المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث

رسالة تقدم بها

أحمد رحيم كريم الخفاجي

إلى مجلس كلية التربية – جامعة بابل

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير

في آداب اللغة العربية

بإشراف

الأستاذ المساعد الدكتور

قيس حمزة فالح الخفاجي

جمادي الاول ١٤٢٣هـ **تموز ٢٠٠٣م**

الإهداء

إلى .....

ملامح هويتي : ابي وأمي
وخالي خليل

إلى.....

معلمّي : الدكتور عدنان العوادي
والدكتور قيس حمزة الخفاجي

إلى .....

حبيبة اليوم والغد زوجتي : سحر

إلى كل من ترّقب وأنتظر ، ومن سيأتي

تقبلوا ما خلفته سنيّ الجوع

أحمد

إقرار المشرف

بسم الله الرحمن الرحيم

اشهد ان اعداد رسالة الطالب ((احمد رحيم كريم الخفاجي)) الموسومة بـ ((المصطلح السردي في النقد الادبي العربي الحديث)) قد جرى تحت اشرافي ، في قسم اللغة العربية في كلية التربية – جامعة بابل وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في آداب اللغة العربية .

المشرف على الرسالة :
الاسم : د . قيس حمزة فالح الخفاجي
الدرجة العلمية : استاذ مساعد
الامضاء :

التاريخ :

بناء على التوصيات المتوافرة ارشح هذه الرسالة للمناقشة :
رئيس قسم اللغة العربية :
الاسم : د . علي ناصر غالب
الدرجة العلمية : استاذ
الامضاء :
التاريخ :

قرار لجنة المناقشة

نحن اعضاء لجنة المناقشة : نشهد اننا اطلعنا على الرسالة الموسومة بـ(المصطلح السردي في النقد الادبي العربي الحديث) التي اعدها الطالب : (احمد رحيم كريم الخفاجي) وقد ناقشنا الطالب في محتوياتها وفي ما له علاقة بها ، وهي جديرة بالقبول بتقدير:
( ) لنيل شهادة الماجستير في آداب اللغة العربية .

عضو اللجنة
الاسم :
الدرجة العلمية :
الامضاء :
التاريخ :

عضو اللجنة
الاسم :
الدرجة العلمية :
الامضاء :
التاريخ:

عضو اللجنة : (المشرف)
الاسم :
الدرجة العلمية :
الامضاء :
التاريخ :

رئيس اللجنة :
الاسم:
الدرجة العلمية :
الامضاء :
التاريخ :

اصادق على ما جاء في قرار اللجنة المناقشة .

عميد كلية التربية

الاسم : أ.د. عبد الاله رزوقي كربل
الدرجة العلمية :
الامضاء :
التاريخ :

فهرس البحث التفصيلي

الموضوع	الصفحة
المقدمة	أ ـ ج
التمهيد	١٤ـ١٨
حول المصطلح النقدي	١٤ـ١٨
الفصل الأول : سيرورة علم السرد عند الغرب والعرب .	٢٠ـ٩٠
المبحث الاول : سيرورة علم السرد عند الغرب .	٢٠ـ٤٢
علاقة الشعرية بعلم السرد .	٢٠
تعريف علم السرد بشكل عام .	٢١
تعريفات علم السرد في البحث السردي الغربي .	٢٣ـ٢٩
مصطلح السرد عند الغربيين ومرادفاته .	٣٠ـ٤٠
تعريفات السرد في البحث الغربي .	٣٠
أولا : تعريف السرد عند الروس .	٣٠ـ٣٤
ثانيا : تعريف السرد عند الفرنسيين .	٣٠
فيليب هامون .	٣٠
جان ريكاردو.	٣١
رولان بارت .	٣١ـ٣٢
تودوروف .	٣٢
غريماس .	٣٢
بريمون .	٣٢
بول ريكور .	٣٣
رولان بورونوف .	٣٣ـ٣٤
بيرنار فاليت	٣٤ـ٤١
١٠. جيرار جينيت	٤١ـ٤٢
ثالثاً : تعريف السرد في النقد الأنجلو ـ أمريكي	٤٣ـ٧٧
١. رينيه ويليك و أوستن وارين	٤٣ـ٤٦
٢. والاس مارتن	٤٧
٣. جيرمي هوثورن	٤٧ـ٥٢
٤. هنري بليث	٥٢ـ٥٥
٥. لين أولبتنيرند وليزلي لويس	٥٦
٦. كرستيان انجلت وجان هيرمان	٥٧
٧. جوناثان كلر	٥٨
٨. بول بيرون	٥٨

٩. روبرت شولز	٥٩
١٠. تيري أيغلتن	٦٠-٦٦
١١. رامان سلدن	٦٧
١٢. شلوميت ريمون كينان	٦٨-٦٩
١٣. روجر فاولر	٧٠-٧٧
١٤. سيمور شاتمن	٧٨
١٥. جيرالد برنس	٧٨
اشكالية المصطلح السردي عند الغرب	٧٩-٨٥
المبحث الثاني : سيرورة علم السرد عند العرب	٨٦
اشكالية المصطلح السردي عند العرب	٨٦-٨٩
تعريف علم السرد في المعاجم الادبية المتخصصة	٩٠
ترجمة مصطلح (Narratology) في البحث النقدي العربي .	٩٢
تعريف علم السرد في البحث النقدي العربي	٩٢-٩٥
معنى مصطلح (السرد) لغة في عدد من المعاجم القديمة	٩٥-٩٧
معنى مصطلح (القص) لغة في عدد من المعاجم القديمة	٩٧-١٠٥
معنى مصطلح (الحكي) لغة في عدد من المعاجم القديمة	١١٨
خلاصة بمعاني السرد عند القدماء	١١٩
معنى مصطلح (السرد) اصطلاحا في عدد من المعاجم الادبية المتخصصة .	١١٩-١٢١
استعمال مصطلح (السرد) ومرادفاته في البحث النقدي العربي	١٢١-١٣٢
تعريفات مصطلح (السرد) في النقد العربي الحديث :	١٣٣-١٤٠
من حيث هو (قصة)	١٤١-١٤٩
من حيث هو (خطاب)	١٤٩-١٦٣
تعريب مصطلح (Narativity) في البحث النقدي العربي	١٦٤-١٧٠
عناصر البنية السردية	١٧٠-١٧١
تعريف البنية بشكل عام	١٧١-١٧٣
مصطلحا (النص) و (الخطاب) تعريفهما والفرق بينهما .	١٧٣-١٧٧
تعريف البنية السردية عند العرب	١٧٧-١٧٨
مكونا البنية السردية (القصة) و (الخطاب) ومرادفاتهما	١٧٨-١٨٣
مكونات الخطاب السردي	١٨٣-١٨٦
الفصل الثاني : السارد والمسرود إليه	١٨٧-١٩٠
المبحث الاول : السارد	١٩٠
مفهوم (السارد) و مرادفاته لغة	١٩٠
مفهوم (السارد) ومرادفاته اصطلاحا .	١٩١-١٩٣
استعمالات مصطلح (السارد) ومرادفاته في النقد العربي .	١٩٣-١٩٥
مفهوم (السارد) ومرادفاته في التقد العربي	١٩٦-١٩٧
اتجاهات دراسة (السارد) في النقد العربي ، ومنابعها الغربية :	١٩٧-٢٠٠
١. اصطلاحات المذهب الروسي في دراسة السارد .	٢٠٠-٢٠٣

أ. توماشفسكي .	٢٠٤_٢٠٥
ب. باختين .	٢٠٥_٢٠٨
ج. اوسبنسكي	
٢. اصطلاحات المذهب الانجلو- اميريكي في دراسة السارد .	
أ. بيرسي لبوك	
ب. نورمان فريدمان .	
ج. واين . سي . بوث .	
٣. اصطلاحات المذهب الفرنسي في دراسة السارد .	
أ. جان بويون .	
ب. تزيفتيان تودوروف .	
مقاربات اصطلاحية جديدة في دراسة السارد .	
ج. رولان بارت .	
د. جيرار جينيت .	
مصطلحات جديدة لاشكال السارد في حقل التنظير والتطبيق العربي .	
مصطلحات وظائف (السارد) في النقد العربي .	
المبحث الثاني : (المسرود اليه)	
تعريف (المسرود إليه) في المعاجم الادبية المتخصصة .	
استعمالات مصطلح (المسرود إليه) ومرادفاته في البحث النقدي العربي .	
مفهوم (المسرود إليه) في النقد العربي .	
اتجاهات دراسة (المسرود إليه) ومصطلحاته في النقد العربي :	
١. اتجاه دراسة (المسرود إليه) بحسب منهج جينيت .	
٢. اتجاه دراسة (المسرود إليه) بحسب منهج برنس .	
٣. اتجاه دراسة (المسرود إليه) بحسب منهج شاتمن .	
٤. اتجاه دراسة (المسرود إليه) بحسب منهج لينتفلت .	
٥. اتجاه دراسة (المسرود إليه) بحسب منهج ايكو .	
٦. اتجاه دراسة (المسرود إليه) بحسب منهج جوناثان كلر .	
مصطلحات وظائف (المسرود إليه) في النقد العربي	
الفصل الثالث : المسرود	٢١٠
تعريفه	٢١٠
مصطلحاته .	٢١٠
مكوناته .	٢١١
المبحث الاول : الاحداث .	٢١٢
تعريف الحدث .	٢١٢_٢١٣
اتجاهات دراسة الاحداث :	٢١٤
مصطلحات دراسة الاحداث في النقد العربي على وفق الاتجاه الروسي .	٢١٤
١. بروب .	٢١٥_٢١٩
٢. توماشفسكي .	٢١٩_٢٢٦

مصطلحات دراسة الاحداث في النقد العربي على وفق الاتجاه الفرنسي .	٢٢٧-٢٢٨
١. بريموند .	٢٢٨-٢٣٢
٢. غريماس .	٢٣٣-٢٣٧
٣. بارت .	٢٣٨-٢٤٨
مصطلحات مشروع سعيد يقطين في دراسة الاحداث .	٢٤٩
٤. تودوروف .	
مصطلحات بناء الاحداث :	
أولا : مصطلحات بناء الاحداث في النقد العربي بحسب الاتجاه الروسي .	
ثانيا : مصطلحات بناء الاحداث في النقد العربي بحسب الاتجاه الفرنسي .	
١. التتابع .	
٢. التضمين .	
٣. التناوب .	
٤. التداخل أو التوازي .	
٥. الدائري .	
٦. المكرر .	
٧. التاجيل .	
٨. الحلقي .	
مصطلحات أخرى .	
المبحث الثاني : الزمن	
التصور الخاص .	
١. الفهم الادبي للزمن .	
٢. الفهم السردي للزمن .	
مصطلحات أشكال الزمن السردي في النقد العربي .	
مصطلحات مشروع سعيد يقطين في دراسة الزمن .	
مصطلحات دراسة الزمن في القصة :	
اولا : الترتيب .	
المفارقات الزمنية .	
أشكال المفارقة الزمنية :	
١. الاسترجاع ، ومرادفاته في البحث النقدي العربي .	
مصطلحات أشكال الاسترجاع في النقد العربي .	
٢. الاستباق ومرادفاته في البحث النقدي العربي .	
ثانيا : الديمومة .	
مصطلحات أشكال الديمومة من حيث :	
١. السرعة : وتتضمن :	
أ. الخلاصة ومرادفاتها في النقد العربي .	
مصطلحات أشكال الخلاصة في النقد العربي .	
ب. الحذف ومرادفاته في النقد العربي .	

مصطلحات أشكال الحذف في النقد العربي .	
٢. البطء : ويتضمن :	
أ. الوقفة ومرادفاتها في النقد العربي .	
مصطلحات أشكال الوقفة في النقد العربي .	
ب. المشهد .	
مصطلحات أشكال المشهد في النقد العربي .	
مصطلحات أشكال بناء الزمن في المتون السردية .	
المبحث الثالث : الشخصية	
المفهوم الخاص : (الشخصية) عند الغرب	
مفهوم (الشخصية) اصطلاحا .	
مفهوم (الشخصية) في البحث السردي .	
مصطلحات أشكال الشخصيات في النقد العربي بحسب اتجاه :	
١. بروب .	
٢. بريموند .	
٣. سوريو .	
٤. غريماس .	
٥. تودوروف .	
٦. فيليب هامون .	
٧. أ . م . فورستر.	
مصطلحات مشروع سعيد يقطين في دراسة الشخصية	
مصطلحات طرائق بناء الشخصية في النقد العربي	
مصطلحات أشكال الحوار في النقد العربي	
مصطلحات وصف الشخصية في النقد العربي بحسب اتجاه فيليب هامون	
المبحث الرابع : المكان	
مصطلحات المكان ومردفاته في النقد العربي	
١. مصطلح المكان	
مصطلحات أشكال المكان في النقد العربي	
٢. مصطلح الفضاء	
مصطلحات أشكال الفضاء في النقد العربي	
مصطلحات أشكال الفضاء عند حميد لحمداني	
مصطلحات مشروع سعيد يقطين في دراسة الفضاء	
مصطلحات مشروع محمد سويرتي في دراسة الفضاء	
٣. مصطلح الحيز	
مصطلحات أشكال الحيز في النقد العربي	
الوصف : تعريفه	
مصطلحات أشكال الوصف	
مصطلحات وظائف الوصف في النقد العربي	

مصطلحات مشروع حسن بحرواي في دراسة أشكال الرؤية الوصفية	
خاتمة	
فهرست المصادر والمراجع	
الملخص باللغة الإنجليزية	**A**

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

والحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على اكمل المتألهين محمد واله الطاهرين وصحبه المنتجبين ، وبعد ،

فلما كانت معرفة سيرورة النقد الادبي العربي الحديث الراهن، تعتمد على معرفة الاصول المعرفية التي اثرت فيه وتاثر بها ، فقد غدا من اللازم دراسة ما اقترضه العرب من غيرهم وليس هناك دليل على مقدار هذا التراكم المقترض من المصطلحات النقدية الحديثة التي تنتمي الى حقول معرفية واتجاهات نقدية مختلفة ثوت في الجهد النقدي العربي الحديث . ولا نبعد كثيراً عن الصواب اذا ما قلنا ان ابرز نظرية مدت ظلالها على المنجز النقدي العربي اليوم هي نظرية السرد التي اقتحمت واجتاحت مصطلحاتها لغة النقد الادبي . اذ ان هذه النظرية افرزت لنا الكثير من المصطلحات التي شغلت حيزاً كبيراً من كتابات نقدتنا العرب سواء على مستوى العرض النظري لها ام على مستوى التطبيق . ولم نجد على حد علمنا أي دراسة او معجم يدرس طبيعة المصطلحات السردية وتطور سيرورتها بحسب طبيعة اتجاهات دراسة السرد عند الغربيين ، من لدن أي باحث عربي او جهة او مؤسسة علمية او اكاديمية تصدت لهذا الميدان الوعر والشائك .

زد على هذا ان كثرة المصطلحات السردية وتعددها في الممارسات النقدية العربية عكس لنا لغة الاخر . وسيادة لغته تعني سيادة رؤيته وفكره لا سيادة لغتنا وفكرنا ورؤيتنا للابداع العربي . وهذا هو ما جعلنا على جهل بمعرفة ما نحتاج وما لا نحتاج اليه في عملية تمثل المصطلح السردي في عملنا الابداعي والمعرفي والنقدي وعدم التفكير بمدى مواءمة هذه المصطلحات لواقعنا ونتاجنا وبيئتنا الادبية . اذ لم يدرس هذا الجانب الاخر الى اليوم . ولا نستطيع نحن كذلك دراسته لانه يحتاج الى زمن طويل من القراءة والتفحص العميقين له . واخيراً فهمومنا في المصطلحات السردية الملغزة والمتعاظلة هي ما جعلنا نختار هذا الركن بالذات دون غيره، ولذلك قمنا بتسجيل عنوان بحثنا – الذي اقترحه علينا استاذنا المشرف الدكتور قيس حمزة الخفاجي وهو (المصطلح السردي في النقد الادبي العربي الحديث) لرسالة الماجستير في قسم اللغة العربية في كلية التربية في جامعة بابل .

ولم ينطلق البحث في دراسة المصطلح السردي من حيث الجانب التعريفي به فقط، بل من حيث اتجاهات الرؤى الغربية في دراسة السرد واتجاهاته واثرها في الكتابات النقدية العربيةايضاً، فهو قد درس المصطلح من حيث المنهج الذي قام عليه تارة ومن حيث المفهوم تارة اخرى .

وقد حاولنا جهد امكاننا استقصاء ما امكننا من المصطلحات السردية التي شاعت في نقدنا العربي من حيث النظرية والتطبيق ولا ندعي باننا قد اتينا عليها كلها. فلربما فاتنا منها ما لم نطلع عليه بعد، او غفلنا عنه بسبب عدم كفاية الوقت وعدم دقة التامل والانشغال بالكثير من الاحوال المتغيرة والمضطربة التي تحول دون صفاء البال في القراءة والتتبع والتفحص والحصر .

ومن الجدير بالذكر ان البحث لم يسر بشكل طبيعي دون عثرات حاولت كبح سيره ولعل من اهم العقبات التي واجهت البحث هي العودة الى الاصول السردية الغربية . اذ كان ذلك في بداية تسجلينا للبحث. وهذا الامر لم يتحقق لصعوبة هذه المهمة التي تتطلب اجادة التحدث او معرفة اكثر من لغة اجنبية لغرض قراءة الكتابات الغربية . ولمعرفة مشكلة المصطلح السردي ومفاهيمه واتجاهات دراسة السرد عندهم عن قرب وبلغتهم لا بلغة المترجم . ولذلك عزفنا عن مسالة الرجوع الى قراءة النتاجات الغربية الاصلية، والاكتفاء بما ترجم الى العربية ولعل اهمها كتب بارت وتودوروف وجينيت وغيرهم. الا ان عدم امتلاكنا للغة الاجنبية لم يمنعنا بطبيعة الحال من الرجوع الى عدد من الكتب الغربية وترجمة ما تيسر لنا منها .

والمشكلة الاخرى التي وقفت حيال البحث هي هل سيكون عملنا وضع معجم فقط او دراسة المصطلح السردي ؟ نستطيع القول ان البحث سار مع الجانب الثاني اكثر من الاول .

اذ ان مسالة وضع المعجم ليست بالعسيرة لكن دراسة المصطلح وبيان مفاهيمه ومحاولة مقاربته مع بعض المصطلحات العربية التراثية القديمة هي ما يتسم بالصعوبة ، لان الموضوع كان يقتضي منا عرض المفاهيم

ومحاولة كشف انطباقها مع المصطلحات السردية في النتاج العربي فقط وبين كاتب او ناقد واخر ، وبشكل واصف ومحلل اكثر من مبتكر ومقترح . وذلك لان الكثير من المصطلحات السردية لا يمكن ان نجد لها بدائل في تراثنا العربي القديم .
ولذلك اثرنا عرض منهج دراسة المصطلحات السردية والتعريف بها فقط .
وعلى كل حال فالبحث سار وسارت مفاصله التي رسمناها بين الحين والاخر – مغيرين و مقدمين ومؤخرين وملغين ومضيفين – وصار عمود البحث او الهيكل الذي ارتكزت وثوت فيه المادة او الجوهر تمهيداً وثلاثة فصول .
تناول التمهيد التعرف على مشكلة المصطلح الادبي بشكل عام وشروط اخذه وصوغه .
اما الفصل الاول فقد توزع على مبحثين اولها اخذ علاقة علم السرد بالشعرية وتعريفاته عند الغربيين ومن ثم اخذ بتعريف السرد وبعض مشتقاته عندهم واخيراً التعريف باشكالية المصطلح عندهم . اما المبحث الثاني فاخذ بتناول اشكالية المصطلح السردي عند العرب ثم تعريف السرد في بعض المعاجم النقدية المتخصصة . بعدها تناول تعريف علم السرد في نتاجنا النقدي . ثم اخذ بعدها بتعريف السرد في عدد من المعاجم العربية القديمة اولاً، ثم في عدد من المعاجم النقدية المتخصصة ثانياً . بعدها تناول مفهوم السرد في كتابتنا العربية . ثم اخذ اخيراً بالتعرف على عدد من المصطلحات السردية كـ (السردية، والبنية السردية، والنص السردي، والخطاب السردي..) .
اما الفصل الثاني فقد عرض مصطلحات السارد والمسرود اليه واتجاهات دراستها في النقد العربي الحديث.
واخيراً جاء الفصل الثالث – الذي هو اضخم فصول الرسالة ، وذلك بسبب ما يحتويه من اركان هي (الاحداث، والزمن، والشخصية ، والمكان) وما تحتويه من مصطلحات كثيرة جداً واتجاهات دراسة اكثر –

ليحتوي على اربعة مباحث تحدثت عن مصطلحات الاحداث في المبحث الاول ومصطلحات الزمن في المبحث الثاني ، ومصطلحات الشخصية في المبحث الثالث ، ومصطلحات المكان في المبحث الرابع . واخيراً انتهى البحث بخاتمة فيها موجز بالنتائج.
وبعد هذا كله اقدم افقر كلمة رددها السلف هي شكراً لاستاذي المشرف الاستاذ المساعد الدكتور قيس حمزة فالح الخفاجي الذي وهبني الكثير من وقته وفكره وتوجيهاته لمتابعة هذا البحث واتمامه بخطواته وشعبه كلها ، والذي وهبني من الحرية وحسن الظن وكبير الثقة في ابداء الاراء وتقديم الاقتراحات وبناء الافكار – ما لن استطيع فك عتقة منها ابداً ، وشكراً لاستاذي الدكتور عدنان العوادي لما ابداه من مسؤولية النصح والارشاد والمتابعة ، وشكراً لاستاذي الدكتور شجاع مسلم العاني، الذي تزودت من معرفته الغزيرة الشيء الكثير الذي لن انساه ابد الابدين . وشكراً لراعيي مهدي الاول الاستاذ الدكتور علي ناصر غالب رئيس قسم اللغة العربية والدكتور صباح عباس سالم
ختاماً ارجو من اساتذتي المناقشين الذي امضوا قرابة شهر مرتحلين بين جنبات ونتاجات هذا البحث ، ان يرموا عبء رحلتهم ساعة النقاش العلمي ، فلهم الكلام أولا ولي الرد العلمي الجميل ثانيا ان استطعت الى ذلك سبيلا – والاستقاء من منابع معارفهم التي تتجاوز ولادتي وولادة ما ارتحلوا فيه ثالثا .

واخر دعوانا ان الحمد لله رب العالمين

الباحث
احمد رحيم كريم اللبان

التمهيد
حول المصطلح النقدي

" حول المصطلح النقدي "

كان لاجتياح ثورة الخطاب النقدي الغربي ، اثر كبير في إزاحة المناهج الكلاسية من رؤية نقدنا الجديد هذا التقدم الغربي الذي وجد صداه في ممارسات النقد العربي الحديث ، أنما هو تقدم في مناهج دراسة اللغة.

منبنٍ على تقدم التكنولوجيا الآلية الغربية أولا ، وعزل الخلق الأدبي عن مهده الآيدويولوجي والسسيولوجي والتاريخي ثانياً [١].

إذ ان جوهر الإبداع كان قائماً عندهم على أدبية النص وبناه وطرائق نسجه . ولا يبرز هذا الجوهر الإبداعي إلا بإقصاء المنابع التي غذت وروت النصوص الأدبية وأكسبتها حياتها الأبدية .

وفي ظل هذا التطور النظري – النقدي – وجدت الحياة الثقافية والاكاديمية نفسها أمام زخم هائل من مصطلحات النقد الحديث ، وكان لزاماً عليها أن تتخذ موقفا منه [٢] .

ولعل من أكثر ميادين هذا الزخم الاصطلاحي الهائل هو ميدان (علم السرد) (Narratology) وكما يبدو من اسمه فهو يتناول (السرد أو القص أو الرواية أو الحكي) وسيفصل البحث بين هذا الخليط . وما يهم البحث هو دراسة التعدد كثرة الاصطلاحات لهذا العلم . ولكن كيف؟ .

كما هو معروف أن لكل نظرية مجموعة مفاهيم وقواعد دقيقة – جامعة مانعة بحسب تعبير المناطقة – تمنع اختلاطها مع أي نظرية أو حقل منهجي آخر يختلف عنه أشد الاختلاف [٣] ، كما يفترض أن لهذه القواعد – أي القوانين الداخلية التي تحكم لب النظرية – مصطلحات تكشف أوضح كشف على أساس أن الأثر يدل على المؤثر ، والدال يكشف عن مدلوله ، لأنه حاصل اتفاق بين المتكلمين أو المستعملين للغة [٤] ، والمعنى يفضحه شكله ، والكل يبين عن جزئه والجزء يبين عن كله والجنس عن نوعه .

والمصطلحات ليست مطروحة في الطرقات يعرفها العربي والعجمي . بل هي أنظمة خاصة لمفاهيم علوم ونظريات خاصة لا يفهمها إلا أهل التخصص والاختصاص .

ومن " أجل أن نفهم علينا ألا نبدأ بالمصطلح ، علينا أن نهتم بمنطق التفاعل لا منطق خدمة المصطلح . المصطلح ليس وثناً ، المصطلح وسيلة تركيز . هذا حق ، ولكن ما الذي نركزه ؟ كيف السبيل إلى أن نفهم مصطلحاً دون أن نرجع إلى تفاعلات واسعة ؟ أن العناوين ليست هي الكتب . المصطلح علاقة فحسب . ومن خلال المصطلح وحده يمكن أن نفكر تفكيراً رديئاً ونتصور النقد العربي تصوراً سهلا . " [٥] .

فالمصطلح النقدي " ييسر البحث . ويرسم المعالم رسماً مختصراً [...] . المصطلح إيحاء إلى قوى متنوعة . لذلك يتمتع المصطلح بالقدرة على تنبيه أكثر من فئة وأكثر من مشغلة ، كل مصطلح مهم علامة على وجود شاغل جماعي يلبس أكثر من لبوس واحد " [٦] .

فالمسألة أذاً هي مسألة فهم ورؤية للمصطلح النقدي الحاضر ، ونحن مع شديد الأسف قد " تعودنا أن ننظر إلى المصطلحات باعتبارها أدوات تملكنا ، لا نملكها ولا نصرفها . وغاب عنا شيء كثير في زحام هذه السلطة المخادعة التي أعطيت لفكرة المصطلح . ومن المطلوب أن نفهم هذه السلطة باعتبارها توجيهاً لا تحديداً ، إيماءً لا تعريفاً ، تداخلاً إلى جانب التمايز . يجب أن نتعلم كيف نمارس ذوب المصطلح كما تعلمنا كثيراً مع الأسف تحكم المصطلح . يحتاج المصطلح إلى السياق أكثر مما يحتاج السياق إلى المصطلح " [٧] .

---

(١) . ينظر : النقد المزدوج ، د. عبد الكبير الخطيبي ، دار العودة بيروت ، د.ط ، د.ت : ١٦١-١٦٢ .

(٢). ينظر : اللغة والحضارة ، د. إبراهيم السامرائي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٧ : ٣٧ .

(٣) . ينظر : اللسانيات وعلم المصطلح العربي ، د. عبد السلام المسدي ، بحث ضمن بحوث مؤتمر اللسانيات في خدمة اللغة العربية ، الجامعة التونسية ، سلسلة اللسانيات ، ع٥ ، مطبعة العصرية ، تونس ، ١٩٨٣ : ١٧ .

(٤). ينظر : علم الإشارة ، بير جيرو ، تر:د.منذر عياشي ، دار طلاس ، سوريا ، د.ط ، ١٩٩٢ : ٥٣-٥٤

(٥). النقد العربي : نحو نظرية ثانية : د. مصطفى ناصف ، سلسلة عالم المعرفة (٢٥٥) ، مطابع الوطن ، الكويت ، ط١ ، ٢٠٠٠ : ٩ .

(٦) (٣) . م.ن : ١١ .

(٤) . ينظر : م. ن : ١٤ .

ولكن من أين يستمد سياق المصطلح النقدي قوته ؟ أنه يستمدها من التأمل في حركة المجتمع والنتاج الأدبي المدروس [١] .

والمهم " ان ننظر إلى دلالة المصطلح الثقافية لا إلى الذوق الأدبي وحده . القوة التعبيرية الكامنة في المصطلح هي قبلتنا " [٢] . فاذا " لم يفعل للمصطلح دوره وما لم يعط حقه من النحو على تربة صالحة مهيأة لشتى الظروف ومختلف الاجواء سيفقد عنصر الحياة في التطور والرقي وسيصبح المصطلح حينها لفظا لا فكرا ونغدوا نحن المتكلمين اسرى الشكل دون الدلالة " [٦] .

ويجمل الناقد فاضل ثامر مسألة إدراك المصطلح النقدي ودلالته وسيرورة ظهوره بقوله :" لقد ادرك الناقد العربي وهو يعيد صياغة منظوره النقدي أن الكثير من الأدوات القديمة قد أصبحت عاجزة عن تلبية احتياجاته النقدية المتزايدة ، ومنها المصطلح النقدي التقليدي التراثي ، أو المترجم في آن واحد . ولذا فقد راح يبحث عن مصطلح نقدي جديد ويعيد تفعيل أو تشغيل الكثير من المصطلحات النقدية الموروثة او التقليدية أو حتى المترجمة . كما عكف على وضع صياغة وتوليف مصطلحات جديدة لم تكن متداولة من قبل . وافاد في عمله هذا ، بكل تأكيد ، من المصطلح الأجنبي الحديث ، الا انه لم يكن أسيراً لهذا المصطلح في متونه الأجنبية ، ولم يكن المصطلح هو الفخ الذي استدرجه إلى هذا المنهج النقدي أو ذاك بل العكس هو الصحيح. فالمنهج النقدي هو الذي دفعه لتثوير المصطلح النقدي وإعادة تشغيله وتفعليه بطريقة جديدة تلائم رؤياه المنهجية الحديثة [...] ومن هنا [...] يمكن القول : ان تاريخ المصطلح الأدبي والنقدي في ثقافتنا الحديثة قد مرّ بطورين او مرحلتين متميزتين . في المرحلة الأولى كان يجري التركيز على عملية تكديس المصطلح النقدي عن طريق النقل والترجمة والوضع ، وكان العمل الأساسي ينهض به مترجمون ومعجميون متخصصون في مختلف فروع المعرفة ، وظل الناقد خلال هذا الطور متلقياً ومستهلكاً للمصطلح الجديد، واحياناً بحذر كبير ، أو بانبهار مبالغ فيه . أما المرحلة الثانية فتتسم بدخول الناقد العربي ميدان المصطلح الأدبي مترجماً أو مطبقاً لمناهج نقدية حديثة، حيث وجد هذا الناقد نفسه أمام إشكاليات جديدة برزت على مستوى الممارسة النقدية المنهجية ، دفعته إلى إعادة فحص المصطلح النقدي وتقليبه على أوجهه المختلفة ليفيد منه في منهجه النقدي الجديد ، وأحس في مناسبات كثيرة أن الحدود المعجمية والدلالية التي تقدمها له حركة الترجمة والمعجمية العربية والاصطلاحية الحديثة لم تعد تلبي طموحه واحتياجاته على مستوى الممارسة النقدية . ومن هنا بدأ اشتغاله الجاد مبتكراً ، ومنتجاً ومضيفاً في مجال المصطلح الأدبي والنقدي . فلم يعد [...] الناقد الذي يفحص المصطلحات الأسلوبية والسردية مجرد متلقٍ سلبي لهذه المصطلحات وأنما تحول بدوره إلى صانع مصطلحات وفق أطر شكلية ودلالية جديدة . فأضاف واحصى واستثنى وطور واجتهد مدشناً بذلك مرحلة الابتكار الخصب في المصطلح الأدبي والنقدي المنبثق من سيرورة الخطاب النقدي المنهجي للناقد العربي الحديث " [٣] .

وما يهمنا هو حركة تمثل المصطلح النقدي في المرحلتين اللتين أوضحهما الناقد فاضل ثامر ، و سنجد – بطبيعة الحال – الكثير من الاشتباكات الاصطلاحية التي طرحها نقدنا الحديث

---

(٥) م . ن : ١٥ .

(٦) فعلنة المصطلح أما آن للمصطلح العربي أن يأخذ دوره ؟ ، علي عبد الوهاب البقالي ، الرافد ، الامارات، ع ٦٢ ، س ٩ ، ٢٠٠٢ : ٨٠ .

(٣). المصطلح النقدي بوصفه مدخلاً لخطاب جديد ، فاضل ثامر ، الرافد ، الامارات ، ع ٦٢ ، س ٩ ، ٢٠٠٢ : ٨٧-٨٨ .

ولعل العلــم الذي يحل هذه الاشتباكات الاصطلاحيــة هو علــم المصطلح (Terminology) الذي يبحث في العلائق التي بين مفاهيم العلوم ومصطلحاتها اللغوية التي تعبر عنها[١] ،

فمن أهم موضوعات هذا العلم طبيعة المفاهيم وتكوينها وخصائصها ، والعلاقات فيما بينها ، وطبيعة العلاقة بين المفهوم والشيء المخصوص ، وتعريفات المفهوم ، وتخصيص المصطلح للمفهوم والعكس بالعكس ، وطبيعة المصطلحات ووضعها [٢] .

فقد " تختلف المفاهيم وأنظمتها من لغة إلى أخرى فهي ليست [...] متطابقة في جميع اللغات ،فمدلول المصطلح او المفهوم الذي يعبر عنه يتباين من لغة الى اخرى ، وهذه الظاهرة[...] تشكل احدى الصعوبات الشائكة في عملية الاتصال او تبادل المعلومات على الصعيدين القومي والعالمي ، ومن هنا كان لا بد من توحيد المصطلحات توحيدا معياريا ينبني على اساس الاتفاق على المفاهيم وانظمتها [...] ويعني التوحيد المعياري [...] تخصيص مصطلح واحد للمفهوم العلمي الواحد ، وذلك بالتخلص من الترادف والاشتراك اللفظي وكل ما يؤدي إلى الغموض أو الالتباس في اللغة [...] ويتم هذا التوحيد المعياري بالخطوات التالية :

١. تثبيت معاني المصطلحات عن طريق تعريفها .
٢. تثبيت موقع كل مفهوم في نظام المفاهيم طبقاً للعلاقات المنطقية أو الوجودية بين المفاهيم .
٣. تخصيص كل مفهوم بمصطلح واضح يتم اختياره بدقة من بين المترادفات الموجودة .
٤. وضع مصطلح جديد للمفهوم عندما يتعذر العثور على المصطلح المناسب من بين المترادفات الموجودة " [٣] .

فالمصطلحات مجموعة من الرموز اللغوية المتفق عليها من لدن جماعة ما لتدل على مفاهيم أو أشياء تتعلق بعلم من العلوم أو بفرع من فروعه [٤] . وتتوقف حياتها على تداول مستعمليها لها .

كما يفترض أن من إحدى وظائف اللغة تزويد مستعمليها بهذه الرموز (المنطوقة والمكتوبة) للتعبير عن المفاهيم التي تشكل حجر الأساس في تطور المعرفة الإنسانية ورقيّ مجتمعاتها ، فاللغة هي مجموعة الرموز الحضارية بل هي الوجه المنطوق للحضارة والوعاء الذي يستوعب ثقافة الأمة ويشكلها [٥] .

فثقافة أمة ما ليست معزولة عن باقي الأمم ، بل هي تتواشج فيما بينها ، وكما تأخذ من غيرها يؤخذ منها ، بفعل تجاورها وتزاورها الاجتماعي والاقتصادي ... ، فلا غنىً لغرب عن شرق ولا لشرق عن غرب ، وهذا التواصل يفترض به أن يكون مؤسساً على مبدأ التبادل الانتاجي بين الحضارات لا الاستهلاك والاجترار والتمثل من غير تجديد وبناء وإضافة وعطاء للآخر – الوافد علينا من غير بيئة نشأ وتربى فيها - . ولا على نحو التطابق مع غيرنا ، لأن ذلك سيمحي هوية المجتر ، فالامة التي لا تنتج مصيرها الفناء .

وبعد رسو علم المصطلح وشروطه ، الذي أتى تمهيداً للدخول إلى
(Narratology) ومعرفة ما يجب تحققه من تلك المواضعات ، أصبح لزاماً على البحث أن يسايره ويتابعه ليرى خلقته واكتماله من رحم تكونه عند أهله ، وليرى مدى دقة اصطلاحاته عندهم .

---

[١] ينظر ، مقدمة في علم المصطلح ، د. علي القاسمي ، سلسة الموسوعة الصغيرة (١٦٩) ، دار الحرية ، بغداد ، ١٩٨٥ : ١٧-١٨ .

[٢] . ينظر : م.ن : ٢٠-٢١ .

[٣] . م.ن : ٣٤ -٣٦ .

[٤] . ينظر ، م.ن : ٦٨ ، ومعجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة وكامل المهندس ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٧٩ : ٢٨ ، ومعجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، د. سعيد علوش ، دار الكتاب، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٥ : ١٣٤و ١٤٩و٢٠٤ ، و المصطلحات الأدبية الحديثة ، د. محمد عناني ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٦ : ٦-٧ .

[٥] . ينظر : مقدمة في علم المصطلح : ٩٣-٩٤ .

الفصل الاول

سيرورة علم السرد عند العرب والغرب

المبحث الاول : سيرورة علم السرد عند الغرب

المبحث الثاني : سيرورة علم السرد عند العرب

المبحث الاول : سيرورة علم السرد عند الغرب

مع الـ Narratologyعند الغرب

قبل التعرف على ماهية الـ " Narratology" يجب المرور بالشعرية لأنها الأصل الذي يحتوي موضوعنا وغيره. وللشعرية "Poetics" تعريفات عدة منها :

١. "معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل" .(١)
٢. "تبحث عن [..] القوانين داخل الأدب ذاته".(٢)
٣. "الخصائص النوعية للخطاب الأدبي".(٣)
٤. "الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي ,أي الأدبية" .(٤)
٥. "اقتراح نظرية لبنية الخطاب الأدبي واشتغاله".(٥)
٦. الدراسة الداخلية للفنون المختلفة.(٦)
٧. "الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية ,في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص".(٧)
٨. "نظرية تبحث عن بنية ووظيفة الخطاب الأدبي" (٨).
٩. "الخصائص المميزة لنوع من الخطاب الأدبي ".(٩)
١٠. "هي الدراسة النسقية للأدب كأدب. إنها تعالج قضية ما الأدب ؟ "(١٠).

١١. موضوع علم الأدب الذي يدرس الخصيصات النوعية للموضوعات objects الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى .(١١)
١٢. "مجموعة المبادئ الجماعية التي تقود الكاتب في عمله الأدبي" (١٢)
١٣. قوانين الخطاب الأدبي, أو القوانين العلمية التي تحكم الإبداع.(١٣)
١٤. "الكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصا وليس أثرا أدبيا".(١٤)

(١) (٢) مفاهيم الشعرية , حسن ناظم , المركز الثقافي العربي , بيروت, ط١, ١٩٩٤: ١٧.
(٢)(٤) (٥) ينظر:الشعرية , تزفيطان طودوروف , تر : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة , دار توبقال ، الدار البيضاء، المغرب ,ط١ , ١٩٩٠: ٢٣.
(٦) ينظر: قضايا الشعرية , رومان ياكبسون, تر :محمد الولي و مبارك حنون, دار توبقال , الدار البيضاء ,المغرب , ط١, ١٩٨٨: ٣٥. (٧) م.ن: ٧٨.
(٨),(٩) Storyand Discourse , Seymourchatman ,Cornell University Press I thaca and London, ١٩٧٨, pp. ١٨
(١٠)التخييل القصصي، شلوميت ريمون كنعان, تر: لحسن أحمامة, دار الثقافة , الدار البيضاء , ط١, ١٩٩٥: ١٠. (١١)ينظر: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلايين الروس، جمع تودوروف, تر: إبراهيم الخطيب, مؤسسة الأبحاث العربية , بيروت،لبنان, ط١ ، ١٩٨٢ : ٣٥ (١٢) مفهومات في بنية النص , عدة مؤلفين, تر:د. وائل بركات, معد للطباعة ، سورية, ط١, ١٩٩٦: (١٣) ينظر: مفاهيم الشعرية: ١١. (١٤) م. ن: ٣٣.

إذاً فالشعرية تنظر إلى الخطاب الأدبي أو النصوص الأدبية من الداخل بكونها لا تحيل على شيء خارجها أي لا ترتبط بمرجع خارجي – خارج النص- بعبارة أوضح لا علاقة لها بوسائل إنتاجها ومحيطها الواقعي إذ "ليس هناك من جملة واحدة في العمل الأدبي يمكن أن تكون بحد ذاتها انعكاسا بسيطا لمشاعر المؤلف الخاصة , وإنما هي دائما تركيب ولعب" (١). فالعمل الأدبي مركب لغوي بأكمله, ومادته منظمه كلها, وعليه فيمكننا على وفق ذلك بناء علم أدبي(٢).

فالانتظام الداخلي للخطاب الأدبي الذي يتحرك بموجبه بكل حرية واستقرار هو موضوع درس الشعرية , وما يهم المذهب الشكلي " هو جمالية مواد البناء ، لأنه يختزل مشاكل الخلق الشعري إلى مسائل لغوية :من هنا هذا التشييء لمصطلح (اللغة الشعرية) من هنا الاهتمام بـ (طرائق) [..] الأنواع [..] أهمل الشكلانيون المقومات الأخرى لفعل الخلق , والتي هي المضمون , أو العلاقة بالعالم, والشكل, بمعناه هنا كتدخل من قبل المؤلف , كاختيار يقوم به فرد فريد بين العناصر الموضوعية والعامة للغة . فلا ينبغي أن يكون المصطلح المركزي الحقيقي للبحث الجمالي هو مادة البناء , وإنما معمارية أو بناء أو بنية المؤلفات, التي يجدر فهمها كموضع لقاء وتفاعل بين مادة البناء والشكل والمضمون".(٣)

إذا فعلاقة الشعرية بألـ(Narratology) تتحدد من جهة دراسة الشعرية المعمارية وطرائق انبناء الخطاب الأدبي ومن جملته الخطاب السردي للبحث عن قوانينه الجمالية التي تنظمه وتسير بموجبه مكونات النصوص السردية التي هي محل دراسة الـ(Narratolgy).

أما تعريف علم السرد (Narratolgy) فيعرفه معجم اكسفورد:

" هو فرع من فروع المعرفة, أو النقد يتعامل مع تركيب (أو بنية) ووظيفة (أو فعالية) السرد, من حيث اتفاقه مع القواعد والرموز الاصطلاحية المقررة له" (٤).

ويعرفه جيرالدبرنس :

" هو دراسة شكل ووظيفة السرد " (٥)

فهو علم يبحث عن الخصائص والسمات التي تميز السرد عبر أنظمة بنائه المراد بها التعبير (بواسطة لفظة أو إيماءة), وكذلك عن اشكال تلك الميزات, فهو لا يعنى بتاريخ الروايات أو الحكايات, ولا عن دلالاتها وقيمتها الجمالية, ومهمته هي إتقان الأدوات التي تقود إلى وصف جلي للسرود, واستيعاب وظائفها(٦).

ويعرفه سيمور شاتمان:

"هو دراسة بنية (أو تركيب) السرد" (٧)

(١)نقد النقد (رواية تعلم), تزفيتان تودوروف ,تر: د. سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط٢, ١٩٨٦: ٢٧.

(٢) ينظر ، م.ن: ٢٧ (٣) م.ن: ٧٥.
(٤) The new Oxford: Judy Pearsall; Oxford University ;Press;١٩٩٩:PP.١٢٣١-١٢٣٢.
(٥) Narratology: Gerald Prince, Mouton Publishers ;Berlin .NewYork .Amsterdam;١٩٨٢:PP;٩.
(٦) I bid : ٤
(٧) Story and Discourse;Chatman;PP:٩.
وهذا العلم اجترحه الفرنسيون, فاشتقوا له الصياغة "Narratolgie", ويبدي النقد الأنجلو-أمريكي ريبته من هذا السبك, فهم يبدلون المقطع الفرنسي الأخير بـ "logy" وهذا الخلاف في تسمية المصطلح انسحب على كل بحوثهم(١).

الـ Narratologie (F) , Narratology (E) * عند الغرب :

بعدما اتضح مفهوم الشعرية عند الغرب, بقي علينا إيضاح مصطلح الـ (N arratology) عند الغرب, فما هو الـ (Narratology) عند الغرب ؟
هذا المصطلح منحوت من مقطعين هما:

Narrate + logy
علم السرد

فالمقطع الأول (Narrate) يعني (يسرد)- وسنأتي على تعريفاته لاحقا- والمقطع الثاني (logy) يعني (علم) وهي كلمة اصلها يوناني تعني الإشارة إلى النظم الفكرية أو عادات التفكير, كما ان لها معنى آخر هو (القانون) الذي يقابل المنطق بوصفه مبدأ عقلانيا داخليا يسود ويسيطر على الأشياء فما بين اللاحقة (logy) والكلمة (logos) عدة وشائج دلالية فمن معاني المصطلح الاخير – أي اللوغوس – وسماته :
١. مبدأ الشيء أو طبيعته أو علامته المائزة أو مكوناتها الخاصة به وحده.
٢.ما نفهمه من الشيء على انه الشيء نفسه بما هو هو .
٣. الوصف اللفظي الصحيح للشيء أو الحد التعريفي له(٣).
فاللوغوس تمثيل لغوي ينطوي على كثير من إعادة الترتيب والتنظيم, وهو يحقق الإقناع بحسب الترتيب والتنظيم والعرض لا بصحة مقولاته والقدرة على كشف الحقائق(٤)
وما يهم البحث هو المعنى الأول للاحقة (logy) فهي تعني الحد التعريفي للشيء, إذ يُشترط للعلم حد واضح لفضح خصائص مكوناته وقواعده, والذي يقوي كون هذه اللاحقة تعني العلم هي أنها ارتبطت عند الإغريق بمعنى الإدراك والفهم أولا, وعلاقتها بعلم المنطق (logic) ثانيا الذي هو صناعة القوانين التي تضبط الذهن من الوقوع في الخطأ في المقولات، وهي تشبه الموازين والمكاييل التي هي الان يقاس ويمتحن بها الشيء(٥).

(١) story and Discorse. :PP.٩
(٢) ينظر:دليل الناقد الأدبي, د.ميجان الرويلي و د. سعد البازعي, المركز الثقافي العربي ,بيروت, لبنان والدار البيضاء, ط٢, ٢٠٠٠: ١٣٦. (٣) م.ن: ١٣٦-١٣٧. (٤) ينظر: م . ن :١٦٨-١٧٢.
* العلامات (E و F) تعني رسم المصطلح عند كل من إنجلترا وفرنسا.

تعريفات علم السرد في البحث السردي :

يعرفه كريستيان انجلت وجان هيرمان بانه :
" فرع معرفي يُحلل مكونات وميكانترمات المحكي" .(١) والميكا نزمات تعني آليات او اساليب بناء تصوير المحكي (المسرود) إذاً فعلم السرد يهتم بدراسة وتحليل مكونات وأساليب تصوير المسرود (المحكي), والذي يضم (الأحداث, والزمن, والشخصيات ، والمكان).
ويرى تيري ايغلتن ان علم السرد"Narratology" هو وليد الدراسات اللغوية /البنيوية. ويهتم بتحليل محتوى القصة ,الذي هو عبارة عن تركيبها وأساليب بنائها والعلاقات الداخلية لتلك التراكيب فيما بينها في القصة (٢)
وهذا الفهم لعلم السرد –أي فهم تيري ايغلتن- يتسم بالغموض ويحتاج إلى بيان اكثر, فهو يقصر مفهوم علم السرد على اتجاهات البحث السردي كلها في الغرب, متناولا بروب ، وشتراوس, وبارت, وتودوروف, وكلودبريمون,

وغريماس وجينيت ، مع العلم ان اتجاه بروب وشتراوس وبريمون وغريماس يخرج عن حدود المصطلح المذكور الذي اجترحه أول مرة البلغاري تزفيتان تودوروف عام ١٩٦٩(٣), لان تودوروف ادخل في هذا المصطلح مستوى تحليل الخطاب ومظاهره, آخذا بنظره ما توصل إليه الروسي فلاديمير بروب من نتائج في بحثه عن بنية القصة من حيث الحدث ودلالاته –وهذا ما سيثبته البحث لاحقا-
ويعرفه روبرت شولز بأنه العلم الذي يبحث في "الآثار الأدبية التي تتميز بخصيصتين هما حضور القصة وراويها"(٤) .
وهو يتفق مع رؤية جينيت لعلم السرد, الذي أضاف في دراسة هذا العلم وجود السارد وأطلق على موقع السارد في سرده مصطلح (الصيغة), فلا سرد عنده من غير سارد ويبدو أن حضور الصيغة في دراسة علم السرد, كان قد استعارها جينيت من تودوروف, وهذا الأخير بدوره تأثر بنظرية الأغراض للباحث الروسي توماشفسكي(٥), إلا أن جينيت طور المفهوم, وأحصى أنماط الصيغ –كما سنرى-,مما حدا به إلى جعل علم السرد(Narratology)جزءا من نظرية اكبر منه هي "نظرية الصيغ" "Theory Moods"(٦).
ويعرفه جروبيه:

(١)نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: مجموعة من الباحثين, تر: ناجي مصطفى, منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي, الدار البيضاء, ط١, ١٩٨٩: ٩٧.
(٢) ينظر: مقدمة في النظرية الأدبية ، تيري ايغلتن , تر :إبراهيم جاسم العلي, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط١, ١٩٩٢: ١١٣ – ١١٦ .
(٣)ينظر: المتخيل السردي , عبد الله إبراهيم, المركز الثقافي العربي , بيروت,ط١ ١٩٩٠: ١٥٠, وينظر: السردية - حدود المفهوم, بول فيرون, تر: د. عبد الله إبراهيم ، الثقافة الأجنبية, بغداد, ع٢ ، ١٩٩٢: ٢٦.
(٤) البناء الفني لرواية الحرب في العراق, عبد الله إبراهيم, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط١, ١٩٨٨: ١٦١.وينظر مصدره هناك .
(٥) ينظر: نظرية المنهج الشكلي: ١٨٩. (٦) ينظر: مدخل لجامع النص ، جيرار جيتيت ، تر: عبد الرحمن أيوب, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد , د.ط, د.ت: ٩٢.

" تتابع الحالات والتحولات, الماثل في الخطاب, والمسؤول عن إنتاج المعنى".(١)
إن هذا التعريف يقصر علم السرد على دراسة حالات وتحولات الحدث في الخطاب عن طريق ترابطه المنطقي والسببي مهملا بقية عناصر الخطاب من شخصيات, وساردين, ومكان, وهو أشبه بدراسة العناصر الثابتة للفعل المروي وغير المروي القارة على وفق تنظيمها التعاقبي, وهو ما يمثل وجهة بروب في البحث السردي(٢).
فعلم السرد هو دراسة السرد لاستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه(٣). إذ هو يولي أهمية أيضا لمهمة الإيصال السردي –أي إيصال السرد- من باثه إلى مستقبله –المتلقي.
وتجعل شلوميت ريمون كنعان مصطلح (التخييل القصصي)* مرادفا لعلم السرد(Narratology) وتعرفه بـ: "دراسة السرد المترابط للأحداث التخييلية" (٤).
فهي تدرس – في هذا المجال-عملية التواصل التي تتضمن السرد بصفته رسالة مرسلة من لدن مرسل إلى متلق, والطبيعة اللفظية للأداة المستعملة في نقل هذه الرسالة(٥).
وترى ما وسمته بـ(التخييل القصصي) أوسع وأضيق مما يسمى بمادة علم السرد, فهو أوسع لكونه يعالج مظاهر التخييل السردي اكثر من المظاهر القابلة للنقل من وسيط الى اخر، واضيق لانه لا يعالج هذه المظاهر القابلة إلا في علاقة تمظهرها في الأدب(٦)
وهي بهذا تحدد موضوع درسها بالقصص والروايات والشعر السردي فقط وما عداه فلا شأن لها به.
فعلم السرد على هذا يهدف إلى وضع قواعد شاملة للتشكلات الداخلية للأدب, بأجناسه وأنواعه المختلفة, وهو يعنى بوضع ضوابط لدراسة الخطاب السردي بما يشتمل عليه ذلك الخطاب من (سارد ومسرود ومسرود إليه), وصولا إلى كشف نظمه الداخلية (٧).
وهو-أي علم السرد- لا يحصر مجال درسه وموضوعه بلون من ألوان الأدب, بل إن دلالة درسه (السرد) قد اتسعت لتشمل فن الرواية والقصة القصيرة, والحكايات الشعبية والأساطير, والأحلام والأفلام والدعايات والخطابات السياسية والمسرحيات والبانتوميم وكذلك الموسيقى والرقص وفن الرسم والأخبار اليومية(٨).
" ففي كل هذه ثمة قصص تحكى وان لم يكن ذلك بالطريقة المعتادة . ويقوم المختص بالسرد باستخراج تلك الحكايات ليستكشف ما تقوم عليه من عناصر وما ينتظم تلك العناصر من أنظمة". (٩)

وقد أفضى مفهوم علم السرد(Narratology) الى تعدد اتجاهات الباحثين في إدراك طبيعة اتجاهه الدقيق, ففئة ترى أن هذا العلم يهتم بتحديد طبيعة التعاقب الكلي للعناصر الثابتة المكونة للحدث في حدّها الأدنى,

(١) الشعري والسردي ، د. محمد القاضي, الأقلام،بغداد, ع٦، ١٩٩٩: ٢٤.وينظر مصدره هناك

(٢) ينظر: السردية- حدود المفهوم:٢٦. (٣)ينظر:دليل الناقد الأدبي: ١٠٣. (٤) التخييل القصصي: ١١٠.

(٥) م.ن:١١٠-١١١. (٦) م.ن: ١١١. (٧) ينظر: المتخيل السردي: ١٠٤.

(٨) ينظر: دليل الناقد الأدبي: ١٠٣-١٠٥. (٩) م . ن :١٠٤

*عرّب مترجم الكتاب عنوان الكتاب (Narrative Fiction) بـ(التخييل القصصي), ويرتأي البحث ترجمتها بـ "التخييل السردي" وسيتحدث البحث عن ال (Narrative) بعد مصطلح علم السرد.

وأخرى تحدد علاقةأي علم السرد بالدوافع والأوصاف المتعلقة به, طبقا لتجليها من وجهة نظر الشخصيات الفاعلة في السرد, وأخيرا طبقا لوجهة النظر المؤثرة التي يتبناها السارد(١).وعليه فقد تعددت قواعد وضوابط هذا العلم تبعا لاختلاف وجهات نظر الباحثين في دراسة أساليب بناء السرد. ويرى البحث أن من شروط أي علم أن ينماز بدقة قواعده, وتماسكه, لا بتنوع قوانينه, وتعدد اتجاهات دراسته, مما جعل هذا العلم -إن صحت تسميته العلمية- يوسم بالتشتت فكل ما فيه رؤى ووجهات نظر متصارعة, مختلفة المقاصد والغايات, بعضها يأخذ من بعض, مما أدى إلى بلبلة جهاز مصطلحاته غير الدقيق تبعا لزوايا نظر المختصين فيه, وهذا ما سيحاول البحث إثباته.

بقيت هنالك نقطتان مهمتان تتعلقان بعلم السرد هما:

أولا:إن هذا العلم يسعى إلى كبح جماح النزعة التفسيرية في قراءة النصوص, كما يحدث كثيرا في النقد الأدبي فبدلا من تفسير النصوص يسعى علم السرد إلى استخراج القوانين التي تمنح النص ما يجد المفسر من دلالات.

ثانيا:إن الدراسات السردية أسهمت في زعزعة بعض القناعات الأدبية القديمة, ومنها طبقية النصوص, فشرط العلمية -هذا- لا يعترف بأدب (رفيع) وآخر (وضيع) , وإنما كل النصوص لديه سواء في قابليتها للتحليل السردي.(٢)

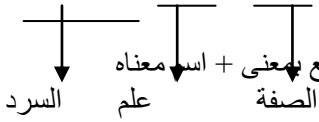
مصطلحات سردية

ومن المصطلحات التي نرى صعوبة الفصل بينها. المصطلحات"Narration و Narrative", ويبقى السياق هو الذي يفصل بينهما, ولكن المصطلح الذي يفيد معنى السرد خالصا في كل الأحوال هو الـ"Narration" لان الثاني يأتي نعتا في الغالب وقليلا ما يأتي بمعنى السرد الخالص او سنفصل القول بشأن هذين المصطلحين .

ومن اصطلاحات (علم السرد) (Narratology) أيضا المصطلح

Narrat olog ical

الذي يمكن تعريبه بـ (علم السردية)



والمصطلح الآخر *Narratologist

والذي يترجم بـ (عالم سردي)وإذا أضيف إليها (s) الجمع تترجم بـ " السرديين" أو (علماء السرد) Narratologists . يترجم المصطلح Narratological Theoris** وبـ(نظريات علم السردية)أما المصطلحات Narratization*** وNarratized**** وNarratizing*****

(١)ينظر:السردية حدود المفهوم: ٢٦.(٢) ينظر: دليل الناقد الأدبي: ١٠٥-١٠٦. * في الفرنسية يقابله"Narratologie"

** يترجمها الأستاذ خالد سهر بـ" نظريات سردوية" وهي ليست كذلك ينظر: قصص الحيوان جنسا أدبيا دراسة اجناسية سردية سيمائية في الادب المقارن .خالد سهر الساعدي ، اطروحة دكتوراه ، كلية الاداب الجامعة المستنصرية،٢٠٠٠: ٢٤٧.

يقابلها في الفرنسية "Narrativisation" * وتقابل في الفرنسية "Narrativise"

*****تقابل في الفرنسية "Narrativisant"

فتترجم(من اليمين) تباعا بـ(التسريد)و(المسرود) و(المسرد) وهذا الاخير يرادف (فعل التسريد) وهو يعني تحويل كلام الشخصيات داخل القصة الى سرد, أو معاملة الكلام أو الخطاب معاملة الحدث المسرّد أو المسرود(١)

- **السرد :Narration *(n) E . F**

Narrative (n.adj) E و Narratif **(n.adj) F

الأصل في اشتقاق مصطلح السرد (Narration أو Narrative) هو الفعل (Narrate) بمعنى يسرد, وقد كان مرتبطا بالكلام الشفاهي ومعناه الأصلي التفسير والاخبار والتعليق على الأحداث, وترتبط أصوله بالقصص والأساطير الخرافية التي تدور حول البطولة, ويعود اصل هذا المصطلح إلى القرن السابع عشر قبل الميلاد, فجذوره اللاتينية تتعلق بفعل السرد وشكله الملحمي ، وكانت تعني تفسير ترابط الأحداث على وفق علاقات التسبيب والتسلسل المنطقي للأحداث في القصة(٢).

و كان السرد يعني عند أفلاطون الاخبار عن الأحداث التي وقعت في الماضي , أو تقع في الحاضر, أو ستقع في المستقبل(٣).

ويرى أفلاطون أيضا ان "حديث الشاعر يكون سردا حين يقص الحوادث من آن لاخر ، او حين يصف ما يتخللها من وقائع". (٤)

ويبدو- لأول وهلة- ان من الصعب الفصل بين مصطلحي الـ :

١. Narrative (E) أو Narratif (F)
٢. Narration (E . F)

ذلك لان النقدة الغربيين يستعملونهما مترادفين, بمعنى واحد هو (السرد), إلا ان المصطلح الأول , غالبا ما يأتي نعتا لشيء معه, إذا ما ارتبط بكلمة أو جملة لبيان هيأة أو خصيصة, فمثلا:

١. The Narrative structure.
٢. The Narrative moods.
٣. Narrative Program.
٤. Narrative Vioin.
٥. Narrative Event.

(١)ينظر: عودة إلى خطاب الحكاية, جيرارجينيت, تر:محمد معتصم, المركز الثقافي العربي, بيروت, ط١, ٢٠٠٠: ٧٦.

٢) The New Oxford Dictionary of English; P.١٢٣١.

(٣) ينظر:جمهورية أفلاطون, ترجمة ودراسة, د.فؤاد زكريا, الهيئة المصرية العامة للكتاب, ط١, ١٩٧٤: ٢٦٧.

(٤) م . ن : ٢٦٨.

* يعني الرمز(n)(الاسم)ويقابله (v) الفعل.

** يعني الرمز(adj) (الصفة).

فهذه الأمثلة جميعها من الممكن إن تترجم بـ :

١. البنية السردية.
٢. الصيغة السردية.
٣. البرنامج السردي.
٤. الرؤية السردية.
٥. الحدث السردي.

فكلمة "Narrative" حملت معنى الصفة (السردي, السردية) ولم تحمل معنى الاسم (السرد), نعم من الممكن أن تجيء بمعنى السرد ولكنا في اغلب استعمالاتها تأتي نعتا(١) , ذلك لان صيغ(الصفة) في اللغات الأوربية تلزم الكلمات جميعها التي تنتهي بالمقاطع: "al" أو "ic" أو "ive" أو كما في اللغة العربية ياء النسب "y" (sandy =الرملي) و(dusty=الترابي), فمثلا :

١.Objective ;Objectivity .
٢.normative(النسبة +صفة)معيارية
٣.recollective(النسبة+صفة)تذكري

فكلمة (Objectiveو Objectivity) هما اسم من (Object) بمعنى الشيء والموضوع. فالمقطع"ive" يحيل ويفيد النسبة إلى الشيء كما يحيل على صفته(٢), وهذا ما لا نلحظه في المصطلح الثاني(N arration) إذ نراه يأتي في اغلب استعمالاته عند الغربيين (الفرنسيين- والانجلو-أمريكيين) بمعنى (السرد)(٣).

وقد يضاف لمصطلح الـ "Narrative", الـ "s" فيصبح"Narratives" ويقصد به الغربيون "السرود" على زنة (قلب-قلوب, طرد- طرود)(٤) إذا كانت بمعنى السرد :

Narrative + s = سرود

جمع ↓ اسم(سرد)↓

(١)ينظر: على سبيل المثال استعمالات الـ(narrative) بمعنى (السردي والسردية) عند بعض الغربيين : Story and Discourse;P.٢٠-٢٢. Narratology; P.٧-٦٠.
ومدخل إلى التحليل البنيوي للقصص, رولان بارت, تر: د.منذر عياشي, مركز الإنماء الحضاري, بيروت,ط١, ١٩٩٣: ٣٧-٥٤.
والشعرية : ١٨و ٤٢و ٥٦ و٦٥-٦٧ و٧٣، وخطاب الحكاية , جيرارجينيت, ترجمة: محمد معتصم وآخرين , الهيئة العامة للمطابع الأميرية, مصر, ط٢, ١٩٩٧: ٣٧ وما بعدها ، وفي الخطاب السردي (نظرية غريماس Greimas) محمد الناصر العجيمي , الدار العربية للكتاب, تونس, ط١, ١٩٩٣: ٣٥و ٤٧ وغيرها
(٢) ينظر: المصطلحات الأدبية الحديثة:١٩و ٢٤و ٥٤.
(٣) ينظر: على سبيل المثال استعمالات (Narration) بمعنى (السرد) عند بعض الغربيين:
Narratology;P.٧ ;١٣; ٢٦-٣٥. And story and Discourse;P ٣٢ , ومدخل لجامع النص: ٧٢-٧٩ و٨٣
(٤) قصص الحيوان جنسا أدبيا :٢٤١

وهو يرادف (Narrations)

Narration + s = سرود

جمع اسم (سرد) ↓ ↓

والى (سرديات) إذا كانت بمعنى الصفة :

Narrative + s وجمعها = (سرديات)

جمع مقطع يفيد النعت (سردي)

وهذا المعنى الأخير يرادف كلمة أخرى هي (Narrativites) وتترجم بـ (سرديات)(١).

الغربيون يقصدون بهذه المصطلحات كل أشكال السرد من قصة ورواية وقصة قصيرة, ونصوص مسرحية, وبانتوميم, وشريط سينمائي أو إذاعي وموسيقى ولوحة تشكيلية وغيرها(٢).

