– ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر–مقدمة للسرد العربي –، ص181.

فتحول الذرات يتطابق مع تحليل سعيد يقطين وحديثه عن تحول بنية للشيء بفعل عوامل خارجية (السياق الخارجي) دون تحول في مركزه (النواة) الثابت أي ماهيته.

ويمكن أن نفسر هذا بقانون **جان بياجيه** الثاني المتعلق بالبنية والمتمثل في التحويلات داخل البنية والتي تكون عقلانية لا تتغير دفعة واحدة، لكن تبقى كل واحدة منها متضامنة مع عنصر لا يتغير[1]، فهذه التحويلات تنطبق على التحويلات التي تمس مكونات الذرة دون المساس بأنويتها الثابتة (العنصر الذي لا يتغير)، كما أن هذا التحول المشروط لا يكون دفعة واحدة.

من خلال ما سبق نجد أن التحول الفيزيائي والذي ينتج عنه تحول في بنية الذرات من حيث عدد الالكترونات يتطابق مع ما يحصل للأجناس من تحول في البنية الخارجية للنصوص مما يضفي أنواعا أدبية عديدة منبثقة من جنس واحد ومحافظة على سمات الثبات الخاصة بالجنس التابعة له.

3. مبدأ التغير:

كل الظواهر عرضة للتغير الذي ينقلها من حالة إلى أخرى مختلفة تماما، وذلك بفعل تدخل عوامل معينة تتصل مثلا بالزمن...وتبعا لذلك تكتسب الظواهر سمات تختلف باختلاف الزمن. لذلك يجب النظر في هذه التغيرات، في ذاتها، ومن زاوية علاقة الشيء المتغير بغيره من الظواهر في الحقبة الزمنية نفسها[2]، أي أن هذه التغيرات ترتبط أساسا بالعوامل الخارجية المتغيرة عبر الزمن.

---

[1]- ينظر جان بياجيه: البنيوية، ص19.

[2]- ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-، ص181- 182.

تنطبق هذه التغيرات التي تحدث عنها **سعيد يقطين** على التغيرات التي تطرأ على بعض الذرات والعلاقة التي تربطها وذلك بتدخل عوامل خارجية(الحرارة والضغط).

فقطعة الجليد مثلا (مادة فيزيائية) قد تنتقل من حالة صلبة إلى حالة سائلة بفعل عوامل خارجية كالحرارة كما يرتبط هذا التغير بالزمن، فتتغير الحالة الفيزيائية للماء بفعل عوامل خارجية (الحرارة).

وقد يعمل الضغط على تغيير الخصائص الظاهرية للكلور فينقله من حالة غازية إلى حالة سائلة فتتغير الرابطة التي تجمع تلك الذرات من حالة تشتت إلى حالة أكثر ارتباطا، فتغير خصائص الكلور هنا بفعل عوامل خارجية متغيرة عبر الزمن، كما أن هذا التغير يتحدد من خلال العلاقة الخارجية التي تربط ذرات الكلور، فإن كانت متباعدة فهي في حالة غازية وإن كانت متقاربة فهي في حالة سائلة.

ويمكن أن نفسر هذا بقانون **جان بياجيه** الأول والمتعلق بالجملة، حيث اعتبر أن الجملة مجموعة العناصر التي تخضع لقوانين تميز المجموعة كمجموعة وتضفي على الكل خصائص المجموعة المغايرة لخصائص المجموعات الأخرى[1].

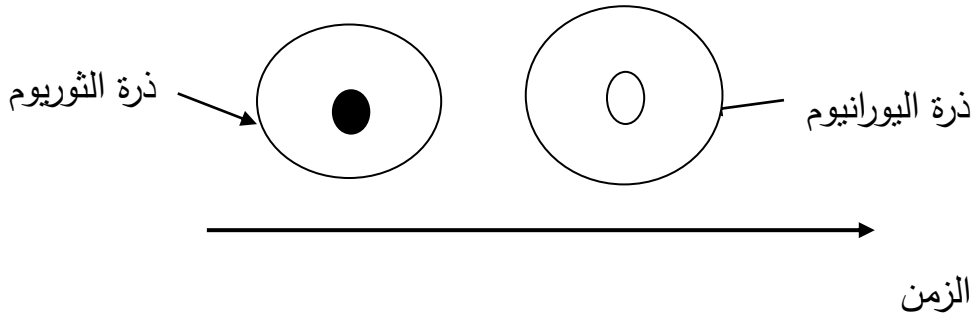
فالتغير حسب **سعيد يقطين** مبدأ يخص الأشكال الخارجية للأشياء ولا يطال البنية الأصلية لها. وهو بالمقابل تغير يطال الحالات الفيزيائية للمادة دون المساس بذراتها فتتغير من حالة إلى أخرى، الشيء نفسه قد يحدث في بعض الأنواع وذلك حين تعتريها بعض التغيرات الخارجية دون المساس بنصوصها كتغير في بدايات النص وخواتيمه أو ما يسمى بالمناصات، هذا التغير الذي يحدث في النوع الواحد ينتج لنا ما سماه **سعيد يقطين** بالأنماط والمنبثقة من النوع الواحد.

---

[1]- ينظر جان بياجيه: البنيوية، ص10.

ويمكننا إضافة مبدأ رابع إلى المبادئ الثلاثة السابق ذكرها، يتعلق بتغير مبدأ الشيء الثابت (المركز الثابت: النواة)، حيث أنه يمكن أن يزول الشيء أو يتغير مما يؤدي إلى تغير المادة أو زوالها.

فقد تطرأ تغيرات على بعض الذرات وبدون تدخل عوامل خارجية(الحرارة والضغط) ولكنها تتم من تلقاء نفسها أو بسبب من غيرها ومع مرور الزمن، ونعطي مثال على ذلك تغير ذرة الثوريوم إلى ذرة اليورانيوم وذلك خلال عدد من السنين وسببه فقدان أو اكتساب الذرة لبعض الإشعاعات مما يؤدي إلى تغيير في نواة الذرة ومن ثمة تغيير في ماهية الشيء.



شكل15: مبدأ التغير (تغير ماهية الشيء(المركز)).

وفي المقابل قد يحدث هذا التغير في النصوص الأدبية فتتغير بنيتها الداخلية (ماهيتها) ومعماريتها، وهذا عبر الزمن بسبب منها (التجليات النصية) أو بغيرها (المقولات النقدية)، وهذا ما يفسر ظهور أجناس جديدة ذات بنيات مختلفة عبر الزمن، وذلك أن الجنس يظهر بالفعل، في التاريخ، مع الآثار الفردية، لكنه لا يذوب فيها بل يتعالى عنها، وكذلك ماهية الجنس تستخرج من المادة التي يمنحها إياها تاريخ الجنس

فحسب[1]، فيتحدد الجنس انطلاقا من التجليات النصية وعبر مرور الزمن، وهذه التجليات النصية قابلة للتحول مما ينتج عنه تحول في ماهية الجنس أيضا.

أما عن زوال المادة الفيزيائية فهو أمر ممكن ذلك أنه وحسب ألبرت اينشتاين أن المادة تتحول إلى طاقة إذا تم قذفها بسرعة الضوء(الطاقة تساوي الكتلة ضرب مربع السرعة)، ويمكن أن نسقط ذلك على الأدب، حيث تصبح المادة الأدبية بهذا المفهوم لا تملك جنسا ثابتا أو جنسا أعلى، يمكننا من القول عن هذا الجنس بأنه جنس أول، كما لا يمكنه أن يؤول إلى جنس أبدي غير متحول وغير زائل، وهو ما يثبته قول **جيرار جنيت:**«لا يوجد مستوى جنسي يمكن اعتماده كأعلى "نظريا" من غيره»[2]، كما أن الجنس الأدبي كالرواية مثلا قد يزول مستقبلا ويتشكل محله جنس آخر لا نعلمه بعد.

إن هذه المطابقة تنفي صفة الثبات على الأجناس الأدبية التي جاء بها سعيد يقطين سواء من حيث التجليات أو من حيث المقولات.

باعتماد هذه المبادئ الثلاثة الكلية المترابطة رصد **سعيد يقطين** الكلام في [3]:

- ذاته من خلال البحث في عناصره الجوهرية الثابتة (مبدأ الثبات).
- في صفاته البنيوية (مبدأ التحول).
- في تفاعلاته مع غيره، وفي صيرورته (مبدأ التغير).

يقول **سعيد يقطين:** «إذا كنا بتوظيف المبادئ عملنا على تمفصل الكلام إلى ثلاث مراتب، تستدعي ضرورة التحليل الانتقال إلى المقولات لتدقيق تلك المراتـــب،... وذلك

---

[1]– ينظر عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري–جدلية الحضور والغياب–، ص23.

[2]– جيرار جنيت: مدخل إلى جامع النص، ص76.

[3]– ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر–مقدمة للسرد العربي–، ص182.

بالاعتماد على المبادئ الثلاثة نفسها»[1].

الأساس الثاني :المقـــــــولات:

المقولات كليات من درجة ثانية ومتحولة، ويقصد بها مختلف التصورات والمفاهيم التي نستعملها لرصد الظواهر ووصفها، وهي متحولة لأن طرائق تمثل الأشياء تختلف باختلاف الأنساق الثقافية والعصور. ويرى **سعيد يقطين** أن المقولات كيفما كان نوعها تظل عاجزة عن ملامسة ما يتصل بالكلام من أجناس وأنواع وأنماط لاقتصارها على أحد المبادئ (ثبات، تحول، تغير)[2].

ينطلق الناقد من المبادئ الثلاث (ثبات، تحول، تغير) لتحديد المقولات النقدية في وصف التجليات والظواهر النصية حيث يجد[3]:

1. المقولات الثابتة:

وهي تضطلع بالنظر إلى الكلام من جهة الثبات، لذلك يجدها الناقد ترتبط بالجنس. وهو ما يؤكده **محمد القاضي** وذلك باعتبار «أن التقسيم الثلاثي للأدب للأنواع(غنائي ملحمي درامي) هو الطابق الأول، أما الطابق الثاني فيضم الأجناس وهي تتمثل في الأقسام التي يضمها كل نوع...»[4]، لتصبح المقولات النقدية الأولى أو ما يعرف بالتقسيم الثلاثي للأدب **لأرسطو وأفلاطون** هي المقولات الأولى والثابتة.

---

[1]- المصدر السابق الصفحة نفسها.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص182-183.

[3]- ينظر المصدر نفسه، ص 183-184.

[4]- ينظر محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي-دراسة في السردية العربية-، ص22.

غير أن **جيرار جنيت** ينفي ثبات المقولات النقدية ذلك أنه لا يوجد مستوى جنسي يمكن اعتماده كجنس أعلى نظريا من غيره أو يمكن الوصول إليه بطريقة استنباطية أعلى من غيرها، فجميع الأنواع والأجناس الصغرى والأجناس الكبرى لا تعدو أن تكون طبقات تجريبية وضعت بناء على معاينة المعطى التاريخي ولن يكون هناك مستوى جنسي أعلى طبيعي إلا إذا أهملنا المعايير الطبيعية[1]. فلربما كانت تجنيس **أفلاطون وأرسطو** للظاهرة الأدبية أولى المقولات النقدية التي وصلت إلينا لكننا لا نعلم ما إذا كانت هناك تقسيمات (مقولات نقدية) قبلها أم لا مما يجعلنا لا نجزم بوجود المقولات الثابتة والمتعلقة بالجنس.

يعرف **التهانوي** الجنس بأنه: « الضرب من كل شيء. وهو أعم من النوع، يقال الحيوان جنس، والإنسان نوع»[2]. يستدل سعيد يقطين بقول **التهانوي** غير أن هذا القول لا يحوي على ما يدل على الثبات.

الجنس مقولة ثابتة: وهذا يمكننا من تقسيم مرتبة الكلام الأولى إلى أجناس ثابتة، ومتعالية على الزمان والمكان[3]. ولكن صفة الثبات هنا يستعين بها **سعيد يقطين** للتخلص من اللاتحديد الزمني والمكاني اللذان قد يصعبا عمله في تجنيس الكلام العربي مما يعني اعتماد مقولة الثبات كمرجع ونقطة ابتداء ينطلق منها في كل مراحل عمله التجنيسي، ضف إلى ذلك أن المنهج البنيوي والذي اتخذه سعيد يقطين منهجا يستدعي مركزا ثابتا ينطلق منه.

---

[1]- ينظر جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، ص76.

[2]- محمد علي التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم،ج1، ص594 .

[3]- ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-،ص183.

2. المقولات المتحولة:

الأنواع ترتبط بالمقولات المتحولة، هذه الأنواع تختلف باختلاف صفاتها البنيوية.

ونجد أن كل جنس من الأجناس قابلا لان يتضمن مجموعة من الأنواع (وفق علاقة الثابت بالمتحول)[1]، فالثابت يساعدنا على الإقرار بوجود الجنس أما المتحول فيساعدنا على تبيين نمو الجنس وتطوره[2] إلى أنواع وهذا التحول يوافقه تحول في المقولات النقدية الخاصة بحقل التجنيس. وتحاول نظرية التطور أو التحول أن تربط بين هذه الأجناس التي أخذت أشكالا أخرى، وأن تشرح كيف يتولد بعضها من بعض، وأن تكشف عن العنصر المستمر تحت هذا التدرج وعن الوحدة الباقية مع هذا التشقيق[3].

وفي هذا السياق يقول **محمد القاضي:**«إن الأجناس مظاهر جمالية تنشأ في سياق تاريخي معلوم وتتطور وتموت، ولكنها في كلتا الحالتين تتسرب شظايا في مسام الأجناس اللاحقة وتسري فيها سريان النسغ، فبعض السمات الأسلوبية يمكن أن توجد في أكثر من جنس، ومن ثمة كانت الحاجة ماسة إلى دراسة الأجناس دراسة زماني ودراسة آنية معا، فدراسة الأنواع تقوم على عنصر الزمن لتكشف عن تأثر السابق باللاحق»[4].

فدور المقولات المتحولة مواكبة تحولات الأجناس الأدبية وتبيين كيفية تحولها ويكون هذا عبر تطورها الزماني.

---

[1]- ينظر المصدر السابق، ص183.

[2]- ينظر محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي-دراسة في السردية العربية-، ص31.

[3]- ينظر لابي سي فانسون: نظرية الأنواع الأدبية، تر: حسن عون، مطبعة رويال، الاسكندرية، دط، دت، ص26.

[4]- محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي-دراسة في السردية العربية-، ص41.

3. المقولات المتغيرة:

ترتبط المقولات المتغيرة بالأنماط، ونقصد بها مختلف الصيرورات التي تتعرض لها الأنواع في تطورها التاريخي وكل ما يطرأ عليها من سمات يجعل بعضها يتميز عن بعض[1]. ويقصد بها مختلف التغيرات الشكلية التي تمس النوع في صيرورته التاريخية والتي تتحدد بالمقارنة مع غيره من الأشكال الأخرى التي تندرج تحت نفس النوع.

لكن هذه التقسيمات تظل من دون معنى ما لم نربطها بالتجليات-يقول **سعيد يقطين**-، فجنسية النص يجب أن تفهم من خلال التحقق النصي والتحقق النصي يتمثل في مختلف التفاعلات النصية.إن التفاعل النصي يجعلنا نرى مختلف أشكال التفاعل النصي بين النصوص داخل النص الواحد و هذا التفاعل يحقق العلاقات بين الأجناس المختلفة[2].

يرى **سعيد يقطين** أن التفاعل بين النصوص داخل النص الواحد هو من يحدد تداخل الأجناس فيه، ويحدد من جهة ثانية جنسية ذلك النص، فالنصية حسب **سعيد يقطين** لا تتحدد إلا ضمن التفاعل النصي[3]. ومن خلال هذا الترابط بين ما هو جنسي وبين ما هو نصي ضمن نظرية التفاعل النصي، يبحث سعيد يقطين في التجليات النصية من جهة أنواع التفاعل وعلاقاتها بإحدى المبادئ الثلاثة التي انطلق منها[4]:

الأساس الثالث :التجليات:

---

[1]- ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-، ص184.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص185.

[3]- ينظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- ينظر المصدر نفسه، ص186.

1. تجليات ثابتة:

يحددها **سعيد يقطين** من خلال ما يسميه **جيرار جنيت** معمارية النص. إذ هي التي تتجسد من خلالها جنسية النص. إن معمارية النص تتجلى في النص والبنيات النصية الأخرى وأشكال تفاعله معها، وذلك باعتبار أن النص بنية دلالية تنتجها ذات[1]، وأن البناء مكون عام في جميع الأنواع يفصح عن أدبيتها ويكشف الاختلاف الأساسي بينها[2]، كما أن هذا البناء النصي الثابت هو من يحدد انتماء النص إلى جنس معين.

2. تجليات متحولة[3]:

تدخل ضمن هذه التجليات التناص بمختلف أشكاله وصوره. إن أشكال التناص تتحول بتحول البنيات النصية، وتعطي للنص نصيته الخاصة في نطاق تفاعله مع النصوص التي يتفاعل معها، ويحقق بذلك تميزه عن غيره من النصوص،سواء على مستوى الجنس أو النمط أو النوع، ويمكننا في حالة اعتماد قراءة تاريخية من خلال هذا التجلي النصي أن ننظر في التحولات النصية، وبالأخص على صعيد النوع.

3. تجليات متغيرة:

ويدخل ضمنها أنماط التفاعل النصي الباقية التي عددها جنيت: المناص، التعلق النصي والميتانص ويعتبر النوعين الأخيرين صورا عن المناص.

---

[1]- ينظر سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي- النص والسياق-، ص35

[2]- ينظر عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري-جدلية الحضور والغياب-، ص108.

[3]- ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-، ص186.

وباعتماد المبادئ الثلاث وبإدخال مختلف المقولات والتجليات النصية، استخلص **سعيد يقطين** المخطط التالي[1]:

المبادئ	الثبات	التحول	التغير
التجليات / المقولات	التجليات الثابتة	التجليات المتحولة	التجليات المتغيرة
الثابتة	الأجناس: معمارية النص		
المتحولة		الأنواع: التناص	
المتغيرة			الأنماط: المناصات

خـــــــــــــــــــــلاصة:

يرى **سعيد يقطين** أن الكلام خاضع لمبادئ:

- ✓ الثبات: ثبات جوهر الشيء (الكلام).
- ✓ التحول: شكل الكلام قابل لأن يتحول بسبب عوامل خارجية آنيا.
- ✓ التغير: شكل الكلام قابل لأن يتغير بسبب عبر صيرورته التاريخية (تاريخيا).

وللكلام أوصاف رصدها لنا **سعيد يقطين** عبر مصطلح مقولات(ويقصد بها المقولات النقدية):

- ✓ مقولة ثابتة: تخص الجنس وهو ما اصطلح على التجليات النصية الثابتة.

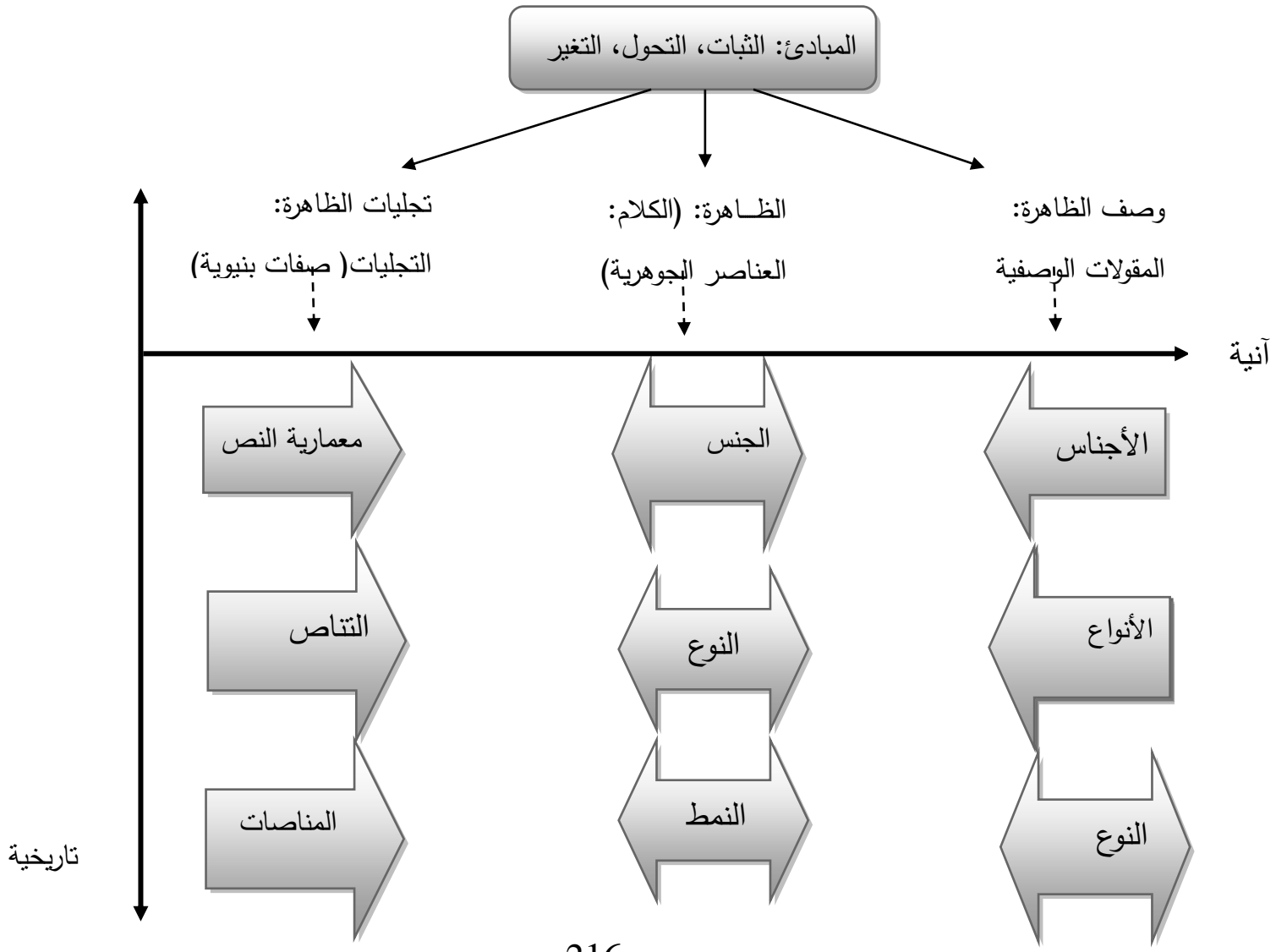
[1]– ينظر المصدر السابق، ص187.

✓ مقولة متحولة: تخص النوع.

✓ مقولة متغيرة: تخص النمط.

ويتجلى لنا الكلام عبر:

- تجليات ثابتة: ويقصد بها معمارية النص(بنية النص).
- تجليات متحولة: وهو التناص أي أن كل النصوص تتشكل من تداخل نصوص أخرى، وتتحول النصوص بتحول البنيات النصية المتدخلة في تشكيله.
- تجليات متغيرة: لكل نص مناصات تميزه عن غيره.



انطلاقا من التجليات النصية وبدءا من معمارية النص يمكننا تجنيس الكلام العربي إلى أجناس مختلفة، حيث تجمع كل جنس صفات بنيوية مشتركة وهذا ما يسمح لنا بتسميته بجنس محدد (مقولات نقدية خاصة بالجنس (ثابتة آنيا))وفي فترة زمنية آنية محددة، فالجنس إذن هو مقولة نقدية آنية غير ثابتة (تاريخيا) يرتبط تحولها بما تفرضه التجليات النصية عبر تطورها وتحولها التاريخي، غير أن هذه النصوص (التجليات النصية)، ومع مرور الزمن، قد تتقاطع وتتناص ببعضها البعض مما يؤدي إلى ظهور أنواع جديدة(تجليات متحولة) ولكنها تبقى دائما محافظة على بنيتها المعمارية الأولى كما أن هذه النصوص التي تندرج تحت نوع واحد قد تضيف إليها مناصات مختلفة (تجليات متغيرة) مما يجعلها تختلف عن بعضها البعض وهذا ما يسمح لنا بتسميتها بالأنماط، إن عملية تحديد ووصف كل الأجناس والأنواع والأنماط هي عملية آنية في حين أن تحول البنية النصية وتغيرها هو عملية زمانية مرتبطة بالزمن، تبقى هذه التقسيمات في نظر سعيد يقطين مجرد تأطيرات نظرية تجريدية لا تناسب تقسيمات الكلام العربي باعتباره مجالا للتمثيل، وباعتباره أيضا متضمنا لمختلف التجليات اللفظية ذات الخصوصية العربية.

3. *الجنس، النوع، النمط.*

يعتبر **سعيد يقطين** أن الكلام العربي هو مختلف التجليات اللفظية التي أنتجها العربي،وباعتماد المبادئ الثلاثة السابقة ربط الكلام بالمبدأ الثالث (التغير) لأنه يتغير

بحسب المقام والظروف، كما ربط الثبات باللسان العربي باعتباره نظام ثابت واللغة العربية بالتحول[1]. بمعنى أن:

. اللسان: النظام الثابت ⇦الجنس.

اللغة: وسيلة بناء النظام (متحولة) ⇦النوع.

. الكلام: انجاز فعلي لهذا النظام(متغير) ⇦النمط.

وإذا كان على اللساني أن يبحث في اللسان العربي فعلى نظرية الكلام العربي أن تبحث في التجليات الكلامية التي ينتجها العربي مادامت لهذه التجليات خصوصية ما، يمكن أن تتحدد من حيث جنسيتها أو نصيتها الخاصة[2]. ومرد ذلك أن كل الإبداع العربي يكاد يكون شفاهيا، لذا اقتصرت دراسات سعيد يقطين حول الخطاب والصيغ المختلفة التي تؤدي هذا الخطاب.

الأساس الأول: الجنس:

يعتبر **جيرار جنيت:**« إن تقسيم الأجناس الأدبية إلى ثلاثة أشكال فنية (غنائي، ملحمي، درامي) لا يتسم بالأصالة، بل هو وهم جمالي ذو جذور عميقة في وعينا أو لا وعينا الأدبيين»[3]، نافيا بذلك التقسيمات الغربية التي جاء بها أفلاطون وأرسطو للأشكال الأدبية، فهو لا يعتبرها تقسيمات أجناسية بل صيغ إخبارية ثلاثة[4]، فيرى بذلك أن

---

[1]– ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر–مقدمة للسرد العربي–، ص188.

[2]– المصدر نفسه، ص188.

[3]– جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، ص15.

[4]– ينظر المرجع نفسه، ص34.

المصطلح الذي يلاءم أفضل من غيره في تحديد هذه الأقسام هو الصيغة[1]، ويقصد بالصيغة الوضعيات الإخبارية التالية:

- ✓ إخبار من قبل الشاعر(أو الراوي): الراوي أو الشاعر هو من يعبر (تعبيرية سردية).
- ✓ إخبار من قبل الشخصيات والشاعر (أو الراوي): تعبير متناوب بين الشخصيات والراوي.
- ✓ إخبار من قبل الشخصيات.

إن الصيغ التي تم تحديدها في الأدبيات الغربية لتحديد الأجناس كانت كما يلي[2]:

الصيغ	الجنس
السرد الخالص(صرف)	الغنائي
السرد المختلط(مزدوج)	الملحمي
المحاكاة الدرامية	الدرامي

إن هذه الأجناس الثلاثة (غنائي، ملحمي، درامي) اعتبرها غوتة بمثابة الأصول الطبيعية الثلاثة[3]، طبيعية لأن تقسيمها يقوم على أساس مبدأ الصيغة الطبيعية الثابتة، غير أن جنيت ينفي أن تكون الصيغ وحدها كافية لتجنيس الآثار الأدبية، معتبرا أن إعادة التأويل الرومنطيقي الذي جعل من نظام الصيغ نظاما للأجناس ليس واقعا ولا

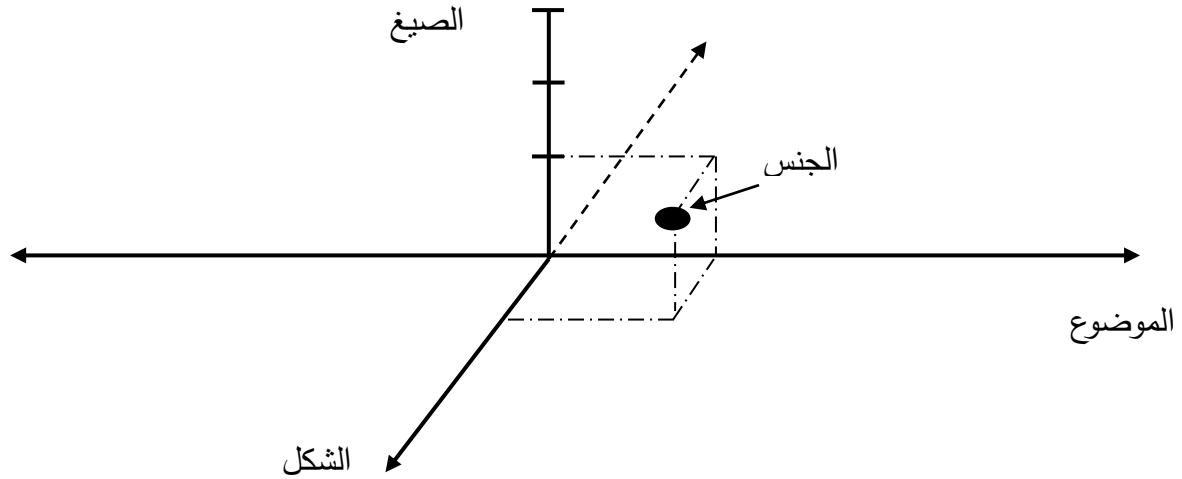
---

[1]- ينظر المرجع السابق، ص25.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص77

[3]- ينظر سعيد يقطين:الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-، ص189.

شرعا[1]، ذلك أن الأجناس أصناف أدبية صرفة والصيغ أصناف تنتمي إلى اللسانيات وأن علاقة الصيغ بالأجناس علاقة معقدة، وأن ما يميز الجنس هو: الجمالية أو الفنية (الشكل)، الموضوع (المحاكى)، المستوى اللساني (الصيغ)، فيعتبر تلك الأبعاد الثلاث (موضوع، صيغة، شكل) كفيلة بتحديد الجنس[2]. ويمكن تمثيلها بالشكل الآتي:



الشكل 16: الأبعاد الثلاثية للجنس

فالجنس حسب **جيرار جنيت** يحدده نوع الموضوع المحاكى (نبيل، منحط، سامي.....) والذي لا توجد له حدود حيث يستطيع المبدع(الراوي،...) أن يختار ما يشاء من المواضيع الموجودة في الطبيعة أو المجتمع.... كي يحاكيها، كما يحدد الجنس الشكل (شعر، نثر...)، وفي الأخير الصيغة الثابتة التي تأخذ ثلاث أشكال فقط

[1]- ينظر جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، ص69.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص74، 87.

(سرد صرف "غنائي"، سرد مزدوج "ملحمي"، محاكاة درامية"دراما")[1] ، حيث من خلالها يتبين الطريقة التي يقدم بها الموضوع، وتتضافر وتتقاطع هذه الثوابت الثلاث لتقدم لنا الجنس، كما أن هذا المخطط يسمح بتفسير التداخل الأجناسي من جهة كما يبين أن ليس هناك أجناس أولية (عدم وجود حدود للموضوع والشكل) من جهة أخرى وأن الصيغة طبيعية وثابتة(لأنها محدودة وتتضمن ثلاث عناصر فقط).

ينطلق **سعيد يقطين** من الصيغة "Mode" أساسا للتمييز بين الأجناس (أجناس الكلام العربي)[2]، لكون الصيغة طبيعية وثابتة تقوم على الوضع التاريخي المستمر واللساني المتداول للأوضاع التداولية[3]، كما تقوم على الإخبار أي المشافهة وهذا ما يعتبر الأقرب لتجنيس التجليات الكلامية وبخاصة السيرة الشعبية موضوع الدراسة، والتي تقوم أساس على المشافهة والعرض والإخبار.

من أجل الوصول بعمله إلى تجنيس كامل ووفق ما جاء به **جيرار جنيت** و إلى جانب الصيغ الثلاث أضاف المعايير التالية[4]:

- ✓ معايير مصاحبة ترتبط بالمحتوى(منحط، سام...).
- ✓ معايير شكلية أو بنيوية (الزمن، الضمائر...).
- ✓ نظر إليها (الصيغ) في علاقتها بالجمهور، أو المتلقي(لستامبل).

بالرغم من هذا التطابق الإجرائي بين **جيرار جنيت وسعيد يقطين** إلا أن هذا الأخير يرى أنه يختلف مع ما قدمه النقاد الغربيون من حيث مبدأ الصيغة ذلك أنه:«لا

---

[1]- ينظر المرجع السابق، ص87.

[2]-ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-، ص189.

[3]- ينظر جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، ص83.

[4]- ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-،ص189.

ننطلق من محاولة رصد طرائق تمثيل الأحداث (الصيغة) بواسطة اللغة كما نجد ذلك في البويطيقا الغربية، إننا ننطلق من منطلق مغاير تماما فالصيغة نراها كامنة في طرائق التمثيل الكلامي بوجه عام، ذلك أن التمثيل الكلامي عالما مستقلا بذاته فهو لا يأتي لمحاكاة العالم الخارجي فهو عالم موازي و مختلف عن العالم الخارجي»[1]،فهو ينظر إلى الكلام في ذاته و ما يخلفه في نفسية المتلقي مستقلا عن مرجعه الخارجي.

لكننا نود أن نعيد ما قاله **سعيد يقطين** في معرض حديثه عن سبب اختياره لنص السيرة الشعبية بالخصوص «وذلك لكونها نص سردي يجسد مختلف التصورات الذهنية والتخييلية والإدراكية والسلوكية للإنسان العربي، هذه التصورات تظهر لنا بأشكال متعددة في الحياة اليومية»[2]، ألا تعد السيرة الشعبية موضوع الدراسة والتجنيس بذلك محاكاة للأحداث تستدعي طرائق لتمثيلها في نص السيرة الشعبية، وكيف نستطيع أن نجعل من التمثيل الكلامي وحده كفيلا بتجنيس الكلام العربي؟

يرجع **سعيد يقطين** سبب ذلك أن المتكلم- المستمع العربي لا ينظر فيما تمثله الكلمة خارجا عنها، بل بما تمثله في ذاتها من تأثير، وما تخلفه من أفعال في المتلقي[3]، كما يدل هذا الاختيار على اعتماد الناقد المستوى الخطابي للتجنيس والذي يستدعي متكلم ومتلقي وهو ما سنوضحه فيما يأتي:

باعتماد الصيغة للبحث في التمثيل الكلامي حدد **سعيد يقطين** لفظتي القول والإخبار، حيث من خلالهما نستطيع البحث في التمثيل الكلامي[4]:

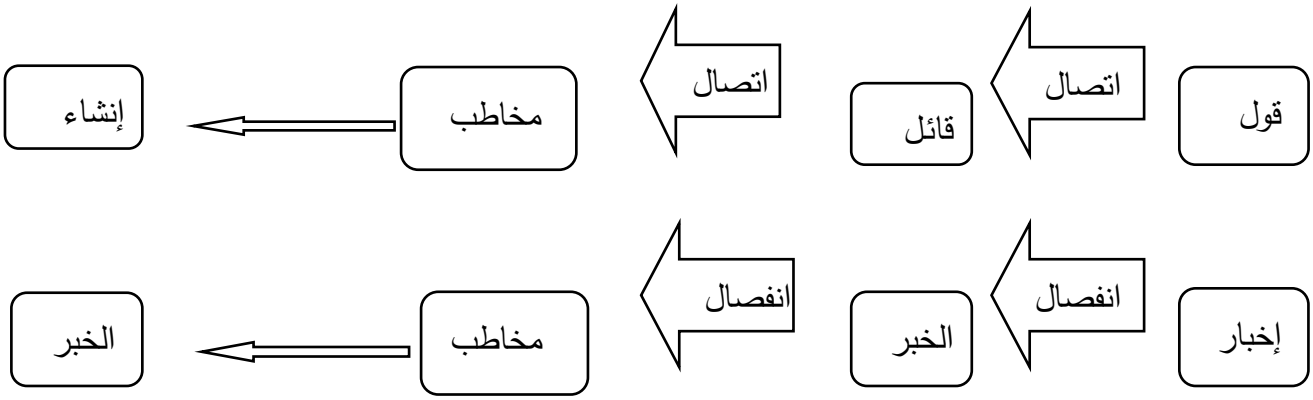
---

[1]- المصدر السابق، ص190

[2]- المصدر نفسه، ص9.

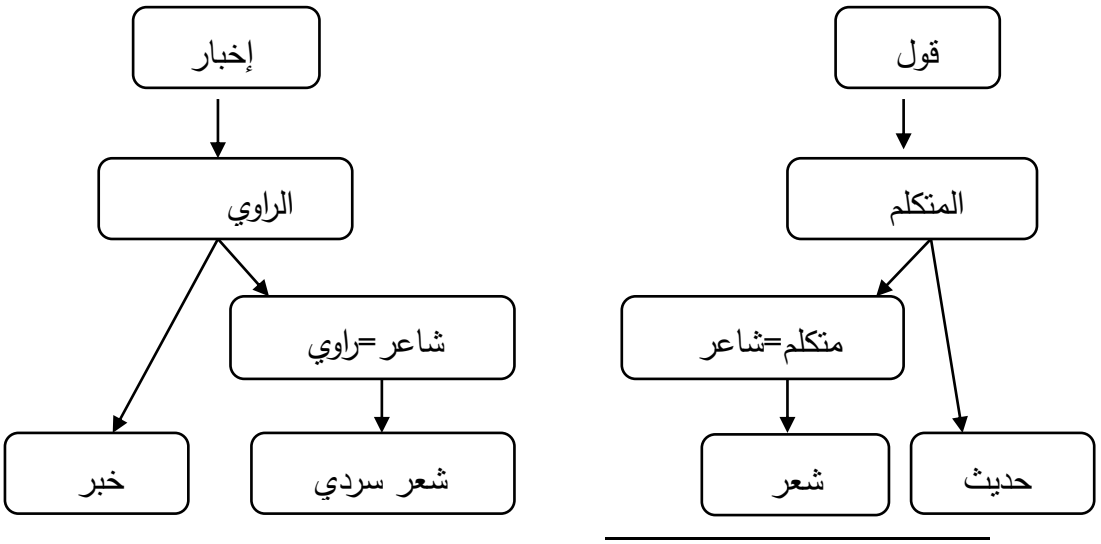
[3]- ينظر المصدر نفسه، ص190.

[4]- ينظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها.



إن التمييز بين القول و الإخبار يقودنا إلى اعتبار الصيغة والزمن ووضع المتكلم و المخاطب في علاقتهما بالكلام، ذلك أن الصيغة السردي ترتبط بإرسال شيء وهو على مسافة من مرسله، هذه المسافة قد تكون زمنية أي يخبر عن شيء انتهى وتم، وقد تكون مسافة مكانية، إذ يخبر بشيء لا يرتبط بقائله وفي المقابل نجد أن العرض يرتبط بشيء يتحقق على الأقل في زمن إرساله فلا تكون مسافة بين المرسل والمرسل إليه[1].

وللتمييز بين القول والإخبار بواسطة الأداة(الأداة هي:النظم "الإيقاع" أو التأليف العادي "النثر") ميز **سعيد يقطين** بين ثلاثة أجناس: شعر، حديث، خبر[2].



[1]- ينظر عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردي -سردية الخبر-، الألمعية، الجزائر، ط1، 2011، ص20.

[2]- ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-،ص190.

إن هذا يكشف لنا أن الحدود بين الأجناس واهية جدا، ففي المصنفات العربية يظهر أنها تميز بين القول والإخبار بواسطة صيغ الأداء[1] :

أ.أنشدنا= شعر(قولي).

ب. حدثنا= قول (المتكلم) حديث.

ج. اخبرنا= خبر

شعر سردي

ويظهر أيضا أن التحديث والإخبار متلابسان، وهو ما يوضحه **سعيد يقطين** بقول **التهانوي:**«التحديث لغة الإخبار، وعند المحدثين إخبار خاص بما سمع من لفظ الشيخ،...فعلى القول الشائع يحمل ما إذا قلنا حدثنا على السماع من الشيخ، وفيما إذا اخبرنا على سماع الشيخ، وكلاهما أي التحديث والإخبار عندهم من صيغ الأداء...»[2].

الحديث يتصل بقول الشيخ ← قول مباشر للمتكلم. ← الخبر والحديث

الخبر يتعلق بما يرويه الشيخ ← خبر يقوم به الراوي. ← متداخلان

ولكن اعتماد مبدأ الهيمنة واشتغال الصيغتين (قول، إخبار) كفيل بجعلنا نحدد جنسية نص ما.

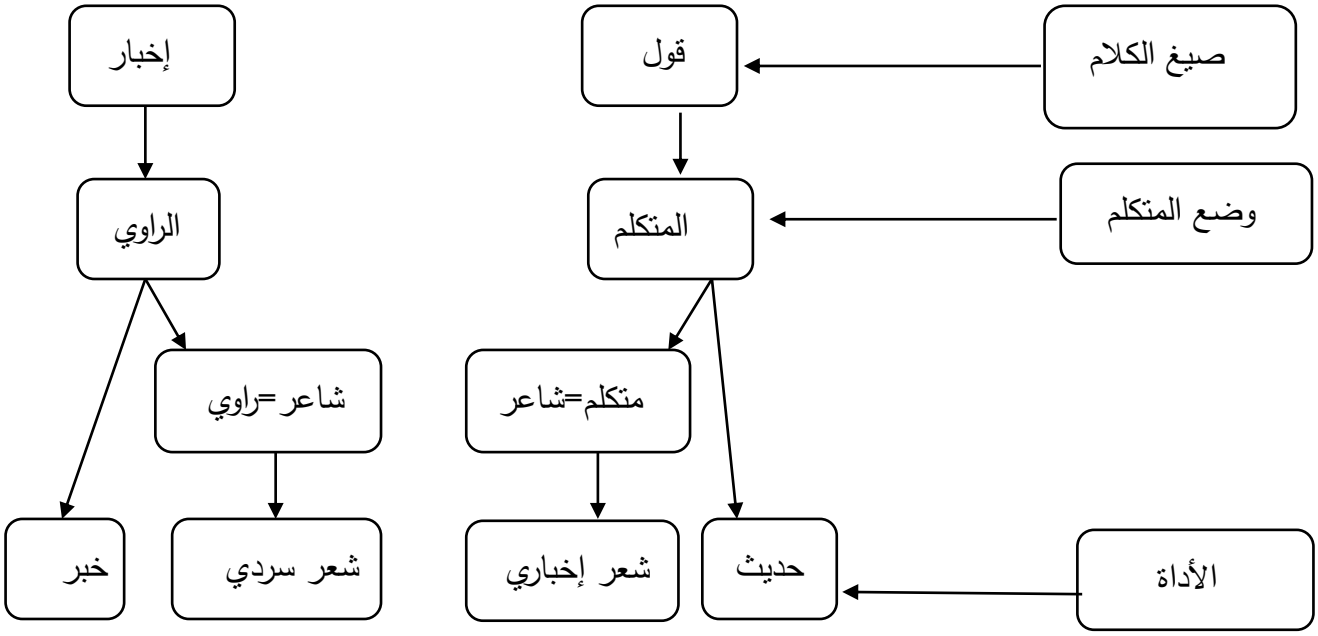
خلاصـــــــــة:

- باعتماد صيغتي الكلام (قول، إخبار)، وبالنظر إلى الأداة (شعر، نثر)، وبالنظر إلى وضع المتكلم (متكلم، راوي). ميز **سعيد يقطين** ثلاثة أجناس : شعر، حديث ، خبر.

---

[1]-ينظر المصدر السابق، ص193.

[2]- محمد علي التهانوي : كشاف اصطلاحات العلوم و الفنون، ص388.



الأساس الثاني: النوع:

يصعب تحديدها بدقة لأن ذلك يتطلب دراسة تطورية لكل جنس، فهناك أنواع: ثابتة، متحولة، متغيرة[1].

1. الأنواع الثابتة:

وهي الأنواع الأصول الأقرب إلى الأجناس من حيث طبيعتها، أنواع تتحقق بشكل دائم وتظل موجودة بصورة مستمرة.

مثال[2]:

الأنواع الخبرية الأصول هي: 1. الخبر، 2. الحكاية، 3. القصة، 4. السيرة. هذه الأنواع ثابتة متعالية على الزمان و المكان.

---

[1]- ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي ،ص194.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص195.

وهي ثابتة وفق ما يلي[1]:

✓ مبدأ التراكم:

الخبر=اصغر وحدة حكائية(موجودة دائما).

فالخبر هو كل حدث تميز ببساطة فعله ووحدته، فلا يتفرع إلى تعدد الأفعال والأحداث وتنوع الشخصيات، فهو يحفظ بالوحدة الحدثية[2].

. الحكاية= مجموعة الأخبار المتصلة. القصة= مجموعة الحكايات. السيرة= مجموعة من القصص.

وهذا يدل على أن هذه الأنواع متداخلة ونتيجة تراكمات، وأن صفة الثبات يؤكدها عنصر الحكائية (متعالية عن الزمان والمكان لأنها موجودة دائما)، هذا العنصر الذي يدخل في تكون كل الأنواع ويمنحها صفة الثبات.

✓ مبدأ التكامل:

السيرة والقصة تركز على الشخصية في بناءها بينما تركز الحكاية والخبر على الحدث هذا من جهة، والقصة هي مجموعة الحكايات (التراكم) مما يعني أن القصة تركز على الحدث والشخصية هناك تكامل من تراكم، مما يفسر تداخل وتكامل هذه الأنواع فيسمح بظهور أنواع مختلفة ومتحولة عن الأنواع الثابتة الأولى (خبر، حكاية، قصة، سيرة).

2. الأنواع المتحولة[3]:

---

[1]- ينظر المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2]- ينظر عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردي-سردية الخبر-، ص21.

[3]- ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-، ص196.

تجلى التحول من خلال البحث في هذه الأنواع تاريخيا. **مثال:** الحكاية نوع أصلي، لكن حكايات الصالحين نوع فرعي تولد في فترة زمنية محددة، وارتبط ارتباطا وثيقا بالتصوف، ورغم اتصال هذا النوع بشخصية "الولي" أو "الصالح" فهو يركز بشكل خاص على الحدث. الذي يبدو لنا من خلال المنقبة: أي العمل الخارق. ويمكن القول الشيء نفسه عن أخبار الطفيليين و الظراف والبخلاء، فهذا النوع من الأخبار يأتي استجابة لظروف تاريخية ويختفي باختفائها، اختفاء المقامات وحكايات الصالحين في عصرنا الراهن. إن الأنواع الفرعية تتسع لمختلف الأنواع الخبرية وتتحول بتحول الشروط التاريخية و الثقافية.

3. الأنواع المتغيرة[1]:

هي كل الأنواع المختلطة والتي تجتمع فيها مقومات جنسين مختلفين فهي خاضعة للتغير بنيويا وتاريخيا وذلك بحضور بنيات جنسية مختلفة وبأشكال شتى.

مثال[2]:

أ . حضور القصة (خبر) مع المثل (قول= الحديث) في كليلة ودمنة لذلك نجد الذين يبحثون في الأمثال والذين يبحثون في قصص الحيوان معا يدخلون حكايات كليلة ودمنة ضمن هذا النوع (الحديث) أو ذاك (الخبر).

ب . الرحلة هناك من يراها سيرة ذاتية و الآخر قصة، والآخر تاريخ وجغرافيا.

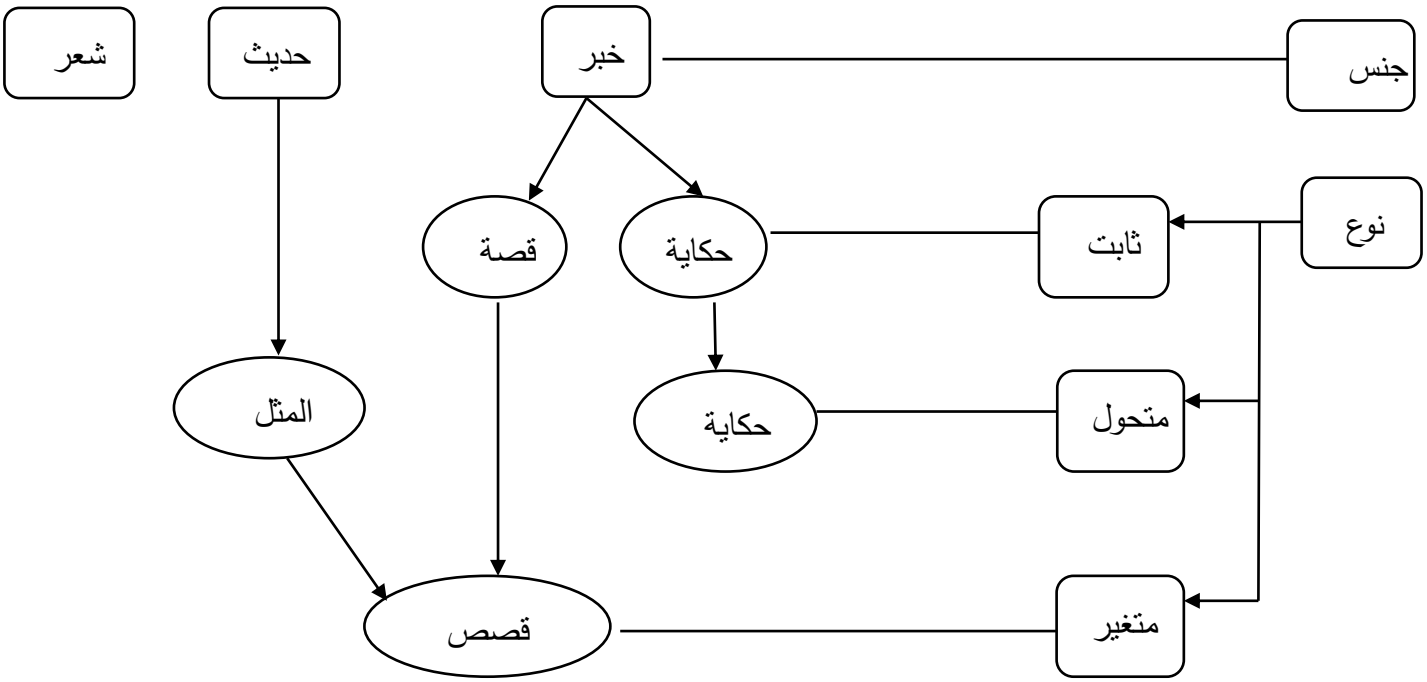
إن تداخل الأنواع والأجناس من الأمور الطبيعية، ويستدعي ذلك التطور الذي يعرفه الإنتاج الكلامي، والتعقيد الذي يعرفه بتطور وتعقد أنماط الحياة وأشكالها.

---

[1]- ينظر المصدر السابق، ص197.

[2]- ينظر المصدر نفسه الصفحة نفسها.

إن الرواية من أكثر الأنواع الخبرية قبولا لتحقيق هذا التداخل والاختلاط بين الأجناس، باعتبارها النوع الأكثر اتصالا بواقع العصر المعقد والمتغير باستمرار.



الأساس الثالث: النمط[1]:

هي المقولة الثالثة التي تمكننا من البحث في الكلام من جهة التغير الذي يطرأ عليه، لذلك نجد النمط يختلف عن الجنس (الثابت) والنوع المتفرع عنه (المتحول)، وهذا التغير الذي تعرفه الأجناس و الأنواع يتصل أكثر بوظيفة الكلام، أو دلالته في الزمن، عكس الثبات والتحول اللذين يتعلقان أكثر بطبيعته.

النمط لا يتعلق بطبيعة الكلام بل بوظيفته ودلالته في الزمن (صفات الكلام).

مثال: وصف الكلام بالفصاحة بغض النظر عن طبيعته و عن كونه قصة أو قصيدة أو رسالة.

[1]- ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-، ص198-199.

1. الأنماط الثابتة:

الأنماط الأساسية المتعالية لاتصالها بما يمثله الكلام في علاقته بالتجربة الإنسانية، لأنها تتحقق في أي كلام بغض النظر عن اللسان والتاريخ، ويتخذ سعيد يقطين الخبر للتمثيل، وينظر في علاقة الخبر بالتجربة على هذا النحو:

1.الخبر = التجربة:عندما يكون الخبر يوازي التجربة نكون بصدد الأليف واليومي والواقعي الذي يتساوى كل الناس في إدراكه وتمثله.

2. الخبر> التجربة: عندما يصبح ما يقدمه الخبر يفوق أو يوازي التجربة نصبح أمام عوالم جديدة تتميز بغرابتها عما هو متداول ويومي. إن هذا الانزياح يجعلنا في منطقة التماس بين ما هو واقعي وما هو تخييلي[1].

3. الخبر< التجربة: و عندما يتجاوز الخبر التجربة ويفوقها، يتم خلق عوالم جديدة تقوم على التخييل، وذلك من خلال اختراع أشياء لا حقيقة لها بخروجها عن عوالم التجربة الواقية العادية[2].

ـ مما يعني أن الأنماط الأساسية الثلاثة تتبني على ثلاثة أنماط من الإدراك بهذا الشكل:

أ. الأليف: الواقعي (إدراك بالحواس الظاهرة).

ب. الغريب: التخييلي (إدراك بالحواس المتصرفة).

ج. العجيب: التخيلي (إدراك بالحواس الباطنة).

2. الأنماط المتحولة:

---

[1]– ينظر المصدر السابق، ص199.

[2]– ينظر المصدر نفسه، ص200.

ويقصد بها الأنماط العامة. يحدد هذه الأنماط العامة بالنظر إلى الأنماط الأساسية الممثلة للتجربة من جهة علاقة الكلام بالإبعاد التي يرمي إلى تحقيقها، أو بالأثر الذي ينبغي إحداثه في المتلقي[1].

هاته الأنماط العامة المتحولة يدخل ضمنها مختلف الجوانب المتصلة بالموضوعات thèmes أو الصور Figures والتي تتحول بناء على مختلف المقاصد التي يرمي إليها المتكلم، وأيا كان الجنس أو النوع[2].

مثال[3]: في الخبر

عندما يكون القصد من الخبر توصيل معرفة، نكون أمام الإخبار والتعرف على الأشياء و التفكير فيها ك: قصص الأذكياء و الأنبياء، والأمثولات بلسان الحيوان....

أو وجود العلاقات الوجدانية في الخبر بهدف خلق انفعال لدى المتلقي، وذلك عن طريق البكاء ك: الحكايات الممزوجة بالمواعظ و التي تتعلق بأحوال القبر والقيامة...

أو وجود علاقات وجدانية تتمثل في الضحك ك: النكت....

أو وجود علاقات حسية لتحصيل اللذة لدى المتلقي، كما نجد في أخبار العشاق وحكايات الغلمان...

هاته الأنماط المتحولة يتحدد ظهورها بالتحولات الاجتماعية و التاريخية، وكل هته العلاقات تخاطب المتلقي(شفهيا أو كتابيا) ف:

- الإخبار والتعرف ⟸ المفكرة والقلب.
- التدبر ⟸ العين.

---

[1]- ينظر المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص200.

[3]- ينظر المصدر نفسه، ص201.

- المفاكهة ⟸ الفم .
- اللذة ⟸ الجسد.

وتتبني على ما هو إما واقعي أو تخييلي أو تخيلي.

3. الأنماط المتغيرة:

وهي الأنماط الخاصة، تتعلق بالأداة التي يستخدمها المتكلم لتمثيل هذه التجربة ولتحقيق تلك الوظيفة أي الأسلوب، كما أنها تمثل السمة الكلية التي يمكن أن يوصف بها أي كلام في علاقته بمختلف الجوانب التي يتصل بها[1].

وتبعا لهذا التحديد نجد أنفسنا أمام ثلاثة أنماط خاصة هي على النحو التالي وذلك باتخاذ الخبر نموذجا:

1. الأسلوب السامي: الكلام الذي يراعي قواعد البلاغة في تمثيل التجربة وتحقيق الأثر يسمى كلام بأسلوب سامي. مثلا: المقامة.