وقد تستعمل كلمة أخرى تفيد النعت للسرد وهي (Narrativical)

Narrativi + cal

مقطع يفيد النعت اسم بمعنى(السرد) =السردي أو السردية

ولا أظن أن هذا المصطلح الأخير مستعمل -بحسب علمي -وليس هناك مانع من استعماله إذا أريد به النعت.

وقد يرادف مصطلحي السرد (Narration أو Narrative) مصطلحات أخر هي:

(Telling) و (Recit)* و (Diegesis)**

المصطلح الأول يعني الإخبار ويستعمل أحيانا بمعنى السرد كما نجد ذلك عند جيرارجينيت إذ هو يعارض بين(Showing) (التمثيل) أو الوصف وبين (Telling) (السرد) أو الأخبار, ويرى هذا التعارض انبعاثا لمقولتي (mimesis)(محاكاة) وDiegessis (قصة) وهي تقابل Telling إذ معناها القصة الخالصة من الحوار. والتي تعني عند أفلاطون رواية الأحداث عبر منظور سارد صريح أو متضمن داخل الحكاية, وقد استمد جينيت هذا المصطلح من أفلاطون, و ينبغي أن نفرق بين(Diegesis)و (Diegessis)فالأول يعني الكون القصصي الذي جرت فيه القصة أي الفضاء الزمكاني والنعت منه (Diegetic (E ,Diegetique (F), (قصصي) وقد يستعملان بمعنى القصة أيضا(٣).

---

(١)قصص الحيوان جنسيا ادبيا : ٢٤٧.
(٢) ينظر- على سبيل المثال: Story and Discourse ; P.١٩-٢٦ ومدخل إلى التحليل البنيوي للقصص:٢٥
(٣)ينظر مثلا: Story and Discours ;P: ٣٢ وعودة إلى خطاب الحكاية , ١٧-١٩و ٥٠-٥٢, خطاب الحكاية: ٤١-٤٣، ونظرية السردمن وجهة النظر الى التبرير: ١٠٣، ومعجم المصطلحات الأدبية المعاصرة.٧٤
*مصطلح فرنسي الأصل.

** هذا المصطلح يستعمل في إنجلترا بالرسم الذي ذكر في أعلاه وهو كلمة لاتينية الأصل أما في فرنسا فيستعمل(Diegessis)
وهذان المصطلحان Telling و Diegessis لا شان لهما بمعنى السرد الخالص من قريب ولا من بعيد.
إما المصطلح الأخير فهو (Recit) وهو بمعنى الحكاية أو القصة , وأحيانا يأتي بمعنى القص والحكي والمحكي, إلا إن المشهور في استعمالاته (عند الفرنسيين), انه بمعنى الحكاية والقصة, فنجد هذه الكلمة في اشهر كتب رولان بارت تعني (قصص) أو(حكايات) ,وكذلك عنوان كتاب جيرارجنيت الذي يستعملها في كتاباته كلها بمعنى الحكاية والقصة , ويجعل سيمورشاتمان لـ(recit) مرادفا هو (story), أي إنها بمعنى القصة لديه(١). وهي قد تعني الجنس الأدبي القريب من القصة القصيرة أو الأقصوصة, وتدل تارة اخرى على خطاب شخصية تحكي قصتها الخاصة أو قصة شخصية أخرى, وقد تعني أخيرا ما تحكيه الرواية من أحداث أي هي بمثابة السرود من الأحداث في القصة(٢).فكلمة(recit) لا تعطي معنى السرد بوضوح عند الغربيين.

وقد يتساءل المرء لم انتقى البحث (السرد) دون (القص) و(الحكي) و(الروي)؟ ونجيب على ذلك بما يأتي :

١. إن معنى السرد يشمل كل أشكاله, كما لاحظنا من قصة, وحكاية, وراوية,وشريط سينمي, وحديث إذاعي, وغيره, فهو اعم من بقية المعاني المذكورة.
٢. معنى السرد يشمل المكتوب والمنطوق والمرئي والمسموع, فلا نجد شعبا من الشعوب يخلو من مظهر من مظاهر السرد على حد تعبير, ولان بارت(٣).
٣. إن القص والحكي والروي تحيل على ارتباطات النقل الشفاهي, والسرد بمفهومه عند الغربيين يحيل على الشفاهي وغير الشفاهي.
٤. إن كل سرد هو بالضرورة متضمن لنص وقصة وحكاية وحكي ورواية وروي, فهن بمثابة المادة الأساس له , وهو المظهر التعبيري لهن.
٥. اخترنا السرد لأنه يتفق مع معنى النسج –كما سنرى – عند العرب وهو يدل على الفن والصنعة والحرفة.

---

(١)ينظر: .Story and Discours ;P.٢٢ عودة إلى خطاب الحكاية : ١١٧-١١٩
(٢) ينظر: النص الروائي تقنيات ومناهج، بيرنار فاليط, تر:د. رشيد بنحدو, مط. المجلس الأعلى للثقافة، - القاهرة, ط١, ١٩٩٩: ٣٧، والرؤيا الإبداعية،هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر, تر: اسعد حليم, مط. مكتبة نهضة مصر، القاهرة,ط١ ,١٩٦٦,: ٦٤. هامش رقم(٤)
(٣) ينظر: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص: ٢٥-٢٦

تعريفات السرد في البحث الغربي.

أولا: تعريف السرد عند الروس

هناك عدة تعريفات للسرد عند الروس, من هذه التعريفات ما يأتي :

١. السرد هو طريقة الراوي الذي يحاول أن يعرفنا على حكاية معينة وذلك باستعماله كلمات بسيطة وبأسلوب تخيلي يراعي فيه نظام تتابع الأحداث(١).
٢. السرد هو قرين الفابيولا (القصة) ومعناه الإخبار عن الأحداث, فهو مجرد حكاية تتناول درسا اخلاقيا وتخبر عن وقائع قامت بها شخصيات غير بشرية (٢).
٣. السرد هو الإخبار عن الحدث الموضوعي بالإشارة إليه, بان تنبئ عن تقلباته الأساس, فيطرح أمامنا الفعل بوصفه شيئا ينجز على مرأى منا(٣). وهذا التعريف يجمع بين مفهوم الفابيولا من حيث هي مادة القصة المكتوبة من تتابع الأحداث ومفهوم السوزجيت (الخطاب) بوصفه طريقة لعرض تلك المادة.
٤. الإخبار عن سلسلة متصلة من الحوادث والوقائع المقترنة بتصرفات الشخصية, ودوافع أفعالها(٤).
٥. إن السرد القصصي هو إخراج الواقعة زائدا الطريقة التي تتم بها هذه الواقعة(٥).
٦. سلسلة من الحركات, تتم صياغتها وتكتسب تجسيدها المادي في الكلام الفني في تتابع العبارات, وهذا التعريف يعلي من شأن الصياغة اللفظية للحركات, وهو يقابل مفهوم السوزجيت /المبنى الحكائي(٦).

إن مدار مفهوم السرد عند الروس,هو الثنائية التي تبنوها في دراستهم له وهي ثنائية (المتن الحكائي/ الفابيولا) و(المبنى الحكائي/ السوزجيت), وهي واضحة من خلال هذه التعريفات.

ثانيا : تعريف السرد عند الفرنسيين:

من تعريفات السرد عند الفرنسيين ما يأتي:

١. فيليب هامون يعرف السرد قائلا: "إن السرد يروي أحداثا, وأفعالا في تعاقب (مظهر زمني)"(٧).
٢. جان ريكاردو يعرف السرد، بعد ان يجعله مرادفا للشكل بقوله "من الواضح ان السرد هو طريقة القصص الروائي, وان القصة هي ما يروى, وهما يحددان وجهي اللغة".(٨) فالقصة هنا هي مادة السرد الأساس عنده والسرد هو الصياغة الشكلية اللغوية التي تعرض لهذه المادة من المؤلف(٩).

(١) ينظر: نظرية المنهج الشكلي, ١٠٨-١٠٩ . ومشكلات المضمون والشكل في العمل الأدبي. إي. فينوغرادوف, تر: هشام الدجاني, د. مط , د.ط, د. ت : ١٣٠-١٤٠.
(٢) ينظر: موسوعة نظرية الأدب(إضاءة تاريخية على قضايا أساسية- الصورة، المنهج, الطبع المتفرد), تر: د. جميل نصيف التكريتي , دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،ط١٩٩٣،١: ١٠٨-١٠٩و ٤٦٦ و٤٦٨.
(٣) ينظر : م.ن: ١٠٨-١٠٩ و٤٦٦و ٤٦٨.(٤) ينظر : م.ن: ٤٨٠-٤٨١. (٥) ينظر: م.ن:٥١٧.
(٦) ينظر : موسوعة نظرية الأدب: ٥٥١-٥٥٢. (٧)مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص, دليلة مرسلي واخريات دار الحداثة دمشق,ط١, ١٩٨٥:٦٦.
(٨)قضايا الرواية الحديثة, تر: صباح الجهيم, منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي, دمشق,ط١, ١٩٧٧: ٩-١١.
(٩) ينظر: م.ن: .٩

٣.ويرى رولان بارت، بعد ان وسع من معناه ، أنه يشتمل على ما ياتي :

أ. السرد تحمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة, والصورة ثابتة كانت أو متحركة, والإيماء
ب. و يمكن أن يكون السرد في الأسطورة, والحكاية الخرافية, وفي الحكاية على لسان الحيوانات, وفي الخرافة, وفي الأقصوصة, والملحمة, والتاريخ, والمأساة ،والدراما, والملهاة، والبانتوميم, واللوحة المرسومة, وفي النقش على الزجاج, وفي السينما, والخبر الصحفي التافه, وفي المحادثة.
ج.السرد لا يعير اهتماما لجودة الأدب ولا لرداءته, انه عالمي (عبر تاريخي), (عبر ثقافي)(١).

ويبدو من هذا الوصف (البارتي) لأشكال السرد, أن معنى السرد هو معنى (القصة)نفسها أو انه(ينقل إلينا قصة أو مغزى أو فكرة ما) عبر هذه الفنون فهو تصوير لقصة ونقل لأحداثها عبر أشكاله المختلفة هذه. إلا أن بارت يرجع ليعرف السرد تعريفين هما:

١. "إما أن السرد هو عبارة عن تجميع بسيط لا قيمة له لأحداث ما, وفي مثل هذه الحالة لا يمكننا الحديث عنها إلا بالاحتكام إلى الفن أو إلى الموهبة أو عبقرية الحاكي (أو المؤلف) " (٢).
٢. " وإما أن السرد يشترك مع سرود أخرى في البنية القابلة للتحليل"(٣).

أي هو تركيب يمكن تحليله وتجزئته.

ثم نراه بعد ذلك يرادف بين مفهومي الخطاب والسرد, فهو يعد الخطاب نظاما من الجمل المترابطة, والسرد جملة كبيرة, وهو بطريقة ما مثل كل جملة تقريرية, وبالتالي فان السرد هو عبارة عن المقولات الأساس للفعل والتي تحتوي على الأزمنة والمظاهر, والصيغ والضمائر, إذا فالسرد مجموعة متدرجة ومنسقة من الجمل(٤).

٤. ويعرفه تودوروف عدة تعريفات هي:

أ. إن السرد يقابل الخطاب وعليه فان ما يهم في العمل الأدبي هو أن يوجد في الخطاب (أي السرد) راو يروي القصة ويوجد أمامه قارئ يتلقاها. فلا تهم الأحداث المروية بقدر ما تهم الطريقة التي يتبعها الراوي في نقلها لنا- أي نقل القصة- هذه الطريقة التي تتعلق بالجانب الصوغي للغة, " المظهر اللفظي, والتتابع الزمني/المنطقي, والجانب التركيبي (السردي) بحضور مقولات الصيغة والزمن وغيرها"(٥).

(١)ينظر: التحليل البنيوي للسرد ، تر: سامية اسعد احمد, الأقلام ،بغداد ،ع٣, س١٩٧٨:٤،٣, التحليل البنيوي للسرد ,تر: حسن بحراوي واخرين, الآفاق, المغرب, ع٨-١٩٨٨،٩:/ ٧-١٣, ومدخل إلى التحليل البنيوي للقصص, تر: نخلة فريفر, العرب والفكر العالمي, بيروت,ع١٩٨٩,٥: ٢٢-٢٥.
(٢) التحليل البنيوي للسرد,تر: حسن بحراوي وآخرين: ٨.

(٤) ينظر: التحليل البنيوي للسرد, تر: سامية اسعد احمد: ٣-٧, والتحليل البنيوي للسرد, تر: حسن بحراوي وآخرين:٢٢-٢٥.(٥) ينظر: الشعرية:٤٥-٦١ التحليل البنيوي للسرد, ترد. سامية اسعد احمد:٧-٩, ومقولات السرد الأدبي, تزفيتان تودوروف, تر الحسين سحبان وفؤاد صفا, آفاق, المغرب, ع٨- ١٩٨٨،٩: ١٩و٣١-٣٤ و٤٢.

ب. إن السرد كله عبارة عن تسلسل أو تداخل مجموعة من المقاطع السردية الصغيرة, (ويقصد بالمقاطع الأحداث و الأفعال)(١).

ج. والسرد ليس تتابعا للأفعال بشكل عفوي, وإنما هو تتابع على وفق منطق معين(٢).

د. ينظر تودوروف إلى السرد من حيث هو خطاب فهو خطاب حقيقي يوجهه الراوي إلى القارئ(٣).

إن التعريفين (أ و د) هما تعريفات بحسب مفهوم الخطاب, و(ب وج) تعريفات بحسب مفهوم القصة عند تودوروف.

وهناك تعريف آخر للسرد, لتودوروف بالاشتراك مع دكرو في معجمهما الموسوعي لعلوم اللغة هو: " نص مرجعي يجري تمثيله زمانيا" (٤)

فالسرد هنا هو نص يحيل على مرجع ما, يجري تمثيل مضمونه زمانيا.

٥.ويعرفه غريماس بقوله "الخطاب السردي ذو طبيعة مجازية, تنهض الشخصيات بمهمة إنجاز الأفعال فيه"(٥). أي أن السرد اصبح موضوعا مداره ما تنجزه الشخصيات من افعال, فهو يعتمد على فعل (المرسل)-أي السارد- و(المرسل إليه)- المسرود اليه-, والعلامات الشكلية المائزة لكل منهما(٦).

٦.أما بريمون فهو ينظر إلى السرد بصفته مجموعة من الأحداث المرتبة ترتيبا منظما داخل القصة فالسرد لا يشكل عنده سوى وظائف (أفعال لشخصيات) وسلاسل الأحداث التي تتسم بالوجود في أي نص, كما فعل بروب من قبله(٧).

٧. السرد عند بول ريكور هو:

أ. ينطوي السرد على أفقين هما:

١." أفق التجربة, وهو أفق يتجه نحو الماضي, ولا بد من أن يكتسب صياغة تصويرية معينة, تنقل تتابع الأحداث إلى نظام زمني فعلي".(٨)

٢." وافق التوقع, وهو الأفق المستقبلي -بكسر الباء- الذي يعرب به النص السردي بمقتضى تقاليد النوع نفسه, أحلامه وتصوراته, ويوكل للملتقي أو القارئ مهمة تأويلها".(٩)

---

(١) (٢) (٣) ينظر: التحليل البنيوي للسرد: ٧-٩, ومقولات السرد الأدبي: ١٩و ٣١-٣٤و ٤٢.

(٤) السردية حدود المفهوم, ٢٧.

(٥) م.ن: ٢٧، ينظر : في الخطاب السردي: ٣٥-٥١.

(٦) ينظر: السردية حدود المفهوم: ٢٩ في الخطاب السردي: ٣٥-٥١.

(٧) ينظر: السردية حدود المفهوم:٢٩.

(٨)(٩) الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، تحرير: ديفيد وورد, تر: سعيد الغانمي, المركز الثقافي العربي, بيروت, ط١, ١٩٩٩: ٣١.

فالأفق الأول: هو أحداث التجارب الماضية, المصوغة - صوغا تصويريا, وهذا الصوغ ناقل لأحداث تلك التجارب المتتابعة في نظام زمني.

و الأفق الثاني: هو عبور الصوغ بدءا من نهاية إنتاجه النوعي إلى ساحة المستقبل , فالسرد ليس عالما مغلقا على ذاته بل هو تحويل لتجربة معيشة للوجود عبر النص (أو المعنى), ولذلك فان النص لا يكتمل عنده إلا بوجود المتلقي الذي يكمّل (كمال المعايشة) أفق التجربة بأفق التوقع(١).

ب. السرد هو" الطرق التي يقدم بها الواقع نفسه للإدراك."(٢) فهو الطريقة التي تقدم بها الأحداث, أو الطريقة التي تتداخل بها تلك الأحداث ، في أثناء تقديمها خياليا(٣).

ج. السرد عبارة عن وجود ثلاثة عناصر أو أركان هي:

١. وجود القصة.

٢. وجود راو لها.

٣. وجود جمهور أو متلق مستمع أو قارئ تروى له(٤).
د. السرد "يدفع المتنافرات إلى عالم يخلو منها, ويوحد الأفعال أو الأحداث في صياغة تصويرية, ويوحد الفاعلين والأفعال والظروف في حبكة, ثم يوحد العناصر الزمنية بالعناصر اللازمنية ويجمع بينهما" (٥), وهو مرادف عنده لمعنى الحبكة(٦).

٨. رولان بورونوف وريال اونيليه يطلقان على السرد اسم الرواية, ويفهمان السرد بوصفه مقابلا للحبكة. فهو عبارة عن سرد قصة ما تروي أحداثا متتابعة أو متسلسلة في الزمن, تتعاقب منذ البداية حتى نهاية معينة(٧) .
فالسرد هو تعاقب الوقائع على وفق قوانين السببية(٨).
٩. السرد عند بيرنار فاليت:" الطريقة التي يتم بها نقل الواقع (الحقيقي أو الخيالي) الى الرواية."(٩) وهو يرادف المبنى الحكائي الذي عند الروس فهو "الطريقة التي يدرك بها القارئ هذا الذي وقع"(١٠).
١٠. السرد عند جيرار جينيت هو ما يأتي:
أ."..عرض لحدث أو متوالية من الأحداث, حقيقية أو خيالية, عرض بواسطة اللغة, وبصفة خاصة بواسطة لغة مكتوبة" (١١).
ب. السرد هو "المعادل اللفظي لوقائع غير لفظية, وكذلك لوقائع لفظية" (١٢)

---

(١) ينظر الوجود و الزمان و السرد:٣١ (٢) م.ن: ٢١٥. (٣) ينظرم.ن: ٢١٥. (٤) ينظرم.ن:٢٢٠. (٥)ينظرم.ن٢٢٨
(٦) ينظر م. ن :٢٢٨ (٧) ينظرعالم الرواية، رولان بورونوف وريال اونيليه، تر: نهاد التكرلي, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط١, ١٩٩١: ٢٢. (٨) ينظرم.ن :٣٤ وما بعدها .
(٩) (١٠) النص الروائي- تقنيات ومناهج: ٨٥ .
(١١)حدود السرد, جيرارجينين : بنعيسى بوحمالة, مجلة الآفاق, المغرب, ع٨-٩, ١٩٨٨: ٥٥. (١٢) م.ن: ٥٨.

ج. السرد يتضمن عروضا لأفعال وأحداث هي التي تشكل السرد بمعناه الخالص(١). فالسرد يرتبط بأفعال أو بأحداث ينظر إليها بوصفها مجرد إجراءات مرتبطة بالمظهر الزمني والدرامي(٢).
إلا أن فهما آخر للسرد نجده في كتابي جينيت (خطاب الحكاية) و(عودة إلى خطاب الحكاية) وهو ينحصر في ثلاثة معان هي:
١. السرد من حيث هو حكاية (recit) ، هذا المعنى هو الأكثر بداهة ومركزية حاليا في الاستعمال الشائع، وهو يدل على المنطوق السردي, أي الخطاب الشفهي أو المكتوب, وهو يتولى إخبارنا بما حدث أو بسلسلة من الأحداث(٣).
٢. السرد من حيث هو مضمون او محتوى حكاية ما وهذا المعنى اقل انتشارا ولكنه شائع بين محللي المضمون السردي ومنظريه-أي اتجاه بريمون وغريماس-وهو يدل على سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخييلية التي تشكل موضوع الخطاب, ومختلف علاقاته, وهو يعنى (أي هذا الجانب) بدراسة مجموعة الأعمال والأوضاع المتناولة في حدّ ذاتها (بغض النظر عن الوسيط اللغوي أو غيره, الذي يطلعناعليها-أي اساليب السارد)(٤).
٣. السرد من حيث هو فعل (Act) وهذا المعنى هو الأكثر قدما, إذ يدل على الحدث, غير انه ليس الحدث الذي يروى أو يسرد ، بل هو الحدث الذي يقوم على ان شخصا ما يروي شيئا ما انه فعل السرد (Act Narrating) متناولا في حد ذاته. ويطلق جينيت على هذا المعنى الثالث مصطلح(Narrating) ويقصد به فعل السرد أو الفعل السردي الذي يضطلع به السارد في السرد. فلا منطوق بل لا مضمون سردي, دون فعل سردي(٥).
والمستوى الثالث هو الذي يطلق عليه جينيت مصطلح السرد "Narration" الذي يرادف عنده "Narrating" ويقصد به " الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب , أي واقعة روايتها بالذات "(٦). وهو يتعلق بحضور السارد أو فعل السرد وموقعه من الأحداث المسرودة أو التي يسردها, فهو يدل –أي هذا المصطلح Narrating-على الوضع الذي ينطق به السارد القصة(٧). وهو "فعل مارسيل الذي يروي حياته الماضية"(٨). فهو يقصد الصيغة والمقام السردي ولعل أول من توسع في دراستهما هو جينيت.
ثالثا: تعريف السرد في النقد الانجلو-أمريكي .

١. السرد عند رينيه ويليك واوستن وارين بعد أن يقرناه بعنصر (التخييل) المرادف للقصة هوتوالي الأحداث في الزمان على وفق التسلسل الزمني المرتبط بقوانين العلية التي تحكم الأحداث. إلا ان ما يميز السرد أيضا هو طريقة تقديم الأحداث. فالسرد هو طريقة تقديم الأحداث المتتابعة في الزمان على وفق قوانين العلية عبر راو(٩).

(١)(٢) ينظر : خطاب الحكاية :٥٩-٦٠ (٣)ينظر: م . ن : ٣٧-٣٩، وعودة إلى خطاب الحكاية:١٣-١٥.
(٤)ينظر: خطاب الحكاية: ٣٧-٣٩. (٥) ينظر م.ن: ٣٩-٤١. (٦) عودة إلى خطاب الحكاية:١٣. (٧) ينظر م.ن:١٥.
(٨) خطاب الحكاية:٣٩.(٩) ينظر نظرية الأدب: رينيه ويليك واوستن وارين، تر: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، دمشق،ط ٣،د.ت :٢٧٩-٢٨٠.

٢.ويعرفه والاس مارتن بما ياتي :

أ. " إن السرد جميعه بالمعنى الأعم, خطاب [..] موجه إلى جمهور أو قارئ "(١).

ب. والسرد هو:

١. الكلمات المكتوبة التي تصور أحداث القصة التي تدعى (الخطاب السردي)(٢).
٢. العلاقات بين المتكلم /الكاتب(صوت السرد) والجمهور/القارئ. وكل التغيير التي يحدثها السارد في مستوى الخطاب(٣).
٣. هو تقديم محتوى القصة الذي يمكن أن نصدقه (٤).

٣.والسرد عند جيريمي هوثورن هو:

أ. الأحداث التي تروى في القصة, والتي توحي بأننا نستطيع رؤية ما يتم وصفه(٥).
ب. الإخبار بما يحدث في القصة عبر الروائي(٦).
ج. ضد العرض (Showing) أو الإظهار والذي هو يلائم الأسلوب الدرامي والمسرحي في رؤية الأحداث ممثلة عبر الشخصيات فالسرد هو الإخبار(Telling) بالأحداث التي تفعلها الشخصية في النص ويقترن بالتعليق السردي حول الأحداث والشخصيات(٧).

٤. والسرد عند هنري بليث هو :

" الحكي (من توالي الوقائع), ويطلب فيه أن تقدم الوقائع للقارئ/ المستمع وغيره بفضل مواضع التقديم"(٨).

٥. وعند لين اولتينيرند وليزلي لويس بعد أن جعلاه مرادفا للقصة:

"رواية لسياق من الحوادث".(٩)

٦. وعند كريستيان انجلت هيرمان:

" هو الفعل الذي ينتج هذا المحكي" (١٠) والمحكي هو "خطاب شفوي أو مكتوب يعرض حكاية "(١١)

(١)نظريات السرد الحديثة:بوالاس مارتن: تر.د.حياة جاسم محمد,الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية،القاهرة،ط١، ١٩٩٨: ١٤٠
(٢) (٣) ينظر: م.ن: ١٤١. (٤) ينظر: م.ن: ٢٤٩.
(٥)ينظر: مدخل لدراسة الرواية، تر: غازي درويش عطية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١, ١٩٩٦: ٧.
(٦) ينظر:م . ن: ٤٧. (٧) ينظر: م.ن: ٧٣-٧٥.
(٨)البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: د.محمد العمري, منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء، ط١, ١٩٨٩: ٢٩.(٩) الوجيز في دراسة القصص, تر: عبد الجبار المطلبي, سلسلة الموسوعة الصغيرة(ع ١٣٧) دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٨٣: ١٥٥. (١٠)(١١) نظرية السردمن وجهة النظر الى التبئير : ٩٧

٧. وعند جوناثان كلر يرادف الخطاب وهو :

أ. تنظيم الحوادث في الحكاية(١).
ب. النظام الذي تقدم فيه أحداث القصة(٢).

٨. وعند بول فيرون :

"السرد نظام من العلامات المحكومة بنظم محددة ".(٣)

٩. روبرت شولز يمايز بين القص والسرد كما يأتي:

١. القص :
أ. " القص قبل كل شيء نوع من السلوك البشري. وهو بخاصة سلوك محاكاتي أو تمثيلي توصل من خلاله الكائنات البشرية ضروبا معينة من الرسائل ".(٤)
ب.".. إنني استخدم كلمة (قص) بمعناها الأوسع لكي تتضمن كلاً من المسرحيات والقصص, بالإضافة إلى بقية أشكال المحاكاة(٥).
ج. "يتوقف القص .. على حضور راو أو وسيط سردي (الممثلين, الكتاب, الفلم,.. الخ) وغياب الأحداث التي تسرد, وتحضر هذه الأحداث كخيالات, لكنها تغيب كوقائع "(٦)
د. "أي أخبار أو رواية لسلسلة من الأحداث يسمى قصا"(٧).
هـ. والقص عملية أداء أو رواية القصة , تعد هذه سمة مشتركة في تجربتنا الثقافية, كلنا يقوم به كل يوم(٨).
و. والقص يقابل القصة من حيث تكونه من سلسلة أحداث تروى بشكل منطقي أو وفق قوانين العلّية.(٩)
٢. السرد:
أ. " يمكن إن يروى شفاها, أو بدون كتابة, أو تمثله مجموعة من الممثلين أو ممثل واحد, أو يقدم في بانتومايم صامت, أو يمثل كمتوالية من الصور البصرية, بكلمات أو بغيرها, أو كتيار من الصور المتحركة بأصوات وكلام وموسيقى ولغة مكتوبة أو بغيرها "(١٠) فهو هناإذا الشكل التعبيري للقص.
ب. يرادف الأدبية نوع من الرسائل التي يتم فيها التوكيد على شكل المنطوق اكثر من صفته المرجعية".(١١)
ج. ما يميزه هو قضية الأسلوب الذي تؤدى به الأحداث و الأفعال ـأي اللغة-(١٢).
د. هو التماسك الصوغي لعملية القص(١٣).

---

(١) ينظر: القصة والخطاب في تحليل المسرود، تر: محمود منقذ الهاشمي، مجلة البحرين الثقافية، البحرين, ع١٠, س٣, ١٩٩٦: ١٢٢.(٢) ينظر م.ن: ١٢٦ (٣) السردية حدود المفهوم: ٢٨ (٤) السرد والساردية في الفلم والقصص، تر: سعيد الغانمي، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد،ع٢, ١٩٩٢: ٦٧. (٥) (٦) م.ن: ٦٧. (٧) م . ن : ٦٨.
(٨) ينظر: م.ن: ٦٨.
(٩) ينظر: م.ن: ٦٨و٦٩. (١٠) م.ن: ٦٧. (١١) م.ن: ٦٨
(١٢)(١٣) ينظرم.ن: ٦٨

هـ. هو النموذج التعبيري والمحتوى الدلالي للقص (١).
و. هو عملية بناء وترتيب الأحداث في القص(٢).
ويبدو مما سبق أن القص ينماز عن السرد بكونه مفهوما عاما يشمل كل ألوان القص ويوازي مفهوم الجنس, والسرد أخص من القص لكونه مجموعة قوانين و قواعد أو طرائق للتعبير تبتنى عليها أحداث أو عملية القص المتسلسلة في الزمن على وفق قانون السبب والنتيجة ويوازي مفهوم النوع.
١٠. تيري ايغلتن, والسرد عنده هو :
" عملية رواية القصة " (٣). وهو عنده يرتبط بمفهوم حضور السارد أو عملية تقديم الأحداث في القصة عبر منظور السارد على وفق بناء معين (حبكة) الى متلق.
١١. والسرد عند (رامان سلدن) يقابل مفهوم الحبكة:" الترتيب الفني للأحداث التي تتألف منها القصة "(٤).
١٢. شلوميت ريمون كيتان : السرد عندها هو :
أ." عملية تواصل تتضمن قصا كرسالة مرسلة من مرسل إلى متلق ". (٥)
ب. " الطبيعة اللفظية للأداة المستعملة لنقل الرسالة "(٦).
ج." الأداة المسؤولة عن إنتاج القص ونقله هو المؤلف, إلا أن عملية النقل التجريبية اقل ارتباطا بشعرية التخييل القصصي من نظيرتها في النص. فداخل النص يستلزم الفعل راويا تخييليا ينقل القص إلى مروي له تخييلي "(٧).
فالسرد إذا هو عملية إنتاج هنا.
١٣. السرد عند روجر فاولر هو:
" قص للوقائع أو الأحداث المتتابعة وإقامة بعض الروابط فيما بينها "(٨).
وهو يرى أن هذه الكلمة (Narrative) كثيرا ما حضرت في القصص القديمة بشكل خاص وروايات الرومانس الحديثة والقصص القصيرة.
كما ان السرد عنده ينطوي على مظهرين مهمين هما:

١. الأول يتعلق بمضمون السرد وتركيبه المادي والجوهري وهذه طبيعية لأنها علاقات ضمنية
٢.الثاني ويتعلق بالبلاغة (أو الأسلوبية) وهو كيف يؤثر السرد في استجابة المتلقي أو المستمعين أو الجمهور(٩).

(١) السرد والسادية في القلم والقصص: ٦٨. (٢) م.ن :٦٩. (٣) مقدمة في النظرية الأدبية: ١١٦.
(٤) النظرية الأدبية المعاصرة, رامان سلدن, تر: سعيد الغانمي, المركز الثقافي العربي , بيروت, ط١, ١٩٩٦: ٢٣.
(٥) التخييل القصصي : ١٠.(٦)م . ن :١١ (٧) م.ن: ١٣.
(٨) Adictionary of Modern Critical Terms ;Roger Fowler ; Rontledge& Kegan Panl ;London; Henley and Bosten; ١٩٧٣ ;P. ١٢٢.
(٩) Ibid: ١٢٢

وتستعمل كلمة "recit" في اسكوتلنده لتدل على السرد فهي تحظى بالقبول هناك(١).
١٤. السرد عند سيمور شاتمان يحتوي على قسمين يكونانه هما:
أ. القصة. ترادف Content (المحتوى) وتقابل Substance.
سلسلة الأحداث التي تتألف من الأفعال والوقائع, والموجودات التي تتكون من الشخصيات والمحيط أو الإطار والناس و الاشياء قبل ان تنتجها شفرة المؤلف الثقافية (٢) .
ب. الخطاب. يرادف Form (الشكل) ويرادف Expression(الطريقة المعبرة عن مكونات القصة)(٣)
فالسرد عنده يقابل المستوى الثاني (الخطاب) أي هو شكل المضمون للقصة, وهو طرائق التعبير عن محتويات القصة, فالسرد- ذو طبيعة ايصالية لمعاني محتوى القصة(٤).
وهو مركب تعاقبي مترابط مسؤول عن إنتاج الأحداث السردية, التي هي إحدى مكونات القصة السردية, والسرد بدوره له مكونان هما :
أ.شكل التعبير وهو بنية التوصيل السردي وهو مستوى توصيلي لمعاني مكونات القصة, وهوذو طبيعة مادية مثل الكتاب و الفلم و اللوحة الراقصة (٥).
ب.مادة التعبير وهي المظاهر التي يظهر بها الخطاب (التعبير) مثل الباليه والسينما و البانتومايم وغيرها. (الأنواع الأدبية)(٦).
١٥.السرد (Narrative) عند جيرالد برنس هو :
أ." تصوير لحوادث وحالات حقيقية أو خيالية في وقت متعاقب ".(٧)
ب." تصوير حادثتين في الأقل (حقيقة أو خرافة) أو حالات في وقت متعاقب ".(٨)
ويستعمل مصطلحا آخر مرادفا للسرد –يبدو انه قد اقترضه من جينيت ولكن مفهومة يختلف عنده وبدلالة تختلف عن دلالة السرد السابقة والمصطلح هذا هو (Narrating) :
أ.وهو مجموعة من الإشارات أو العلامات اللغوية التي تؤلف السرد فهو (فعالية السرد), وهذه العلامات تمثل الحوادث والحالات المسرودة(٩) وتهتم بـ :
١. السارد Narrator(الشخص الذي يسرد القصة).
٢. المسرود له Narratee (المتلقي الذي تسرد له القصة).
٣. (فعالية السرد) وهذه تتعلق بـ :
أ. الشخصيات . ب. الزمن. ج. المكان.
ب . وجود أو موقع السارد من سرده وعلاقة قصه للأحداث بموقعه من الأحداث نفسهاوهي تماثل مقولة الصيغة عند جينيت(١٠).

(١) Adictionary of Modern Critical Terms ; P : ١٢٢. (٢) see Story and Discourse , P .٢٦
(٣)see Ibid . p : ٢٣-٢٦. (٤)see Ibid. , P :٢١-٢٦. (٥)(٦)see Ibid. p: ٢٦.. (٧) Narratology, P .١.
(٨) Ibid. , P .٤. (٩)(١٠)see Ibid. , P. ٧.

ج. سرد الأحداث التي اخذ السارد دوره في حدوثها, فهو كلام السارد على الأحداث سواء أ شارك بها أم لم يشارك(١)
وهذا المعنى الأخير هو المعنى نفسه عند جينيت وشاتمان. *

فهو عند شاتمان :" الكلام والأفعال بواسطة السارد "(٢) ويضعه تحت عنوان (C ommentary) التعليق. (أي تعليق السارد على أفعال الشخصيات).

د. يرادف(Narrating Activity) عند جيرالد برنس, فعالية السرد(٣).

وثمة مصطلح آخر عند برنس هو "recit" ويقصد به الأحداث التي حدثت في الماضي وهي ترادف القصة الخرافية أو الأحداث المسرودة التي حدثت فعلا قبل روايتها عبر السارد ،فـ (أي recit) : " تمثيل للاحداث التي حدثت والنسخة التي نظمها السارد طبقا لقانون العرض و الإقناع [...]فالاختلاف الأساس هو ان أحداث الرواية [أي الخطاب السردي و السرد تحديدا] تحدث بينما تلك في r ecit حدثت ".(٤)

إذا هو سلسلة من الأحداث المسرودة(٥). ولا يرادف السرد بل يرادف القصة.

---

(١) Narratology, PP. ٨.

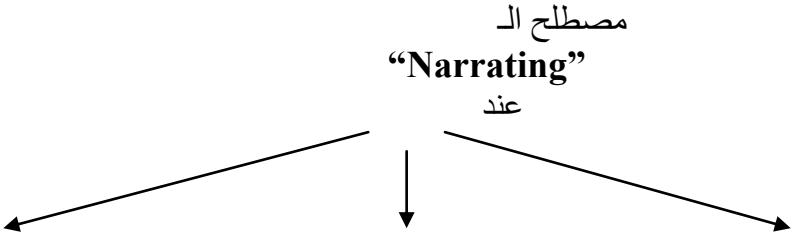
(٢) Story and Discourse, PP. ٢٢٨.

(٣) Narratology, PP. ٨.

(٤) Ibid. PP. ٢٩

(٥) Ibid. ٢٩.

*ينظر: الجدول التفصيلي لمفهوم (Narrating) عند كل من جينيت وبرنس وشاتمان الموجود في الصفحة الاتية.



جيرار جينيت	جيرالد برنس	سيمور شاتمان
١.الفعل الذي ينتجه السارد. ٢.موقع السارد من الأحداث. ٣.يرادف المقام السردي والصيغة, والمسافة. ٤.معناه" الفعل السردي (Narrating of Act)	١.وجود أو موقع السارد من سرده. أي موقعه من الأحداث نفسها. ٢.سرد الأحداث التي اخذ السارد دوره فيها-أي كلام السارد على الأحداث التي عاصرها-سواء أشارك فيها أم لم يشارك. ٣.مجموعة العلامات تقابل ١. السارد. ٢. المسرود له. ٣. السرد وهو يتكون من: أ. الشخصيات. ب. الزمن. ج. المكان. ٤. معناه(فعالية السرد) (Narrating activity)	١.الكلام والأفعال التي يخبرنا بها السارد عن شخصيات القصة. ٢. يقابل صوت السارد الصريح في السرد. ٣. يجعله ضمن (التعليق). ٤.معناه (فعل السرد) (Narration Act)

مفهوم الـ "Narrating" عند برنس أوسع من مفهومه عند جينيت وشاتمان إذ هو يقتصر عندهما على المقام والصيغة والمسافة, وهذا الجمع كله هو جزء من أجزاء الـ"Narrating" عند برنس وليس (Narrating) وكله, فهو يشمل ما ذكرناه في الجدول.

* إشكالية المصطلح السردي عند الغرب

إن المصطلحات السردية عند الغرب غير مستقرة بل إن لكل ناقد مصطلحات خاصة تختلف عند غيره, ولو أمعنا النظر جيدا لوجدنا ان جل اصطلاحات الغربيين السردية هي اقتراضات من حقول معرفية مختلفة عن ميدان الإبداع الأدبي, حتى غدت هذه الاقتراضات نوعا من اللعب عند جينيت إذ يقول:" الأمر لا يتعلق [..] إلا باقتباسات لمصطلحات, وهي اقتباسات لا تدعي الارتكاز على تماثلات صارمة " (١).
فما وجه المشابهة إذا بين المصطلح المقتبس والظاهرة الأدبية المدروسة على وفقه إذا لم يكن بينهما تماثل في المفهوم وتعبير عن المؤدى؟

فما قدمه جينيت من اصطلاحات في حقل علم السرد اثر في استقرار الجهاز الاصطلاحي لعلم السرد, حتى غدا بعض النقدة الغربيين مضطربين في تحديد موضوع علم السرد(٢). ومن الخطأ الفادح تصور اصطلاحات (علم السرد) بأنها اصطلاحات مستقرة وموحدة ومتفق عليها بين الغربيين أنفسهم, بل العكس من ذلك فعلى سبيل المثال: إن معنى السرد في النقد الانجلو ـساكسوني يعني الاخبار(Telling) من غير حضور سارد في القصة, بينما نجد معناه عند الفرنسيين يعني النسج والعرض (Showing) أي أن القصة تترشح عن الخطاب الذي ينسجها, وهذا النسج يتم عبر حضور السارد في القصة(٣). وكذلك نجد اختلاف مصطلحي(السرد الذاتي) و(السرد الموضوعي) عند الفرنسيين والألمان اذ يعني مصطلح " السرد الذاتي"-و"السرد الموضوعي"عند الفرنسيين ان" السرد الذاتي"هو تقديم محتوى القصة عبر وعي الشخصيات في القصة بصفتها مشاركة او

مشاهدة او محللة للاحداث اثناء جريانها وهذا ما ينعته الالمان " السرد الموضوعي" بينما في الحالة الثانية-أي السرد الموضوعي – يعني تقديم السارد صاحب المعرفة الواسعة
(العليم) محتوى القصة واخبار المسرود اليه عن كل شيء يحدث او سيحدث في القصة من غير تقديم دليل او الاشارة الى مصدر معرفته تلك وهذا ما يدعوه الالمان (السرد الذاتي) (٤) وكذلك مصطلح الـ "Narrating" "فعل السرد" بين برنس وجينيت وشاتمان, وغيرها من المصطلحات, بل بعضهم لا يرى في (علم السرد) ألا رسمه, وإلا فما يبقى للعلم إذا كانت اصطلاحاته غير متفق عليها ومتفاوتة من حيث مفاهيمها بين المشتغلين بها؟ بل إن الأمر ينسحب على اصطلاحاتهم كلها لان المبادئ وزوايا النظر للقضايا إذا اختلفت, اختلفت نتائجها ومن ثم إجراءاتها الاصطلاحية, وبتعبير أدق إن لكل منطقة تقاليد خاصة بها, كما إن لكل منطقة سمة لغوية خاصة بها(٥).

(١)خطاب الحكاية: ٤٢. (٢) ينظر: السردية- حدود المفهوم: ٣٠. (٣) ينظر: المتخيل السردي: ١٦٩.
(٤) ينظر :نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير :٨ . (٥) ينظر : م . ن : ٨-٩

وهكذا تكون لكل ناقد غربي معجم سردي خاص به*,فغريماس لديه معجم خاص باصطلاحاته وبارت وتودوروف وجينيت وغيرهم, فأين (علم السرد) من كل هذه الاصطلاحات المتصارعة؟ وهل من المعقول أن يكون (علم السرد) هذا كل هذا الخليط المتناقض كله؟. بل ان رائد (علم السرد) ومن اكتمل على يديه ونضج هذا العلم, يحبب الخلط بين الاصطلاحات, يقول " فالخلط هنا بين المصطلحات خلط دال جدا, ومستحبّ من ناحية ما ".(١)
وعليه فان البحث لا ينظر إلى الـ "Narratology" على انه علم للسرد محدد المعالم بقدر ما هو رؤى واتجاهات مضطربة في دراسة السرد نفسه

ولهذا وجد البحث أن والاس مارتن يسمي كتابه (نظريات السرد الحديثة) وليس (علم السرد) لان من شرط العلم توحد قواعده واصطلاحاته, فمثلا نقول علم النحو, ونقصد به تلك القواعد والاصطلاحات التي تعين الباحث في دراسة الكلام العربي إعرابا وبناء, وما دام(Narratology) لا يتمتع بهذه الصفة , فهو اتجاهات وطرائق** للبحث في النصوص السردية.

(١) عودة إلى خطاب الحكاية: ٥٠.

* جينيت يصرح بان معجمه السردي الخاص به , لا يتفق ومعاجم غيره من النقاد يقول : (أما في معجمي..) ويبدأ بمعارضة بعض مصطلحاته مع مصطلحات نقاد آخرين, ينظر: عودة إلى خطاب الحكاية: ١١٨.

**جينيت يعارض بين طريقته في الدراسة وطرائق غيره فيقول مثلا:(ويقوم الاختلاف الأساسي بين طريقتي وطريقته.. الخ) ينظر: عودة إلى خطاب الحكاية: ١٥٢. فهذا الكتاب –أي عودة إلى خطاب الحكاية- عبارة عن عرض لردود جينيت على معارضيه من النقدة الغربيين, وهو يصور اضطراب مصطلحاتهم السردية وعدم استقرارها.

- **المبحث الثاني: سيرورة علم السرد عند العرب**

*** إشكالية المصطلح السردي عند العرب**

تهافت البحث النقدي العربي إلى إشاعة رؤى واتجاهات دراسة السرد الغربية في كتاباته, مذ بدأت خطى الغزو الثقافي العربي تتسلل غبر مغربنا العربي, فاشتغل اخوتنا المغاربة بتسويد الصفحات التي عرضت للمنجز الغربي في ميدان السرد, فمنذ بداية السبعينات استطاعت دراسات كل من حسين الواد ومحمد بن صالح بن عمر والرشيد الغربي ومحمود طرشونة وعلي العشي وراضية كبير وعبد السلام ومحمد رشيد ثابت (١), اختراق وكسر حاجز البحث النقدي الكلاسي في ميدان القصة والرواية. ولم تخل هذه المحاولات من تعثر, وذلك لحداثة هذا النقد الجديد الذي يتطلب قتله معاشرة وفهما اكثر لطبيعة البحث فيه وجهاز اصطلاحاته المعقد.علاوة على ذلك فإن مسألة نقل المصطلح إلى العربية تأرجحت ما بين الخلط الذي ظهر في هذه المحاولات والترادف في المصطلحات المستعملة "ولعل.. هذه المشاكل من تشتت للمادة وإبهام في المصطلح تعود إلى حداثة مقولة النقد اللساني العربي"..(٢) بازاء النقد الغربي.

قد بات جليا "إن مشكلة نقدنا المعاصر مع اتجاهات النقد الأدبي الحديث هي بالأساس مشكلة الاستيعاب الواضح والمتكامل والدقيق لأسسها وأدواتها ومصطلحاتها, ونرى ان لها مبدئيا ثلاثة أطراف هي : المترجم والناقد والقارئ.

فكثيرا ما يقف المترجم حائرا أمام إيجاد مرادف باللغة العربية معبر ومواز تماما لمصطلح نقدي أجنبي, فيضطر إلى اختيار واحد من أمرين :إبقاء المصطلح كما هو بلغته الأصلية مع بعض التعديل الصوتي, أو استخدام مرادف قريب, وفي كلا الأمرين لا نصل إلى مفهوم جلي لما يريد المترجم التعبير عنه, ناهيك عن ذكر العدد غير القليل من المفردات التي يستخدمها المترجمون كل حسب رؤيته, وبهذا نجد للمصطلح الواحد عدداً غير محدود من المرادفات قد تصل إلى مقاربة عدد المترجمين".(٣)حتى غدا الأمر نوعا من الانحراف في التقريب باستعمال ألفاظ وتعبيرات " لم تعد بعد من المصطلحات, لأننا لم نتفق عليها بعد, فهي حديثة العهد في اللغات الأوربية ولا تزال, كما يقول فاولر في معجم مصطلحاته الأدبية غير ثابتة المعنى, ولا تزال مثار جدل ونقاش بين النقاد, إلى جانب قلق على القارئ العادي, أي غير المتخصص في النقد والأدب, إذ أنى له أن يفهم ما تعنيه تلك الألفاظ والتعابير, حتى وان عرف المقابل لها باللغات الأوربية؟ "(٤)

والدكتور عبد الله إبراهيم، يعزو هذه الإشكالية في النقد العربي الحديث إلى:

١. حضور الرؤية وغياب المنهج.
٢. غياب الرؤية وحضور المنهج(٥).

---

(١)ينظر: اثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب ، تونس، ط١، ١٩٨٤: ١٥٤-١٥٥.

(٢)م.ن :١٥٥. (٣) مفهومات في بنية النص: ٤. (٤) المصطلحات الأدبية الحديثة: ٧.

(٥)ينظر: المتخيل السردي: ٧-١٥.

فقد يمتلك الناقد رؤية في فهمه للظاهرة الأدبية ولكنه يفتقر إلى منهج ضابط لعرض مزاياها الفنية بدقة, وقد يكون العكس. إذ يستحيل المنهج إلى صرامة قاتلة وحد قاطع يفعل بالنصوص الأدبية ما يشاء من غير عملية مزاوجة مع رؤية الباحث وما يتفق وذوقه وذوق الجمهور(١).

"إن المصطلح الخاص بعلم السرد قد ظل مهيمنا على الرغم من عدم استقرار مفاهيمه من ناحية, وعدم توحيد ترجماته من ناحية ثانية, لقد توضح من بعض الدراسات المتخصصة أن لدينا اكثر من ألف مصطلح خاص بالقصة والرواية, وأن ما سمي بالصحوة القصصية التي حدثت في السبعينات من هذا القرن قد عبّرت عن نفسها بانفجار مصطلحي ومفهومي.. جاء هكذا منقولة عن الآخرين."(٢)ويذهب الدكتور محمد رشاد الحمزاوي إلى" إن كل هذه المصطلحات السردية لا تمت إلى العربية بصلة, لان الساحة العربية خالية منها, فهي مترجمة كلها "(٣), مما كان" مدعاة لتوافر أنواعها ومترادفاتها وتضارب تلك المترادفات ".(٤) لذا اتسمت هذه المصطلحات بالغموض "و السطحية, والخطأ الناتج عن سوء إدراك مفاهيمها"(٥).,كما" إن ما توافر لنا من كمية هذه المصطلحات يحتاج إلى نصف قرن لفرز آلياتها الفنية"(٦).

فالنقد الأدبي العربي الحديث في مجال البحث السردي وخصوصا في اصطلاحاته رهين أشخاص معينين, تتفاوت ثقافاتهم الواحدة عن الأخرى, فنجد مثلا أن اصطلاحات نقدة المغرب العربي تمتح من بئر الثقافة

الفرنسية, بينما نجد الحال مختلفا عند ونقدة المشرق العربي الذين ينهلون من جب الإنجليزية, وما بين الفرنسية والإنجليزية بون شاسع(٧).
نعم فكل منهما غدا يتصور الألفاظ موضوعة بازاء الصور الذهنية التي يراها على وفق رؤيته الخاصة, وذلك لان الألفاظ مجعولة للمعنى, ولعل مقولة السيوطي تنطبق تمام الانطباق على حال الاضطراب الإصلاحي الحاصل من المترجمين والنقاد فهو يتساءل "هل الألفاظ موضوعة بازاء الصور الذهنية –أي الصور التي تصورها الواضع, في ذهنه, عند إرادة الوضع-أو بازاء الماهيات الخارجية؟ .. فان من رأى شبحا من بعيد, وظنه حجرا أطلق عليه لفظ الحجر, فإذا دنا منه وظنه شجرا, أطلق عليه اسم الشجر, فإذا دنا منه وظنه فرسا, أطلق عليه اسم الفرس, فإذا تحقق انه إنسان, أطلق عليه لفظ الإنسان, فبان بهذا أن إطلاق اللفظ , دائر مع المعاني الذهنية, دون الخارجية, فدل على أن الوضع للمعنى الذهني لا الخارجي ".(٨)
فمتى يغدو الاقتراب من المصطلح تحققا وحقيقة في نقدنا العربي المعاصر؟ ولم الاقتراب والدنو من الغرب؟

---

(١) ينظر : المتخيل السردي : ٧-١٥
(٢) "اكسير الكلام- خطاب الحداثة في نظرية القصة العربية القصيرة(محمد خضير وذاكرة العطار), د. ضياء خضير، الرافد،الإمارات، ع٤١، ٢٠٠١ :٤٥. (٣) (٤)(٥)(٦) م . ن : ٤٥ ٠ ينظر مصدر هناك
(٧) ينظر: إشكالية المصطلح النقدي في مواجهة النص الروائي، د. إبراهيم الفيومي، بحث ضمن بحوث وقائع ندوة نقد النص الأدبي, قسم اللغة العربية–كلية الآداب - الجامعة المستنصرية، ك١, ١٩٩١: ٦. (٨) اعطي اصطلاحا أعطك منهجا أو هبني منهجا أهبك اصطلاحا. د.سعيد علوش، الأقلام، بغداد،ع٩، س١٩٨٦،٢١: ٥٢. وينظر مصدره هناك

ونحن لا نعرف حاجتنا منهم بالضبط, بل إن الأمر ادى بنا إلى تطبيق المصطلح على النصوص الأدبية من غير ما فحص وتدقيق حول مواءمة المصطلح للنصوص العربية فصرنا كمن يشتري سرجا لحصان لم يأت بعد, وكان الصور الذهنية للمصطلح الأدبي غير مرتبطة بالظاهرات الواقعية وليست وليدة منها, وهكذا وجدنا دعوات لوضع نظرية سردية تنطلق من إبداعنا ونتاجنا العربي ولكن هل سيتحقق ذلك؟ لا أظن ذلك لان أية محاولة لوضع نظرية نقدية (سردية) تدرس طرائق التعبير في النصوص الأدبية العربية من قصة قصيرة ورواية, وغيرهما محكومة بالإخفاق, وذلك لان هذه الفنون غير أصلية بحكم علاقتها بالأصل الغربي لها, وبحكم مجاراتها ومسايرتها لتطور تقنيات هذه الفنون عند الغرب فبالتاكيد سنجد ما يتمتع به النص الغربي من تقنيات وأساليب عرض للأحداث يتمتع به النص العربي المتأثر به, وان اختلفت اللغة, نعم الميدان الوحيد للتجديد ولوضع نظرية سردية للنصوص الأدبية العربية يجب أن تنطلق من(بلاغة اللغة), لا طرائق التعبير المتأثرة بالتقنيات الغربية.
ولعل من مشاكل اضطراب المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث هي:
١.تعدد تعريب المصطلح, والمصطلح واحد لا ينصرف إلى التعدد, على سبيل المثال الـ(Narratology) تعرب بـ(السرديات والسردية وعلم السرد والسردولوجية) وغيرها. والمصطلح واحد ليس فيه كل هذه التعددية, وهذا ما يجعل أستاذنا الطاهر يسخر ويهزأ بكل هذه المسميات متندرا عليها, وواصفا لهذا الخليط بـ(الملخيات والسرجيات)(١). وقد تنبه على ذلك أيضا أستاذنا الدكتور عبد الإله احمد وهو في معرض ردّه على مقال فاضل ثامر (من يخاف السردية؟) بقوله: "إن الأستاذ فاضل ثامر يطلق على هذا (الحقل النقدي) المسميات آلاتية: (السرديات) أو (السردية) أو (علم السرد) من دون أن يحدد أي المصطلحات الثلاثة أدق في الدلالة عليه, فهل يعني ذلك أنها تدل على الشيء ذاته؟ فإذا كان الأمر كذلك, فإننا نسأله: هل السرديات, جمع لمفردة (السردية)؟ وهل هناك سرديات متعددة في هذا الحقل المنهجي وما هي هذه السرديات ؟ واذا كانت لفظة (السرديات) تساوي في الدلالة لفظة (السردية) فكيف يكون الجمع في دلالته, يدل على الأفراد؟ ثم هل (السرديات) أو (السردية) تعني ما يعنيه (علم السرد) (Narratology) ؟ فيكون امامنا أن نختار واحدا من مصطلحات ثلاثة ذات دلالة واحدة السرديات أو السردية أو علم السرد وإذا كان كذلك, ولا نراه كذلك.."(٢), وهذا الاضطراب ناجم أما عن التصرف المخل بمعنى المصطلح عند تعريبه, أو عن التعريب بالمعنى تعريبا يتوخى ترجمة المصطلح مباشرة إلى العربية.

---

(١)ينظر: كلمات، د.علي جواد الطاهر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: ط١، ١٩٩٧: ١٣٨-١٣٩.

(٢)كلمة أخيرة:في السردية وإشكالياتها ، الثورة، بغداد, ع٨٠٠٤, ٥ آب ١٩٩٢: ٧.

٢. تعدد المفاهيم لمصطلح واحد(١), مثل تعددية مفهوم(السرد), مع العلم أن المصطلحات الثابتة مثل الـ (Narration) و(Narrative) يفهم منها مرة على انها تتابع الأحداث في القصة, ومرة هي طرائق عرض تتابع الأحداث ومرة الأحداث المسرودة من السارد وهكذا دواليك.
٣.تعدد المفاهيم والمصطلحات, مثل تعددية مفهوم (السرد)أيضا, وقد مر تعدد مفهومه, أما عن تعدد اصطلاحاته, فقد تكون المصطلحات آلاتية بديلة عنه(٢) مثل: (القص, الحكي, الرواية, الأخبار، الصيغة.)
٤.سوء فهم للمصطلحات السردية مثل مصطلح (السردية)(Narrativity) الذي ترجم إلى (السادية), ومصطلح الـ(Narratology) (علم السرد) الذي توهم جميع النقدة العرب ما خلا (علوط محمد وسعيد يقطين وعبد الله إبراهيم, بان جعلوا بداية البحث فيه وانطلاقته على يد الروسي فلاديمير بروب ومن تابعه في طريقة دراسته للقصص (بريمون وغريماس), مع العلم ان (بروب وبريمون وغريماس) لا علاقة لهم بهذا المصطلح ومفهومه ولا ينضوون تحته بتاتا, يعود لـ (تودوروف مجترح هذا المصطلح نفسه, وبارت وجينيت ومن تابعهم) حصرا.

ازد على ذلك انه من المرجح أن يكون سبب إشكالية المصطلح السردي هو تطور الفنون السردية وتداخلها وتشابكها بعضها مع البعض بما ادى سببا إلى تأزم تفاقم هذه المشكلة والزخم الهائل في إنتاج المصطلحات السردية(٣), كما أن الانتقائية والاجتهاد الفردي في استعمال المصطلح النقدي في الميدان التطبيقي من غير مسوغات مسوغات علمية دقيقة احيانا لهذه الانتقائية أو فحص مدى صلاحية أو مواءمة المصطلح المختار والنصوص الأدبية المطبق عليها سبب آخر في تصاعد ونمو هذا المشكل والهم النقدي المعاصر(٤).

والذي يعمل على عدم تكامل البحث السردي ومصطلحاته في نقدنا العربي الحاضر. أن تيارات واتجاهات الدراسة السردية لا تعدوأن تكون "منهجا انتقائيا [كما قلنا] مرقعا يأخذ الوحدات من بروب ويعدلها بوحدات رولان بارت والزمن من جينيت والنحو من تودوروف وبريمون وسواهم".(٥)

ولعل هذه الأسباب وغيرها هي ما جعلتنا نقع في الجدل الديالكتيكي من أن الشرق شرق, والغرب غرب, فهناك فرق بين من يملكون عقلية الإنتاج, ومن يكتفون بالاستهلاك الرخيص(٦).

---

(١) (٢)ينظر: السرد في الرواية المعاصرة :الرجل الذي فقد ظله نموذجا،:د. عبد الرحيم الكردي،دار الثقافة ،القاهرة، ط١، ١٩٩٢: ٩١.
(٣)ينظر: إشكالية المصطلح النقدي في مواجهة النص الروائي: ١٩.
(٤)ينظر: في همومنا النقدية:عن أي رولان بارت تتحدث؟، د.علي جعفر العلاق، الوحدة،الأردن، ع٥٧،س٢، ٢٠٠٢: ٦. (٥) سردية الحكاية وحكاية السردية: عبد الجبار داود البصري، الأقلام، بغداد، ع٥-٦، س٢٨، ١٩٩٣: ٩٤.
(٦)ينظر: اعطني اصطلاحا أعطك منهجا: ٥٤.

- **تعريف علم السرد في المعاجم الأدبية المتخصصة :**

١. " علم السرد :
   ١. هو علم القصة عند (تودوروف).
   ٢. دراسة السرد, والبنيات السردية.
   ٣. تقنيات خطابية في الرواية. (١)"

هذه التعريفات جميعا تستلزم قارئا حصينا ملما بمستويات دراسة القصة عند تودوروف حتى يصل إلى معرفة ما يقصده د. سعيد علوش بعلم القصة الذي يقابل علم السرد, إلا انها مع ما تتسم به من الإيجاز لا تعطي صورة واضحة عن طبيعة هذا العلم..

٢. "علم السرد Narratology
ومعناه دراسة السرد من حيث هو سرد فقط, أو فن قص القصة, أي سرد الأحداث ".(٢)
وهذا التعريف كذلك ليس جامعا مانعا, فهو لا يهتم بالسارد أو المسرود له, وإنما فقط بسرد الأحداث التي هي غاية هذا العلم من دراسة السرد.

٣. " علم السرد Narratology
هو دراسة النص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه".(٣)
وهذا التعريف الأخير افضل من سابقيه لأنه يأخذ باركان السرد الثلاثة:
١. السرد.
٢. إنتاجه (السارد أو المؤلف..).
٣. تلقيه (المسرود له أو القارئ..).

ترجمة مصطلح(Narratology) في البحث النقدي العربي الحديث:

شهدت ترجمة مصطلح علم السرد (Narratology) اختلافا كبيرا بين النقاد ويمكننا أن نوزعهم على قسمين هما:
أولا: قسم التزم بترجمة واحدة في كتاباته النقدية.
ثانيا: قسم اضطرب وتردد بين اكثر من ترجمة له.

---

(١)معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة:١١١.
(٢) المصطلحات الأدبية الحديثة: ٦٠.
(٣) دليل الناقد الأدبي: ١٠٣.

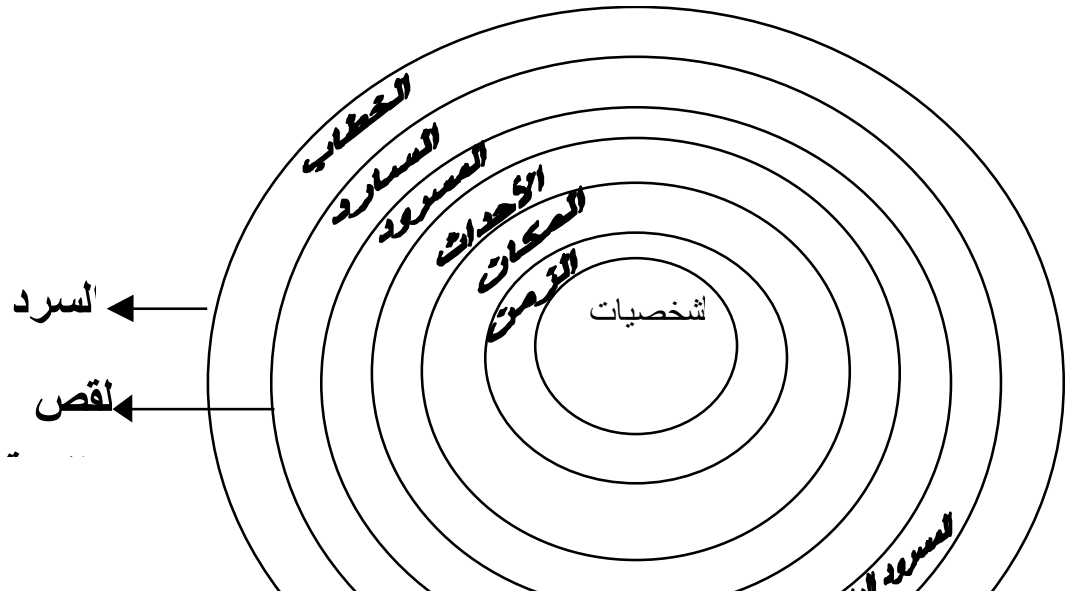
فالقسم الأول ترجم هذا المصطلح بـ:
١. (نظرية القصة)(١) : وهي ترجمة كل من جميل شاكر وسمير المرزوقي, وهي ترجمة غير مقبولة لان المصطلح –كما بيّنا- منحوت من كلمتين هما (علم+ سرد) وليس فيه أية دلالة على كلمة (القصة) أو معنى القصة, وكذلك لفظة (نظرية), لا توجد فيه، بل توجد اللاحقة (logy) وهي تترجم عادة بـ(علم). ولعل التعبير المناسب لـ(نظرية القصة) هو (Story theory) وليس (Narratology).
٢.(القصصية)(٢): وهي ترجمة أستاذنا الدكتور علي جواد الطاهر, وهو يقدم مسوغا لهذه الترجمة بقوله : "الفعل –يعني قصّ Narrat "(٣) وهو الذي اجترح منه ال(Narratology), وذلك لان السرد عنده جزء من عملية السارد في إخباره بالحوادث وتدخله فيها بالتعليق أحيانا وبالمشاركة أحيانا أخرى, والقص اعم من ذلك فلا يصح أن نطلق على اصل هذا المصطلح فرنسي الأصل (السرد) بل (القص), وهو يعني في اقل ما يعنيه (نظرية القصة)أو (فن القصة)(٤), وفي هذا الراي بعض الهنات تجعلنا لا نأخذ به وهي:
أ)يبدو أن سبب ترجمة أستاذنا الطاهرهذا المصطلح بـ(القصصية), هو موافقته للجذر العربي القديم (القص), ودلالاته التي فيها نوع من الشبه مع المصطلح الأجنبي, مع العلم أن مصطلح (القص) لا يدل في معاجمنا العربية على (النسج) والمهارة بقدر ما يدل عليه مصطلح(السرد), وهذا المعنى هو الذي يتفق مع مصطلح السرد عندهم- أي الغرب- الذي يعني طرائق التعبير وعرض الحدث ومكوناته.
ب)إن مصطلح (السرد) لا يدل عند الغرب على الجزء المتعلق بالسارد فقط . بل قد ياتي مرادفا لمعنى القصة وقد ياتي مرادفا لمعنى الخطاب السردي – كما مر بنا من خلال تعريفاته عند الغربيين - ومكوناته من حيث اشتماله على :

١. سارد. ٢. مسرود. ٣. مسرود إليه.