2. الأسلوب المنحط: يتجلى في الكلام الذي لا يهتم بالقواعد والتقاليد الأدبية المعترف بها سواء على مستوى اللغة (اللحن)، أو في تأليف الكلام (إيجاز ، إطناب)

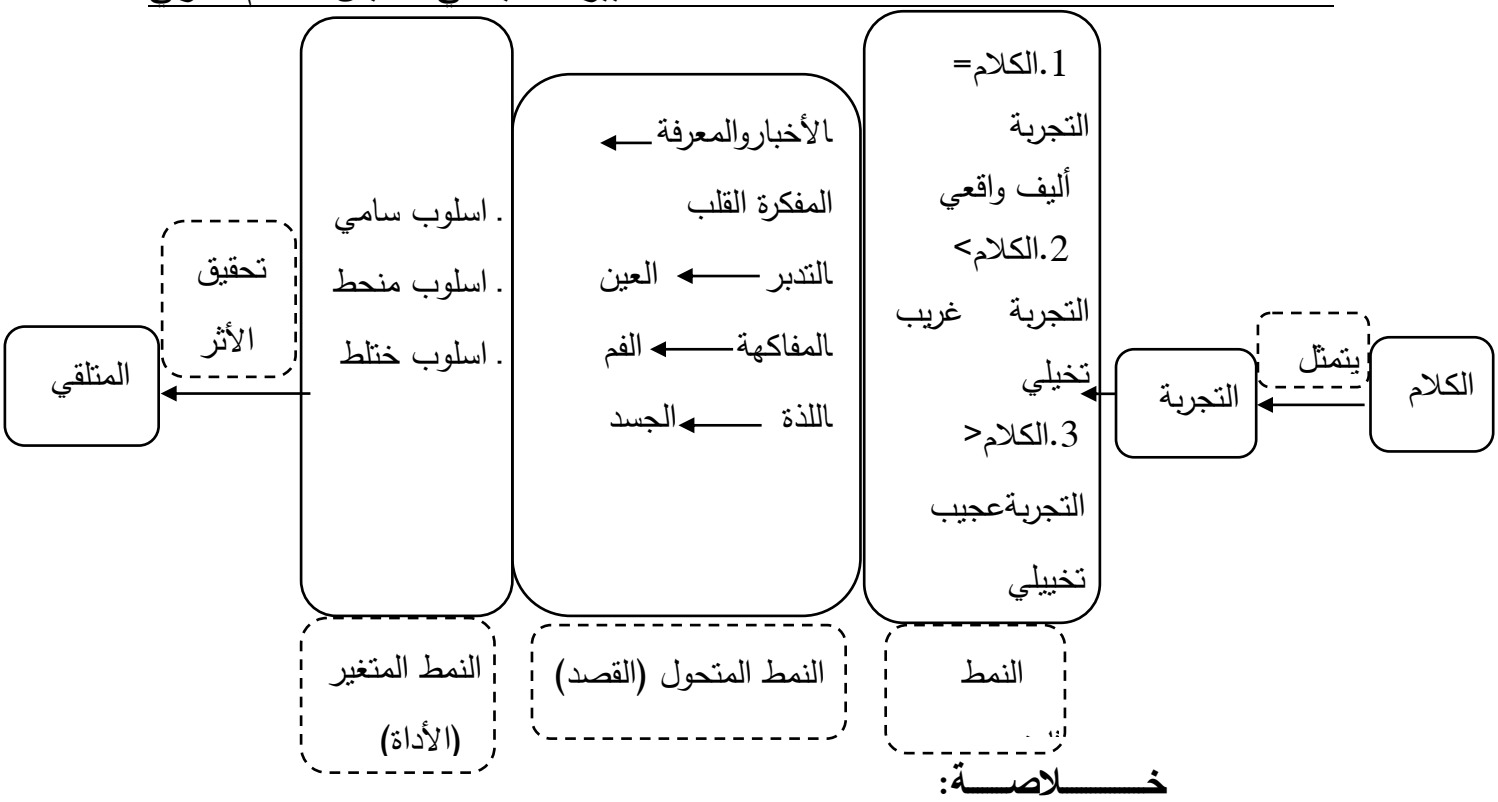
3. الأسلوب المختلط: وهو الذي يزاوج بين ما هو سام وبين ما منحط لغايات بلاغية خاصة.

إن هذه الأساليب تتغير بتغير الحقب والعصور، تتكامل هته الأنماط المختلفة وتتداخل وتأتي مجتمعة لتمثل لنا طرائق وأشكالا في إدراك العالم ورؤيته وتمثيله بالشكل الذي لا يعتمد المحاكاة. وهي بذلك تتكامل مع الأجناس و الأنواع وتتداخل[2].

---

[1]- ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-،ص202.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص204.



خـــــلاصـــة:

- ✓ اعتمادا على نظرية الأجناس في الغرب ووضع المتكلم والأداة (شعر أو نثر) واعتماد الصيغة (Modes) لدى **جيرار جنيت** و النقاد العرب القدامى قسم **سعيد يقطين** الكلام العربي إلى: شعر، حديث، خبر.
- ✓ واعتمادا على تداخل البنيات المختلفة الأجناس وتحولها بسبب العوامل الخارجية الاجتماعية والتاريخية والثقافية ميز الأنواع الأدبية العربية.
- ✓ واعتمادا على مبدأ تمثيل الكلام للتجربة الإنسانية و وظيفته ودلالته في الزمن وتحقيق الأثر في المتلقي حدد أنماط الكلام العربي.

وكما رأينا سابقا أن **جيرار جنيت** يرى أن العناصر الثلاث: الموضوع والشكل (البنية) والصيغة تتضافر معا لحديد الجنس، وعلى خلاف ذلك نجد أن **سعيد يقطين** يعتبر الصيغة معيارا كافيا لتحديد الجنس، كما أن البنية النصية على اختلافها هي من تحدد النوع، وأن الموضوع (تمثيل الكلام للتجربة) هو من يحدد النمط، مما يجعل

تقسيمه لا يخرج عن التقسيمات الثلاثية **لأرسطو وأفلاطون** والتي اعتمدت الصيغ اللسانية في تجنيس التجليات الأدبية.

فالمتمعن في بحث سعيد يقطين يجده اعتمد صيغ تقديم الأحداث كمبدأ للتجنيس مهملا الأبعاد النصية (البنية النصية، معمارية النص)، مما يجعل بحثه يشوبه العديد من التساؤلات: هل الكلام العربي يفتقد الخاصية النصية أساس التجنيس؟ وهل التجليات اللفظية العربية تقوم على الصيغ الإخبارية دونما حاجة إلى المحتوى؟ على ماذا يدل تجلي البنية كأساس للتقسيم في النوع واختفائها في الجنس؟ وهل الخطاب اللفظي وحده كفيل بتجنيس الكلام العربي؟

4. من الكلام إلى الكتاب:

يعتبر **سعيد يقطين** الكتاب حاملا لمختلف التجليات النصية إما بالإضافة أو النقصان، كما أنه ينطوي على تداخل للأجناس والأنواع والأنماط السردية المختلفة، لذا فالسيرة الشعبية (نص متجلي) يحوي العديد من الأنماط السردية[1].

فبعد تجنيسه للكلام العربي وتقسيمه إلى أنواع وأنماط، انتقل بعد ذلك إلى معاينة تجليات الكلام والتي لا تتأتى لنا إلا من خلال الكتاب بوصفه جامعا لأصناف وضروب كثيرة من الكلام، ثم من خلال المجلس باعتباره الفضاء الثقافي العربي الأساسي الذي تم في إنتاج الكلام العربي.

5. الكلام و المجلس:

[1]- ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي، ص204-207.

المجلس هو الفضاء الثقافي العربي الأساسي الذي تم فيه إنتاج الكلام العربي القابل للتداول و النقل والاستمرار، فمن خلال المجلس يستطيع الراوي إثراء حكاياته بمعطيات حكائية متنوعة، وتشكيل نسق من التقنيات السردية وذلك طبقا لمرجعيات وتصورات المتلقي مما يساعد في اختزال المسافة بين المتلقي والنص الحكائي لتميزه بفاعلية الجذب الجمالي[1]. وتكمن الإشارة في هذا المضمار إلى المناظرات بين العلماء والأدباء، والمنافرات بين القبائل، والمساجلات ، و المسائل و الأجوبة والألغاز .وبحسب نوعية المجلس(الخواص، العوام) يمكن الحديث عن نوعية الكلام وأنماطه[2].إن السيرة الشعبية ترتبط بوثوق بفضاء المجلس وطقوسه. وبذلك يصبح الإنتاج المجلسي موضوعا للذاكرة الجماعية[3].فالمجلس مصدر أساسي لإنتاج الكلام، وكل ما يتحقق فيه من أفعال وأقوال يتحول إلى كتابة، فللكتاب علاقة وطيدة بالمجلس[4].

يقول **سعيد يقطين:** «ونحن نتدرج في ترتيب المشاكل من التراث إلى النص، ومن النص إلى الكلام، ومن الكلام إلى الكتاب ومن الكتاب إلى المجلس، أمام العودة مجددا إلى النص، من خلال ما أسميناه ب التجليات النصية، وذلك عبر جنس محدد هو الخبر لتبين كيف يتجلى من خلال نص معين هو السيرة الشعبية»[5].ويقول أيضا: «عندما ننتقل إلى التجليات نحقق الانتقال من الجنس إلى النص. ويكون مسعانا الرئيسي تجسيد

---

[1]– ينظر مرشد أحمد: الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصر الله، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010، ص110.

[2]–ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر–مقدمة للسرد العربي–، ص213.

[3]– ينظر المصدر نفسه، ص217.

[4]– ينظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]–. ينظر المصدر نفسه، ص218.

نصية الجنس، من خلال تدقيق جنسية النص»[1]، أي أن هذا الانتقال هدفه تجسيد نصية السيرة الشعبية وذلك من خلال إعادة تجنيس للكلام العربي، هذا يعني أن لكل نص جنسا ينتمي إليه.

ويتساءل **ضياء الكعبي** عن موقع المجلس في الخطاطة التصنيفية الثلاثية (شعر، حديث، خبر) التي جاء بها **سعيد يقطين**[2]، ويمكننا تفسير ذلك في أن الناقد(**سعيد يقطين**) قام بتجنيس الكلام العربي مستخدما الصيغ الخطابية، وأن هذه الصيغ لا تتجلى إلا في المجلس، لذا فإن المجلس يمثل الفضاء الذي تتجلى فيه كل الصيغ الخطابية.

6. القصة، الخطاب، النص.

يرى **سعيد يقطين** أن السيرة الشعبية –كتجل نصي– داخلة في نطاق الخبر، لذا قام بالبحث فيها وتحليلها باعتبارها نصا في إطار التصور العام الذي انتهجه على صعيد النظر إلى الكلام[3].

- ✓ فبالنظر إلى طبيعة الكلام ووضع المتكلم فان الخبر يتحقق بصيغة الإخبار[4].
- ✓ و بالنظر إلى الإخبار من حيث أداة الإخبار نجد أنفسنا أمام صيغة السرد[5].

---

[1]– المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2]– ينظر ضياء الكعبي: السرد العربي القديم– الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل–، ص485.

[3]– ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر–مقدمة للسرد العربي، ص218.

[4]– ينظر المصدر نفسه، ص219.

[5]– ينظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ويعرف **جيرار جنيت** السرد بأنه: « موقف أساسي للإخبار»[1].أما **أفلاطون وارسطو** فيعتبران السرد: طريقة تمثيل الإحداث أو تقديمها بواسطة اللغة[2]، فالسرد هو الطريقة التي يتقدم بها الإخبار. إذن الخبر نوع من أنواع السرد[3].

نحن إذا أمام ثلاثة أجناس هي: الشعر والسرد والحديث.

إذا انطلقنا من المفترضات السابقة سننظر في السيرة الشعبية باعتبارها نصا سرديا، والسرد باعتباره جنس، قابل لأن يتمفصل من حيث التجلي وفق المبادئ الثلاثة المنطلق منها إلى[4]:

الأساس الأول :الثبات:

إنها المادة الحكائية (القصة) الأساسية الثابتة وبانتفائها ينتفي السرد. والمادة الحكائية تتحقق في الخبر باعتباره اصغر وحدة سردية، وتتحقق في السيرة الشعبية اكبر الأنواع السردية. فالمادة الحكائية ثابتة وهي التي تحقق جنسية السرد.

الأساس الثاني :التحول:

هو الطرائق الموظفة في تقديم تلك المادة الحكائية وهي تختلف باختلاف الأنواع السردية، وهذا المبدأ كامن في الخطاب (الخطاب : هو كل أنواع الأدوات التي تستعمل في السرد).

---

[1]- جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، ص77.

[2]- ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي، ص219.

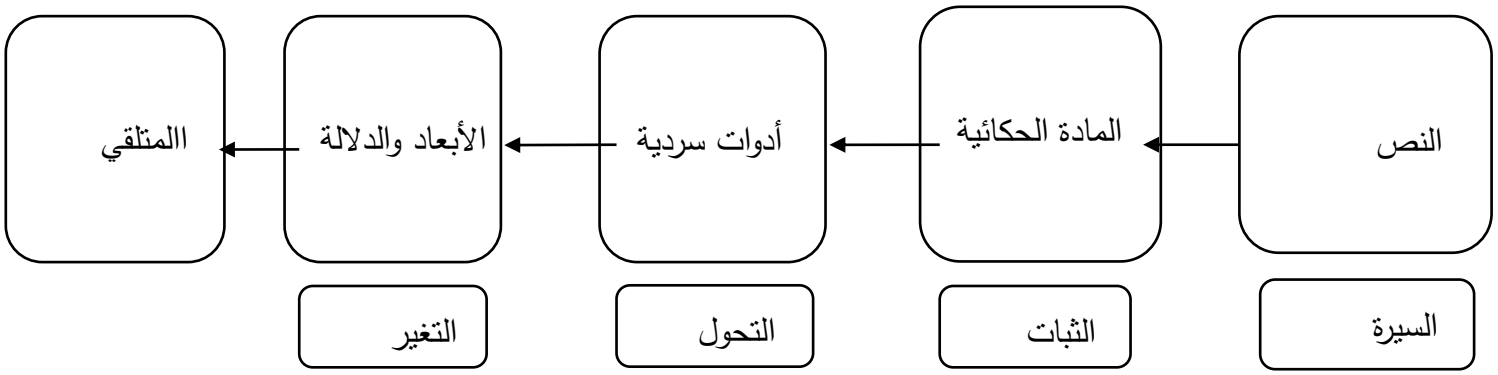
[3]- ينظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- ينظر المصدر السابق، الصفحة نفسها.

فبواسطة الخطاب يمكن التمييز بين الأنواع السردية ما دامت تشترك مجتمعة في احتوائها على المادة الحكائية.

الأساس الثالث :التغير:

يدخل ضمن هذا المبدأ كل ما تصل بالغايات والأغراض التي ينشدها مرسل الخطاب السردي إلى المتلقي المحدد في الزمان والمكان. ولما اتصل هذا المبدأ بالنمط، جعله يرتبط بالنص الذي هو موئل الدلالة[1].



حاول سعيد يقطين تطبيق منهج علمي ثابت (الثبات، التغير، التحول) لدراسة السرد، وذلك بغية تحديد جنسية السيرة الشعبية (اللانص) وإثبات نصيتها، غير أن ما قام به يعد مغامرة حاول فيها إكساب النص الأدبي صفة العلمية البعيدة كل البعد عن الخاصية الإنسانية المتقلبة والتي تميز الأدب، حيث يقول في هذا الصدد **عبد الرحيم الكردي:**«لقد كانت دراسة السرد محاولات لتطبيق منهج علمي على مادة غير علمية، فعلى الرغم من المحاولات الشاقة المبذولة من قبل النقاد لتحديد مادة السرد في عناصر

[1]– المصدر السابق، الصفحة نفسها.

مادية جامدة فإن هذه المحاولات لم تخرج طبيعة السرد عن أصلها الإنساني المتقلب المتمرد على قوانين الثبات»[1].

لقد تضمن كتاب الكلام والخبر دراسة **سعيد يقطين** والقائمة على تجنيس الكلام العربي القديم، حيث قام من خلال هذا الكتاب بـ:

- تعويض التراث بالنص وذلك تفاديا منه للالتباس الزمني الذي يعتري التراث، ثم عوض مفهوم النص بالكلام ليتسنى له قراءة ومعالجة كل الممارسات اللفظية التي خلفها العربي سواء تلك المعترف بها أو المهمشة من قبل النقد العربي القديم.
- عرض تصورات القدامى للكلام العربي حول تصنيف هذا الأخير وصفاته وأنماطه، مستخلصا من كل ذلك أن النقاد العرب القدامى استندوا في معالجتهم للكلام العربي من حيث الأقسام والأنواع إلى التصور البلاغي آنذاك والذي كان متأثرا ببلاغة القرآن الكريم مما أدى إلى تهميش عدد لا بأس به من النصوص وإقصائها من دائرة الأدب، كل هذا أفضى إلى ما يعرف بالنص واللانص في الثقافة العربية، مرجعا **سعيد يقطين** سبب ذلك إلى انتهاج النقاد القدامى مبدأ الملائمة النصية والقاضي بضرورة ملائمة النص للنص النموذج، وحتى يتسنى **لسعيد يقطين** معالجة هذه النصوص المهمشة اقترح مبدأ الملائمة العلمية، حيث أن من خلال هذه الأخيرة يتم فصل الذات عن الموضوع في قراءة النصوص، فتصبح بذلك كل الممارسات اللفظية قابلة لأن تكون نصا.

---

[1]– عبد الرحيم الكردي: السرد ومناهج النقد الأدبي، ص83.

- تناول الموضوع المستهدف بالدراسة ألا وهو السيرة الشعبية، حيث بين كيف تحول اهتمام القارئ العربي للسيرة الشعبية (النص المغيب)مبرزا أهم الأسباب التي أدت إلى ذلك، كما تحدث عن ماهية السيرة الشعبية والمنهج المتبع في دراستها.
- وبعد أن أزال **سعيد يقطين** إشكالية موقعة السيرة الشعبية ضمن الكلام العربي، شرع في بحثه التجنيسي لها معتمدا في ذلك على مواكبة طرائق تحليل القدماء من حيث تحديدهم لأقسام الكلام العربي وأوصافه، كما استفاد من الأدبيات الغربية (خاصة **جيرار جنيت**) من حيث مبدأ الصيغة، وكذا متابعة التجليات التي أنتجها العربي (نصوص السيرة الشعبية: سيرة "بنو هلال"، "سيف بن ذي يزن"...).

اقترح **سعيد يقطين** في بداية بحثه ثلاث معايير نقدية نستطيع أن نقول عنها أنها معايير علمية تجنيسية للأدب العربي حيث اقترح:

- ✓ المبادئ (ثبات، تحول، تغير) لتحديد ماهية الشيء وكيفية تحوله.
- ✓ المقولات (ثابتة، متحولة، متغيرة) وهذا بإسقاط المبادئ السابقة على كل المقولات النقدية.
- ✓ تجليات(ثابتة، متحولة، متغيرة) وهذا بإسقاط المبادئ السابقة على كل الإبداعات اللفظية.

فقد عد من خلال ذلك أن ما يحدد جنسية النص هي معماريته، وأن الأنواع متحولة عن الأجناس وذلك راجع لما يحدث فيها من تقاطع وتداخل بين النصوص داخل النص الواحد مما يؤدي بالنص للالتحاق بنوع معين، أما النمط فتحدده المناصات والتي تدرج النص ضمن نمط معين.

إن عمل **سعيد يقطين** هذا جعله يتفادى الوقوع في إشكالية تداخل الأجناس ولامحدوديتها، فبحسبه يتضح الجنس ويتحدد من خلال معماريته النصية (البنية)، كما أن هذا البناء لا يمكنه أن يتداخل مع أبنية نصية أخرى مما ينفي تداخل الأجناس – بحسب الناقد–، كما لا يمكن لهذه الأبنية أن تكون مرتبطة بأبنية سابقة. أما بالنسبة للأنواع فهي فسيفساء من أبنية نصية مختلفة وفي الوقت نفسه تبقى هذه الأنواع محافظة على البنية الأولى الثابتة (المحددة للجنس)، وبما أن لكل نص مناصاته التي تميزه فهي من تحدد نمطه حسب الناقد فيكون بذلك النمط تقسيم ثالث يندرج تحت كل من الجنس والنوع.

- يمكن عد ما قام به **سعيد يقطين** عمل تنظيري يتسنى من خلاله تحديد الأجناس والأنواع والأنماط الأدبية.
- وفي مرحلة ثانية وبالاستناد للمقولات النقدية العربية القديمة والغربية الحديثة حدد **سعيد يقطين** الصيغة كمبدأ للتجنيس، حيث اعتمد:

1. صيغتي الكلام (قول، إخبار).2. الأداة (شعر، نثر).3. وضع المتكلم (متكلم، راوي).

ويقدم بذلك تنظيرين اثنين بخصوص عملية التجنيس الأول يعتمد البنية أساسا للتجنيس بينما يعتمد في التنظير الثاني الصيغة كمبدأ للتجنيس، فيكشف كل هذا الخلط الذي وقع فيه الناقد من حيث محاولة الاستفادة من المناهج الغربية والعربية وفي الآن ذاته محاولته الشخصية للتجنيس.

ويبرر اختياره للصيغة (لسانية) كمبدأ للتجنيس بأن عمله يقوم على الكلام العربي وما يحدثه في المتلقي، والكلام ذو طبيعة لسانية. غير أن هذا لا ينفي وجود بنيات نصية تميز الكلام العربي. هذا من جهة ومن جهة ثانية (التنظير الثاني) نجده في

الأنواع يتحدث عن البنية الحكائية الثابتة والتي تميز جنس الخبر، ولربما يعود سبب ذلك كون الناقد يهدف إلى أن تقتصر معالجته لنص السيرة الشعبية فقط ولهذا اقتصر على تحديد بنية جنس الخبر(الوحدة الحكائية الثابتة) مستثني الأجناس الأخرى (حديث، شعر).

وحين يتحدث عن الأنواع المتحولة فإنه يحدد الموضوع أساسا للتصنيف على خلاف ما قام به في التنظير الأول حين عد التناص أساسا للتمييز. وفي الأنواع المتغيرة فإن تداخل الصيغ هو من يحددها على خلاف التنظير الأول حين عد البنية المتغيرة هي من تحدد الأنواع المتغيرة.

أما في الأنماط فنجد أن الناقد قد حددها من خلال: طريقة محاكاة الموضوع(ثابتة)، القصد (متحولة)، الأسلوب (متغيرة)، وهذا ما يختلف تماما عما جاء به في التنظير الأول حين عد أن المناصات هي من تحدد الأنماط.

بعد تقديمه لهذين التنظيرين قام **سعيد يقطين** بالتطبيق على نص السيرة الشعبية الموضوع والمقصود بالدراسة والتجنيس، حيث عد أن السيرة الشعبية تندرج ضمن جنس السرد (الخبر) بسبب بنيتها الحكائية الثابتة، وهذا ينطبق مع التنظير الأول، أما نوعها فيتجلى من خلال طرق تقديمها (الخطاب)، في حين أنه عد أن الصيغة (طرق تقديم الأخبار) أساسا للتجنيس (التنظير الأول) وليس لتحديد النوع، أما نمطها فيتجلى من خلال الغايات والأغراض التي ينشدها مرسل الخطاب وهو ما يتطابق مع التنظير الثاني. وكخلاصة لما سبق نقترح الجدول الآتي والذي يبين مدى الخلط بين التنظير والتطبيق الذي وقع فيه الناقد:

	التنظير الأول	التنظير الثاني	التطبيق
الجنس	يتحدد بسبب معمارية النص الثابتة (البنية النصية)	يتحدد عن طريق مبدأ الصيغة	يتحدد بسبب البنية الحكائية الثابتة
النوع	يتحدد بسبب تناص النصوص	الثابت: بسبب البنية الثابتة. المتحول: بسبب الموضوع، القصد، الأسلوب المتغير: بسبب تداخل الصيغ.	يتحدد من خلال طرق التقديم (الصيغة)
النمط	يتحدد بسبب المناصات	الثابت: يتحدد بسبب طريقة محاكاة الموضوع المتحول: يتحدد بسبب القصد. المتغير: يتحدد بسبب الأسلوب	يتجلى من خلال المقصد

الفصل الرابع: في الدراسة البنيوية للسيرة الشعبية

1. السيرة الشعبية من الجنسية إلى الحكائية.
2. المنهج المتبع في دراسة السيرة الشعبية.
3. البنية الحكائية للسيرة الشعبية.

الفصل الرابع: في الدراسة بنيوية للسيرة الشعبية

1. السيرة الشعبية من الجنسية إلى الحكائية:

بعد أن حدد **سعيد يقطين** جنس السيرة الشعبية والمتمثل في الخبر، اتجه للبحث في مادتها الحكائية وذلك من خلال بحثه في البنيات النصية للسيرة الشعبية.

وقد عرف الناقد الحكائية: بأنها مجموعة الخصائص والمميزات التي تلحق أي عمل حكائي بجنس محدد هو السرد، وللكشف عن حكائية السيرة الشعبية، يعمد الناقد إلى البحث في البنيات الحكائية من خلال[1]:

- ✓ البحث في زاوية اتصالها (السيرة الشعبية) بالنص بغرض الكشف عن الأبعاد الدلالية.
- ✓ البحث في زاوية اتصالها بالخطاب بهدف الكشف عن الأبعاد الجمالية والفنية.

فيميز الناقد بذلك بين النص والخطاب، حيث يهدف للكشف عن البنيات الدلالية على مستوى النص من خلال الكشف عن:الكاتب–القارئ والبناء النصي (التفاعل النصي، الرؤيات، البنيات السوسيو–لسانية)، كما يهدف على مستوى الخطاب إلى الكشف عن البنيات النحوية من خلال: الراوي– المروي له والزمن وصيغ الخطاب والرؤية/الصوت، وهو ما يوضحه الجدول الآتي[2]:

---

[1]– ينظر سعيد يقطين: قال الراوي– البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص1.

[2]– ينظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن– السرد– التبئير)، ص53.

المستوى النحوي	المستوى الدلالي
الخطاب: –الراوي. –المروي له. ب. –الزمن –صيغ الخطاب. –الرؤية/الصوت.	النص: –الكاتب. –القارئ. ب. –البناء النصي –المتعاليات النصية (التفاعل النصي). –الرؤيات –البنيات السوسيو–لسانية.

ففي زمن الخطاب يدرس الناقد العلاقة بين زمن الخطاب وزمن القصة، ومن خلال صيغ الخطاب يكشف عن نوعية العلاقات بين الخطابات وكيفية اشتغالها، ومن خلال المتعاليات النصية يبين مدى تفاعل النصوص ببعضها البعض[1].

وفي مقابل ذلك يعد **عبد الفتاح كيليطو** الحكاية مجموعة من الأحداث (الأفعال السردية) التي تتوق إلى نهاية، أي نهاية موجهة نحو غاية[2]، ليكون بذلك الفعل محور العملية الحكائية، أما **عبد الله إبراهيم** فقد عرف الوحدة الحكائية:« بأنها سلسلة الأفعال المتعاقبة زمانيا والتي يقوم بها بطل السيرة الشعبية لإشباع حاجة ما، فمحور الوحدة الحكائية هي الشخصية البطل وأفعالها من أجل الوصول إلى هدف»[3]، فبنية الوحدة الحكائية–حسب **عبد الله إبراهيم** –هي فعل متكامل يقوم به بطل السيرة الشعبية، هذه الأخيرة والتي تتكون من عدد كبير من الوحدات الحكائية المترابطة بشكل متتابع، لا

[1]– ينظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي–الزمن– السرد– التبئير–، ص53.

[2]– ينظر عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة–دراسات بنيوية في الأدب العربي–، ص39.

[3]–ينظر عبد الله إبراهيم: النثر العربي القديم–بحث في البنية السردية–، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، ط1، 2002، قطر، ص171.

تشكل نوعا سرديا إلا بالإنشاد الحي[1]، ذلك أن الأدب بالمعنى القديم(الكلام) يشكل نمطا خطابيا، ينبغي التنقيب عن مكوناته البنيوية[2]، وهذا ما ذهب إليه **سعيد يقطين** في اعتبار أن جنس السيرة الشعبية يتجلى من خلال صيغ التلفظ (من خلال صيغ الخطاب)، فهي تخضع إلى صيغ الإرسال الشفاهي، ولا تستكمل بنيتها السردية إلا خارج تلك البنية(بالإضافة إلى شخصيات السيرة الشعبية وأحداثها يلعب الراوي والمروي له دورا هاما في بناء البنية النصية والخطابية لها). فالبحث في البنيات الحكائية للعمل السردي لا يستكمل إلا بدراسة المستوى الخطابي لتلك البنيات والعكس، كما أن دراسة المستويين (الخطاب، النص) كفيلة بأن تحدد جنسية السيرة الشعبية وبنيتها الحكائية معا.

2. المنهج المتبع في دراسة السيرة الشعبية:

أ. على مستوى البنيات:

قام **سعيد يقطين** بدراسة السيرة الشعبية دراسة بنيوية، حيث:

1) انطلق من نص السيرة الشعبية كما هو وحدد بنياته ومكوناته، ثم حاول الكشف عن وظائف تلك البنيات ودلالتها بوضعها في السياق الثقافي والاجتماعي التي ظهرت فيه والسياق النصي الذي تولدت منه وصارت جزءا من بنيته عبر تحققاتها النصية المختلفة التي تتجاوز السياق الأول، وذلك عبر:
   - ✓ الكشف عن بنيات السيرة الشعبية.
   - ✓ الكشف عن علاقة تلك البنيات بالسياق التاريخي والثقافي.

---

[1]- ينظر المرجع السابق، ص201.

[2]- ينظر عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة–دراسات بنيوية في الأدب العربي–، ص21.

✓ الكشف عن علاقة تلك البنيات بالتجليات النصية المختلفة.

فرض خطاطة عامة للنص لها درجة من الكفاية والانفتاح والملاءمة مع النص(تسمح بالزيادة والنقصان بين نص السيرة الشعبية والخطاطة)، لأن السيرة الشعبية لها خصوصيتها وتميزها في حقل الإنتاج العربي والإنساني[1].

2) فقد قدم هيكلا نقديا مرنا يستوعب كل النصوص بما فيه نص السيرة الشعبية ذو الخصوصية العربية، وذلك باستخدام المنجزات السردية الغربية السابقة، ويتلخص منهج **سعيد يقطين** في معالجة السيرة الشعبية في[2]:

✓ اعتبار السيرة الشعبية بنية حكائية عربية.

✓ استخدام المنجزات السردية الغربية السابقة استخداما مرنا.

ب.على مستوى التجنيس:

يتعامل **سعيد يقطين** مع الحكائية بوصفها المقولة الجنسية الخاصة بجنس الخبر والسرد وباعتبارها كلية ثابتة تضم شبكة من المقولات الفرعية(الأفعال والعوامل والزمان والمكان)[3]. حيث يعوض الناقد الحكي بالسرد، ذلك أن الحكي يخص كل الخطابات الأدبية وغير الأدبية، فهو بذلك لا يسمح بتحديد نوع الخطاب الحكائي[4]، فيعد الحكي مبدءا ثابتا يخص كل الخطابات، في حين أن السرد أو العرض مبدأ قد يتحول بحسب المقام والمتلقي، فتكون بذلك صيغ تقديم الحكاية قانونا للتمييز بين الأنواع، بمعنى أن الحكائية عنصر ثابت يميز جنس السرد، والسرد جنس قابل لأن يعطي أنواعا مختلفة

---

[1]- ينظر سعيد يقطين: قال الراوي- البنيات الحكائية في السيرة الشعبية-، ص10.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص11.

[3]- ينظر شرف الدين ماجدولين: السرد والسرديات في أعمال سعيد يقطين، ص78.

[4]- ينظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي-الزمن- السرد- التبئير-، ص46.

عن طريق صيغ تقديم الحكاية. فقد عد الناقد أن البحث في حكائية السيرة الشعبية هو من يحدد انتمائها إلى جنس محدد هو السرد باعتبارها العنصر الثابت داخل ذلك الجنس (السرد)[1].

ج.في التمييز بين الحكائية والسردية:

يرى **سعيد يقطين** أن الدراسات العربية أدت إلى ترجمة مبهمة لمفهوم narrativité لذا عمل الناقد على تدقيق المفهوم وتحديد دلالاته، فهناك دلالتين مختلفتين نتيجة تباين منطلقات وإجراءات علمين سرديين (سيميوطيقا السرد والسرديات)[2]:

✓ ***سيميوطيقا السرد:***

موضوعهم هو المحتوى الحكائي، وذلك بناء على أن العلامة السردية تتمفصل إلى:

-دال (تعبير).

-مدلول (محتوى)، فقد ركزوا على المدلول وأهملوا الدال.

فالهدف من التحليل السيميوطيقي للسرد (الحكي) هو الإمساك بالمعنى أو الدلالة بغض النظر عن التعبيرات التي يتخذها، ويستدل سعيد يقطين بتعريف جماعة أنتروفيون ل narrativité:« إنها مظهر تتابع الحالات والتحولات المسجل في الخطاب والضامن لإنتاج معنى»[3].

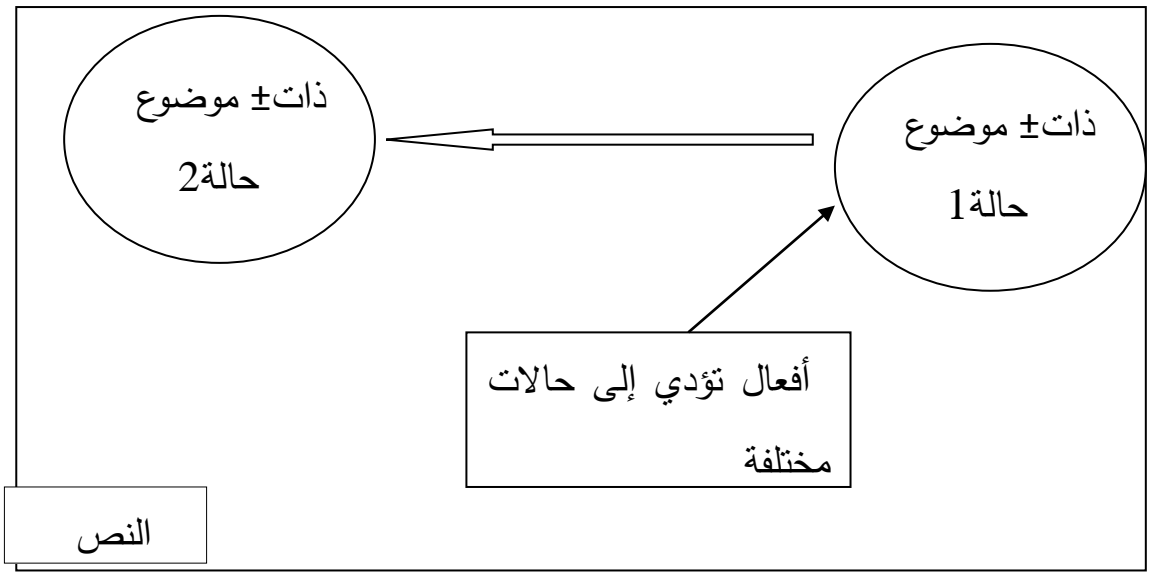
---

[1]- ينظر سعيد يقطين: قال الراوي- البنيات الحكائية في السيرة الشعبية-، ص12.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص13.

[3]-المصدر نفسه، ص14.

ويتفق آن **هيتو وبول ريكور** في اعتبار narrativité هي وصف نص لحالة بداية من جهة ومجموعة أفعال متوالية تؤدي إلى حالة ثانية من جهة أخرى.



يبين هذا المخطط أنه في الحالة الأولى تكون الذات متصلة بموضوعها(+) أو منفصلة عنه(−)، وبوجود أفعال إما تقوم بها الذات أو تقع عليها ينتج تحول من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية، بمعنى إذا كانت الذات متصلة بموضوعها سيؤدي وقوع الفعل عليها إلى الانفصال عن الموضوع أو العكس، فيؤدي هذا التحول إلى تغيير المعنى أو الدلالة داخل البنية النصية.

وفي السياق نفسه يرى **غريماس** أن narrativité أي:«نظرية الحكي تسعى إلى الاهتمام بالشكل السيميوطيقي للمحتوى»[1] فلا علاقة لها بالأدبية، فهي تتعلق بتحريك الأحداث، بمعنى أن نظرية الحكي أو السرد أو ما أطلق عليه ب narrativité تقوم

[1]- ينظر المصدر السابق، ص15.

على رصد حركة الأفعال وما تنتجه هذه الحركة من معنى، لذا يتفق **سعيد يقطين** مع **جيرار دونيس فارسي** إلى اقتراح مصطلح récitologie بدل narratologie أي الحكائيات بدل السرديات لأن الأولى موضوعها الحكي (المحتوى) أما الثانية فموضوعها السرد، الخطاب، القصة (طريقة تقديم المادة الحكائية)[1].

ويرى **سعيد يقطين** أن الحكي هو المصطلح المناسب وليس السرد وذلك لأن:

1) الحكي عام والسرد خاص.
2) الحكي= récit= narrativité.
3) الحكي موجود في الأعمال التخييلية والصورة والحركة وسواها.
4) السرد لا يمكن أن يتحقق إلا في الأعمال اللفظية.

إذن فالحكائية عامة ثابتة أما السردية فهي خاصة تميز الخطاب السردي كملفوظ.

✓ ***السرديات:***

على خلاف السيميوطيقيين يهتم السرديون بالتعبير، فهم يهتمون بالاختلاف بين الأعمال الحكائية الذي مكمنه الخطاب، لأن المحتوى (المعنى) يمكن أن يقدم من خلال خطابات متعددة لكل منها خصوصيته، لذا فإن ما يهم هو العنصر الجمالي الكامن في الاختلاف والذي يصل narrativité بالأدبية لدى السرديين، يقول **جيرار جنيت** موضحا:« الخاصية الأساسية للسردي (السردية) توجد في الصيغة وليس في المحتوى»[2]، يرى **جنيت** أنه لا وجود للمحتوى الحكائي.

---

[1]- ينظر المصدر السابق، ص15.

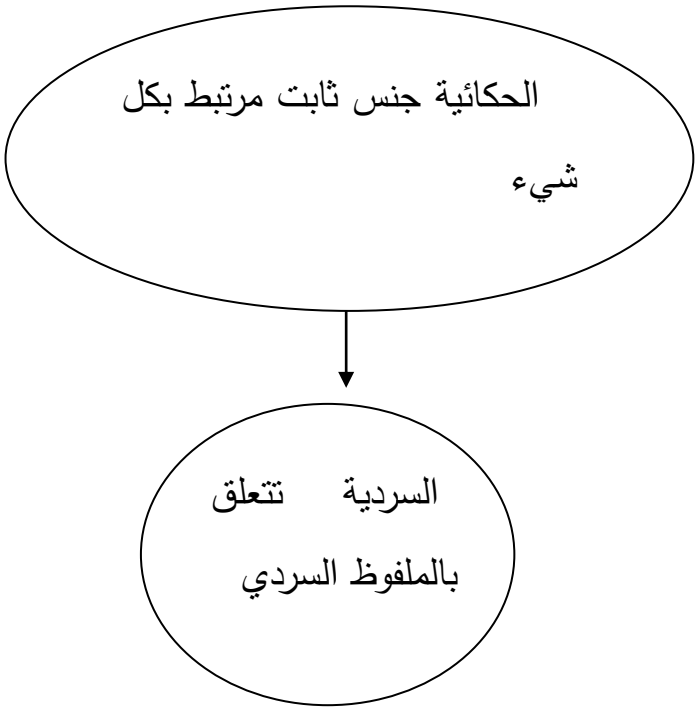
[2]- ينظر المصدر نفسه، ص16.

وبما أن الخطابات تتعدد بتعدد الصيغ التمثيلية فهو يحصر مجال السرديات على كل ما يتحدد بصيغة السرد (وليس الحكي)، فجنيت يضيق مجال السرديات ويحصر موضوعها من خلال صيغة السرد (الخطاب)[1].

أما **غريماس** فيرى أن الحكاية سابقة عن التجلي أو التحقق من خلال خطاب معين[2].

ويقدم **سعيد يقطين** خلاصة لتمام عرضه:

أن narrativité هي الحكائية لاتصالها بالقصة (المادة الحكائية، المحتوى) ويربطها بمبدأ الثبات فتتصل بالجنس(السيميوطيقيون)، وهي مصطلح مكافئ للسردية لارتباطها بالخطاب (التعبير) ويربطها بمبدأ التحول فتتعلق بالنوع (السرديون).



جنس (ثابت)

نوع (متحول)

[1]- ينظر المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص20.

واستنتاجا لما سبق، يجمع الناقد بين الدراسات النقدية للسردية، والتي أفضت إلى بروز تيارين نقديين فيها، أولهما السردية الدلالية والتي تعنى بدراسة مضمون الأفعال السردية والمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال، وثانيهما السردية اللسانية والتي تعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من رواة، وأساليب سرد ورؤى، وعلاقات تربط الراوي بالمروي.

✓ ***السيميوطيقا والسرديات الحكائية:***

يعد **سعيد يقطين** المبنى الحكائي (الخطاب: سرد، راو، زمن، مكان) [1] والمتن الحكائي أو ما يسميه بالمحتوى الحكائي (القصة: حدث، شخصية، زمن ومكان) نظيري تمييز **دي سوسير** بين اللسان والكلام[2]، فالخطاب هو الإنجاز الكلامي للقصة. لهذا قام بتحليل الحكي ومعالجته باعتبار منظورين اثنين:

✓ الجملة اللغوية (فعل وفاعل) تطابق المحتوى الحكائي.

✓ المحتويات الحكائية تطابق العالم الخارجي وتمثله.

فسعيد يقطين يزاوج بين المنظورين ويرى أن :

1) الجملة الفعلية تطابق القصة والخطاب ذلك لأن[3]:

✓ في القصة من وجهة صرفية (المستوى الصرفي) فعل(حدث)، فاعل (شخصية، زمن، مكان).

✓ في الخطاب من وجهة لغوية(المستوى النحوي) فعل (سرد)، فاعل (راوي، زمن، مكان).

---

[1]- ينظر سعيد يقطين: قال الراوي- البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص17.

[2]- ينظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي-الزمن- السرد- التبئير-، ص29.

[3]- ينظر شرف الدين ماجدولين: السرد والسرديات في أعمال سعيد يقطين، ص247.

2) إن كل تمثيل لرؤية وتصور للعالم كما يتحقق من خلال تجربة خاصة يؤدي إلى إنتاج حكائي وتتحقق الحكائية من خلال تحقق العناصر التالية:

- ✓ فعل أو حدث قابل للحكي.
- ✓ فاعل، عامل يضطلع بدور ما في الفعل.
- ✓ زمان الفعل.
- ✓ مكانه أو فضاؤه.
- ✓ فعل الحكي.

فالوحدة الحكائية للسيرة الشعبية عند **سعيد يقطين** تقوم على المحتوى الحكائي (فعل وفاعل) وطريقة تقديم هذا المحتوى، في حين يعد **عبد الله إبراهيم** الوحدة الحكائية بأنها سلسلة الأفعال المتعاقبة التي يقوم بها بطل السيرة الشعبية، وتستدعي رحيلا عن المكان الذي يقيم فيه والذهاب إلى مكان خصومه ثم انتصار فتحقيق للدعوى، وتتضمن الوحدة الحكائية حسب **عبد الله إبراهيم** خمسة عشرة فعلا يقوم بها البطل أو تكون لصالحه[1]، فالسيرة الشعبية حسب الناقد تقوم على الفعل (فعل البطل) متجاهلا بذلك الشخصية الحكائية والزمان والمكان داخل السيرة الشعبية.

3. البنية الحكائية للسيرة الشعبية

إن الانطلاق –حسب **سعيد يقطين**– من البنية الزمانية الكبرى يبين أن الشخصيات التي تناولتها السير كانت محل اهتمام الذاكرة الشعبية العربية، ومع مر السنين كانت تتوالد الأخبار والحكايات حول هذه الشخصيات، بمعنى كل التراكمات

[1]– ينظر عبد الله إبراهيم: النثر العربي القديم–بحث في البنية السردية– ص188،171–199.

المختلفة عبر الحقب التاريخية (على صعيد المواد الحكائية)، تم استثمارها والإضافة إليها لتشكيل هذه النصوص وفق سيرة معينة ورؤية خاصة. ففي الفصل الأول من كتابه"قال الراوي" قام **سعيد يقطين** بإحصاء عدد مجلدات السيرة الشعبية وصفحاتها وأكد على أنها تحتوي على حشد كبير من الشخصيات الثابتة والمتحولة والعارضة وانتقالات مختلفة في الزمان والمكان، كما قام بعرض عدد من آراء بعض دارسي السيرة الشعبية حول بنيتها ليخلص إلى فرضيتين اثنتين[1]:

- الفرضية الأولى(**عبد الحميد يونس، الأدلبي**): تقوم السيرة الشعبية على بنية الإطناب أي التكرار والضخامة والحشو كما أنها تمزج بين الشعر والنثر.
- الفرضية الثانية(**نبيلة إبراهيم، فاروق خورشيد**): تقوم السيرة الشعبية على الوحدة العضوية كما تتميز بنمو شخصياتها وتطورها مع الزمن ومع الأحداث.

ويؤكد **سعيد يقطين** الفرضية الثانية (الوحدة العضوية)، وينطلق من أسس علمية ونظرية ليؤكد ذلك، حيث يعتمد مفترضين اثنين:

- ✓ **المفترض الأول**: السيرة الشعبية جملة حكائية تتمفصل إلى عدة جمل وجب علينا البحث فيما يوحدها تركيبيا ودلاليا.

مبرر المفترض الأول:

1. الجنس: فالسيرة الشعبية لها خصائصها البنيوية والطبيعية التي يميزها عن الأنواع السردية الأخرى فهي سيرة شعبية عربية.

[1]– ينظر سعيد يقطين: قال الراوي– البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص25.

2. النوع: تتفرع السيرة الشعبية إلى أنواع سير(سيرة سيف ، سيرة عنترة...) ⇦ مبدأ التراكم.

إن اعتبار السيرة الشعبية مجموعة من البنى المترابطة هو من يحقق وحدتها العضوية، هذا من جهة ومن جهة ثانية خضوع هذه البنى لإمكانية التحول عبر الزمن يبين ثبات هويتها الجنسية وتعدد أنواعها.

- ✓ **المفترض الثاني:** السيرة الشعبية العربية هي مجموع كل السير العربية ولكننا نجدها قابلة لأن تختزل إلى جمل صغرى تعدد بتعدد السير[1]:

السيرة الشعبية= (جملة كبرى)، (سيرة كبرى)= مجموع سير العربية } تراكم

⟺ سيرة1 (عنترة) } اختزال

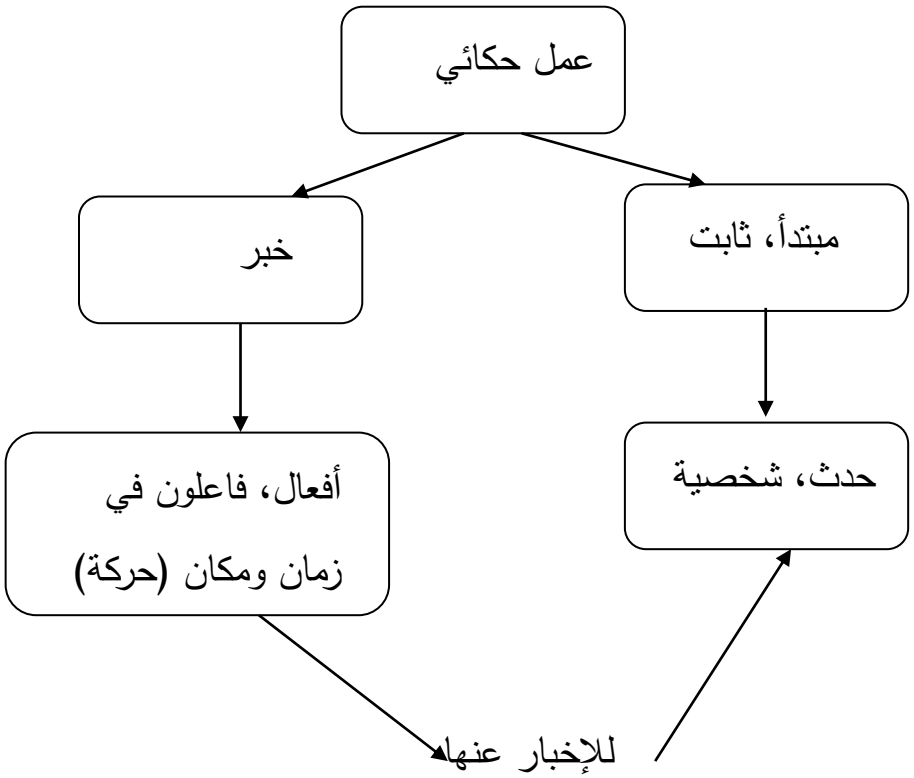
فانطلاقا من المفترض الأول والثاني يمكننا تفسير بنية الإطناب، وذلك بتعويض التكرار بالتراكم والاختزال والذي يمكننا من اقتحام البنيات السردية للسيرة الشعبية، حيث يرى **سعيد يقطين** أن مجموع السير العربية وعن طريق التراكم (تتشابه من حيث أنها ترتبط بشخصية محورية) يشكل بنية دلالية كبرى أو جملة كبرى في حين تمثل السيرة الواحدة صورة مختزلة عن كل السير الأخرى فتكون بذلك بنية دلالية صغرى أو جملة صغرى، فتراكم الوحدات الحكائية في الجملة الكبرى يمكن إسقاطه على الجملة الصغرى لتكون هي الأخرى تراكما لمجموع من الوحدات، ذلك أن المنهج البنيوي والذي انتهجه الناقد لا يدفع فقط إلى استنباط تماثلات المضمون بل إلى تشاكلات الشكل الكلية والدالة[2]، بمعنى أن التشاكلات والتماثلات الموجودة على مستوى البينة الكبرى هو نفسه

---

[1]- ينظر المصدر السابق، ص28.

[2]- ينظر المصطفى الشادلي: البنيوية في علوم اللغة، تر: سعيد جبار، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2015، القاهرة، ص 86

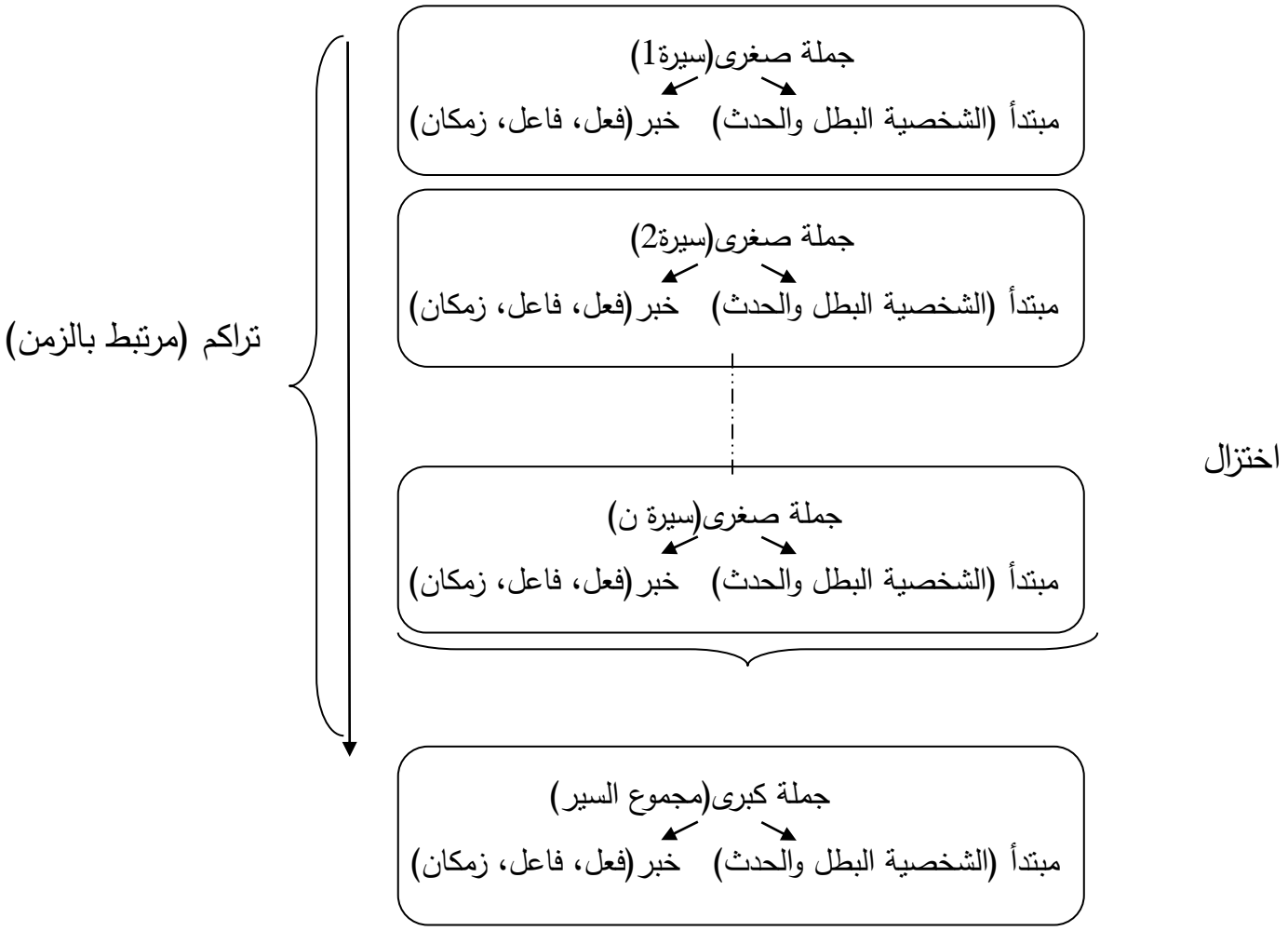
قائم في البنية الصغرى والمكونة للبنية الكبرى، وأعطى **سعيد يقطين** عند تحليله للسيرة الشعبية بنيويا عدة مصطلحات كالبنية الكبرى والبنية الصغرى وكذلك الجملة الكبرى والجملة الصغرى ويقصد بالجملة الكبرى أن السيرة الشعبية جملة كبرى تتضمن عدد من الجمل الصغرى ومثل الجملة بالجملة الاسمية (مبتدأ وخبر).



ويتطابق هذا الشكل مع ما قدمه **سعيد يقطين** سلفا حول الثبات والتحول،حيث تتطابق فيه الأحداث والشخصية مع الوحدة الحكائية من حيث الثبات كما يتطابق فيه الفعل والفاعل مع طريقة تقديم الحكاية من حيث التحول والتغير، ليصبح الثبات والتحول مبدأين أساسيين في عمل الناقد النقدي ليشمل كل الدراسة البنيوية للسيرة الشعبية وتجنيسها.

كما تمثل هذه الخطاطة جملة كبرى مختزلة يمكن أن تعطينا جمل لا حصر لها عن طريق مبدأ التراكم، بمعنى أن الجملة الصغرى (لسيرة الشعبية) تحوي عدد لا حصر

له من الوحدات الحكائية بحيث يمكننا تمثيل هذه الوحدة الحكائية بالجملة الاسمية يكون فيها المبتدأ ممثلا بالشخصية البطل أو الحدث الرئيس(النبوءة مثلا) والثابتة عبر كل الوحدات الحكائية والسير، في حين يكون الخبر مجموعة الأفعال والفاعلون والزمن والفضاء والذين يتغيرون بتغير الوحدة الحكائية، وكما قلنا سابقا أن الجملة الصغرى هي صورة مختزلة عن الجملة الكبرى ، والتي تكون هي الأخرى ممثلة بمبتدأ (الشخصية البطل أو الحدث) ويكون خبرها مجموع السير وما يتضمنه من وحدات حكائية (أفعال، فاعلون، زمن، فضاء) ويمكننا تمثيل هذه الوحدات الحكائية عبر المخطط التالي[1]:



[1]- ينظر سعيد يقطين: قال الراوي- البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص32.

أ. البنية الحكائية الكبرى والبنيات الصغرى:

بعد عرضه لمفهوم البنية الكبرى والبنية الصغرى والعلاقة التي تربط بينهما قصرت دراسته على السيرة الواحدة باعتبارها نموذجا وصورة عن كل السير الأخرى، مفترضا أن السيرة الشعبية تحمل هي الأخرى بنية دلالية كبرى وبنية دلالية صغرى، ذلك أن البنية هي مجموع العناصر المتشابهة والمشابهة للبنية الكلية والمتسقة فيما بينها، فبدأ **سعيد يقطين** بعرض مختلف الانشغالات التي قامت على ضبط وتحديد البنية الكبرى والبنيات الصغرى بدءا من[1]:

1) الشكلانيون الروس: الذين رأوا أن مجموع الحوافز يعطي لنا المادة الحكائية(والحافز هنا يمثل الدعوى).
2) فلاديمير بروب: يرى أن أفعال الشخصيات هي التي تحدد الوظائف في العمل الحكائي.
3) غريماس: يرى أن البنية الحكائية الأساسية تقوم على: التحريك، القدرة، الانجاز، والجزاء ومن أجل ضبط المسار الحكائي اعتمد قاعدة الموجهات والتي تحدد مختلف الانجازات.
4) رولان بارت: عد الوظيفة وحدة في المحتوى الحكائي واختزلها إلى:
   - وظيفة ذات طابع أساسي (نواة).
   - وظيفة تكميلية (دورها ملء الفضاء الحكائي).
   - مؤشرات طوابع الشخصيات وأحاسيسها.
   - محددات للزمان والفضاء.

[1]- ينظر المصدر السابق، ص31-33.

ويهدف **سعيد يقطين** من خلال منهجه البنيوي إلى إعادة تأسيس وحدة العمل الأدبي تجريديا (السيرة الشعبية) من خلال البنيتين الكبرى والصغرى وكشف مبدأ انسجامه، فبهذا يشتغل هذا المنهج البنيوي في عمق العمل وفي جوهر هيكله بعيدا عن الماهية، فالبنيوية تمارس تقطيعات متزامنة في تعاقبها وذلك للكشف عن قوانين تولد النسق[1]، بمعنى الكشف عن العلاقات التي تربط البنى الصغرى والمتعاقبة زمانيا لتكشف لنا عن قوانين تولد البنية الكلية (الكبرى).