فالمعنى الذي ذهب إليه أستاذنا الطاهر يتفق ورؤية أفلاطون القديمة – لا رؤية الغرب الحديثة له- في تصنيفه لخطاب السارد المشارك في الأحداث والسارد غير المشارك فيها،(٥) الذي يكتفي بوظيفة التعليق والتي طورها كل من تودوروف وجينيت.اذ يرادف السرد عند الدكتور الطاهر (الصيغة)عند جينيت وهي احدى مكونات فعل السرد(Narrating) او السرد وليس العكس كما ذهب استاذنا الطاهر .فالسرد عند افلاطون يرتبط بتدخل السارد الشفاهي في قصته فقط ، فهو – أي السرد – بمثابة موقع السارد وزاوية رؤيته للمادة الحكائية بينما-السرد- عندنا كما تطرقنا اليه سابقا -هو النسيج اللغوي الذي تنتظم فيه تلك المادة ومكوناتها من سارد

ومسرود ومسرود اليه والمعبر عنها عبر أساليب الصوغ الفني فما اطلق عليه استاذنا الطاهر بـ(السرد)هو الصيغة عند الغربيين وهي احدى مكونات الخطاب السردي وما اطلق عليه
(القص) هو الخطاب السردي او السرد فالصيغة- أي السردعند استاذنا الطاهر- جزء من تمظهرات المادة الحكائية في فعالية السرد او السرد تحديدا .

(١) مدخل إلى نظرية القصة: جميل شاكر وسمير المرزوقي. دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، د.ط، ١٩٨٦: ١٤.
(٢) (٣)كلمات: ١٣٨ (٤) ينظر: م . ن : ١٣٨ – ١٤٠ . (٥) ينظر : جمهورية افلاطون : ٢٦٧-٢٦٩ .



ومما يؤكد أن القص لا يأتي بمعنى النسج و الحبك التي يحملها معنى (السرد) فقط – كما سيتضح لنا من معناه فيما بعد – ترجمة أستاذنا الطاهر ال(Narratology) بـ(القصصية) التي تفيد النعت من (قصص) بمعنى تتبع لا كما قال بان كلمة ((السرد)) وحدها هي التي تحمل معنى التتابع
ج) اذا ما ترجمة استاذنا الطاهر المصطلح(Narratology) بـ(القصصية) فكيف كان يمكن ان يترجم المصطلح (Narrativity) ؟
٣.(فن السرد)(١) : وهي ترجمة الدكتور عبد الرحمن أيوب, وهي ترجمة لا باس بها ،إلا ان المقطع (logy) لا يترجم بهذه الكلمة –حسبما نعلم-.
٤.(السردانية) و(العمل السردي)(٢): وهي ترجمة الدكتور عبد الملك مرتاض .وهي ترجمة غريبة وبعيدة جدا عن المصطلح الأصل.

(١)مدخل لجامع النص: ٩٨. (٢) ينظر: ألف ليلة وليلة"دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمّال بغداد، :د.عبد الملك مرتاض، مط. دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد،ط١ ،١٩٨٩: ١٠٥, وفي نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، د. عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة, ع (٢٤٠) الرسالة, الكويت, ط١ ١٩٩٨ : ١٥٧و٢٤٦ و٢٧٧.

٥.(علم الرواية)(١) و(علم قواعد الرواية)(٢): وهي ترجمة دليله مرسلي ورفيقاتها والدكتور السيد إبراهيم. وهم بهذه الترجمة جعلوا هذا المصطلح مختصا بحقل وبجنس الرواية فقط دون بقية الأجناس السردية التي تضم تحت جوانح علم السرد (Narratology) عند الغربيين بالأصل. وبالطبع هذا خلاف توجهات البحث السردي الغربي التوسعي, إلا إذا كانوا يقصدون بالرواية (السرد) نفسه, وهذا المعنى يوهم المتلقي بان المراد غير السرد, بل هو الرواية بصورة عامة –كما قلنا- زيادة على ذلك إن الجذر (روى) في العربية يرتبط بالنقل الشفاهي, وان اتسعت دلالته اليوم لتشمل هذا الجنس القصصي المعروف, إلا أن هذا المصطلح لا يعني علم الرواية عند أهله.

٦.(سرد ولوجي وسردلوجية)(٣): وهي ترجمة رشيد بنحدو, وهي غير موفقة لأنه توخى النقل المباشر إلى العربية, وهذا ينم عن عجزه في إيجاد مقابل مستساغ مما أحاله إلى تعريب يأباه الذوق وتنفر منه الأسماع.
٧.(النراتولوجيا)(٤) : وهي ترجمة عبد الحميد المحادين, وهو ضعيف كسابقه –أي كتعريب رشيد بنحدو الذي مر بنا آنفا-.
٨." السرديات"(٥): وهي ترجمة كل من حميد لحمداني وسعيد يقطين وراكز احمد ومحمد معتصم, وفاضل ثامر وباقر جاسم محمد, ويسوغ فاضل ثامر استحسانه لهذه الترجمة بأنها قياس مقبول وشائع على غرار الرياضيات واللغويات والطبيعيات والانسانيات وما شابه(٦).

وهذه الترجمة مردودة من جهتين:

الأولى: انه ليس في مصطلح (Narratology) أي رائحة للجمع –أي جمع كلمة "سردي"-, فاللاحقة (logy) ليس فيها أي جمع للاسم –أي السرد-.

الثانية: بماذا يترجم هؤلاء هذا المصطلح(Narrativities) إذا ما ترجموا (Narratology) بـ (السرديات)؟.

مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص: ٥. (٢)نظرية الرواية- دراسة لمناهج النقد الادبي في معالجة فن القصة ،د. السيد ابراهيم ، قباء للطباعة ، مصر ، ط١، ١٩٩٨ : ١٥و٩٦.

(٣)مستويات النص السردي الأدبي، جاب لينتفلت, تر: رشيد بنحدو، أفاق، المغرب, ع٨،٩, ١٩٨٨: ٧٩، والنص الروائي- تقنيات ومناهج-: ١٤٢. (٤)التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف: عبد الحميد المحادين, المؤسسة العربية للدراسات - بيروت,ط١, ١٩٩٩: ٧-٨. (٥) ينظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني، مط المركز الثقافي العربي - بيروت, ط٢, ١٩٩٣: ١٨٨و تحليل الخطاب الروائي: سعيد يقطين. المركز الثقافي العربي – بيروت, ط١, ١٩٨٩: ٣٩.وقال الراوي : سعيد يقطين, المركز الثقافي العربي-بيروت ,ط١, ١٩٩٧: ١٥-١٨و٣١٥. والكلام والخبر،-مقدمة للسرد العربي - سعيد يقطين المركز الثقافي العربي – بيروت,,ط١, ١٩٩٨: ٢٢-٢٣. والرواية بين النظرية والتطبيق-او مغامرة نبيل سليمان في المسلة، راكز احمد، دار الحوار ، دمشق، ط١، ١٩٩٥: ٣٤، وعودة إلى خطاب الحكاية: ٢٤٥. ومن يخاف السردية: فاضل ثامر, الثورة, ع٧٩٧٩/تموز ١٩٩٢: ٦. والصوت الآخر- الجوهر الحواري للخطاب الأدبي- فاضل ثامر, دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد, ط١, ١٩٩٢: ١٢٩و١٥٢. واللغة الثانية: فاضل ثامر, المركز الثقافي العربي- بيروت, ط١, ١٩٩٤: ١٧٨. والسرديات في النقد الروائي العراقي: باقر جاسم محمد, الأقلام, بغداد،ع٥-٦, س٢٨, ١٩٩٢: ٩٥.(٦) ينظر: اللغة الثانية: ١٧٨.

٩.(المسردية)(١): وهي ترجمة الدكتور عبد السلام المسدي. وهي غريبة وغير مألوفة, إذ أننا لا نعلم من أين جاء اشتقاقه هذا؟ ومن أي مكان لحقت هذه الميم في " المسردية" مصطلح (Narratolog) ؟ فهل ترجم المسدي كلمة (Narrative) أو(Narra) بـ (مسرد) ؟ والمعروف ان لكلا الكلمتين دلالة (السرد).

١٠. (علم السر) (٢): وهي ترجمة كل من سعيد علوش وعبد العالي بوطيب , وهي ألادق والأصح والأرجح عندنا.

والقسم الثاني اضطرب في ترجمة هذا المصطلح وجعل له اكثر من مقابل , وقد ترجمه هؤلاء إلى:

١.(نظرية السرد) و(علم السرد) و (السرديات)(٣): وهي ترجمات محمد سويرتي . والمدهش حقا في استعمالات هذا الناقد انه قد تبنى(السرديات) في نقده وعمله النقدي , ثم لا نلبث ان نجده يلزم غيره .وذلك في معرض نقده واعتراضه على ترجمة جميل شاكر وسمير المرزوقي لـ"Narratology" بـ (نظرية القصة) – بقوله "ينبغي ترجمتها بعلم السرد "(٤), وفي موضع آخر نرى تخبطه جليا عندما يقول: "نفضل نظرية السرد"(٥).

٢.(علم السرد) و(السردية) و(السرديات) (٦): وتكثر هذه الترجمات خصوصا عند الناقدين فاضل ثامر وعبد الله إبراهيم. إلا ان الأخير يتبنى المصطلح الثاني ويكثر منه فهو الأكثر تداولا لديه .

وهما يسوغان استعمالهما لمصطلح (السردية) بأنه مصدر صناعي يدل على حقيقة الشيء, وما يحيط به من الهيآت والأحوال, كما انه ينطوي على خاصية الوصف والتسمية معا, وذلك لان (السردية) مصطلح يحيل على مجموعة من الصفات المتعلقة بالسرد, لدلالة على كنه الاتجاه الجديد في البحث الذي يجعل مكونات الخطاب موضوعا له. يقول د. عبد الله ابراهيم " وقد آثرنا الشكل البسيط للمصطلح, وتجنبنا الشكل المركب الذي تفرضه الترجمة الحرفية للمصطلح (علم السرد) وبذلك فـ(السردية) تحيل تماما على المفهوم الكامن تحت مصطلح (Narratology) (٧). ولنا على هذا الكلام ثلاثة اعتراضات:

أولها : إقرار الدكتور عبد الله إبراهيم بدقة الترجمة الحرفية لـ(Narratology) بـ (علم السرد), والذي كان ينبغي له ان يراعيه طبقا لقواعد الافتراض العلمي الأمين الذي اقرّ به.

وثانيها : إن مصطلح (Narratology) إن قصد به النسبة والهيأة كمصدر صناعي –أي (السردية)-

---

(١)قاموس اللسانيات، د. عبد السلام المسدي .الدار العربية للكتاب، تونس, ط١، ١٩٨٤: ٢٠١.
(٢)معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة:١١١، ومستويات دراسة النص الروائي - مقاربة نظرية - ، د. عبد العالي بوطيب, الأمنية ، دمشق ، ط١، ١٩٩٩: ٢٧.
(٣) (٤) النقد البنيوي والنص الروائي، محمد سويرتي، أفريقيا الشرق ، المغرب، ط١، ١٩٩١: ١ / ٣٣.
(٥)م.ن: ١/ ١٣٢. (٦) الصوت الآخر: ١٢٩و١٥٢ واللغة الثانية: ١٧٨. والمتخيل السردي: ١٤٦. والسردية العربية ، د. عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط١، ١٩٩٢: ٩. (٧) السردية حدود المفهوم:

فهو لا ينصرف إلى العلمية من حيث هو علم له قواعد و أصول ويعنى باستنباط ضوابط وقوانين الخطاب السردي, بقدر ما ينصرف إلى الصفة من الموصوف وهو (السرد), وعند ذاك, فقد نعتنا (السرد) ولم نصل أو نقبض على حقيقة المصطلح وجوهره بوصفه علما كما يعبر أهله عنه.

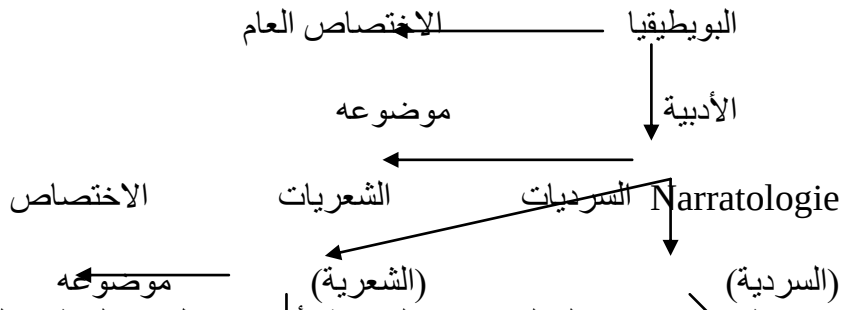
وثالثها : ولو تنزلنا عن الدلالة السابقة لمصطلح (السردية) من حيث هو نعت للموصوف لا للعلم, فان هذه الترجمة ستواجه مشكلة أخرى من حيث تداخلها أيضا مع (Narrativity).

- **تعريف علم السرد في البحث النقدي العربي المعاصر.**

قلائل هم من عرفوا الـ (Narratology) , بينما اكتفى اغلب من خاض في هذا الميدان بوصف مظاهره الخارجية –أي اكتفوا بوصف موضوعه من غير محاولة إعطاء تعريف له- , ولذا فلن نستعرض المحاولات الواصفة لعلم السرد, لأنها لا تشكل برأينا مادة تحدد دقة ضبط المصطلح, وإنما سنتعرض على المحاولات التي اتسمت بالجرأة وعرفت هذا الحقل المنهجي الجديد علينا, فقد عّرف علم السرد بما ياتي :

١. هو اختصاص جزئي "يهتم بسردية الخطاب السردي ضمن علم كلي هو البويطيقيا التي تعنى بـ (أدبية) الخطاب الأدبي بوجه عام".(١)

ويستعين سعيد يقطين بترسيمه توضح موقع علم السرد من البويطيقيا –بحسب تعبيره- هي:



ونلاحظ إن موضوع علم السرد هو (السردية) أي ما يجعل من الخطاب السردي سردا او متسما بالسرد.

٢. وهو الاختصاص الذي يهتم بدراسة أشكال الخطاب السردي منطلقا من مقولة الصيغة, ومكونات الخطاب التي يهتم علم السرد بدراستها في أي نص سردي هي:

١. السارد.
٢. المسرود (الأحداث والزمن والشخصيات والمكان).
٣. المسرود إليه.(٢)

---

(١)الكلام والخبر : ٣٣.
(٢)ينظر: تحليل الخطاب الروائي, ١٥و٤٧ قال الراوي : ١٥, ٣١٤و.٣١٥

٣. "السردانية (أو علم السرد): هي الأدوات التي يستلح بها الباحث من اجل الكشف عن سر العمل الأدبي"(١)

٤.وهو العلم الذي يهتم "بتحليل مكونات السرد و أوآلياته" (٢). من حيث الأحداث –عندما يكون مفهوم السرد مرادفا لاتجاه من درسوه بصفته قصة- . ومن حيث الخطاب – عندما يكون مفهوم السرد مرادفا لاتجاه من درسوه بصفته خطابا-.

٥. "دراسة النصوص الحكائية قصد استنباط مجموع الأجهزة الشكلانية التي تمثل النواة المولدة لمختلف أشكال الخطابات القصصية, ويعني هذا إنها منهجية هيكلية (Structurale)(٣).

٦. "العلم الذي يدرس قوانين المحكي (recit) الخاصة والمحكي عبارة عن مجموعة من الأحداث المتتابعة, وعندما لا يوجد تتابع وتوال لا يوجد محكي, فهو يقابل دراسة قوانين القصة من حيث العلائق السببية التي تربط أحداث القصة بعضها بعضا"(٤).
٧."يقصر اهتمامه على النصوص الحكائية وحدها بغية وضع نموذج نظري محدد لبنية المحكي, وتتوحد في إطاره جميع النصوص السردية على اختلاف أزمنتها ومناطقها وأحجامها"(٥) .
٨. هو "استقصاء لجميع الصياغة السردية في المرويات الكتابية والشفاهية وفي مختلف أنواع الفنون"(٦).
٩. هو" العلم القادر على كشف نظم صياغة الخطابات الأدبية, والية السرد, ومظاهر تكون عناصر البنية السردية من راو ومروي له" (٧).
إذا فهو علم يدرس الصوغ اللغوي للخطابات السردية من حيث بنيتها المكونة من سارد ومسرود ومسرود اليه .
١٠." العلم الذي يهدف إلى وضع قواعد شاملة للتشكيلات الداخلية للأدب, بأجناسه وأنواعه.. السردية تعنى بمكونات الخطاب السردي وصولا إلى كشف نظمه الداخلية,, ترتب إن اتجهت عنايتها [أي السردية] إلى الخواص الأدبية لذلك الخطاب سواء كان ذلك في مستوى الأقوال أو الأفعال ".(٨)
١١." السردية جعلت من الخطاب حقلا لاستنباط النظم والقواعد, في محاولة لوضع تصور شامل يضبط آلية عمل مكونات الخطاب السردي ".(٩)
١٢." السردية تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راو ومروي ومروي له* ".(١٠)
١٣. " السردية هي العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي , أسلوبا وبناء ودلالة ".(١١)

---

(١)ألف ليلة وليلة : ١٠٥.
(٢) آفاق (المغربية), مقدمة العدد, ٤.(٣) مدخل إلى نظرية القصة: ١٤
(٤)حول القيمة المهيمنة : أنور المرتجي, عالم الفكر-الكويت، مج١٨، ع١، ١٩٨٧: ١٩٤-١٩٥.
(٥) مستويات دراسة النص الروائي:٢٧. (٦) (٧) من يخاف السردية :٦.
(٨) المتخيل السردي: ١٠٤-١٠٥.(٩) المتخيل السردي: ١٠٤. (١٠) (١١) السردية العربية: ٩.
*اقترض هذا التعريف من فريال جبوري غزول كما يشير في هامش التعريف .
١٤." السردية هي العلم الذي يدرس دراسة علمية ودقيقة مكونات أي نص سردي (الراوي والمروي له والمروي (الحكاية).
فهي علم يدرس الراوي ← المروي (الحكاية) ← المروي له. في أي نص سردي "(١)
١٥. هو "دراسة السرد بشكل عام بقصد الكشف عن تقنياته, وتحليل أنظمته, ومكوناته والعلاقات الداخلية فيه".(٢)
١٦. وهو العلم الذي " يهتم بحل (كودات) Codes السرد, وفك شفراته, وفرز مستوياته, باعتبار هذا الكل نظاما واحدا يقوم على الظاهرة الأدبية التي هي نظام معقد من الرموز, مما يميز لغة النص, والنص نفسه عن اللغة العادية, وباعتبار هذا النظام مصاغا [كذا] ضمن رسالة (message) تدرك أبعادها وفحواها عبر أداة او لغة اوطرق ارتباط عناصرها ".(٣)
١٧. وهو العلم الذي يهدف إلى
" الكشف عن اللغة الباطنة لهذا الشكل من أشكال الكلام الذي هو الرواية *, اللغة باعتبارها هذه البنية العميقة التي يطلق عليها اللفظ الفرنسي Langue وهي نظام من القواعد ليتحقق في النص أي الكلام الروائي, وهو ما يطلق عليه Parole في الاصطلاح السويسري."(٤)
١٨. "وهو النشاط المتجه.. للكشف عن لغة الرواية .. أي الكشف عن النظام أو البنية العميقة".(٥)
وهذا التعريف يهتم بمسالتين هما:
١. اهتمام علم السرد بالكشف عن قواعد وقوانين اللغة (البنية العميقة) الكامنة في السرد ،التي تقابل المصطلح الذي ذكره السيد إبراهيم.
٢. اهتمامه أيضا بالكشف عن اشتغال مظاهر عمل هذه القوانين عبر الأداء التعبيري ، والذي يقابل الكلام.

---

(١)محاضرات د . عبد الله ابراهيم في مادة (السردية) التي ألقاها على طلبة الماجستير في كلية التربية, الجامعة المستنصرية, ١٩٩٢-١٩٩٣ اعارنيها الأستاذ المشرف.
(٢)التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف: ٧-٨.
(٣)الرواية بين النظرية والتطبيق: ٣٤.
(٤) (٥) نظرية الرواية :٩٦.
* ويعني السرد Narration.

١٩. وهو "يدرس على نحو واسع وعميق أشكال ومستويات الخطاب السردي "(١).
وتنقسم السرديات –أي علم السرد- إلى مجموعتين يعرضهما على النحو الاتي:
أ. السرديات البنيوية: "منهج دراسة الخطاب السردي وفقا لنموذج لغوي, فتحاول أن تقيم نحوا للخطاب السردي يكتفي بالبنية دون الدلالة, فيقوم بتحليل أنماط الخطاب السردي وطرائق تشكله لتصل إلى تكوين تصور نظري للأسس التي يقوم عليها بناء الخطاب " . (٢)
ب. السرديات السيميائية : وهي تهتم بدراسة معنى الخطاب السردي من حيث الدلالة(٣).
٢٠. هو "فرع معرفي يهتم بتحليل الآليات المتحكمة بتجليات البنية السردية و مكوناتها "(٤).
٢١. وهو العلم الذي يعنى بفن القصة بغية استنباط قواعد وقوانين تحكم نظام الخطاب القصصي(٥).

---

(١) (٢) السرديات في النقد العراقي الروائي: ٩٥
(٣) ينظر: م . ن , ٩٦.
(٤)" مدخل إلى التحليل البنيوي الشكلي للسرد, يحيى عارف الكبيسي، الأقلام، بغداد، ع٥-٦، ١٩٩٧: ٥٨.
(٥) ينظر: كلمات: ١٣٨-١٤٠.

- **معنى مصطلح "السرد" لغة في عدد من المعاجم العربية القديمة وما يقابله من مصطلحات آخر.**

١.جاء في العين: " سرد القراءة والحديث يسرده سردا, أي يتابع بعضه بعضا " .(١)
٢. جاء في (القاموس المحيط): "السرد: ينسج الدرع, ويعني جودة سياق الحديث ".(٢)
٣.جاء في أساس البلاغة :" قال :الشماخ يصف حمرا:

شككن بأمساء الذناب على هوى
كما تابعت سرد العنان الخوارز
أي تتابعن على هوى المساء [...] وسرد الدرع إذا شك طرفي كل حلقتين وسمرهما[...] ونجوم سرد, متتابعة [...] وقيل لإعرابي :ما الأشهر الحرم ؟ فقال: ثلاثة سرد وواحد فرد, وتسرد الدّرّ : تتابع في النظام. ولؤلؤ متسرد, قال النابغة:
أخذ العذارى عقده فنظمنه من لؤلؤ متتابع متسرد
وتسرد معه كما يتسرد اللؤلؤ, وسرد الحديث والقراءة, جاء بهما على ولاء. وفلان يحرق الأعراض بمسرده أي لسانه, وماش مسرد: يتابع خطاه في مشيه ".(٣)
٤. جاء في(لسان العرب): "السرد في اللغة :تقدمه شيء إلى شيء تأتى به متسقا بعضه في اثر بعض متتابعا. سرد الحديث ونحو يسرده سردا إذا تابعه, وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له..
والسرد: المتتابع. وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه, ومنه الحديث: كان يسرد الصوم سردا,.. والسرد: الخرز في الأديم, بعضها في بعض " .(٤)
٥.جاء في (تاج العروس):"من المجاز: السرد : (جودة سياق الحديث, سرد الحديث.. إذا تابعه, وفلان يسرد الحديث سردا أو تسرده*, إذا كان جيد السياق, وسرد القرآن: تابع قراءته في حدد منه.(٥)"

---

(١) العين، الخليل بن احمد الفراهيدي ، تح:د.مهدي المخزومي ود.إبراهيم السامرائي،دار الحرية،بغداد، ١٩٨٤:مادة(س رد).
(٢) القاموس المحيط، دار الجيل،بيروت ، لبنان، د. ت : مادة (س ر د)
(٣) أساس البلاغة، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٥ : مادة (س ر د)
(٤) لسان العرب ، دار صادر، بيروت ، د . ت : مادة (س ر د)
(٥)تاج العروس، تح: عبد العليم الطحاوي مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٩٦٨: مادة (س ر د)
* لم تأت (تسرده) في اللسان والصحاح والتكملة والأساس والذي جاء تسرد الدر تتابع في النظام, و تسرد دمعه كما يتسرد اللؤلؤ -أي يتساقط متتابعا- ينظر (تاج العروس) : مادة (س ر د).

مصطلح (القص) لغة:

١. جاء في(العين):" قصّ: القصّ والقاص يقص القصيص قصا, والقصة معروفة. ويقال: في رأسه قصته أي جملة من الكلام ونحوه[...]واستقص منه أي طلب أن يقص منه, وأقصه به واحسن القصص القرآن ".(١)
٢. جاء في(أساس البلاغة):" قصص, وقصصت أثره, وقصصته: اتبعته قصصا[...] وخرجت في اثر فلان قصصا [فارتدا على آثارهما قصصا..] [...] وقص عليه الحديث و الرؤيا, واقتصه, وتقصصت كلام فلان, وله قصة عجيبة, وقصص حسن, وقصيصة وقصص وقصائص وأقاصيص, قال هدبة بن خشرم:
فقصوا عليه ذنبنا وتجاوزوا ذنوبهم عند القصيصة والأثر
أي عند القصة والحكاية, ورفع قصته إلى السلطان, والقصاص يقصون على الناس ما يرق قلوبهم " .(٢)
٣. جاء في (لسان العرب): " قصص, الليث: القص فعل القاص إذا قص القصص, والقصة معروفة, ويقال في رأسه قصة يعني الجملة, من الكلام, ونحو قوله تعالى: نحن نقص عليك احسن القصص, أي نبين لك احسن البيان. والقاص : الذي يأتي بالقصة من فصها. وقال : قصصت الشيء إذا تتبعت أثره شيئا بعد شيء, ومنه قوله تعالى: وقالت لأخته قصيّه, أي اتبعي أثره.
والقصة: الخبر وهو القصص. وقصّ على خبره يقصه قصا وقصصا: أورده, القصص: الخبر المقصوص, بالفتح, وضع موضع المصدر حتى صار اغلب عليه, والقصص, بكسر القاف: جمع القصة التي تكتب.
وتقصص كلامه :حفظه, وتقصص الخبر : تتبعه. والقصة: الأمر والحديث. واقتصصت الحديث: رويته على وجهه [...] والقص :البيان [...] والقاص :الذي يأتي بالقصة على وجهها كأنه يتتبع معانيها وألفاظها.
قال الازهري: القص اتباع الأثر [...] وقيل :القاص يقص القصص لاتباعه خبرا بعد خبر وسوقه الكلام سوقا " (٣).
ويبدو إن ما بينته هذه النصوص من معان للقص هو ما يأتي:
١.القص, هو الكلام والخبر والاخبار.

٢. وهو تتبع الشيء, وتتابع الكلام بعضه يتبع بعضا (من قص الأثر).
٣.فعل القاص إذا اخبر بشيء ما, على الجودة والإحسان فيه.
٤. والقص أخيرا هو البيان والوضوح في القصد والمراد من الشيء.

---

(١) العين: مادة (ق ص ص) .
(٢)أساس البلاغة: مادة (ق ص ص)
(٣) لسان العرب : مادة (ق ص ص) .

* مصطلح الحكي لغة:
٢. جاء في(أساس البلاغة):".. تقول العرب : هذه حكايتنا أي لغتنا, امرأة حكي : حاكية لكلام الناس مهذار".(١)
٣. جاء في (لسان العرب):" حكي: الحكاية **:** كقولك حكيت فلانا وحاكيته, فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوزه, وحكيت عن الحديث عنه حكاية [...] وفي الحديث: ما سرني أني حكيت إنسانا وان لي كذا وكذا إني فعلت مثل فعله. يقال حكاه وحاكاه, واكثر ما يستعمل في القبيح. المحاكاة المشابهة, تقول: فلان يحكي الشمس حسنا ويحاكيه بمعنى".(٢)

ويبدو أن معنى الحكي ينصرف إلى:
١. كثرة الحكي لكلام الناس وهو الهذر.
٢. الحكي بمعنى التقليد والمحاكاة, وهذا المعنى يشبه المفهوم الأفلاطوني للمحاكاة إلى حد بعيد.
٣. مشابهة الشيء للشيء من حيث تقليد فعل المرء لفعل غيره من غير زيادة أو نقصان .

ويبدو أن النصوص التي تتناول معنى السرد تكشف عن أن معاني السرد تشبه معنى القص والحكي من جهة التتابع وتختلف عنهما من حيث دلالته على النهج والصفة اذ معانيه هي:
١. تتابع القراءة أو الكلام والحديث, وهو المعنى الأشهر والأقدم لهذه الكلمة.
٢. جودة المعنى وصحة وسلامة سياق الحديث. عبر توال منسجم.
٣. الحرفة أو الصنعة وجودتها.
٤. النظام أو الانتظام للأشياء انتظاما متسقا موحدا عبر الانتقاء وتقدمة شيء إلى شيء آخر.
٥. النسج, وهو الدقة والبراعة في تراتب وتداخل خرز اللؤلؤ بعضها في بعض في شكل متتابع منسق.

---

(١) أساس البلاغة: مادة (ح ك ي)
(٢) لسان العرب : مادة (ح ك ي)

- **معنى مصطلح (السرد) اصطلاحا في عدد من المعاجم الفنية المتخصصة.**

١. أ. "السرد Narrative

هو المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال ".(١)

ب. "القص Narration

استعراض لأحداث ماضيه كلاما, وقد يوجد ذلك ضمن سرد طويل كالقصة أو الرواية أ, ضمن حوار المسرحية لتعريف الجمهور بأحداث لم يشهد تمثيلها على خشبة المسرح مع مراعاة التسلسل الزمني, وان تأخذ الأحداث بعضها بحجز بعض " (٢).

٢. أ."السرد Narration

١. " خطاب مغلق , حيث يداخل زمن الدال, (في تعارض مع الوصف)(٣) أي لا يحيل على مرجع خارجه.
٢. " و(السرد), خطاب غير منجز " (٤).
٣. "و(قانون السرد), هو كل ما يخضع لمنطق الحكي, والقص الأدبي " .(٥)
أي قانون العلة والمعلول والسبب والنتيجة.

٣. " السرد, طريقة السرد Narration

القصة, قص حادثة Narrative

يقول برنس.. إن معنى المصطلح هو قص حادثة واحدة أو اكثر, خيالية كانت أو حقيقية [بحيث يكون معناه منصبا على] النتيجة والعملية, والهدف والفعل, والبناء وأدراك البناء الخاص بالقصة, واستخدام المصطلح يدل على الاقتصاد على أي تركيب يضم أي عنصرين من هذه العناصر الستة ".(٦)

من الواضح أن تعريف الأستاذين مجدي وهبة وكامل المهندس يقصر مفهوم السرد على نقل الحدث دون الاعتناء بمرسله ومتلقيه وكذلك بقية التعريفات, ويبدو أن التعريف الثاني للدكتور سعيد علوش فيه شيء من الإبهام, فما معنى (خطاب غير منجز) ؟

أما تعريف الدكتور محمد عناني فقد ذكرناه عند استقرائنا لتعريفات مصطلح السرد في النقد ألا نجلو-أمريكي عند ذكر جيرالد برنس, وهو يحدد عملية السرد بتعاقب الأحداث السببي في القصة ويضع لذلك ستة عناصر ضابطة.

---

(١) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ١١٢.
(٢) م . ن ١٦٠. (٣) (٤) (٥)معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ١١٠.
(٦) المصطلحات الأدبية الحديثة : ٥٩-٦٠.

- **استعمال* مصطلحات (السرد) في البحث النقدي العربي.**

استعمل النقاد العرب اكثر من مرادف لكلمة السرد في كتاباتهم النقدية فمنهم من استعمل:

١. المصطلح "recit" بمعنى القصة ويعربه إلى "الحكي"(١)

, مع العلم إن هذا المصطلح قد يأتي بمعنى السرد, ولكن اغلب استعمالاته يأتي بمعنى الحكاية والقصة, والمحكي (أي جملة الأحداث المسرودة عبر السارد), والباحث حميد لحمداني, يستعمله بمعنى (القصة) وهو عبارة عن الأحداث في القصة ودلالتها ويوضحه الرسم الآتي (٢):

	المادة	الشكل
التعبير	الرواية, الفلم السينمائي,الصور المتحركة ..... الخ	الكلام السردي=السرد والخطاب
المضمون	عالم الواقع أو الخيال أحاديث واقعية أو متخيلة.	القصة بحد ذاتها =الحكي

٢." الفعل السردي أو فعل السرد" و "فعل القص(٣)", ويبدو انهما يقابلان المستوى الثالث أو المعنى الثالث عند جينيت "Narrating" فسعيد بنكراد لا يستقر لا على الجذر (قص) ولا على (سرد), وكأنهما مترادفين عنده, ومن الواضح انهما غير ذلك وهو يعرّف بـ " فعل السرد وفعل القص" بـ "قول السارد, أو صوت السارد, وهذا الجانب عنده يهتم " بدراسة الخطاب الحامل لمضمون القصة, الخطاب كنشاط تلفظي, يخبر عن الذات المتكلمة, إذا لا وجود للمادة القصصية إلا من خلال الذات المتلفظة بالخطاب والحاملة لمضمون (فعل القص) ويمكن القول إن عرض المادة هو زاوية نظر العارض (فعل القص) " .(٤)

٣." مصطلح (recit) ليدل به على معنى السرد(٥) فالسرد عنده هو (recit) ,

٤.(سرد) و(قص) في معجمه ويكاد يكون مفهوم (القص) عند علوش مرادفا للسرد, ولكن هذه المرة يختلف عن زميليه اللذين ترجما (recit) إلى (القص)(٦) ويعرفه بـ :

"١. يستعمل المصطلح في الغالب, للإشارة إلى الخطاب السردي, في طابعه التصويري, واشتماله على شخصيات تنجز أفعالا.
٢. ويعرّف بعض السيميائيين, بعد (بروب), (القص) كتتابع زمني الوظائف ، تعني الحركة ، وهكذا يدرك (القص) كتصويري وزمني, بينما يهتم السرد بطبقة من الخطاب.(٧)"

(١)ينظر: بنية النص السردي :٢٠-٢٤و ٣١-٣٦و٧٤-٧٨ وما بعدها. (٢) م ن : ١٠٤,
(٣) ينظر: النص السردي نحو سيمائيات للأيديولوجيا, ٦٣و٧٣و٩١. (٤) النص السردي نحو سيمائيات للأيديولوجيا ,٨١.
(٥) بنية الشكل الروائي : حسن بحراوي مط. المركز الثقافي العربي-بيروت, ط١, ١٩٩٠, ١١٩-١٢٠: ١٦٦.
(٦) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة, ١٧٩. (٧) م . ن
* قدمنا استعمال مصطلحات السرد في البحث النقدي العربي على تعريفاته ، لان في الاستعمال كان مثار الاختلاف والاضطراب عند النقاد والمترجمين والباحثين العرب ، على عكس تعريفات السرد التي نجد فيها نوعا من التشابه فيما بينهم .

فالقص عنده ينطبق على:
١. السرد كخطاب تصويري لشخوص تنجز أفعالا.
٢. القصة بصفتها مجموعة أحداث متتالية ومتتابعة زمنيا.
وهي عند الغربيين إلى المعنى الثاني اقرب منه إلى المعنى الأول, فما معنى إن يكون القص مرادفا للسرد والسرد مرادفا للقص مع إن عناوين بحوثهم تقول وتثبت عكس ذلك*.
٥. المصطلح (حكي) و(قص) و(سرد)(١) بالدلالة نفسها, ولا يفرق بينها البتة.
٦. مصطلح الـ (Narrative) مسبغا عليه معنيين مختلفين هما (قص) (سرد)(٢), وعلى كلمة (recit) (حكاية) و(نص قصصي)(٣).
٧. مصطلح (الحكي) مرادفا لـ (السرد) (٤).
ولنأخذ مثلا الباحث سعيد يقطين ، الذي كثيرا ما يردد في كتاباته ترادف هذين المصطلحين مع انه يفرق بينهما من حيث ان الحكي عنده :
أ. يتعلق بالأحداث وحالات الانتقالات من حالة إلى أخرى(٥).
ب. الحكي يهتم بالشكل السيموطيقي للمحتوى(٦).
ج. الحكي عام, والسرد خاص "فالحكي هو الذي ينسحب عليه مصطلح "recit" و "narrative" وهو الذي نجده في الأعمال التخيلية, وفي الصورة, وفي الحركة.. أما السرد فلا يمكن إن يتحقق إلا في الأعمال اللفظيه ".(٧)
د. الحكي يقدم لنا من خلال العرض أو التشخيص أو التمثيل .. أي ان الأحداث تصلنا مباشرة عبر الشخصيات وهي تقوم بـ "تشخيص الحكي", إذا فهو رديف التمثيل الدرامي للقصة(٨).
هـ . " يتحدد الحكي" بالنسبة لي كتجل خطابي, سواء كان هذا الخطاب يوظف اللغة أو غيرها, ويتشكل هذا التجلي الخطابي من توالي أحداث مترابطة, تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوناتها وعناصرها " .(٩)
و.الحكي" يظهر من خلال القصة, كأحداث مسرودة مجردة من تركيبها في نص اومعاد تركيبها"(١٠) .

(١) ينظر النقد البنيوي والنص الروائي: ٢/ ١٢٧ وما بعدها (٢) ينظر مدخل إلى نظرية القصة: ٢٢٦و٢٢٧. (٣) م . ن : ينظر ٢٢٩و٢٣٠. (٤) ينظر قال الراوي: ١٤, وتحليل الخطاب الروائي: ٣١و٤٧.وانفتاح النص الروائي, سعيد يقطين المركز الثقافي العربي، بيروت, ط١, ١٩٨٩: ٩-١٠ و٢٦ وما بعدها (٥) بنظر: قال الراوي: ١٤. (٦) ينظر م . ن ١٦, (٧) م.ن :١٦(٨) بنظر: تحليل الخطاب الروائي :٤٧.(٩) م . ن : ٤٦. (١٠) م.ن : ٤٢
* خذ مثلا عنوان كتاب رولان بارت
"Introduction to the structural Analysis of recits "
ويترجم إلى(مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص أو الحكايات) و لايقال إلى السرود.

ز. يتكون الحكي عنده من (القصة, النص , السرد)(١) فهو يتضمن الثنائية (الخطاب- القصة/ السرد- القصة) (٢), ويرادف الخطاب السردي ," الحكي(الخطاب عندنا) ".(٣)
والغريب حقا في تمييز سعيد يقطين لمصطلح (الحكي) عن (السرد) أمران :

اولهما انه يجعل الحكي مرة قصة ومرة خطابا, يعني طريقة تقديم الحكي –الذي هو السرد أيضا-.
ثانيهما انه يضطرب في تحديد مرادف أجنبي دقيق يدل على (الحكي) فهو تارة يجعل له (recit) و (narrative) وتارة يجعله مرادفا لـ (narration) (٤), وأخرى لـ (narrating)(٥) ويسميه بعلامات الحكي التي تتضمن الراوي والمروي والمروي له, وأخيرا يجعل له مرادفا هو (Diegese)(٦) ويسميه بالمحكي الذي هو عبارة عن الفضاء والزمن الحكائي لأحداث القصة, وكل هذه المرادفات التي وضعها يقطين –برأينا- لا تنطبق على الـ"recit" لان لها معان خاصة بها تفترق وتنأى عما أراده يقطين بها وقد جلاها البحث . فلم كل هذا الخلط والكلمة واضحة – وضوح الشمس- ودلالاتها لا تبتعد عن كونها قصة لا خطابا ؟

٨. عدة مصطلحات يدل بها على السرد وهي:

أ. (Narration) ويعربها الدكتور جوزيف ميشال شريم بـ (إخبار)(٧).

ب. (Discourse) وهي عنده (سرد, خطاب, لغة المخاطبة)(٨).

ج. (Recit)تقابل (سرد, قصص)(٩).

هذه التشكيلة من (الإخبار ,والسرد, والخطاب, ولغة المخاطبة, وقصص.) توضح مدى تبلبل المصطلح عنده, فمن المعروف الآن إن المصطلح الثاني قد استقرت ترجمته بـ (الخطاب), والأول بـ (السرد), والثالث الاستعمال الأشهر الآن هو (القصة).

٩.(السرد) و(القص) بالدلالة نفسها(١٠).

١٠. (قص) و(حكي) ويريد الناقد فاضل ثامر بالقص معنى (السرد) وكان المسألة ترادف، مع العلم انه يدعو إلى توحيد المصطلحات بالرجوع إلى الجذر (سرد) واشتقاق مصطلحات البحث السردي كلها منه وزيادة على ذلك يستعمل مصطلحات (الراوي والمروي والمروي له) وهذا مناقض لدعوته(١١).

١١.المصطلح (Narrer) ليعنى به (القص)(١٢) ولذلك فهو يميل ويحث على استعماله.

١٢. مصطلح (القص) و(الحكي)(١٣)، مسوغا هذا الاستعمال بما يأتي :

---

(١) ينظر انفتاح النص الروائي: ١٢و ٢٣.(٢) ينظر م . ن: ١٣و٢٨ (٣) م. ن: ٤٥(٤) ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٣١.
(٥) ينظر م ن : ٤٧. (٦) ينظر م.ن: ٣٤.(٧) ينظر دليل الدراسات الأسلوبية، د. جوزيف ميشال شريم ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٤ : ١٥٨. (٨) ينظر : م.ن : ١٥٤. (٩) ينظر : م .ن : ١٦٠ (١٠)ينظر الراوي : الموقع والشكل: بحث في السرد الروائي ، فاضل ثامر ، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٦: ٨١و٨٢ وما بعدها .
(١١) ينظر :الصوت الآخر:٨٢و ١٨٢.(١٢)ينظر: كلمات: ١٣٨.(١٣) ينظر: نظرية الرواية: ١٠٤-١٠٩.

القص مرادف لـ (Telling) الأخبار أي . Narration = Telling, والإخبار ضد العرض (Showing) أو الإظهار , وهذا الزوج المتضاد يقابل ما أراده أفلاطون من:

Diegesis * Mimesis
الحكي المحاكاة

تتعلق بالطرائق المختلفة لأداء وتمثيل الأقوال التي تنطبق بها الشخصيات

يتعلق بطرق حضور السارد في القصة على نحو صريح أو ضمني

فعنده diegesis تقابل (السرد)

وهذا الزوج الأفلاطوني يقابل عنده:

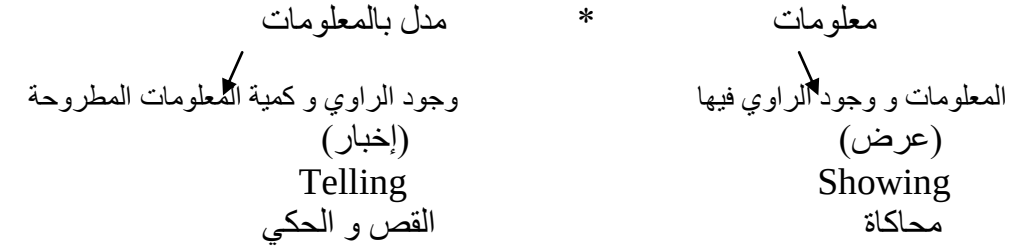
المحاكي * المحكي

قص الأحداث وتمثيلها عبر الأشخاص

قص الكلمات أو حكاية الألفاظ التي ينطق بها الأشخاص

(العرض) Showing المحاكاة (لفظية لأمر غير لفظي)

(الإخبار) Telling الحكي (حكي لفظي لأمر لفظي)



بعد عرض حجة د. السيد إبراهيم –من خلال هذه الترسيمات- نجيب بان المصطلح الأفلاطوني (diegesis) قد يعني (السرد الخالص من الحوار) وهو لا يمثل السرد بقدر تمثيله موقع السارد من الأحداث التي في القصة بصفته مشاركا أو معلقا ولذلك وضعه جينيت ضمن موضوع الصيغة (mood) الذي تناولناه فيما سبق .

١٣. مصطلح (السرد) ،الدكتور عبد الرحيم الكردي سبب اختياره له دون غيره من المصطلحات كالحكي والقص, فهو يقول:

" يعد مصطلح (السرد) من اكثر المصطلحات القصصية إثارة للجدل، بسبب الاختلافات الكثيرة التي تصور مفهومه, والمجالات المتعددة التي تنازعه, سواء على الساحة النقدية العربية أم على الساحة الغربية, فهناك العديد من المفاهيم المختلفة التي استخدم فيها هذا المصطلح هنا و هناك, وهناك مجالات كثيرة ذابت خلالها الحدود الاصطلاحية التي تحدد لنا أين يبتدئ السرد وأين ينتهي, لذلك يطلق كثير من الباحثين مصطلح (السرد) بوصفه مرادفا لمصطلح (القص) ولمصطلح(الحكي) ولمصطلح (الخطاب) ولا يكاد فريق آخر يحدد له مجالا واضحا, فمرة يطلقونه على المستوى اللغوي في الرواية, ومرة يقولون عن عمل المؤرخ في صياغة الأحداث سردا, ومرة ثالثة يمتدون به ليشمل السينما, والصور, واللوحات وغير ذلك "(١). ولعل "أول ما نلمحه من التباس في مفهوم السرد, هو ذلك الخلط في استخدامه بين الرواية والتاريخ, فتشابه أدوات كل من الروائي والمؤرخ, واتصال جذور الرواية بالتاريخ في الماضي, يجعل الدارسين يعدون عمل كل منهما سردا, فيقولون: هذا سرد وذاك سرد ولا يتخذون لتاريخ المؤرخ مصطلحا مستقلا, يحدد مفهومه, عن مفهوم السرد الروائي, مع ان المفهومين مستقلان استقلالا تاما, فالمؤرخ يستحضر أفعالا وأقوالا تؤخذ على محمل الحقيقة والجد, تحكى على إنها حدثت بالفعل , أما الروائي فيعمل على (صناعة تاريخ تخيلي) كما يقول (اوستن وارين) و(رينيه ويليك) فالذي يفصل بين المفهومين –إذن- هو (الخيال)" (٢) ثم يضيف قائلا :

" ولا تعد الحكايات التاريخية كاذبة أو التي لا تنطبق على الواقع خيالا, لأنها سيقت على انها حدثت في الحقيقة أو في الأوهام, والتوهم غير التخيل, لان الأول مظهر زائف للواقع, أو رؤية مرضية له بينما التخييل صناعة صور رامزة أو معبرة عن الواقع ومن ثم كانت الحكايات التاريخية الكاذبة والحكايات الوهمية نوعا من التاريخ, تاريخ غير صحيح" (٣).

ويرى" إن هذا الأمر يمكن أن يحسم بطريقة مباشرة, عن طريق تركيب شكل المصطلح. أي بإضافة كلمة (روائي) له, إذا كان الأمر متعلقا بالرواية, فيقال:(سرد روائي) وبإضافة كلمة تاريخي, إذا كان الأمر متعلقا بالتاريخ, فيقال:(سرد تاريخي) كان يمكن ذلك لو لا ان مصطلح (السرد) يستخدم مرادفا لمصطلح (القص), سواء في الدلالة على الرواية أم في الدلالة على التاريخ, ولولا ارتباطه به تاريخيا, مما جعل تحديد كل منهما مرتبطا بتحديد الآخر" (٤).

ويقول ايضا "في العصر الحديث استخدم نقاد القصة العربية, ومؤرخوها, والمترجمون عن النقد الغربي, كلمتي (السرد) و(القص)، استخدامات مختلفة, وأحيانا متضاربة, ولم ينتبهوا إلى الفرق الذي يلمح من استخدام الكلمتين في التراث العربي.

---

(١) السرد في الرواية المعاصرة: ١٠٥. (٢) (٣) (٤) م . ن : ١٠٦

وليس أدل على ذلك من استخدام سيزا قاسم* [...] , لكلمة (القص) للدلالة على خمسة مفاهيم مختلفة, ولا نكاد نجد باحثا خص أحد المصطلحين بمفهوم مطرد مستقل عن مفهوم المصطلح الآخر, إلا في بعض الحالات النادرة, التي لا تطرد عند المستخدمين لهما, ولا تشيع عند غيرهم. مثال هذه الحالات استخدام نبيلة إبراهيم للمصطلحين في مقالة لها في مجلة (فصول) للدلالة على مظهرين متداخلين في النص الروائي, حيث تجعل القص اعم من السرد, فهي تستخدم كلمة (قص) للدلالة على عمل القاص في صياغة النص بكل ما فيه من مستويات, بينما تجعل السرد خاصا بالمستوى اللغوي, اقصد أنها تعني بالأول الصناعة وبالثاني الصياغة,ومن شان الصناعة رسم الشخصيات وطرائق سلوكها, وتصوير الزمان, والمكان, وغير ذلك.

أما الصياغة فتتعلق بعنصر التعبير فحسب, تقول:(عندما يصبح القص ظاهرة..فان القص عندئذ يعني اسلبة العلاقات الاجتماعية المتداخلة بين الأفراد, وذلك من خلال الاستخدام الرمزي للأشياء والأفعال أي من خلال إجراءات فنية محددة) ثم تجعل عبارة (السرد المتسلسل) مرادفة لعبارة :(الوصف المتسلسل للأحداث)"(١) ثم يعلق قائلا :"إنها تعني بالقص غير ما تعنيه بالسرد, وان كلمة القص لديها تدور حول طريقة تركيب الرواية بصورة فنية[...] وان كلمة السرد تدل على طريقة تقديم القصة, لكنها لا تستخدم هاتين الكلمتين بهذين المعنيين استخداما مطردا, مما يفقدها مقومات التعبير الاصطلاحي ويخل بشروطه.

وبهذا تكون نبيلة إبراهيم قد أخرجت مصطلح القص عن دائرته الاصطلاحية التي كنا ندور في فلكها- وهي التعبير عن مفهومي (التاريخ, والسرد الروائي الخيالي) إلى التعبير عن مفهومي "صناعة الرواية, وصياغة الرواية", وهي الدائرة التي عبر عنها سعيد يقطين بمصطلحات: (السرد) و(الحكي) و(العرض)"(٢)

ويعلق على هذه المصطلحات عند سعيد يقطين قائلا " يفرق سعيد يقطين بين مفهومين, يعبر عنهما بلفظين هما :الحكي والسرد. أما الحكي :فيجعله ترجمة لكلمة (LERECIT) الفرنسية وكذلك كلمة (Narrative) الإنجليزية, وشرح مفهومه بقوله: (يتحدد (الحكي) بالنسبة إلي كتجل خطابي, سواء كان هذا الخطاب يوظف اللغة أو غيرها, ويتشكل هذا التجلي الخطابي من توالي أحداث مترابطة, تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوناتها وعناصرها) معنى هذا ان سعيد يقطين يخص مصطلح (الحكي) بمفهوم (التصرف في الحكاية وطريقة تشكيلها وعرضها) عن طريق اللغة في الرواية, أو عن طريق الصور في السينما, أو عن طريق الممثلين في المسرح, وهو بذلك يجعل مفهوم الحكي مطابقا لمفهوم القص عند نبيلة إبراهيم[..], كما يجعله مرادفا لمفهوم السرد (Narrative) عند رولان بارت- وهو بذلك لا يجعل الحكي خاصا بالرواية بل يشمل كل الأعمال التي تحتوي على حكايات مثل السينما والمسرح واللوحات وغير ذلك, أما السرد: فسيجعله ترجمة لمصطلح (Narration) بالإنجليزية, وهو خاص بالرواية لأنه يتعلق بتقديم الحكاية عن طريق اللغة فقط, وهو أحض من "الحكي", لأنه مجرد صياغة لغوية بينما الحكي صناعة للحكاية.

* تجعل سيزا قاسم لكلمة (القص) عدة مقابلات أجنبية هي: . Fiction , Recit , Narration , Telling , Discourse وتخص مصطلح ال "Discourse" –الذي يترجم عادة ب "الخطاب" –بمعنى (القص), ينظر: بناء الرواية- دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ-سيزا احمد جاسم ، الهيأة المصرية للكتاب ، القاهرة ط١ ، ١٩٨٤ وينظر : ٢١. السرد في الرواية المعاصرة: ٩١و١١١.

(١) السرد في الرواية المعاصرة :١٠٧ – ١٠٨ وينظر مصدره هناك . (٢) م . ن : ١٠٨

بكل مستوياتها"(١) ثم " يقول يقسم سعيد يقطين السرد نفسه الى قسمين : سرد (Narration) وعرض (Representation) أي انه يولد دائرة اصطلاحية أخرى من الدائرة الأولى القائمة على ثنائية (الحكي والسرد). ويقصد من السرد الوارد في الدائرة الصغرى –أي المقابل للعرض=: تلخيص الأحداث والأوصاف والأقوال والأفكار على لسان سارد, أما العرض فنقصد به تقديم الشخصيات نفسها مباشرة دون وساطة السارد عن طريق المشاهد الحوارية" (٢).

والنتيجة التي استخلصها د. الكردي من عرض الآراء السابقة حول تحديد المفاهيم الخاصة بهذه المصطلحات, هي : إن المصطلح السرد لم يسلم من التباس مفهومه بأي منها, وان هذا الالتباس إنما كان ناشئا من خصوصية المفاهيم والمصطلحات التي تستخدمها كل مدرسة نقدية في الغرب, بكل مرحلة من مراحل تطور المدرسة الواحدة (٣) لذلك رأى:

١. " إن مصطلح "القص" ينبغي إن يختص بصياغة القصص التي تنقل أحداثا حقيقية أو أحداثا تؤخذ على محمل الحقيقية لا على محمل التخييل أو التصوير, أي الأحداث التاريخية.
٢. ان مصطلح (الحكي) يدور حول تشكيل الأحداث وطرق عرضها وترتيبها في الحكاية, بحيث تتحول الحكاية عن طريق الحكي إلى قصة او حبكة, سواء عن طريق اللغة أم عن طريق الصور المتحركة أو

الساكنة, وهو أي الحكي والخطاب يشكلان طرفي حلقتين متداخلتين في الرواية. الحكي يختص بالتصرف في الأحداث حسب الرؤية القولية.

٣. إن مصطلح (الخطاب) إذن ينبغي إن يتعلق بمستوى القول في الرواية, اقصد فعل القول وهيئته مرتبطا بموقع معين, وليس مجرد ألفاظ منجزة وملقاة على قارعة الصحائف وبهذا فان الخطاب اعم من الحكي لان كل خطاب روائي يشمل في داخله حكيا.

٤.أما مصطلح (النص) فيختص بالمادة اللغوية المنجزة والمتمثلة في الكلمات والعبارات المسجلة على صفحات الرواية, فإذا كان الخطاب قولا فان النص هو العبارات المقولة [...].

٥.يبقى بعد ذلك مصطلحا (السرد) و(العرض) وهما وسيلتا الخطاب في الرواية ".(٤)

١٤. والسرد يعني الجزء العابر "من أجزاء الفن القصصي حيث يتدخل الراوي فيعرض الحادثة أو يعلق عليها ويتدخل المؤلف المسرحي ليدل المخرج أو المشاهد على ما لم يكن في النص " .(٥)

١٥. هو "مجموع الأوضاع (أو المسافات) الحقيقية أو التخيلية التي يتموضع فيها السارد ".(٦)

---

(١)(٢) السرد في الرواية المعاصرة: ١٠٩ .(٣) م . ن : ١١٢ (٤) م . ن : ١١٢-١١٣ (٥) كلمات :١٣٨.
(٦)حول مفهومي السرديات والسردية ، علوط محمد, الفيصل , ع١٣٦, س١٢, ١٩٨٨: ٤٠.

- **تعريفات مصطلح السرد في النقد العربي الحديث :**

سنصنف تعريفات السرد عند النقدة العرب المعاصرين, بصفته قصة مرة وخطاب مرة أخرى :

أولا :تعريفات السرد بوصفه قصة :

١. "الأحداث والأعمال التي يقوم بها الأشخاص داخل العمل القصصي لذلك يؤكد على مظهره الزمني " .(١).
٢. " هو إنجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداثا خيالية في زمان معين, وحيز محدد, لشخص بتمثيله شخصيات يصمم هندستها مؤلف أدبي " .(٢)
٣. "والسرد (...) هو بث الصوت والصورة بواسطة اللغة وتحويل ذلك إلى إنجاز سردي, أي مقطوعة زمنية ولوحة حيزية " .(٣)
٤. السرد هو" مجموعة من الأحداث التي تقع, أو التي يقوم بها أشخاص تربط فيما بينهم علاقات, وتحفزهم حوافز تدفعهم إلى فعل ما يفعلون ".(٤)
٥. السرد" هو الوسيط الذي ينتقل كما يشاء في تصويره للأحداث, وفي وصفه للخلفية سواء كانت مكانية أو زمانية, وفي عرضه للحدث وطريقة تسلسله, ثم في تنقلاته الحرة كما يشاء في الزمان والمكان " .(٥)
٦. "هو عملية سرد حكاية منطقية ترتبط فيها الأسباب بالمسببات " (٦).
٧. و"هو قص الأحداث " .(٧)
٨. والسرد هو"نقل حادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية " (٨).
٩. والسرد هو" عبارة عن تسلسل الأحداث والوقائع على نحو التدرج ووفق تسلسل زمني معين(٩).

ويتضح من هذه التعريفات كلها انها تشترك في تغيب أمرين من أهم سمات الخطاب هما:

١. السارد.
٢.المسرود إليه.

---

(١)البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام للمويلحي: محمد رشيد ثابت ، الدار العربية للكتاب، تونس ، ط٢، ١٩٨٢: ٧٥. (٢) (٣) في نظرية الرواية :٢٥٦. (٤) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي،عين ليمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٩٠: ٢٨. (٥) البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٦١. (٦) قص الحداثة ، نبيلة إبراهيم, فصول-القاهرة، ع٤، ١٩٨٦: ٩٧. (٧) السيمائيات السردية بين النمط السردي والنوع الأدبي ، جمال كديك، ضمن (السيمائيات والنص

الأدبي) أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها, جامعة عنابة باجي مختار، الجزائر، ١٩٩٥: ٢٧٨-٢٧٩. (٨) تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، مط.دار الحوار ، سورية، ط١، ١٩٩٧: ٢٨
(٩)ينظر: الرواية الفرنسية الجديدة، نهاد التكرلي الموسوعة الصغيرة (١٣٦) و (١٣٧) , مط.دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد: ١٩٨٥ : ١/٧٠-٧١ و٢/٤٠-٤١.

ثانيا : السرد بصفته خطابا:

١."الكلام الذي من خلاله تروى الوقائع وتعرض الأشخاص ".(١)
٢. "السرد العملية التي يقوم بها السارد حين يروي حكاية "(٢).
وهذا التعريف يقابل المستوى الثالث للسرد عند جينيت, وفيه غياب جلي للمسرود له.
٣." الطريقة التي تحكى بها القصة, وتسمى هذه الطريقة سردا "(٣).
فهو الكيفية التي تروى بها القصة, وهو الطريقة التي يمثل بها مضمون القصة, وهو يماثل الخطاب, ويتضمن مرسلا ومرسلا إليه(٤)
٤." هو دلالة واتصال بين متخاطبين يكون أحدهما مرسلا والآخر مرسلا إليه. وقد يتبادلان الأدوار في نفس (كذا) الخطاب " (٥).
٥. " السرد هو عبارة عن مادة حكائية تقدمها الصيغة وليست الصيغة هنا غير السرد الذي يضطلع به الراوي في تقديم هذه المادة ".(٦)
٦. وهو" الخطاب اللفظي الذي يخبرنا عن هذا العالم, وهو الذي يسمى أحيانا بالتلفظ. " (٧)
٧." والسرد هو فعل عملية الإنتاج للقصة ".(٨)
٨. السرد كفعل إرسالي من السارد, الذي يحاول إبلاغ القصة عبر وسائل لفظية إلى متلق ما(٩).
٩. السرد ليس مجرد تمثيل بسيط ومحايد لحدث أو مجموعة من الأحداث انه الآثار التي تتركها الذات فيما تنتج وتحدد هذه الآثار, ضمن ما تحدده, موقف القائم على السرد من المادة التي يعرضها على المتلقي المستهلك " .(١٠)
١٠. والسرد هو "الطريقة التي يختارها الروائي والقاص .. ليقدم بها الحدث إلى المتلقي. فكأن السرد هو الكلام, ولكن في صورة حكي "(١١).

---

(١) البنية القصصية في رسالة الغفران ، حسين الواد، مط.الدار العربية للكتاب، تونس، ط٣، ١٩٨٨: ٧-٨.
(٢)مدخل إلى نظرية القصة: ١٣. (٣) بنية النص السردي, ٤٥. (٤) ينظر م . ن : ٤٥-٤٦. (٥) السيمائيات السردية بين النمط السردي والنوع الأدبي: ٢٨٧-٢٧٩.(٦) " كتابة السرد العربي ، سعيد يقطين ، مجلة علامات(في النقد) ، السعودية ، ج٣٥ ، ٢٠٠٠: ٤٠-٤١. (٧) تحليل الخطاب الروائي: ٣٤. (٨) م.ن: ٤٦.
(٩) ينظر م.ن: ٤٦/ ٤٧وينظر: قال الراوي: ١٦. (١٠)النص السردي : ٨٠ (١١) ألف ليلة وليلة :١٠٣-١٠٤.

١١. وهو" كل قول يستحضر إلى الذهن عالما مأخوذا على محمل حقيقي في بعديه المادي والمعنوي ويقع في زمان ومكان محددين ويقدم في اغلب الأحيان معكوسا من خلال منظور شخصية أو اكثر " .(١)
١٢.وهو "الطريقة التي يصف بها الكاتب جزءا من الحدث أو جانبا من جوانب الزمان أو المكان اللذين يدور فيهما, أو ملمحا من الملامح الخارجية للشخصيات, أو قد يتوغل إلى الأعماق, فيصف عالمها الداخلي وما يدور من خواطر نفسية, أو حديث خاص بالذات " .(٢)
١٣." السرد قول أو خطاب صادر من السارد, يستحضر به عالما خياليا مكونا من أشخاص يتحركون في إطار زماني ومكاني محدد ".(٣)
١٤.هو البناء الداخلي للقصة المكونة من الأحداث والوقائع, وذلك تبعا لمفهوم زمن معين ومن علاقة القاص بأحداث قصته وتوجهه المباشر أو غير المباشر إلى من يكتب إليه(٤).

١٥. هو" كلام مصاغ (كذا) يتوجه الرواي ببنائه أو ترتيب علاقات صياغية له, إلى القارئ " . (٥)
١٦.هو" الكيفية التي يتم بها تصوير الأحداث والشخصيات, وتحقيق أعلى قدر مـــن المتعة للسارد والمتلقي ".(٦)
١٧." هو كتابة عن مجموع الكلام الذي يؤلف نصا يتيح للكاتب إن يتصل بالقارئ [...] أي طريقة نقل الأحداث أو القصة وهنا تدخل [...] مسائل التغير والتأليف والأسلوب ".(٧)
١٨. هو الأداة الرئيسة "لنسج العلاقات بين العناصر الفنية التي يقوم عليها النص القصصي "(٨).
١٩." هو النسيج اللفظي المعبرّ عن حادثة متخيلة أو واقعية, وانه يقترن براو يصدر عنه " (٩)
٢٠. هو علاقة بين مرسل ومستقبل من خلال وسيط هو اللغة(١٠).

---

(١)بناء الرواية : ٢١.
(٢)السرد في الرواية المعاصرة: ١١٩. (٣)م.ن: ١٥٤.
(٤) ينظر: الألسنية والنقد الأدبي ، في التنظير والممارسة" ،موريس ابوناضر، دار النهار، بيروت، ط١، ١٩٧٩: ٨٤-٨٥.
(٥) تقنيات السرد الروائي :٧١. (٦) جماليات النثر العربي،الفني ،طراد الكبيسي، الموسوعة الصغيرة(٤٤٢) دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد٢٠٠٠ . (٧) دليل الدراسات الأسلوبية : ١٦.(٨) البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٦١. (٩) بنية الرواية والفلم، د.عبد الله إبراهيم، آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، ع٤، ١٩٩٣: ١١٤.
(١٠) ينظر: السردي والشعري ,صدوق نور الدين, الفكر العربي المعاصر, مركز إنما، بيروت, ع٣٨, ١٩٨٦: ٥٦-٥٨.

• تعريب مصطلح الـ "Narrativity" في البحث النقدي العربي

يتفق اغلب النقدة العرب على تعريب هذا المصطلح بـ (السردية) , إلا ثلاثة هم: سعيد الغانمي وحسن احمامة و د. السيد ابراهيم والاولان اللذين يترجمانه بـ (الساردية) (١) والثالث يترجمه بـ "الملكة القصصية"(٢), ولعل أول من لاحظ الفرق بين مصطلحي (Narratology) و (Narrativity)–حسبما اعلم هو الباحث المغربي علوط محمد, ومن ثم الناقد فاضل ثامر وسعيد يقطين وعبد الله إبراهيم و خالد سهر. وأول من وضع تعريفا له هو حمادي صمود الذي ترجمه بـ "القصصية "(٣) وهي ترجمة لا باس بها وان اخذ الجذر (قص) وليس (سرد) والثاني ارجح, ويعّرفه بما يأتي :
"- القصصية: (Narrativite)
هي من مشتقات الأدبية وفرع عنها يبحث في مدى تعبير الآثار القصصية عن (الشكل الأجوف العام) الذي تندرج فيه كل النصوص القصصية على اختلافها وكثرتها" (٤).
أي ان القصصية (Narrativity) هي سير واندراج تعبير كل النصوص وفق قوانين ثابتة –أي الشكل الأجوف العام- تتسم بالعمومية والشمول والانطباق على كل النصوص القصصية, فهي بهذا علم يبحث عن قوانين ضابطة للنصوص الأدبية, والتعريف هذا سيرادف مفهوم مصطلح الـ "Narratology" بصفته فرعا معرفيا من مشتقات الشعرية (الأدبية).
أولا : مصطلح الـ (Narrativity) عند النقاد العرب :
١. يقوم علوط محمد, بمعارضة هذا المصطلح مع الـ (Narratolog) الذي يعرّبه (السرديات) وقد طرحنا هذه الترجمة من البحث للاعتبارات التي طرحت في موضعها هناك.
ويمكن تلخيص فهمه لهذا المصطلح بما يأتي:

---

(١)ينظر:السرد والساردية في الغلم والقصص : ٦٧, والتخييل القصصي: ٢١٩.

(٢) ينظر: نظرية الرواية: ٩٦-٩٧. (٣) ينظر: معجم لمصطلحات النقد الحديث (قسم أول), حوليات الجامعة التونسية, كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، تونس، ع١٥, ١٩٧٧, ١٥٤. (٤) م.ن: ١٥٤

١. Narrativity	٢. Narratology
أ. هذا المصطلح وضعه أصحاب الاتجاه السيموطيقي (بريمون وغريماس) اللذين اهتما بدراسة القصة بغض النظر عن طرائق عرضها (السرد) و (الخطاب). ب.(Narrativity) (السردية) تهتم بظاهرة تحولات تتابع الحدث في القصة, فيكون التركيز على تركيب الحدث ودلالاته (المعنى) . ج.هذا المصطلح هو طريقة تحليل كل من (بروب, بريمون, غريماس) ومن تابع أصحاب هذا الطريق في التحليل .	أ. هذا المصطلح وضعه تودوروف الذي اهتم بتحليل الخطاب السردي و القصة. ب.(Narratology) (السرديات) يهتم بأشكال السرد وأنماطه وصيغه, فيكون التركيز على صيغة تمثيل القصة (طرائق التعبير التي تقدم محتوى القصة) . ج. هذا المصطلح هو طريقة تحليل كل من (تودوروف (صاحب المصطلح) وبارت وجينيت)ومن تابعهم(١).

٢.يرادف مصطلح ال "Narrative" مصطلح الـ(Narrativity) ويعرب بـ (السردية) وهو استعمال وتعريب غريب وغير مألوف فما علاقة دلالة واتجاه مصطلح الـ (Narrativity) بالـ (Narrative) الذي ينحصر معانيه منحصرة بـ (السرد) والصفة منه (السردي)؟ , نعم هناك علاقة اشتقاق من الـ (Narrative) بصفته نعتا, ولكن دلالة المصطلح المولد أو الجديد تختلف عن الأصل, وهو يعرف بما يأتي :

"السردية

١) الطريقة التي تروى بها القصة والخرافة فعليا.
٢) من مشتقات الأدبية وفرع عنها ، وتبحث عن مدى تعبير الآثار الأدبية، عن (الشكل الأجوف العام)، الذي تندرج فيه كل النصوص.
٣) و (السردية)، نمط خطابي مميز"(٢) .

---

(١)ينظر :حول مفهومي السرديات والسردية: ٤٠-٤١.
(٢) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ١١١.

ويبدو أن سعيد علوش, اخذ تعريف حمادي صمود –أي التعريف الثاني- وخالفه من حيث التعريب, فذاك عنده (القصصية) التي تقابل (Narrativity), وهذا عنده (السردية) التي جاء لها بمقابل لا يطابق ما أراده صمود وهو (Narrative) وهي مع كل هذا الاضطراب في التعريب والمقابل الأجنبي للمعرب, تعني عند علوش البحث عن الهيكل الثابت أو البنية العامة (أي الشكل الأجوف العام) التي تندرج تحتها كل النصوص القصصية, وهي بهذا تنطبق على وصف ما يدرسه (علم السرد Narratology) من الطرائق المعبرة عن المضامين القصصية –أي يدرس الخطاب-.

٣. ويترجم هذا المصطلح بـ "القصصية" ويمثل هذا المصطلح اتجاه بروب بريمون وغريماس في دراسة الحكاية, وهو يدل على دراسة رغبات الشخصيات بصفتها فواعل في القصة, وسلسل الأحداث(١)" بغية وضع أنموذج قواعدي يتسم بالثبات والشمول والتوحد. فالقصصية(Narrativity)مستوى ضمني كاللغة تشتمل على أنماط وأشكال وهياكل بسيطة قارة ومحدودة العدد "(٢). وهي –أي القصصية- وليدة البحث العلامي الذي اتجه إلى دراسة دلالة الأحداث في القصة بوضع قواعد ووظائف تنطلق من فعل الشخصيات(٣).
٤. ويترجمه باحث آخر بـ(السردية) ويتخذ من تعريف غريماس لها معيارا لدراسته, فيقول بشأن السردية (Narrativity) -:

" يحل غريماس العملية السردية في مرتبة (نظام حسابي) مضيفا إلى ذلك قوله: تقوم السردية على مجموعة من الملفوظات المتتابعة .. لتشاكل –السنيا –جملة من التصرفات الهادفة إلى تحقيق مشروع."(٤). ثم يتابع بعد ذلك وصف طريقة دراسة غريماس للنصوص السردية على وفق تحديده للسردية السابق, فالسردية هي اتجاه غريماس ومن قبله وبعده.
٥. يبدو سعيد يقطين لأول وهلة حائرا في تعريب هذا المصطلح الجديد أهو (حكائية) أم (سردية)؟ ولكنه لا يلبث أن يحدد وجهته بتبني التعريبين اللذين يسبغ عليهما دلالات يختلف على وفقها أحدهما عن الآخر ويتلخص مفهوم سعيد يقطين للـ (Narrativity) بمعارضة هذا المصطلح مع مصطلح آخر هو (Narratology) الذي سبق وعرضنا تعريبه عنده (فهو يعربه بالسرديات) ويضيف عليه هنا تعريبا آخر هو السردية)
ويمكن إجمال هذه المعارضة بما يأتي.

---

(١)ينظر: مدخل إلى نظرية القصة: ١٠٧-١٠٩. (٢) م . ن : ١١٠. (٣) ينظر م . ن : ١١١-١١٢.
(٤) في الخطاب : ٣٥.

مصطلح الـNarrativity (الحكائية) عند يقطين	مصطلح ال Narratology (السرديات) عند يقطين
١. الحكائية: هي مجموعة الخصائص التي تلحق أي عمل حكائي بجنس محدد هو السرد, تشتغل على ما نسميه بـ(سرديات القصة) أو المادة الحكائية. ٢. موضوعها القصة ومحتواها من جهة البحث عن دلالة حالات تتابع الأحداث, وهو من اختصاص السيموطيقيين (غريماس وصحبه). (أي يهتم بالمحتوى الحكائي). ٣. الهدف منه الإمساك بالمعنى أو الدلالة بغض النظر عن مختلف التجليات (التعبير) التي يتخذها. ٤. يعنى بدلالة انتقال الأحداث من حالة إلى أخرى. ٥. السيموطيقون يقصدون بـ(Narrativity)(الحكائية) لان نشاطهم توجه إلى دراسة دلالة أحداث الحكاية, وهو ما يجعل الحكاية أو القصة تتسم بثبات القوانين المحددة والمحدودة ، التي تحكم بناءها والتي تنطبق على وفقها كل النصوص الحكائية, وتتصل بالجنس الأدبي من حيث المفهوم. ٦. تهتم بالحكي (القصة), وتتعلق بتحريك الأحداث, ولا علاقة لها بالأدبية, وتقابل (Mathos) عند ارسطو. ٧. مصطلح "recitologie" ترادف الحكائية ، علم (القصة) لأنها تتصل بالحكاية والقصة (الحكي recit) والمحتوى.	١. السرديات, تركز اهتمامها على دراسة أنظمة وأشكال الخطاب السردي في النصوص السردية, فهي تدرس طرائق تقديم محتوى القصة, وتسمى بـ(سرديات الخطاب). ٢. موضوعها (الخطاب) وطرائق التعبير عنه, وهو اتجاه السرد عند كل من (بارت وتودوروف وجينيت.) (أي يهتم بالمبنى الحكائي). ٣. الهدف منه الإمساك بالأشكال الصياغية في الخطاب الذي تتمظهر عبره القصة وأحداثها. ٤. يعنى بطرائق عرض تحولات الأحداث من حالة إلى أخرى. ٥. السرديون يقصدون بـ(Narrativity) (السردية) وهو النشاط الموجه إلى دراسة صيغ وطرائق الخطاب السردي في عرض أحداث القصة و(السردية) تتسم بالتحول والاختلاف, لأنها تهتم "بأنماط تحول صيغ الخطاب" التي هي من اهتمام الـ(Narratology) وتتصل بالنوع الأدبي. ٦. تهتم بالسرد (الخطاب), وتتعلق بصيغ تمثيل الأحداث, وهي من مشتقات الأدبية. ٧. (Narrativity) (السردية) ترادف مصطلح (Narratology) السرديات, لأنه يتصل بالسرد (

	الخطاب) والمبنى الحكائي والصيغ.

ويميز يقطين بين نوعين من الـ (Narrativity) هما:

(Narrativity) * (Narrativity)

(الحكائية)- من القصة- (السردية)–من السرد-

الاتجاه السيموطيقي في دراسة القصة اتجاه السرديين في دراسة السرد (الخطاب) ومكوناته

(بروب, بريمون, غريماس) (بارت, تودوروف, جينيت)

recitology = Narratology =

الحكائية , أو علم الحكي/ القصة السرديات

تدرس (المادة / والمحتوى) Fabula تدرس (الطريقة والتعبير) المبني (Sujet)

وما يميزها عن (الحكائية) هو وجود (الصيغة) فيها(١).

٦. ويترجمه سعيد الغانمي بـ (السادية) (٢) ولا نعرف كيف ارتبط هذا المصطلح بكلمة(السارد) والمقال الذي ترجمه لروبرت شولز ليس فيه إشارة للسارد. والدليل على ذلك ما يأتي:

أ. اضطراب المترجم بين ترجمة المصطلح بـ(القابلية السردية أو التلقي السردي) (٣)وهو الأقرب عندي لمراد شولز كما سيتضح فيما بعد- و(السادية)(٤). التي هي حسب تعريفه لها :" قدرة المتلقي أو القارئ على ترجمة النص السردي إلى قصة ممكنة التأويل باتباع قوانين السرد في السببية والزمانية "(٥).إذا فأين السارد في Narrativity إذا كان المصطلح يتعلق ويخص المتلقي؟

ب. هي عملية مشاركة المتلقي الفاعلة في تلقي محتوى القصة, فهي تتعلق بالسلوك السردي الذي يكمل به المتلقي النصوص السردية(٦).

ج.هي" العملية التي يبني بها القارئ على نحو فاعل, قصة من المعطيات القصصية التي يقدمها وسيط معين ".(٧)

د. هي عملية بناء المتلقي القصة على وفق منطق ترابط الأحداث بقواعد السببية والزمنية, فما يعنينا فيها –أي ال(Narrativity) - هو قدرة المتلقي على ترتيب أحداث القصة, ترتيباً مقنعاً كما يريد صانع السرد (المؤلف, أو السارد) فخاصية التسليم والإذعان لقدرة السارد أو المؤلف في جذب المتلقي هي أهم ما يميز التلقي والسلوك السردي عن غيره. إذا فقدرة المتلقي على تلقي القصة، يتحكم بها السارد في القصة عبر إعطائه إشارات أو معلومات للمتلقي لبناء الأحداث كما يريدها هو(٨).

---

(١) ينظر : قال الراوي: ٣١٤-٣١٥. (٢)(٣)(٤) ينظر : السرد والسادية في الفلم والقصص : ٦٧ (٥) م . ن : ٦٧ (٦) ينظر م . ن : ٦٨ .(٧) م. ن ٦٨-٦٩ : ٦٧ (٨) ينظر م . ن : ٦٩ - ٧٠

هـ. هي عملية إعادة صياغة لتسلسل وتتابع الأحداث في القصة على وفق قوانين السببية والزمنية التي يبثها السارد للمتلقي في سرده(١).

بعد هذه القراءة الداخلية لمقال شولز, ماذا تبقى لـ(السادية) إذا كانت لا تشير إلى السارد؟

نعم يمكن اجتراح مصطلح يعني النسبة والصفة للسارد ولكن ليس الـ(N arrativity) الذي لا علاقة له بالسارد وإنما هو (The Narratorial) (السادي أو السادية) من (السارد Narrator).

وكـان قـد اقتـرح علـي أسـتاذي الـدكتور عنـاد غـزوان فـي مقابلـة شخصـية لـي معـه بترجمـة المصـطلح "Narratology" بـ (علم السرد) وقد عملت بـه وترجمة الـ (Narrativity) بـ (التسريد) الذي يعني فعالية عملية تلقي السرد في ذهن المتلقي,ألا أني خشيت الآخذ بهذا التعريب خشية التباسه, بالمصطلحات آلاتية:

١. (F) (Narrativisation) و (E) (Narratization)
٢. (F) (Narrativisant) و (E) (Narratizing)

التي تعرب بـ (التسريد) (والمسرد) و(المسرود) و(السردنة) وغيرها, والتي تعني قابلية معاملة "الخطاب أو الفكر معاملة الحدث "(٢) والذي يتعلق بأشكال كلام الشخصية داخل القصة.

ويبدو لي إن اقرب تعريب للدقة هو :(السردية) الذي سيحمل معنيين هما:

١. اتجاه (بروب و بريمون و غريماس) في دراسة الأحداث في القصة على وفق علاقاتها السببية.
٢. قدرة المتلقي على ترتيب أحداث القصة على وفق علائقها السببية. والذي سيرادف هذا المصطلح (السردية) (التلقي السردي) إذا ما ارتبط بالمتلقي.

٧. ويقترح الناقد فاضل ثامر ترجمته بـ" المسردية"(٣) محتذيا اثر المسدي في تعريب مصطلح (Narratology)بـ" المسردية" الذي ورد في كتابه "قاموس اللسانيات" وهو تعريب غريب حقا, فلا يوجد في جذر المصطلح (Narrative) أية إشارة إلى (مسرد glossary) وقد تنبه الى هذه الهنة الأستاذ فاضل ثامر, ومع ذلك اخذ بهذا البديل المقترح لـ(N arrartivity).

٨. ويعتمد السيد إبراهيم في تحديده لمفهوم الـ "N arrativity" على الفصل نفسه الذي ترجمه سعيد الغانمي لروبرت شولز, فهو يعربه بـ(القصصية) و(الملكة القصصية) (٤). وهو بهذا التعريب اقرب إلى الدقة من تعريب الغانمي (السابق), وان اعتمد معنى (القص) في التعريب إلا انه لا يخلو من نقطة ضعف ألا وهي إن الكلمة الأجنبية مفرده, ليست فيها أي إشارة على تركبها من مفردتين, فلا يصح تعريبها باسم مركب من كلمتين بل ينبغي أن تكون هناك دقة في نقل المصطلح بما يقابله من أفراد وتثنية, وجمع , وصفة وغيرها , بما يلائم ذوقنا ولا يحيد عن دقة وصحة المصطلح المنقول, فتعريب السيد إبراهيم ليس تعريبا مباشرا بل هو تعريب غير مباشر ونقصد به دلالي النقل أو معنى المصطلح.

---

(١) ينظر : السرد والساردية في الفلم والقصص : ٧٢-٧٣. (٢)عودة إلى الخطاب الحكاية: ٧٦.
(٣) ينظر اللغة الثانية: ١٧٩ (٤) ينظر: نظرية الرواية : ٩٦- ٩٧و١٨٨.

ولا يرى البحث مسوغا لنقل معنى المصطلح فهو ليس بالعسير تعريبه بكلمة واحدة تتفق وذوقنا العربي, وبعد أن تبين مكمن الضعف في تعريب السيد إبراهيم, ينبغي القول إن المفهوم الذي سيجمله البحث دقيق جدا عند إبراهيم وهو كما يأتي:

أ. "وهي تطلق على العملية التي بها يستخرج المتلقي من جملة ما يحكى له شيئا يقال له القصة, يستخرجها من الوسيط القصصي "(١) والوسيط القصصي: هو الصورة التي يخرج عليها القص, فقد يكون صورة سمعية, وقد يكون صورة بصرية, إذ القصة أو الحكاية لها وجود مستقل عن الوسيط القصصي .

ب. وكلمة" الملكة" تقرب من معنى كلمة المهارة التي يحصل عليها المرء بالمران والتدريب وينالها بالاكتساب , فالملكة محكومة بالثقافة وهذا راجع إلى كونها سلوكا مكتسبا شأنها في ذلك شان اللغة(٢).

ج. ونعني بهذا المصطلح "إننا حيث نقرأ النص الروائي نترجمه إلى حكاية, حين نحكي ما قرأناه .. فنستبدل بالوحدات اللفظية كأسماء الأعلام والنعوت والعبارات.. وحدات الحكاية كالأحداث والشخصيات التي تتكون لدينا من جملة صفاتها وملامحها. وهي الوحدات التي تحتفظ بها الذاكرة بدلا من تلك ..بالإضافة إلى تغييرات أخرى ..كتنظيم المادة التي نتلقاها حتى يسهل تذكرها .. وذلك لان الذاكرة تختزن المفاهيم لا الألفاظ المدلول وليس الدال ".(٣)

د. إن الملكة القصصية (Narrativity) ، نشاط " يتجه إلى استخلاص العلاقة السببية بين الأحداث هذا في حالة ما إذا تطابق وقوع الأحداث زمنيا في القصة وفي الواقع, فإذا حدثت به, فإننا نحاول معرفة النظام الزمني الذي وقعت به على هيئة الأحداث " (٤).

هـ. "إن الذي يعنينا في الملكة القصصية هو الجانب الفعل فيها, والذي يتصل بتفسير النصوص, وهو عبارة عن إعادة نظر في العلاقات الموجودة في النص وإدخالها في أبنية ذات دلالة, فالقصة .. هي دائما من تحصيل قارئ النص, وهي تنبني على العلاقات التي في النص ".(٥)

٩) ويترجمه الدكتور خالد سهر بـ(السردية)(٦) , ويعد كل ترجمة خلاف (السردية) هي ترجمة مفتعلة وتعسفية(٧), ويرتكز في فهمه لهذا المصطلح على ما فهمه من جيرالد برنس حول طبيعة هذا المصطلح, ومفهوم المصطلح (Narrativity السردية) عنده هو:

١. السردية هي العناصر التي تجعل من النص سردا.
٢. السردية هي مقدار السرد في النص, إذ ان في النصوص أمورا غير السرد, كالمحتوى الأيديولوجي, والأسلوب والتعبير النفسي.. الخ, لا تدخل في السردية.

---

(١) نظرية الرواية ,٩٦/ ٩٧. (٢) ينظر: نظرية الرواية, ٩٨. (٣) م . ن: ١٨٨. (٤) م . ن : ١٨٩,(٥) م . ن : ١٩٠.
(٦)(٧) ينظر:قصص الحيوان جنسا أدبيا

٣. السردية هي مقدار السرد في النصوص غير السردية , وقد يضمحل هذا المقدار إلى الحد الذي لا يجعل من النص سردا.
٤. السردية كالكثافة والوزن يمكن قياس مقدارها أو درجتها من خلال مكوناتها, ويمكن أن تكون لها بذلك وحدة قياس خاصة بها, وهي وسيلة بها تختبر سردية النصوص وتقاس ويقارن بعضها بالبعض (كذا) الآخر من حيث ارتفاع درجة السردية وانخفاضها.
٥. تعتمد سردية النص على مقدار ما تنجزه من رغبة المتلقي في الإشباع السردي .
٦. التفاضل في السردية بين النصوص لا يعني أرجحية بعضها على البعض (كذا) الآخر –من وجهة النظر الأدبية- طالما ان هناك مكونات أخرى غير السرد ترفد جمالية النص وتحظى باهتمام المتلقي" (١).

اصبح لدينا الان فهمان مختلفان لمصطلح (Narrativity) فقسم فهم على انه دلالة تتابع الاحداث في النص السردي وقصره على اتجاه بروب ويريون ونريماس ، وترجة الى (القصصية) و (السردية) و (الحكاية) ،وقسم آخر فهم من هذا المصطلح على انه يتعلق بتلقي المسرود اليه محتوى القصة على وفق منطق تتابعها السببي والزمني ، لذا ترجمه الى (السادرية) و (الملكة القصصية) وهو قد اعتمد في هذه الترجمة على ما جاء في مقال روبرت شولز ، وقلنا ان من ترجمة الى " الساردية " او " الملكة القصصية " اخذ مضمون هذا المصطلح لا معناه المباشر . وقد ادت هذه الترجمة الى عدم دقتها وابتعادها عن اصلها المفرد ومضمونها احيانا . وعليه فنحن نفصل فهم كل من حمادي حمود وعلوط محمد وسعيد يقطين لهذا المصطلح لاننا نراه الاقرب الى دقة معناه ونفضل كذلك ترجمة علوط محمد وخالد سهر . وان اعتمد هذا الاخير على

لها الذي لا يبتعد كثيرا عن فهم علوط ويقطين – للمصطلح بـ " السردية " الذي هو يختلف عن " علم السرد " " Narratology " كما اوضحنا سابقا

---

(١) قصص الحيوان جنسا أدبيا :٢٤٢-٢٤٣.

عناصر البنية السردية

قبل ان نعرض مفهوم البنية السردية وعناصرها ، نحن بحاجة الى ان نعرف

ما معنا البنية ومفاهيمها إذ تعرف البنية :

١. هي التنظيم الجمالي العام للعمل الأدبي[١].
٢. مجموعة القوانين التي تحكم سلوك النظام[٢] .
٣. الاطار المرتكز على خطة في نص ادبي والذي يحدد طريقة ارتباط العناصر بعضها ببعض ارتباطاً منتظماً وكذلك ارتباطها بالنص الادبي بوصفه وكلا من مجموع عناصره[٣] .
٤. " نظام تحويلي يشتمل على قوانين ويغتني عبر لعبة تحولاته نفسها ، دون ان تتجاوز هذه التحولات حدوده ، او تلتجئ الى عناصر خارجية [٠٠٠] والبينة مفهوم تجريدي لاخضاع الاشكال الى طرق استيعابها[٤] .
٥. " العلاقة التي تسود بين الاجزاء وتحدد النظام الذي تتبعه الاجزاء في ترابطها والقوانين التي تنجم عن هذه العلاقة وتسهم في بنيتها في الوقت نفسه بشكل بنية هي لامحالة مجموعة علاقات تتبع نظاماً معيناً مخصوصاً " [٥].

ولا تختلف كثيراً البحوث والدراسات الالسنية والنقدية حول مفهوم البنية هذا الا من حيث اختلاف موضوعات دراستها [٦] . وتتألف البنية ومكوناتها بشكل عام – بحسب جان بياجيه – من الجملة وعملية التحويلات التي تحدث في داخلها وعملية الضبط الذاتي وذلك بالمحافظة على نفسها عبر قوانين تركبها وانغلاقها الذي تنماز به عن غيرها من البنى[٧] .

لقد اخذت كلمة (البنية) ابعادا وآفاقا واسعة جداً في النقد الحديث ، مما زاد في عملية فهمها ولبسها وغموضها وذلك لتعدد دلالاتها " لذا ينبغي احالة هذه الكلمة الى المذهب الفكري والنقدي الذي يستعملها ، ان توخينا الوضوح ونستطيع التمييز بين مذهبين رئيسيين هما المذهب الشكلي والمذهب الأيديولوجي . ويركز الاول على البنية من حيث هي ساكنة وغير متحركة في الزمان والمكان ، وكأنها معزولة عن السياق التاريخي الاجتماعي الثقافي الذي نشأت فيه . ويمثل هذا المذهب نقاد ومفكرون مشهورون امثال : رولان بارت وجاك دريدا وكلود ليفي شتروس [...] ، ويضاف اليهم الاتجاه اللغوي والسيميائي في النقد الحديث . فتبدو البنية ، من هذا المنظور ، معزولة عن المحيط الذي نشأت فيه ، كما ان دلالالتها تؤخذ بحد ذاتها" (١)

ثم يقول د.جمال شميد عن المبنية في المذهب الاخر :

"اما البنية في المذهب الإيديولوجي (المتمثل [٠٠٠] بالبنيوية التكوينية) فلا تفهم بحد ذاتها خارج حدود الزمان والمكان . وانما من خلال تطورها وتحركها وتفاعلها وتنافرها داخل وضع محدد زمانياً ومكانياً . وهذه هي مقولة ماركسية واضحة . ويرى غولدمان ان الحجر الذي تفترضه البنيوية الشكلية على البنية يفقدها امكانية تحليلها وفهمها بشكل معمق . ونكون في ذلك – ان جاز التشبيه – كاننا ندرس التفاحة مثلاً دون ان نأخذ بعين الاعتبار الشجرة التي كونتها والمحيط المناخي والزراعي الذي عاشت فيه. فدراسة التفاحة بحد ذاتها مهمة . ولكنها تصبح اهم واشمل ان لم تفصل عن الشجرة والمحيط الذي عاشت فيه" (٢) ثم يضيف قائلا :

" ولا يخفي غولدمان عدم ارتياحه لكلمة (بنية) لخشيته من الثبات والسكون اللذين يمكن اضفاؤهما عليها . فيقول في هذا الشأن (تحمل كلمة بنية للاسف انطباعاً السكون ولهذا فهي غير صحيحة تماماً . ويجب ان لا

---

[١] (٢) ينظر : المصطلحات الادبية الحديثة : ١٠٤ . (٣) ينظر معجم المصطلحات الادبية ، ابراهيم فتحي ، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٩ :
[٤] معجم المصطلحات الادبية المعاصرة :٥٢ [٥] دليل الناقد الادبي :٣٣

[٦] ينظر : البنيوية في اللسانيات ، د. محمد الحناش ، دار الرشاد الحديثة ، الدار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ١٩٨٠ : ١٠١ –١٠٥ و ١٥٣ –١٦٤ ، ونظرية البنائية في النقد الادبي ، صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٧ : ١٧٥ – ١٩٤ ، ومشكلة البنية ، د. زكريا ابراهيم ، مكتبة مصر، القاهرة ، ط١ ، د. ت: ٣٢-٤٤ . و اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، يان موكراوفسكي ، تر : القت كمال الروبي ، فصول ، مج ٥، ع ١، ١٩٨٤: ٣٨ . وقضية البنيوية - دراسة ونماذج ، د . عبد السلام المسدي ، الدار العربية للكتاب تونس ، ط١ ، ١٩٩١ : ٧٦و١٠٥ . وفي نظرية الادب ، د. شكري عزيز ماضي ، دار الحداثة بيروت –لبنان ، ط١ ، ١٩٨٦ : ١٨٣ –١٨٤ . وقص الحداثة: ١٠٠ . وفي معرفة النص دراسات في النقد الادبي : د. حكمت صباغ الخطيب (يمنى العيد) ، دار الافاق الجديدة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٤ : ٣٥-٣٦ ، وعصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو ، اديت كيرزويل ، تر : جابر عصفور ، دار افاق عربية ، بغداد ، د.ط ، ١٩٨٥ : ٢٨٩ .

[٧] ينظر : البنيوية ، جان بياجيه ، تر : عارف منيمنه و بشير اوبري ، منشورات عويدات ، بيروت،لبنان،ط٨:١٩٧١،١-١٦

نتكلم عن البنى – لانها لاتوجد في الحياة الاجتماعية الواقعية الا نادراً ولفترة وجيزة – وانما عن عمليات تشكل البنى) . ومن هذا المنظور فان البنية التي يأخذ بها غولدمان ترتبط بالاعمال والتصرفات الانسانية ، اذ يكون فهمها محاولة لاعطاء جواب بليغ على وضع انساني معين . لانها تقيم توازنا بين الفاعل وفعله او بين الاشخاص والاشياء "[٣]

ومن المفاهيم التي ترتبط بمفهوم البنية في الدراسات السردية والنقدية ، (النص) و (الخطاب) ويعرف الاول بما يأتي : ١-"يستخدم مصطلح(النص) بمعنى سيميائي محدد يجعله ينطبق لا على الرسائل بالمعنى اللغوي العادي فقط ، بل ينطبق ايضاً على أي حامل للمعنى (نصي) متكامل ، ينطبق على احتفال ، او على عمل فني جميل او على قطعة من الموسيقى . وليس كل رسالة باللغة الطبيعية نصاً من منظور الثقافة . [٠٠٠] النص قد يعامل على انه علاقة متكاملة ، وقد يعامل على انه مجموعة متوالية من العلامات ولا يتجزأ في الحالة الاولى الى علامات منفصلة بل يتجزأ الى خواص وملامح متميزة " [١]
٢-النص هو متتالية من الجمل لها دلالة موجهة نحو متلق ما ، وترتبط بمرجع اجتماعي معين او مقصود[٢]
٣- وتعرف جوليا كريستيغا النص بانه جهاز " عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة ، بالربط بين كلام تواصلي يهدف الى الاخبار المباشر وبين انماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه او المتزامنة معه" [٣] فالنص عندها ليس مجموعة من التراكيب اللغوية او سلسلة من الجمل المنظمة في الخطاب الادبي بل هو تحويل للوقائع التاريخية وكل ما هو موجود في الواقع او غير موجود الى لغة ادبية ، فهو بمثابة التحويل للاداء الكلامي الشفهي الى لغة مكتوبة تنصاع للقراءة[٤].
٤- والنص عند بارت هو " السطح الظاهري للنتاج الادبي ، نسيج الكلمات المنظومة في التأليف ، والمنسقة بحيث تفرض شكلاً ثابتاً ووحيداً ما استطاعت الى ذلك سبيلا. [٠٠٠] ليس النص في نهاية الامر الا جسماً مدركاً بالحاسة البصرية "[٥] . وبلاغة النص وجودته محكومة ببلاغة شبكة انتظامه اللغوي[٦]. فالنص في اصله اللغوي هو النسيج المحرك من لدن صانع ما[٧] .
وترى يمنى العيد ان " هذا المصطلح لا يعني فقط الوثيقة المكتوبة ،بل كل متن يستعمله الباحث اللساني "[٨] .
بينما يرى الدكتور عبد الله ابراهيم ان " النص هو الحيز الذي تنصاع فيه سنن الخطاب وسنن القراءة ... "[٩]
فهو ذو مظهر " دلالي يتم فيه انتاج المعنى الذي يتحول الى دلالة حال تشكله في ذهن القارئ ، بفعل انتظام الادلة ، واندراجها في علاقات تتابع وتجاور تفضي الى ظهور معنى يتصل بالقراءة واجراءاتها ، وبالقارئ وامكاناته "[١٠] . ولعل اوفى تعريف لمصطلح النص هو تعريف الناقد سعيد يقطين الذي يقول بشأنه–
" النص بنية دلالية تنتجها ذات (فردية او جماعية) ، ضمن بنية نصية منتجة ، وفي اطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة " [١] وقد يتمناه في تطبيقه على نصوص سردية .

---

(١) في البنيوية التركيبية " دراسة في منهج لوسيات غولدمان " : د. جمال شحيد ، دار ابن رشد ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٢ : ٧٥ .
(٢) م . ن : ٧٦ .
(٣) م . ن : ٧٧
(١) معرفة الاخر ، عبد الله ابراهيم واخرون ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٠ : ١٠ – ١١
(٢) ينظر : التشكل المعرفي - اشكالية المصطلح النقدي : الخطاب والنص ، د. عبد الله ابراهيم ، مجلة آفاق عربية ، ع٣ ،س١٨،١٩٩٣ : ٦٣-٦٤.والنص : بناؤه ووظائفه - مقدمة اولية لعلم النص ، تون أ.فان ديجك ، تر: جورج ابو صالح ، العرب والفكر العالمي ، بيروت ، ع٥ ، ١٩٨٩ :٦٣-٧٥. وقضية البنيوية : ٩٠-٩١ . و اللغة الثانية : ٧١-٧٥ .
(٣) علم النص : تر:فريد الزاهي ، دار توبقال ، الدار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ١٩٩١ :٢١ .
(٤) ينظر م.ن : ٩ و ١١ –١٤ و ٢١-٢٣.
(٥) آفاق التناصية ، مجموعة باحثين ، تر : د. محمد خضير البقاعي ، الهيأة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٨ : ٣٠ .
(٦) ينظر م.ن : ١٩
(٧) ينظر : التشكل المعرفي: ٦٣ – ٦٤ .واللغة الثانية : ٧١ – ٧٢ . والنص بوصفه اشكالية راهنة في النقد الحديث ، فاضل ثامر ، الاقلام ، بغداد ، ع٣ – ٤ ، س٢٧ ، ١٩٩٢ : ١٦-١٧ . وآفاق التناصية : ٣١ هامش رقم(٢)
(٨) تقنيات السرد الروائي : ١٩٧ .
(٩) الشكل المعرفي : ٦٥ .
(١٠) الشكل المعرفي : ٦٥ .
(١) انفتاح النص الروائي : ٣٢ .

"ومكونات هذا التعريف يمكن تجليتها ما يأتي :
١- العنصر البنيوي : يتضمن هذا التعريف ثلاث بنيات تتوافر فيه على النحو التالي :
أ. بنية دلالية : ومعناه ان النص دليل يستوعب دالاً ومدلولاً . ومن خلالهما معاً يتضمن بنية صرفية واخرى نحوية . وكل بنية من هذه البنيات الثلاث يمكن تحليلها ووضعها وتفسيرها في تعالقها بباقي البنيات الاخرى .
ب. بنية نصية : ان النص كبنية دلالية هي جماع بنيات داخلية يتكون منها (صرفية / نحوية) ، يتم انتاجه ضمن بنية نصية كبرى ، تتعدد فيها النصوص وتتقاطع وتتداخل وتتعارض . وعلاقة النص بهذه البنية النصية الكبرى هي علاقة صراعية ، او لنقل جدلية تقوم على اساس التفاعل الذي يأخذ طابع الهدم او البناء .
ج. بنية ثقافية وإجتماعية : اذا كانت البنية النصية الكبرى من ذات طبيعة النص ، وزمنياً سابقة عليه ، فان البنية الثقافية والاجتماعية التي ينتج النص في إطارها متزامنة مع النص زمنياً وهي التي تحدده بالمعنى الجدلي للكلمة . والتزامن من هنا يمكن تحديده بالسنوات ولكن بثوابت العناصر المادية لهذه البنية ، لا بتحولاتها الظاهرة وغير المبنية ببعد واقعي .
٢. العنصر الانتاجي : ان العلاقات بين هذه البنيات علاقات فعل وتفاعل وصراع أي علاقات انتاجية كما ان تحقق البنيات علمياً يتم من خلال افعال انتاجية تقوم بها الذات ، ازاء ذاتها ، وازاء الموضوع ومعنى الذات والموضوع يأخذ هنا ، بعد البنية النتجة والمنتجة في صيرورة متواصلة ".[٢]

وهو يعني بان النص بنية دلالية تنتجها ذات . ان دلالة النص مشتركة بين ذاتين انتاجيتين هما ذات الكاتب وذات القارئ .[٣] كما ويعني بالنص المنتج ضمن بنية نصية منتجة . ان الكاتب ينتج دلالة نصوصه الجديدة انطلاقاً من الارث النصي والثقافي الذي أطلع عليه .[٤] ويعني بتعبير (في اطار بنيات ثقافية وإجتماعية محددة) . ان للنص زمنا تاريخيا يولد في لحظة كتابته وهو واقع ضمن سياق إجتماعي وثقافي محددين ، ولا يمكن لاي مبدع ان يكون خارج هذا السياق الذي يتفاعل معه سلباً او إيجاباً ورفضاً او قبولاً.[٥]

اما مصطلح الخطاب *فهو مصطلح نقدي جديد نسبياً ـ أي استعمالاته هي التي اضفت عليه حيويته وجدته - . وهو يقابل مصطلح (E) Discourse . (F) Discourse في اللغتين الانجليزية والفرنسية . "والمصطلح في الجوهر ، ليس جديداً تماماً ، بل ان ترجمته العربية الحديثة بـ (الخطاب) هي الجديدة ، اذ كان يلجأ بعض الباحثين والمترجمين العرب لاستخدام مقابلات مغايرة مثل الكلام الحديث والسرد والنص والاطروحة وما شابه ، وهذه قضية خطيرة ، تضعنا وجهاً لوجه أمام التباسات مضللة ناجمة عن اضطراب حدود المصطلح وعدم التوصل إلى اتفاق على توحيد ووضع المصطلحات النقدية واللغوية الحديثة " [١].

---

[٢] (٣) انفتاح النص : ٣٢ .
(٤) ينظر م. ن : ٣٣ .
(٥) ينظر م . ن : ٣٤
* تستعمل الدكتورة يمنى العيد مصطلح ((القول)) في دراستها السردية بدلاً من مصطلح ((الخطاب)) وتسوغ هذا الاستعمال بقولها ((نفضل اعتماد مصطلح ((القول)) بدلا من مصطلح ((الخطاب)) فقد ارتأينا ان المصطلح الاول يتضمن دلالة المنطوق والتعبير الحي ، في حين يشير المصطلح الثاني الي دلالة بلاغية وصياغة جاهزة ، وهو ما لا يتفق ومعنى مصطلح (Discours) الاجنبي . هذا وقد وجد نافي استعمالات الفاربي اللغوية ما يدعم تفضيلنا هذا ".
تقنيات السرد الروائي : ٢٧ في هامش ويستعمل الدكتور السيد ابراهيم مصطلح ((الويسط القصصي)) بدلا من ((الخطاب السردي)) ينظر : نظرية الرواية : ٩٧ و ١٠٠
ونرى ان هذه الاستعمالات غير دقيقة والدليل ان يمنى العيد تستعمل مصطلح ((الخطاب)) و ((القول)) في كل كتاباتها كلها وخصوصاً كتابها الذي وضعت مصطلح الخطاب كأحدى مفردات عنوانه وهو ((الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب)) .
ثم لم هذا الاستبدال بعد شيوع مصطلح الخطاب في كتاباتها السردية ؟
فمعناه دقيق ، ويفي بمتطلبات الممارسة النقدية ، لا كما تصورته الناقدة من انه يعني الصوغ الجاهز فقط . اما استعمال السيد ابراهيم فهو بعيد جدا عن معنى كلمة (الخطاب) السردي .
[١]. مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٧ : ٢١٢-٢١٣ .

ويعني الخطاب عند الغربيين ما يأتي :

١. " يشير المصطلح إلى الطريقة التي تشكل بها الجمل نظاماً متتابعاً تسهم به من نسق كلي متغاير ومتحد الخواص ، وعلى نحو يمكن معه أن تتألف الجمل ضمن خطاب بعينه لتشكل نصاً مفرداً ، أو تتألف النصوص نفسها في نظام متتابع لتشكل خطاباً أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد . وقد يوصف (الخطاب) بأنه مجموعة دالة من أشكال الاداء اللفظي تنتجها مجموعة من العلامات أو يوصف بأنه مسار من العلاقات المتعينة التي تستخدم لتحقيق أغراض متعينة " [١] .

٢. " الخطاب هو حدث او هو قول اشياء كثيرة في الوقت ذاته " [٢] . والخطاب هو تسلسل طول من الجملة – أي تسلسل أو تتابع جملي – [٣] . وهو أيضاً " تسلسل من الأفكار المرئية بطريقة معينة ، من البداية إلى الوسط إلى النهاية وتسلسل الملفوظات الذي يشكل التسلسل المنطقي للوحدات المصغرة للخطاب " [٤] .

٣. و " الخطاب عمل اجتماعي تعتمد فيه العبارة ، أعني الكلمات والمعاني المستخدمة فيها ، على الموضع الذي ألقيت فبه هذه العبارة وعلى الشيء الذي كانت مواجهة له " [٥] .

٤. ويعرفه هاريس بانه" ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل " [٦] . أما بنفنست فيعرفه بانه " كل تلفظ يفترض متكلماً ومستمعاً عند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما " [i] . أما تودروف فيعرفه بأنه " مجموع البنيات اللفظية التي تعمل في كل عمل أدبي " [ii] . وأخيراً يعرفه هارت مان وستورك بأنه " نص محكوم بوحدة كلية واضحة يتألف من صيغ تعبيرية متوالية تصدر عن متحدث فرد ، يبلغ رسالة ما " [iii] .

وتتميز هذه التعريفات بعدة سمات هي :

١. أن الخطاب – كما تتفق حول ذلك التعريفات كلها – وحدة لغوية أشمل من الجملة فالخطاب تركيب من الجمل المنظومة طبقاً لنسق مخصوص من التأليف .

٢. أن الخطاب نظام من الملفوظات ، والتأكيد على المظهر اللفظي للخطاب ، ينحدر أصلاً من اشتغال اللسانيين على الكلام بوصفه مظهراً لفظياً خاصاً بالفرد ، وكونه أكثر المظاهر الإشارية تعبيراً عن اللغة التي يعتمدون عليها بوصفها قاعدة معيارية عامة ، والتأكيد على هذا الجانب ، يفترض ضمناً الاهتمام ببعض مكونات نظرية الاتصال كالمرسل والمتلقي بوصفهما قطبي ارسال واستقبال للملفوظ من الكلام . وكل هذا يحيل علىاتساع مفهوم الخطاب ليكون موضوعاً تعنى به ليس اللسانيات المحضة . أنما أيضاً نظرية الاتصال والسيميولوجيا ونظرية التلقي . مما يدل على تعدد المستويات التي ينطوي عليها الخطاب ، تبعاً لتوجيه النظر إلى مستوى ما فيه .

٣. ان مصدر الخطاب فردي ، وهدفه الافهام والتأثير . وهذه الخصيصة تقرر المصدر الفردي للخطاب كونه نتاجاً يلفظه الفرد ويهدف من ورائه إلى إيصال رسالة واضحة المرمى ومؤثرة في المتلقي .

---

(١) . عصر البنيوية : ٢٦٩-٢٧٠ .
(٢) . الوظيفة الهرمونطقية للابتعاد بول ريكور ، تر:فاطمة الذهبي ، الموقف الثقافي ، بغداد ، ع ٢٢ ، س ٤ ، ١٩٩٩ :٩٢ .
(٣) ينظر م.ن : ٩٢ .
(٤) . م.ن : ٩٥ .
(٥) . مقدمة في نظريات الخطاب ، ديان مكدونيل ، تر: د. عز الدين اسماعيل ، المكتبة الاكاديمية ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠١ : ٦٧ .
(٦) (٦) (٧) (٨) . التشكل المعرفي: ٦٢ .

٤. أن متلقي الخطاب لابد أن يستشف المقصد الذي ينطوي عليه ، وأن يتمثل الرسالة الدلالية التي تكمن فيه وذلك لكي تكتمل دائرة الاتصال . وهنا ، لابد أن تحضر ايضاً مكونات أخرى من عناصر نظرية الاتصال كالشفرة والسياق لكي ينفذ قصد القائل إلى المتلقي .

لم يقف الأمر بطبيعة الحال ، عند حدود النظر إلى الخطاب بوصفه متتالية من الجمل ، كما ذهب اللسانيون إلى ذلك عندما اتسع مفهومه ليشمل عدداً وافراً من مظاهر التعبير الإشارية سواء أ كانت وسائلها لفظية ام إيحائية أم صورية أم كتابية " [١] .

أما عن تعريف (الخطاب السردي) في نقدنا العربي فقد عرف بما يأتي :

١. " هو كل كلام متصل اتصالاً يمكنه من أن ينقل للمتلقي رسالة كلامية من المتكلم أو الكاتب والخطاب كالنص غير ان ليس كل خطاب نصاً ، وان كان كل نص – بالضرورة – خطاباً " [٢] .

٢. " ان استخدام مصطلح (الخطاب) في الماضي كان المقصود منه الدلالة على الصياغة الشكلية للكلام أو الكتابة ... " [٣] ، وهو يعني اليوم " دراسة العلاقات القائمة بين الوحدات اللغوية في أي لغة كتابية أو شفاهية " [٤] . فهو يعنى بالكيفيات التي تعلم بها الأشياء [٥] . .

٣. هو ما يظهر " لنا من خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة . " [٦] . فهو ما يتعلق بطريقة بطريقة تقديم القصة . [٧] .

٤. هو التركيب الفني أو التعبير اللغوي الذي يوصل عبره الكاتب رسالته إلى المتلقي [٨] .

٥. هو " ترتيب السارد للأحداث في النص القصصي " [٩] .

٦. هو " تركيب يقوم بمهمة تمثيل الحادثة على سبيل التخيل ، وهو بذلك سلسلة من المكونات التعبيرية التي تتضمن حكاية ما . " [١٠] .

ويبدو من خلال هذه التعريفات أن بعضها قد عرّف الخطاب الأدبي بشكل عام من منطلقات لغوية محض ، وبعضها الآخر أرتكز في مفهومة للخطاب على معرفته بمكنونات البنية السردية وتمايز بعضها عن بعض . وأحياناً قد تأتي مصطلحات (الخطاب) و (النص) و (البنية) مرادفة بعضها لبعض فسعيد يقطين مثلاً يقول بشأن (النص) – الذي يرادف القصة عنده – و(الخطاب) – الذي يرادف (السرد) – " النص هو الخطاب المكتوب أو الشفوي الذي من خلاله نتمكن من قراءته وبما أن النص هو الخطاب فلابد له من كاتب أو متكلم " [١١] . والغريب أنه هنا يجعلهما مترادفين ، وفيما بعد يفصل بينهما بقوله : " وهكذا يغدو الخطاب تواصلاً لسانياً منظوراً إليه كإجراء يتم بين المتكلم والمخاطب ، او كفعالية تواصلية يتحدد شكلها بواسطة غاية

---

[١] . التشكيل المعرفي : ٦٢ .
[٢] . النص الأدبي : تحليله وبناؤه - مدخل إجرائي ، د. إبراهيم خليل ، د . مط ، ط١ ، ١٩٩٥ : ٢٢٩ .
[٣] . مقدمة في نظريات الخطاب : ٢٧ .
[٤] . م.ن : ٣١
[٥] ينظر م.ن :٦١ .
[٦] . تحليل الخطاب الروائي : ٣٠ .
[٧] ينظر م.ن : ٣٠ و الكلام والخبر : ٢٢٤ و ٢٢٥ .

[٨] ينظر في معرفة النص : ٦٩-٧٦ .
[٩] . تقنيات الزمن في السرد القصصي - من زمن التخيل إلى زمن الخطاب ، عواد علي ، الأديب المعاصر ، بغداد ، ع ٤٤ ، ١٩٩٢ : ٢٥ .

[١٠] . بنية الرواية والفيلم : ١١٤ .
[١١] . تحليل الخطاب الروائي : ٤٢ .
(٣) م . ن : ٤٤
(٤) م . ن : ٤٥ .
(٥) التشكل المعرفي : ٦٥

اجتماعية ، وينظر إلى النص باعتباره تواصلاً لسانياً ، كمرسلة مشفرّة عبر وسيطها المكتوب أو الشفوي . وتبعاً لهذا التمييز يتصل الخطاب بالجانب التركيبي والنص بالجانب الكرافي [أي الخط والكتابة] في خطيته كما تتجلى لنا عبر الورق " [٣] وتبعاً لذلك فنحن نبحث " في الخطاب عن علاقة المرسل بالمتلقي من خلال الكاتب والقارئ ، والراوي والكاتب ، والراوي والشخصيات ووجهة النظر والقيمة اللغوية والمعارضة والنبر . " [٤] . والتمييز المهم الآخر هو تمييز الدكتور عبدالله إبراهيم إذ هو يميز بين (النص) و(الخطاب) بقوله " أن الخطاب [...] هو مظهر نحوي مركب من وحدات لغوية ملفوظة او مكتوبة ، ويخضع لقواعد في تشكله وفي تكوينه الداخلي ، قابلة للتنميط والتعيين ، بما يجعله خاضعاً لشروط الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه ، أ سردياً كان أم شعرياً ، ومرتهناً بالخصائص النوعية لجنسه [...] أما النص فمظهر دلالي ، يتم فيه إنتاج المعنى الذي يتحوّل إلى دلالة حال تشكله في ذهن القارئ ، بفعل انتظام الأدلة ، وأندراجها في علاقات تتابع وتجاور تفضي إلى ظهور معنى يتصل بالقراءة وإجراءاتها و بالقارئ وإمكاناته " [٥] .

ونرى أن النص السردي هو ما يتصل بالتتابع السردي لوحداته الحدثية ضمن نظام تنظيمها الطبيعي . وأن الخطاب هو ما يتصل بتنظيم وطرائق عرض وتقديم هذه الوحدات الحدثية . أما البنية فهي ما يتمركز في الخطاب أو النص وذلك بحسب منهج الناقد أو الباحث في الدراسة . فإذا ما أريد دراسة بنية قصة ما من جهة النص السردي أو القصة فينبغي دراسة نظام تتابع الأحداث الخطي فيها

ومن بعد هذا العرض لمفهوم البنية العام وما يتصل بها من مفاهيم كالنص والخطاب في دراساتنا النقدية ، نرى ان نحدد مفهوم البنية السردية .

يرى الناقد فاضل ثامر ان هذا المصطلح لا يمكن ان يدل على التجمع العشوائي للاحداث ، وانما هو قد يدل على وجود مجموعات منتقاة من الوحدات التي تمتلك ملامح معينة ، مرتبة على وفق نمط خاص من التنظيم.[١] ويرى ايضا انه من الصعب تحديد مفهوم للبنية السردية وذلك بسبب اختلاف اتجاه دراستها في النقد السردي فهو يقول بشأن ذلك: " يلاحظ الناقد والاس مارتن وجود اربعة اتجاهات اساسية في مجال السرديات حول مفهوم البنية السردية ، الاتجاه الاول يذهب إلى الاعتقاد بأن البنية السردية تكمن في الحبكة تحديدا ، أما الاتجاه الثاني فيرى ان البنية السردية تكمن في اعادة تتابع لما حدث زمنيا وتحديد دور الراوي في مثل هذا التتابع الزمني وتغيراته حيث يجري تقديم عرض للسياقات الزمنية للخط القصصي والطرق التي تسيطر بها التغيرات في وجهة النظر على ادراكنا . أما الاتجاه الثالث فيذهب إلى ان السرد (المحكي) والدراما والسينما متماثلة بشكل أساسي ، وتختلف فقط في مناهجها من التمثيل ، لذا تتم دراسة الفعل والشخصية والخلفية ثم تعالج وجهة النظر والخطاب السردي بوصفهما تقنيات موظفة في السرد لنقل تلك العناصر إلى القارئ . أما الاتجاه الرابع فيقتصر على معالجة تلك العناصر المتفردة في السرد حول وجهة النظر وخطاب الراوي في علاقته بالقارئ وما شابه ذلك " .[٢]

اذا لم يتخذ مصطلح (البنية السردية) مفهوما مستقلا ـ كما قلنا ـ بسبب اختلاف وتعدد زوايا النظر في قضايا السرد ودراسته . لكن نقدنا العربي الحديث كان بوجه عام خاضع تحت سيطرة اتجاهين في دراسة البنية السردية اولهما : سار مع منهج دراسة بروب في دراسة المسرود ضمن نطاق تتابع الاحداث ودلالتها . وثانيهما : سار مع منهج بارت وتودوروف وجينيت في دراسة المسرود أو الخطاب السردي ومكوناته .

---

(١) ينظر البنية السردية وتعدد الاصوات في الرواية العربية الحديثة : فاضل ثامر ، الاقلام ، بغداد ، ع٥-٦ ، ١٩٩٧ : ٦٨ .
(٢) م.ن : ٦٨ .

والاتجاه الثاني هو الأكثر تناولا في دراسة النصوص السردية ، اذ تحتوي البنية السردية في ظل هذا الاتجاه على ثنائية* اصطلح عليها نقدنا بـ (المتن الحكائي) و (المبنى الحكائي).*[1] أو (القصة) و (الخطاب) [2] .

والثنائية الاولى هي من اصطلاحات الاتجاه الروسي -وخصوصا توماشفسكي - ومصطلحا المتن الحكائي والمبنى الحكائي وردا في الترجمة العربية التي وضعها ابراهيم الخطيب لكتاب (نظرية المنهج الشكلي . نصوص الشكلانيين الروس) " والذي ترجم مصطلح (Fable) الفرنسي و (Fabula) الروسي بـ " المتن الحكائي " ومصطلح (Sujet) الفرنسي و (Sjuzhet) الروسي بـ " المبنى الحكائي" " [3] . وهذه الترجمة مسبوقة بترجمة قريبة منها هي ترجمة الباحث رشيد الغزي[4] الذي يقول بشأنهما " ميز الروس " في كل قصة بين جانبين مختلفين الاول وأطلقوا عليه اسم (المتن)** fable وهو مجموعة الأحداث المروية كما نتصورها وقعت حقا خارج القصة أي متبعة في تسلسلها النظام الطبيعي بوجهيه النظام المبني على علاقة التتابع الزمني بين الأحداث [...] والنظام المبني على علاقة النتيجة [...] بينها . فتكون الأحداث السابقة في الزمان قبل غيرها وتكون الأسباب قبل نتائجها . والثاني سماه الشكلانيون sujet ويمكن ان نسميه (بناء المتن) ويتمثل في نفس الأحداث المذكورة ولكن بحسب النظام الذي قدمه بها الكاتب - وحسب الترتيب الذي وصلت فيه إلى القارئ [...] فالمتن هو مجموعة الأحداث التي تحتوي عليها الفقرة كما نتصورها وقعت حسب النظام [...] أما بناء المتن فهو نفس الأحداث متبعا النظام الذي أورده الكاتب .

فالمتن يكون بمثابة المادة . بمثابة الحجارة . وبناء المتن هو تلك الحجارة نفسها مبنية منزلا ذا شكل معين - ولم يهتم الشكلانيون الروس في دراساتهم بالمتن ذاته بل اهتموا بالمتن مبنيا - أو بعبارة أخرى ببناء المتن . " [5]

فالمتن الحكائي اذاً هو مجموعة الأحداث المتتابعة بغض النظر عن نظام عرضها وتقديمها . فهي مرتبة بحسب نظام تسلسلها الطبيعي [6] . أما المبنى الحكائي فهو نظام عرض الأحداث وتقديمها من لدن السارد[7] . وقد عرض نقادنا لهذا المصطلح في كتاباتهم السردية .

وهناك من اتخذ ثنائية تودوروف (القصة) و(الخطاب) التي تقابل الثنائية الروسية.[8] وهي " غير بعيدة الصلة عن ثنائية المضمون / الشكل . "[9] أو ثنائية فورستر (القصة /الحبكة) [10] .

ويذهب الناقد فاضل ثامر إلى ان مصطلحي المتن الحكائي والمبنى الحكائي يختلطان " بدلالات اصطلاحية أخرى تزيد الطين بلة . فمصطلح المتن يستخدم في الفرنسية ، وإلى حد ما في الإنكليزية corpus ليشير إلى مجموعة نصوص القصائد التي تنتسب إلى مرحلة معينة أو إلى شاعر معين ، فنحن نستطيع مثلا أن

---

* تصطلح سيزا قاسم على مصطلحين (Fable) و (Sujet) بـ " الحكاية " و " الرواية " ينظر : بناء الرواية : ٢٩ . ويستعمل عبد الرحيم الكردي عوضا عن هذه الثنائية – أي المتن الحكائي والمبنى الحكائي – الثنائية الاصطلاحية " الحكاية " و " الحبكة " . ينظر : السرد في الرواية المعاصره : ٢٧ . وتستعمل يمنى العيد الثنائية المصطلحية " الحكاية " و " الخطاب " . ينظر : فن الرواية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب : ٥٥ .

(1) ينظر : السردية العربية : ١٢ . وتحليل الخطاب الروائي : ٢٩ . والبناء الفني في الرواية العربية في العراق د. شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ط١ ، ١٩٩٤ : ١٠-٩/١ . وبنية النص السردي : ٢١ . ومستويات دراسة النص الروائي : ٢١-٢٢ .

(2) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٨/١ . والسردية العربية : ١٢ .

(3) الصوت الاخر : ١٣٨ ، وينظر : نظرية المنهج الشكلي : ١٧٩-١٨١

(4) مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة الرشيد الغزي ، الحياة الثقافية ، تونس ، ع١٠ ، ١٩٧٦ : ٣٩/١ .

** يقول بشأن هذا المصطلح رشيد الغزي " اخترنا هذه الترجمة للفظة fable اعتمادا على تعريف الشكلانيين لها . فهي المتن أو العمود الفقري للقصة ". مسالية القصة : ٤٢/١

(5) مسألية القصة : ٣٩/١ .

(6) ينظر : مستويات دراسة النص الروائي : ٢١-٢٢ ، والصوت الآخر : ١٣٨ .

(7) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ١٠-٩/١. وتحليل الخطاب الروائي : ٢٩ .

(8) ينظر : الصوت الآخر : ١٤٩ .

(9) م.ن : ١٤٩ .

(10) ينظر : م.ن : ١٥٠ .

نتحدث عن متن السياب الشعري : أي مجموع أعماله الشعرية الستينية إشارة إلى مجموع الأعمال الشعرية للشعراء في الستينات . وفي النقد العربي عمد الناقد والشاعر محمد بنيس في كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب : مقاربة بنيوية تكوينية) إلى إشاعة هذا المصطلح عندما أعلن انه لا يعتمد النص الشعري المفرد ، بل مجموعة النصوص ، التي لا تخص شاعرا واحدا وأسمى هذه النصوص بمجموعها متنا ثم اعتمد هذا المتن بكامله أساسا للتحليل . كما أن مصطلح المبنى هو الاخر يتداخل مع مصطلح البنية او البناء structure خاصة عند استخدامه منفردا ، وهو ما يفعله المترجم في أكثر من موطن"[٧] .

ولذا فهو يقترح (أن نهمل مصطلحي المتن الحكائي / المبنى الحكائي ونعود إلى مصطلحي القصة / الحبكة المقابلين لهما . وهو ما راحت تفعله جميع أو أغلب الدراسات النقدية الأوربية والأمريكية الحديثة في الفرنسية والإنكليزية . فالناقد رامان سيلدن يشير فـــــــــــــــــي

كتاب نقدي جديد صدر له عام ١٩٨٩ إلى " أن الشكلانيين قد ميزوا بين القصة – story – وهي الاحداث بشكل مجرد – والحبكة- plot التي هي التطور الأدبي للأحداث " دون أن ينص صراحة على استخدام المصطلحين الأصليين في الروسية أو الفرنسية ، وقد سبق للناقد سيمور جاتمن أن ذهب إلى ذلك عندما لاحظ أن الشكلانيين الروس قد ميزوا بين fable / fabula الذي هو المادة القصصية الأساسية أو مجموع الأحداث المقترنة بالسرد ، ومصطلح الحبكة plot / sjuzet الذي هو القصة كما تروى بالفعل بعد ربط الأحداث سوية . ومن المهم هنا أن نلاحظ أن هذا الناقد قد وضع علامة مساواة كاملة بين الحبكة plot وما يسميه إبراهيم الخطيب بالمبنى الحكائي sjuzet باعتبارهما شيئاً واحداً ليس إلا[١] .

وتجنباً لكل إشكال محتمل يقترح الناقد فاضل ثامر " اعتماد الثنائية البنيوية التي شاعت في ميدان علم السرديات وهي ثنائية القصة story / الخطاب Discourse التي حلت محل ثنائية القصة story / الحبكة plot فالثنائية الجديدة أكثر شمولاً واكثر دقة وتصلح للتطبيق على الكثير من الأنواع السردية وغير السردية ن كما أن مصطلح الخطاب أكثر اتساعاً ومرونة وقابلية للتطبيق على ألوان وكتابات إبداعية وغير إبداعية كان تقول : الخطاب السردي ، الخطاب النقدي ، الخطاب السياسي ، الخطاب الأيديولوجي ... الخ"[٢]

ويتفق الناقد جوناثان كلر يتفق "مع النقاد والمنظرين الذين يميزون بين القصة والخطاب ، فالقصة كما يرى هي سلسلة من الأحداث أو الأفعال التي يمكن إدراكها مستقلة عن تمثلها في الخطاب ، أما الخطاب فهو التقديم الخطابي أو سرد الأحداث . ويبين جوناثان كلر أن هذا التمييز كان يتمثل لدى الشكلانيين الروس في الفرق بين مصطلحين sjuzhet / fabula أي بين القصة بوصفها سلسلة من الأحداث ، والقصة كما تقدم من خلال السرد القصصي . بل يتفق هذا الناقد مع – ميك بال – بأن التقسيم الثلاثي الذي يعتمده جيرار جنييت أن هو صورة أخرى للمستويين الذين استخدمتهما الشكلانية الروسية" [٣]

ويؤكد فاضل ثامر " فأن اعتماد ثنائية القصة / الخطاب سيحل الكثير من الاشكاليات الخاصة بتحليل الخطاب الأدبي وغير الأدبي على السواء ، خاصة وأن مصطلح الخطاب يتضمن فيما يتضمن عند تطبيقه على السرديات مفهوم الحبكة ايضا . وهذا لا يمنع طبعا العودة إلى استخدام ثنائية القصة /الحبكة متى ما كان ذلك ضروريا ، وخاصة عند تحليل بعض الأعمال

---

(٧) م . ن : ١٥٠
(١) الصوت الاخر : ١٥٢
(٢) م . ن : ١٥٢
(٣) م . ن : ١٥٢-١٥٣

السردية والدرامية التي يقتضي فيها التحليل التوقف عند مظاهر تشكل الحبكة وعلاقتها بحركة الزمن . "[1] .