ب.عناصر الوحدة الحكائية

✓ ***الوظائف:***

اعتمادا على آراء الغربيين وأبحاثهم في الحكائية قسم **سعيد يقطين** الوظيفة في العمل الحكائي إلى قسمين[2]:

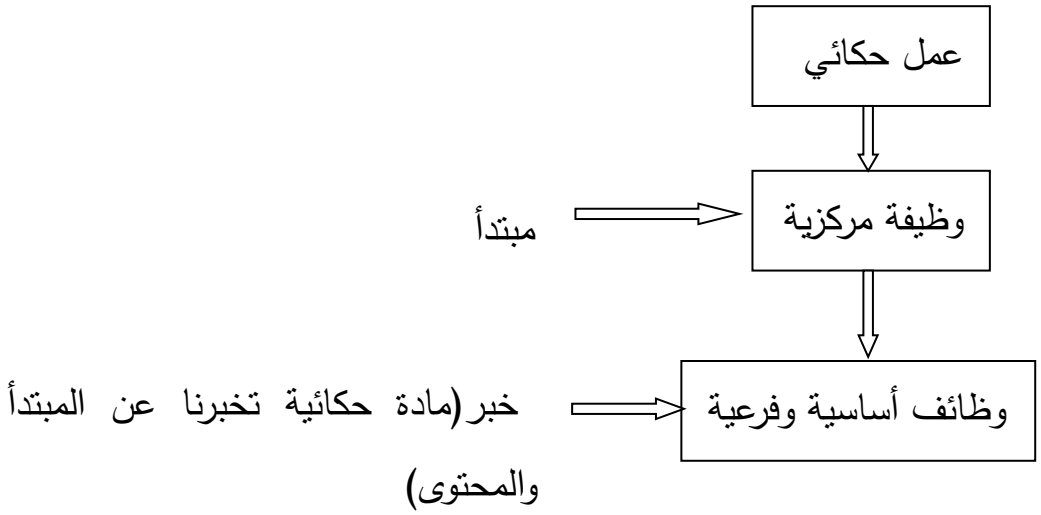
- ✓ وظيفة مركزية: الوظيفة الأم= الفعل المركزي= بؤرة الحكي، بحيث تكون كل الأفعال متصلة بالفعل المركزي.
- ✓ وظائف أساسية: وهي الأفعال التي تتولد من الفعل المركزي وبالعودة إلى الخطاطة السابقة يمكن إعادة تشكيلها كما يلي[3]:

---

[1]- ينظر المصطفى الشادلي: البنيوية في علوم اللغة، ص87.

[2]- ينظر سعيد يقطين: قال الراوي- البنيات الحكائية في السير الشعبية-، ص35.

[3]- ينظر المصدر نفسه، ص36.



فعلاقة الوظيفة المركزية بسواها من الوظائف كعلاقة المبتدأ بالخبر (جملة فعلية: فعل وفاعل)، فمن البنية إلى الوظيفة ذلك أن الوظيفة (الفعل) هو المحرك الأساسي للسرد عامة وللسيرة الشعبية خاصة.

✓ **بنية العمل الحكائي من حيث الوظائف:**

يرى **سعيد يقطين** أن العمل الحكائي يقوم على وظيفة مركزية (دعوى) ووظائف أساسية (الأوان، قرار، نفاذ).

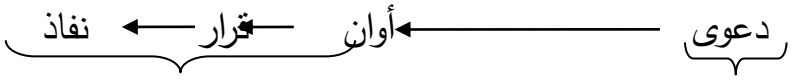
دعوى ← أوان ← قرار ← نفاذ

وظيفة بنيوية — وظائف أساسية

1-بنية العمل الحكائي كلية:

- الدعوى: غاية العمل الحكائي والشيء الذي يستند إليه في انبنائه.
- الأوان: ميلاد البطل مثلا (لحظة بداية تحقق الدعوى).
- القرار: انجاز الدعوى.
- النفاذ: تحقق الدعوى.

2-بنية الوظيفة الأساسية:



وظيفة بنيوية وظائف فرعية

«إن علم اللغة البنيوي يهدف إلى الكشف عن قوانين كلية، سواء كانت بالاستنباط أو الاستدلال، مما يعطي هذه القوانين صفة مطلقة»[1]، لذا فإن هذه البنية (بنية الوظيفة) التي توصل إليها **سعيد يقطين** من خلال منهجه البنيوي تفسح المجال للتقعيد الاستنباطي لبنية السيرة الشعبية، هذا التقعيد كما يقول **جان بياجيه** يترجم بمعادلة رياضية، أو يمر بواسطة نموذج إحيائي آلي، حيث توجد درجات مختلفة من التقعيد الاستنباطي تتوقف على قرارات المنظر في حين يجب تحديد نمط البنية التي يحددها[2].

تتم الوظيفة المركزية والوظائف الأساسية على المحور الأفقي وهذا يستلزم تعيين البنية الكبرى للسيرة الشعبية وتمثل لنا اختزال (نموذج) لباقي البنيات الصغرى.

أما المستوى العمودي فتتم عليه مختلف البنيات الصغرى التي تتحقق من خلال عملية التراكم الحكائي.

وبمقتضى تعريف **هاريس** للخطاب بأنه :« ملفوظ طويل، أو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض»[3]، يرى **سعيد يقطين** أن التوزيعات المنظمة لعناصر النص تعبر عن انتظام معين للبنية، ومحدد هذا الانتظام

---

[1]- أديث كريزويل :عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، عربية للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1993، ص40.

[2]- جان بياجيه: البنيوية، ص8.

[3]- ينظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي-الزمن- السرد- التبئير-، ص17.

بين متتاليات الجمل يكمن في التوازي، حيث يسمح تشكل طبقات التوازي الحاصلة وفق محورين عمودي وأفقي من ضبط بنية النص، بحيث تظهر في المحور الأول العلاقات بين طبقات التوازي داخل كل جملة في النص أما المحور العمودي فإننا نجد تتابع الجمل حسب ترتيبها كما هي في النص (المتن)[1]. ويفسر ذلك بتتالي البنيات الأساسية (دعوى، أوان، قرار، نفاذ) على المحور الأفقي والمتعلق بالزمن الفعلي لحدوث تلك الوظائف داخل البنيات الأساسية، في حين تتابع وتتراكم هذه البنيات على المحور العمودي لتحقق وتنجز البنية الكلية للعمل الحكائي(الوظيفة المركزية) والتي تتشكل هي الأخرى وبصورة مختزلة عن الوظائف الأساسية من (دعوى، أوان، قرار، نفاذ)

إن بنية الوظائف الأولى الأساسية للسيرة الشعبية التي استخرجها **سعيد يقطين** هي: دعوى، أوان، قرار، نفاذ، وبواسطة التقعيد الاستنباطي وباستعمال نموذج آلي وباستعمال كذلك مبدأي التراكم والاختزال يمكننا استخلاص البنية الكبرى للسيرة الشعبية كما يلي:

تصطف البنى الأساسية والتي تمثل مجموع الوظائف المتتابعة زمانيا(دعوى، أوان، قرار، نفاذ) على المحور الأفقي بحيث تكون(البنى) متوازية على المحور العمودي، وتوازي البنيات يفسر بأن بعض الوظائف تقع في نفس الزمن، كما أن التتابع الزمني للوظائف ضروري لأن بعد حصول الدعوى تأتي وظيفة الأوان أي بداية تحققها ثم اتخاذ القرار على تحقيقها ثم النفاذ أي تحقق الدعوى، إن التراكم الحكائي للبنيات الأساسية على المحور العمودي يتعلق بتراكم الوظائف وليس بالسيرورة الزمنية، هذا التراكم والتتابع أو ما يسميه الأخضر بن السايح التوالد الحكائي المتناسل من الحكاية المركزية التي

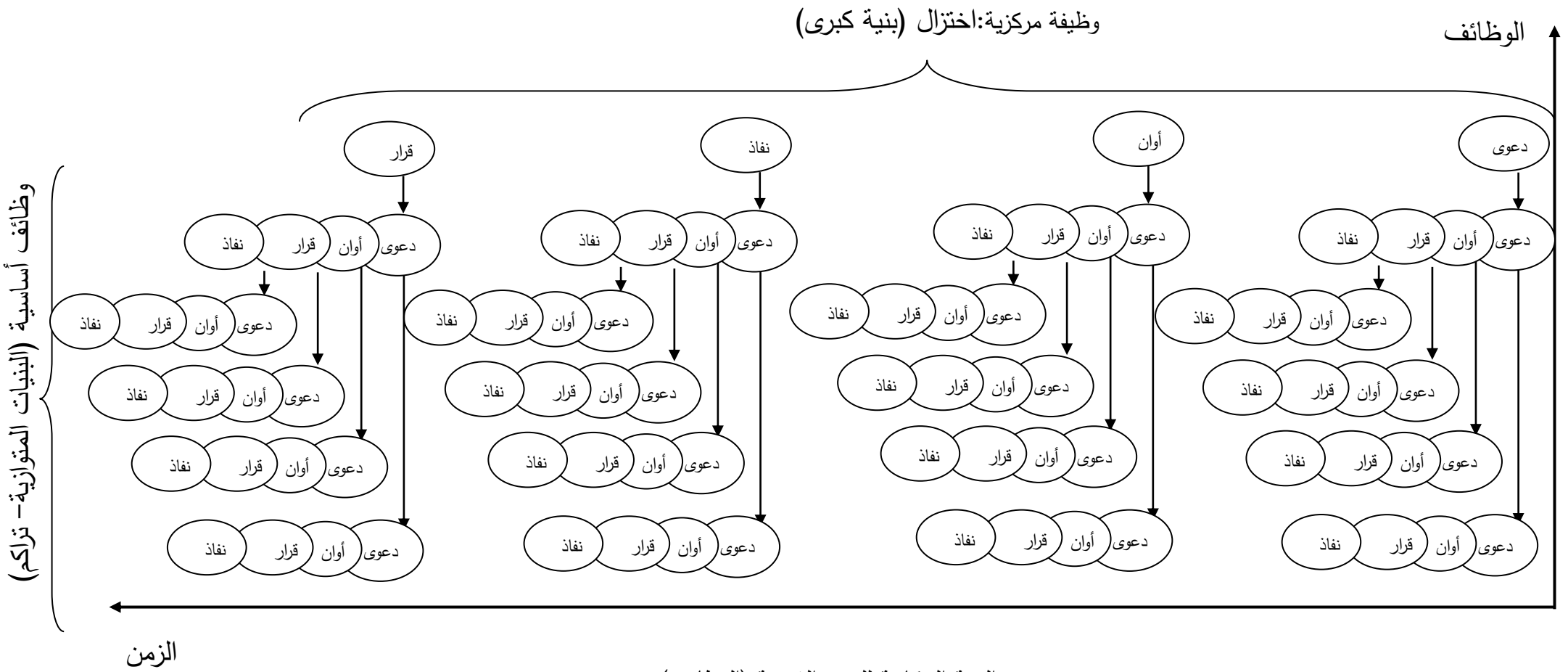
[1]– ينظر المصدر السابق، ص18.

تمثل النواة[1] هو من يحقق البنية الحكائية الكلية للسيرة الشعبية، وباعتبار هذه الأخيرة نوع يندرج تحت جنس السرد القائم على تلوين البنيات الحكائية وتنويعها، فإنها تعمل على توظيف المحكيات الصغرى المتشعبة والمنشطرة بدورها عن محور الحكي الرئيس الذي تمثله الحكاية (البنية الحكائية) النواة[2]. كما أن الخبر (السيرة الشعبية) لا يقدم منغلقا على ذاته بل هو حدث مفتوح على استئناف توليد أخبار أخرى[3].

[1]- ينظر الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة -قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى-، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2011، ص166.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص167.

[3]- ينظر عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردي، ص22.



البنية الحكائية للسيرة الشعبية (الوظائف)

تراكمات الوحدات الحكائية يؤدي إلى تحقيق الأوان، القرار، النفاذ.

يقوم العمل الحكائي عند **سعيد يقطين** على وظائف (بنى، جمل) تتمفصل هذه الوظائف إلى وظيفة مركزية (الدعوى) ووظائف أساسية (أوان، قرار، نفاذ) وأخرى فرعية، ومن جماع كل هذه التمفصلات تصطف مختلف العوالم الحكائية وتتحرك مشكلة العالم الكلي للسيرة الشعبية:

أ. الوظيفة المركزية (الدعوى):

الدعوى هي ما يدعيه الإنسان حقا أو باطلا، لذا فالوظيفة المركزية ذات طبيعة استقبالية(الإخبار بما سيقع)، إما قابلة للتحقق أو عدمه وتركز على شخصية محددة هي البطل المركزي، كما أن الوظيفة المركزية تتحقق على لسان شخصية لها معرفة خاصة أو مجابة الدعوة، أو بواسطة رؤيا خاصة، ويقسم **سعيد يقطين** الوظيفة المركزية إلى[1]:

1) بحسب طبيعتها:أ. قابلة للتحقق. ب. غير قابلة للتحقق.
2) بحسب الإيمان بها من قبل الشخصيات إلى: أ.الإيمان بها. ب.عدم الإيمان بها.
3) بحسب العمل بمقتضاها إلى : أ.العمل على تحقيقها. ب.العمل على عدم تحقيقها.

تأتي الوظيفة المركزية (الدعوى) مختزلة لمختلف عوالم السيرة وتراكماتها فهي تقدم لنا بشكل مكثف أهم أطراف العمل الحكائي، ومكوناته الأساسية، خاصة ما اتصل بالفاعل والفعل المركزيين، فهي مولدة للحكي ومحركة له وفي الوقت نفسه تثير

[1]– ينظر سعيد يقطين: قال الراوي– البنيات الحكائية في السيرة الشعبية–، ص48.

أسئلة عديدة لدى المتلقي، فتثير بذلك مجموعة من الاحتمالات الحكائية لديه تجيب عنها الوظائف الأساسية، وهذا ما يحقق الترابط بين الوظيفة المركزية والوظائف الأساسية.

ب. الوظائف الأساسية في السيرة الشعبية

تتمفصل السيرة الشعبية إلى بنيات حكائية صغرى، بحيث تصبح لكل بنية صغرى وظيفة مركزية ووظائف أساسية، فالسيرة الشعبية تضم بنية حكائية كبرى (دعوى، أوان، قرار، نفاذ) وكل عنصر منها يضم بنيات حكائية أخرى تساهم كلها في تحقيق الدعوى أو الوظيفة المركزية كما أنها تحقق انسجام النص وقيام بنية الإطناب على أسس مضبوطة ومتلاحمة، وتتمثل الوظائف الأساسية في[1]:

- ✓ الأوان: بعد الدعوى المركزية والتي تفرض وجود يأتي الأوان لتحقيق هذه الدعوى إلا بنية الأوان (الوظيفة الأساسية) تتطلب معرفة، فبإدراك صاحب الدعوى للدعوى يبدأ الأوان لتنفيذها غير أن العلاقة بين الأوان والدعوى لتنفيذها غير أن العلاقة بين الأوان والدعوى قد تكون مباشرة وقد تأخذ قرونا لتحققها. إن بنية الأوان هي الأخرى تضم بنيات ووظائف فرعية إما ضد الدعوى وإما معها تساهم مجتمعة في بناء الوظيفة الأساسية الأوان من جهة ومن تحقق الدعوى من جهة أخرى، كما أن هذه الوظائف الفرعية يندرج تحتها وظائف مركزية وأخرى أساسية (دعوى، أوان، قرار، نفاذ).

[1]-ينظر المصدر السابق، ص37.

- ✓ القرار: بعد معرفة صاحب الدعوى بالدعوى والبدء في تحقيقها، ولكي يتسنى تحقيق الدعوى يجب امتلاك البطل (صاحب الدعوى) اجل اتخاذ القرار لتنفيذها.

والوظيفة الأساسية (القرار) هي الأخرى تتضمن عدة وظائف فرعية تسهم في بنائها من جهة وتحقق الدعوى المركزية من جهة أخرى، فكل وظيفة أساسية هي بنية حكائية تندرج تحتها بنيات حكائية أخرى تساهم مجتمعة في خلق وتحريك العمل الحكائي.

- ✓ النفاذ: بعد معرفة صاحب الدعوى بالدعوى وحصوله على الإرادة الكافية لتحقيق الدعوى، وجب توفر لديه القدرة الكافية لتحقيق تلك الدعوى، ويعتبر سعيد يقطين النفاذ آخر الوظائف الأساسية لاكتمال الحكي في السيرة الشعبية وتحقيق الدعوى المركزية التي قامت عليها.

قسم **سعيد يقطين** السيرة الشعبية إلى بنية كبرى وبنيات صغرى وكل بنية كبرى هي صورة مختزلة عن البنيات الصغرى تضم وظيفة مركزية (الدعوى) والتي تقوم عادة عليها أحداث السيرة الشعبية ووظائف أساسية (أوان، قرار، نفاذ) وكل وظيفة تتضمن بنيات صغرى تتمفصل هي الأخرى إلى (أوان، قرار، نفاذ) وتتداخل فيما بينها تارة وتتسلسل تارة أخرى مشكلة تراكم وتداخل الوظائف مما يؤدي إلى بنية الإطناب داخل البنية الحكائية في السيرة الشعبية.

إن تتالي الحكي يؤدي إلى تتالي البنيات الحكائية وتداخلها مع الدعوى المركزية، كما تكون هذه البنيات مع تحقيق الدعوى أو ضد تحققها مما ينتج عنه برامج حكائية مع الدعوى وأخرى مضادة لها.

موجهات الوظائف:إن كل الوظائف تقوم على موجهات:

وظائف	موجهات
دعوى	الوجوب (وجوب الفعل)
أوان	المعرفة
قرار	الإرادة
نفاذ	القدرة

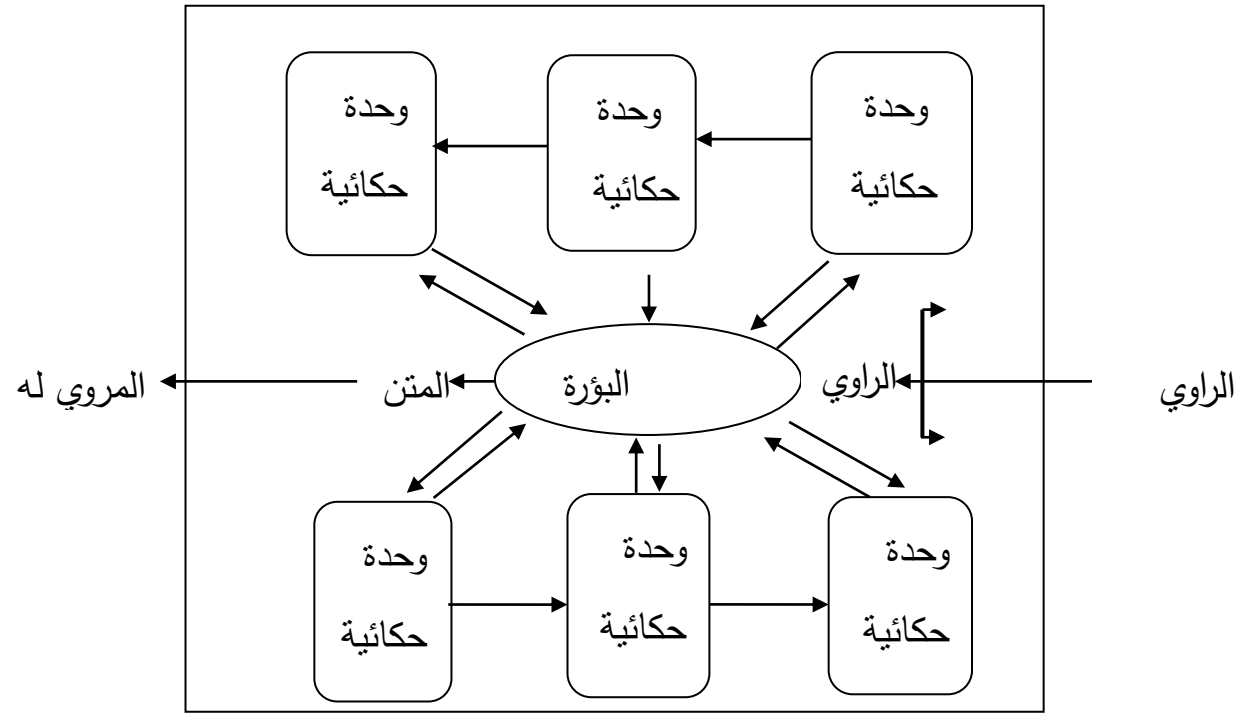
إن هذا التكامل والتداخل بين الدعاوى ومختلف الوظائف المتصلة بها يكون سواء على صعيد المستوى الأفقي أو العمودي، كما أن تفاعل البنيات عن طريق التضاد يحقق انسجام السيرة الشعبية. ذلك أن البنية هي حصيلة العلاقات والتراكيب التي تربط العناصر وتشكل قوانينها (قوانين المجموعة)[1]، فالبنية الكبرى للسيرة الشعبية تتشكل من العلاقات الأفقية والعمودية للبنى الصغرى (مجموع عناصرها).

وفي دراسته للنثر العربي القديم اعتبر **عبد الله إبراهيم** أن السيرة الشعبية تتألف من وحدات حكائية تشمل سلسلة الأفعال التي يقوم بها البطل[2]، كما أن للسيرة الشعبية بؤرة مكانية تربط بين هذه الوحدات الحكائية، ليخلط بذلك بين المكان والفعل على خلاف **سعيد يقطين** الذي جعل من الفعل والفاعل والزمان والفضاء على محاور

[1]– ينظر جان بياجيه: البنيوية، ص10.

[2]– ينظر عبد الله إبراهيم: النثر العربي القديم–بحث في البنية السردية–، ص 179.

متوازية خلال دراسته لبنية السيرة الشعبية ويسقطها بعد ذلك ليحصي عدد التقاطعات والتداخلات فيما بينها (الفعل والفاعل والزمان والفضاء)، كما أنه أسند لكل محور من هذه المحاور بؤرته الخاصة به. بينما تطرق **عبد الله إبراهيم** للزمن عبر حديثه عن الاستباقات والإلحاقات التي قد تحدث في السيرة الشعبية[1]، ليكون بذلك تحليله قائما على الفعل لا غير كما يبينه المخطط التالي[2]:



يقع الراوي خارج متن السيرة الشعبية حيث يخبر المروي له بهذا المتن، مبتدئا بطفولة البطل والتي يعتبرها **عبد الله إبراهيم** تقع خارج المتن أو بمثابة مقدمة له، ثم ينتقل بين الوحدات الحكائية المتعاقبة لينسج في حركة محورية مركزها البؤرة المكانية

[1]– ينظر عبد الله إبراهيم: النثر العربي القديم–بحث في البنية السردية–، ص177.

[2]– ينظر المرجع نفسه، ص200.

متن السيرة الشعبية وينفصل عن هذا النسيج ليصف مرحلة التوريث كخاتمة لهذا المتن[1].

✓ ***الشخصيات: الفواعل والعوامل:***

اهتم دارسوا السيرة الشعبية بالجانب التاريخي المقارن والموضوعاتي والنفسي والذي يضيء لنا جوانب مهمة عن السيرة الشعبية وتشكلاتها وتحولاتها وصلاتها بالسياقات الاجتماعية والتاريخية، ولكنها ورغم ذلك اهتمت فقط بما قبل النص (الجانب التاريخي) ولم تعالج الجانب الآني(تحليل النص)[2]، لذا يهدف **سعيد يقطين** إلى الكشف عن البنيات الداخلية للنص والنظر إلى الشخصية كمجموعة من العلامات والبنيات التي تعتمد وجودها في النص والنظر إليها في ذاتها وفي مقوماتها التي تمنحها صفتها الشخصية المميزة والتي تكتسبها في علاقاتها بغيرها من الشخصيات، لذا حدد **سعيد يقطين** النظر إلى الشخصية من خلال ثلاثة أبعاد[3]:

1. النظر إلى الشخصية من خلال الصفات والأفعال والمقاصد.
2. ربط الشخصيات بالوظائف المركزية والأساسية.
3. اختزال الشخصيات المتعددة والمتراكمة بحسب علاقاتها بالأفعال التي تقوم بها بهدف استجلاء بنياتها المشتركة والمختلفة والبحث في التي تربط بينها في مجرى الحكي.

عالج **سعيد يقطين** الشخصية في السيرة الشعبية من خلال رصد[4]:

---

[1]– ينظر المرجع نفسه، ص201.

[2]– ينظر سعيد يقطين: قال الراوي– البنيات الحكائية في السيرة الشعبية–، ص88.

[3]– ينظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- ينظر المصدر نفسه، ص92.

- ✓ الشخصيات: رصد صفاتها داخل أطر اجتماعية أو عوالم يعني البحث في الصفات.
- ✓ الفواعل: رصد الأفعال والانجازات والأحداث التي تقوم بها شخصية ما يعني البحث في الفعل.
- ✓ العوامل: رصد الفواعل التي تنجز أفعالها وفق معايير محددة أو معايير خاصة يعني البحث في المقصد.

1. الشخصيات:

قسم **سعيد يقطين** الشخصيات إلى بنيات شخصية كبرى وأخرى بسيطة ومركبة[1]:

1.1 البنيات الشخصية الكبرى:

أ. شخصيات مرجعية: وهي التي استقاها الراوي من مصادر أخرى ووظفها في السيرة الشعبية محافظا على بعض ملامحها، مثل : شخصية الزير سالم، عنترة بن شداد.

ب. شخصيات تخييلية: وهي التي لا نجد لها اسما تاريخيا محددا ولكنها ذات ملامح واقعية، وقد يضفي الراوي الطابع التخييلي على الشخصية المرجعية فتتداخل مع الشخصية التخييلية.

ج. شخصيات عجائبية: شخصيات لها تكوين مخالف لما هو مألوف (الجن، الساحر، الممسوخات...)، وهي شخصيات مرجعية من مصنفات عربية فتتداخل بذلك مع الشخصيات المرجعية.

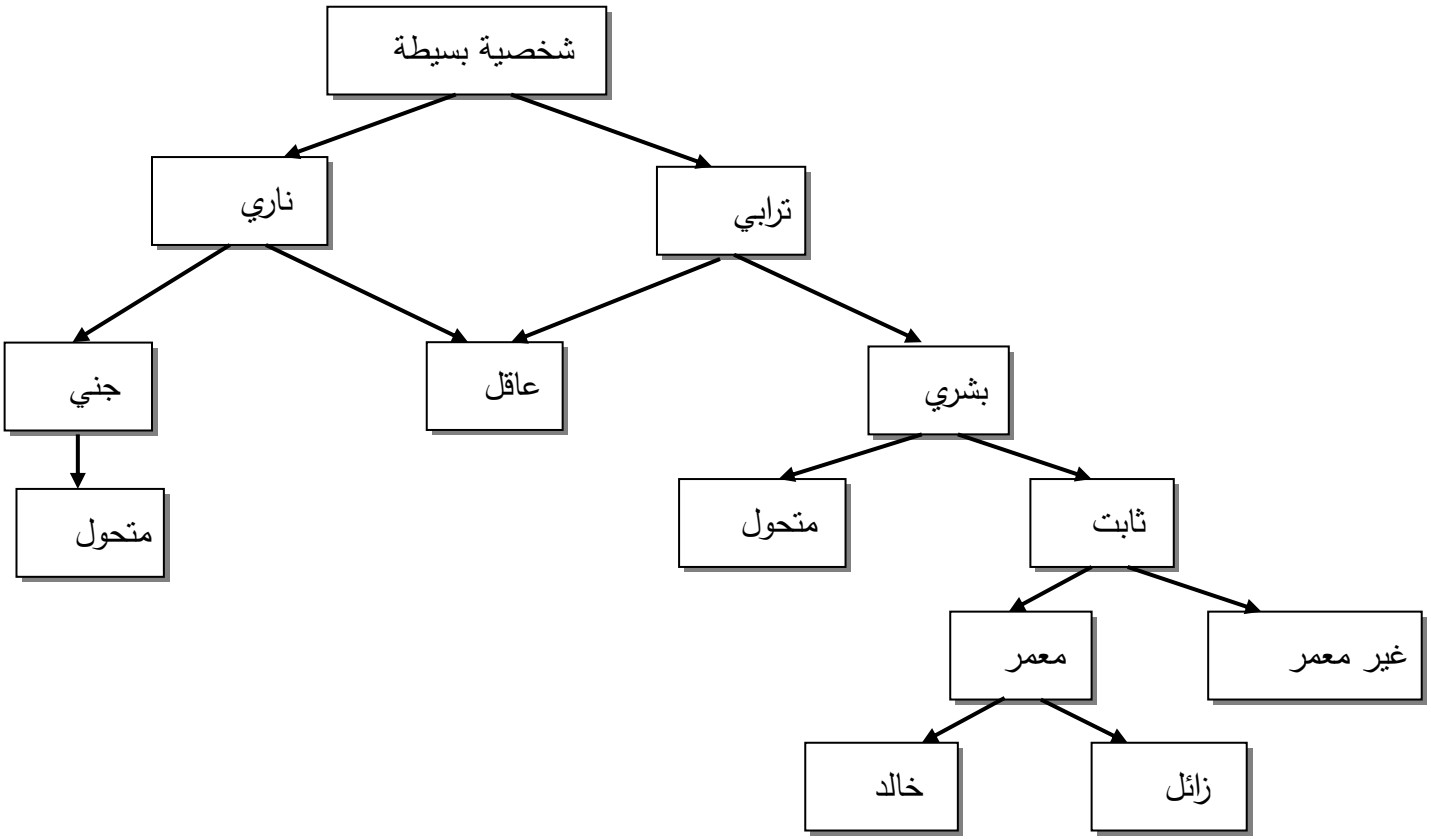
---

[1]- ينظر المصدر السابق، ص94-115.