ولا نتفق ومقترح الناقد فاضل ثامر في العودة الى ثنائية القصة / الحبكة حتى في حال الضرورة . وذلك لان الحبكة لا تحيل على مكونات الخطاب السردي كلها من راو ومروي ومروي له ، بل هي تختص فقط بالأحداث وترابطها السببي أو المنطقي مقترنا أو متلابسا بسيرورة الزمن وتخلله فيه . بل نفضل البقاء على استعمال مصطلحي (القصة والخطابة) .

ويتخذ مصطلحا القصة والخطاب أكثر من مظهر واسم في النقد الغربي ويبدو هذا واضحا في الترسيمة التي وضعها الناقد فاضل ثامر :

فورستر (بالانكليزية)	الحبكة plot	القصة story
الشكلانيون الروس (بالروسية)	المبنى الحكائي sjuzhet	المتن الحكائي fabula
البنيوية الفرنسية (الصياغة الفرنسية للثنائية الروسية)	المبنى الحكائي sujet	المتن الحكائي fable
البنيوية الفرنسية (بالفرنسية)	الخطاب discours	القصة histoire
سيمور جاتمن (بالإنكليزية)	الخطاب discourse	القصة story [2]

أما مكونات البنية السردية للخطاب فيحددها الدكتور عبد الله ابراهيم بقوله : " تتشكل البنية السردية للخطاب* ، من تضافر ثلاثة مكونات هي : الراوي والمروي والمروي له ."[3]

ويضيف الباحث خالد سهر ركنين على هذه المكونات هما " المروي فيه " و " المروي به " . وهو يعني بالمصطلح الاول مكان وزمان أحداث القصة . وبالمصطلح الثاني أشكال خطاب أو كلام الشخصيات السردية . الذي يقابل مصطلح (الصيغة) عند جينيت [4] .

ولا نرى موجبا لهذين المصطلحين الغريبين بعد استقرار مصطلحات البنية السردية ومكوناتها .

---

[1] الصوت الاخر : ١٥٣

[2] الصوت الآخر : ١٨٠ .

* هناك تعريف آخر للخطاب للدكتور عبد الله ابراهيم اهملناه لعدم استيفائه لمكونات الخطاب السردي اذ يعرفه بـ " لعبة تركيبية ، تمثل القصة تمثيلا تخيليا ." السردية العربية : ١١ .

[3] السردية العربية : ١١.

[4] ينظر : قصص الحيوان جنسا ادبيا : ٤٥٣ و ٤٧٦ .

الفصل الثاني

السارد والمسرود اليه

المبحث الاول : السارد
المبحث الثاني : المسرود اليه

الفصل الثاني/ المبحث الاول : السارد
دلالة المفهوم في عدد من المعاجم العربية القديمة

Narrator (E) , Narrateur (F)*

أن لكل نص سردي مكونات تحرص على عدم ضياع رسالته, ولعل أهم مكون للنص هو السارد الذي يقابل في نظرية التواصل — (المُرسل) أو (الباث), فما مفهوم السارد في عدد من المعاجيم العربية القديمة ؟

مفهوم السارد لغةً

١. يذهب الخليل إلىأن مفهوم السرد – الذي مر سابقا – هو متابعة الحديث, فالسارد إذا هو من يتابع الحديث, وكأن السارد هو من يقوم باستقصاء مجرى الحديث المتسلسل من نقطة ما "كالبداية مثلا إلى نقطة أخرى وهكذا حتى يتحقق مراده في النهاية"[١].

* يرمز الـ (E والـ F) إلى استعمال المصطلح في كل من أنجلترا وفرنسا.
[١] العين: (مادة س ر د).

٢. ويذهب إلى هذا المعنى أيضا, كلٌ من الفيروز آبادي, والزمخشري, وابن منظور, والزبيدي, مع زيادة عليه هي:
أ. السارد بمعنى الناسج للدرع, والصانع لها, ومن يأتي بنسج جيد وكأنه يضارع من يأتي بسياق حديث جيد.[٢]
ب. السارد, الناظم للشيء في نظام مبتدع من غير خلل, ومسرد السارد, لسانه.[٣]

مفهوم الراوي لغةً

١. مفهوم الراوي, عند الخليل ينحصر في "رواية الشيء والحديث [...] و "الرجل الراوية... هو الذي تمت صحة روايته واستحق هذا النعت استحقاق الاسم, والهاء منه – أي في الراوية – أنما جاءت للتكثير والمبالغة في حفظه وإجادة الحفظ والجودة, أما إذا أردنا فعل الروي أمكننا حذفها فنقول: (هو راوي هذا الشيء.."[١], إذا يعدو معنى الراوي عند الخليل عن كونه الناقل للأخبار والشعر والحديث النبوي من غير زيادة فيه, فأن كثرت صحة نقله وروايته أخذ بروايته.
٢. ويتفق كل من الزمخشري وابن منظور حول مفهوم (الراوي) السابق وزيادة عليه, هي إن معنى الراوي يأتي بمعنى الحامل للشيء فـ "روي الحديث: حمله, من قولهم البعير يروي الماء أي يحمله [...] وهم رواة الأحاديث و راووها : حاملوها كما يقال: رواة الماء.[٢] ورويته الشعر ترويةً, أي حملته على روايته... أي استظهرها له من غير زيادة أو نقصان ، والروايا جمع رواية وهم الذين يروون الكذب في القول والفعل, أو من تكثر روايتهم فيه.[٣]

مفهوم القاص لغةً

١. والقاص عند الخليل, المُتبع لأثر غيره, وكان التتبع للأثر هو حكاية آثار من سبق ومعنى في طريق وزمن غابر من غير زيادة في القص أو نقصان, والقاص أيضا من كان في رأسه جملة من الكلام يريد قصها على غيره.[٤]
٢. وكذلك رأي الزمخشري وابن منظور, إلا أنهما زادا عليه, فالزمخشري يبدو أنه يذهب إلى أن القاص هو من يقص حكاية ويرفعها إلى غيره ليسمعها كالسلطان.[٥]

---

[٢] ينظر: القاموس المحيط: مادة (س ر د) ، ومعجم أساس البلاغة مادة (س ر د) ، ولسان العرب مادة (س ر د) ، وتاج العروس : مادة (س ر د).
[٣] ينظر:القاموس المحيط:مادة (س ر د) ، ولسان العرب: مادة (س ر د)، وتاج العروس :مادة(س ر د)
[١] العين : مادة (روى)
[٢] معجم أساس البلاغة مادة (روى)
[٣] لسان العرب. مادة (روى)
[٤] ينظر : العين : مادة (روى)
[٥] ينظر: أساس البلاغة : مادة (روى)

والقصّاص من يقصون على الناس ما يسرق قلوبهم, ويستميلون عاطفتهم نحوها.[١] أما ابن منظور فينقل لنا, أن القاص هو من يتسم بالوضوح والإفصاح والبيان في قصه, ولذلك كان قصص القران أحسن القصص لبيانه.[٢]
فالقاص هو من " يأتي بالقصة على وجهها كأنه يتتبع معانيها وألفاظها [...] وقيل القاص [...] لأتباعه خبرا بعد خبر وسوقه الكلام سوقا".[٣]
ومصطلح (القاص) كان يدل أيضا على من يتقمص دور شخصيات تاريخية قديمة ليمثل المعاني والأفكار الدينية أمام جمع من الناس, وكانت أقواله مصحوبة بمحاكاته الحركية كما ويتخذ القاص قناعا من الأصباغ والألبسة الخاصة والمناسبة لطبيعة الشخصية الممثلة.[٤]

مفهوم الحاكي لغةً

١. ويبدو أن معنى الحاكي عند الزمخشري وابن منظور يماثل (المُحاكي) للأشياء.[٥] والذي يأتي على تقليدها وتمثيلها كما حدثت, و "حاكيته, فعلتُ مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجازوه" [٦] وحكيت أو حاكيت إنسانا فعلت مثل فعله, وأكثر ما يستعمل في القبيح فهي تعني المشابهة.[٧]

ونخلص من هذا العرض إلى:

١. ان مفاهيم (السارد) و(الراوي) و(القاص) تشترك جميعها في معنى واحد هو النقل الشفاهي للأخبار بشكل متتابع منتظم, مع زيادة مصطلح (السارد) على صنويه بعدم التزامه بالنقل الشفاهي الأمين, والراوي عكسه, والقاص النقل الأمين الممثل للجمهور. ويقترب من هذا المعنى الأخير مصطلح (الحاكي) الذي ذكرناه آنفا.

٢. إن جميع هذه المفاهيم من (السارد) و(الراوي) و(القاص) جميعها تفترق من حيث إن الأول يحمل معنى (النسج) و(الصنعة) على وفق نظام محدد يبهر ويعجب ناظره ومتلقيه, فهو لا يتقيد أو ينحصر بالحمل والنقل الأمين للأخبار والسير والقصص والحديث النبوي, كما تتبدى وتظهر في المصطلحين الثاني والثالث وكذلك مصطلح (الحاكي), فالراوي محكوم بعدالته وهو توثيق نقله واسناده من غير تلاعب أو زيادة أو نقصا فيما يروي, فهو لا يعدو كونه ناقلا وحاملا للأخبار, وهي أمور أملتها تعاليم الدين الإسلامي على الرواة جميعهم , ومن خالفها يعد كاذبا باهتا. وكذلك يقرب منه – أي الراوي – مفهوم القاص, وإن كان هذا الأخير يشترك مع الحاكي فهو أقرب أليه لأنهما يشكلان محاكاة تتبع الأثر أو آثار الأسلاف الماضية واستقصائها وتمثيلها لغرض الموعظة والترهيب والترغيب وإمالة قلوب جمهور المتلقين نحو من يحاكي الأثر وينقله.

مفهوم السارد ومرادفاته في عدد من المعاجيم الأدبية المتخصصة

---

[١] ينظر : اساس البلاغة : مادة (ق ص) .
[٢] ينظر: لسان العرب: مادة (ق ص ص)
[٣] م . ن : مادة (ق ص ص ص)
[٤] ينظر: المقامات - السرد والانساق الثقافية) ، عبد الفتاح كيليطو, تر : عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط١، ١٩٩٣ : ٤٦.
[٥] ينظر: معجم أساس البلاغة, مادة (ح ك ي): ولسان العرب : مادة (ح ك ي)
[٦] لسان العرب: مادة (ح ك ي)
[٧] م . ن : مادة (ح ك ي)

١. هو ذلك الموقف الذي يتخذه مؤلف أثر أدبي عبر عقل تترشح من خلاله أحداث القصص حتى يدركها القارئ, وهو ما يسمى بالراوي الذي يتستر المؤلف وراء وجهة نظره,[١] وهناك ثلاثة مواقف يتخذها الراوي في القصة هي:

اما أن يحكيها الراوي بأسلوب ضمير المتكلم على أن كل أحداث الرواية وشخصياتها خارجة عن حيز تجاربه المباشرة.

واما أن يرويها بوصفه شخصية من شخصيات الحدث تشترك في حبكة القصص وتتكلم عن غيرها من الشخصيات.

واما أن يقص الرواية بوصفه رقيبا عليما بكل شيء, متخذا موقف الإله, ويحكي أحداث الرواية, كما يبين ما يكمن في ضمائر الشخصيات من أفكار ووجدان ".[٢]

٢. وهو:"

١- الشخص الذي يصنع القصة, وليس هو الكاتب بالضرورة في التقليد القصصي الأدبي.

٢ - [...] وسيط بين الأحداث ومتلقيها.

٣-[...] وسيط فني, يلازم ضمير المتكلم, في القالب."[١]

٣. "يؤكد برنس المعنى القديم [...] على حين تقول بال أن القاص هو فاعل فعل السرد وهو ليس شخصا بل ضمير مستتر في ثنايا القصة أو الرواية [...] وتقول مونيكا فلوديرنيك Monica Fludernik إن معناه يقتصر على تلك اللحظات من الحديث المباشر الذي يدل على وجود متحدث أو على من يخاطب القارئ مباشرة " .[٢]

ويقصد الدكتور محمد عناني بالمعنى القديم للسارد والذي قال به جيرالد برنس, تمييز أفلاطون لثلاثة أصناف من السارد هي:

أ- سارد وهو الشاعر الملحمي عند أفلاطون, يتكلم بلسانه ويقدم لنا أحداث الحكاية وانسيابها, وكأنه سارد عليم بكل دقائقها وما يجري فيها من حوادث من غير مشاركة فيها.

ب- سارد يتلفع بهيئة شخصية من شخصيات الحكاية المشاركة فيها ليسرد لنا أحداثها عبر منظورها المقنّع, وتجسده هذا هو أقرب للتمثيل الدرامي للأحداث.

ج- سارد يوائم بين الطريقتين السابقتين, فمرة يروي أحداث قصته بلسانه, وأخرى بلسان غيره.[٣]

---

[١] ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ٢٣٦.

[٢] م . ن : ٢٣٦

[١] معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : ١١١

[٢] المصطلحات الأدبية الحديثة: ٦٠.

[٣] See: A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, J.A, revised ed. London, Penguin Books, ١٩٧٩, p: ٤١٥-٤١٧, and: Narratology, p: ٩-١٣.

والصنف الأول عند أفلاطون هو ما ينتج لنا او ما يمخض منه السرد الخالص, الذي يأتي بلسان السارد ووظيفته ليست سوى النقل والتعليق على الأحداث كما حدثت دون حضوره فيها, والثاني (محاكاة) لأحداث غيره بتصويرها وتمثيلها بوساطة شخصية ما, وكأنه حاضر فيها, والثالث كلاهما معا.[٤]

ويسمي برنس الصنف الأول بـ (السارد المقتحم), الذي يقدم لنا رؤيته ومعرفته بالأشياء وأسرارها الدفينة كرؤية إله, فهو يقتحم مجرى الأحداث بهذه المعرفة ولا يترك لنا بصيصا من المشاركة فيها, وهو يستعمل الضمير (هو), والثاني بـ (السارد المشارك) شخصيات الذي يستعمل الضمير (أنا) تكون معرفته بخلاف الأول محدودة على قدر معرفة شخوصيات القصة المشاركة معه.[١]

٤. السارد عبارة عن إستراتيجية نصية وأحد مكونات النص السردي.[٢]

استعمالات مصطلح السارد ومرادفاته في النقد العربي المعاصر.

سيتجه البحث في استقصاء هذه الاستعمالات على وفق رؤيته:

مصطلح السارد في
- الكتب النقدية المعربة.
- الممارسة النقدية العربية.

أولا: استعمالات مصطلح (السارد) ومرادفاته في الكتب النقدية المعرّبة أنقسم معربو هذا المصطلح إلى قسمين ، أخذ كل منهما تعريبا له بداله فيه الدقة والمراد لما يريده منه اهله وهذان الفريقان يعربان المصطلح من غير مقاربة, أو مراجعة لمفاهيمه في اللغة العربية, فهم يتحدثون عن السرد مثلا, وعلاقته بـ (الراوي) متناسين أصل اشتقاقهم وابتعادهم عن الجذر (سرد) فما بين ما عبروا عنه بـ (الراوي) من (روى) ما يتحدثون عنه الـ (سرد) والـ (روي) بون بعيد من حيث الدلالة والمؤدى, كما تجلى من قبل إذ يتحدثون عن (القص) و (السارد) أو (الحكي) و (القاص) بل أحيانا (السرد) و(المؤلف) أو (الكاتب) فالفريق الأول مثلا : يعرب الـ (Narrator) بـ (الراوي) وهم كل من: صباح الجهيم,[٣] وسامي محمد,[٤] وفريد أنطونيوس,[٥] وعبد الجبار المطلبي,[٦] ونجيب المانع,[٧] وإبراهيم

الخطيب,[١] وعبد الستار جواد,[٢] ومحمد البكري, ويمنى العيد,[٣] وسامي سويدان,[٤] ومحمود منقذ الهاشمي,[٥] ومحمد معتصم,[٦] ومنذر عياشي ,[٧] ونهاد التكرلي,[٨] وحسن احمامه,[٩] وغازي درويش عطيه,[١٠] وسعيد الغانمي وناصر حلاوي[١١] .....وغيرهم.

---

[٤] ينظر: جمهورية أفلاطون, ٢٦٨-٢٦٩, وكتاب فن الشعر ، أرسطوطاليس تر : د. شكري محمد عياد ، دار الكاتب العربي ، القاهرة, ١٩٦٧: ح من مقدمة المحقق .

[١] See: Narratology. p: ٩-١٣.

[٢] ينظر : دليل الناقد الادبي : ١٥

[٣] ينظر: قضايا الرواية الحديثة: ٦٦و٦٨و٧٢و١٢٣و١٨٥و٢٣٠-٢٣٢.

[٤] ينظر: الرواية وصنعة كتابة الرواية ، الموسوعة الصغيرة ع٩٩, ط١، ١٩٨١ : ٣٤ وما بعدها دار الجاحظ – بغداد

[٥] ينظر: بحوث في الرواية الجديدة ، ميشال بيتور ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط٢ ١٩٨٢ : ٦٣-٧٥.

[٦] ينظر: الوجيز في دراسة القصص: ١٤٤و١٤٦و١٤٨.

[٧] ينظر: أشكال الرواية الحديثة مجموعة مقالات ، وليام فان اوكونور، دار الرشيد – بغداد, ط١, ١٩٨٠ : ٢٧٤-٢٧٥.

[١] ينظر: المنهج الشكلي : ١٠٨-١٠٩و١٨٩-١٩٠.

[٢] ينظر: صنعة الرواية، بيرسي لوبوك ، دار الرشيد ، بغداد, ط١, ١٩٨١: ٢٢٥-٢٣٦.

[٣] ينظر: الماركسية وفلسفة اللغة, ميخائيل باختين ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب, ط١, ١٩٨٦: ١٥٦و١٦٣و١٧٣.

[٤] ينظر: نقد النقد : ١٦٣.

[٥] ينظر: عناصر القصة، روبرت شولزر ، دار طلاس ، دمشق ، سوريا, ط١, ١٩٨٨: ٤٤-٤٥ وما بعدها.

ومن أوهام التعريب التي وقع فيها هذا الفريق, سيقتصر البحث على ضرب مثالين اثنين هم

الكتاب الاول كتاب (مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية) الذي ترجمه محمد معتصم وهو عبارة عن الجدل, والنقض النقدي للأطروحات التي تخص علم الحكاية والتي قامت بين بروب وشتراوس, ويبدو أن المترجم (محمد معتصم) قد جمع هذه السجالات التي قامت بينهما في كتاب ووضع أسميهما عليه يفغيني ميلتسنكي وغيره ليضع عليه أسم هذين الناقدين ، وكأنهما قد اشتركا في تأليفه؟*

والمهم اننا نرى ان محمد معتصم يعرب المصطلح (C onteur) الفرنسي الأصل ، (في فهرست المصطلحات الذي وضعه) بـ (الراوي)[1] والمعروف أن كلمة (C onte) تعني (قصة أو حكاية), واشتقاق أسم الفاعل منها هو (Conteur), الذي يعرب عادة بـ (القاص أو الحاكي), والذي يقابل في الإنكليزية (Storyller), وكلمة رواية هي في الفرنسية (roman) وأحيانا تأتي (Novel) وغيرها, ولا يأتي هذا المصطلح الذي بمعنى (الراوي) ولا جذره بمعنى (روى).
الكتاب الثاني هو (التخييل القصصي) لـ (شلوميت ريمون كينان) (عرّبه حسن احمامه).

ومسألة هذا المعرب أدهى وأمر, ففي مسرد مصطلحاته يطالعنا الاضطراب بين جذور ثلاث كلمات هي (قص, وسرد, وروي), فالقص عنده هو (Narrative) والسرد هو (Narration) ويمتزج منهما (روي) التي نجدها ماثلة من (Narrator) والتي عربها بـ (الراوي) ونجد (Novelistic) عنده بمعنى (روائية) ولا ندري سبب الاضطراب بين مصطلحي السرد والقص عنده والاغراب في اجتراح (الراوي) منهما وكأن لهذه المصطلحات الأصل نفسه اذ لا يعقل أن يتعدد معناه بهذا الشكل، ولعل سبب كل هذه الربكة وعدم الاستقرار عل أرض في تعريب هذه المصطلحات هو لجوئه منذ بداية الى أخذ المصطلحات من غيره فهو يقول: " في إطار ترجمة المصطلحات الواردة في الكتاب, أخذنا من كل من د. جابر عصفور, يمنى العيد, د. نبيلة إبراهيم, وسعيد يقطين وقد حاولنا قدر الإمكان تارة التوفيق بينهم وتارة أخرى ترجيح الكفة للمصطلح الأكثر تداولا. يترجم كل من د. جابر عصفور ود. نبيلة إبراهيم Narrative بالقص, ويترجمه سعيد يقطين بالحكي. لذا اقتفينا أثر الأولين, رغم أن مشكل المصطلح في العالم العربي ما زال مسألة شائكة وتتضارب حولها الآراء ".[2]

---

[٦] ينظر: مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية ، كلوليفي شتروس وفلاديمير بروب ، عيون المقالات, الدار البيضاء – المغرب, ط١, ١٩٨٨: ١٠٣.
[٧] ينظر: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص: ٧٠-٧٥و٨٠.
[٨] ينظر: عالم الرواية: ٧٢-٨٨.
[٩] ينظر: التخييل القصصي: ١٠٧ وما بعدها, و١٢٩ وما بعدها.
[١٠] ينظر: مدخل لدراسة الرواية: ٤٧و٧٣.
[١١] ينظر: شعرية التأليف، بوريس اوسنسكي, المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة, ط١, ١٩٩٩: ٢٠ وما بعدها.
* كان من الأفضل له ان يضع على غلاف الكتاب كلمة(نصوص مختارة) كما فعل إبراهيم الخطيب في ترجمته لـ (نظرية المنهج الشكلي) ليوحي ، بافتراق الأطر الفكرية لمؤلفي هذه النصوص.
[1] ينظر: مساجلة بصدد: علم تشكل الحكاية : ١٠٣.
[2] التخييل القصصي: ٨.

وقد اثبتنا النص على طوله, بغية تمحيصه, وتقليبه وجها لظهر, وظهراً لوجه, من أجل أن نصل إلى حقيقة ما, بانت للبحث بعد أنعام النظر في هذا النص وهي:

١. كيف يستقيم التداول القائم على الاستعمال الأقل شهرة وشيوعا لكلمة (القص) التي هي مرجوحة بالنظر إلى كلمة أشهر وأكثر استعمالا منها الآن وهي (السرد), وهو ما ثبت ونراه في العصر الحاضر في آثار الباحثين المعاصرين؟
٢. وكيف تستقيم التداولية على مصطلحين لهما الجذر الاشتقاقي نفسه ومعناهما يختلف كـ (القص) (Narrative), و(الراوي) (Narrator)؟ فما بين قص وروى فرق واضح وكذلك ما بين القص والسرد.
٣. للقص مصطلح قديم يعود قدمه إلى أفلاطون وهو (Diegesis) وهو ما يعبر عنه النقاد المعاصرون والغربيون بـ (القص أحيانا والقصة أو الخطابة أحيانا أخرى), وبعضهم يطلقه على (السرد) وهو غير صحيح – كما أوضحنا في الفصل الاول – ويرادفه (recit) وهو بين القص والقصة أحيانا أو الحكي والحكاية عند بعضهم ولا يحتمل او يحتوي الـ (Narrative) دلالة(القص) ، كما ذهب احمامه فهو معنى غير دقيق له.
٤. ثم ما معنى أن يأخذ مصطلح الـ (Narrative) عند الغربيين أحيانا معنى الـ (Narration) ؟ فهما يتبادلان المواقع كثيرا في استعمالات النقد الغربي. فاذا كانت ترجمته للأول بـ (القص) والثاني بـ (السرد) ؟ فهل هما متشابهان او مختلفان من حيث المعنى عنده ؟ ولم أختلف تعريبهما إذا ؟ وكيف إذا ساغ لأصحاب الاصليين وأهلهما – أي الغربيين – إن يستعملوهما مترادفين ؟ وماذا يصنع في صوغ أسم الفاعل منهما (على نية اختلافهما أو اتفاقهما) ؟
٥. ثمة وهم آخر إلا وهو ان سعيد يقطين لا يستعمل الـ (Narrative) في كتاباته بمعنى (الحكي) كما قال, بل هو يستعمل غالبا مصطلح آخر إلا وهو (r ecit).

ان ترجمة المصطلح (Narrator) بـ (السارد) مرادفاته يدل على أن ترجمة هذا المصطلح نابعة من الذوق الشخصي الذي لا يرجع إلى أصول دلالاته العلمية الدقيقة عند الغرب ومن ثم عند العرب ومع هذا نجد كله استعمالات المترجمين العرب لـ (الراوي) حية إلى اليوم, مع إحالته على تقاليد النقل الشفاهي القديمة عندهم بينما نجد أن مصطلح (السرد والسارد) عند الغربيين لا يلتزم هذا المعنى بل يدل على الصفة والأساليب التي يلجأ أليها المؤلف في عملية خلقه للنص السردي وقد بين البحث بعد أن قارن بين مفهومي (السرد) عند العرب, (والنص) عند الغرب, ان كلا منهما يحمل دلالة (النسج) القديمة في الحضارتين العربية واللاتينية فلم لا يحمل (السرد) القديم عندنا معنى (النص) عندهم, وهما متقاربان مفهوما, بل ان الغربيين أحيانا يعبرون عن (السرد) بـ (النص) ؟ وبهذا سنجترح (السارد) منه

ليحيل على ماهو موجود داخل النص لا خارجه, فمن المعروف أن مصطلح (الراوي) لا يحيل على مخلوق يبث ارساله داخل النص, وكذلك (القاص والحاكي)

والفريق الثاني (على سبيل المثال), يعرب (Narrator) بـ (السارد) وهم الأقرب إلى تداولية مصطلح (السرد) اليوم لأنهم اجترحوه من السرد ، وهو اكثر دورانا في استعمالاتهم, وممن مثل هذا الفريق هم كل من:

محمد برادة,[1] ومجموعة معربي بحوث النقدة الغربيين في مجلة (آفاق) المغربية, ذات العدد ٨-٩, سنة ١٩٨٨, وناجي مصطفى,[2] وشكري المبخوت ورجاء بن سلامة,[3] والصديق بو علام,[4] ومحمد معتصم وعبد الجليل الازدي وعمر حلي,[5] ود. حياة جاسم محمد,[6] ورشيد البنحدو [7] ومحمد معتصم.[8]

وقد وقع بعضهم في وهم ترجمة بعض المصطلحات التي تتعلق بـ (السارد) وسيكتفي البحث بعرض أوهام مترجم أهم كتب النقد الغربي في مجال علم السرد, ألا وهو (عودة إلى خطاب الحكاية) للناقد الفرنسي جيرارجينيت ، فمحمد معتصم يعرب, كلا من (First Person) بـ " أنا السارد " ، [9] ثم نجده يترجم (Person) في مسرد مصطلحاته أيضا بـ " الشخص ، وشخصي " [10] " وضمير الشخص الأول, وضمير المتكلم " [11] فكيف عرب (Person), بـ (السارد) ؟

ولا يجد البحث في ترجمة (Person) بـ (السارد) إلا تعسفا آخر يزاد على عدم ضبط دقة تعريب المصطلح, وكذلك فعل في تعريب المصطلح ((Conteur(F) , Storyller(E)

(الذي مر ذكره سابقا) بـ (الراوي),[1] مع العلم أنه في مسرد مصطلحاته نفسه, يعرب" (Conte (F) , Story (E) بـ (قصة وخرافة)"[2] فالأولى أن يكون الاجتراح منهما بـ (القاص) والقاص بالطبع غير السارد والراوي

ثانيا: استعمالات مصطلح (السارد) ومرادفاته في الممارسة النقدية العربية

بالطبع لم يكن لمصطلح (السارد) أو (الراوي) بمفهومه العلمي الدقيق نصيبا في نقدنا العربي في بداية القرن العشرين, ولا نغالي ان قلنا انه لم يحتمل في ذهن ناقدنا العربي هذا المصطلح الاجرائي أو الأسلوبي في نقوده للنصوص القصصية, بل اننا نلمح أن وظيفة (السارد), استأثرت في كتابا تهم بحيز كبير ولكن ليس للسارد القيام بها, بل هو الكاتب الذي هو مؤلف ومنتج العمل القصصي نفسه, وكان الكاتب والمؤلف هو السارد نفسه في كتاباتهم, وعلى سبيل المثال, فتجربة الدكتور محمد يوسف نجم, وكتابه (فن القصة, لا تتحدث لك عن السارد بوصفه أسلوبا متضمنا في القصة, بل هو القاص الذي هو كاتب ومؤلف النص الأدبي وهو يماثل عنده السارد في طريقة عرض الحوادث.[3] ولعل ما يسوغ لهذا الخلط بين الكاتب وسارده ، هو ان الرواية العربية كانت ما تزال ترزح تحت سلطة ما يسمى بـ(السارد العليم) او (العارف بكل شيء) والسلطة المعرفية لهذا السارد هي سلطة صاحب العمل (الكاتب) ويبدو انه من هنا وجد نقادنا الكلاشيون له الفرق بينهما ، فعبروا عن الاثنين (السارد) و (الكاتب) معا بمصطلح منتج النص نفسه .

ولكن الحال قد تغيرت منذ أن غزت نظريات السرد والنقد السردي العربي, فكر النقدة العرب في أواسط هذا القرن الماضي فكان لهذا المصطلح الحظ الوافر في ميدان التنظير له والعمل على وفقه في نصوص أدبية عربية, لذا سيكون سير البحث في استعراض استعمالات هذا المصطلح ومن ثم عرض مفاهيمه على مستويين هما:

اولا: استعمالات مصطلح (السارد) في الممارسات النظرية النقدية العربية وأصول اتجاهاتها الغربية.

---

[1] ينظر: درجة الصفر للكتابة، رولان بارت ، دار الطليعة للطباعة ، بيروت, ط١, ١٩٨١: ٤٩.
[2] ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ١٠-٩٤.
[3] ينظر: الشعرية : ٥٥-٥٨ ، ومسرد مصطلحاته : ٩٢.
[4] ينظر: مدخل إلى الأدب العجائبي ، تزفتيان تودوروف ، دار شرقيات للطباعة ، القاهرة, ط١, ١٩٩٤: ٥١-٥٣و٨٧-٩٢ .
[5] ينظر: خطاب الحكاية: ١٧٨ وما بعدها.
[6] ينظر: نظريات السرد الحديثة: ١٧٢-١٩٦.
[7] ينظر: النص الروائي تقنيات ومناهج : ٢٤٤.
[8] ينظر: عودة إلى خطاب الحكاية : ٤٥-١٠٥, ومسرد مصطلحاته : ٢٤٤.
[9] ينظر: عودة إلى خطاب الحكاية: ٢٦٦.
[10] م . ن : ٢٥٠.
[11] م . ن : ٢٥٧.
[1] عودة الى خطاب الحكاية : ٢٤٩.
[2] م . ن : ٢٤٨و٢٥٦.
[3] ينظر: فن القصة ، دار بيروت للطباعة ، بيروت, ط١, ١٩٥٦: ٣١-٥٤و٧٧-٧٨.

ولكن قبل التوغل في مسارات هذين الفلكين (النظرية والتطبيق) علينا أن نمر باستعمالات مصطلحات السارد ومرادفاته العامة في نقدنا العربي المعاصر, لأن هذين المستويين السابقين يمثلان الإضافات النوعية في مجال (السارد) - مثل تجربة النقاد يمنى العيد وسعيد يقطين وعبد الله ابراهيم وسنعرض لهؤلاء لاحقا ضمن الاضافات النوعية - على مستوى النظرية والعمل (المستوى الخاص) وان كانت هناك بعض المؤثرات الغربية فيه, أما (المستوى العام) فهو يمثل الاجترار والتمثل للمفاهيم العربية لمصطلح (السارد) واتجاهات دراسته, في ميدان التطبيق العملي, وهذا المستوى الأخير ينطوي أيضا على مستويين أيضا هما:

أولا: استعمال مصطلح السارد ومرادفاته في ميدان التطبيق النقدي.

ثانيا: مفاهيم استعمالات مصطلح (السارد) ومرادفاته في ميدان التطبيق النقدي العربي, وأصول اتجاهاتها الغربية.

أولا: استعمال مصطلح (السارد) ومرادفاته في ميدان التطبيق النقدي العربي.

لا نعدم من وجود ظاهرة تشتت نقدنا الحديث إلى عدة اتجاهات ومذاهب في استعمالاته لمصطلح (السارد) ومرادفاته ولكل اتجاه أو مجموعة رأي في ترجيح هذا المصطلح أو ذاك, وأحيانا لا نجد الترجيح ماثلا أو مجاورا للتطبيق العملي على نصوص سردية, بل يكتفي الناقد باستهلاك مصطلحاته الغربية من غير تسويغ لدراسة (السارد) على وفق هذا الاتجاه الغربي أو ذاك, فمن المعروف أن دراسة (السارد) عند الغربيين متفاوتة* من ناقد إلى آخر عندهم, ولذلك تجد أن لكل ناقد مصطلحاته الخاصة بل تجد أحيانا حروبا نقدية بينهم, كل واحد منهم ينقد ويرد نقود غيره ومصطلحاته عليه, كذلك الحال نجد هذه في نقدنا ولكن مع شيء من مقاربة المصطلح واساغته للمتلقي (هذا ان فكر الناقد في متلقيه أصلا) . فنجد مثلا في نقدنا فئة اطلقت واستعملت مصطلح (الراوي) بدلا من (السارد) وهم على سبيل المثال لا الحصر كل من: د. بدري عثمان,[1] حميد الحمداني,[2] و جميل شاكر وسمير الرزوقي,[3] يمنى العيد وتصدر احد كتبها بـ

(الراوي – الموقع والشكل والوظيفة)[1] وسيزا قاسم,[2] وعبد الفتاح كيليطيو,[3] وحسن بحراوي,[4] ومحمد سويرتي,[5] وغيرهم.

* بل أن دراسة حقل (السارد) عند الغربيين لها مذاهب ومدارس, تختلف من مكان إلى آخر عندهم فالمذهب الالماني أطلق عليه مصطلح (وجهة النظر) و المذهب الفرنسي أطلق عليه مصطلح (الرؤية والصوت) و المذهب الروسي أطلق عليه مصطلح (المنظور) وغيرها....

[1] ينظر: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ, مط. دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع, بيروت ، لبنان, ط١, د . ت: ١٩٣-١٩٤.

[2] ينظر: في التنظير والممارسة- شارفة دراسات في الرواية المغربية ، عيون المقالات, الدار البيضاء ، المغرب, ط١, ١٩٨٦: ٣٤-٣٥و٥٢-٥٤.

[3] ينظر: مدخل إلى نظرية القصة: ١٠٢-١٠٧.

[1] ينظر: الراوي الموقع والشكل: ٢١-٥٣.

[2] ينظر: بناء الرواية : ١٣١ وما بعدها.

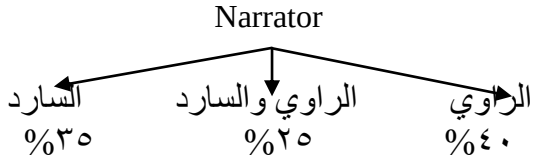
[3] ينظر: المقامات السرد والانساق الثقافية : ١٠١-١٠٢.

[4] ينظر: بنية الشكل الروائي : ٢٢٨-٢٣٠.

[5] ينظر: النقد البنيوي والنص الروائي: ١١٣/٢-١٦٠.

كما أن قسما كبيرا من هؤلاء النقدة يستعملون مصطلح (السارد) مرادفا للراوي فهم تارة يقولون (الراوي) وتارة أخرى (السارد), بيد أننا نجد دراسات استعملت مصطلح (السارد) فقط كدراسات, عبد العالي بو طيب,[٦] وأحمد السماوي,[٧] وعدنان بن ذريل,[٨] وراكز أحمد,[٩] وسعيد علوش,[١٠] وفريال كامل,[١١] وعواد علي[١٢] وغيرهم. كما نجد أن بعضهم يستعمل (السارد) و (الحاكي) و (الراوي)[١٣] معنى واحد, وهناك من يفهم (Narrator) بـ (الراوي) ويضع له مرادفا آخر إلا وهو " القائم بالسرد ".[١٤] وهو مرادف يعتمد على الوصف. ولا يمكن الركون إليه لأنه من الصعب استعماله والإشارة إلى بقية أصنافه بهذه اللغة الواصفة له. بل أن هناك من يطلق عليه – أي السارد – المصطلح القديم (الراوية)[١٥] إلا أنه لا يتخذه كمصطلح قار في تحليله للنصوص, كما أن هذا المصطلح لا يصلح أداة اجرائية للممارسة لأنه يذكرنا بعصر المنقولات الشفاهية.

إذا فقد كشفت لنا الممارسة النقدية السردية, عن مصطلحين هما (الراوي) و(السارد) إنقسم النقاد العرب في استعمالها قسمين ويبدو أن المصطلح الأول يمتلك من كثرة الاستعمال والتداول ما يجعله موازيا للمصطلح الثاني هذا أن لم يكن متفوقا عليه, وقد يسجل البحث بعض اعتراضاته عليه, أما بقية المصطلحات (الحاكي) و(القاص) فلم يكن لها نصيب الاستعمال ألا النادر في نقودهم وخاصة الأول منهما, أما الثاني فقد استعملوه غالبا للتعبير عن ذات المبدع مؤلف النص أو العمل الأدبي .



التقريب المئوي لاستعمالات مصطلح (السارد) في الممارسات النقدية الأدبية عند العرب

ثانيا: مفاهيم استعمالات مصطلح (السارد) ومرادفاته في ميدان التطبيق النقدي العربي وأصول اتجاهاتها الغربية.

لابد من التحديد بدءاً من ان هذه الفقرة ستنطوي على مسألتين مهمتين تساعدنا في سبر أغوارهما معا وهما:

أ- مفاهيم استعمالات مصطلح (السارد) ومرادفاته في ميدان التطبيق النقدي العربي.

ب- اتجاهات دراسة السارد في النقد العربي ومنابعها الغربية.

أ- مفاهيم استعمالات مصطلح (السارد) ومرادفاته في ميدان التطبيق النقدي العربي.

---

[٦] ينظر: مستويات دراسة النص الروائي: الامنية ، الرباط, ط١, ١٩٩٩: ١٧٧-١٨٠.
[٧] ينظر: السارد والمسرود له من خلال (دنيا الله) نجيب محفوظ ، الحياة الثقافية ، تونس ، ع٥٦, ١٩٩٠: ٦٧-٦٩.
[٨] ينظر: النقد والاسلوبية (بين النظرية والتطبيق):منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،ط١،١٩٨٩ : ٥٠و٦٦-٦٩.
[٩] الرواية بين النظرية والتطبيق:٦٩-٧٩.
[١٠] ينظر:الوظيفتان اللغوية والمرجعية في الرواية المغربية،آفاق عربية،بغداد،ع ١١، س١٥, ١٩٩٠: ١٤٥.
[١١] ينظر: رسم الشخصيات في روايات حنا مينا: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت, ط١, ١٩٩٩: ٤٤-٤٦.
[١٢] ينظر: تقنيات الزمن في السرد القصصي : ٢٧-٣٠.
[١٣] ينظر: مدخل إلى نظرية القصة: ٧٣.
[١٤] مسرد مصطلحات كتاب (المقامات, السرد والانساق الثقافية): ٢٢١-٢٢٢.
[١٥] التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، عبد الحميد المحادين ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت, ط١, ١٩٩٩: ١٢٣.

قدم لنا النقاد العرب عبر ممارستهم العملية في ميدان السارد مفاهيم عديدة له أبرزت لنا منطلقاتهم النظرية التي افادت منها بحوثهم, وهذه المفاهيم وأن كان جلّها يكاد يكون متشابها بينهم إلا أن هناك عددا من الفروق الدقيقة بينها ، ومنها

١. " أننا نستعمل كلمة (راو) لنؤدي مفهوم (Narrateur) ونقصد بذلك المتلفظ بالرواية ".[١] فمن هو المتلفظ بالرواية ؟ أورد بارط ثلاثة مواقف حاول أصحابها الأجابة على هذا السؤال:

يرى أصحاب الموقف الأول أن الرواية (كعملية تلفظية) يضطلع بها شخص (بالمعنى النفسي التام للكلمة) يسمى المؤلف.
ويعتمل هذا الشخص – أثناء وصفه للأثر الروائي – عاملان, الأول منهما شخصي, والثاني فني, والأثر الأدبي هنا تعبير لـ (أنا) خارج عنه.
ويجعل أصحاب الموقف الثاني من الراوي ضميرا كليا (مبنيا للمجهول في ظاهره) يضع الرواية من وجهة نظر شبيهة في الرفعة بمنزلة وجهة نظر الله لما خلق. ويوجد الراوي هنا ضمن كل شخص من أشخاصه (لمعرفته كل ما في بواطنهم) مع محافظته على خاصية كونه ليس أحدهم. في حين ينص أصحاب الموقف الثالث على وجوب اقتصار الراوي على ما يستطيع ملاحظته الأشخاص أنفسهم كل من زاويته. ويدعو بارط, من جهته إلى وجوب التمييز بين الراوي والأشخاص (فكلاهما كائن من ورق) وبين المؤلف الذي هو كائن مادي".[١] فالراوي إذا هو الباث لملفوظ الرواية, والملفوظ هو لغة الرواية وما تنطوي عليه من أحداث وحبكة ومغزى.... الخ[٢]

٢. " فالقصة كما نعلم هي كلام يتوجه به إنسان ما سواء كان الكاتب نفسه أو الراوي [...] إلى مستمع أو قارئ يقوم بدور المروي له Narrataire وما القصة إلا علاقة تربط بين الراوي والمروي له ".[٣] وينتقد بارت أصحاب هذه المواقف الثلاثة في تحديدهم للسارد لانهم رأوه "خارج الخطاب, ويدعو إلى النظر في النص لاكتشاف الباث فيه وهذا الباث أو الراوي ليس شيئا غير العلامات الدالة عليه – ويكون الراوي على هذا الأساس قابلا لدراسة السنية تدخل في نطاق علم العلامات S emiologic فيجب إذن أن توجه المجهودات في هذا الاتجاه وأن يقع الفصل نهائيا بين ما يمكن أن نسميه (الراوي بالعلامات) من ناحية وبين (الراوي الشخص) الذي قد يكون الكاتب نفسه أو راويا آخر تروى الأحداث على لسانه (...) فالراوي ليس الكاتب نفسه لحما ودما, والراوي ليس الشخص الذي قد يلتجئ اليه الكاتب أحيانا لتكون القصة على لسانه. بل الراوي هو أعم من ذلك وأكثر تجريدا ونستطيع أن نصل إلى صورة له بالاعتماد على العلامات التي تدل عليه في النص. وهذه الصورة تبقى وظيفة كلامية ".[٤]

٣. ويرتبط مفهوم الراوي بالبناء الداخلي للقصة, بصفته بنية من بنياتها تتمحور حول العلاقات التي يقيمها الراوي مع شخصيات قصته, من حيث العرض والتمثيل, ومن حيث استعمال الراوي بعض الوسائل أو التقنيات التي يتواصل بها مع قرائه.[١]

---

[١] البنية القصصية في رسالة الغفران: ٦٤.
[١] البنية القصصية في رسالة الغفران: ٦٦.
[٢] ينظر: م . ن: ٦٤.
[٣] مسألية القصة : ١/ ٤٠.
[٤] مسألية القصة من خلال النظريات الحديثة:الرشيد الغزي ، الحياة الثقافية ، تونس,ع١, ١٩٧٧: ٢/ ٩٦.
[١] ينظر: الالسنية والنقد الأدبي: ١٠٨-١٠٩.

٤. فالسارد هو بمثابة الطريقة التي تسرد علينا النتاج القصصي[٢] ودرجة حضوره في النص هو ما يميز نصا عن آخر. فهناك "من يقص علينا الحدث, وقد يكون المؤلف وقد يكون شخصا آخر ولنسمه ب (صوت القاص) أو (الصوت) أو (الراوي) وقد يكون الراوي هو أحد شخوص القصة " .[٣]

٥. ومفهوم السارد لا يتحدد إلا بعلاقته مع " شخصيات القصة من جهة, وعلاقته وعلاقة الشخصيات من جهة أخرى, وذلك أن عملية التلقي لدى القارئ يحددها حجم المعلومات التي يقدمها الراوي للقارئ والكيفية التي يقدم بها هذه المعلومات وكلما برز دور الراوي ضمر وانكمش دور القارئ في الاسهام في عملية الأبداع والخلق للأثر الأدبي, وكلما تضاءل دوره, برز دور القارئ وكبرت مشاركته في العملية الإبداعية "[٤] ويبدو من ظاهر النص أنه لم يعط مفهوما لأبعاد السارد الاستراتيجية, فيما هو أسلوب صوغي يقع داخل النص أم مظاهر خطابية خارجية وظيفتها الابلاغ والتوجيه وما إلى ذلك؟ إلا أنه سيتحدد لاحقا بأعتباره مركزا أو بؤرة في حال مشاركته في النص[٥] تتراكب منه أو عليه بقية مكونات النص.

فالسارد – يمثل الشخصية التي تمثل وجهة النظر والتي يرى الشيء بعينها ويفهم بأدراكها, فهو كطريقة شخصية للأيصال من لدن الكاتب[٦] وذلك لأننا في الأدب لا نواجه أحداثا خاما بل أحداثا معروضة بطريقة ما.[٧]

---

٦. السرد يرتبط " الراوي (Narrator) والرؤية (Vision) أو وجهة النظر (Point View) فالراوي يقدم الأحداث والشخصيات والزمان والمكان مستعينا برؤية ما تعبر عن موقفه تجاه تلك العناصر الفنية ".[١] و"يعرّف الراوي(Narrator) .بأنه الشخص الذي يروي القصة أو هو الصوت الخفي الذي لا يتجسد إلا من خلال ملفوظه, وهو الذي ((يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها. وبذلك يمكن القول أنه الواسطة بين مادة القصة والمتلقي وله حضور فاعل لأنه يقوم بصياغة تلك المادة "[٢] وهو " ذلك الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية أم متخيلة ولا يشترط أن يكون الراوي أسما معينا فقد يكتفي بأن يتقنع بصوت أو يستعين بضمير ما يصوغ بوساطته المروي وتتجه عناية السردية إلى هذا المكون بوصفه منتجا للمروي, ويعنى بروايته تجاه العالم المتخيل الذي يكونه السرد ".[٣]

٧. " إن القص مثله مثل أي ظاهرة لغوية يقوم على علاقة توصيل بين متكلم ومستمع, بين راو ومتلق [...] والراوي عندما يقص لا يتكلم بصوته ولكنه يفوض راويا تخيليا يأخذ على عاتقه عملية القص ويتوجه إلى مستمع تخييلي أيضا يقابله في هذا العالم. فالروائي يتقمص شخصية تخيلية تتولى عملية القص وسميت هذه الشخصية (الأنا الثانية للكاتب) وقد يكون هذا الراوي غير ظاهر في النص القصصي وقد يكون شخصية من شخصيات الرواية, والذي يهمنا هنا هو التمييز بين الراوي والكاتب, فالراوئي هو خالق العالم التخييلي وهو الذي اختار الأحداث والشخصيات والبدايات والنهايات – كما أختار الراوي – لكنه لا يظهر ظهورا مباشرا في النص القصصي. فالراوي في الحقيقة هو أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القص شأنه شأن الشخصية

---

[٢] ينظر: السرد في روايات محمد زفزاف، محمد عز الدين التازي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد. ط١, د.ت: ٢٣-٢٥.

[٣] النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبد الله . دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، ط١, د.ت: ٨٥.

[٤] البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١٧١/١-١٧٢.

[٥] ينظر م . ن : ١ / ١٧١ – ١٧٢ .

[٦] ينظر: م . ن : ١/ ١٧٢, وفي أدبنا القصصي المعاصر، د. شجاع مسلم العاني - دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩: ٢٣-٢٤.

[٧] ينظر: في أدبنا القصصي المعاصر: ٢٣-٢٤.

[١] البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٦٢.

[٢] المتخيل السردي: ٦١.

[٣] السردية العربية: ١١-١٢.

والزمان والمكان, وهو أسلوب تقديم المادة القصصية. فلا شك أن هناك مسافة تفصل بين الروائي والراوي فهذا لا يساوي ذاك إذ إن الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله ".[٤] إذا فالراوي ليس هو المؤلف بل هو دور يبتكره المؤلف ويتبناه في نصه.[٥]

والسرد – كما المحنا سابقا – علاقة بين باث ومتقبل وهذه العلاقة تحتاج إلى وسيط. ولا يمكن للوسيط أن يكون غير الراوي, فهو حامل السرد/المعرفة إلى المتقبل وليس الكاتب . فالراوي من خلق الكاتب, بمعنى آخر هو باعثه للوجود. والبعث طبعا لا يتم اعتباطا وأنما على وفق غايات معينة ومن ثم فالراوي يخفي الكاتب, يتضمنه ويحتويه.[١]

٨. فالراوي هو صورة المؤلف"ومن المعروف تماما أن المؤلف حالما يقول (أنا) فأنما يكف عن الحضور فاسحا المجال أمام(أناه الثانية)للظهور التي هي(أنا)متخيله قد تكون(أنا) شخصية روائية متخيلة أو قناعا لشخصية معينة ".[٢] وإذا كان "الراوي أو السارد Narrator هو الذي يسرد أو يروي أحداث العمل السردي فأن المروي له هو الشخص الذي يوجه له السرد داخل النص القصصي ذاته [...] ونعرف أنه يفترض داخل التواصل اللغوي كلا من ضمير المتكلم (أنا) وضمير المخاطب (أنت) من طرف بعضهما وبشكل مطلق ولا يمكن بالطريقة ذاتها أن يوجد محكي دون سارد ودون مخاطب منصت أو مستمع أو قارئ إذ يوجد سارد يروي القصة وهناك في مواجهته قارئ يتقبلها ويهتدي أليها ".[٣]

٩. الراوي هو (موقع) المتكلم الذي يصوغ تعبيره "أو ينطق ويقول, من منطلق علاقته بموضوع كلامه, أي من منطلق رؤيته, أو حاجته أو تقديره, لهذا الموضوع, ومن ثم فهو أي المتكلم, (منحاز) بهذا التعبير لما يراه أو يحسه, أو يقدره"[٤] فهو يتوجه [...] بتعبيره إلى مخاطب سامع, قد يختلف عنه في رؤيته أو احساسه أو تقديره [...]، يختلف التعبير في نطاق علاقة مزدوجة, علاقة المتكلم المخاطب بموضوع كلامه من جهة وعلاقته بالمخاطب, السامع من جهة أخرى. ويغدو التعبير لا مجرد عملية تلفظ, بل عملية تحويل وامتلاك للكلام/اللغة, انها عملية انتاج لغة تقول ".[٥] وبالتالي فأن هذا الموقع هو موقع انتاجي, انتاج لغوي, أو موقع إيديولوجي, موقع مخاطبة, والمخاطبة علاقة اجتماعية, والعلاقة نظر باتجاه موضوع, أو توجه إلى مخاطب, ويظهر اختلاف هذه المواقع باختلاف
أشكال الوعي والتفكير فيما بينها[٦] وهو – أي الموقع – ليس قائم بذاته بل هو نتاج جماعي

أو مجموعي مكون من وشائج اتصالاته مع بقية المواقع النصية.

---

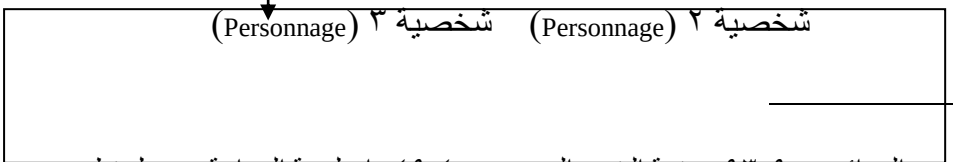
[٤] بناء الرواية: ١٣١.
[٥] ينظر: دليل الدراسات الاسلوبية: ١٧.
[١] ينظر: السردي والشعري: ٥٩, وجماليات النثر العربي الفني: ٦٨, ومن آليات السرد العربي القديم ، طراد الكبيسي ،آفاق عربية ، بغداد, ع٨, س١٧, ١٩٩٢: ٣٣و٣٥, وفي العدد نفسه التحليل التركيبي لمقامات الحريري, د. مالك المطلبي: ٣٩-٤١.
[٢] الصوت الآخر: ٤٦-٤٧.
[٣] م . ن: ١٢٩-١٣٠.
[٤] الراوي الموقع والشكل والوظيفة : ٢٤.
[٥] م . ن : ٢٤ - ٢٥
[٦] ينظر الراوي – الموقع والشكل : ٢٦-٢٨.

واختلاف المواقع هو نتيجة لتفاوتها وصراع ، بناها اللغوية التي تنتظم في تركيب تعبيري تخييلي يسير على توالي الجمل فيه, وأصوات الشخصيات في الخطاب.[١]
فهو اذا وسيلة, أو أداة تقنية يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصة, أو ليبث القصة التي يروي, وهو الوظيفة الايهامية التي يمارسها الكاتب الروائي في بناء عالمه الفني, كي يظهره كالواقع الحقيقي المعيش,[٢] وهو الوظيفة التي " تمارس إقامة المسافة بين الكاتب والشخصيات" [٣] هذه الوظيفة التي تتكفل بإيصال الابلاغ إلى المتقبل التي يقوم بها ذات المتلفظ في النص أي السارد[٤] و" أكاد أقول بأن من يروي الرواية ليس هو الروائي الذي نثبت أسمه على غلاف الرواية, بل هو سارد يوزع بين كمال المعرفة [...] ولغوية الوظيفة, في تقاليد كتابة الرواية " [٥] فالروائي له وجود حقيقي بصفته صانعا للنص التخييلي, والثاني تقنية تخييلية محالة في النص من لدن الأول يتخيلها ذهن من يقرأ أو يسمع.[٦] فهو يعمل كشخصية واصلة – حسب اصطلاح هامون – يتخفى وراءها الكاتب ليصل عبره إلى المتلقي.[٧]

كما أن " من يقوم بتحليل داخلي للنص لا يصادف المؤلف في طريقه فليس هناك من صوت له فيه, ولا علاقة له بمجرى الأحداث في الحكاية فهو لا يتدخل فيها ولا يعلق عليها, لأنه متوار خلفها ".[١]

١٠. يجب أن لا نخلط بين السارد والكاتب " فالسارد ليس أبدا الكاتب [...] ولكنه دور مخلوق ومتبني من طرف الكاتب أو لنقل بتعبير آخر إن: السارد شخصية من خيال مسخ فيها الكاتب, فهو شخصية متخيلة أو كائن من ورق, شأنه في ذلك شأن باقي الشخصيات الروائية الأخرى يتوسل بها المؤلف, وهو يؤسس عالمه الحكائي لينوب عنه في سرد المحكي ، وتمرير خطابه الايدولوجي, وأيضا ممارسة لعبة الإيهام بواقعية ما يروي كما يتضح ذلك من الرسم التالي:

السارد (Le Narrateur) = شخصية ١



---

[١] م . ن: ٢٨-٢٩.
[٢] ينظر: تقنيات السرد الروائي: ٩٠و٩٣, وبنية النص السردي: ٤٥-٤٩ واسلوبية الرواية -مدخل نظري- حميد الحمداني. منشورات دراسات سينمائية أدبية لسانية, الدار البيضاء ، المغرب, ط١, ١٩٨٩: ٢٥-٢٦, و٣١, ٢٦-٤٢.
[٣] فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، د. يمنى العيد. دار الآداب ، بيروت, ط١, ١٩٩٨: ٢٣.
[٤] ينظر: صورة السارد والمسرود له : ٦٧.
[٥] الوظيفتان المرجعية واللغوية في الرواية النغربية: ١٤٤.
[٦] ينظر: صورة السارد والمسرود له : ٦٧, والنص: البنية والسياق, الطاهر, روابنيه, مجلة اللغة والأدب, معهد اللغة العربية ، جامعة الجزائر, ع٨, ملتقى علم النص, ١٩٩٦: ٦٣.
[٧] ينظر: صورة السارد والمسرود له : ٦٨.
[١] الغائب دراسة في مقامة للحريري، عبد الفتاح كيليطو دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ١٩٨٧ : ٨٧.

(مرسل – عارفة ← موضوع – معرفة) ← (متلقيه – غير عارفه)

↓

(Le Narrataire) المسرود له – شخصية ٤

[...] وبناء عليه يمكننا القول بأن أضفاء الصبغة المكانية على نص من النصوص عملية مشروطة أساسا بتوفره على العناصر الثلاثة الرئيسية الضرورية لكل خطاب, وهي السارد أو المرسل, والمسرود له أو المتلقي, والمتن الحكائي أو الرسالة:

سارد	متن حكائي	مسرود له
	(Narrateur) ……. fable / histoire …..(Narrataire)	
	(Destinateur) ……. (Massage) …….(Destinataire)	

إن المتن الحكائي عبارة عن مادة خام طيعة في يد السارد وقابلة لأن تصاغ بما لا حصر ولا عد من الأشكال التعبيرية, وفقا لرغبته وتمشيا والاستراتيجية المتبناة من قبله نحو المسرود له ".[١]

وبهذا ينحاز الكاتب عن سارده بحسب مرجعيته الواقعية عن الأنواع الخيالية, وذلك بفعل وضوح الاحالة فيها إلى المؤلف, وظروفه, بوصفه شخصا معروفا في وسطه المدني الذي يعيش فيه.[٢] " ناهيك بأن السارد لا يختلط مع المؤلف, بفعل أن ما يشير اليه لازب بالمسرود, وقابل للتحليل العلامي السيميولوجي " [٣] فأننا أن قررنا " ان المؤلف له إشارات, أو ما يشير اليه, سواء هو يعلن نفسه, أو يختبئ وراء الكتابة, يعني أن نفترض علاقة فعلية بينه وبين هذه الإشارات وهو ما يصطدم مع التحليل البنيوي, إذ المتكلم أو الذي يتكلم في المسرود ليس الكاتب, أو الذي يكتب في الحياة, كما أن الكاتب ليس الكائن, أي من يوجد فيها ".[٤] "فإذا بحثنا عن المؤلف أو لنقل السارد بقصة [كذا] ما, نجد أنه ليس غير متكلم متخيل, تحت بنية إبتداء من عناصر لفظية في النص تشير إلى العالم " [٥] فالسارد هو من يعرض الحادثة أو يعلق عليها,[٦] ويتم تخيل السارد [المرسل المتخيل للخطاب] ، والمسرود إليه [المرسل إليه المتخيل أيضا] بمجرد التلفظ بأول كلمة أو بمجرد كتابتها في إتجاه إبداع نص روائي, ولئن كان المؤلف شبيها بالشخص الواقعي, فأن الراوي شبيه بشخصية خيالية لا أسم لها ولا شيء يدل عليها في الخطاب الروائي سوى ما ترويه ".[٧]

١٠. ومهما أختلفت تعريفات المدرسة البنيوية والالسنية لتحليل الخطاب الروائي في تحديد مفهوم السارد, فأنها تلتقي كلها في عدة نقطة تقاطع دقيقة بين المؤلف والمتلقي للسرد

---

[١] مستويات دراسة النص الروائي: ١٧٧-١٧٨وينظر :٨٠.
[٢] ينظر: النقد والاسلوبية: ٥٠, ونظرية البنانية في النقد الأدبي : ٤٣١-٤٣٢.
[٣] النقد والاسلوبية: ٦٨.
[٤] م . ن: ٦٨
[٥] م . ن: ٢٦٨.
[٦] ينظر: كلمات : ١٣٨.
[٧] ينظر: النقد البنيوي والتص الروائي : ٢/ ١١٦.

وبينهما وبين القارئ الفعلي المثالي بالنسبة للروائي.[١] فهو كائن تخييلي أولا وأخيرا, ومن مفاهيمه:

- " إن مفهوم السارد لا ينفصل عن تحيين المحكي بطريقة غير مباشرة.
- إن السارد هو الذي يختبئ وراء مضاميته, ويتغيا إنتاج شخصية وصوت إنتاج شخصية, اوصوتا مفردا أو جمعا.
- وهو ذلك الذي يسكن في هذا الجانب أو ذاك من الكلام, بينما يتحدث الكلام وهو في مكانه.
- يتم تحديد السارد وأوضاعه بناء على وظائفه في النص, وبناء على علاقته بشخوص الرواية أو كاتبها [...] وتأسيسا على هذا يكون السارد هو المتلفظ التخييلي, الحاكي للقصة من وجهة نظره, والمؤسس لبنيان الخطاب إنطلاقا من صيغة التلفظ. ومن ثمة يكون الحديث عن وضع السارد هو الحديث عن علاقاته ووظائفه وصيغ حضوره في النص وصيغ إنجازه للرسالة السردية " .[٢]

ومشكلة تحديد السارد, هي مشكلة لغوية بحتة, فلا شيء يقع خارج لغة النص"[٣] فهو بناء نصي مصطنع يخلقه المؤلف الحقيقي ليصبح صورته, ووجهة نظره, وهو الصوت المنبعث من المؤلف أثناء تعبيره عن نفسه، ولا نغالي إن قلنا بأنه تجسيد نصي تحكمه سياقات نصية ذات أهمية لتطور الفعل وسير الأحداث, فهو في قلب الأحداث لأنه جز من الحدث نفسه, ولا يتمتع بوجود حقيقي وواقعي كما يتمتع به خالقه (المؤلف) الذي يكون خارج نتاجه, بل يتمتع بوجود تخييلي فني في العمل الأدبي".[٤]
إلا أن باحثا معاصرا يرفض كل هذه المفاهيم التي تجرد مفهوم السارد من واقعه, وتعزله عن المؤلف ليكون قناعا له فقط, وحجته في ذلك " ان يكون المؤلف، مؤلف الرواية،

مهيض الجناحين، بحيث لا هو سارد، ولا هو شخصية، ولا هو شخص حقيقي يتمتع بالوعي ووجود الحياة : أمرُ من العسير تقبله [...] اننا نسلم بخياليه السارد، في اطوار معينة من العمل السردي، لكن كيف يمكن ان يتحول المؤلف الى كائن غريب [...] فحين يكتب أي روائي رواية، فهو الذي يكتب، وهو الذي ينشيء الشخصيات، وهو الذي تتخذ لروايته سارداً، في بعض الاطوار السردية [..] لكن المؤلف يظل حاضراً في العمل الروائي، فهو الذي يهندسه، وهو الذي ينسجه ويدمجه[...] ولا نحسبه يتحول الى مجرد شخصية خيالية [...] يتحول من خلالها الى غير نفسه، والى غير ما هو، والى أي شيء ، أي الى شيء .... " [١]

نعم " ان المؤلف يتخذ له اقنعة مختلفة في الكتابة الروائية [...] يستحيل [...] الى سارد، ولكن لا احد من العقلاء ينزع عنه صفة المؤلف [...] فاي قاريء مستنير يدرك ان المؤلف متخفٍ وراء السرد،فهو حاضر بقوة، فهو يشبه المخرج السينمائي، فالساذج وحده هو الذي يتعامل مع شخصيات الشريط السينمائي دون التفكير في المخرج الذي كان وراء كل حركة، وكل صوت، وكل نقطة مثيرة وغير مثيرة في الشريط [...] لكن الذي يفهم العمل السينمائي يرى المخرج من خلال الممثلين والممثلات [...] أنه هم . وهم هو .

---

[١] الرواية بين النظرية والتطبيق: ٦٩, وذهب إلى المعنى نفسه د. رحمن غركان في (وظائف السرد في روايات الأسر) الأديب المعاصر، بغداد, ع٥٠, ٢٠٠٠: ١٠٥.
[٢] الرواية بين النظرية والتطبيق: ٦٩ - ٧٠.
[٣] ينظر: في نظرية الرواية: ٩٣.
[٤] ينظر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر ، دار الشروق، عمان ، الأردن, ط١, ١٩٩٧: ١١٣-١١٥, و اللغة والتكنيك في القصة والرواية, نموذج تحليلي من يوسف إدريس, حسن البنا, فصول، القاهرة مج٥, ع١, ١٩٨٤ (عدد خاص بالأسلوبية), ١٣٧ و ١٤١-١٤٢.
[١] في نظرية الرواية : ٢٤١ .