2.1.البنيات الشخصية البسيطة والمركبة:

ويتم تصنيفها حسب مكوناتها الفيزيائية ومصدرها وصفاتها المورفلوجية:

أ. البنيات الشخصية البسيطة[1]: تنتمي إلى جنس واحد ويميزها من حيث العنصر: ترابي، ناري. ومن حيث العقل: إسلام، كافر. الصفة: (فيزيائيا) ثابتة أو متحولة (ساحر، ولي صالح...). الحياة: معمر/غير معمر، موت/خلود.

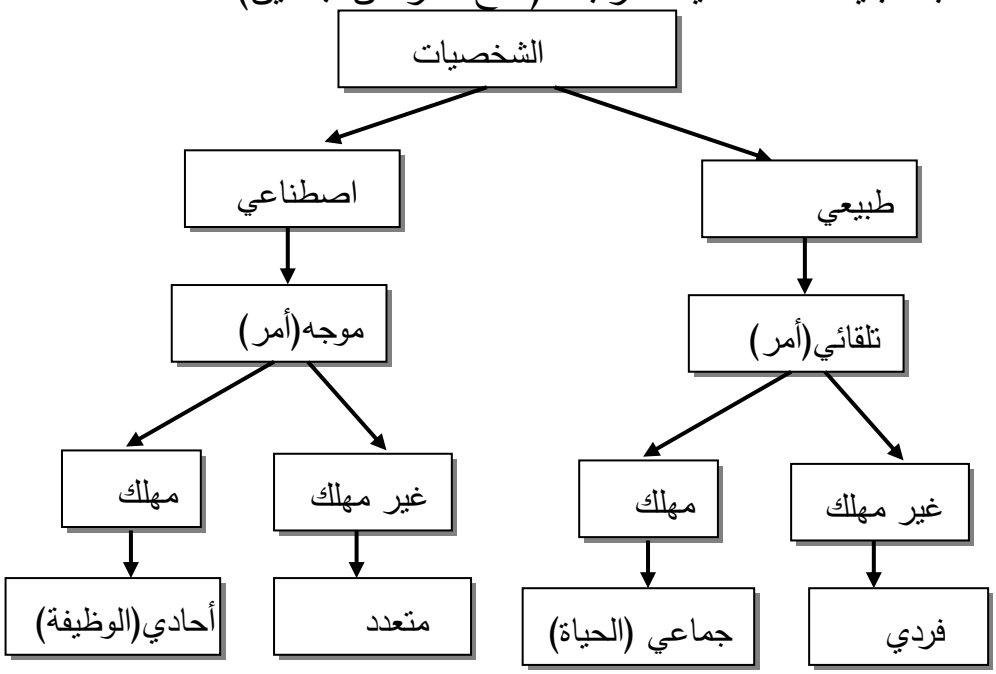


الشكل: بنية الشخصيات البسيطة[2].

[1]– ينظر المصدر السابق، ص104.

[2]– ينظر المصدر نفسه، ص106.

ب. البنيات الشخصية المركبة: (نتاج أكثر من جنسين)



الشكل: بنية الشخصيات المركبة[1].

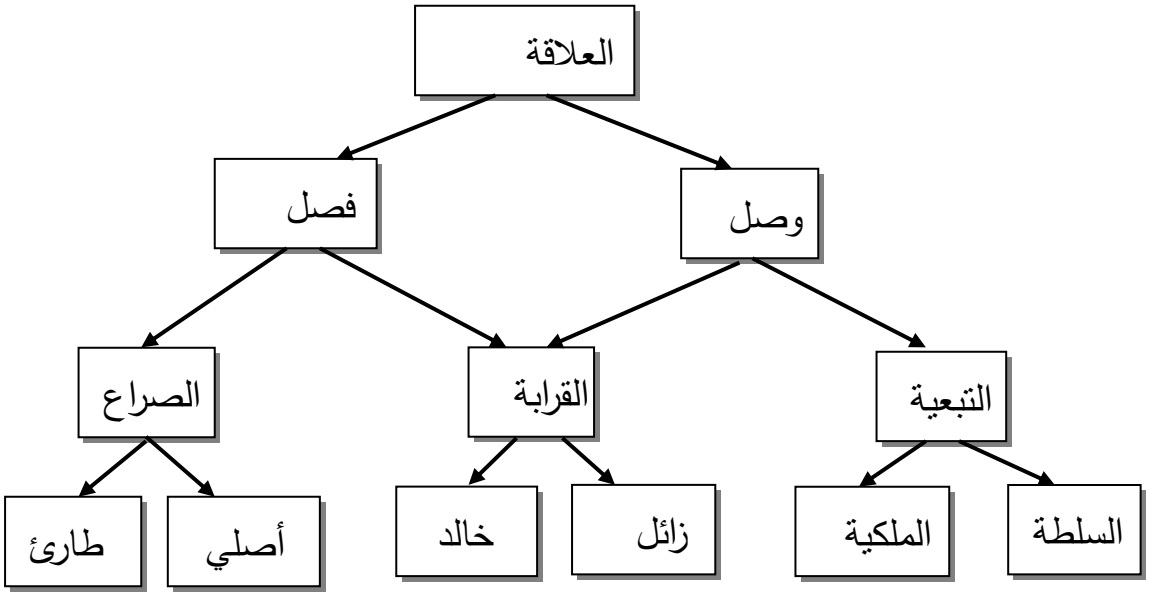
✓ **العلاقة بين البنيات الشخصية الكبرى:**

1. العلاقات الأفقية: يحتل البشري الترابي موقعا محوريا داخل بنية الشخصيات الكبرى، فهو الذي يوجه الشخصيات وعلاقاتها كما يلي[2]:
   - التبعية: بين شخصية وأخرى وتتمثل التبعية في: السلطة، الملكية.
   - القرابة: وتتمثل في الدين أو النسب.
   - العلاقات العمودية: تقوم على الصراع:
   - الصراع الأصلي: سببه: دين أو ملك.
   - الصراع الطارئ: هدفه تأجيج الصراع الأصلي.

[1]– ينظر المصدر السابق، ص108.

[2]– ينظر المصدر، نفسه، ص110.

ويحدد بنية العلاقة بين الشخصيات في المخطط التالي[1]:



الشكل: بنية العلاقة بين الشخصيات[2].

2. <u>الفواعل:</u>

في مقابل البنيات الشخصية توجد البنيات الفاعلية والتي تتأسس من وجود فعل وفاعل:الفعل المركزي- الفاعل المركزي[3].

أ.الفعل المركزي (فعل الحكي الأول)

يقوم الراوي بالتمهيد لميلاد الفاعل المركزي وذلك بالعودة إلى زمن ما قبل الحكي الأول وإبراز زمن الدعوى ثم يذكر ميلاد الفاعل المركزي.

ب.الفاعل المركزي

---

[1]- ينظر المصدر السابق، ص115.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص115.

[3]- ينظر المصدر نفسه، ص115-135.

له عدة صفات وتقع عليه عدة أفعال تجعله يتميز عن غيره من الشخصيات:

1. الميلاد الغير مرغوب فيه. 2. اليتم. 3. تغير في الاسم خلال مراحل حياته. 4. اللون والتربية الخاصة.

وجود فاعل مركزي يؤدي بالضرورة إلى خلق فواعل أساسيين:

- ✓ الفاعل الموازي الأول: له عدة صفات وأفعال تميزه وهو من أتباع الفاعل المركزي.
- ✓ الفاعل الموازي الثاني: له عدة صفات وأفعال تميزه وهو ضد الفاعل المركزي.

ويربط سعيد يقطين الفواعل بالفعلحيث:

1) الفاعل المركزي: ذراع الفعل.

2) الفاعل الموازي1: دماغ الفعل.

3) الفاعل الموازي2: المحرك المركزي للفعل.

3. البنيات الفاعلية:

لتحديد البنيات الفاعلية يجب[1]:

1. تحديد المقومات الخاصة بكل فعل، وذلك بالوقوف على الأفعال وصفات الفواعل:
   - فاعل مركزي (صفته: قوي).
   - فاعل موازي1(صفته ذكي).
   - فاعل موازي2(صفته ذكي).

[1]- ينظر المصدر السابق، ص135-138.

2. تحديد الموجهات الفعلية التي تحدد مساره: التي اعتبرها السيميوطيقيون(المعرفة، الإرادة، القدرة، الوجوب):

موجه الإرادة:
- موجه الوجوب ← فاعل محرك موازي2.
- موجه القدرة ← فاعل قادر مركزي.
- موجه المعرفة ← فاعل عارف موازي1.

البنيات هي:
1. بنية الفاعل المحرك ← بنية العيار.
2. بنية الفاعل القادر ← بنية الفارس.
3. بنية الفاعل العارف ← بنية العالم.

4. <u>العوامل:</u>

إن تحديد البنية الفاعلية بالإضافة إلى المقاصد يحيلنا إلى البنية العاملية(لأن كل فعل له مقصد وهذا الأخير يتحقق عن طريق الفواعل)، ويقسم سعيد يقطين المقاصد إلى[1]:

- ✓ مقاصد الفارس: مقصد أساسي(ظاهر ،بعيد/باطن،قريب).
- ✓ مقاصد العالم: مقصد: ظاهري، تظاهري، باطني، ظاهر، خفي.
- ✓ مقاصد موازية: عندما يذهب الفارس لتحقيق مقاصده تتولد عنه مقاصد أخرى.

كل المقاصد ليست بمعزل عن الدعوى المركزية فالفواعل ينتمون إلى ثلاث فئات من العوامل:

[1]- ينظر المصدر السابق، ص138-145.

- ✓ فئة مع تحقق الدعوى.
- ✓ فئة ضد تحقق الدعوى.
- ✓ فئة بين وبين.

ويقسم **سعيد يقطين** العوامل في الفئات العاملية إلى:

أ. الفئة العاملية الأولى مع الدعوى وتضم ثلاث عوامل:

1. الصاحب: صاحب الدعوى.
2. القرين: العيار (الفاعل الموازي الأول).
3. الأتباع: الذين ينضمون إلى الصاحب أو القرين.

ب. الفئة العاملية الثانية(ضد تحقق الدعوى):

1. الخصم: العالم (الفاعل الموازي 2) محرك أساسي.
2. القرين.
3. الأتباع.

- ✓ ***البنيات الزمانية***

ميز **سعيد يقطين** بين ثلاثة أبعاد للزمن[1]:

1. زمان القصة: وفيه نبحث عن البنيات الزمانية باعتبارها إطارا لأفعال الفواعل وموضوعا للإدراك والتصور من خلال الفواعل، لأنهم ينجزون أفعالهم في الزمان وينطلقون في ذلك من وعي ورؤية خاصة للزمان.
2. زمان الخطاب: الوقوف عند البنيات السردية في علاقاتها بزمان القصة.

[1]– ينظر المصدر السابق، ص 163.

3. زمان النص: الوقوف عند مختلف الأزمنة والتي تتحقق من خلال علاقة الإنتاج والتلقي.

وبإتباعه نفس المنهج مع الشخصيات والأفعال قسم البنيات الزمانية في السيرة الشعبية إلى بنية زمانية كبرى وبنية زمانية صغرى، غير أنه عند تحليله للبنية الزمانية الكبرى تحدث عنها باعتبار أن مجموع كل السير يمثل تلك البنية الزمانية الكبرى فدرس تسلسلها وترابطها وتوالدها وتوافقها مع التاريخ ضمن صيرورة وتواتر زمنين، في حين عند معالجته للبنية الزمانية الصغرى تناول كل سيرة على حدى.

أ. البنية الزمانية الكبرى والزمان التاريخي:

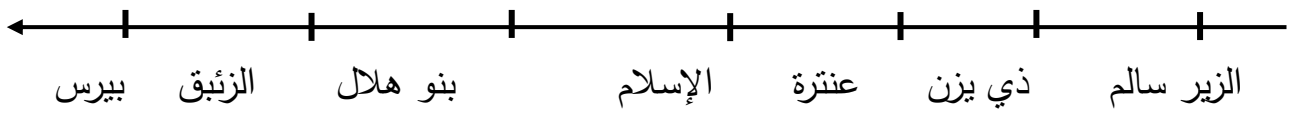
اعتبر **سعيد يقطين** أن مجموع السير يمثل ملحمة كبرى فقام بترتيبها زمانيا انطلاقا من[1]:

1) زمان القصة: كما تقدم إلينا وذلك بالاعتماد على بعض المؤشرات الزمانية الواردة في النص.

2) العلاقات الزمانية بين السير المدروسة ليبين السابقة واللاحقة.

3) المطابقة بين السير والتاريخ.

ومن خلال هذه المؤشرات والعلاقات الزمانية أقام ترتيبه للسير معتبرا أن درجة الصفر (ز=0)هي ظهور الإسلام فحدد سير ما قبل الإسلام وما بعده:



[1]– ينظر المصدر السابق، ص165.

ويؤكد **سعيد يقطين** على وجود روابط بين مختلف السير وذلك من خلال[1]:

- التأطير: وجود ملحمة أو دعوى كبرى تؤطرهم.
- التسلسل: السير متسلسلة ومترابطة تاريخيا فهي تتوالد عن بعضها.
- التضمين: هناك سير تتضمن أحداث سير أخرى وذلك من خلال الاسترجاع والاستباق أو ما اصطلح عليه التشعب.

ويشير **سعيد يقطين** إلى وجود سير موازية للسير الأساسية(تقوم بينها علاقات المحاكاة: سيرة تحاكي سيرة أساسية وتعتبرها نموذج(سيرة سيف بن ذي يزن وسيرة سيف التيجان المعارضة على أساس الموضوع)).

✓ **منطق الزمان أو النظام الزماني:**

إن الصراع هو جوهر الزمان فلا فرق بين كل السير لأنها تقوم على شيء واحد هو الصراع ولمعرفة نظام الزمان انطلق **سعيد يقطين** مما تقدمه السيرة الشعبية من خلال[2]:

-الدعوى الزمانية أو ما يسميه **سعيد يقطين** الاستباق الأكبر والذي يوافق الدعوى المركزية فوجود دعوى مركزية سابقة لكل ما سيحدث يقابلها بؤرة زمانية تتولد عنها كل الأفعال في الزمان.

إن هذه الدعوى الزمانية تتطلب معرفة بالزمان والتي يتوفر عليها عددا من الحكماء والعلماء، ووجود بؤرة زمانية ومعرفة سابقة بالزمان دليل على وجود رؤية زمانية محددة ينطلق منها الراوي الشعبي لإبراز نظام الزمان وتجسيده.

---

[1]- ينظر المصدر السابق، ص173-176.

[2] - ينظر المصدر نفسه، ص185-199.

إن الرؤية الزمانية التي تحدد تصور الزمان كما تقدمه السيرة الشعبية تبرز من خلال النقاط التالية:

1. انتظام كل السير في بنية زمانية كبرى.
2. الزمان متعالي على الفعل البشري (دعوى زمانية).
3. التعالي الزمني يؤكد:

- ✓ مطابقة العوالم السفلى للعوالم العليا.
- ✓ العوالم العليا هي التي تحدد العوالم السفلى: فتوالي الحركات الفلكية هو الذي يتولد منه نظاما السعد والنحس وهما ينعكسان على الأفعال والفواعل (أيام النحس وأيام السعد).

4. رغم كون الزمان متعاليا وله منطقه الخاص فإن المعرفة به ممكنة إما:

- ✓ إلهامي: كرامات الأولياء.
- ✓ معرفي: الاطلاع على الكتب، معرفة السحر...

لكن هذه المعرفة لا تمكن صاحبها من تغيير مجرى الزمان بل فقط تساهم في خلق التوقعات الممكنة وتوحيد الأفعال نحو المنطق أو النظام العام الذي يحكم الزمان.

فراوي السيرة الشعبية يرتهن إلى رؤية زمانية محددة:

1. يخلق شخصيات السيرة الشعبية ويحدد مصائرها.
2. يقدم لنا الأفعال التي تقوم بها الشخصيات في زمن محدد.

ب. البنيات الزمانية الصغرى

عالج **سعيد يقطين** زمان القصة الخاص داخل كل سيرة وذلك عبر التدرج من الأعم (الوظائف الأساسية) إلى الأخص (المقاطع الحكائية) وذلك بربط زمان القصة

(زمان الملفوظ) بزمان الخطاب (زمان التلفظ) والانتقال أخيرا إلى زمان النص (السياق)[1].

1. زمان القصة:

يقوم على الترتيب وذلك لأن زمان التمفصلات الكبرى ينهض على تطور حياة الفاعل المركزي: ميلاد، طفولة، شباب، كهولة، شيخوخة، موت ولكن هذا الترتيب لا يخلو من مفارقات زمانية عديدة (استباقات، استرجاعات) ومختلفة (داخلية، وخارجية) ومتنوعة (ثابتة، متحولة).

واستنادا لقول **لوتمان**:« إننا بإدخال مفهوم البداية والنهاية كعنصرين بنيويين نتمكن من دراسة النص باعتباره جملة واحد..»، وباعتبار السيرة الشعبية قصة حياة شخصية ما لها بداية ونهاية قسم **سعيد يقطين** الزمان إلى:

أ. زمان البدايات[2]:

ويمثل الحكي الأول(الحكي الأصل) وهو مرتبط بميلاد الفاعل المركزي ولكن الراوي يستعمل الكثير من الاستباقات والاسترجاعات مما يؤدي إلى مفارقات في الحكي.

ولهذا حدد **سعيد يقطين**[3]:

- البدايات المتواترة: وهي التي تتواتر فيها الحكايات مع الحكاية الأصل.

---

[1]– ينظر سعيد يقطين: قال الراوي– البنيات الحكائية في السيرة الشعبية–، ص208.

[2]– ينظر المصدر نفسه، ص209.

[3]– ينظر المصدر نفسه، ص211.

- الحكايات المتفردة أو العجائبية: وترتبط بوظيفة معرفية وتفسيرية كأن يكون الراوي يحكي في الحكاية الأصل ثم يتحدث عن بدايات أخرى لحكايات أخرى ليفسر للمتلقي.

ب.زمان النهايات[1]:

يرتبط بانتهاء الحكي وزوال الشخصيات أو انقضاء أفعال أو خراب عمران مما ينتج عنه نفاذ الدعوى أي بنهاية الفاعل المركزي (اعتزال الحكم، الموت) أو نهاية الفضاءات ونهاية خصم الدعوى.

تتضمن السيرة الشعبية الأزمنة التالية[2]:

- الزمان الواقعي: وهو الخاضع للتجربة المألوفة والمؤطر لمختلف الأحداث الجارية في السيرة الشعبية.
- الزمان العجائبي: اختراق للزمان الواقعي وظلك بما تقوم به الشخصيات العجائبية من أقوال وأفعال.
- الإطناب الزماني: وهو تقديم الإخبارات مهما كانت جزئية لملء الفراغات وتجاوز الافتراق الزماني.
- التحويل الزماني: المفارقات الزمانية للتجربة المألوفة.

وتتميز السيرة الشعبية بوجود بنيتين زمنيتين (كبرى وصغرى) تتميزان ب:

- تطابق العوالم السفلية والعلوية.
- تناوب نظامي السعد والنحس.
- تداخل الأزمنة:

---

[1]– ينظر المصدر السابق، ص213.

[2]– ينظر المصدر نفسه، ص216–221.

- تداخل الواقعي والعجائبي.
- ترابط زمان البداية والنهاية.

2. زمان النص[1]: الانتاج والتلقي.

إن البحث في زمان النص يعني البحث في زمان التأليف والتلقي وهذا صعبلأن:

- المؤلف مجهول.
- السيرة الشعبية نص ثقافي قابل للزيادة والنقصان.
- السيرة الشعبية كالعرض المسرحي، والعرض يخالف النص.

ولتحديد زمان النص قسم **سعيد يقطين** الزمن إلى:

1. زمان التأليف:

يقول **سعيد يقطين** إن السيرة الشعبية جميعها اتخذت صورتها الموجودة عليها الآن في حقبة اجتماعية وثقافية واحدة ويؤكد أن تجسدها النوعي تحقق بعد القرن السابع الهجري (12م) وخلال القرن الثامن الهجري، ففي ظل التحولات الكبرى التي شهدها المجتمع العربي(سقوط الأندلس، تصدع الدولة الإسلامية) أدت إلى إحساس بالثقل الحضاري الذي تزخر به الذاكرة من جهة وإحساس فظيع بالتردي من جهة أخرى، ففي ظل هذه التحولات تأتي السيرة الشعبية لتجسد مختلف التناقضات منتقدة بشدة تلك المؤامرات خالقة عوالم جديدة للمقاومة. كل هذه العوامل تؤكد أن السيرة الشعبية جاءت استجابة لشروط جديدة فهي تتفاعل مع أنواع سابقة وتساجل أخرى وتحاكي أنواع أخرى[2].

---

[1]– ينظر المصدر السابق، ص221–225.

[2]– ينظر المصدر نفسه، ص223.

إن زمان تأليف السيرة الشعبية ظل منفتحا على الزيادة بما يستجيب لحاجيات تشكيل النص من جهة وللمتطلبات التي يمليها المتلقي من جهة ثانية.

2. زمان التلقي:

أ. مباشر: تجلى هذا الزمان من خلال المجالس العامة التي كانت تقام في الساحات العمومية ولا يكمن تحديده ولكن يمكن التأشير إليه من خلال مرحلتين متعاقبتين[1]:

مرحلة1: حينما كانت تقدم شذرات من المواد الحكائية المتصلة بإحدى السير.

مرحلة2: عندما تشكلت هذه السير ومنذ صار لروادها مكانة خاصة في الساحات العمومية.

ب. غير مباشر: حينما صارت السيرة الشعبية قابلة للتلقي عن طريق الكتاب بدل المجلس.

يترابط زمان الإنتاج وزمان التلقي لأن مختلف القيم التي تم تشخيصها وتقديمها في السيرة الشعبية تظل تمثل في العمق الثوابت العامة للذهنية العربية والإسلامية في رؤيتها للذات والمجتمع والعالم.

✓ ***البنيات الفضائية:***

يهدف **سعيد يقطين** من خلال بحثه في البنيات الفضائية في السيرة الشعبية إلى[2]:

---

[1]- ينظر المصدر السابق، ص225-229.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص240.

- ✓ البحث في فضاء القصة من خلال بنياته.
- ✓ البحث في العلاقة التي تربط بين البنيات الفضائية والمقولات الأخرى خاصة الشخصية.
- ✓ معاينة فضاء النص (المجلس).

1. البنيات الفضائية العامة:

يقسم سعيد يقطين البنيات الفضائية إلى[1]:

1.1 الفضاءات المرجعية (حقيقية): ولتحديد مرجعية هذه الفضاءات ننطلق من الاسم والصفة:

- ✓ الاسم: فضاءات تعرف بأسمائها.
  - o فضاءات كلية: تشمل البلاد (الروم والحبشة وفارس...).
  - o فضاءات جزئية: تشمل المدن، القصور الأزقة...
- ✓ الصفات: فضاءات تعرف بصفاتها: مدينة الرجال، جزيرة النساء، وأخرى تسمى باسم الحيوانات: مدينة النعام....

2.1 فضاءات تخييلية: فضاءات من صنع خيال الراوي وذلك م أجل تنويع للأحداث، لهذا يلجأ الراوي إلى تنويع في الفضاء، وهي فضاءات تحفيزية يقسمها سعيد يقطين إلى:

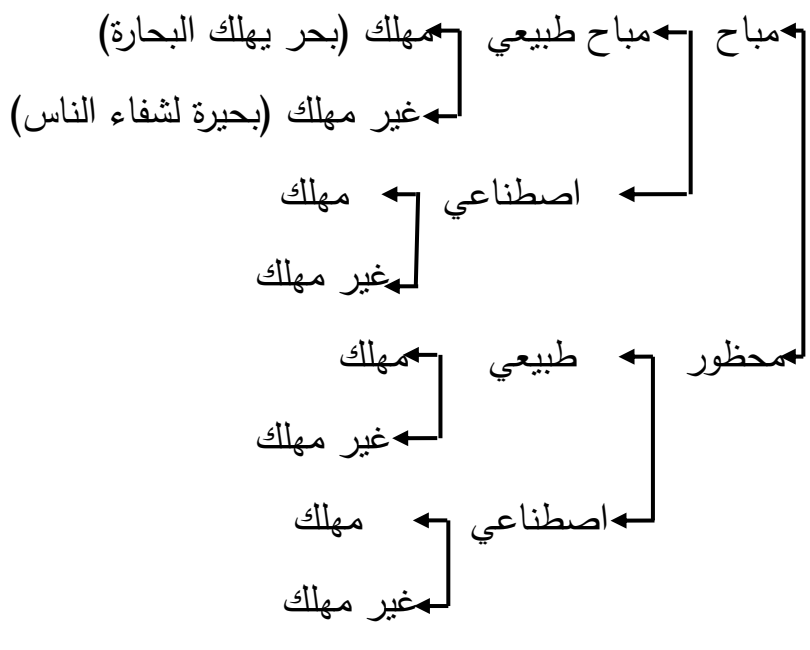
- فضاء وردي: بساتين، حقول.. ويتم دخول هذه الفضاءات بعد عناء ومشقة فهو يساهم في تحويل مجرى الحكي.
- فضاء قفري: يجلب الدهشة ويخلق الهلع في نفس المتلقي.

[1]- ينظر المصدر السابق، ص243-263.

- فضاء المعارك.
- فضاء المتخيل: العالم الآخر، الحلم.

ويتم ذكر هذه الفضاءات عند الوقف (لحظات توقف السرد).

3.1 الفضاءات العجائبية: كتصوير الشخصية العملاقة فهو يمثل فضاء عجيب، قسمه **سعيد يقطين**[1]:



البنيات الفضائية الظاهرة والباطنة[2]

تتداخل الفضاءات المرجعية والتخييلية والعجائبية وتسهم في سير المجرى الحكائي باعتبارها مسرحا للشخصيات والأحداث

2.البنيات الفضائية الخاصة:

---

[1]- ينظر المصدر السابق، ص263.

[2]-ينظر المصدر نفسه، ص263.

في هذا العنصر يحاول **سعيد يقطين** رصد التطورات التي تطرأ على الفضاءات وذلك عبر صيرورة الزمن وعلاقاتها بالشخصيات بهدف الكشف عن مصائر الفضاءات[1].

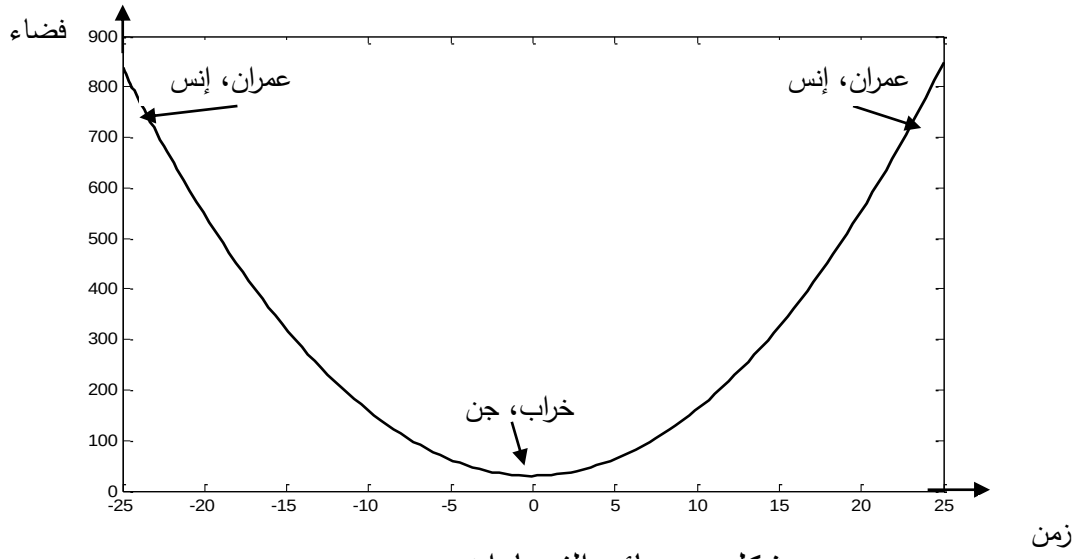
1.2 مصائر الفضاءات:

1.1.2 الفضاء والزمن: إن الفضاء في السيرة الشعبية يرتبط ارتباطا وثيقا بالزمن، لذا نجده في السيرة الشعبية يخضع لمبدأ التعالي الزمني (له بداية ونهاية) سائر وفق نظام السعد والنحس مرتبط بالشخصيات.

مصير فضائي- زماني	**عمران**	**خراب**	**عمران**
شخصيات	إنس	جن	إنس
مقومات	أليف	عجائبي	أليف

بداية

نهاية



شكل: مصائر الفضاءات.

[1]- ينظر المصدر السابق، ص268-278.

معادلة القطع المكافئ:

```
a = 1.3;
b = 0.2;
c = 30;
parabola :f(x)= a*x.^2 + b*x + c;
```

x: متغير يمثل الزمن.

f: يمثل تحول الفضاء من خراب إلى إعمار.

a, b,c: متغيرات اعتباطية يتم تحديد قيمها حتى نحصل على شكل القطع المكافئ المناسب لتغيرات الفضاء (خراب، إعمار) وفق السيرورة الزمنية[1].

يمكن تمثيل مصائر الفضاءات بمعادلة للقطع المكافئ، حيث نرى أن العمران والأنس يوجد في أعلى نقطة يصل إليها القطع المكافئ ذلك أن وجود عمران يدل على وجود تطور حضاري كما أن الإنسان من حيث القيمة هو في مرتبة أعلى من الجن، وهذا في زمن محدد سواء في الماضي(زمن=(−)) أو المستقبل(زمن=(+))، في حين أن الخراب يدل على انهيار تلك الحضارة لذا فهو يقع في أدنى نقطة للقطع المكافئ، كما توافق هذه النقطة وجود الجن والذي هو في أدنى مرتبة من الإنس، أما الزمن الصفر (زمن=0) ذلك لوجود عوالم الجن الزمنية خارج المجال(العالم) الزمني للإنسان.

2.1.2 الفضاء والشخصيات: يوجد تداخل بينها من حيث:

- ✓ الانتماء: إن الانتماء محدد أساسي للعلاقة بين الشخصية والفضاء، سواء كان هذا الانتماء طبيعي (الأصل) أو حيوي (سبب الحياة)، فارتباط الشخصية بالفضاء سببه الانتماء (أصل/ حيوي).
- ✓ الفضاء الموعود: إن انتقال البطل المركزي من فضاء إلى آخر وذلك لكونه موعود به، كما أن مختلف أفعال الشخصيات محكومة بالتعالي الزمني الذي

[1] – استعنا في ذلك ببرنامج حاسوبي لتنفيذ ورسمها بيانيا المعادلات الرياضية (Matlab).

يحدد أوانها، نفاذها، محكومة بتحقيقها في فضاء معين فارتباط الشخصية بالفضاء سببه التعالي الزمني.

- ✓ الفضاء واللون واللباس: لون البشرة واللباس لهما علاقة بالانتماء إلى فضاء معين.

3. العلاقات الفضائية: (المركز والمحيط)

كل السير لها مركزها الخاص، مركز تولد الأفعال فيها وتوجهها نحو فضاءات محيطة محددة دائمة أو طارئة[1].

1.3 المركز:

انتقى الراوي فضاءاته المركزية مستندا على ثقافته والمعارف المستقاة من ثقافة عصره وتركيزه على بعضها ليكون مركزا والآخر محيطا.

حدد **سعيد يقطين** الفضاءات المركزية في السيرة الشعبية بحسب الترتيب الذي أقامه في البنيات الزمانية قبل الإسلام وبعد الإسلام[2]:

- ✓ قبل الإسلام: وهو فضاء متقطع يقوم على قفزات من فضاء إلى آخر، وهو فضاء شاسع ليس له حدود.

المركز	السيرة	البؤرة
الحجاز	عنترة، الزير سالم	مكة المكرمة(قلب الجزية العربية): مركز فضائي قبل الإسلام
اليمن	سيف بن ذي يزن، سيف التيجان	
فارس	فيروز شاه	

[1]- ينظر سعيد يقطين: قال الراوي- البنيات الحكائية في السيرة الشعبية-، ص281.

[2]- ينظر المصدر نفسه، 281-288.

- ✓ بعد الإسلام: ينتقل المركز من قلب الجزية إلى تخومها وأطرافها، وهو فضاء فيه نوع من الخطية والتواصل بين الفضاءات، كما أنه فضاء مغلق (كثرة المدن والقرى) ك: الحجاز والشام ومصر، وتعتبر الشام بؤرة ما بعد الإسلام.

2.3.المحيط[1]:

- ✓ محيط قريب: له صلات الجوار بالمركز والصراع والاختلاف معه (الإمبراطوريات الكبرى المتاخمة للعرب قبل الإسلام).
- ✓ محيط بعيد: علاقته بالمركز طارئة وليست دائمة وغالبا ما تتحقق بانتقال الشخصيات المركزية إلى هذا الفضاء.

★ الرؤية الفضائية والموقف الفضائي:

يوجد صراع هو من يحدد العلاقات الفضائية المختلفة لأنه هو الذي يحدد مركزية فضاء الذات ومحيطية فضاء الآخر[2]:

أ. المحيط القريب: الرؤية الفضائية هنا هو أن الفرس والحبشة يعتبرون أنفسهم مركز وهم أعلى شأنا من ما اعتبرناه الفضاء المركزي والذي يرونه منحط.

ب. المحيط البعيد: فضاءات تقوم على الانغلاق والعلاقة بينهما وبين الآخر هي الانغلاق والموت.

---

[1]– ينظر المصدر السابق، ص286.

[2]– ينظر المصدر نفسه، ص289.

ج. الفضاء المركزي: رغم وجود صراع بين شخصيات الفضاء المركزي إلا أنها تتوحد حينما يوجد صراع ضد المحيط، وتتلون رؤيات ومواقف الفضاء المركزي اتجاه المحيط بحسب الظروف:

- رؤية المحيط: إن رؤية المركز للمحيط تقوم على:
  - ✓ الاستغراب والسخرية لأنه يخافه في الدين والمعتقد والتقاليد.
  - ✓ التعجب والتقدير بحضارة المحيط القريب (اليونان).
- الموقف من المحيط: ينبني الموقف على الرؤية التي يتخذها المركز اتجاه المحيط:
  - ✓ التسامح: تسامح يمارسه المركز اتجاه المحيط.
  - ✓ نقل المعرفة: من المركز إلى المحيط.
  - ✓ الصراع: وهو موقف مؤسس على رؤية فضائية خاصة بالراوي.

★ فضاء السيرة الشعبية يكمن في:

- فضاء المادة الحكائية.
- فضاء يخلقه الراوي في علاقته بالمروي له (خطاب).
- فضاء المجلس يحدد علاقة الراوي بالمروي له.

★ العمل الحكائي باعتباره فضاء:

إن الراوي ينقل المتلقي إلى فضاء السيرة الشعبية فيعمل على تغريبه من فضاءه كما أن هناك صيغ تدل على بداية الدخول إلى فضاء السيرة الشعبية، مثل قال الراوي، يا سادة يا كرام...[1].

[1]– ينظر المصدر السابق، ص298.

★ المجلس باعتباره فضاء للحكي:

المجلس مقام تواصلي وفيه تتحقق الإستراتيجية الحكائية المشتركة بين الراوي والمروي له (تفاعل المتلقي مع الراوي) وذلك عن طريق صيغ كلامية تسمح بدخول عالم السيرة الشعبية كالصلاة على النبي، مما يؤكد الانتماء إلى فضاء المجلس، ثم يعمل الراوي على نقل المتلقي إلى عالم السيرة بعبارات تشد انتباهه، وتخلق فيه الطرب والدهشة[1].

بعد أن بحث في المقولات الحكائية (أفعال، زمان، فضاء، فواعل) انتقل **سعيد يقطين** لمعاينة الترابطات القائمة بين هذه المقولات والتي يقوم عليها نصية السيرة الشعبية، ولكن قبل ذلك نحاول أن نستعرض ما سبق في خطاطة كخلاصة لما تم عرضه:

1. على صعيد الفعل: اختزل سعيد يقطين مجمل أفعال السيرة الشعبية في وظائف (دعوى، أوان، قرار، نفاذ).

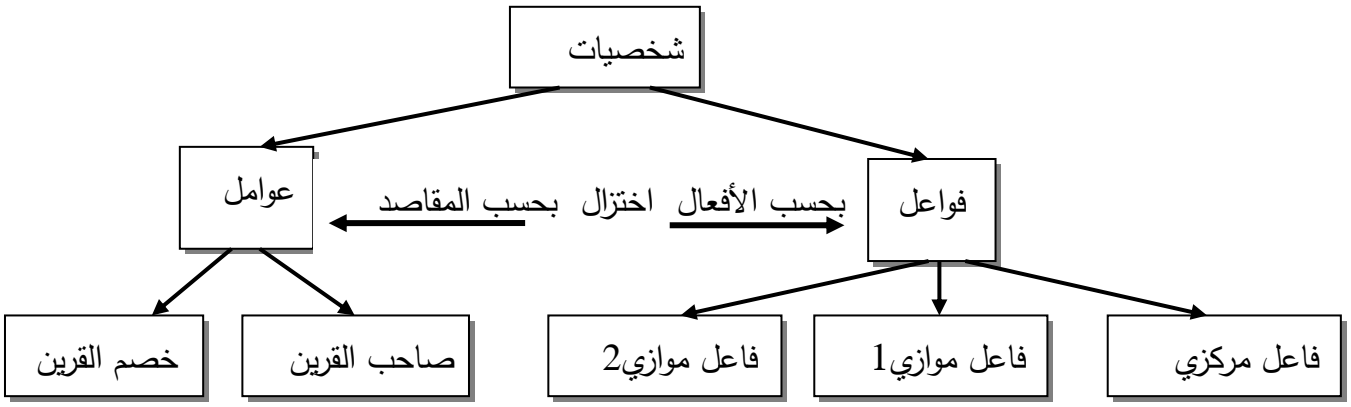
فعل1، فعل2،.....= مجموع الأفعال= وظائف⟵(أوان، قرار، نفاذ) مبدأ الاختزال.

2. على صعيد الفواعل: نفس المبدأ (الاختزال) طبقه على ما أسماه إمبراطورية الشخصيات.

شخصية1، شخصية2،....= مجموع شخصيات=فاعل مركزي أول، فاعل موازي أول، فاعل موزي ثان.

---

[1]-ينظر المصدر السابق، ص301.



3. على صعيد الزمن: ميز **سعيد يقطين** بنيتين زمنيتين (كبرى، صغرى) وبعد ربطهما بالأفعال بين التسلسل والتعاقب الزمنيين ورأى أن المنطق الذي يحدد هذا التسلسل هو التعالي الزمني المؤسس على ترابط بين ما هو علوي وسفلي.
4. على صعيد الفضاء: الفضاء مرتبط بالشخصيات (الفواعل) لذا ميز بين فضاء مركز وآخر محيط ومن أجل إثبات حكائية السيرة الشعبية توجب عليك الإمساك بالبرنامج الحكائي الذي يحكمها ولا يتأتى ذلك إلا من خلال الكشف عن العلاقات والترابطات بين المقولات الحكائية:

أ. الفعل –الفاعل: فعل: خير/شر، فاعل مع الخير/ مع الشر.

يعود هذا التمييز إلى بؤرة النص (دعوى النص) فهي تحتمل الصدق والكذب قابلة للتحقق وعدم التحقق، لهذا تندرج كل الأفعال والفواعل تحت برنامج حكائي: مع الدعوى/ ضد الدعوى.

ب. الفاعل– الزمن: فاعل الخير[+طيب]/شرير[+خبيث]، فعل (خير/شر)

ربط فعل الفاعل بالزمان يحيلنا إلى النظام الزمني سعد/نحس ولحظات السعد والنحس متعالية على الفاعل وأفعاله.

فاعل: مسعود/منحوس.

زمن: سعد/نحس.

ج. الزمن– الفضاء: يتحدد الفضاء بحسب أفعال الفواعل في الزمن، فما يحدث من خراب ودمار أو تأسيس وعمران يتحقق بناءا على الزمن ومنطقه المتعالي وتدخل أفعال الفواعل في ذلك، أي أن خراب/اعمار الفضاء يتم بواسطة فعل الفواعل ولكنه محكوم بمنطق الزمان المتعالي (علوي).

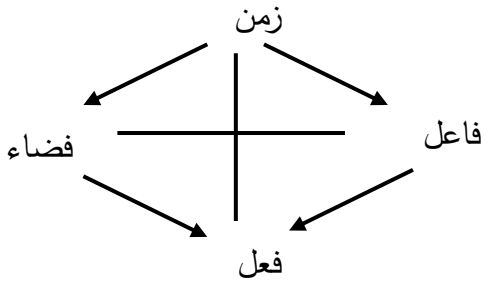
فضاء: مركز/ محيط.

فعل: خير/ شر.

فاعل: سعد/ نحس.

زمن: علوي/ سفلي.

ويحدد سعيد يقطين هذه الترابطات في المخطط التالي[1]:

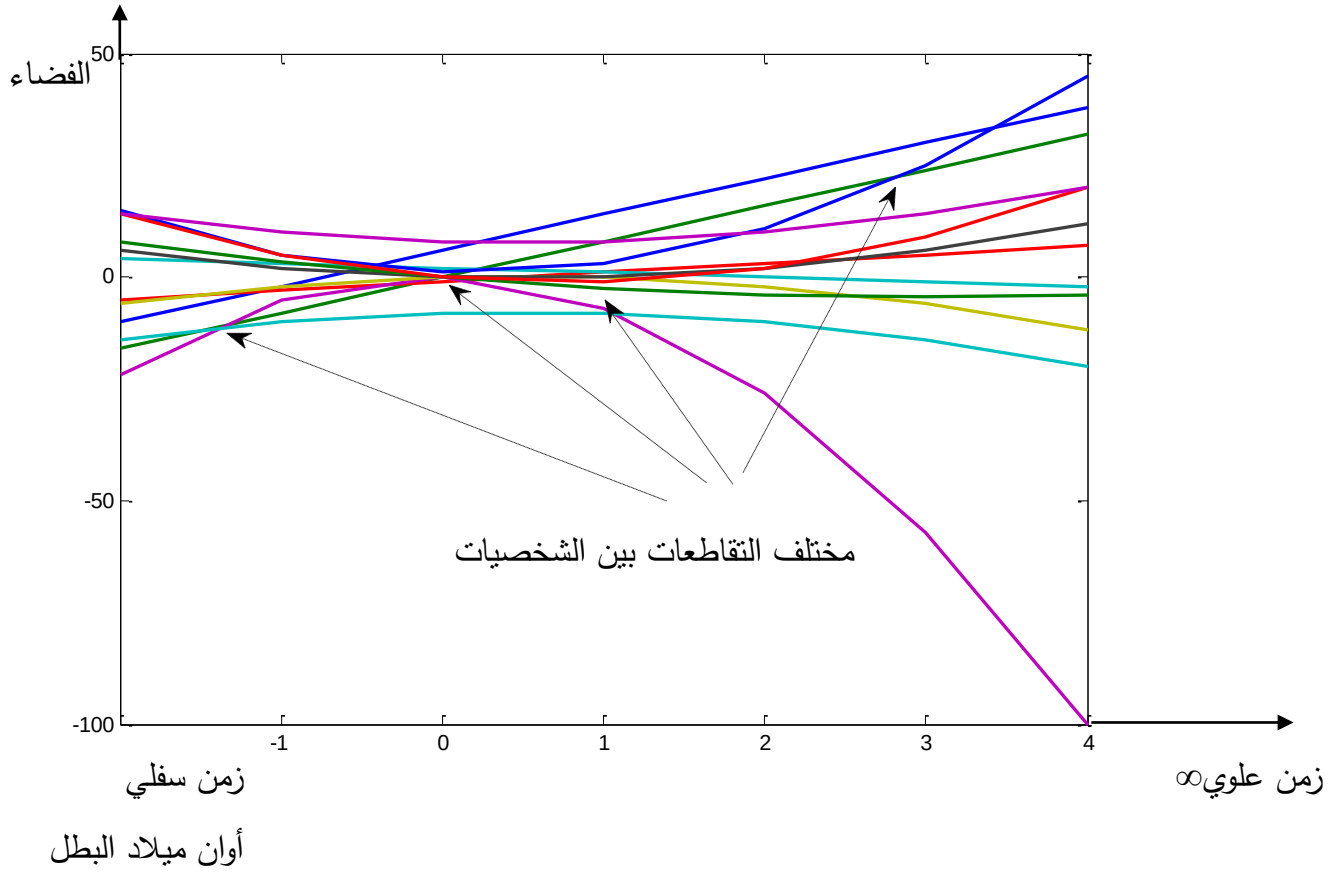


فالفضاء قد يصبح فاعلا، كما أن الزمن هو من يحدد هذه الترابطات بين المقولات الحكائية تدور كلها حول مركز واحد هو بؤرة الحكي والتي تتكون: مركز توجيه (الأوان) الزمن ودعوى النص.

لدينا معادلة الحركة التالية:

[1]– ينظر سعيد يقطين: قال الراوي– البنيات الحكائية في السيرة الشعبية–، ص321.

$d=(1/2)a.t^2+vt+d_0$ بالمطابقة نجد d تمثل الفضاء، t الزمن، v سرعة الحركة (فعل وفاعل)، تسارع الحركة والمرتبط بالسرعة والزمن، d_0 تمثل الفضاء الأول الذي يوافق زمن البدايات.



شكل: حركة الشخصيات داخل السيرة الشعبية

معادلات الحركة

```
x=[-100: ∞] ;
y1 =8*x+6 ; y2 =8*x; y3 = 2*x-1 ;y4 = 2-x; y5 = -6*x.^2-x;
y6 = -x.^2+x ; y7 = x.^2-x; y8 = 3*x.^2-x+1 ;y9 = 0.5*x.^2-x.*3;
y10 = 2*x.^2-x.*3;  y11 = -x.^2+x-8; y12 = x.^2-x+8;
```

x: يمثل متغير الزمن وقد تم اختيار المجال الزمني بـ: x=[-100: ∞] اعتباطيا حتى نستطيع تمثيل الزمنين السفلي والعلوي وحركة الشخصيات داخل السيرة الشعبية[1].

y1, y2, …,y12: تمثل حركة الشخصيات بدلالة الزمن.

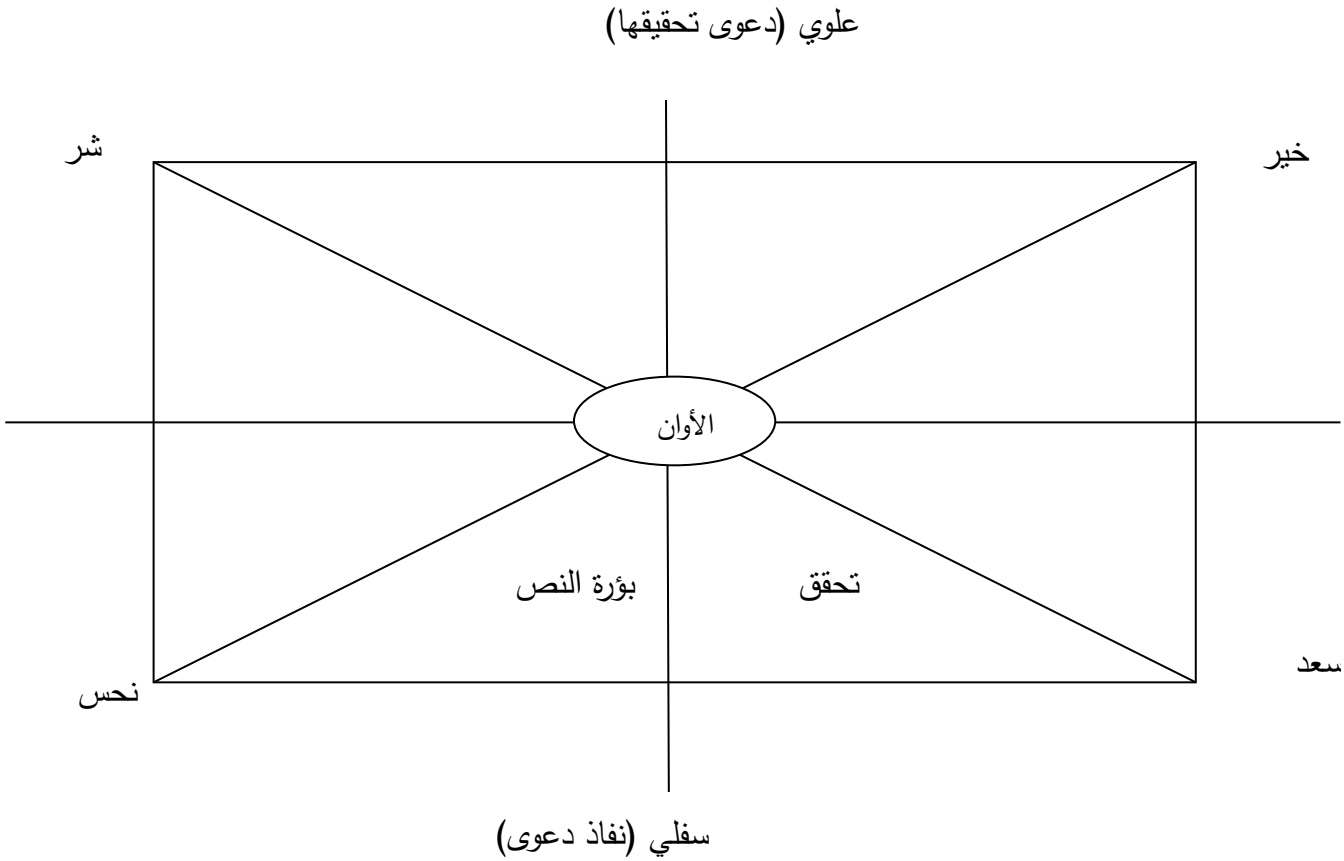
يمكننا ترجمة هذه الترابطات بين شخصيات السيرة الشعبية والأزمنة والفضاءات الفاعلة فيها بمعادلات للحركة تعكس حركة الشخصية (فعل+فاعل) في فضاء وزمن معينين وبحركة (سرعة) معينة مما يتيح لنا الكشف عن وجود تقاطعات بين تلك الشخصيات أثناء حركتها وانتقالها وأن نحدد الزمن والفضاء اللذين تمت فيهما تلك التقاطعات، كما يتجلى لنا أن نمثل البداية الزمنية بالزمن السالب لارتباطه بالماضي من جهة ولأنه يمثل الزمن السفلي من جهة ثانية، أما الزمن العلوي والذي يقابل الزمن السفلي فيكون في المالانهاية أي الزمن المستقبل الغيبي، لأن الزمن العلوي يمثل زمن الغيب. في حين نستطيع أن نمثل الفضاء بفضائين إعمار وخراب ونمثل المجال السالب بفضاء الخراب بينما المجال الموجب بفضاء الإعمار وهكذا تتم التقاطاعات بين الفواعل على مستوى الفضائين (إعمار، خراب) كما تحدث وفق الزمن السفلي أو العلوي. فتصبح بذلك الدعوى تنتمي إلى الزمن العلوي وهي التي تتحكم في مسار الفضاء والأفعال والفواعل.

✓ ترابط الأحداث- الزمن- الفضاء في السيرة الشعبية (البرنامج السردي).

وباعتبار البرنامج السردي سلسلة الحالات والتحولات التي تخضع لقواعد منطقية منظمة[1]،ومن خلال النظر في نسيج السيرة الشعبية (بنى، جمل..) استطاع الناقد

[1] – استعنا في ذلك ببرنامج حاسوبي لتنفيذ ورسمها بيانيا المعادلات الرياضية (Matlab).

مقاربة المستوى السطحي لبنيتها (السيرة الشعبية)، نافذا إلى مستواها العميق[2].حيث أعطى **سعيد يقطين** البرنامج الحكائي التالي[3]:



1. المركز: إن المركز هو الذي ينظم البنيات ويحدد الرؤيات، ويمثل لنا في البرنامج الحكائي بؤرة النص والتي تمثل على صعيد الزمان بالأوان (ميلاد الفاعل المركزي)، هذا الأوان يتجسد بناءا على العلاقة بين ما هو علوي وسفلي، فيكون بذلك التجلي الزمني للدعوى السابقة في الزمن.

---

[1]– ينظر محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، ص50.

[2]– ينظر يمنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص36.

[3]– ينظر سعيد يقطين: قال الراوي– البنيات الحكائية في السيرة الشعبية–، ص322–325.

2. الأفعال/ الفواعل:

- ✓ تناقض تواتري فعل خير/ شر، فاعل يقوم بالفعل خير/شر == ثابت.
- ✓ تناقض تناوبي فاعل سعد– نحس– سعد، فعل يقع على الفاعل سعد/ نحس==متحول.

3. الزمان:

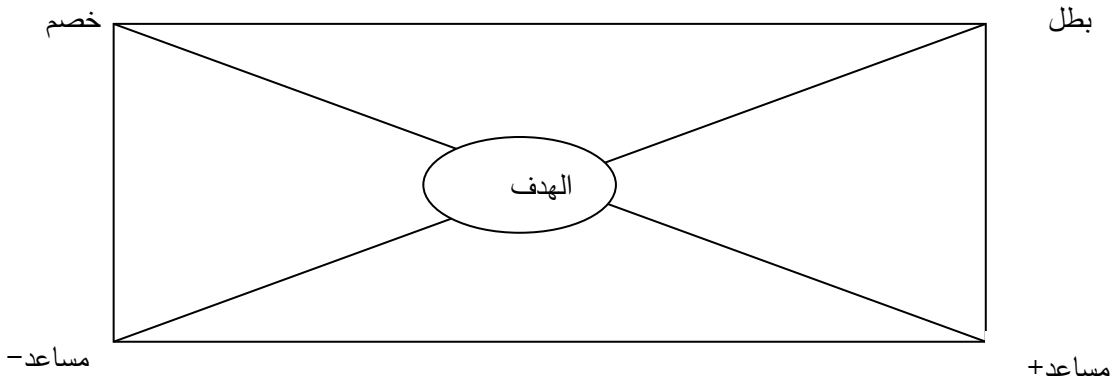
أ. تضاد تضمني: على مستوى الزمن(علوي– سفلي) ما يجري على أرض التجربة هو تجل وتحقق لما جرى في العالم العلوي==تقابل تضمني.

ب. تضاد تفاعلي (الفضاء) بين المركز والمحيط:

- تناقض مركزي: يوجه أفعال الفواعل ويحكم التضادات والتقابلات وتجسده كل التفاعلات بين البنيات الحكائية ويتمثل فتبعية السيادة (صراع بين التبعية والسيادة لكي يتم التحويل من وضع إلى آخر).
- تضاد تكاملي: يحدد الأفعال (معرفة/ قوة=تضاد تكاملي)التي تحقق المقاصد، ولابد من التضاد التكاملي لكي تتغير الأحداث في السيرة الشعبية.

في حين يعتبر **عبد الله إبراهيم** أن مكونات الوحدة الحكائية هي مجموع أفعال البطل بالإضافة إلى الحافز يمكن تفسيرها ببنية سردية تحكم السيرة الشعبية ويمثلها كما يلي[1]:

[1]– ينظر عبد الله إبراهيم: النثر العربي القديم–بحث في البنية السردية–، ص184.



من خلال هذا البرنامج الحكائي الذي جاء به **إبراهيم عبد الله** وبالمقارنة مع ما جاء به **سعيد يقطين** يتضح لنا ما يلي:

لم يتحدث **إبراهيم عبد الله** عن الفضاء رغم أهميته ودوره الكبير في نسج الأحداث وإرسائها، بل اقتصر تحليله على وجود بؤرة مكانية تربط بين أفعال (وحدات حكائية) السيرة الشعبية.

يتفق **عبد الله إبراهيم** مع **سعيد يقطين** من حيث وجود بؤرة مكانية (فضاء مركزي)، غير أنه يهمل الفضاءات المحيطة.

بالنسبة للشخصيات، يعتبر **عبد الله إبراهيم** أن الوحدات الحكائية جميعها تقوم على الشخصية البطل متجاهلا الشخصيات الثانوية، والتي لها دور كبير في توجيه الحكي.

أما بالنسبة للزمن يذكر الإلحاق والاستباق ولكنه لا يحدد المنطق الزماني أو البؤرة المكانية للزمن.

كما استفاد الناقد مما قدمه **رولان بارت** أيضا في دراسته المسماة " مقدمة في التحليلي البنائي للقصة"، التي تناول فيها مسألة تحليل الشكل القصصي تحليلا بنائيا يعتمد على ثلاث مستويات[1]:

- مستوى الوظائف: والذي بين فيه الوحدات البنائية وأجرى عملية تصنيفها.
- مستوى الحدث: بحث فيه مسألة الشخصيات حسب الأعمال المسندة إليها في القصة (بطل، مساعد، خصم، معارض).
- مستوى السرد: عالج فيه موضوع الراوي والذي يعتبره هو الكاتب نفسه.

خلاصـــــــــــة:

حدد **سعيد يقطين** الحكائية كمعيار ثابت يمكن من خلاله تجنيس السيرة الشعبية، فقد أدرجها ضمن جنس السرد وذلك لكونه جنس تميزه الحكائية الثابتة كما أنه جنس مرتبط بالعرض والحكي لذا فهو قادر على أن يتحول إلى أنواع عن طريق صيغ التقديم وهو ما يتلاءم مع نص السيرة الشعبية.