إن الذهاب الى القطع بذوبان المؤلف في الشخصية الخيالية للرواية، ليس حكماً سليما بحيث يصدق على كل الاطوار السردية " [٢] "فالمؤلف هو من يكتب العمل السردي، وهو الذي يضع كل مكوناته السردية، وهو الذي يعبر عنها بلغته الخاصة، وإن أي عاقل سيدرك ان السارد ما هو الا مؤلف النص السردي، قبل كل شيء " [٣] وهو " مؤلف مباشر [...] ولكن الاحداث التي يسردها ليست حقيقية، ولكنها خيالية . وخيالية الاحداث لا ينبغي لها ان تزيح المؤلف عن مكانته التقليدية [...] ما خطب هؤلاء المنظرين الغربيين وهم يجردون المؤلف من حقه ؟.[٤]

فالسارد " يحل محل المؤلف في السرديات الشفوية . ذلك حق أما السرديات المؤلفة فإن الكاتب الروائي هو الذي يتولى الامر بنفسه . أي يسرد حكايات روايته، وهو الذي يخبرنا بما بما يجري من احداث. فاما ان كانت الكتابة الروائية تقليدية، فانه يبدو لنا اعلم بكل شيء عن شخصياته، ونواياها . واهوائها . وهواجسها [...] واما إن كانت هذه الكتابة حداثية فان الكاتب يحاول ان لا يعرف أي شيء عن الحدث والشخصية وكانه يرافقها ويواكبها، ولا يتدخل لتغيير مجرى الاحداث السردية الا بتخف شديد ، وذكاء احترافي لطيف . " [١]

وفي كلام د. عبد الملك مرتاض عدة مغالطات هي :

١. ان الدكتور مرتاض يتجاهل الفرق بين السارد والمؤلف الذي توصلت اليه الدراسات النقدية الحديثة، فمن قال بان المؤلف ليس شخصاً له وجود حقيقي واقعي ؟ ومن قال بان السارد ليس هو الصورة الشخصية الفنية التحليلية المموهة للمؤلف ؟ وقد تعرض البحث الى الفصل بينهما – أي السارد والمؤلف –
٢. ان الدكتور مرتاض جعل من القارئ الميزان الذي يميز به السارد عن المؤلف وهو قياس غير سليم، لان الدراسات النقدية الحديثة ترى ان المسافة ما بين المؤلف والقارئ بعيدة جداً، وكذلك بين السارد والقارئ كما ان دور منتج الاثر الفني ينتهي حال انتهائه من كتابته ، ليبدأ دور القارئ الضمني الذي هو قناع يتماهى فيه القارئ الحقيقي من خلال بعض الاشارات ووظيفته المرجعية، ولا يكتشف القارئ دور المؤلف الا بعد انتهائه من تلقي الاثر،[٢] وليس في اثنائه، بينما السارد وبقية المكونات التخيلية للخطاب يكتشفها ويتبينها عبر مخيلته في النص تباعاً [٣] وكلام مرتاض ينصرف الى تمييز القارئ والمؤلف من النص حين تلقيه الاثر لا بعد انتهائه منه وهذا مخالف لطبيعة البحوث السردية المعاصرة في هذا الشان اذ ترى عبر هذه الترسيمة :

النص السردي

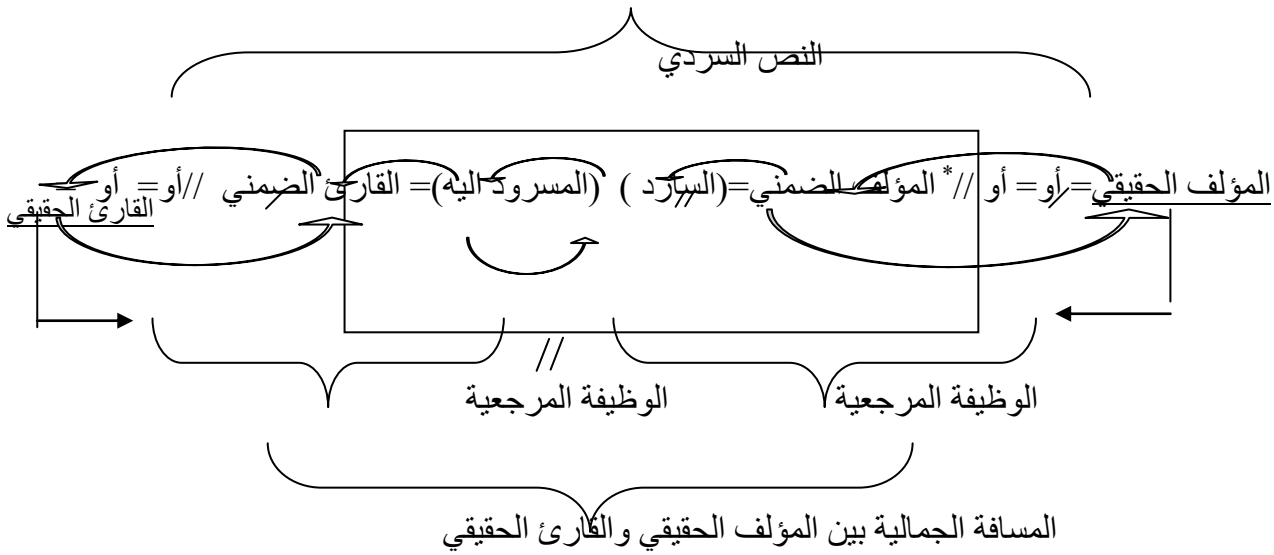
المؤلف الحقيقي ← المؤلف الضمني (السارد) ← (المسرود أليه) القارئ الضمني ← القارئ الحقيقي

---

[٢] م . ن : ٢٤٢ .
[٣] ينظر : م . ن : ٢٤٢ – ٢٤٣
[٤] م . ن : ٢٤٢ – ٢٤٣ .
[١] في نظرية الرواية : ٢٤٣ .

(٢)story and Discourse : P . ١٤٧ – ١٥١
(٣)I bid :P ٢٥٣ – ٢٥٥

إذا:



فهنا القارئ يقابل المؤلف الحقيقي ولكن لا يتماهى معه بل مع القارئ الضمني والمسرود إليه.
فالمسافة الجمالية (لبنى النص الفنية) تجعل المؤلف بعيداً جداً عن القارئ ولا نغالي ان قلنا ان القارئ لا ينظر الى المؤلف عند تلقيه للاثر الفني بل هو يكون قريباً جداً مـــن شخصية يتماهى معها هي (المسرود اليه) او يكون عنصراً بنائياً للعمل الادبي ينسجه وفق غاياته والمؤثرات التي اثرت فيه عبره.

---

* = (تعني يساويه ويتماثل معه مفهوما وموقعا وقيمة)
≠(تعني لا يساويه مفهوما وموقعا وقيمة)
// (تعني يوازيه موقعا ولا يساويه مفهوما ولا قيمة)

٣. ان المؤلف لا يمكن ان يكون هو السارد كما يذهب مرتاض الى ذلك لاننا نبني فكر السارد وملامحه عبر النص، فهذه الكائنات النصية لا يمكن تكون هي كل من نجيب محفوظ او غائب طعمة فرحان او بروست وتولستوي ودستويفسكي، بل هي قطع من فكر هؤلاء . وليس هؤلاء بالضبط، فهناك فرق بين ماله وجود تصوري وماله وجود عيني [1] فلا يمكن للصورة ان تطابق الاصل او ما هو موجود في الواقع بل هي تقرب من الواقع وتكون جزءا شبيها ومقاربا له . فالمدلول غير الدال والدال كذلك غير مدلوله ، وعليه فقد نسى د. مرتاض الوظيفة الايهامية لهذه الكائنات التخييلية ، واراد ان يماهي ما بين ضوء الشمس (الاصل) وضوء القمر (الفرع) فالمؤلف يوازي القارئ موقعاً ولا يساوية قيمة او مفهوم .

٤. نعم يمكن ان يحصل نوع من التماهي بين السارد والمؤلف (كما يقول مرتاض) ولكن متى ؟ يكون هذا في السرد الموضوعي بالطبع .لكن ماذا سيقول الدكتور مرتاض عن السرد الذاتي ؟

---

[1] ينظر : قصص الحيوان : ٢٤٨ .

" وانطلاقاً من كل هذا تكون البحوث السردية قد وضعت الحد الفاصل او المسافة ما بين الكاتب والراوي حيث عدت كلاً منهما كياناً مستقلاً عن الاخر " .[٢] فقد عدت الكاتب (المؤلف) نمطاً خارجياً يقع خارج النص القصصي، حيث يتبرقع باقنعة مختلفة تتجلى بها انواع الرواي او يستتر وراءها الكاتب لتقديم عمله . ويكون الكاتب عبر تستره بهذا القناع وسيطاً بين الراوي والمتلقي . [٣] اما القارئ فقد عدته كائناً عينياً ملموساً يتلقى السرد من السارد ويقع خارج النص حاله حال المؤلف الحقيقي [٤] فالسارد تشكل نعني يحمل اشارات لغوية تحدد موقعه[٥] واسلوبه ، بوصفه منتجاً للمبنى الحكائي .

نستنتج اذاً ، ان نقادنا العرب توصلوا الى تحديد مفهوم السارد عبر الاطر الايديولوجية لمفاهيم السارد ويمكن ايجازها بـ :

١- تحديد مفهوم السارد عبر هيمنة معرفته على مجرى السرد.
٢- تحديد مفهوم السارد عبر مشاركة السارد في صناعة الأحداث .
٣- تحديد مفهوم السارد عبر معارضته مع المسرود اليه.
٤- تحديد مفهوم السارد عبر معارضته مع شخصيات المسرود.
٥- تحديد مفهوم السارد عبر نظرية التواصل لجاكوبسن.

ب. اتجاهات دراسة السارد في النقد العربي ومنابعها الغربية

لمصطلح (السارد)، مصطلحات كثيرة اخذت مكانها في حيز العمل النقدي المعاصر ،ولعل منشأ هذه الاصطلاحات هو اختلاف زوايا النظر في دراسته، ونقدنا العربي الحديث قد اخذ من اتجاهات دراسته - أي السارد - في ممارساته ما اخذ ، واننا لنجد احياناً في عمل نقدي واحد اكثر من اتجاه في دراسة (السارد). ولهذه الاتجاهات في التعامل مع السارد اصول ومنابع ليست عربية، فنجد مثلاً طريقة المذهب الروسي في مجال تنظيرهم لـ (السارد) ومن ثم تطبيق هذا التنظير على العديد من نتاجاتهم الادبية، والمذهب الانجلو امريكي، والمذهب الفرنسي، والالماني ومن اشكاليات هذا التعدد في دراسة السارد في نقدنا الحديث هو الانتقالات الاصطلاحية الكثيرة لنقادنا او من اتجاه لاخر في نقودهم السردية، من غير ملاحظة للفروق الدقيقة بين هذه الاصطلاحات واتجاهات ممارستها ، وسيوزع البحث هذه الاتجاهات في دراسة مصطلح (السارد) في نقدنا العربي ، حسب منابعها الغربية ، لانها اكثر تنظيماً ودقة ، وتيسيراً في عملية عرضها وعليه فسيكون التوزيع لاتجاهات دراسة مصطلح السارد في النقد السردي العربي كالاتي :

١- اصطلاحات المذهب الروسي في دراسة السارد في نقدنا الادبي العربي الحديث (توماشفسكي ، باختين ، اوسبنسكي)
٢- اصطلاحات المذهب الانجلو – امريكي في دراسة السارد في نقدنا الادبي العربي الحديث (لبوك ، فريدمان ، بوث)

---

[٢] السردية في النقد الروائي العراقي (١٩٨٥ – ١٩٩٦) ، احمد رشيد وهاب الدرة ، رسالة ماجستير مكتوبة على الالة الكاتبة في جامعة بغداد ، ١٩٩٧ : ٣٨ .
[٣] ينظر : م . ن : ٣٧
(٤) ينظر م . ن : ٣٨
(٥) ينظر م . ن : ٣٧ .

٣- اصطلاحات المذهب الفرنسي في دراسة السارد في نقدنا الادبي العربي الحديث
(بويون ، تودوروف ، بارت ، جينيت)

اصطلاحات المذهب الروسي في دراسة السارد في النقد الادبي العربي الحديث .

للرؤى النقدية الروسية في دراسة (السارد) اثر كبير في نقدنا العربي، وسيوزع البحث هذا التأثير الروسي في ميدان السارد في نقدنا العربي الى ابرز ثلاثة اتجاهات رئيسة كان نقادنا يردون منها وهي :

أ- اتجاه اصطلاحات توماشفسكي في النقد الادبي العربي الحديث .
ب- اتجاه اصطلاحات ميخائيل باختين في النقد الادبي العربي الحديث .
ت- اتجاه اصطلاحات بوريس اوسبنسكي في النقد الادبي العربي الحديث .

أ- اتجاه اصطلاحات توماشفسكي في النقد الادبي العربي الحديث .

وقد نهل منه على سبيل المثال كل من . الرشيد الغزي .[١] د. شجاع العاني [٢] د. عبد الله ابراهيم [٣] وغيرهم ، الا ان استعمالاتهم لاصطلاحات توماشفسكي لم يكن خالصاً (ومن الصعب ان نزعم بوجوده لوحده مطبقاً في دراسة نقدية) بل مخلوطاً باصطلاحات كل من الاتجاهين الانجلو – امريكي وخصوصاً بوث ونورمان فريدمان ، والفرنسي وخاصة جان بويون وتودوروف ، واساس تصنيف توماشفسكي لانواع السارد تنقسم حسب نوع السرد . ونعني به حسب مشاركة السارد في احداث السرد ونظرته واخباره لنا به . واصطلاحاته هي:

١. السارد الموضوعي(Objective Narrator): وهو السارد الذي يقدم لنا الأحداث بأسم الكاتب, دون أن يفسر لنا كيف تمكن من معرفتها ؟ فهو خارج القصة والخطاب, ولا علاقة له بالأحداث من حيث الاسهام اوالمشاهدة.

عبر السرد / ويكون هذا السارد مطلعاً على كل شيء حتى الأفكار السرية للشخصيات ، فهو سارد عارف ، ومعرفته تتعدى وصف الهيأة والمظاهر الخارجية للشخصيات ، الى معرفة الباطن أو بواطن الشخصيات[١] ولكنه يبقى دوماً مختفياً وراء كلامه ولا وجود فعلي له[٢] وهو يتصف بحرية الحركة والتنقل في عوالم شخصيات النص السردي[٣] وفي كل مكان وزمان .

٢ . السارد الذاتي (SUBJECTIV NARRATOR) : وهو السارد الذي يكون شخصية من شخصيات النص

---

[١] ينظر : مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : ١ /٤٠ .
[٢] ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ١/ ١٧٥ – ١٧٦ و ١٧٩ .
[٣] ينظر : البناء الفني لرواية الحرب في العراق : ١٦٨ . والمتخيل السردي : ٦٤ – ١٢٠ .

السردي[٤] فهو موجود فيه (على صعيد القصة والخطاب) ، ونطلع على مجريات السرد عبر مشاركته في الأحداث ، أو مشاهدته لها من غير مشاركة فهناك صنفان من السارد الذاتي ، وقد يوجد أحدهما في النص أو كلاهما معاً وهما .

أ . سارد مشارك .

ب . سارد مشاهد .

فالأول يشترك في الأحداث وتكون معرفته محدودة على مقدار مشاركته فيها ، والثاني ، كذلك ولكنه يختلف من حيث عدم مشاركته ومعرفته للأحداث تكون مقصورة على قدر مشاهدته لها فهو (سارد واصف) ، والأول أيضاً لا يطلعنا على باطن الشخصيات المشاركة على صعيد النص ، إلا من خلال منظوره للأحداث التي قامت بها ، وقد يتمتع بسمة التحليل لردود أفعالها ، بينما الثاني ، يصف لنا مظاهر الأحداث الخارجية التي قامت بها ، وردود أفعالها من غير التوغل الى بواطنها ، وفضح أسرارها وكنه مصائرها أو التعليق عليها . وقد يحيا في النص الواحد كل من السارد الموضوعي والسارد الذاتي بنوعيه ، وقد يغلب احدهما على الآخر ، ولكن هل من مصطلح جديد يجمع لنا هذين النمطين من السارد في النص ؟

---

(١) ينظر :مسألية القصة: ١ / ٤٠ ، والبناء الفني في الرواية العربية في العراق : ١٧٥/١ – ١٧٦ و ١٧٩ ، وفي أدبنا القصصي المعاصر: ٢٥ والبناء الفني لرواية الحرب في العراق : ١٦٨ ، والمتخيل السردي ، ٦٤ و ١٢٠ ، ومن يريد الأطلاع على مفهومي السرد الموضوعي والذاتي لدى توما شفسكي ، ينظر : فصل نظرية الأغراض في نظرية المنهج الشكلي : ١٨٩ – ١٩٠ ،

(٢) ينظر : مسألية القصة ١ / ٤٠ .

(٣) ينظر : البناء الفني لرواية الحرب في العراق : ١٦٨ .

(٤) ينظر : مسألية القصة : ١ / ٤٠ ، والبناء الفني في الرواية العربية : ١/ ١٧٥ – ١٧٦ و ١٧٩ ، وفي ادبنا القصصي المعاصر : ٢٥ ، والبناء الفني لرواية الحرب في العراق : ١٦٨ ، والتحليل السردي : ٦٤ و ١٢٠ .

نعم فلقد وضع الناقد عبد الله ابراهيم مصطلحاً جامعاً لهما في حال وجودهما معاً في أثر أدبي واحد وهو حسب علمي غير مسبوق اليه والمصطلح هو (الرؤية الثنائية)[١] إلا أننا لا نستطيع الأخذ به لأنه بعيد عن أتجاه توما شفسكي الذي لم يعرف مصطلح (الرؤية) بعد فهو قريب من أصطلاحات الناقد الفرنسي (جان بويون) وهو ما يصرح به عبد الله ابراهيم نفسه وكان من الممكن ان نصطلح عليه بـ(السارد الثنائي) على أعتبار هيمنة صراعهما ورؤاهما في السرد وقد يكون سارد ما موضوعيا وذاتيا معا في نص ما ، لولا عثورنا على مصطلح أكثر موائمة ومواشجة له وهو (الراوي المتنوع)[٢] مع أبدال الراوي بـ(السارد) الذي وضعه أستاذنا الدكتور شجاع العاني ولا نظن أن أحدا قد سبقه اليه .

ب . أتجاه أصطلاحات ميخائيل باختين في النقد العربي الحديث :-

ومثل هذا الاتجاه على سبيل المثال كل من يمنى العيد ، وحميد الحمداني ، وشجاع العاني ، وفاضل ثامر ، وعبد الله أبراهيم ، وسعيد يقطين وغيرهم ومن أشهر أصطلاحات باختين في ميدان السارد التي تمرأت وأنعكست في بحوث هؤلاء - خاصة (حميد الحمداني ، وشجاع العاني ، وفاضل ثامر) الذين عنوا بهذا الاتجاه فالاول لديه كتاب حول فكر باختين في الرواية الحوارية والثاني جلاها في أكثر طروحاته والثالث كذلك – هو : " الرواية المواربة " [٣] و " الرواية المنولوجية " [٤] و " تعددية الاصوات " [٥] و " تعددية الاساليب " [٦]

(١) ينظر : المتخيل السردي : ١٣٤ – ١٣٦ .
(٢) ينظر : في أدبنا القصصي المعاصر : ٣٢ و ٣٧ .
(٣) ينظر :أسلوبية الرواية : ٩ و ٨٣ – ٨٥ .
(٤) ينظر: البنية السردية وتعددية الأصوات في الرواية العربية الحديثة : ٦٦ – ٦٩ .
(٥) ينظر :أسلوبية الرواية : ٩
(٦) ينظر :م . ن : ١٧

" والرؤى المتعددة "[١] و " الرواية الديالوجية "[٢] و" الرؤيا الأحادية التمويهية " [٣] و " الرواية المتعددة الرؤى و ذات الرؤى المتعددة و متعددة الأصوات "[٤] و " الرواية البوليفونية والرواية المونوفونية ورواية الصوت الواحد " [٥] ويرى البحث أن المصطلحات (الرواية الحوارية) و (المونولوجية) و (تعددية الأصوات) و (البوليفونية) و (المونوفونية) هي الأقرب الى الصحة والى تداولية اليوم وغيرها غير دقيق ولا سليم وبعيد عن أصطلاحاته التي هي (polyphony) و (monophony) و(dialogism) و (monologism) ولو أردنا ترجمتها تباعا من اليمين لقلنا تماماً (تعددية الصوت) أو (الصوت المتعدد) و(أحادية الصوت) أو (الصوت الواحد) و(الحوارية) أو (تعددية الحوار) أو(الحوار المتعدد) أو(الثنائي) حسب مفهوم باختين و(مونولوجية) أو (فردية الحوار) أو(الحوار الفردي) أو(الأحادي) أو(الحوار المفرد) فلا نرى في مصطلحات باختين أي أثر لمعنى (الرؤية) (vision) بل هو أستعمال واصف لمعنى المصطلح وليس المصطلح نفسه فالرواية و((الروى)) جزء من ابعاد مصطلحات باختين السابقة ، وليس المصطلح ذاته ، فمن اين جاءت الرؤى المتعددة وذات (الرؤى المتعددة) و (تعددية الأساليب) وغيرها كثير ؟ فباختين لم يعالج الرؤية ولم يتطرق اليها فهو قد أطلق عليها (الصوت) وكان مدار بحثه عليه وحسناً فعل أستاذنا الدكتور جميل نصيف التكريتي عندما ترجم المصطلح الى (تعددية الأصوات) فالمصطلحات (polyphony) و(monophony) .
مأخوذان من المصطلحات الموسيقية فكلمة (فون) تعني (صوت) أما كلمة (بولي) (ploy) فتعني (متعدد) وكلمة (mono) (مونو) فتعني فردي أو الأحادي أو الواحد أذن فالأول يعني (تعددية الصوت) والثاني (فردية الصوت) أو (أحادية الصوت) أو (الصوت الواحد) أو (الصوت الفردي) وهناك مصطلح آخر قد يستعمل أحياناً هو (heterotony) (هيتروتوني) ويعني (hetro) متباين ومختلف ومتخالف ويترجم الى (أختلاف الأصوات) و(المتخالفة الصوت) أو(الصوت الغيري) أو(المتباينة الصوت) أو (الصوت المتغاير) أو

(١)ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ١/ ٢٠٣ – ٢٠٤ ، وتطور البناء وأدواته في الرواية العراقية ، الأقلام ، بغداد ، ع ، ١٩٨٦ : ٢٠ .
(٢) أسلوبية الرواية : ٢٤ .
(٣) م . ت : ٣٧ – ٣٨ .
(٤) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ١/ ٢٠٣ – ٢٠٤ و ٢٠٧ وتطور البناء وأدواته في الرواية العراقية : ٢٠ – ٢٣ . والصوت الآخر : ٢٤ و ٣١ .
(٥) ينظر : الصوت الآخر :- ٢٠ – ٢٥ و ٣٩ و ٦٥ – ٦٦ . والبنية السردية وتعددية الأصوات : ٦٦-٦٩ .

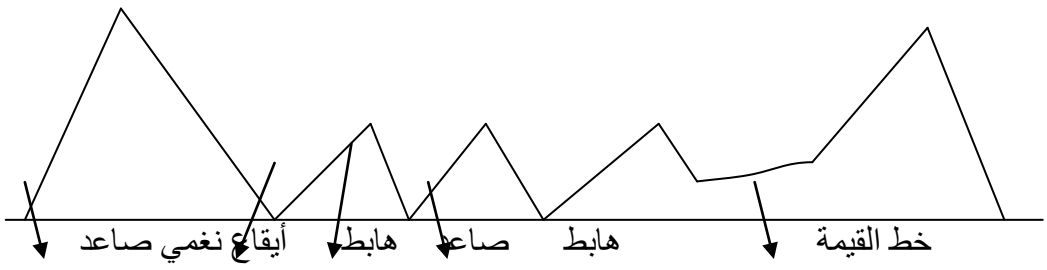
(المختلفة الصوت) و(الصوت المختلف)[١] وهو يريد بالصوت اللغة أو التعبير اللغوي والخطابي واللهجة والفكر والموقف أزاء قضية ما .

فالمصطلح الرئيس الذي بنى عليه باختين تنظيره هو (polyphony) وعرفنا أن جذوره موسيقية الذي كان يعنى بالموسيقى اندماج خمسة أصوات مختلفة تسمى بـ(الفوغ) في ايقاع هارموني موحد ، ومعروف في تاريخ الموسيقى العالمية ان التجارب الموسيقية المختلفة للشعوب السالفة ظلت لمدة طويلة مونوفونية (ذات صوت واحد) و" الصوت هنا هو خط لحني أو طبقة صوتية متميزة عن خط لحني أو طبقة صوتية أخرى لأن أندماج عدة أصوات من خط لحني واحد أو طبقة صوتية واحدة لا يغير من الصيغة المونوفونية للموسيقى ولم يجر الانتقال الى الموسيقى البوليفونية (ذات الاصوات المتعددة) إلا في وقت متأخر نسبياً في المدة من ١٠٠٠ – ١٤٠٠ م وأدى ذلك الى احداث انقلاب في فن الموسيقى فتح أمام الموسيقى أفاقاً جديدة من الخيال" [٢] .
إن باختين قد عامل الشخصية الساردة . أو (السارد) على أنه (صوت) وهذا يعني إن (تعددية الصوت) تعني (تعددية السارد) في النص وهيمنة رؤاهم المختلفة أزاء موضوع أو قضية ما في العالم الفني . كما إن (أحادية) أو (أحادي) (الصوت) أو (الصوت المفرد) تعني (أحادية السارد) أو (السارد المفرد) أو (الواحد) الذي تسيطر وجهة نظره على السرد ، سواء كان خارج خطاب السرد (السارد الموضوعي) أم داخله (السارد الذاتي) .
ولا نتفق مع ما توصل اليه الباحث أحمد الدرة من تغليط أستعمال مصطلح (البوليفوني) (تعددية الأصوات) فهو قد غلط بالتالي باختين نفسه متعكزاً على رأي باحث آخر أسمه أسعد محمد علي ، وخلاصة رأيه هو أن طبيعة الأداء الموسيقي تختلف تماماً عن الأداء السردي . ذلك لأن الأداء الموسيقي يعتمد على تراكمية الأصوات إذ بمستطاع المتلقي أن يستمع الى مجموعة من الأصوات في وقت واحد ، أي يلتقي مجموعة من نقاط الألحان التي تفرق بشكل عمودي بصورة تزامنية ، أما في الأداء السردي فنجد أن الأمر مختلف تماما . لأن المتلقي لن يتلقى المتن تلقي تزامني يعتمد على التركيب العمودي كما في الموسيقى، بل يتلقاه بصورة تأجيلية تعتمد على خزن المتن ذهنيا بعد أكتمال المعنى التتابعي لسطوره .

---

(١) ينظر : الصوت الآخر : هامش رقم (١): ٢٠ .
(٢) م . ن : ٢٥ و ٧٣ .

ويقترح الباحث أسعد محمد علي بديلا لمصطلح (البوليفونية) وهو (التنويعات) التي هي عنده خير تسمية ونجيب على هذا الفهم هذه لمصطلح باختين (الدقيق جداً) (البوليفونية) بما يأتي :-
١ . أن طبيعة الأداء الموسيقي (الإيقاعي) ليست عمودية كما فهم أسعد محمد علي ومن بعده الباحث أحمد الدرة بل إن طبيعة الأصوات الإيقاعية الموسيقية طبيعة ترددية تعتمد على التباين في الصعود والهبوط (أي نغمة صاعدة وأخرى هابطة) . وعلى سبيل المثال اتفاق الإيقاعات الروحية للشعر مع طبيعة الأداء الصوتي في الموسيقى نستطيع أن نمثل طبيعة الإيقاع الموسيقي بالترسيمة التالية :-



ولعل هذه الطبيعة للجدل الديالكتيكي غير الموحد للأداء الموسيقي[١] هو ما يتفق مع حبكة الأداء الدرامي التصارعي في (تعددية الأصوات) التي تعتمد على التباين والتعدد والأختلاف في الجوانب الأيديولوجية والنفسية والاجتماعية ٠٠٠٠ الخ للساردين ٠ وبالتالي فإن الأداء الإيقاعي للساردين يتسم أيضاً بالصعود والنزول نتيجة أختلافات رؤاهم الجوهرية بازاء القضية التي يعيشونها في عالمهم التخييلي .

٢ . ولو أسقطنا الفرض السابق على المتن السردي ستكون عملية التلقي في كلا الأدائين متسمة بـ(التلقي التأجيلي) لأن عملية تلقي المعزوفة كليا لا تكتمل إلا بعد الانتهاء من عزفها والإصغاء لها أكثر من مرة وبهذا سيملأ المتلقي ما ختزنه في ذهنه بعد الأستماع ليستعيده من جديد وكذلك النص السردي .
والباحث أسعد أخذ قطعة من المعزوفة في مثاله وهذا غير صحيح لان القطعة لا تصدق على كلها المعزوفة فهذه القطعة الموسيقية من المعزوفة الأم لا تعني شيئاً – طبيعة الحال - ما لم توصل ببقية الأنغام في سلمها الموسيقي . وما لم توضع في مكانها المناسب . وبالتالي فإن احتياج هذه القطعة المجتزأة من المعزوفة الأم الى محلها وموضعها يبرز طبيعة الأداء الديالكتيكي لفن الإيقاع وهذا عكس ما يقوله الباحث .

---

(١) ينظر : قضايا الفن الابداعي عند دوستو فسكي ، م . ب باختين ، د . جميل نصيف التكريتي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦ :- ٣١ و ٣٧ - ٣٨ و ٦١ – ٦٢ و ٢٣١ و ٣٦٢ .
والمبدأ الحواري - دراسة في فكر ميخائيل باختين ، تودوروق ، تر ، فخري صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد .
ط١ ، ١٩٩٢ : ١٢٤ .
٣ . لم يقف الباحث على معنى المصطلح عند باختين وجذوره الموسيقية بما يكفي ويرد عناء وجهد اسالة مداده في رد مصطلح (البوليفونية) الذي سبق وأوضحنا معناه ، ففي معناه رد شافٍ وافٍ على ما قال ، كما أن باختين تفطن الى طبيعة الفرق بين الموسيقى والنص السردي لكن عثوره على نوع من المشابهة المجازية المذكورة أعلاه جعله يعقد الموازنات بين طبيعة الأداء الإيقاعي الموسيقي وطبيعة الأداء السردي في نصوص دوستو فسكي فهو . يقول : " ومن الضروري أن نشير الى أن المقارنة التي أجريناها بين رواية دوستو فسكي وتعددية الأصوات في الموسيقى لا تملك سوى معنى مجازي لا أكثر [...] غير أن عناصر ومواد الموسيقى والرواية المختلفة الى حد بعيد بحيث يصبح من المتعذر أن يدور الكلام حول شيء ما أكبر من المقارنة المجازية ، أكبر من المجاز البسيط"[١] لكنه يحول هذا المجاز الى (polyphony) (تعددية الأصوات) و(الرواية المتعددة الأصوات) "وذلك لأننا لا نجد أصطلاحا أدق من هذا يتعين علينا فقط أن لا ننسى حقيقة الأصل المجازي لأصطلاحنا هذا " [٢] وأظن أن العلاقة المجازية التي أكتشفها باختين بنفسه ترجع الباحث على أعقابه
٤ . ان مصطلح الباحث المقترح (التنويعات) الذي وسمه بخير التسمية الذي من الممكن أن يكون بديلاً لـ(البوليفونية) هو غير دقيق وليس هو مصطلح باختين (البوليفونية) ذلك أن هذا المصطلح ليس فيه شيء من الإحالة على السارد ومحصلاته وأطره الفكرية والأجتماعية و ٠٠٠٠٠ الخ مثلما هو موجود عند باختين كما أن هذا المصطلح مبهم فما المقصود بـ(التنويعات) ؟ هل هي للشخصيات او للامكنة او للاحداث او ٠٠٠٠ ؟ فان كانت للشخصيات الساردة فمصطلح استاذنا الدكتور شجاع العاني خير واحسن وافضل من (تنويعاته) هذه ! ! ! والمصطلح هو (الراوي المتنوع) وهو اكثر مناسبة المراد ، وان كانت للأمكنة وللأزمنة أو الأحداث ، فما علاقتها – أي التنويعات - بنظرية باختين ؟ واين محلها منها ؟
والان ناتي الى تعريف (تعددية الاصوات) و (احادية الصوت) في البحث النقدي العربي ، من خلال بعض خطاباته النقدية السردية :
١ . تعددية الصوت (polyphony) : وهي تعني تعددية السارد داخل المتن السردي فهم يهيمنون في الخطاب برؤاهم ومواقفهم المتصارعة والمتباينة نحو او ازاء موضوع او حدث ما بمعزل عن الموقف الايديولوجي والفني للمؤلف ، فنحن نرى الحدث الواحد من خلال عدة رؤيات متباينة ، ومختلفة لاختلاف زوايا النظر اليه ، والوعي به ، وقد تكون رؤاهم الذاتية نابعة من مكابداتهم الشخصية والاجتماعية كما ويكتنز المتن السردي في ظل (تعددية الساردين) بتنوع الاساليب اللغوية والحوارية التي تكشف عن ايديولوجياتهم المتباينة والمتعددة ضمن موقف واحد او خط حدث واحد[٣]

---

(١) قضايا الفن الابداعي : ٣٢-٣٣ (٢) م . ن : ٣٣
(٣) ينظر : الصوت الاخر : ٢٠-٢٥و٣٩ . والبنية السردية وتعدد الاصوات في الرواية العربية الحديثة :٦٩-٧١ . والبناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٢٠٣/١ –٢٠٤ . وتطور البناء وادواته في الرواية العراقية : ٢٠-٢٣ والتعددية في الاصوات ونشأتها في الرواية العربية في العراق ، د . شجاع العاني ، الاديب المعاصر ، بغداد ، ع ٥٠ ،٣٤: ٢٠٠٠-٣٥ وحوارية الشعر عند باختين - قراءة في نصوص امين صالح - رشيد يحياوي . البحرين الثقافية ، ع ٣٠ ، ٢٠٠١، ٦٢-٦٤

ولهذا المصطلح (تعددية الاصوات) شروط ان تحققت صح ان نطلق على النص السردي الحامل لهذه الشروط بـ(نص متعدد الاصوات) وهذه الشروط نجملها بما ياتي :

١ . تميل البنية السردية في الرواية المتعددة الاصوات الى الابتعاد عن المركزية والاتجاه نحو اقطاب متعددة (الاصوات نفسها) تشكل هي بذاتها البنى الاساس لها والقيم التي تتحكم بها ، فهي ذات بنية متعددة (غير مركزية) .
٢ . ثمة عدد من الساردين الضمينين .
٣ . تخلو من مستويات السرد الخارجي ، اذ تبرز اشكال المنظور الذاتي للساردين [١]
٤ . يتوجه السرد الى عدد من (المسرود اليهم) يكون على قدر عدد الساردين فيه .
٥ . نكون في هذا النمط من النصوص ، امام عدة من اشكال الوعي المختلفة التي يفسر بعضها بعضاً[٢] .
٦ . يتميز هذا اللون غالبا بعدم وجود خاتمة نهائية ، فهو يتمتع بنهايات درامية مفتوحة " ان أي خاتمة هنا هي مجرد بداية جديدة [٠٠٠] لم يوجد بعد في العالم شئ نهائي ، ولم تصدر كلمة العالم الاخيرة عن العالم بعد ، والعالم مفتوح وحر ، وان كل شئ مايزال طي المستقبل وسيكون طي المستقبل " [٣] .
٧ . "تشتمل على تباين لغوي ، أي اساليب لغوية متنوعة ، ولهجات اجتماعية واقليمية ، ورطانات مهنية"[٤].
وشخصياتها من فئات اجتماعية مختلفة ، وتتسم باكبر قدر من الموضوعية[٥] .
٨ . ان أي كلمة في (تعددية الاصوات) يجب ان تفهم على " انها علاقة دالة على موقف ذي معنى محدد يخص انسان اخر ، على انها ممثلة لتعبير يخص انسان اخر ، أي بشرط تحس فيها بوجود صوت لانسان اخر " [٦].

---

(١) ينظر : البنية السردية وتعدد الاصوات في الرواية العربية الحديثة ،: ٧١.
(٢) ينظر : قضايا الفن الابداعي عند دوستو فسكي : ١٣٩.
(٣) م . ن : ٢٤٣-٢٤٤ .
(٤) م .ن : ٢٦٥-٢٦٦ .
(٥) م . ن : ٢٦٦ .
(٦) م . ن : ٢٦٩ .

٩ . الكلمة في النص (المتعدد الاصوات) " ليست شيئا بل واسطة متحركة ابدا ومتغيرة ابدا خاصة بالتعامل الحواري "[١]. وذلك لان " حياة الكلمة هي في انتقالها من فم لاخر من قرينة كلام لقرينة كلام اخر من جماعة ذات صيغة اجتماعية معينة الى جماعة اخرى . من جيل الى جيل اخر [٠٠٠] والكلمة تاتي الى قرينة كلام المتكلم من قرينة كلام متكلم اخر ، وهي تكون عادة مشبعة بالقيم الادراكية الغيرية " [٢]. فاللغة "بوصفها ظاهرة ملموسة ومكتملة .[٠٠٠] تحيا فقط في الاختلاف الحواري بين أولئك الذين يستخدمونها"[٣]فالعلاقات الحوارية ، او رسالة المتحاورين " تمتاز باحساسها القوي بالطرف المقابل في الحوار يمن ، تتوجه اليه الرسالة بالمرسل اليه ، الرسالة شأنها شأن الردود في الحوار ، موجهة الى انسان محدد وتاخذ في اعتبارها ردود افعاله المحتملة . وجوابه المتوقع "[٤] .
١٠ . ان عالم (تعددية الاصوات) هو عالم حواري يتاسس على الذوات " لا يوجد موضوع (object) . هناك فقط ذوات (subject) ولهذا لم توجد حتى الكلمة [٠٠٠] .الكلمة من الموضوع [٠٠٠] هناك فقط الكلمة – المخاطبة ، الكلمة التي تتلاصق حواريا مع الكلمة الاخرى،الكلمة حول الكلمة ،الكلمة الموجهة الى الكلمة"[٥].
١١ . تكرس البنية عادة لابراز اشكالية العلاقة بين الجماعة .[٦]
١٢ . هناك مجموعة من الازمنة لاتسير وفق خطية معينة .[٧]
١٣ . الامكنة فيها غير محدودة او متعينة . وانما تكون متنوعة وغير مستقرة[٨].
نرى ان من المهم ان نوضح استعمال (تعددية الاصوات) و (الاصوات المتعددة) التي عربها ونقلها الى العربية الدكتور جميل نصيف التكريتي[٩] . وشاهدنا فيها هو الجمع في (الاصوات) فالمصطلح ليس فيه شئ من الجمع وهو:

POLY + PHONY = (تعدد الصوت) او (متعدد الصوت)

الصوت متعدد او تعدد تعدد السارد عند باختين

(١) قضايا الفن الابداعي عند دوستوفسكي :٢٩٥.
(٢) م . ن .
(٣) م . ن . ٢٦٧ .
(٤) م . ن : ٢٩٩ .
(٥) م . ن : ٣٤٤ /٣٤٥ .
(٦) (٧) (٨) ينظر : البنية السردية وتعدد الاصوات في الرواية العربية الحديثة :٧١.
(٩) ينظر : قضايا الفن الابداعي عند دوستو فسكي : ٣١ ، ٣٧ ، ٦١ – ٦٣ وكذلك فعل الاستاذ فخري صالح في ترجمته لكتاب (تودوروف) المبدأ الحواري دراسة في فكر ميخائيل باختين :١٢٤ .

ونرى ان المقطع الاخير (PHONY) يحمل النعت للصوت . فالمصطلح هو (اذاً) (تعدد صوتي) اذ لامعنى لوجود الجمع فيه ثم ما معنى (تعددية الاصوات) ؟ هل هناك اصوات تتعدد ثم تتعدد ثم تتعدد و ٠٠٠٠الخ ؟ اذا فهي اصوات متكاثرة . وهو يحيلنا ويلجئنا الى ضخامة احتواء النص السردي على عدد كبير جدا من الساردين !!! نعم نظن ان هذا المعنى الاخير يوهم السامع والقارئ له بان المقصود هو هذا وهو عكس الاصل .
كما وللبحث ان يتساءل ، من اين جاء الجمع في بحوث كل من استعمل مصطلح (الصوت) مجموعا لايبقى للبحث سوى ان يلتمس لمن نقل هذا المصطلح بهذه الصورة واستعمله في ممارساته النقدية ، العذر لانه فهم معنى المصطلح غير المباشر من خلال الشرح ، اذا فنقل المصطلح هو نقل كان حسب اللغة الواصفة ، او لنقل بعبارة اخرى هو نقل توصيفي ونحن لا نحبذ هذا التوصيف في البحوث العلمية . لانه يخلق الاضطراب والابتعاد عن الاصل ، وهو يخل نوعا ما بمعنى المصطلح الاصل والمباشر وكذلك الامر ينطبق على المصطلحين (homephony) و (hetrophony) اللذين عربوهما الى (متباينة الاصوات) او (الاصوات المختلفة) او (المختلفة الاصوات) بجمع الصوت فيها .
وما قدمناه من الأعتراض على ترجمة (polyphony) بـ (تعددية الأصوات) لا يمنع أستعمال هذه الترجمة الأخيرة . أي تعددية الأصوات . لأنها هي القارة الآن في الاستعمال النقدي .
ومن المصطلحات التي فيها ضعف التعريب ، نتيجة نقلها المباشر الى العربية بأصواتها مع بعض التغيير هي (ديالوجي) و(مونولوجي) فلم هذا النقل ، الذي قد يرجع متلقيا ، يريد الفهم الى معجم ليخرج معناها ؟ فما كان بالإمكان ، تعريب معناهما ، أم هو صعب مستحيل ؟ فهذا أستعمال ليس فيه من الحياة والرواء من شيء ، جمد على الدال والمدلول ، وكان من الممكن أن يعربها من حيث المدلول ، إذ تصبح ترجمتها :-
Dialog و Dialogue و Dialogui و Dialogical و Dialogism وأصل الكلمة (Dial) كانت تعني اللغة واللهجة والجدل وأيضا (Dialect) المناقشة والجدل بطريقة الحوار ، فتترجم هذه المصطلحات تباعاً الى الحوار (Dialog و Dialogue و Dialogui) والحواري (Dialogical) والحوارية (Dialogism) وهي تعني الحوار والحديث الذي يشترك فيه إثنان ، يتبادلان فيه أفكارهما ومواقفهما أزاء موضوع ما وقد أطلق باختين على (تعدد أو تعددية الصوت) مصطلح (الحوارية) أي ثنائية الصوت أي الحديث المتبادل بين أكثر من طرف واحد ، وهي قد تقابل نوعاً ما (Double – Voiced) (ثنائي الصوت)
أما المصطلح الآخر (Monolog) فيصبح :-
Monolog و monologe و Monologui و Monologie و Monological و Monologic

*وقد تنبه الناقد المغربي حميد لحمداني الى ذلك ، وعربها الى (تعدد الصوت) ينظر : اسلوبية الرواية :٩ . الا انه عدل عنه واستعمل (تعددية الصوت) ولاندري لم فعل ذلك ؟

وغيرها من المشتقات ، ما يهمنا في ترجمة ان ثمة اتفاق معجمي على أن كلمة (mono) تعني أحادي وكلمة (log) و (logi) تعني الكلام والفكر والصوت والنظر والعلم واللغة فتعني أذاً (أحادي الكلام) أو (الفكر) أو

(النظر) أو (العلم) أو (اللغة) وكلها تخدمنا في منهج وفكر باختين أذ أن (أحادي الكلام) يعني أن السرد يسيطر عليه نوع واحد من الكلام أو الفكر أو النظر أو العلم أو اللغة ، بعكس الحوارية التي تسيطر عليها ثنائية الفكر والنظر وتنوع اللغة والعلم .

وعليه فالبحث لا يحبذ أن تسيطر على لغة نقدتنا مصطلحات منقولة على ما هي عليه من غير بيان لمعناها أو مغزاها الحقيقي مثل (ديالوجي) أو (مونولوجي) أو (بوليفونية) أو (بوليفوني) أو (هتروتونية) أو (هوموفونية) * وغيرها كثير .

ومن مصطلحات باختين الأخرى التي شاعت في نقدنا والتي لها علاقة بـ (تعددية الاصوات)، (التهجين) و (الأضاءة المتبادلة) و(الأسلبة) و(التنويع) و(الباروديا) و(تعالق اللغات) أو (التلفت) و(تكافؤ السرد) أو (العدالة الشعرية) .

التهجين : هو عملية مزج بين لغتين اجتماعيتن مختلفتين في نطاق خطاب واحد ، تفصل بينهما حقبة تاريخية أو تباين اجتماعي أو كلاهما معاً ، فهو طريقة فنية مقصودة ، تنظم حوارين مدمجين من غير تمييز أحدهما عن الآخر ، وينبغي أن يوجد وعيان لهذين اللغتين هما :

١ . الوعي المشخّص .

٢ . الوعي الذي يشخّص (الوعي المشخّص) .

فهما معاً يؤلفان وينتميان الى نسق لغة مختلفة ، وهما يمثلان أيضاً :

أ . الوعي والإرادة الفرديتان للكاتب الذي يشخص .

ب . الوعي والإرادة المفردان لشخصية روائية مشخصة .

فهو تهجين قصدي ، ذو بنية تركيبية تتألف من مزج حواريات أو لغتين في ملفوظ واحد مع بقائهما أو احتفاظهما بخصائصهما الأسلوبية وإشاراتهما [١] .

---

(١) ينظر الصوت الآخر : ٣٣ ، و أسلوبية الرواية : ٨٥-٨٨ ، والمتكلم في الرواية ، ميخائيل باختين ، ت : محمد برادة ، فصول، القاهرة ، مج ٥ ، ج ١ ، ع ٣ ،١٩٨٥: ١١٤ ، والكلمة في الرواية ، مخائيل باختين ، ت: يوسف حلاق منشورات وزارة الثقافة ، سورية ، ط١ ، ١٩٨٨ : ١٤٤ – ١٤٥ .

- لاحظ على سبيل المثال أستعمالات الناقد حميد الحمداني ، أسلوبية الرواية :٢٤و٣٧-٣٨ وما بعدهما ، و فاضل ثامر ، الصوت الآخر : ٢-٢٥و٣٩و٦٥-٦٦ . .

٢ . الإضاءة المتبادلة : وهي عملية بيان وجلاء لغة في نص سردي بوساطة لغة أخرى ، مثل كشف لغة حوار أحدى الشخصيات للغة محاور آخر متضمن في لغة الأول ، وتتميز الاضاءة المتبادلة عن التهجين ، أنه لا يكون فيها توحيد مباشر للفئتين داخل الخطاب الواحد (كما في التهجين) ، وانما هي لغة واحدة محينة وملفوظة ، ومقدمة في ضوء اللغة الاخرى وغالبا ما تكون في الحوارات الداخلية[١] .

٣ . الأسلبة : وهي جزء من الاضاءة المتبادلة ، وهي عبارة عن تقديم وعيين لغويين متمايزين ، وتتضمن :-

١ . وعي من يشخص (الوعي اللغوي للمؤسلب)

٢ . ووعي من هو موضوع التشخيص والأسلبة (المؤسلب) .

وتتميز الأسلبة ، بعملية تنظيمية يباشرها المؤسلب للغة الشخصية المؤسلبة ، يعاد في ضوئها خلق الاسلوب المؤسلب ومن خلاله يكتسب دلالة وأهمية جديدتين ، فلغة المؤسلب تنير وتلقي ضوءها على وعي ولغة المؤسلب المتضمنة فيها ، اذ تستخلص منها بعض العناصر ، وتترك بعضها الآخر في الظل ، ولكن مع هذا توجد نبرات وتناغم خصوصي بين اللغة وموضوع الأسلبة (لغة الشخصية المؤسلبة) ، والوعي اللغوي المعاصر لشخصية المؤسلب ، أنها تخلق صورة حرة للغة الآخرين [٢] ، ولكن من غير تلاعب أو ادخال لعناصر لغة المؤسلب في لغة المؤسلب .

٤ . التنويع : وهو نوع آخر من الأضاءة المتبادلة ، ويختلف عن الأسلبة فهو عبارة عن اضافة وادخال لغة المؤسلب في لغة المؤسَلب الشخصية الثانية ، (كلمة ، شكل ، صيغة ، جملة ٠٠٠الخ) أي أدخال صوغي من شأنه أن يغير لغة المؤسَلب الأصل عن وجهتها الأولى ، بحيث تشتمل على لغة أخرى موجودة فيها وبارزة هي لغة المؤسلب ، وهو تهجين مقصود من لدن المؤسلب يتفق وغاياته الشخصية [٣] .

---

(١) ينظر : أسلوبية الرواية : ٨٨ ، والمتكلم في الرواية : ١١٥ – ١١٦ ، والكلمة في الرواية : ١٤٩ .

(٢) ينظر : أسلوبية الرواية : ٣٥ و ٨٦ – ٨٨ . والسرد في الرواية المعاصرة : ٢٤٢ – ٢٤٣ ، والمتكلم في الرواية : ١١٦ ، والكلمة في الرواية : ١٤٩ – ١٥٠ .
(٣) ينظر : اسلوبية الرواية : ٨٥ ، والمتكلم في الرواية : ١١٥ – ١١٦ ، والكلمة في الرواية : ١٥٠ .

٥ . الباروديا أو (الأسلبة البارودية): وهي نوع من التنويع أو المحاكاة الساخرة المتهكمة للغة أدبية ، اذ تقوم أساسا على الصراع بين لغتين (لغة المشخص – المتهكم – ولغة المشخص – المتهكم منه) تفضح وتحطم أحداهما الأخرى ، على أن لا يكون هذا التحطيم بسيطاً وسطحياً للغة الآخرين ، فهي تعيد خلق العالم من جديد ، عبر كشفها لذلك العالم الآخر للآخرين بأسلوب هازئ [١] .

٦ . (تعالق اللغات عبر الحوار) أو (التلفت) : هو تنوع الحوارات والخطاب داخل خطاب متكلم واحد ، موجه لمخاطب ، وهو أيضاً تنوع لضمائر التكلم في خطاب احدى الشخصيات [٢] فهو بمثابة كبح لسير الكلام وقطع ملئ بإشارات غريبة لا تشير الى المتكلم [٣] وهو يقترب مما يدعى في بلاغتنا العربية فن (الألتفات) .

---

(١) ينظر : اسلوبية الرواية : ٣٥ - ٣٦ ، والمتكلم في الرواية : ١١٥ – ١١٦ ، والكلمة في الرواية : ١٤٩ - ١٥٢ .
(٢) (٣) ينظر : الصوت الاخر : ٣٣ – ٣٥ .

وهو (من أساليب العرب القديمة) والعرب قد تخاطب فتخبر عن الغائب والمعنى للشاهد فترجع الى الشاهد . ولعل الأصمعي أول من سماه (التفاتا)[١] . فهو أنصراف المتكلم من الخطاب الى الغيبة ومن الغيبة الى الحضور أو التكلم أو العكس [٢] .

ولعل أول من أستعمله وصرح به على صعيد النظرية والتطبيق هو الناقد فاضل ثامر [٣] .
ومن المصطلحات الجديدة التي أضافها نقدنا العربي ضمن هذا المحور :-

- (تكافؤ السرد)[٤]: وهو يعني ظاهرة سرد الأحداث من لدن أكثر من زاوية رؤية وسارد واحد ، فالحدث منظوراً أليه من زوايا مختلفة بل ومتضاربة ومتناقضة أحياناً . من غير أن تسيطر رؤية ما على مجرى سرد الرؤى الأخرى . بل هي تسير معاً وبشكل متناسب ومنسق ويتحقق التكافؤ السردي بطريقتين :-

أولا . أن تشترك معظم الشخصيات في سرد الأحداث وبشكل منسق ومنتظم .
كل من زاوية نظرها الخاصة .
ثانياً : أو أن تقترن الرؤية الموضوعية للأحداث . بالرؤية الذاتية لتضاف الى رؤية الراوي الموضوعي [٦].

" وفي الحالتين نحصل على رؤى ذاتية وموضوعية متعددة للأحداث " [٧]

---

(١) معجم النقد العربي القديم ، د. احمد مطلوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٩ : ١ / ٢٢ – ٢٢٤ .
(٢) م . ن : ١ / ٢٢١ – ٢٢٤ .
(٣) الصوت الآخر : ١٢٢ .
(٤) في أدبنا القصصي المعاصر : ٣٠ – ٣٢ .
(٥) ينظر في أدبنا القصصي المعاصر : ٣٠ – ٣١ .
(٦) م . ن : ٣١ .

٣ . أتجاه أصطلاحات أوسبنسكي في دراسة السارد في نقدنا العربي المعاصر .

لم يتأثر من النقدة العرب بإصطلاحات أوسبنسكي وخصوصاً في حيز التطبيق سوى الناقدة المصرية سيزا أحمد قاسم ، الدكتور شجاع العاني وفاضل ثامر وبعض محاولات سعيد يقطين ، واكتفى بقية النقاد الى الأشارة الى جهد أوسبنسكي أو الى ذكر تصنيفه في دراسة السارد من غير محاولة التعريف بمفردات هذا التصنيف .

وأساسا يقوم تصنيف الباحث الروسي بوريس أوسبنسكي على جهد ميخائيل باختين في (تعددية الصوت)[١] كما أن أوسبنسكي يعتمد على مصطلح رئيس في دراسته لأشكال السارد والمصطلح هو (المنظور) الذي طوره عن المصطلح الأنجلو – أمريكي (زاوية النظر) . أذ هو يرتبط بفن الرسم ، والفنون البصرية الأخرى ، فهو "مفهوم معياري في الرسم الأوربي منذ عصر النهضة ٠٠"[٢] يفترض (موقفا ثابتاً لا حركة فيه يتم منه تصوير الموضوع والنظر اليه " [٣] .

وتحدد سيزا قاسم مفهومها لمصطلح (المنظور) قائلة " إن المادة القصصية التي تقدم في العمل الروائي لا تقدم مجردة أو في صورة موضوعية تقريرية أنما تخضع لتنظيم خاص منسق من المنظور الذي ترى من خلاله ، ومصطلح المنظور مستمد من الفنون التشكيلية وبخاصة (كذا) الرسم إذ يتوقف شكل أي جسم تقع عليه العين والصورة التي نتلقاه بها على الوضع الذي ينظر منه الرأي إليه . ويستخدم هذا المصطلح المأخوذ من البصريات

في هذا المقام استخداما نقديا . ولا يجوز قصر مفهوم المنظور على أنه مصطلح فكري أو أيدولوجي أو انه يدل على موقف صاحب العمل الأدبي الفلسفي او رؤيته الفكرية فحسب اذ انه في هذا المجال يتسع ليشمل هذا المفهوم بالاضافة الى كونه (ادراكية) للمادة القصصية . فهي تقدم من خلال نفس مدركة ترى الاشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تتشكل بمنطلق رؤيتها الخاصة وزاويتها ، (ايديولوجية كانت او نفسية) بالاضافة الى المنطلق التعبيري الذي يختاره الكاتب ليقدم لنا بواسطته روايته، وموقفه الذي يختاره او يقع له من مستوى الزمان والمكان لكل من احداث الرواية والقارئ "[٤] .

---

(١) ينظر : شعرية التاليف : ٢٠-٢١.

(٢) م . ن : ١١ .

(٣) م . ن : ١١

(٤) بناء الرواية : ١٣٠.

وهو المفهوم عينه عند الناقدين شجاع العاني وفاضل ثامر[١] .

اما تصنيف اوسبنسكي ، فهو مؤلف من مستويات اربعة ، عالج فيها منظور السارد من حيث المستوى الايديلوجي ، والتعبيري ، والزماني – المكاني ، والنفسي ، والمستويات هي :

١ . "المنظور الايديلوجي "[٢] او "المستوى الايديلوجي "[٣]. وهو:

أ . "منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنيا "[٤]من قبل السارد "وهذا المستوى لايظهر منفصلا في بناء النص الحديث بل انه يتخلل كل اجزاء العمل "[٥]. او "منظومة القيم التي تحكم الشخصية من خلالها على العالم المحيط بها "[٦] .

ب . "ويقصد به منظومة القيم الاجتماعية التي تحكم العمل الادبي "[٧].

ج . (ويمثل المنظور الايديلوجي [٠٠٠] بناء القيم التحتي الشامل [كذا] للعمل الادبي الذي يبرز من خلال مستويات القيم المختلفة التي تطرح فيه "[٨].

وينقسم منظور السارد الايديلوجي ، في هذا المستوى الى قسمين هما :

اولا / منظور السارد الايديلوجي الخارجي : أي اننا نستطيع ان نتعرف على المنظومة او القيم الايديلوجية للسارد ، من خلال تعليقاته وتحليلاته المعرفية الواسعة لافعال الشخصيات داخل العمل ، فهو غير حاضر فيه بصفته الشخصية وانما هو يشبه(السارد الموضوعي) او (الخارجي)[٩].

---

(١) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٣/ ١٧١-١٧٢ والصوت الاخر :٦٨ .

(٢) ينظر : بناء الرواية : ١٣٤ ، والبناء الفني في الرواية العربية في العراق :٣/٣٩١ –٣٩٣ .

(٣) ينظر : البناء الفني لرواية الحرب في العراق : ١٦٦. و تحليل الخطاب الروائي :٢٩٤ .

و الصوت الاخر :٦٨. (٤) بناء الرواية :١٣٤ .

(٥) (٦) م . ن :١٥٨ .

(٧) البناء الفني لرواية الحرب في العراق : ١٦٦ .

(٨) ينظر الصوت الاخر :١٥٨

(٩) ينظر : تحليل الخطاب الروائي : ٢٩٤ .

ثانيا / منظور السارد الايديلوجي الداخلي : وهو منظور السارد الموجود داخل النص السردي على عكس السابق ، ونستطيع ان نتعرف على منظوره الايديلوجي من خلال وعيه الذاتي الذي يبرز في مواكبته للاحداث وتطوراتها [١].

٢ . (المنظور النفسي)[٢] او (المستوى النفسي)[٣] وهو:

أ . وهو يتعلق بـ"الصياغة بالواسطة التي تقدم من خلالها المادة القصصية الاحداث والشخصيات والمكان"[٤].

ب . "ويقصد به اسلوب الصياغة ، ويوصل الى وجود منظور موضوعي ، واخر ذاتي لصياغة مادة الرواية"[٥].

ج . وهو "الزاوية التي يقدم من خلالها العالم التخيلي "[٦].

ويتوزع منظور السارد النفسي في هذا المستوى على شكلين هما :

أولا . منظور السارد النفسي الذاتي : وذلك من خلال حضوره في النص القصصي نستطيع ان نتعرف على وعيه وارائه بصفته شخصية من شخصيات العمل الادبي[٧].

ويطلق عليه سعيد يقطين مصطلح (وجهة النظر المتحولة) وهي تنقسم عنده الى (وجهة نظر متحولة متتابعة)

---

(١) ينظر : تحليل الخطاب الروائي :٢٩٤.

(٢) ينظر : بناء الرواية :١٤٠ والبناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٣٩١/٣-٣٩٣ .

(٣) ينظر : البناء الفني لرواية الحرب في العراق : ١٦٦ ، و تحليل الخطاب الروائي :٢٩٤ و الصوت الاخر :٦٨ .

(٤) بناء الرواية : ١٤٠ .

(٥) البناء الفني لرواية الحرب في العراق :١٦٦.

(٦) الصوت الاخر : ٦٨ .

(٧) ينظر : بناء الرواية : ١٤٠، و البناء الفني لرواية الحرب في العراق :١٦٦ ، و تحليل الخطاب الروائي :٢٩٤

مثلا شخصية أ تقدم ب و ب تقدم ج و ج تقدم ب و ب تقدم أ وهكذا و (وجهة نظر متحولة انية) وهو ادراك اني غير متتابع لكل الشخصيات[١].

وتقسيم يقطين لهذا المنظور يشبه تقسيم سيزا قاسم مع فرق الاصطلاحات وهي :

أ . منظور السارد الذاتي الداخلي : ويقدم عبر السارد المشارك في النص[٢].

ب . منظور السارد الذاتي الخارجي : ويقدم عبر السارد الشاهد في النص[٣].وهو عند يقطين بـ(وجهة النظر المتحولة انيا) .

ثانيا . منظور السارد الموضوعي النفسي : وهذا اللون من السارد يكون خارج النص غير حاضر فيه على صعيد ، ويقدم لنا منظوره النفسي عبر تحليلاته المعرفية الواسعة ، التي بموجبها يتدخل ويعلق على افعال الشخصيات في القصة[٤].

وهو ينقسم ايضا الى :

أ . منظور السارد الموضوعي الداخلي : ويقدم عبر السارد الذي يتابع وعي شخصية من الشخصيات فنحن محكومون بوعي هذه الشخصية التي تكشف ذاتها . وغيرها من الشخصيات .فعندما تتحدث الشخصية (مثلا) الشخصية (أ) عن سلوك الشخصية (ب) نكون ازاء وصف او الادراك الخارجي لـ(أ) نحو (ب) في الوقت نفسه نحصل على ادراك داخلي للشخصية (أ) وهي تصف (ب) ويسميه سعيد يقطين بـ(وجهة النظر الثابتة)[٥].

ب . منظور السارد الموضوعي الخارجي : وهو السارد غير الموجود على صعيد النص فهو سارد موضوعي يقدم لنا الاحداث تقديما خارجيا عبر شخص عارف ببواطن الامور يعرف ماخفي وماظهر في السلوك وهذه المعرفة لا تتاتى لشاهد العيان [٦] فلا وسيلة له للتوصل اليها سوى طريق التخمين او الافتراض

---

(١) ينظر : تحليل الخطاب الروائي :٢٩٥ .

(٢) ينظر : بناء الرواية : ١٤١ .

(٣) م. ن : ١٤١ .

(٤) م . ن : ١٤١ .

(٥) ينظر : بناء الرواية : ١٤١ – ١٤٢ و١٥١ ، و تحليل الخطاب الروائي : ٢٩٥.

(٦) ينظر : بناء الرواية : ١٤١ .

سواء عن طريق الاشارات او عن طريق اسقاط خبرته الخاصة على ما يرى[١].

اما الناقد المغربي سعيد يقطين فيصطلح على (منظور السارد الموضوعي الداخلي والخارجي)

بـ " ١ . وجهة نظر ثابتة + ادراك خارجي

٢ . وجهة نظر ثابتة + استبطان شخصية +ستظار الشخصيات الاخرى " [٢] .

غير أن مقاربة الناقدة المصرية سيزا قاسم ، هي الأكثر يسراً وسهولة على الفهم فهي تقارب مصطلح (المنظور النفسي) وتفرعاته ، ومصطلحات الناقد الفرنسي (جان بويون) الذي سنأتي على ذكره ، فهي تمثله على هذا النحو :-

١ . " المنظور الموضوعي الخارجي . (الرؤية من الخارج)
٢ . المنظور الموضوعي الداخلي . (الرؤية من الوراء)

٣ . المنظور الذاتي الخارجي . (الرؤية مع) .
٤ . المنظور الذاتي الداخلي .(الرؤية مع) " [٣]

وهي لم تكتف بهذه المقاربة فقط لإيضاح مفهوم مصطلح (المنظور الذاتي والخارجي) بل لجأت الى افتراض بعض المصطلحات السينمائية فهي تقول : " فالمنظور الذاتي يمثل الكاميرا وهي مركبة على عين شخصية من الشخصيات ننظر من خلال منظورها فنرى ما يدخل في مجال هذه العين ويخفي عنا ما خرج عن دائرة رؤية هذا الشخص بعينه .