وانطلاقا من مبدأ التراكم حدد **سعيد يقطين** الجملة الكبرى (البنية الدلالية الكبرى)، حيث تتضمن هذه الجملة كل السير العربية أو ما سماه بالجمل الصغرى (السيرة الشعبية) كما أن هذه الأخيرة تمثل صورة مختزلة عن الجملة الكبرى من حيث تشاكل الوحدات والبنيات الدلالية المكونة لها (جملة صغرى)، وفي مرحلة ثانية من التحليل عد الجملة الكبرى مركبة من مبتدأ وخبر، حيث يمثل المبتدأ الشخصية البطل

[1] –ينظر سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر – قضاياه واتجاهاته–، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001، ص65،66.

والحدث (النبوءة) أما الخبر فهو مجموع الأفعال والفاعلون الذين يسعون لتحقيق المبتدأ ونفس التقسيم يسقطه على الجملة الصغرى، وفي مرحلة تالية من التحليل يسمي المبتدأ بالوظيفة المركزية والخبر هو مجموع الوظائف الأساسية والفرعية في السيرة الشعبية.

وتطبيقا على نص السيرة الشعبية تصبح الوظيفة المركزية هي الدعوى بينما الوظائف الأساسية هي: الأوان القرار النفاذ، حيث أن هذه الوظائف الأساسية تتالى زمانيا وترتبط ببعضها البعض وتتضافر لتحقق الدعوى، وتتراكم هذه البنى الأساسية لتحقق البنية الكبرى للسيرة الشعبية.

وباستخدام مبدأ المركز والمحيط قسم سعيد يقطين البنيات الشخصية إلى شخصيات فاعلة تتمثل في شخصية صاحب الدعوى والذي سيعمل على تحقيقها وأخرى مساعدة أو معارضة(فاعل موازي1 أو موازي2) لصاحب الدعوى (الفاعل المركزي).

وباستخدام نفس المبدأ دائما حدد البنيات الزمانية للسيرة من خلال تحديد زمن القصة، حيث يعد الزمن المركزي هو زمن ميلاد البطل (الفاعل المركزي) والزمن المحيط هو زمن النهايات نهاية الأحداث وتحقق الدعوى.

كما حدد البنيات الفضائية المركزية والتي تكون مرتبطة بشخصية البطل أو بالدعوى المركزية،وحدد البنيات الفضائية المحيطة وذلك تبعا لعلاقتها مع الفضاء المركزي وبعدها عنه، وانطلاقا من تراكم تلك البنيات(الوظائفية والشخصية والزمانية والفضائية) وتعالقها تتشكل البنية النصية للسيرة الشعبية.

وكخلاصة لما سبق فقد عالج **سعيد يقطين** الوظائف داخل السيرة الشعبية من خلال تقسيمه للعمل الحكائي إلى بنيات متراكمة ومختزلة عموديا ومتتالية أفقيا حيث

تضم بنية كبرى وأخرى أساسية، ثم تناول بالدراسة مستوى الحدث والشخصية حيث عالج من خلاله الشخصيات الحكائية (عوامل، فواعل،...) وأضاف إلى هذا المستوى مستوى الفضاء والزمن ليبرز الفضاءات المركزية والمحيطة وكذا الأزمنة الرئيسية بؤرة الحكي، أم على مستوى السرد فقد تحدث عن المجلس وما للراوي من دور في توجيه الحكي.

لقد عمد **سعيد يقطين** إلى تحليل السيرة الشعبية من حيث كونها خطابا، معتمدا على تحليلها إلى بنيات فاعلية وعاملية وزمانية وفضائية، حيث أن كل بنية تقوم على مبدأ المركز والمحيط. فعالج بذلك أسس الخطاب فيها معتمدا على البنية، وهذا محاولة منه للمزاوجة بين السرديات والسيميوطيقا.

قام **سعيد يقطين** بتحليل السيرة الشعبية معتمدا على أسس الخطاب، ويعود سبب ذلك أن نص السيرة الشعبية يعتمد على المشافهة والإلقاء ضمن فضاء (المتلقي) معين يتحكم في بنيته وطريقة إلقائه.

خـــاتمـــة

خاتــمة

حاولنا من خلال هذه الدراسة الوقوف على التجربة النقدية لسعيد يقطين حول التراث، وذلك من خلال قراءة مفصلة لمؤلفين من مؤلفاته اشتغل فيهما على نوع من أنواع التراث السردي العربي ألا وهو السيرة الشعبية، حيث إنه وبهدف إثبات نصية التراث السردي المهمش وبخاصة السيرة الشعبية، باعتبارها ديوان العرب النثري الذي حمل همومه وتطلعاته وآماله تارة، وعبر فيه عن خيبته وهروبه من الواقع تارة أخرى، سعى سعيد يقطين من خلال أبحاثه المتواصلة إلى تجنيس السيرة الشعبية ضمن الأجناس الأدبية العربية بعدما كانت مجرد حكي لا يمكنه أن يتعدى حدود مجالس اللهو والسمر، ثم قام بعد ذلك بالكشف عن نصية هذا السرد الثقافي المهمش – وإن كان الأرجح اثبات نصيتها ثم تجنيسها–، وقد أفضت بنا القراءة العامة إلى استخلاص مجموعة من النتائج:

1- حققت رغبة الناقد في قراءة التراث وإعادة بعثه، وكذا توظيفه للقراءة النقدية الموضوعية في محاورته لنصوص السيرة الشعبية شروط عملية التلقي وأسسها: كالمسافة الجمالية، والمتعة الجمالية...الخ.

2- استفاد الناقد من التعدد الذي اعترى الاتجاهات السردية بين سردية دلالية وأخرى لسانية، حيث مكنه الاتجاه الأول (السردية الدلالية) من الكشف عن

الأبنية النصية للسيرة الشعبية، كما استطاع من خلال الاتجاه الثاني (السردية اللسانية) من تجنيس نص السيرة الشعبية ضمن الأدب العربي.

3- استعان سعيد يقطين بالعديد من المصطلحات السردية سواء كانت مصطلحات نقدية غربية أو عربية، محاولا التوليف بينها والاستفادة منها في نقد نص السيرة الشعبية، كمصطلح: النص واللانص، مصطلح الصيغة...الخ.

4- اشتغل سعيد يقطين- في البداية- على التغيير في المفاهيم والمصطلحات، وذلك عن طريق توسيعها ثم حصرها: حيث قام بحصر مفهوم التراث وتعويضه بمفهوم النص وذلك لتفادي الالتباس الزمني الذي يعتري مفهوم التراث، ثم قام بتوسيع مفهوم النص وتعويضه بمفهوم الكلام حتى يتمكن من الإمساك بكل ما أنتج العربي لفظا، فيعنى المهمش وغير المهمش بالدراسة، ولسبب آخر هو الوقوف على التجليات الخطابية ومنها السيرة الشعبية (هدف البحث) والتي عكست التفكير الذهني للعقل العربي آنذاك.

5- وكخطوة ثانية في عمله النقدي الممنهج، عرج سعيد يقطين على نظرية الأجناس الأدبية، فعمل بذلك على إعادة تجنيس الكلام العربي وليس الأدب العربي وذلك بغية الوصول إلى ما همش منه؛ حيث استند في عمله على ثلاثة مبادئ وهي: الثبات والتحول والتغير، وذلك باعتبار أن الظاهرة اللغوية ظاهرة كونية كغيرها من الظواهر لها مبدؤها ومنشؤها الثابت، ثم قد تتغير

وتتحول بفعل الزمن كما أنها قد تزول بفعل عوامل خارجة عنها، لذا تعد هذه المبادئ الثلاثة التي استعان بها الناقد في عملية التجنيس كمعايير نقدية تتسم بالشمولية، كما نستطيع أن نقول عنها أنها معايير علمية تجنيسية للأدب العربي (التجليات) وكذا تصنيفية لكل المقولات النقدية الأدبية، حيث اقترح:

- ✓ المبادئ (ثبات، تحول، تغير) لتحديد ماهية الشيء وكيفية تحوله.
- ✓ المقولات (ثابتة، متحولة، متغيرة) وهذا بإسقاط المبادئ السابقة على كل المقولات النقدية.
- ✓ تجليات(ثابتة، متحولة، متغيرة) وهذا بإسقاط المبادئ السابقة على كل الإبداعات اللفظية.

وقد جعل سعيد يقطين هذه الدراسة قائمة على مستويين: أفقي وعمودي، وذلك لتكون المعالجة آنية أفقيا وزمانية عموديا، فتتسم بذلك بالشمولية.

6- بعد التنظير للأجناس العربية وفق المبادئ الثلاثة (الثبات والتحول والتغير)، وبالاستعانة بآراء النقاد القدامى حول الكلام وما جاء به **جيرار جنيت** حول الصيغة قسم الكلام العربي إلى: شعر وحديث وخبر، وهنا تبرز كفاءة الناقد في إدماج منهجين نقديين مختلفين من حيث الأبعاد الثقافية والزمنية وذلك بغية ملائمة هذا المنهج النقدي المركب النصوص السردية التراثية (نص السيرة الشعبية).

7- إن عملية التجنيس هذه سمحت لسعيد يقطين كذلك بالمعالجة النصية لنص السيرة الشعبية وفق مبدأ الخطاب لا النص، وهدف الناقد من ذلك هو اعتبار مبدأ المشافهة الذي كانت تقوم عليه السيرة الشعبية في المجالس العربية.

8- وبالاستعانة بالمنهج البنيوي كشف الناقد عن البنيات المتراكمة والمكررة داخل النسق النصي للسيرة الشعبية وذلك من خلال نموذج: دعوى، أوان، قرار، نفاذ، هذا النموذج سمح له بالكشف عن البنيات السردية الأخرى والتي تشكل نص السيرة الشعبية: كالفضاء والزمن والفواعل والعوامل.

9- واستنادا للنموذج العاملي **لغريماس** كشف عن البنية التي تحكم نص السيرة الشعبية، مقدما بذلك تنظيرا موحدا صالحا لأن يحتوي كل النصوص النثرية العربية كاشفا عن التفكير العربي والذي تحكمه الثنائيات التالية: سعد/ نحس، شر/خير، وهذه الثنائيات تحكمها بؤرة نصية/فكرية وتتحكم فيها هي: الدعوى، وهذا يبين العلاقة بين عالم الغيب (عالم العلوي) وعالم البشر(العالم السفلي) بحسب الفكر العربي آنذاك.

10- استطعنا من خلال ما قدمه سعيد يقطين من أسس نقدية تسمح بقراءة السيرة الشعبية أن نجد لها معادلا رياضيا وآخر فيزيائيا، مما يدل على أننا نستطيع معالجة السرد معالجة علمية كغيره من الظواهر الكونية الأخرى.

لقد تجلت قيمة هذا البحث في توجهه نحو تشكيل مجموعة من الآليات والإجراءات، التي نرى أهميتها في تأسيس سبيل سليم لقراءة موضوعية للنصوص النقدية والتي تتوخى استنباط الأسس النقدية بطريقة علمية، ذلك أن أي نص نقدي يقوم على مجموعة من الأسس النقدية التي تحدد منهج صاحبه ومنهجه، وتكشف عن اتجاهه الفكري ومدى استغلاله الجيد للدراسات والمناهج التي استند عليها في معالجته للنصوص الأدبية.

لذا فإننا نستطيع القول أن سعيد يقطين قد وفق إلى حد ما في خلق منهج نقدي متعدد الاتجاهات والمعارف استطاع من خلاله تجنيس النصوص التراثية العربية المهمشة كما استطاع إثبات نصيتها وإدراجها ضمن الأدب العربي العام، مؤسسا بذلك منهجا نقديا جديدا يختص بدراسة النصوص التراثية مراعيا الجانب الشفوي لها وكذا المرحلة الاجتماعية والثقافية التي أنتجتها.

قائمة المصادر والمراجع

قائـمة المصـادر والمـراجع

القرآن الكريم

أولا المصادر:

المتن الرئيسي:

1- سعيد يقطين:الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997.

- قال الراوي- البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

المتن الثانوي:

3- سعيد يقطين: القراءة والتجربة-حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب- ،دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

- تحليل الخطاب الروائي(الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

- السرد العربي -مفاهيم وتجليات-، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

- الرواية والتراث السردي- من أجل وعي جديد بالتراث-، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

- انفتاح النص الروائي-النص والسياق-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006.

ثانيا المراجع:

1. باللغة العربية:

1- آن اينو، ميشال اريفيه، جان كلود جيرو، لوي بانييه، جوزيف كورتيس: السيميائية- الأصول والقواعد، التاريخ، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2008.

2- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، دط، دت.

3- إبراهيم سعدي: الخطاب الروائي والخطاب الفلسفي،عن مجلة الخطاب- منشورات مخبر تحليل الخطاب-، جامعة تيزي وزو، دار الأمل، الجزائر، ع1، 2006.

4- إبراهيم خليل: بنية النص الروائي – دراسة-، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

5- أبو هلال حسن بن عبد الله بن سهل العسكري: الصناعتين- الكتابة والشعر-، تح: محمد علي صبيح، المكتبة الجديدة، مصر، ط2، دت.

6- أبو الحسين إسحاق ابن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب: البرهان في وجوه البيان، تح: حنفي محمد شرف، مطبعة الرسالة، القاهرة، دط، دت.

7- أبو العلاء المعري: رسالة الصاهل والشاحج، تح: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1984.

8- أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني: إعجاز القران ، تحقيق احمد صقر، دار المعارف ،القاهرة، مصر، دط، دت.

9- أبو حيان التوحيدي ومسكويه: الهوامل والشوامل، شركة الأمل، القاهرة، مصر، دط، دت.

10- أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

11- أديث كريزويل :عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، عربية للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1993.

12- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.

13- أحمد شمس الدين الحَجَّاجي: مولد البطل في السيرة الشعبية، دار الهلال، مصر، دط، 1991.

14- ايف ستالوني: الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

15- الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة –قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى–، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.

16- الجاحظ :البخلاء، تح: طه الحاجري، دار المعارف، مصر، ط7، دت.

17- المصطفى الشادلي: البنيوية في علوم اللغة، تر: سعيد جبار، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2015.

18- السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.

19- بول ريكور: الوجود والزمان والسرد- فلسفة بول ريكور–، تر: سعيد الغانم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999.

20- بلحيا الطاهر: الرواية العربية الجديدة- من الميثيولوجيا إلى ما بعد الحداثة، جذور السرد العربي، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017.

21- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي –أصول وتطبيقات–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

22- جابر عصفور: مفهوم الشعر–دراسة في التراث النقدي–، الهيئة المصرية العامة، مصر، ط5، 1995.

23- جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، لبنان، ط4، 1985.

24- جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، تر: جمال حضري، الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

25- جوناثان كالر: النظرية الأدبية، تر: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، دط، 2004.

26- جيرالد برنس: قاموس السرديات ،تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.

27- جيرار جنيت ومجموعة من المؤلفين: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر:ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، المغرب، ط1، 1989.

28- جيرار جنيت: خطاب الحكاية- بحث في المنهج-، تر: محمد المعتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، مصر، ط2، 1997.

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

30- مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دط، دت.

31- ديان مكدونيل: مقدمة في نظريات الخطاب، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ط1، 2001.

32- هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي –من أجل تأويل جديد للنص الأدبي–، تر: رشد بن حدو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016.

33- والاس مارتن :نظريات السرد الحديثة ، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 1998.

34- حامد مردان السامر: تلقي النص في الخطاب النقدي العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015.

35- حميد لحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991.

- سحر الموضوع–عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر–، مطبعة آتفو–برنت، المغرب، ط2، 2014.

43- حسن البنا عز الدين:قراءة الأنا/قراءة الآخر: نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008.

44- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

45- حسن علي المخلف: التراث والسرد، الشركة الحديثة، قطر، دط، 2010.

46- ياداكار لطيف الشهرزوري: جماليات التلقي في السرد القرآني، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2010.

47- يان منفريد: علم السرد –مدخل إلى نظرية السرد–، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، ط1، 2011.

48- يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات–قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم–، منشورات مخبر السرد، قسنطينة، 2007.

49- يمنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.

50- لابي سي فانسون: نظرية الأنواع الأدبية، تر: حسن عون، مطبعة رويال، الاسكندرية، دط، دت.

51- ماري شيفر: ما الجنس الأدبي، تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دط، دت.

52- مجيد الماشطة، أمجد كاظم الركابي: مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث، دار المنهجية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016.

53- موريس أبو ناضر: الألسنية والنقد الأدبي–في النظرية والممارسة–، دار النهار للنشر، دط، 1979.

54- محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط، 2008.

55- محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط1، 1999.

56- محمد المسعودي ومجموعة من المؤلفين: فلسفة السرد- المنطلقات والمشاريع-، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014.

57- محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي-دراسة في السردية العربية-، كلية الآداب منوبة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998.

58- محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين : معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.

59- محمد بوعزة: تحليل النص السردي- تقنيات ومفاهيم-، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

60- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري- استراجيةالتناص-، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992.

61- محمد ناصر العجمي: في الخطاب السردي- نظرية غريماس-، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، 1991.

62- محمد عابد الجابري: التراث والحداثة- دراسات ومناقشات-، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

63- نحن والتراث- قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 1993.

64- محمد علي التهانوي: كشاف اصطلحات الفنون والعلوم، تح: علي دحروج، ج2، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1996.

65- محمد عزام: التحليل الألسني للأدب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دط، 1994.

66- المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، لبنان، ، دط، دت.

67- محمد صابر عبيد: التنوير الروائي –استراتيجية العلامة: فضاء التأويل–، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015.

68- محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: المتخيل الروائي– سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا دراسة في تجربة ابراهيم نصر الله الروائية–، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015.

69- محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2002.

70- ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2002.

71- ميشال آريفيه، جان كلود جيرو، لوي بانييه وجوزيف كورتيس: السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط، 2002.

72- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

73- مرشد أحمد: الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصر الله، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010.

74- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائيات السردية، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، دط، 2008.

75- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، ، دط، دت.

76- نور الهدى لوشن: علم الدلالة دراسة وتطبيق، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، دط، 2006.

77- نظرية المنهج الشكلي -نصوص الشكلانيين الروس- تر: إبراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، ط1، 1982.

78- نخبة من الأساتذة: الأدب والأنواع الأدبية تر طاهر حجار، طلاس للدراسات والترجمة النشر، دمشق، دط، 1985.

79- سليمان نبيل: مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة، لبنان، ط1، 1983.

80- سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، 2009.

81- سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، دار خلدون الثقافية العامة، بغداد، دط، 1985.

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

83- سعيد الورقي: في مصادر التراث العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، دط، 2000.

84- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 1994.

85- السيميائيات السردية- مدخل نظري-، منشورات الزمن، الرباط، المغرب، دط، 2001.

86- سعيد جبار : من السردية إلى التخييلية -بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي-، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.

87- سعد مصلوح: الأسلوب-دراسة لغوية إحصائية- عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1996.

88- عبد الإله بلقزيز :نقد التراث، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

89- عبد الوهاب الرقيق: في السرد دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998.

90- عبد الحكيم الشندودي: نقد النقد- حدود المعرفة النقدية-، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2016.

91- عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي-مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.

- السردية العربية- بحث في البنية السردية للموروث العربي-، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1996.

- النثر العربي القديم-بحث في البنية السردية-، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، 2002.

- موسوعة السرد العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ،لبنان، طبعة موسعة، 2008.

- الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

96- عبد الله إبراهيم، صالح هويدي: تحليل النصوص الأدبية- قراءات نقدية في السرد والشعر-، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 1998.

97- عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة -تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغدان-، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1993.

98- في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد-، المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب، الكويت، دط، 1998.

99- عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

100-عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري-جدلية الحضور والغياب-، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 2001.

101-عبد الفتاح كيليطو:المقامات-السرد والأنساق الثقافية-، تر: عبد الكبير الشقراوي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

- الأدب والغرابة- دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.

105-عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1999.

106-عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردي- سردية الخبر-، الألمعية، الجزائر، ط1، 2011.

107-عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات إتحاد العرب، دمشق، دط، 2006.

108-عبد الرحيم الكردي: السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، دط، القاهرة، مصر، دط، 2004.

109-البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005.

110-عبد الرحمن الصفوري: نزهة المجالس ومنتخب النفائس،ج1، دار القاهرة، القاهرة، دط، 1998.

111-عيد الدحيات: النظرية النقدية الغربية- من أفلاطون إلى بوكاشيو، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 2007.

112- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 2008.

113-فاروق خورشيد: أدب السيرة الشعبية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، دط، 2002.

114-فهمي جدعان: نظرية التراث، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1985.

115-فولغانغ إيزر: فعل القراءة-نظرية جمالية التجاوب في الأدب-، تر: حميد لحمداني و الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، المغرب، دط، 1994.

116-فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996.

117-رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل الخطاب، اربد: عالم الكتب الحديث، الجزائر، ط2، 2007.

- المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط، 2010.

119-روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال -مقدمة نظرية-، تر: عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1992.

120-رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للترجمة والنشر، ط1، 1993.

- درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 1993.

123-رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

124-رينيه ويلك وآوستن وآرن: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، دط، 1996.

125-رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة، الجزائر، دط، 2000.

- البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2001.

127-رشيد يحياوي: الشعرية العربية- الأغراض والأنواع-، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

128-شرف الدين ماجدولين: السرد والسرديات في أعمال سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.

129-تقي الدين أبي بكر بن علي بن محمد ابن حجة الحموي: ثمرات الأوراق، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية ، بيروت، لبنان، دط، 2005.

130-تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990.

- مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، عن: طرائق تحليل السرد الأدبي–دراسات–، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.
- تزفيطان تودوروف :مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.
- تزفيتان تودوروف: نقد النقد– رواية تعلم–، تر: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1981.

134–غالي شكري: التراث والثورة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط2، 1997.

135–ضياء الكعبي: السرد العربي القديم– الانساق الثقافية وإشكالية التأويل–، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

المجـــلات والملتقيات:

1- جابر عصفور: قراءة في نقاد نجيب محفوظ– ملاحظات أوليه، مجلة فصول، مج1، ع3، 1981.

2- حسن مجيدي وسيد محمد أحمد نيا: النقد الأدبي العربي المعاصر وتأثره بالمناهج الغربية– دراسة وتحليل–،مجلة إضاءات نقدية، ع8، 2012.

3- مجموعة من المؤلفين: نظرية التلقي –إشكالات وتطبيقات–، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات رقم 24، مطبعة النجاح، الرباط، دط، 1993.

4- محمد الدغمومي: نقد النقد–مدخل ابستمولوجي–، مجلة الأقلام العراقية، ع6، 1990.

5- سعيد بوعطية: المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية، semat, vol 1, N01, May Semat2013 مجلة سمات، 2013.

6- سعيد يقطين: السرد والسرديات والاختلاف– وهم النظرية السردية العربية– عن الملتقى الدولي حول السرديات: القراءة وفاعلية الاختلاف في النص السردي، المركز الجامعي ببشار، 2007.

7- غسان السيد: تزيفيتان تودوروف من الشكلانية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ، مجلة جامعة دمشق، مج19، ع1و2، 2008.

8- من محاضرة ألقاها عبد الله إبراهيم، بجامعة الجزائر2 بتاريخ:2016/11/02 على الساعة 10:00.

المعاجم العربية:

1- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، مج1، دار صادر، لبنان، دط، دت.

2- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لنان، ط1، 1985.

3- رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2000.

2. باللغة الأجنبية:

1- Gérard Genette : Figure III, Seuil, paris, 1972.

2- Paul Ricœur, du texte à l'action, essais d'Hermeneutique, seuil, paris,1986.

3- Roman Jakbson : question de poétique, Seuil, Paris 1973.

4- Tzevetan Todorv : littérature et signification, librairie Larousse, paris, 1967.

5- Vladimir Propp : Morphologie du conte, traduction : Marguerite Derrida- Tzvetan Todorov et Clande Kahn, Seuil, 1965.

المجـــلات والملتقيات:

1- Gérard Genette : Frontières du récit, communications, vol 8, N° 1, 1966.

2- Roland Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, communication, vol 8, N° 1, 1966.

3- Marc Maesschalck: Questions sur le langage poétique à partir de Roman Jakobson, philosophique de Louvain, Vol 87 ,N° 75, 1989.

فهرس الموضوعات

فــهرس الموضوعات

الإهداء 01
الشكر 02
مقدمة 04
مدخل: إضاءات منـهجية 11
1. التلقي 14
2. نقد النقد: 22
الفصل الأول: تطور مفهوم السرد في النظريات الغربية 29
1.مفهوم السرد 30
أ. في النقد الغربي 30
ب. في النقد العربي 35
2.علم السرد 38
أ. البويطيقا 39
ب. السرديات 42
الفصل الثاني: المصطلح والخلفيات المنـهجية في مشروع سعيد يقطين النقدي 89
1. الخلفيات 90
أ.التراث العربي 94
ب.الدراسات الغربية 96
2. المنهج 103
3. المصطلح 118
أ. النص 119
ب. اللانص 122

ج. التراث.....125
د.السيرة الشعبية.....130
هـ. الصيغة.....135
و. الجنس.....138
ز. الخبر.....143
ح. الخطاب.....149
الفصل الثالث: المعايير النقدية في تجنيس الكلام العربي**.....154**
1.الكلام العربي.....155
أ. في مفهوم الكلام.....155
ب.أقسام الكلام.....159
ج.أوصاف الكلام العربي.....170
د.الكلام العربي بين النص واللانص.....183
هـ.السيرة الشعبية.....190
2.تجنيس الكلام العربي.....197
الأساس الأول:المبـــادئ.....203
الأساس الثاني :المقـــــولات.....210
الأساس الثالث :التجليات.....213
3.الجنس، النوع، النمط.....217
الأساس الأول: الجنس.....218
الأساس الثاني: النوع.....225
الأساس الثالث: النمط: 228
4.من الكلام إلى الكتاب: 233
5.الكلام و المجلس: 233
6. القصة، الخطاب، النص.....235

الأساس الأول: الثبات. 236
الأساس الثاني: التحول. 236
الأساس الثالث: التغير.....237
الفصل الرابع: في الدراسة البنيوية للسيرة الشعبية**.....243**
1.السيرة الشعبية من الجنسية إلى الحكائية.....244
2. المنهج المتبع في دراسة السيرة الشعبية.....246
أ.على مستوى البنيات.....246
ب.على مستوى التجنيس.....247
ج.في التمييز بين الحكائية والسردية.....248
3. البنية الحكائية للسيرة الشعبية.....253
أ.البنية الحكائية الكبرى والبنيات الصغرى.....258
ب.عناصر الوحدة الحكائية.....259
خاتمة**.....304**
قائمة المصادر والمراجع**.....310**
فهرس الموضوعات**.....330**
ملخص**.....**

الملـخص

تتناول هذه الدراسة موضوع تلقي التراث السردي في النقد العربي المعاصر وبالتحديد لدى الناقد سعيد يقطين؛ حيث نسعى من خلالها إلى الكشف عن الآليات والأسس المعتمدة من طرف الناقد في استنطاق التراث ومنهجه وخلفياته في ذلك.لنصل إلى أن منهجه النقدي اتسم بالانفتاح والتفاعل؛ وذلك من خلال المزاوجة بين الفكر الغربي (كمنهج نقدي) والتراث السردي العربي (كمدوّنة نصية)، بغية قراءة نقدية واعية ومنفتحة من جهة ومتأصلة من جهة أخرى.

اعتمدنا في هذه الدراسة على مؤلَّفَي: "الكلام والخبر" و"قال الراوي" للناقد كمدونة نصية نقدية يتجلى من خلالها مشروع سعيد يقطين الرامي إلى دراسة التراث السردي العربي المهمش (السيرة الشعبية) بآليات ومناهج غربية.متخذين من القوانين الفيزيائية الكونية والنماذج الرياضية وسيلة لمحاورة المؤلَّفين واستنطاق الأسس والآليات المعتمدة من قِبل الناقد. الشيء الذي يؤسس لجدوى القراءة الفاعلة ويثبت كذلك كونية الظاهرة الأدبية والنقدية.

Résumé

Cette étude porte sur la réception du patrimoine narratif dans la critique arabe contemporaine, et plus particulièrement celle de **Saïd Yakttin**, où nous cherchons à découvrir les mécanismes et les fondements de la critique qui interroge le patrimoine et en révèle la méthodologie et le contexte.

Dans cette étude nous nous somme appuyés sur les ouvres de «Alkalem wa alkhaber» et « kal arrawi» de l'auteur (**Saïd Yakttin**) en tant que texte critique, à travers lequelle le projet de «**SAID Yaktin**» est conçu pour étudier le patrimoine arabe marginalisé à l'aide de mécanismes et de méthodes occidentaux. En utilisant comme moyens les lois physiques et les modèles mathématique pour analyser les deux œuvres et les fondements et les mécanismes adoptés par le critique (**Saïd Yakttin**). Ce qui établit la faisabilité d'une lecture efficace en trouve également l'universalité du phénomène littéraire et critique.