أما المنظور الموضوعي فالكاميرا خارج الشخصيات قد تنفتح العدسة فترى المنظر الكلي وتظهر لنا (بانوراما) عامة أو منظر شامل مفتوح أو قد تضيق فتتركز على جانب من الصورة أو تضيق أكثر فنرى صورة عن قرب (CLOSE UP) نتعرف من خلالها على أدق التفاصيل وعلى خلجات نفس الشخصية وانعكاساتها "[٤]

---

(١) م . ن : ١٤١
(٢) تحليل الخطاب الروائي : ٢٩٥ .
(٣) بناء الرواية : ١٤١ .
(٤) م .ن : ١٥١ .

فمصطلح (الصورة عن قرب)* هو مصطلح سينمائي يعني :

١ – " لقطة قريبة CLOSE SHOT

اللقطة التي تقترب منها الكاميرا من الجسم بقصد تأكيد ناحية تفصيلية معينة " [١]

٢ – "اللقطة القريبة CLOSE SHOT

أصطلاح فني يستخدمه بعض السينمائيين ، وهو يعني أن الكاميرا في وضع قريب من الشيء المراد تصويره [٢].

٣ – " اللقطة القريبة CLOSE UP

هي اللقطة القريبة التي تبدو كبيرة على الشاشة ، وهي بالنسبة للأنسان عبارة عن اللقطة التي تعرض الرأس حتى الكتفين ، وبالنسبة للأشياء هي اللقطة التي تظهرها بحجم كبير ، وهي أقرب وأكبر من اللقطة المتوسطة " [٣]

وهذا المصطلح السينمائي هو شائع اليوم (وغيره من المصطلحات السينمائية) في لغة نقدنا السردي ، والبحث لا يحبذ مثل هذه المقاربات أو الاقتراضات ، لأنها مجهولة عند بعض القارئ ، هذا إن لم يكن بعض المثقفين الأكاديميين لا يعرفون أصلاً قسما منها كـ (الفلاش باك ، والمونتاج واللقطة القريبة ، وما الى ذلك ...

٣ – (المنظور على مستوى الزمان والمكان) [٤] أو (المستوى المكاني – الزماني) [٥]

والمصطلح الثاني هو الأدق لأنه منقول من سبنسكي ، بينما الأول متصرف فيه إذ

---

(١) السينما آلة وفن - تطور فن السينما ، ألبرت فولتون ، تر ، صلاح عز الدين وفؤاد كامل مكتبة مصر – القاهرة ، ط١ ،١٩٦٢ :١٨
(٢) معجم الفن السينمائي ، احمد كامل مرسي ومجدي وهبة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ،ط١ ، ١٩٧٣ :٧١
(٣) م . ن : ٧١
(٤) بناء الرواية : ١٥٧ . والبناء الفني لرواية الحرب في العراق :١٦٩ . و الصوت الآخر : ٦٨ .
(٥) تحليل الخطاب الروائي : ٢٩٤ .

* والأفضل أن يقال (الصورة من قرب) وليس (عن)

قدم (الزمان) على (المكان) وعند أوسبنسكي العكس، [١] وهو يعني :

١. رؤوية السارد للزمان في القصة, عبر موقعها فيها.[٢]
٢. "ويقصد بها تحديد الأطار العام لهذين العنصرين ".[٣]
٣. " أما المستوى المكاني – الزماني فيعاين فيها موقع الراوي مكانيا وزمانيا من القصة وشخصياتها".[٤]

وينقسم هذا المنظور (للمكان والزمان) إلى رؤية:

- داخلية: وهي رؤية السارد المشارك في القصة للمكان والزمان عبر حضوره في النص.[٥]
- خارجية وهي رؤية الكاتب/السارد, الذي لا يتمتع بالحضور في القصة بل هو ينظر من علة إلى المكان والزمان عبر شخصياته, عكس الأول الذي نستطيع رؤية منظوره على قدر مشاركته.[٦]

٤. (المنظور على المستوى التعبيري)[٧] أو (المنظور التعبيري)[٨] أو (المستوى التعبيري)[٩] وهو يعني:

أ- "هو الأسلوب الذي تعبر الشخصية عن نفسها من خلاله".[١٠]
ب-"ويقصد به الأسلوب الذي تعتمده الشخصية للتعبير عن مكنوناتها الداخلية ".[١١]
ج-وهو" يبحث [...] عن تحولات وجهة النظر ولانتقال من وجهة نظر إلى أخرى. كما يبحث في العلاقات التي يقيمها الراوي مع خطاب الشخصيات ".[١٢]

وهذا المنظور ينقسم إلى حسب رؤية السارد إلى قسمين, سنصطلح على الأول (المنظور التعبيري السارد الخارجي أو الموضوعي) والثاني بـ (المنظور التعبيري للسارد الداخلي أو الذاتي.

اولا: المنظور التعبيري للسارد الخارجي/الموضوعي: وهو المنظور الذي يعمل السارد فيه على نقل كلام الشخصيات بكل جزئياته من الصوتية منها,[١] فهو قد "ينقل كلام الشخصية بحذافيره أو قد يصبغه بصبغته الخاصة, ومن هنا تأتي مستويات مختلفة, في المنظور التعبيري, فقد يقترب منظور الراوي

---

[١] ينظر: شعرية التأليف: ٦٩.
[٢] ينظر: بناء الرواية: ١٥٨/١٥٧.
[٣] البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٦٦.
[٤] تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٥.
[٥] ينظر: بناء الرواية: ١٥٧-١٥٩.
[٦] م . ن: ١٥٧ - ١٥٩
[٧] ينظر: بناء الرواية: ١٥٧-١٥٩. والبناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٣٩١/٣-٣٩٣.
[٨] ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٦٦.
[٩] ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٤ و الصوت الآخر: ٦٨.
[١٠] بناء الرواية: ١٥٨.
[١١] البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٦٩.
[١٢] تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٤.
[١] ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٥.

مـن منظـور الشخصـية, وقـد يبتعـد عنـه".[٢] إذا فمنظـور السـارد الخارجي هنا يتوزع على مستويين هما:

أ- الكلام المباشر: ويقابله (الحوار), فالسارد هنا يمارس وظيفة الناقل لكلام الشخصيات المتحاورة.[٣]

ب- الكلام غير المباشر: والسارد هنا يلجأ إلى إدخال كلام الشخصية في سياق كلامه[٤] " فيحدث تداخل بين القولين ويصح الصوت مزدوجا " [٥] والكلام غير المباشر حسبما يقول بيير جيرو يفقد الجملة نبرتها المعبرة والمؤثرة[٦] وذلك لأن "الرسالة اللغوية تحمل في طياتها أغراضا مختلفة منها ما يترتب على المتكلم أو المتلقي أو الرسالة نفسها. ونقل الرسالة من تركيب إلى تركيب يفقدها إلى حد بعيد الأبعاد النفسية التي تربطها بقائلها الأصل أو يضفي عليها ظلالا من أسلوب الناقل ".[٧]

ثانيا : المنظور التعبيري للسارد الداخلي / الذاتي : وهو المنظور الذي تختص فيه رؤية السارد الخارجي (الموضوعي) ازاء رؤيو السارد الداخلي في الرواية . وذلك بصفته ان هذا الاخير احدى شخصيات النص السردي المشاركة في الاحداث . لذا نرى مجريات الاحداث اولا باول عبر وعي هذه الشخصية وعلاقتها بما يحيط من حولها من تطورات ونحو سير الحدث داخل الرواية [٨]

٢- إتجاه اصطلاحات المذهب الإنجلو – أميركي في دراسة السارد في النقد الأدبي العربي الحديث

ولعل أبرز أعلام هذا الاتجاه (الانجلو – اميركيين) هم كل من بيرسي لوبوك ، و نورمان فريدمان ، وواين. سي بوث ، ويبدو أن قسماً كبيراً من نقدتنا العرب قد تأثر باصلاحات هذا الفريق سواء على مستوى التمهيد النظري في دراساتهم النقدية للسارد ، أم على صعيد التطبيق العملي. و قلنا أنه من الصعب الادعاء أو الزعم بوجود منهج صرف أو اصطلاحات مذهب خالصة في دراسة السارد في نقدنا العربي سواء على صعيد النظرية أم الممارسة بمعزل عن غيرها من الاصطلاحات ومذاهبها في دراسة السارد ، بل هي خليط متمازج ، وإنما اقتضى الفصل بينهما لغايات منهجية أردنا أن تبين منها حجم الاستعمال الاصطلاحي وتداوله بين النقدة أولاً ، وميلهم من بعدها لأي الاتجاهات الغربية ثانياً ، وممن تأثروا بالمذهب الانجلو – أميركي: (سيزا قاسم ، حميد حمداني ، انجيل بطرس سمعان ، حسن البنا ، سعيد يقطين ، شجاع العاني ، عبدالعالي بوطيب ، عبدالله إبراهيم ، فاضل ثامر ، سعيد الغانمي ، يمنى العيد ، غسان إسماعيل عبدالخالق ، ناظم عوده خضر ، عدنان خالد عبدالله ...) وغيرهم.

وسيتخذ البحث التقسيم السابق الذي لحظناه وتابعنا من خلاله أثر اصطلاحات أقلام المذهب الروسي في النقد العربي الحديث ، وسنبدأ باتجاه لوبوك في دراسة السارد :

١- اتجاه اصطلاحات بيرسي لوبوك في دراسة السارد في النقد الأدبي العربي الحديث.

ولوبوك هو أقدم من نظر للسارد بعد توما شفسكي ، متاثراً بهنري جيمس الذي دعا إلى هجر سلطة السارد العارف بكل شيء عن عوالم قصته الفنية. وكانت رؤيته لذلك العالم هي أشبه ما تكون برؤية الله ، فدعا إلى أن يتخذ الكاتب مركزاً له (Center) أو بؤرة (Focus) يرى عبرها إلى أحداث عالمه المتخيل[١].

---

[٢] بناء الرواية: ١٥٨

[٣] ينظر: بناء الرواية: ١٥٩ ، و تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٥.

[٤] ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٥.

[٥] بناء الرواية: ١٥٩.

[٦] ينظر: الأسلوب والأسلوبية, بييرجيرو ، تر ، د. منذر عياشي, مط. مركز الانماء القومي ، بيروت, ط١, د.ت:٦٦-٦٨.

[٧] بناء الرواية: ١٥٩.

[٨]) ينظر : تحليل الخطاب الروائي : ٢٩٥ .

[١] ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١٧١.

فالبؤرة أو المركز: هو جعل أحداث المتن السردي داخل وعي احدى شخصياته (السارد/ البطل) ليجري تمثيلها عبر مشاركتها في تلك الأحداث من غير تدخل لأي سلطة تحكم ذلك الوعي أو توجهه.

وتعريف(البؤرة) أو(المركز) السابق هو ما يسمى اليوم بـ "وجهة النظر" ويرى البحث ، ان استعمال المصطلح (Point of View) ، وتعريبه بوجهة النظر هو استعمال مغلوط ، وهذا ما ثبتته الناقدة الدكتورة انجيل بطرس سمعان إذ ترى "وقد استخدمنا هنا التعبير العربي "وجهة النظر" لترجمة التعبير الإنجليزي Point of View ، وهو التعبير الذي استخدمته

هنري جيمس ، ودأب النقاد من بعده على استخدامه. بالرغم مما يبدو من عدم دقته ، والذي نرى أنه أقرب إلى التعبير الإنجليزي من غيره كـ (زاوية الرؤية)[1]".

ويبدو أن الناقدة انجيل بطرس سمعان اضطرت إلى استعمال التعبير غير الصائب "وجهة النظر" لكثرة استعماله وتداوله ، على الرغم من عدم دقته كما ترى هي ذلك وهي رؤية صائبة وصحيحة ، إلا أن فقدنا العربي لم يتبينها ولم يستطع الحاضر في تعريب المصطلح من عدم دقة فجرى إلى الآن استعمال "وجهة النظر"[2] ، إلا أن هذا لم يمنع من استعمال بعض الباحثين التعبير الأسلم (زاوية الرؤية)[3] ، ويبدو من دلالة المصطلح هذا (زاوية الرؤية) أنه اصطلاح أصله غير فني أو أدبي ، إنما جاء من علم الهندسة أو الرسم[4].

بعدما أرسى هنري جيمس مصطلح "زاوية الرؤية" أو "النظر" جاء بيرسي لبوك لينظر له. ولكن قبل الخوض في اشكال السارد وزوايا السارد عند بيرسي ليوك ، نأتي على تعريف (زاوية الرؤية/ النظر) غير الذي اتخذناه في بداية الفقرة السابقة ، وسيأخذ البحث تعريف (الرؤية) في:

أولا : المعجم العربي القديم.

ثانيا : المعاجم الأدبية المتخصصة.

ثالثا : الدراسات النقدية.

أولا : معنى (الرؤية) في المعجم العربي القديم

قال الخليل: "ورأيت بعين رؤية [.....] ورأيته رأي العين ، أي: حيث يقع البصر عليه [...] ، وتقول: تراءى لي فلان رأي: تصدى لك لتراه [.....] والمرآة: التي ينظر فيها ،

والجميع ، المرائي [....] وأما البصر بالعين فهو رؤية [....] ونقول للذي يُريك شيئاً فهو مَرُىْء"[1].

---

[1] وجهة النظر في الرواية المصرية ، مجلة فصول، القاهرة ، مج ٢ ، ع٢ ، ١٩٨٢: ١٠٣.

[2] بناء الرواية : ١٣٠. و مستويات دراسة النص الروائي : ١٨١.
و البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١٧١.

[3] بنية النص السردي ، ٤٦.
٢- الراوي الموقع والشكل : ٣٣.

[4] ينظر: بناء الرواية: ١٣٠ ، والنقد البنيوي والنص الروائي: ١٢٥/٢-١٢٧ وترى يمنى العيد باستبدال مصطلح (زاوية الرؤية) بـ (زاوية النظر) لأنه الأصوب عندها ، وعندنا كلاهما صائب ما دامت فيهما كلمة (زاوية) لا (وجهة) لأنها تميل على الفنون التشكيلية وبناء المنظور في اللوحة ، ينظر تقنيات السرد الروائي: ١١٥-١١٦.

[1] معجم العين: ياء الراء والياء الهمزة (رأي) .

فالرواية عند الخليل إذاً هي رؤية البصر وما وقعت عليه العين ، وهو يكاد يشبه رأي الغربيين – كما سنرى في تحديدها ، والرؤية أيضاً "النظر بالعين والقلب"[٢] ، واسترأيت بمعنى رؤية العين ، ويقال ارتأيت من رأى القلب ، كقولهم:

ألا أيها المرتئي في الأمور سيجلو العمر عنك تبيانها

وهي أيضاً – أي الرؤية – بمعنى المنظر[٣]. و(الرؤيا): "ما رأيته في منامك"[٤] والعرب تجمع ما كان على همز ما كان من رأيت ، على (رؤى) بالتنوين[٥].

ثانيا : تعريف (الرؤية) في عدد من المعاجم الأدبية المتخصصة .

الرؤية Vision

"١" وجهة نظر ، يتم بحسبها تحديد الخرافة (القصة) المحكية. [....].

٣) ويرى (تودوروف) بأن اختزال السرد إلى "الرؤية" ليس ادراكاً لوجود الكتابة.

٤) و [....] هي تجميع لمختلف وجهات النظر ، حول نفس الحدث "[٦].

كما يعني المصطلح رؤية السارد الشخصيات ، وهي تشمل -أي الرؤية- والأبعاد النفسية والمادية ، وهي اجمالاً تعبر عن وعي الناظر للذوات وموقعه منها[٧].

ويحددها باحث آخر ، بأنها "الوعي الاجتماعي الذي يشتمل على الايديولوجية (الرؤى الفكرية) والسيكولوجية الاجتماعية[٨]. وهناك خلط في مفهوم الرؤية : فهناك تلك ا لنزعة التبسيطية التي تسمي جوانب مختلفة في الفن والعالم الداخلي رؤية فكرية. وتشتمل السيكولوجيا الاجتماعية كل الأوجه الحدسية العقلية والإرادية والحدسية في الإدراك الإنساني ، وتشمل السيكولوجيا الفردية العالم الداخلي للإنسان. والخصائص الشخصية والانطباعات والخواطر التي لا ينتظمها نسق والمعاني والانفعالات والميول والسمات

المميزة للشخصية والعادات واللاشعور [.....] وليس ثمة تضاد مطلق بين الفكر والشعور أو بين المعرفة والأثر الانفعالي. فالأدب يُقدم نماذج وتعميمات لظواهر الحياة. ولا ينفصل في عملية الخلق ما هو انفعالي عما هو معرفي وخاصة عند خلق النماذج ويتحول الانفعال إلى فلسفة في الفن الروائي ولكنها فلسفة تقدم في شكل يتمثلها انفعالياً [....] فليست الرؤية الفنية نظرة إلى العالم متجسدة في صور[١].

ثالثا : مفهوم الرؤية في الدراسات النقدية العربية

١- وهي تدرس "علاقة الراوي بالأحداث التي يرويها ، أي الزاوية التي ينظر منها إلى هذه الأحداث ، وكيفية حصولها إليه"[٢]. وهي أيضاً درجة حضور السارد في النص وموقعه فيه ، حيث يتيح لنا حضور السارد "التمييز بين طريقه في الكتابة الروائية وأخرى"[٣].

٢- وهي الطريقة التي يتلقى بها الراوي معرفته عن الشخصيات[٤]. كما تتصل هذه الطريقة "بدورها بالشكل الذي يعرضه علينا ويقدمه لنا"[٥] السارد .

---

[٢] لسان العرب: مادة (رأي)

[٣] ينظر : م. ن : مادة (رأي)

[٤] ينظر : م. ن : مادة (رأي)

[٥] ينظر : م. ن : مادة (رأي)

[٦] معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ١٠٦-١٠٧.

(٧) ينظر: المصطلحات الأدبية الحديثة: ٦٩-٧٠.

(٨) ينظر : معجم المصطلحات الادبية ، اعداد ، ابراهيم فتحي ، لبنان ناشرون ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩ : ١٨٨

[١] معجم المصطلحات الأدبية: ١٨٨-١٩٠.

[٢] مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : ٩٩/٢.

[٣] السرد في روايات محمد زفزاف: ٢٣.

[٤] ينظر تحليل الخطاب الروائي : ٢٩٣.

[٥] النظرية البنائية في النقد الأدبي: ٤٣٧.

"وتعرف الرؤية (Vision) ، بأنها "الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها" ، و يمكن أن تنضوي تحت كلمة "الأحداث" ، هنا ، كل عن عناصر بناء القصة ، و أبرزها الخلفية والزمانية والمكانية لكل الأحداث ، وطبيعة الشخصيات التي تكونها أو تكون على علاقة مباشرة أو غير مباشرة بها فالرؤية تتجسد من خلال منظور الراوي لمادة القصة, فهي تخضع لإرادته ولموقفه الفكري ، وهو يحدد بوساطتها ، أي بميزاتها الخاصة التي تحدد طبيعة الراوي الذي يقف خلفها. فهما متداخلان ومترابطان ، وكل منهما ينهض على الآخر ، فلا رؤية بدون راو ، و لا راو بدون رؤية. وينعكس هذا التداخل بصورة مباشرة على بناء المادة القصصية فالرؤية تحدد إلى درجة كبرى نوع البناء ونمط العلاقات بين العناصر الفنية ، لسبب الأساسي وهو أنها تملك هيمنة شبه مطلقة على تلك العناصر. إن الرؤية تسفر عن الموقف الخاص للراوي إزاء عالم القصة ، لأن كل فكرة "تتحدد بالنسبة للذي يحملها. والأفق الذي تستهدفه"[٦] ، والرؤية عند الناقد عبدالله إبراهيم تعني أيضاً "وجهة النظر البصرية والفكرية والجمالية التي تقدم الى المتلقي عالماً فنياً

تقوم بتكوينه أو نقله عن رؤية أخرى ، وهذا يفرض الوقوف عند الراوي الذي تنبثق منه هذه الرؤية"[١]. وهذا المفهوم الأخير لـ "الرؤية" هو صدى لمفهومها عند تودوروف وجيرار جينيف اللذان يريان أن "الرؤية" أصلها يدل على "الاستعارة البصرية أو المضمون البصري"[٢]. والذي يتفق مع المعنى المعجمي العربي القديم لها زيادة على الجوانب الفكرية والنفسية والجمالية لها ،وهذا المفهوم هو ما ذهبت إليه الدكتورة سيزا قاسم[٣].

إذاً فثمة اتفاق على أن مفهوم مصطلح الرؤية جاء من البصريات ثم توسع الغرب فيه ليشمل على الرؤية بالعين للمظاهر الخارجية ، والرؤية بمعنى العلم بالخفايا أي الرؤية للمظاهر الباطنية أو الرؤية الباطنية ، فالرؤية إذاً مظهر مهم من مظاهر العمل الأدبي وخاصة منه الحكاية وهو يحيلنا إلى الطريقة التي ينظر بها الراوي وبالتالي القارئ المحتمل إلى الأحداث المروية"[٤].

أما عن استعمالاته – أي الرؤية Vision في نقدنا العربي ، فقد استعمل مرادفاً له "وجهة النظر" المصطلح الانجلو - اميركي[٥] ، واستعمل بعضهم مصطلح "النظرة"[٥] ، وبعضهم الآخر استعمل مصطلح "الرؤيا" – بالألف - ، بدلاً من "الرؤية" ومسبوغه في ذلك هو "أحاول هنا أن أكسب مصطلح الرؤيا دلالة اصطلاحية خاصة تجعله يختلف عن مصطلح "الرؤية" فالرؤيا مصطلح يشير إضافة إلى دلالته الحلمية إلى المنظور الفكري والفلسفي ووجهة النظر، بينما يشير مصطلح الرؤية إلى المشاهدة البصرية والفعل الحسي للمنظور"[٦].

ويرى البحث أن هذا التوسع في مصطلح "الرؤيا" لا يمكن الركون إليه لأنه غير دقيق والمسألة معكوسة ، فنحن نجد أن العرب في معاجمهم قد توسعوا في مصطلح "الرؤية" لا "الرؤيا" ، فالأول يدل على الرؤية بالعين أو البصرية ، والرؤية تعني العلم وهي من رؤية القلب والعقل ، وهو يدل على المنظر والمنظور ، ومنه كانت "المرآة" وفي المثل "تخبر عن مجهوله مرآته" أي ظاهره يدل على باطنه"[٧] و "فلان يتراءى

---

[٦] المتخيل السردي: ٦٠-٦١.
[١] المتخيل السردي : ١١٦-١١٧.
[٢] ينظر: خطاب الحكاية : ٢٠١ . وقضايا الشعرية : ٥٢.
[٣] ينظر: بناء الرواية : ١٣٣.
[٤] الصوت الآخر: ٦٧.
[٥] ينظر : البنية القصصية في رسالة الغفران : ٦٧ .
(٦) الصوت الآخر: ١٧.
[٧] ينظر : معجم لسان العرب: مادة (رأى) .

برأي فلان إذا كان يرى راه ويميل إليه ويقتدي به"[1] وكذلك نرى النحويين قد توسعوا في "رأى" إذ جعلوا "الرؤية" لا "الرؤيا" بمعنى "رؤية العين" ، و"رؤية القلب" والتي هي بمعنى العلم والتي انزلوها منزلة "الرؤيا" هنا"[2].

أما المصطلح الثاني "الرؤيا" فنراه لا يحمل عندهم – أي العرب – سوى الرؤيا الصالحة في المنام وهذا المعنى طبعاً جاء من القرآن[3] ، أو هي تكاد تحمل كل ما هو محجوب ومغيب أو غائب باطناً عن النظر ، وربما يكون منها "الرائي"[4] ، وهي بالتالي لا تحمل معنى الأبصار الظاهري الذي تحمله "الرؤية" وفي هذا ثلمة كبيرة ستدخل في تصنيف جان بويون ، لأن احدى مستويات "الرؤية" لديه ، هي الرؤية الخارجية البصرية وعليه فيمكننا أن نسير مع توسع معجمنا العربي القديم في معنى "الرؤية" ، لا "الرؤيا" لأنه خلاف المراد كما مضى.

ولعل أفضل توسيع لمصطلح "الرؤية" هو توسيع الناقد المغربي سعيد يقطين[5] إذ يقول بشأنها – أي الرؤية –" وإذا استعمل "الرؤية" ، فإنني أضمنها كل الأبعاد ، التي ليس "البعد البصري" الذي حاول جينيت تجنبه إلاّ واحدا منها. ولعل فعل "رأى" في اللغة العربية محمل بكل هذه الأبعاد ا لتي سنحاول توسيعها في حديثنا عن النص"[6]. ويقول كذلك عن "الرؤية" "فإننا حين نستعمل "الرؤية السردية" كمقولة مركزية ، نحملها بما يتصل بوضع الراوي وموقعه في ارسال القصة. وذلك من خلال ربط ما يتعلق بـ "الضمير السردي" و"المستوى السردي" كما حددهما جينيث"[7].

كما أن هذا الباحث فاضل ثامر الذي اراد توسيع مصطلح (الرؤيا) على (الرؤية) لم يُطبق ما قاله في كتابه ، إذ نلمس عنده اضطراباً في الاستعمال فهو يستعمل تارة "الرؤيا" وأخرى "الرؤية" فضلاً عن استعماله غيرهما من المصطلحات البديلة أيضاً[8].

ولا نرى في هذه الاستعمالات – أي النظرة ، أو من استعمل (وجهة النظر) مرادفاً للرؤية أو الرؤيا – دقة علمية. إلا أن هذا الاعتراض لم ولن يمنع بطبيعة الحال شيوع مصطلح الرؤية والرؤيا وغيرها في ميدان النقد السردي العربي.

أما فيما يخص أصناف زاوية النظر أو الرؤية عند بيرسي لبوك ، فإننا لن نجدها منظمة تنظيماً علمياً أو منهجياً[1] ، يسهل للباحث الرجوع إليها دون عناء ، بل أن البحث وجد أن أصناف زاوية الرؤية أو أنواع السارد – إن صح التعبير – هي من استنتاج نقدتنا العربي بعد قراءتهم لكتاب بيرسي لبوك (صفة الرواية) ، فبرسي لم ينظر إلى السارد قط ولم يُعن به مطلقاً ، بل توجه إلى – أي السارد – بصفته اسلوباً يعرضه كاتب القصة وموضعه حيث شاء ، فجل كلامه كان على المظاهر الاسلوبية التي يعرض بها الكاتب السارد قصته ، ولم نجد تسميات أو اصطلاحات صريحة في كتاب لبوك تدل على أنواعه ، بل هي توصيفات له تنبع من أنماط العرض القصصي نفسه ، وعليه سنقول (تجوزاً) أن بيرسي لبوك ميز بين نوعين من أنواع السارد أو زاويتين من الرؤية هما:

---

(1) معجم العين: مادة (رأى)

(2) ينظر: شرح التصريح على التوضيح ، للشيخ خالد الأزهري ، وحاشية الشيخ يس بن زين الدين العليمي . دار احياء الكتب العربية ، مصر ، د. ط ، د. ت : ١/ ٢٥٠-٢٥١ و ٢٦٤-٢٦٧.

(3) ينظر لسان العرب: مادة (رأى)

(4) م. ن: مادة (رأى)

(5) ينظر: انفتاح النص الروائي: ١٤٦-١٥١.

(6) تحليل الخطاب الروائي: ٣٠٨-٣٠٩.

(7) م. ت: ٣٠٨.

(8) ينظر: الصوت الآخر: ٦٥-٦٨ وما يليها.

(1) ينظر: اسلوبية الرواية : ٣٢ وتحليل الخطاب الروائي : ٢٨٦ .

١- المؤلف غير الممسرح ، "[٢] " التقديم المباشر "[٣].
او "الاسلوب الوصفي"[٤] أو " الاسلوب المباشر [٥] "التقديم البانورامي"[٦]
٢-"السارد الممسرح"[٧] ، أو "التقديم غير المباشر"[٨] ، أو "الاسلوب الدرامي"[٩] أو " الاسلوب غير المباشر [١٠] "التقديم المشهدي"[١١] ، هذه هي أهم المصطلحات التي شاعت ، وقسم منها قريب من مراد لبوك والقسم الاخر بعيد جدا عنه اذ هو متداخل مع مصطلحات بوث وخصوصا " الممسرح " و" غير الممسرح " ، إلا أننا نرى – بعد قراءتنا لكتاب لبوك (ضيعة الرواية) أكثرها قرباً هي مصطلحات الناقد سعيد يقطين. إذ أن بقية المصطلحات هي توصيفات دلالية لمصطلحي لبوك (التقديم البانورامي) و (التقديم المشهدي) أو المسرحي ، ومفهوم هذين المصطلحين هما:

١. التقديم البانورامي: وهو التقديم الذي يتصف السارد فيه بعرض أو تصوير دقائق ومفاصل وقضايا الأحداث ومجرياتها كلها ، ويتسم بمعرفة واسعة تبيح له اختراق الحجب وكسف اسرار الشخصيات وتحديد مصائرها وتوجيه الأحداث فيها. من غير معرفة مصدر علمه ، أو معرفة من هو؟ ومن أين يرى؟ وما موقعه من العالم الفني؟ فهو الكاتب نفسه[١] ، الذي يكون مطلق المعرفة ، ولربما يقترب نوع السارد في هذا التقديم من اسلوب هنري جيمس المسمى التقديم البانورامي بـ (السارد العاكس) أو "المرآة" لأنه يعكس لنا الأحداث من خلال معرفته بوعي الشخصيات وخفايا الأحداث ، مع غيابه عن مجرياتها ويتخذ صيغة ضمير الغائب.[٢]
٢. التقديم المشهدي: أو المسرحي : وهو عبارة عن تقديم الشخصيات لأحداث القصة نفسها ، من غير تدخل الكاتب العارف ، إذ يقدمها سارد (البطل) يشارك بقية الشخصيات في سير الأحداث ، وتكون معرفته على قدر مشاركته فيها ، ويكون الراوي في التقديم المشهدي ممسرحاً أي حاضراً في النص السردي
إذ يقدم مجريات السرد للمتلقي بصيغة ضمير المتكلم عبر مشاركته فيها [٣].
وهناك مصطلح آخر يمت بصلة لـ "التقديم المشهدي" وهو (المسرحة) (Dramatiziation) وهي تعني أن الكاتب يتخلى عن دوره العارف بكل شيء من خبايا عالمه الفني (القصصي) ليقوم بموضعة شخصية ما في القصة لتقوم بتأدية دوره عبر مشاركتها فيه. إذ يكون عرض الأحداث فيها كما في المسرح عبر صراع الشخصيات لقدرها ، وحوارها وغير ذلك[٣].
ويميز الناقد سعيد يقطين مصطلحاً آخر (ضمن إطار علاقة السارد بالقصة) عند لبوك هو "اللوحات" وهو يعني بها (المشاهد المسرحية) التي يغدو فيها كل شيء ممسرحاً سواء كان السارد / البطل أم الحدث أم الشخصيات وما إلى ذلك. ثم يورد يقطين اجمالاً لأربع زوايا في

---

(٢) عن اللغة التكنيك في القصة والرواية ، نموذج تحليلي من يوسف ادريس ، فصول ، القاهرة، مج ٥ ، ع١ ، ١٩٨٤: ١٣٧ .
(٣) وجهة النظر في الرواية المصرية : ١٠٥
(٤) اسلوبية الرواية: ٣٢-٣٣. (٥) بنية النص السردي : ١٥
(٦)تحليل الخطاب الروائي: ٢٨٦.
(٧)عن اللغة والتكنيك في القصة والرواية: ١٣٧ وتحليل الخطاب الروائي: ٢٨٥-٢٨٦.
(٨)وجهة النظر في الرواية المصرية: ١٠٥.
(٩) اسلوبية الرواية : ٣٢ (١٠) بنية النص السردي: ١٥
(١١) تحليل الخطاب الروائي: ٢٨٦.
[١] ينظر: وجهة النظر في الرواية المصرية: ١٠٥ و اسلوبية الرواية: ٣٢، وتحليل الخطاب الروائي: ٢٨٦.
[٢] ينظر : اسلوبية الرواية: ٣٢. وعن اللغة والتكنيك في القصة والرواية: ١٣٧.
و تحليل الخطاب الروائي: ٢٨٥-٢٨٦.
[٣] ينظر : الصوت الآخر: ٨٠ و٨٣ ، و تحليل الخطاب الروائي: ٢٨٥.
وجهة النظر في الرواية المصرية: ١٠٥.

الرؤية الأولى تخص التقديم البانورامي (الذي مضى عرضه) والأخريات يتبعن (التقديم المشهدي) عند لبوك ، نقلها يقطين من (جاب لينتفلت) وهي:"

١. التجاوز البانورامي حيث هيمنة الراوي.
٢. الذهن المعروض حينما يتركز التقديم على شخصية محورية.
٣. الدراما الخالصة: حيث غياب الراوي.
٤. الراوي الممسرح الذي يتم التقديم من خلاله وهو شخصية محورية "[١].

ان حيز استعمالات مصطلحات الناقد بيرسي لبوك في نقدنا الادبي الحديث ، ضئيل جدا ، بل هو يكاد لا يذكر الى جنب كل من بوت وفريد مان ، وهؤلاء كلهم لا يكاد يكون لهم ذكرا ازاء مصطلحات الاتجاه الفرنسي .

٢. اتجاه اصطلاحات نورمان فريدمان في دراسة السارد في النقد الأدبي العربي المعاصر

قبل محاولة نورمان فريدمان لتصنيف زوايا الرؤية / النظر سبقته محاولة قام بها كل من الناقدين كلينث بروكيس وروبربين وارين في كتابهما "فهم الرواية" سنة ١٩٤٣[٢] ، وقد انفرد بنشر محاولة الناقدين المذكورين ، الناقد العراقي عبدالله إبراهيم[٣] ، ومن بعده الناقدان المغربيان سعيد يقطين[٤] ، وعبدالعالي بوطيب[٥] ، و هناك فروقات دقيقة في المصطلحان التي نقلها هؤلاء من الناقدين الغربيين ، فعبدالله إبراهيم ينقل مصطلحاتهما من كتاب المؤلفين نفسه قائلاً "وقد حصر كل من بروكس ووارن في كتابهما "فهم الرواية" تلك الرؤى بأربع أساسية هي:

١. رؤية الشخصية التي تروي قصتها بضمير المتكلم.
٢. رؤية الشخصية التي تروي بوساطة ضمير المتكلم ، قصة شاهدتها.
٣. رؤية المؤلف الذي يروي ما حدث بحس موضوعي محايد – من ناحية الفعل والكلمات والايماءات – دون أن يدخل في عقل الشخصيات ، ودونما تعليق منه تجاه ما حدث.
٤. رؤية المؤلف الذي يروي ما حدث بحرية تامة ، متوغلاً في عقل الشخصيات ومصنفاً إليها تعليقاته الخاصة وتدعى هذه الانماط الأربعة من الرؤى:
   أ- صيغة المتكلم.
   ب- صيغة المتكلم المراقب.
   ج- صيغة المؤلف المراقب.
   د- صيغة المؤلف العليم بكل شيء[١].

ولإيضاح هذه المصطلحات سنقابل بعضها ببعض مع شيء من الشرح والتعليق في الجدول الآتي:

ت	نوع الرؤية	ت	نوع الصيغة	مقابلاتها
١	شخصيات تروي قصتها بـ	أ	صيغة المتكلم "أنا" /حاضر	سارد/ بطل يروي مجرى السرد من خلال حضوره ومشاركته فيه.
٢	شخصية تروي بوساطة	ب	صيغة المتكلم المراقب "أنا"/	سارد/ مشاهد يروي مجرى السرد من خلال مشاهدته له ،

(١) تحليل الخطاب الروائي: ٢٨٦.
(٢) ينظر: نظرية السرد: النظر إلى التعبير: ٥٧.
(٣) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٦٣.
(٤) ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٦.
(٥) ينظر: مستويات دراسة النص الروائي: ١٨٢-١٨٣.
(١) البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٦٣.

			حاضر	من غير مشاركة فيه ، أو سارد/ ثانوي يروي قصة البطل عبر مشاهدته
٣	رؤية مؤلف محايد/ موضوعي	ج	صيغة المؤلف المراقب "هو"/ غائب	سارد/ غير موجود في القصة يروي مجرى السرد بوصفه مراقبا من غير تدخل أو تحليل أو تعليق أو استبطان لخفايا الأحداث.
٤	رؤية مؤلف متوغل/ مقتحم	د	صيغة المؤلف العليم بكل شيء "هو" / غائب	سارد/ غير موجود في القصة يروي مجرى السرد له معرفة مطلقة ودراية واسعة عبر التدخل والكشف والاستبطان لأحداث النص السردي.

من الواضح أن الاصطلاحات التي نقلها عبدالله إبراهيم لا تعطي هذا التفصيل لأنها في الحقيقة ليست الأصل عند كانت بروكس وروبرت بن وارين ، بل ما نقله الناقد عبدالله إبراهيم هو الايضاح والتوصيف والشرح الذي قام به الناقدان للجدول الذي رسماه

لأنماط زاوية الرؤية[*] للجدول يمثل مدار بحثهما ونقطة ارتكازهما ، وهذا ما أوضحه سعيد يقطين وهو في معرض نقله لرد ونقد جينيث للجدول[١] ، وقد نشر هذا الجدول الناقد المغربي عبد العالي بوطيب على هذه الشاكلة : [٢]

	أحداث محللة من الداخل	أحداث محللة من الخارج
سارد حاضر بوصفه شخصية في العمل	(١) البطل يحكي حكايته	(٢) شاهد يحكي حكاية البطل.
سارد غائب بوصفه شخصية عن العمل	(٤) المؤلف المحلل أو الكلي المعرفة يحكي الحكاية.	(٣) المؤلف يحكي الحكاية من الخارج.

بقي أن نشير الى أن هذا الجدول ليس دقيقاً في بعض مصطلحاته ، وبالأخص المحور العمودي الأخير (أحداث محللة من الخارج) فهذا المصطلح ينطبق لا على (٢) ولا (٣) في الجدول فالسارد الشاهد لا يحلل ، والمؤلف الذي يرى حكايته رؤية خارجية في (٣) أيضاً لا يحلل الأحداث من الخارج بل يلاحظ المظاهر الخارجية فقط وعليه نقترح ان تكون تسمية هذا المحور "احداث ملحوظة من الخارج " ، وهذا ما استطاع البحث ان يستنتجه من خلال كلام الناقد سعيد يقطين[٣] واستقراء عدة نماذج للجدول نفسه أولها قام بنقله ناجي مصطفى مترجم كتاب "نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير"[٤] وثانيهما قام نقله مترجمو كتاب "خطاب الحكاية" لجيرار جينيث وهو من وضع وصياغة جينيث نفسه إلا أنهم قد تصرفوا فيه[٥] ، وثالثها وهو الأدق ، هو ما نقله أيضاً مترجمو الكتاب (السابق الذكر) (إلا أنهم جعلوه خارج متن الكتاب) إذ قاموا بنقله مباشرة من النص الأمريكي للكتاب الذي ألفه كلينث بروكس وروبرت بن دارين من غير تصرف فيه[٦] .

---

[*] الناقد عبدالله إبراهيم نقل من صحيفة (٦٠٨) من كتاب المؤلفين سابقي الذكر ، والجدول موجود في صحيفة (٥٨٩) وما بعدها هو شرح له ، ينظر: إشارة رقم الصحفية التي نقلها عبدالله إبراهيم في "البناء الفني لرواية الحرب في العراق : هامش رقم (١٠) وإشارة رقم صحيفة الجدول في خطاب الحكاية :٢٢٢ هامش رقم (٤٠) .

(١) ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٦. (٢) مستويات دراسة النص الروائي : ١٨٣ .

(٣) ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٦.

(٤) ينظر: نظرية السرد: ٥٧.

(٥) ينظر: خطاب الحكاية: ١٩٨.

(٦) م. ن : ١٩٨

وعليه فإن مصطلحات الجدول التي نقلها الناقد عبدالعالي بوطيب (في الجدول السابق) وإن كان بعضها غير دقيق إلا أنها هي الأصل عند كلينيث بروكس وداريـن ومـا قام بـه الناقد عبدالله إبراهيم هو نقل توصيفي لهذه المصطلحات عند الناقدين ، وقد لاحظ جينيث مكمن اضطراب زوايا النظر في الجدول وقام بالرد عليها[١].
وعلى كل حال فإن هذه المصطلحات لم يلحظها البحث مستعملة من لدن نقدتنا العرب في ممارساتهم النقدية ، بل هي انما جاءت لتغني وتثري مقدمات بحوثهم العلمية والتطبيقية حول السارد وزاوية الرؤية ليس إلا.

أما عن مصطلحات الناقد نورمان فريدمان ، فكان لها أثر لا بأس بـه من حيث الوصف والتطبيق في كتبنا النقدية ، إذا ما قورنت ببروكس وصاحبه ، وما دام البحث سينساغ في حديثه نحو مصطلحات السارد عند فريدمان ، فلابد من ملاحظة أم مهم ، هو ان تصنيف فريدمان يقوم على الاعتماد على مقولتي (الاخبار – Telling) و(العرض Showing) اللتين تقابلان المصطلح الافلاطوني القديم (Diegiesies) رواية السارد أو اخباره بأحداث القصة من غير حضوره فيها وهو "القص" أو "الحكي" و المصطلح (Miemis) الذي يعني تمثيل الاحداث عبر الشخصيات ، كما يحدث في الدراما ، وهو المحاكاة فتصنيف فريدمان يخضع لتصور السابق ، زيادة على أمور أخرى تخص السارد ومعرفته ودرجة حضوره اجملها فريدمان بقوله :"

١. من يتحدث إلى القارئ هل هو الروائي وقد استعان بضمير الغائب أو بضمير المتكلم؟
٢. ما الموقع الذي يحتله الراوي بالنسبة للأحداث؟ هل يقف خلفها ، فيدفعها إلى القارئ؟ هل يقودها؟ أم[كذا] هل يكون في مركزها؟
٣. ما الوسائل التي يستعين بها الراوي لإيصال المعلومات إلى القارئ؟ هل يستعين بتعليمات المؤلف وأفكاره ومشاعره؟ أم [كذا] هل يستخدم كلمات الشخصية وأفكارها ومشاعرها؟

٤. ما المسافة التي يضعها الراوي بين القارئ وأحداث الرواية؟ هي يكونان متقاربين؟ أم [كذا] يكون القارئ بعيداً عن تلك الأحداث؟[١].

أما مصطلحات فريدمان في دراسته السارد واستعمالاتها في لغة نقدنا الحديث فهي:

١- "الراوي العارف بكل شي" و"الراوي المقتحم" للقصة[٢]. أو "الراوي كلي العلم". او "الراوي الشامل" أو "المتنقل" أو "المتفرد"[٣] او "المعرفة المطلقة للراوي- المرسل"[٤] أو "المقتحم للقصة" ، وأحياناً أخرى بـ "الراوي واسع المعرفة"[٥] ، أو "الراوي كلي العلم المقتحم للقصة" ، وأحياناً أخرى "الراوي واسع المعرفة"[٦] فهو يرى بأن مصطلح (كلي) غير دقيق ويفضل عليه كلمة (واسع)[٧]. كما يصطلح عليه بـ "السرد الكلي المعرفة – بتدخل من الكاتب"[٨] أو "السارد النازع إلى كمال المعرفة" و "عدسة العين السماوية"[٩] ،

---

(١) ينظر على سبيل المثال رد جينيت في:
١- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: ٥٧-٥٨.
٢- تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٦.
٣- خطاب الحكاية: ١٩٨.
٤- مستويات دراسة النص الروائي : ١٨٣ – ١٨٥ .

(١)البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٦٢.
[٢] ينظر: وجهة نظر في الرواية المصرية: ١٠٧.
[٣] ينظر: النقد التطبيقي التحليلي: ٨٦-٨٧.
[٤] ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٢٨٦.
[٥] ينظر: الاتجاه الواقعي في الرواية السورية ،منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، ط١ ١٩٨٧: ٢٤٩
[٦] البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١٧٦-١٧٧. وتطور البناء وأدواته في الرواية العراقية:١٧.
[٧] ينظر: تطور البناء وأدواته في الرواية العراقية: ١٧٠.
[٨] ينظر: مستويات دراسة النص الروائي: ١٨٤.
[٩] ينظر: الوظيفتان اللغوية والمرجعية في الرواية المغربية: ١٤٥.

وبعض النقاد يصطلحون عليه بـ "الراوي العليم"[١٠] ، وهذه الأخيرة هي الشائعة الآن في لغة نقدنا الأدبي ، وينفرد عبدالله إبراهيم باضافة "ذو الرأي"[١١].

ونرى أن استعمال المصطلح (الراوي كلي العلم) أو (المعرفة) أو (الكلي العلم/ المعرفة) هو تركيب فيه غلط فادح. ولا يتلاءم هذا التركيب الاصطلاحي والذوق العربي ، إذ لو صيغ المصطلح بهذا الشكل (السارد ذو المعرفة الكلية) أو (ذو العلم الكلي) بوضع (ذو) قبالة (العلم) أو المعرفة وتأخير كلمة "الكلي" تكون العبارة أصح يكون تذوقها مساغا وما ادرانا ربما يكون فريدمان قد قصد ذلك ، إلا أن الترجمة فاتن خوان؟ أما تقسيمات الدكتور عدنان خالد (الراوي الشامل) أو (المتنقل) أو (المتعدد). فهي ليست من اصطلاحات فريدمان بل هي

توصيف وفهم الناقد نفسه ، ونحن لا نتفق معه حول المصطلح الأخير (المتعدد) ، لأنه بعيد جداً عن مراد فريدمان ، وهو يقترب من مفهوم "تعدد الصوت" عند باختين ، ولا نعلم كيف ساغ له ان يطلق هذا المصطلح عليه؟.

إن اصطلاح الناقد شجاع العاني "الراوي واسع المعرفة" وترجيحه لكلمة "واسع" على "كلي" هو تصرف محمود وحسن ، ولكن أن وضع كلمة (واسع) يوحي بوجود نوع آخر رديف لـ (واسع المعرفة) و (محدود المعرفة) أو (غير واسع) المعرفة ، كما أنها – أي (واسع)- تعني اتساع معرفة الراوي إذا ما قورنت بمعرفة شخصيات عالمه الفني ، بل هي لا تعلم شيئاً البتة ، ولا تعني (اوسع المعرفة) اطلاقيتها ، ومصطلح (كلي) (Qnnisicient) الاجنبي هو أدق ، لأن خالق العالم الفني (الكاتب) لا يوصف بـ (واسع المعرفة) بل بالمعرفة الكلية أو المطلقة لمخلوقاته الفنية.

أما مصطلح عبدالعالي بوطيب فهو غير صحيح ولا دقيق بالمرة ، لأن فريدمان لم يتكلم عن "سرد كلي المعرفة" بل تكلم عن السارد ، ثم ما هذا التعبير (السرد الكلي المعرفة)؟ فهلا اخبرنا بوطيب كيف يكون (لاسرد كلي المعرفة) وان تدخل الكاتب؟ هذا الوصف يصح على السارد لا السرد لأن السرد هو نتاج لفعل الكاتب هنا.

أما تعبير الناقد سعيد علوش ، فهو اصطلاحات واضحة للمصطلح الأصل "السارد ذو المعرفة الكلية".

اما اصطلاح (الراوي المقتحم للقصة) فهو اصطلاح سليم ولا غبار عليه ، وأظن أن أول من أدخله هي الناقدة المصرية الدكتورة انجيل بطرس سمعان. واصطلاحها – أي انجيل- (الراوي العارف بكل شيء) هو أيضاً دقيق ومؤد لمقصود فريدمان – الذي سنوضحه فيما بعد ، والاصطلاح الأخير (الراوي العليم) الذي تواضع عليه النقدة الذين سبق ذكرهم ، يشبه "الراوي العراف بكل شيء" ، مع فرق (العليم) الصفة التي تلازم الموصوف ولا تنفك عنه في أي موقف من المواقف ، عن الفاعلية (العارف) والعمل والممارسة المعرفية ، فالثاني فيه الحركة والتغير والديمومة والصفة الملازمة لحركة الموصوف. وعليه فهو أقوى وأرجح من "العليم". ولذا سيتخذ البحث مصطلح "السارد العارف بكل شيء" بوصفه مقاربا بديلا ومرادفا لـ "الراوي ذو المعرفة الكلية" أو "ذو المعرفة المطلقة".

---

[١٠] ينظر: الرواية الفرنسية الجديدة: ٤١/١. و بنية الشكل الروائي: ٢٣١.
و البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٦٤.

[١١] ينظر: البناء الفني لرواية الحرب: ١٦٤.

٢. ويصطلح على هذا النوع (الثاني عند فريدمان) من الساردين عند كل من:
أ- "الراوي العارف بكل شيء والمحايد"[١].

ب- "المعرفة المحايدة"[٢].
ج- "الراوي كلي العلم المحايد"[٣].
د- "السرد الكلي المعرفة بحياد من الكاتب"[٤].
هـ "الراوي المحايد"[٥].
و- "الراوي العليم المحايد"[٦].

وسيختار البحث مصطلح ا لدكتورة انجيل بعد حذف الواو منه ليصبح "السارد العارف بكل شيء المحايد" أو "السارد العارف/ الحيادي".

٣. ويصطلح على النوع الثالث من الساردين:
أ- "شاهد العيان" أنا""[٧].
ب- "الأنا الشاهد"[٨].
ج- "الراوي شاهد العيان" أنا"[٩].
د- "السرد بضمير المتكلم – أنا الشاهد"[١٠].
هـ – "الراوي الشاهد"[١١].

ويرى البحث ان ايسرها استعمالاً بعد طرح اصطلاحي يقطين وعبدالعالي بوطيب لما تبين من الاسباب). هو اصطلاح الدكتور عبدالله إبراهيم "الراوي الشاهد" مع ابدال الراوي بـ "السارد" بغية توحيد الاصطلاحات المشتقة من السرد كما أوضحنا ذلك في مقدمة هذا الفصل.

٤. ويصطلح على النوع الرابع من الساردين:
أ- "أنا" الشخصية الرئيسية"[١].
ب- "الأنا المشارك"[٢].
ج- "الراوي بصيغة الأنا"[٣].
د- "الراوي المشارك"[٤].
هـ "الشخصية المركزية" "أنا"[٥].

---

[١] ينظر: وجهة النظر في الرواية المصرية: ١٠٧.
[٢] ينظر: تحليل ا لخطاب الروائي: ٢٨٦.
[٣] ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١٧٦-١٧٧.
[٤] ينظر: مستويات دراسة النص الروائي: ١٨٤.
[٥] ينظر: الرواية الفرنسية الجديدة ، ١: ١١٨.
[٦] ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٦٤.
[٧] ينظر: وجهة النظر في الرواية المصرية: ١٠٧.
[٨] ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٢٨٦.
[٩] ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١٧٦-١٧٧.
[١٠] ينظر: مستويات دراسة النص الروائي: ١٨٤.
[١١] ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٦٤.
[١] وجهة النظر في الرواية المصرية: ١٠٧.
[٢] تحليل الخطاب الروائي: ٢٨٦.
[٣] التطبيقي التحليلي: ٨٧-٨٩.
[٤] الغائب دراسة في مقامة للحريري: ٥٤.
[٥] البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١٧٦-١٧٧.

و - "أنا بوصفه الشخصية الرئيسية"[٦].
ز - "الرد بضمير المتكلم – "أنا" البطل والشخصية الرئيسية"[٧].

فلاصطلاحات (أ ، هـ ، و) هي الأدق والأصح بنظرنا لأنها وضعت الحد بين الشخصية المشاركة بضمير المتكلم بوصفها شاهدا وبين الشخصية المركزية في القصة. ولكننا سنصطلح اصطلاحاً مقارباً لـ "أنا الشخصية المركزية" لكي يكون أكثر سهولة ويسراً في الاستعمال وهو "السارد / البطل".

٥. ويصطلح على النوع الخامس من السارد عند نقدتنا:
أ- "العارف بكل شيء المتعدد المنتقي"[٨].
ب- "المعرفة المتعددة"[٩].
ج- "الراوي المتعدد"[١٠].
د- "الراوي كلي العلم المتعدد المنتقي"[١١].
هـ- "الراوي العليم المتعدد الاختيارات"[١٢].

و. "السرد الكلي المعرفة التعددي"[١].

فلاصطلاحات (أ ، ج ، د ، هـ) هي تقريباً الأقرب لمفهوم فريدمان ، إلا أن (د) فيه هذه التركيب (كما قلنا سلفاً). ولدى الدكتور شجاع العاني اصطلاح آخر أطلقه على هذا النوع من السارد هو "الراوي المتنوع*"[٢] وهي تسمية سليمة ودقيقة بل هي تفضل "الراوي المتعدد" لأن فيها امتياز الايحاء بصفة النوع وملامحه بخلاف (المتعدد) التي لا توحي بذلك ، بقدر ما توحي باختلاف المواقع. أي مواقع السارد وتعددها في النص ، إلا أنه يبدو أن هناك اتفاقا على وضع (المتعدد) مقابلاً لـ (Multiple) إلا الناقد شجاع العاني الذي وضعها أمام (المتنوع) فالكلمة الأجنبية تحمل هذا المعنى أيضاً إلا أنه قليل الاستعمال فيها ، وعليه فالبحث سيأخذ باصطلاح الأستاذ شجاع العاني مزيدا عليه بعض ما في اصطلاح الدكتورة أنجيل ليكون أكثر امتيازاً أو خصوصية عن غيره وهو "السارد العارف بكل شيء / المتنوع" ويمكن أن يكون كذلك "السارد العارف بكل شيء/ المتعدد" أما كلمة Selective فقد ترجمها هؤلاء النقدة بـ "المنتقى" و"الاختيارات" وهي تحمل أيضاً معنى الاصطفائي[٣]. والانتقاءات وغيرها ، وإذا ما اضفنا كلمة فريدمان الأخيرة هذه ، للمصطلح المقترح يصبح المصطلح (السارد العارف بكل شيء/ المتنوع الانتقاءات(أو (الاختيارات).

٦. ويصطلح على النوع السادس من الساردين عند نقدتنا:
أ- "العارف بكل شيء المنتقي"[٤].
ب- "الراوي محدود العلم" أو "الراوي الانتقائي"[٥] والاصطفائي.
ج- "المعرفة الأحادية"[٦].
د- "الراوي كلي العلم المنتقي"[٧].
هـ- "الراوي العليم المنتقي"[٨].

---

[٦] البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٦٤.
[٧] مستويات دراسة النص الروائي: ١٨٤.
[٨] وجهة النظر في الرواية المصرية: ١٠٧.
[٩] تحليل الخطاب الروائي: ٢٨٧.
[١٠]) النقد التطبيقي التحليلي: ٨٦-٨٧.
[١١] البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١٧٦/١-١٧٧.
[١٢] ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٦٤.
[١] مستويات في دراسة النص الروائي: ١٨٤.
[٢] البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١٩٥/١ و في ادبنا القصصي المعاصر: ٢٤ و ٣٢.
[٣] النقد التطبيقي التحليلي: ٨٧.
[٤] وجهة النظر في الرواية المصرية: ١٠٧.
[٥] النقد التطبيقي التحليلي: ٨٧.
[٦] تحليل الخطاب الروائي: ٢٨٦.
[٧] البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١٧٦/١-١٧٧.
(٨) البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٦٤.

و. "السرد الكلي المعرفة الانتقائي"[١].

فالمصطلحات (أ ، ب ، هـ) هي الأقرب للصحة ، وذلك المصطلح (ج) لا يوضح ماهية السارد ، هل هو مشارك أو غير مشارك؟ ، والمصطلح (د) تركيبه يبعده عن الاستعمال ، وأخيراً (و) وقد سبق أن بين البحث سبب اعتراضنا على هذه المصطلحات لأنه يعامل السرد معاملة الوعي عند السارد ، وقد يعترض أحدهم سائلاً لم غض البحث نظره عن اضطراب المصطلح (ب و ج) مع بقية الاصطلاحات؟

نجيب بأن كلا من الناقدين عدنان خالد وسعيد يقطين ، قد فهم المصطلح من خلال جعل معرفة الكاتب داخل وعي احدى الشخصيات المنتقاة ، وهو صحيح إذا فهم بلحاظ هذه الشخصية المنتقاة مع بقية الشخصيات المشاركة لها ، وهو صحيح ايضا إذا ما فهم بلحاظ الشخصية نفسها فيكون السارد (الكاتب) عارفاً بكل شيء عنها ، لأنه متماه معها. فلا اضطراب في ذلك فكلاهما قصد فريدمان وسيمر ذلك في تعريف هذه المصطلحات فيما بعد ، وعليه فالبحث قام بمقاربة مصطلح بديل لهذا المصطلحات ، وهو مستوحي منها وهو "السارد العارف بكل شيء الانتقائي" أو كما سماه عدنان خالد (السارد الانتقائي) .

٧. ويصطلح نقدتنا على النوع السابع من السارد:
أ- "الشكل المسرحي"[٢].
ب- "الراوي المسرحي"[٣].
ج- "النمط الدرامي"[٤].
د- "الراوي ذو الأسلوب المسرحي"[٥].
هـ- "سرد موضوعي محض – الطريقة الدرامية"[٦].

قبل الكلام على النوع الثامن ، ينبغي ان نشير إلى ان النوع الثامن ليس من إضافات الناقدة الفرنسية روسوم كميون (كما يقول يقطين) لتصنيف نورمان فريدمان ، بل هو من اصطلاحات فريدمان من الأصل[١].

٨. ويصطلح نقدتنا على النوع الثامن :

أ- "الكاميرا"[٢].
ب- "عدسة الكاميرا"[٣].
ج- "الراوي عدسة الكاميرا"[٤].

---

* هذا المصطلح يعود للناقد الانكليزي الن وارن فريدمان وليس لنورمان فريدمان . وهو ما اشار اليه استاذنا الدكتور شجاع العاني في مقابلة شخصية لي معه.

[١] مستويات دراسة النص الروائي: ١٣٤.
[٢] وجهة النظر في الرواية المصرية: ١٠٧. والبناء الفني في الرواية العربية في العراق : ١٧٦/١-١٧٧.
[٣] النقد التطبيقي التحليلي: ٨٩-٩٠.
[٤] تحليل الخطاب الروائي: ٢٨٧.
(٥) البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٦٤.
(٦) مستويات في دراسة النص الروائي: ١٨٥.

[١] See: Narman Friedman on. Point of view in Ficiton: The Development of A criticat concept, on "The theory of the Novel", Philip stevick, The free press, New York, ١٩٦٧. p. ١٣٠.
[٢] وجهة النظر في الرواية المصرية: ١٠٧ وتحليل الروائي : ٢٨٧
[٣] البناء في الرواية العربية في العراق: ١٧٦/١-١٧٧.

د- "عين الكاميرا"[٥].
هـ – "طريقة الكاميرا"[٦].

وكل هذه المصطلحات السابقة صحيحة ، وهي بعينها تعني ما أراده فريدمان بالدقة ، إلا أن ذوقنا العربي لا يستطيع تحويل الذات الإنسانية إلى آلة أو عمل آلي ، ففي هذا المصطلح التجريدي قتل كبير للذوات المبدعة ن كما أن هذا المصطلح يحول إلينا الإنسان إلى عدسة فقط تنقل ما تراه أو تقع عليه عيناه ليس إلا ولا شأن للجانب المسموع بالكاميرا. فهو مصطلح غير دقيق لأن فريدمان قصد المرئي والمسموع ونسي أن الزجاجة لا تسمع ونحن لا نرضى أن نحول الإنسان إلى زجاجة ناقلة تنقل الصور فقط وهذا النوع هو قريب جداً من مصطلح لبوك (السارد البانورامي) أو (السارد التصويري) وهذا ما سنختاره بديلاً من (الكاميرا).

وقبل الانتقال إلى تعريف اصطلاحات نورمان فريدمان ، ننقل اصطلاحاته ، لمعرفة الفرق بين ما نقل ومدى صحته وبين ما هو موجود عند فريدمان ، والمصطلحات هي:

١) الكاتب ذو المعرفة الكلية (Editorial Omniscience).
٢) الكاتب ذو المعرفة الكلية المحايدة (Neutral Omniscience).
٣) صيغة (أنا) شاهد ("I" as Witness) .
٤) صيغة المتكلم (أنا) بطل ("I" as protagonist).
٥) ذو المعرفة الكلية المتعدد الانتقاءات (Multiple Selective Omniscience).
٦) ذو المعرفة الكلية الانتقائي (Selective Omniscience).
٧) الصيغة الدرامية (The Dramatic Mode).
٨) الكاميرا (The Camera)[١].

من الملاحظ ان تورمان فريدمان لا يعامل السارد بوصفه ذاتا فنية متخيلة بل يسبغ عليه لقب (الكتاب Editorial) او المؤلف احيانا .

التعريف باصطلاحات نورمان فريدمان في نقدنا الأدبي العربي الحديث

وسيثبت البحث الاصطلاحات التي قام بمقاربتها (إزاء استعمالات مصطلحات فريدمان) في لغة نقدنا عند عرض مفاهيمها الآن:

١- **(السارد العارف بكل شيء)**: وهو السارد الذي يمتلك حرية الحركة والتنقل في كل مكان وزمان من نصه وحينما يريد وفي عوالم شخصياته الفنية ، ويمتلك معرفة ظاهر وباطن شخصياته ، فيستطيع أن يحدد مصائرها ويتلاعب بمجرى السرد ، بموجب سيطرته وهيمنته المعرفية وهو دائم التدخل والتعليق والتحليل لأحداث النص السردي. ويسمى بـ (السارد المقتحم). لأنه غريب عن النص وغير حاضر فيه لاعلى صعيد المشاركة ولا على صعيد المشاهدة وغالباً تروى أحداث النص بضمير الغائب (هو)[٢].

---

[٤] البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٦٤ .

[٥] الصوت الآخر: ٨٤ و ثنائية النواة السردية ، قراءة في قصة "منزل النساء" باقر جاسم ، الأقلام – بغداد ، ع و الغاية والاسلوب "دراسات وقراءات نقدية في السرد العربي الحديث في الأردن" غسان عبدالخالق إسماعيل ، مط. مطابع الدستور التجارية – الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٠: ٦٧-٦٨.

[٦] مستويات دراسة النص الروائي: ١٨٥.

[١] The Theory of the Novel, p. ١١٩.

[٢] ينظر :
١- تحليل الخطاب الروائي: ٢٨٦.
٢- وجهة النظر في الرواية المصرية: ١٠٧.
٣- النقد التطبيقي التحليلي: ٨٦-٨٧.

٢- **(السارد العارف/ الحيادي):** وهذا السارد يشبه الأول من حيث معرفته ، بيد أنه لا يتدخل مباشرة في الأحداث ، وهو يلخصها أو يحللها بعد حدوثها ، كما أنه يقدمها حسب وجهة نظره من حيث الترابط والتسلسل وأن تعارضت رؤيته مع رؤية الشخصية وهو أيضاً يروي الأحداث بضمير الغائب ، وبشكل حيادي عن ابداء أي تعليق أو تدخل مباشر في مجرى السرد[١].

٣- **(السارد الشاهد):** وهو السارد الموجود في النص السردي بصيغة ضمير المتكلم (أنا) وهو يشهد الأحداث ولا يعلق عليها أو يتدخل فيها أو يحللها ، فهو "بمثابة العين التي تكتفي بنقل المرئي في حدود ما يسمح لها النظر أو بمثابة الأذن التي تكتفي أيضاً بنقل المسموع في حدود ما يسمح به السمع"[٢]. إذ أن وظيفة هذا السارد "هي التسجيل"[٣] ، فهو يروي الاحداث من الخارج مقتصراً على نقل الملامح والمظاهر الخارجية للشخصيات والاحداث ليس غير[٤].

٤- **(السارد البطل):** وهو السارد المشارك في أحداث المتن السردي ، مع بقية الشخصيات. بصفته ضمير المتكلم (انا) أو بصفته شخصية رئيسية – أي البطل – وهو ينقل لنا الأحداث ومجرى سيرها ، بموجب مشاركته فيها أو على قدرها[٥].

٥-**(السارد العارف المتنوع الانتقاءات):** وهذا المصطلح يعني ان السارد العارف لا يتموضع من شخصية واحدة بل في اغلب شخصيات المتن السردي أي أن شخصيات المتن السردي كلها ، تحتل مكان السارد من غير امتياز أحدها على الآخرى ، حيث نجد أنفسنا أمام "أكثر من راوٍ ، والقصة تقدم لنا كما تحياها الشخصيات"[٦].

فنحن واجه تعدداً (من حيث الكم) وتنوعاً من (حيث النوع والصفة والملامح) ، ونرى أيضاً تعددا وتنوعاً للأفكار والمشاعر لحظة انعكاسها في وعي الشخصيات وبالتدريج لحظة بلحظة وهو يقترب – أي هذا المصطلح - إلى حد ما من مفهوم (تعدد الصوت) عند بافتين[١].

٦- (السارد العارف الانتقائي): وهو اسلوب يلجأ إليه الكاتب في إيصال مادة قصته عبر زرعها ووضعها في وعي احدى شخصياته لبث السرد بصفته ضمير الغائب. فنحن نتابع تطور احداث النص من خلال وعي هذه الشخصية الوسيطة التي يتخذها الكاتب لإيصال ما يريد ، لذا تكون معرفة الكاتب (العارف). هي معرفة ووعي هذه الشخصية المنتقاة من لدنه.

---

(١) ينظر :تحليل الخطاب الروائي: ٢٨٦. وجهة النظر في الرواية المصرية: ١٠٧.
و البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٦٤.

(٢) تقنيات السرد الروائي: ١٠٠.

(٣) م. ن : ١٠٠

(٤) ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٢٨٧.

(٥) ينظر: تقنيات السرد الروائي: ١٠٠ و تحليل الخطاب الروائي: ٢٨٧.

(٦) تحليل الخطاب الروائي: ٢٨٧.

(١) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١٧٦/١-١٧٧ و في أدبنا القصصي المعاصر: ٢٤.
و تحليل الخطاب الروائي: ٢٨٧.

ويسميه فريدمان بـ (الشخص الثالث الذاتي) فهو بعيد على ان يكون (ذو معرفة كلية) أو مطلقة لأن وعيه محبوس داخل تجارب شخصية واحدة لا الشخصيات كلها [٢].

٧- (اسلوب الكاتب المسرحي): وهو اسلوب الكاتب في عرض احداث النص السردي عرضاً دراماتياً ، كما تقع من لدن الممثلين في الأداء المسرحي ، إذ هو ينقل أو يعرض علينا أفعال الشخصيات وأقوالها وحواراتها ، ولا يخبرنا بأفكارها وعواطفها أو مشاعرها ، بل يمكن للقارئ ان يستنتج ذلك من خلال تلك الأفعال والأقوال والحوارات عبر أدائها الدرامي[٣].

٨-(السارد البانورامي): ويصطلح عليه فريدمان بـ "الكاميرا" وهو اسلوب سينمائي يكون فيه السارد عارضاً لمشاهد من الحياة من دون تدخل أو تنظيم لها ، فهو بمثابة عدسة كاميرا تصور ما التقطته عيناه ، وآلة تسجيل تبث ما سجلته وسمعته أذناه ، وشاع هذا الاسلوب عند مؤلفي الرواية الأميركية ، وعرف هذا الاسلوب بـ (الواقعية الموضوعية) إذ هو يمثل أعلى درجات الموضوعية في العرض بصيغة الغائب ، فالسارد لا يقدم مشاعر شخصياته أو افكارها بل الوصف الموضوعي لحركاتهم وافعالهم واختزالاً لكلامهم ، ويسميه همنغواي بـ (جبل الجليد العائم) ، وهو اسلوب يحاول مؤلفوه إلغاء هيمنة الراوي وتدخلاته الاسلوبية وآرائه وتعليماته الاقتحامية لعالم القصة فالسارد هنا غير حاضر فيه وهذا الاسلوب هو امتداد لبحوث (علم النفس السلوكي) الذي عد الكلمة فعلاً منعكساً لمنبه خارجي ، وعليه فالأفعال والكلمات وحركات الشخصيات هي وسائل القارئ في معرفة باطن الشخصية وعالمها الداخل[١].

وقد لاحظ الناقد الفرنسي جيرار جينيت في تصنيف فريدمان خلطاً بين الرؤية والصوت فالنوع الأول والثاني يميزها فريدمان عبر الصوت ، والثالث والرابع لا شيء يميزها سوى درجة الحضور في الأحداث ، والسابع والثامن من الصعب التمييز بينهما[٢].

---

[٢] ينظر : وجهة النظر في الرواية المصرية: ١٠٧ و تحليل الخطاب الروائي: ٨٧.
و النقد التطبيقي التحليلي: ٨٦-٨٧ وفي ادبنا القصصي المعاصر: ٢٤ و ١٣٦ .

[٣] ينظر : وجهة النظر في الرواية المصرية: ١٠٧ و تحليل ا لخطاب الروائي: ٢٨٧.
و النقد التطبيقي التحليلي: ٨٦-٨٧.

[١] ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١٨٠-١٨١ و وجهة النظر في الرواية المصرية: ١٠٧ و تحليل الخطاب الروائي: ٢٨٧.

[٢] ينظر نقد جينيت في: خطاب الحكاية: ١٩٩و مستويات دراسة النص الروائي: ١٨٥.

٣- اتجاه مصطلحات بوث في دراسة السارد في النقد الأدبي العربي الحديث

في سنة ١٩٦١ ، وضع واين بوث Wayne C. Booth تصنيفاً لزوايا الرؤية والنظر بعنوان (المسافة وزاوية النظر) ويقوم تصنيفه لأنواع الساردين أساساً على نقل القيم عبر السارد للقارئ وتحقيق شرط التواصل معه[١].

واستعمل نقدنا العربي الحديث اصطلاحات بوث للسارد ، وهذا ما نلاحظه في النتاج النقدي المعاصر بشكل لافت وبارز واستعمالات مصطلحات بوث عند نقدتنا هي:

١- يطلق نقدتنا على النوع الاول من الساردين:
أ- "المؤلف الضمني" (ذات المؤلف الثانية)[٢].
ب- "الكاتب الضمني" (الذات الثانية للكاتب)[٣].
ج- "المؤلف الضمني"[٤].
د- "المؤلف الضمني" و"الراوي /المؤلف الضمني"[٥].

وكلها – أي هذه المصطلحات – صحيح ودقيق ، ما عدا تسمية يقطين (الكاتب). ولا نراها سليمة ، فالكاتب غير المؤلف. والذي قصد بوث هو (المؤلفAuther لا)(Writer) وأن رمنا الدقة فيما يخص القسم الثاني الملحق بـ "المؤلف الضمني" فهو (ذات المؤلف الثانية) لا (ذات المؤلف الثاني) إذ ان بوث

استعمل مصطلح (The Author's second Self) ولم يستعمل (The Author Second Self)[١].

٢. ويطلق نقدتنا على هذا النوع من الساردين:

أ- "الراوي غير المعلن ، (غير الممسرح) (Undramatised Narrator)[٢].

---

(١) ينظر :
١- Wayne C. Booth on "The theory of the Novel, p. ٨٧- ١٠٨>
٢- المسافة ووجهة النظر ، محاولة تصنيف بون ، في كتاب "نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: ٣٧-٥٤.
٣- البعد ووجهة النظر – مقالة في التصنيف ، واين بوث ، علاء العبادي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، بغداد ، ع٢ ، ١٩٩٢: ٤٣-٥١.
٤- أنماط السرد : وين سي بوث ، تر : محمود منقذ الهاشمي ، مجلة البحرين الثقافية – البحرين ، ع٣٠ ، ٢٠٠١: ١٢٨-١٣٧.
(٢) وجهة النظر في الرواية المصرية: ١٠٧.
(٣) تحليل الخطاب الروائي: ٢٩١.
(٤) البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٦٤. ومستويات دراسة النص الروائي : ١٨٥ والاصول الموفية لنظرية التلقي : ١١٣
(٥) الصوت الآخر: ٤٧-٤٧ ، وفاضل ثامر يأخذه من شاتمن الذي أخذه بدوره من بوث: ١٣٣ و ١٤١.

(١)See: The Theory of the Novel, p. ٩٢.

ب- الرواة غير الممسرحين[٣].
ج- الراوي غير المعروض (غير الممسرح)[٤].
د- الراوي غيرالممسرح[٥].
هـ- (السارد غير المقدم) ، و(السارد غير المصرح به)[٦].

وأغلب هذه الاصطلاحات دقيقة ، وان كانت هناك بعض الفروق فيما بينها كـ "غير المعلن" و"غير المعروض" و"غير المقدم.. وأخيراً "غير المصرح به" ، فهي كلها تؤدي المعنى نفسه ، وسيتبين البحث الاصطلاح الأول هو المنقول مباشرة من بوث ، وكذلك الثاني ، فيصبح (السارد غير المعلن) و(السارد غير الممسرح) ويرى البحث أن بوث استعمل الأول لوصف المصطلح الثاني الذي هو الأصل عنده[٧].

٣. ويصطلح عليه نقدتنا بـ:
أ- الراوي المعلن (الممسرح) Dramatised Narrator[٨].

ب- " الراوي المعروض (الممسرح)" [١].
ج-"الراوي الممسرح" [٢].
د- "الرواة الممسرحيين " [٣].
هـ- "السارد المقدم" أو " السارد المصرح به" [٤].

والمصطلحات (د و أ) منقولان بشكل مباشر من بوث والأول (أ) هو الأصل عند بوث والثاني هو وصف له[٥]. وللصنف الثالث من الساردين عند بوث أنواع أخرى تتفرع منه يصطلح عليها نقدتنا:
١. النوع الأول:
أ- الراصد Observer[٦].
ب- ج- الملاحظ أو الراصد[٧].

هناك فرق دقيق بين مفهوم اصطلاح الدكتورة انجيل بطرس (الراصد) ، بمعنى السارد الذي يعلن نفسه بضمير المتكلم بصفته شخصيته في النص السردي لذا فنحن نرصد – أي القراء – جميع تحركاته وما يقع له من احداث عبر هذا التمظهر الشخصي ، وبين الناقد المغربي سعيد يقطين الذي جعل مصطلح (الراصد) عند بوث بمعنى (العاكس) ، الذي يكون عاكساً للأحداث عبر ما تقع عليه عيناه أو تلتقطه أذناه ، من خلال مشاركته وحضوره ، والأول هو الصحيح والأدق عند بوث، أما الثاني فلم يقل به بوث مطلقاً ، فالراصد عنده غير

---

(٢) وجهة النظر في الرواية المصرية: ١٠٧.
(٣) البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٦٤.
(٤) تحليل الخطاب الروائي: ٢٩١.
(٥) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١٧٦/١ والصوت الآخر: ١٤٦ و١٨٥.
(٦) مستويات دراسة النص الروائي: ١٨٥.
(٧) See The Theory of the Novel, p: ٩٢.
(٨) وجهة النظر في الرواية المصرية: ١٠٧.
(١) تحليل الخطاب الروائي: ٢٩١.
(٢) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١٧٦/١ والصوت الآخر: ١٤٦.
(٣) البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٦٤ .
(٤) مستويات دراسة النص الروائي: ١٨٥.
(٥) وجهة النظر في الرواية المصرية: ١٠٧.
(٦) مستويات دراسة النص الروائي: ١٨٦.

العاكس ، ولا نعلم كيف فهم يقطين مصطلح (الراصد) عند بوث بمعنى العاكس؟ ، فهو قد عكس تصنيف بوث إذ جعل (العاكس) لـ (الراصد). و(الراصد) لـ (الملاحظ) أو (الشاهد)[٨] كما سيأتي :

٢. النوع الثاني:
أ- الراوي المشارك في الأحداث[٩].

ب- "الراوي المشارك"[١].
وكلاهما صحيح.

٣. النوع الثالث:
أ- الراوي الذي يعكس الأحداث[٢].
ب- " الملاحظ " او " الشاهد " [٣].
ج- الراوي العاكس للأحداث[٤].
المصطلحان (أ و ج) هما الأدق ، أما (ب) فهو غير دقيق لما سبق ، زيادة على لما أوضحناه من عدم دقة جعل مصطلح (الراصد) عند بوث بمعنى (العاكس) (كما فعل الناقد يقطين) ، ان يقطين لم يُراع تصنيف بوث الأصلي ، فوقع في هذا الخلط.
وهذا التصنيف الأخير يعتمد عند بوث ، على ما يسميه نقادنا العرب بمصطلح "المسافة"[٥] أو "البعد الجمالي" أو "النغمة" أو "المفارقة"[٦].
ومن التصنيفات الأخرى للسارد عند بوث ، والتي تحدد طبيعة العلاقة بين السارد والمؤلف ومادته هي ما يطلق عليها نقادنا:
١- الراوي الذي يعتمد عليه ، والراوي الذي لا يعتمد عليه[٧].
٢- الراوي الثقة ، والراوي غير الثقة ، أو غير الجدير بالثقة[٨].

٣- الراوي الواعي لذاته ، والراوي غير الواعي لذاته[١].
٤- الراوي صاحب الامتياز Privileged[٢].
٥- الراوي المحدود Limited[٣].

---

[٨] تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٢.
[٩] وجهة النظر في الرواية المصرية: ١٠٧ ، ومستويات في دراسة النص الروائي: ١٨٦.
[١] ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٢.
[٢] ينظر: وجهة النظر في الرواية المصرية: ١٠٧.
[٣] ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٢.
[٤] ينظر: مستويات دراسة النص الروائي: ١٨٦.
[٥] ينظر : تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٢ و الغائب: دراسات في مقامات الحريري: ٨٧.
[٦] ينظر على سبيل المثال: وجهة النظر في الرواية المصرية: ١٠٧ ويسميه الناقد فاضل ثامر "الراوي الذي لا يمكن الركون إلى سرده" ينظر: بنيــة الواقعي والملحمي فــي السرد القصصي ، مجلة الأديب المعاصر . بغداد ، ع١١، ١٩٩٢: ٧.
[٧] ينظر: وجهة النظر في الرواية المصرية: ١٠٧ و الغائب: ٥١ و٨٥.
تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٢ و مستويات دراسة النص الروائي: ١٨٥.
[٨] تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٢
[١] ينظر: وجهة النظر في الرواية المصرية: ١٠٧.
[٢] م. ن : ١٠٧

وينبغي القول ان نقدنا العرب لم يتمثلوا كل مصطلحات بوث في دراسة السارد بل نجد بعضها في ممارساتهم ، وأحياناً وهو الأكثر تأتي كمقدمات نظرية أو اثراء تمهيدي أو معرفي لبحوثهم.

مفاهيم اصطلاحات بوث في دراسة السارد في نقدتنا العربي

١. المؤلف الضمني: وهو حقيقة مكون نصي يماثل السارد ويقابل الذات الثانية للمؤلف ، وهو المهيمن على صعيد النص ويحرك العالم النصي الفني عن بعد ، وله معرفة خارقة كمعرفة إله، وهو يقابل السارد الموضوعي عند توما تسفسكي كما سبق وأوضحناه[٤].

٢. السارد غير الممسرح: هو السارد غير المعلن ، وهو يختلط والمؤلف الضمني إذ لهما المفهوم والحدود نفسها [٥].

٣. السارد الممسرح: هو السارد المعلن ، الذي يخبرنا بأحداث القصة وما يجري على شخصياتها من تغيرات أو تقلبات جراء صراعها من أجل قضية ما عبر مشاركته فيها ، فهو شخصية من شخصيات القصة وغالباً ما يكون هو البطل الذي نرى من خلال وعيه مجرى القصة ، إذ هو يحدثنا عن صراعه وما لاقاه من خلال ضمير المتكلم ، أو الغائب[٦]. ولهذا السارد أشكال هي:

أ- السارد الراصد: وهو الذي يشاهد ويسمع الأحداث فقط ويعمل على ايصالها عبر المشهد والتلخيص[١]

ب- السارد المشارك في الأحداث: وهو ما عرفناه أعلاه في السرد الممسرح فهو "الذي ينفعل ويفعل في مجريات الأحداث كشخصية من الشخصيات[٢].

ج- السارد العاكس / المرآة: وهو السارد الذي يعمل على عكس الأحداث بوضوح ، كما وتعكس التجارب الذهنية المعقدة للشخصيات ، فالسارد العاكس هو كـ "عدسة الكاميرا ، أو المرآة. وهو يرى ويعكس سواء بضمير المتكلم أم الغائب[٣].

وهذه الأصناف من الساردين لها علاقة بالمسافة التي بين المؤلف والقارئ وبين مادته القصصية ، ولكن ما هو مفهوم (المسافة)؟

(**المسافة**): وتسمى بـ (البعد الجمالي) أيضاً وهي عبارة عن الايهام الفني الذي يلجأ إليه الكاتب لغرض احداث تأثير في المتلقي بواقعية ما يتلقاء وكلما صدق المتلقي ببعد التكلف عن العمل أو تما هي معه حقق

---

[٣] م. ن : ١٠٧

[٤] ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٢٩١ و وجهة النظر في الرواية المصرية: ١٠٧ ومستويات دراسة النص الروائي: ١٨٥.

[٥] ينظر: وجهة النظر في الرواية المصرية: ١٠٧ و تحليل الخطاب الروائي: ٢٩١.

[٦] ينظر: وجهة النظر في الرواية المصرية: ١٠٧ و تحليل الخطاب الروائي: ٢٩١.

[١] ينظر: وجهة النظر في الرواية المصرية: ١٠٧ و تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٢.

[٢] تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٢.

[٣] ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٢. ولمن يريد المزيد من الاطلاع و نظرية السرد ، ٤٣-٤٤. و أنماط السرد ، ١٣٠-١٣١.

الكاتب مبتغاه من المسافة الجمالية ، والمسافة هي مجموعة تقنيات واساليب أيضاً تخص بناء المسرود الذي غاية الكاتب منه ان ينفعل المسرود إليه به ، وكلما ابتعدت المسافة ولم تؤثر في تحقيق الايهام الفني اخفق العمل ، إذ ينبغي ان لا يحس المتلقي انه يتعامل مع شيء فني أو جمالي ، وهي قائمة على الحوار الضمني بين المؤلف والسارد والشخصيات والقارئ ، وعلاقات بعضهم بعضاً[٤].

٤. السارد الثقة: ويسمى أيضاً (السارد الذي يعتمد عليه) وهو السارد الذي نستطيع الوثوق بسرده والاعتماد عليه فيما ينقل إلينا من سرد بسبب وجود نسبة من التطابق في صحة سرده، لأنه احد الشخصيات الموجود داخل النص (سارد / شخصية) ، وهذا هو ما يجعل المتلقي أكثر اقتناعاً ووثوقاً به ، واعتماداً عليه وهو

أيضاً يشابه عند بوث (السارد الواعي لذاته)[١].

٥. السارد غير الثقة: ويسمى أيضاً (السارد الذي لا يعتمد عليه) ، وهو السارد الذي لا يستطيع المتلقي الوثوق بسرده والاعتماد عليه بسبب جهله بمصدر معلوماته ومعرفته عن شخصيات المتن السردي ، فهو لا يمتلك صفات شخصية أو ملامح تبني هويته وتميزه عن غيره ولذلك فهو يبعث على الريبة والشك فيما ينقل إلينا من أخبار ، فهو قد يحمل الأشياء من تحليلاته وتعليقاته ما لا تحتمل ، وقد يضفي على الشخصيات أشياء بخلاف طبيعتها. وهو يشبه عند بوث (السارد غير الواعي لذاته)[٢].

٦. السارد صاحب الامتياز: وهو السارد العارف بكل شيء (وقد سبق وأن عرفه البحث في مصطلحات فريدمان) وأهم ما يميزه عن غيره من الساردين هو معرفته الباطنية للشخصيات فضلاً عن معرفته الظاهرية.[٣]

٧. السارد المحدود: هو السارد الذي تكون معرفته محدودة ومقتصرة على ما يمكن الحصول عليه عن طريق (روايته الواقعية) و (الاستنتاج). عبر مشاركته في احداث النص السردي وهو يشبه (السارد الممسرح) و(السارد المعلن) و(السارد الثقة) و(السارد الواعي لذاته)[٤].

فاصطلاحات بوث لا تميز سوى بين شكلين من السارد (حاضر أو غائب) على صعيد النص وهي متشابهة وكما يأتي:

١-المؤلف الضمني= السارد غير المعلن = غير الممسرح = غير الثقة = الذي لا يعتمد عليه = غير الواعي لذاته = صاحب الامتياز.

٢-السارد المعلن = الممسرح =الراصد = المشارك = العاكس = الثقة = الذي يعتمد عليه = الواعي لذاته = المحدود.

ان حيز استعمالات مصطلحات الناقد بيرسي لويوك في نقدنا الادبي ضئيل جدا بل هو يكاد لا يذكر اذا ما قيس باصطلاحات فريدمان وبوث ، وهؤلاء كلهم لا يكاد لهم أي ذكر ازاء مصطلحات الاتجاه الفرنسي ونستطيع أن نخرج بموازنة بين اصطلاحات السارد عند لبوك وفريدمان وبوث ، تبين الدرجة المئوية لاستعمالات نقدنا العربي لهذه لاصطلاحات وهي:

الدرجة المئوية لأثر استعمال مصطلحات السارد في نقدنا العربي عند كل من

لويوك	فريدمان	بوث
%١٠	%٤٥	%٤٥

٢. اصطلاحات المذهب الفرنسي في دراسة السارد في نقدنا الأدبي العربي الحديث.

١. اتجاه اصطلاحات الناقد جازن بويون في دراسة السارد في النقد الأدبي العربي الحديث.
٢. اتجاه اصطلاحات الناقد تزفتيان تودوروف في دراسة السارد في النقد الأدبي العربي الحديث.
٣. اتجاه اصطلاحات الناقد رولان بارت في دراسة السارد في النقد العربي الحديث

---

[٤] ينظر: مستويات دراسة النص الروائي: ١٨٦ و تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٢.
[١] ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٢ ومستويات دراسة النص الروائي: ١٨٦.
[٢] ينظر: وجهة النظر في الرواية المصرية: ١٠٧-١٠٩.
[٣] ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٢.
[٤] ينظر: مستويات دراسة النص الروائي: ١٨٦. ووجهة النظر في الرواية المصرية: ١٠٧-١٠٩.

٤. اتجاه اصطلاحات الناقد جيرار جينيت في دراسة السارد في النقد الأدبي العربي الحديث.

١. اتجاه اصطلاحات الناقد جان بويون في دراسة السارد في النقد الأدبي العربي الحديث.

لا تكاد تخلو نتاجاتنا السردية اليوم من تأثير تصنيف الناقد الفرنسي جان بويون في دراسة السارد فيها ، ولعل أبرز من تأثر بهذا الاتجاه من نقادنا العرب هم: (حسين الواد ، والرشيد الغزي ، ومحمد عز الدين التازي ، وصلاح فضل ، وشجاع العاني ، وحميد لحمداني ،وسعيد يقطين ، وفاضل ثامر ، وعبد الله إبراهيم ، ومحمد سويرتي، وجوزيف ميشال شريم ، وعبدالعالي بوطيب ، وسيزا قاسم وغيرهم).

وتصنيف بويون لأنواع السارد ، يعتمد أساساً على معرفة السارد للجوانب النفسية أو الباطنية لشخصيات النص التي يخبرنا عنها وتصنيفه هو:

١.الرؤية من الخلف: وهي الرؤية التي يكون فيها السارد يعرف عن احداث وشخصيات المتن السردي أكثر من كل الشخصيات الموجودة فيه ، وهو يتميز باطلاعنا على دقائق الاحداث وأفكار الأبطال وانفعالاتهم النفسية ومعرفتهم أو تفكيرهم الباطني من غير ايضاح بمصدر معرفته هذه ، وهو أيضاً غائب عن المتن لا وجود له (أي غير موجود على صعيد القصة والخطاب) ويقابل (السارد الموضوعي) عند توما شفسكي[١].فهو سارد تتجاوز معرفته الظاهر إذ يقتحم عالم الشخصيات بداخلي ويجمع ما بين معرفة ظاهرها وباطنها.

٢. الرؤية مع: وهي الرؤية التي يقدم فيها السارد احدى شخصيات المتن السردي ، ليعرف ويرى معها وعبرها مجرى الأحداث والشخصيات الاخرى المشاركة فيها وليست لديه القدرة على اعطاء تسويغ أو تعليل للأحداث التي تجري ، أو التنبؤ بما سيحدث وهذه الرؤية تقابل عند توماشفسكي (السارد الذاتي) الذي يكون موجود على صعيد القصة والخطاب[٢].

٣.الرؤية من الخارج: وهي الرؤية التي يكون فيها السارد لا يعلم أو يعرف شيئاً عن سير الأحداث أو عن شخصياته الا الظاهر منها ، وبذلك تكون معرفته أقل من معرفة الشخصيات المشاركة في الحدث ، لأن معرفته خارجية لا تجاوز سطح الأشياء وظواهرها ، دون معرفة الباطن وبواطنها فهو لا يكون أكثر من واصف مشاهد يشاهد الأحداث عن كثب بوصفه مشاركاً فيها بالمشاهدة فقط ، دون التوغل – كما قلنا – في معرفة بواطن الحدث أو الشخصيات[١].

وغالباً ما يأتي هذا التصنيف ممزوجاً مع تصنيف تودوروف له ، وما يلفت النظر ان الدكتور عبدالحميد المحادين استعمل مكان "الرؤية" في هذا التصنيف "الروايةولا ندري كيف تحولت (Vision) عند بويون على يد المحادين إلى "رواية"؟.

ومن الأمور التي تحسب لنقدنا العربي الحديث انه لم يتمثل هذا التصنيف كما هو عيه بل وضع له مقابلاً اصطلاحياً بدل اصطلاحاته (الرؤية من الخلف أو الوراء[*] والرؤية مع والرؤية من الخارج) وهي:

١- الرؤية المجاوزة = الرؤية من الوراء عند بويون.
٢- الرؤية المصاحبة = الرؤية مع عند بويون.
٣- الرؤية الخارجية = الرؤية من الخارج عند بويون[٢].

---

[١] ينظر: البنية القصصية في رسالة الغفران: ٦٧ – ٦٨ ، والبناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١٧٤/١٧٣، وفي أدبنا القصصي المعاصر: ٢٤ ،وبنية النص السردي: ٤٧-٤٨، والسرد في روايات محمد زفزاف: ٢٣-٢٥، ودليل الدراسات الاسلوبية: ١٧-١٩ ،وتقنيات السرد الروائي: هامش رقم (٧): ١٧٢/١٧١.

[٢] ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٢٨٨-٢٩٠ ، وبناء الرواية: ١٣٢-١٣٣ ، والبناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٦٣-١٦٤ ،والنقد البنيوي والنص الروائي: ٢ / ١٢٧ ، والتقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف: ١٢٣٤ ،وبناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ: ٢٢١.

[*] تستعمل دكتورة سيزا أحمد قاسم بدلاً من (الرؤية من الخلف) (الرؤية من الوراء) وكذلك فعلت يمنى العيد وغيرها وكلاهما صحيح ، ينظر: بناء الرواية: وتقنيات السرد الروائي: هاشم رقم (٧): ١٧٢/١٧١.

[١] ينظر : مستويات دراسة النص الروائي : ١٨٩ – ١٩١ ، ونظرية البنائية في النقد الادبي : ٤٣٥- ٤٣٦ ، والصوت الاخر : ٨٢ ، والف ليلة وليلة : ١٠٤ ، والفضاء الروائي جبرا ابراهيم جبرا ، د. ابراهيم جنداري ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ٢٠٠١ : ١٤٨ – ١٤٩ .

(٢) ينظر: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف: ١٢٣.

وهو تصنيف الدكتور صلاح فضل ولا اظن ان أحد قد سبقه في هذه الاصطلاحات ويبدو ان استاذنا شجاع العاني قد تأثر به وأفاد منه كثيراً. إذ نقله في كتابه البناء الفني في الرواية العربية في العراق[٣] مع شيء من الاختلاف وهو ان الرؤية الثانية عنده أطلق عليها مصطلح (الرؤية المجاورة)[٤] وعزاها إلى صلاح فضل ولم نجدها حقيقة عنه ، بل وجدنا (المصاحبة) التي هي أدق دلالة من المجاورة لأنها تعني الصحبة والرفقة والمشاركة ففي المصاحبة زيادة معنى وتوكيد يفوق (المجاورة) التي هي من الجوار ، فربما يكون استاذنا قد نقلها من طبعة قديمة للكتاب – أي نظرية البنائية في النقد الأدبي لم تتوفر للبحث فرصة الاطلاع عليها.وتصنيف فضل الجديد هذا ، دقيق ويؤدي مراد بويون نفسه ، لذا يفضل البحث استعماله في لغة نقدنا الحديث مقابلاً لتصنيف بويون (الرؤية من الوراء...) وتصنيف تودوروف الذي سيأتي:

بقي أن نشير الى أن في عمل جان بويون مصطلحات أخر لم تستثمر إلى الآن ، منها على سبيل المثال:

١. الذكريات: وهي ترتبط دوماً مع نمط (الرؤية المصاحبة) أي الرؤية مع عند بويون إذ صلتها تكمن في المعلومات التي تنقلها لنا الشخصية المركزية عبر ذكرياتها عن الأحداث التي عاصرتها[١].

٢.التذكارات: وهي ترتبط مع نمط (الرؤية المجاوزة) أي الرؤية من الخلف عند بويون إذ هي تتعلق برؤية السارد لتلك التذكارات وحكمه عليها في الحاضر فهي رؤية للماضي من الخلف. وغالباً ما يكون في رواية (المذكرات) التي تراعي ظهور الأحداث مرتبة وفق تسلسلها المنطقي السيري ، إذ الحكم فيها يكون لسارد موضوعي يحكم على الذات الحاضرة عبر ماضيها المتذكر ، الذي يحلله ويعلق عليه[٢].

وقد انفرد بنقلها الناقد سعيد يقطين في مقدماته النظرية لدراسة السارد[٣].

٢. اتجاه اصطلاحات الناقد تزفتيان تودوروف في دراسة السارد في النقد الأدبي العربي الحديث.

والمصطلح الذي يدل على دراسة السارد عنده جعله منضوياً تحت اسم (مظاهر القصة)[*] وهو يعني بدراسة السارد وعلاقته بمسروده ولم يفعل تودوروف عند مقاربته لتصنيف بويون سوى أن أضاف إليه بعض الرموز الرياضية المعبرة عنه ، والرموز الرياضية هي:

> أكبر

= يساوي

< أصغر

ويصبح تصنيف بويون وفق ذلك هو:

(معرفة) السارد > الشخصية (وهي الرؤية من الخلف عند بويون)

(معرفة) السارد = الشخصية (وهي الرؤية مع عند بويون).

(معرفة) السارد < الشخصية (وهي الرؤية من الخارج عند بويون)[٤].

ويختزل تودوروف هذه العلاقات إلى شكلين هما:

١. الرؤية من الخارج التي تتوزع إلى:

أ- الرؤية من الخلف (السارد > الشخصية).

ب- الرؤية من الخارج (السارد < الشخصية)

٢. الرؤية من الداخل (التي هي تمثل الرؤية مع)[٥].

---

[٣] ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي : ٤٣٥ – ٤٣٦

[٤] ينظر: ١٧٣/١ – ١٧٤ وفي أدبنا القصصي المعاصر: ٢٣-٢٤.

[١] ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٢٢٨/٢٢٩.

[٢] (٣) ينظر : تحليل الخطاب الروائي : ٢٢٨ – ٢٢٩

[*] استعمله د. صلاح فضل ونقله عنه د. شجاع العاني ، ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي: ٤٣٥-٤٣٦ ،والبناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١٧٣/١-١٧٥، في حين استعملت يمنى العيد مصطلح (هيئة القص) ينظر: تقنيات السرد الروائي: ٨٩-٩١

[٤] ينظر: بناء الرواية ، ١٣٢ ، ونظرية البنائية في النقد الأدبي٤٣٥-٤٣٦ ،ومستويات دراسة النص الروائي ، ١٨٩-١٩١ ، والنقد البنورامي والنص الروائي ، ١٢٧:٢٠ ،وفي أدبنا القصصي المعاصر: ٢٣-٢٥.

[٥] ينظر: تقنيات السرد الروائي: هامش رقم (٧): ١٧٢/١٧١، وبنية النص السردي: ٤٧-٤٨ ،وتحليل الخطاب الروائي: ٢٩٣-٢٩٦، وبناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ: ٢٢١.

ويسمى عادة هذان الشكلان بـ (الرؤية الخارجية) و(الرؤية الداخلية) ويبدو أن اختزال تودوروف هذا جاء متأثراً بأنماط السرد عند الناقد الروسي (توماشفسكي). فصاغ على غرار (السرد الموضوعي) و(السرد الذاتي) هاتين الرؤيتين مع فارق بسيط هو عدم وجود (الرؤية من الخارج في السرد الموضوعي عند توما تشفسكي) ، حسبما يقول الناقد حميد لحمداني[1]. ولا نرى هذا الزعم صحيحاً لأن توما تشفسكي يقول بامكانية ان يختلط السرد الموضوعي والذاتي في النص ، فيمكن أن يكون السارد داخل المتن السردي ولا يؤدي اية وظيفة فيه سوى مشاهدته للأحداث وبذلك ستكون رؤيته موضوعية (خارجية)[2]. إذ يمكن لهذا الشاهد أو المستمع ألا يكون راوياً فيخبرنا السرد الموضوعي بما عرفه مع انه لا يقوم بأي دور في السرد[3]. إذ سيصبح تقسيم تودوروف بلحاظ كل من تصنيف بويون وتوما شفسكي

جان بويون	تودوروف	توما شفسكي
١. الرؤية من الخلف =	١. الرؤية الخارجية سارد خارجي غير موجود في القصة ولا الخطاب خارج المتن.	١. السرد الموضوعي /السارد الموضوعي.
٢. الرؤية مع =	٢. الرؤية الداخلية/ سارد داخلي موجود في القصة والخطاب مشارك في الأحداث ويقع داخل المتن.	٢. السرد الذاتي / السارد مشارك في الفعل
٣. الرؤية من الخارج=	٣. الرؤية الخارجية/ السارد خارجي موجود داخل القصة والخطاب بصفته مشاهدا للأحداث لا غير.	٣. السرد الذاتي والسرد الموضوعي (مشاهد للفعل) أ. ذاتي لانه يخبرنا بالاحداث من خلال مشاركته من غير تحليل لبواطن الشخصيات المساهمة معه ب. موضوعي يخبرنا بالاحداث عبر مشاهدته مع تحليل لبواطن الشخصيات الفاعلة

فالرؤية الخارجية = السارد الموضوعي (الرؤية الموضوعية).

والرؤية الداخلية = السارد الذاتي (رؤية ذاتية) ⟷ خارج المتن الحكائي / مشارك في الأحداث / داخل المتن كمشاهد للاحداث فقط / مشاهد للاحداث

وما أثبتناه في جدول الاصطلاحات السابق هو عكس ما يزعمه الناقد حميد لحمداني من عدم وجود (الرؤية الخارجية) عند الناقد الروسي توما شفسكي ، كما لا يتفق البحث وما فعله أستاذنا الدكتور شجاع العاني ، عندما خلط في مقابلته لاصطلاحات توما شفسكي وتودوروف ، إذ يقول بخصوص ذلك : "على انه ينبغي ملاحظة ما في مصطلحات الناقدين من تناقض فالقصة أو الرؤية الذاتية لدى توما شفسكي تتضمن الرؤية من الخارج عند تودوروف على حين يسمي تودوروف (بالرؤية من الداخل) ما أسماه الأول بالقصة أو الرؤية الموضوعية فالمعروف مثلاً: ان الراوي في الاسلوب الذي يطلق عليه الواقعية الموضوعية في الرواية الأميركية يكون بمثابة عدسة الكاميرا التي تلتقط أفعال الشخصية بشكل محايد وبهذا تكون رؤيته للأحداث رؤية خارجية لدى تودوروف على حين يطلق توما شفسكي عليها مصطلح "الرؤية الذاتية" لأننا نرى الأحداث من خلال عيني الراوي ، وقد تكون الرؤية خارجية حتى وإن استخدم الراوي ضمير المتكلم"[1] من الواضح ان النص فيه اضطراب واضح ، ونجيب عليه بما يأتي:

١-أن قول أستاذنا شجاع العاني من ان تودوروف جعل مصطلح (الرؤية من الداخل) يقابل مصطلح (الرؤية الموضوعية) عند توما شفسكي ، هو قول لم يشر إليه أي من المراجع السردية الغربية المترجمة والدراسات النقدية العربية المعاصرة إلى الآن (على ما أظن) وتودوروف نفسه يصرح بذلك[2].

٢-أن ما يقابل مصطلح (الرؤية من الداخل) عند تودوروف لدى توما شفسكي هو مصطلح (السرد الذاتي) أو (السارد الذاتي) الذي يكون جزء من القصة والخطاب ومتضمناً في النص ويرى شخصياته والأحداث على قدر مشاركته فيها. ولعل (ربما) سبب خلط الناقد الدكتور شجاع العاني بينهما ، راجع إلى قول توما شفسكي نفسه (الذي فات) عند جعل امكانية تحول السرد الذاتي أو السارد الذاتي إلى سارد موضوعي عندما يكون مشاهداً

---

[1] ينظر: بنية النص السردي: ٤٧-٤٨.

[2] ينظر: نظرية الأغراض لتوما شفسكي في "نظرية المنهج الشكلي": ١٨٩.

[1] في أدبنا القصصي المعاصر: ٢٥.

[2] ينظر: الشعرية: ٥٠-٥٨ ومقولات السرد الأدبي ، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا ، مجلة آفاق المغربية ، ع٨-٩ : ٤٥-٤٦.

للأحداث ولا علاقة له أو صلة أو وظيفة في مجراها، إلا من حيث اخباره بما شاهده زيادة على تحليله أو تعليقه لما رآى فإن لم يعلق عليها أو يستبطن خفاياها بقيت الرؤية ذاتية والسرد ذاتياً والسارد كذلك.
٣-إن أستاذنا الدكتور شجاع العاني يضع على لسان توما شفسكي مصطلحاً لم يقله وهو "الرؤية الذاتية" فمن المعروف ان توما شفسكي لم يعرف هذا المصطلح "أي الرؤية) ولم ينظر له أو يخطر بباله بل درس أنماط السرد وحسب الأنماط (سرد ذاتي ، وسرد موضوعي) توصل إلى نوع السارد (سارد موضوعي ، وسارد ذاتي) وفي الجدول السابق صواب يوضح الفرق في الاصطلاحات والمقابلات بين بويون وتودوروف وأخيراً توما شفسكي. ثمة فرق آخر في مفهوم مصطلح (الرؤية الخارجية) عند كل من الناقدين د. شجاع العاني ود. عبدالله إبراهيم استطاع ان يتوصل إليه الباحث أحمد الدرة إذ يقول بشأنه: "وهنا نجد نوعاً من الاختلاف في مفهوم الرؤية الخارجية عند الباحث عبدالله إبراهيم عن مفهومها عند الباحث شجاع العاني فالرؤية الخارجية لدى الثاني يكون فيها الراوي مقتصراً على وصف الشخصية من الخارج دون الدخول إلى اعماقها وهذا خلاف ما يوضحه الأول في تمثيله للرؤية الخارجية إّ أنها تمكن الراوي من التنقل بحرية كاملة بين ما هو خارجي من ملامح وأوصاف وما هو داخلي من أفكار ومشاعر ووعي وبذلك يكون الراوي عالماً بكل شيء عن شخصياته"[٣] .والحق يقال ان مفهوم ومصطلح "الرؤية الخارجية " عند أستاذنا شجاع العاني هو أدق وأصح وأقرب إلى مفهومها عند تودوروف من الناقد عبدالله إبراهيم ، ولكن يلتمس لناقدنا

عبد الله إبراهيم ، أنه أخذ مفهوم مصطلح (الرؤية الخارجية) عند تودوروف بموازاته بما عند توماشفسكي ، وقد اوضح البحث ذلك في الجدول الذي وضعه فيما مرّ سابقاً .
وللبحث أن يتساءل هل أضاف نقدنا العربي مصطلحات أو مقاربات جديدة لمصطلحات منهج كلّ من بويون وتودروف وغيره ؟

نعم ، لقد أضاف نقدنا العربي مصطلحات جدد في حقل رؤية السارد وأشكاله ، فالدكتور شجاع العاني وجد من خلال دراسته للرواية العربية في العراق شكلاً آخر من أشكال الرؤى سماها بـ " الرؤية الموحدة " وهذا المصطلح عنده يعني تماهي رؤية السارد ومنظوره مع رؤية الشخصية ومنظورها إذ لا نستطيع الفصل أو تمييز بعضها عن بعض فهي رؤية وسيطة بين المصاحبة والخارجية [١] . كما أنه – أي الدكتور شجاع العاني – يصطلح على أسلوب الرواية المتعددة الأصوات بـ " أسلوب المرايا " [٢] .
ومن أغرب المصطلحات السردية التي واجهتنا في تصنيف السارد حسب منهج بويون وتودروف هي مصطلحات راكز أحمد إذ يصطلح على (الرؤية الخلفية) بـ " السارد الخلفي " و (الرؤية الخارجية) بـ " السارد الفعلي " و (الرؤية المصاحبة) بـ " سارد / مصاحب " ويصطلح على هذا الأخير أيضاً بـ " السارد الاعتيادي " أو " السارد الواصف " و " السارد شخص " [٣] .
ولعل من أفضل النماذج المقاربة لدراسة السارد هو ما توصلت إليه الناقدة يمنى العيد ، وهيكلها الاصطلاحي في دراسة السارد هو :
" أ. راو يحلل الأحداث من الداخل .
ب. راوٍ يراقب الأحداث من الخارج . " [٤] .
ويتفرع من النوع الأول (أ) صنفان من الرواة هما :
١. البطل يروي قصته بضمير الـ أنا : وهو بهذا المعنى راوٍ حاضر .
٢. كاتب يعرف كل شيء – أنه راوٍ كلي المعرفة .

---

[٣] السردية في النقد الروائي العراقي: ٦٣.
[١] . ينظر : البناء الفني في الرؤية العربية في العراق : ١ / ١٩٤-١٩٦ و ٢٢٢ .
[٢] . م.ن : ١ / ٢١٢ .
[٣] . ينظر : الرواية بين النظرية والتطبيق : ٧٢-٧٣ و ٧٥-٧٩ .
[٤] .تقنيات السرد الروائي : ٩١ .

رغم أنه راو غير حاضر . مثل هذا الذي يكتب ويروي يُسقط المسافة بينه وبين الأحداث . " [١] .
كما يتفرع من النوع الثاني (ب) صنفان أيضاً من الرواة هما :
" ١. راوٍ شاهد وهو بهذا المعنى حاضر لكنه لا يتدخل .
٢. كاتب يروي ولا يحلل - أنه ينتقل – لكن بواسطة ، وهو بهذا المعنى غير حاضر ، لكنه لا يسقط المسافة بينه وبين الأحداث . " [٢]
ثم هي بعد ذلك ، تضع نموذجاً لهذه الصنف :
" أ. راوٍ يحلل الأحداث من الداخل .
١. بطل يروي قصة الـ " أنا " حاضر
٢. كاتب يعرف كل شيء " كلي المعرفة " غير حاضر .
هنا المسافة مع الأحداث معدومة [لوجود السارد ولإشاراته في المتن] وهي من النوع (١) ، مبررة [أي المسافة] ومع النوع (٢) غير مبررة .
ب. راوٍ يراقب الأحداث من الخارج :
١. شاهد (Temion) حاضر .
٢. كاتب لا يحلل ، يتقل بواسطة . غير حاضر
هنا المسافة مع الأحداث قائمة . " [٣] .
ويتبين لنا من هذا التقسيم أن الناقدة قد تأثرت بالنموذج الاصطلاحي لبويون وتورودوف وتوماشفسكي ، مع بعض اصطلاحات المذهب الانجلو – أمريكي كـ " المسافة ، والراوي كلي المعرفة " ، إلا أن ما يؤخذ عليها أنها قد أدرجت السارد الموضوعي ضمن الرؤية الداخلية وهي أن كانت لا تصرح بذلك .. لكنا لمسناه من خلال تصنيفها هذا .

- **مصطلحات دراسة السارد بحسب منهج رولان بارت –**

لم نعثر على مصطلحات للسارد في الجهد النقدي العربي سار بحسب دراسة بارت له ، والذي تمكنا من جمعه هو قليل وضئيل جداً إذا ما قيس بالاتجاهات السابقة عليه واتجاه جنيت المتأخر عنه .
ويصطلح نقدنا على أشكال السارد عند بارت بـ

١. " السارد الشخصي " [٤] : وهو السارد الموجود بصفته شخصية تدير مجرى السرد وتشارك في أحداث المتن السردي .
٢. " السارد غير الشخصي " [٥] : وهو السارد غير الموجود في المتن السردي بصفة شخصية بل غائب عنها ويمتلك سلطة السارد الذي اصطلحنا عليه بـ " السارد ذو المعرفة الواسعة . " .

-مصطلحات دراسة السارد بحسب منهج جيرار – جينيت –

أبعد جيرار جينيت مصطلح " الرؤية " و "و جهة النظر " و " المنظور " من دراسته لكي لا تحيل على معنى الرؤية بحاسة البصر واستبدله بمصطلح اتخذ عدة تقسيمات هي :
١. " التركيز " [٦] أو " التبئر "* [١] و " البؤرة " [٢]:

---

(١) (٢) تقنيات السرد الروائي : ٩١ .
(٣) . م.ن : ٩٢ .
(٤) . ينظر : مفاهيم الأدب بوصفها أطرا للإدراك النقدي ، حسن البنا عز الدين ،- فصول – القاهرة ، م٦ ، ع٣ ، ١٩٨٦ : ٤٣ ، وبناء الرواية ، هامش رقم (١١) : ١٦٤ . والنقد والاسلوبية :٦٨-٦٩
(٥) . النقد والاسلوبية : ٦٨-٦٩
(٦) . بناء الرواية : ١٣٢ وهامش رقم (١١) : ٦٤ .

والمصطلح الثاني هو الأكثر تداولاً في لغة نقدنا اليوم ، أما الأول فهو ترجمة وصفية بعيدة عما يعطيه من التبئر ، أما الثالث فهو قريب من الثاني ، إلا انه لا يعطي معنى القصدية التي يومي بها الثاني .

" ويعرف التبئير " بأنه :

" تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد ، وهذا المصدر أما أن يكون شخصية من شخصيات الرواية أو راويّاً مفترضاً لا علاقة له بالإحداث . " [٣] .

وجيرار جينيت ميّز هذا المصطلح من خلال دراسته لـ " الصوت " و " الصيغة " ، فالصيغة هي طريقة تقديم السارد للقصة [٤] . وهي أيضاً أنماط خطابية يتم بواسطتها تقديم القصة من لدن السارد فالصيغة تتعلق بخطابات السارد والشخصيات وأنواعها المختلفة [٥] ،

وهذا النوع هو ما حدا بالناقد سعيد يقطين إلى عدم فصل خطابات السارد عن الشخصية ودراسة الصيغة بمعزا عن المنظور والصوت ، بل هو يرى أن دراسة صيغ الخطاب السردي يجب أن تكون بعد دراسة الزمن مباشرة لأنها لأنها تتعلق بالمتكلم سواء أ كان سارداً غير موجود في الخطاب السردي أم موجود فيه – أم أي شخصية من شخصيات النص السردي ، وهو أول من تنبّه إلى هذا الاضطراب والخلل الحاصل في دراسة الصيغة وموقعها في الدراسات السردية ، فهو يقول بشأنها " أرى [...] أن تأتي بعد الزمن بالصيغة وأخيراً الرؤية والصوت لسبب بسيط يكمن في أننا من الصيغة تراكم الخطابات الموجودة في الحكي ليتآتى لنا بعد ذلك الجواب عن أسئلة الرؤية والصوت [...] وتبعاً لاقتراحنا من علاقات الخطابات أيّاً كان مرسلها (شخصية أو روائياً) ومن نوعيتها ، وبحسب طبيعتها المتجلية في الخطاب نقيم التصنيف ونقوم يقراءته ، ويقوم اقتراحنا هذا على أساس مركزي – نجده فيما يمكن أن نسميه بـ " تبادل الأدوار الحكائية " * .

انطلاقاً من التمييز بين الراوي والشخصيات تمييز كلي ، ولا تتجلى دائماً بنفس الصرامة ، وذلك لأن " تبادل الأدوار الحكائية " قاعدة كلية بدورها ون\قصد بها تعرض علاقات السرد والعرض بين الراوي والشخصيات للعديد من التبدلات " [٦] . وعليه فقد أحلّنا مصطلحات اشكال خطابات السارد والشخصية من لدن الناقد سعيد يقطين .

أما (الصوت) فهو يتعلق بدرجة حضور الراوي في السرد – وهو ما يتعلق بهوية الراوي وشخصيته وبأي محدد يتبين لنا موقعه وما عليه حضوره في القصة [٧] . فالصوت يتعلق بضمائر السارد لشخصيته [٨] .

بعد أن بيّنا موقع مصطلحي " الصيغة " و " الصوت " نأتي على تصنيف أشكال التبئير وهي :

---

(٤) . ينظر : تحليل الخطاب الروائي : ٢٩٧ ، وبنية النص السردي : ٤٦ ومستويات السرد بين التبئير الخارجي أو التبئير الداخلي : مهند يونس ، الأقلام – بغداد ، ع ٥-٦ ، ١٩٩٧ : ٦٣-٦٤ ومستويات دراسة النص الروائي : ١٩١ . ومدخل إلى التحليل البنيوي الشكلي للسرد : ٦٠ .

* . ومعاني جذر " التبئير " في العربية تشير إلى الاختباء والإخفاء في مكان ما ، ينظر معجم العين : مادة (ب أ ر) .

(٥) . ينظر : نظرية الرواية : ١٤٥ .

(٦) . بنية النص السردي : هامش (*) : ٤٦ .

(٧) . ينظر : تحليل الخطاب الروائي : ١٩٤ .

(٨) . ينظر : مدخل التحليل البنيوي الشكلي للسرد : ٥٩ .

* . مصطلح جديد ، معناه عبارة عن تبادل الأدوار والعلاقات والوظائف التي تحصل ما بين السارد والشخصيات ، مرة يكون السارد شخصية ، ومرة تكون الشخصية – أي شخصية المسرود غير الأول – ساردا

(٦) . تحليل الخطاب الروائي : ١٩٤ – ١٩٥ .

(٧) . ينظر تحليل الخطاب الروائي : ١٧٨ . والنقد البنيوي والنص الروائي : ٢ / ١٣٨ . ومدخل إلى التحليل البنيوي الشكلي للسرد : ٦٠ .

(٨) . نظرية رواية : ١٥٠ .

١. " القص غير المركز " [١] أو " التبئير الصفر " [٢] أو " الرؤية ذات البؤرة الصفر " [٣] أو"التبئير الصفر أو اللا تبئير" [٤] أو" السرد غير غير المبأر " [٥] .

والمصطلح الثاني هو أكثر دقة من حيث معناه من غيره من المصطلحات وتجنب يقطين استعمال هذا المصطلح قائلاً : " عموماً سأتجنب ما اسماه [أي جنيت] بـ " التبئير الصفر " أو " اللا تبئير " ، إذ أنني أرى أن هذا المصطلح لا يعني " عدم وجود التبئير " ، ولكنه يعني : نوع " أو " درجة " حضوره بالقياس إلى التبئير الداخلي والخارجي " [٦] .

ومفهوم هذا المصطلح يشبه الرؤية من الخلف والوراء الذي عرضناه فيما سبق .

٢. " التبئير الداخلي " [٧] أو " البؤرة الداخلية " [٨] أو " السرد ذو التبئير التبئير الداخلي " [٩] :

والمصطلح الأول والثالث هما الأكثر تداولاً ، وأن كان الأول أرجح عندنا لإيجازه ومفهوم هذا الشكل يقترب من مفهوم الرؤية المصاحبة أو (الرؤية مع) ، وهذا الشكل يتفرع منه ثلاث أنماط هي :

أ. التبئير الداخلي الثابت " [١٠] أو " محكي ذو تبئير داخلي ثابت " [١١] أو " البؤرة الداخلية الثابتة " [١٢] .

والمصطلح الأول هو الأكثر تبسيطاً وإيجازاً من تأدية المعنى دون غيره وذلك لاتسام غيره بطول التركيب وتعقيده .

وهو يعني السارد يكون شخصيةً تسرد لنا الأحداث التي حدثت لها من زاوية مشاركتها فيها ، ولذلك نعت بالثبات لأننا نرى الأحداث عبر هذه الشخصية المشاركة في السرد .

ب. " التبئير الداخلي المتحور " [١٣] أو " محكي ذو تبئر داخلي متنوع " [١٤] أو " البؤرة الداخلية المتغيرة " [١٥] .

ونرى أفضلية المصطلح الأول للأسباب المذكورة آنفاً ، إلا أننا نعترض عليه بسبب كلمة " المتحول " فيه لأن تعريف هذا النمط صورّ رؤية مجرى السرد عبر عدة رواة متنوعين ومختلفين جنسياً وثقافياً واجتماعياً

-(١) . بناء الرواية : ١٢٣ .
(٢) . مستويات دراسة النص الروائي : ١٩١ .
(٣) . نظرية الرواية : ١٤٥.
(٤) . تحليل الخطاب الروائي : ٢٩٧ .
(٥) . مدخل إلى التحليل البنيوي الشكلي للسرد : ٦٠ .
(٦) . تحليل الخطاب الروائي : ٣٠٩ .
(٧) . ينظر تحليل الخطاب الروائي : ٢٩٧ ومستويات السرد بين التبئر الداخلي والتبئر الخارجي : ٦٣-٦٤ وكينونة المتوازي في رواية عطر التفاح : مقداد ومسعود ، الأقلام ، بغداد ، ع٥-٦ / ١٩٩٧ ١٤ ، ومستويات دراسة النص الروائي :
(٨) . نظرية الرواية : ١٤٥ .
(٩) .مدخل إلى التحليل البنيوي الشكلي للسرد : ٦٠ .
(١٠) . تحليل الخطاب الروائي : ٢٩٧ .
(١١) . مستويات دراسة النص الروائي : ١٩٣ .
(١٢) . نظرية الرواية : ١٤٥ .
(١٣) . تحليل الخطاب الروائي : ١٩٧ .
(١٤) . مستويات دراسة النص الروائي : ١٩٣ .
(١٥) . نظرية الرواية : ١٤٥ .

...الخ ، إذ أننا نرى الأحداث المتنوعة والمختلفة والمتضاربة بين سارد وآخر ، لذا سنسميه بـ " التبئير الداخلي المتنوع " .

ج. " التبئير الداخلي المتعدد " [١] أو " محكي ذو تبئر داخلي متعدد " [٢] أو " البؤرة الداخلية المتعددة " [٣] .

ونفضل الأول للأسباب التي ذكرناه في تفصيلنا لمصطلح النمط الأول ومعناه هو رواية جريان حدث ما من زوايا متعددة ومختلفة . فمدار التعدد حول اختلاف سرد هذه الشخصيات لهذا الحدث .

٣. " التبئير الخارجي " [٤] أو " المحكي ذو التبئير الخارجي " [٥] أو " الرواية ذات البؤرة الخارجية " الخارجية " [٦] أو " السرد ذو التبئر الخارجي " [٧] .

ونفضل كذلك المصطلح الأول ، تبعاً لما سبق من الأسباب ، وهذا الشكل يشبه من حيث المفهوم " الرؤية الخارجية " أو الرؤية من الخارج " عند تودوروف .

أما أشكال السارد عند جنيت بحسب علاقته بالقصة فهي :

١. " السارد خارج الحكاية " [٨] . وهو يشبه السلطة (السارد ذو المعرفة الواسعة " أو " الخارج حكائي " [٩] . إذ هو يروي أحداثاً لا علاقة له بها من جهة مشاركته أو مشاهدته أو حضوره فيها .

ويصطلح نقدنا على علاقة السارد بالمستوى السردي بـ " السارد الغريب عن الحكاية " [١٠] ... " المتغاير حكائياً " [١١] .

وهو يشبه كما قلنا " السارد ذو المعرفة الواسعة " – أي السارد المقتحم –

٢. " سارد داخل الحكاية " [١٢] : وهو السارد الذي يكون داخل مجرى السرد بصفته شخصية مشاركة أو حاضرة أو مشاهدة او مراقبة للأحداث .

ويصطلح نقدنا على علاقة هذا السارد بالمستوى المماثل بـ " السارد المتضمن من الحكاية " [١٣] أو " السارد المماثل للقصة " [١٤] " أو " الراوي الممثَّل الحكي " [١٥] السارد المتماثل حكائياً " [١٦] أو " المتجانس حكائياً " [١٧]

والمصطلح الأول هما ما يعبران عن وجود السارد في القصة دون غيره لأن المماثلة لا تعني حضور السارد في المسرود بل هي غير ذلك تماماً .

وينتج عندئذ أربعة أشكال للسارد بحسب علاقته بالقصة وبالمستوى السردي الذي يقفه فيه أزاء أحداث المسرود ، ويصطلح نقدنا العربي عليها بـ :

" ١. خارج حكائي – متغاير حكائياً : الراوي في الدرجة الأولى الذي يروي حكاية هو غائب عنها ، هوميروس مثالاً .

---

(١) . تحليل الخطاب الوائي : ٢٩٧ .
(٢) . مستويات دراسة النص الروائي : ١٩٣ .
(٣) . نظرية الرواية : ١٤٥ .
(٤) . ينظر : تحليل الخطاب الروائي : ٢٩٧ ، وكينونة المتوازي : ١١٤ ، ومستويات السرد : ٦٣-٦٤ .
(٥) . مستويات دراسة النص الروائي : ١٩٤ .
(٦) . نظرية الرواية : ١٤٦ .
(٧) مستويات دراسة النص الروائي : ١٩٣ .
(٨) . ينظر : صورة السارد والمسرود له من خلال " دنيا الله " نجيب محفوظ : ٦٨ ، وبنية النص السردي : ٤٩ ، ونظرية الرواية : ١٦١ .
(٩) .مدخل إلى التحليل البنيوي الشكلي للسرد ك ٦ .
(١٠) . مدخل إلى نظرية القصة : ١٠٢ .
(١١) . مدخل إلى التحليل البنيوي الشكلي للسرد : ٦٠ .
(١٢) . ينظر : صورة السارد والمسرود له : ٦٨ ، ونظرية الرواية : ١٦١ ومدخل إلى نظرية القصة : ١٠٢
(١٣) .مدخل إلى نظرية القصة : ١٠٢ .
(١٤) صورة السارد والمسرود له : ٦٨:.
(١٥) . بنية النص السردي : ٤٩ .
(١٦) . كينونة المتوازي : ١١٤ – ١١٥ .
(١٧) . مدخل إلى التحليل البنيوي الشكلي للسرد : ٦٠ .

٢.خارج حكائي – متجانس حكائياً : الراوي في الدرجة الأولى الذي يروي حكايته ، مارسيل مثالاً .
٣.داخل حكائي – متغاير حكائياً : الراوي في الدرجة الثانية الذي يروي حكايات هو على العموم غائب عنها ، شهرزاد مثالاً .

٣. داخل حكائي – متجانس حكائياً : : الراوي في الدرجة الثانية الذي يروي حكايته . أي أن يكون فاعلاً وموضوعاً للخطاب ، يوليوس مثالاً . " [١] .

مصطلحات جديدة للسارد في حقل التنظير والتطبيق العربي :

أفرزت لنا الدراسات السردية تنظيرين جديدين نوعاً ما في حقل اصطلاحات السارد ، وهي تخض اتجاه :

١. دراسة السارد لسعيد يقطين .
٢. دراسة السارد للدكتور عبد الله إبراهيم .

وسنأخذ أولاً أتجاه سعيد يقطين .

أنطلق سعيد يقطين في تحديد المفهوم السارد واشكاله من الاتجاهات الغربية المتعددة في دراسة هذا الحقل السردي إذ هو يعلن انحيازه منذ البداية إلى استعمال مصطلح الرؤية دون غيره ، فيقول بشأنه : " عرف هذا المكوّن بتسميات عديدة منذ أن تمّ توظيفه ، بل أنه أتخذ مراراً بعد لفظ محوري وأصبحت له مجموعة لفظية تدور في فلكه كلما تم التعامل معه ، وهذه الخاصية لم تتيح لأي من المصطلحات المركزية التي استعملت في تحليل الخطاب السردي ، و اختيار هذا الأسم أو ذاك كان في أحيان كثيرة محملاً بدلالات أو أبعاد يعطيها إياه هذا الباحث أو ذاك ، وفق تصوره الخاص ونظريته التي ينطلق منها ، ومن هذه التسميات التي عرف بها : وجهة نظر – الرؤية – البؤرة – حصر المجال – المنظور – التبئر . ولعل مفهوم " وجهة النظر " هو الكثر ذيوعاً أو بالأخص في الكتابات الأنجلو – أمريكية .

أن " وجهة النظر " في مختلف التعريفات التي تتبعناها ، تركز في معظمها رغم بعض الفروقات البسيطة ، على الرؤى الذي من خلاله تتحدد " الرؤية " به غلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه ، وعلى الكيفية التي من خلاله أيضاً يعي علاقته بالمروي له ، تُبلّغ أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها " لهذا السبب نستعمل " الرؤية " ونضيف " السردية " لحصر دلالتها في إطار تحليل الخطاب . " [٢] .

وهو يضيف أيضاً : " وإذا استعمل " الرؤية " فأنني أضمنها كل الأبعاد التي ليس " البعد البصري " [...] إلا واحداً منها " [٣] .

ثم بعد ذلك نجده يميز بين ما أسماه " جاب لينتفلت " بـ " الشكل السردي " ، وهو المستوى الذي نرصد فيه علاقة السارد بأحداث المسرود [٤] . ويقسمه يقطين قسمين :

١. الراوي غير مشارك في القصة وهو ما يسميه (" براني الحكي ")* .

---

[١] مدخل الى التحليل البنيوي الشكلي للسرد : ٦٠
[٢] . تحليل الخطاب الروائي : ٢٨٤ .
[٣][٢] [٣] تحليل الخطاب الروائي : ٣٠٩ .

* . قال ابن منظور في معنى براني : " ومن كلام سليمان : من اصلح حوانيته بر الله برانيته المعنى : من اصلح سريرته أصلح الله علانيته ، أخذ الجوَّ والبرَّ ، فالجو كلٌّ بطن غامض ، والبرُّ المتن الظاهر ، فهاتان الكلمتان على النسبة إليهما بالألف والنون ، وورد : من اصلح جوانيه أصلح الله برانيه .. " ويذهب ابن منظور إلى أن كلمة " البراني " و " الجواني " ليس من كلام العرب القديم ولا الفصيح ، ويرى ابن الاثير إلى أن البراني والجواني هما من الظاهر والباطن والعلن ، وكلمة الجواني هي منسوبه من جو البيت وهو داخله " وجو كل شيء بطنه وداخله ... "

٢. الراوي مشارك في القصة وهو ما يسميه بـ (" جواني الحكي ") [١].

ويضم الشكل الأول عنده – أي مستوى براني الحكي – شكلين سرديين هما :

" ١.خارج الحكي : وهو الذي يحكي قصة غير مشارك فيها أو من الخارج ، وسنسميه على غرار لينتفلت ، بالناظم الخارجي .

ب-داخل الحكي:وهو الذي يحكي القصة غير مشارك فيها ،ولكن من خلال شخصية تظل بينهما مسافة .وسنسميه بالناظم الداخلي.

٢-الشكل السردي:الجواني الحكي ويضم الصوتين:

ا-داخل الحكي:وفيه تمارس الحكي الشخصيات وسنسميه الفاعل الداخلي .يتميز عن الفاعل الذاتي (autodiegetique) .

ب-الحكي الذاتي: وفيه تمارس الحكي شخصية مركزية وهو الفاعل الذاتي ،ويرى جنيت انه تنويع على الجواني الحكي.

انطلاقاً من هذه (الاصوات) السردية يمكننا ان نجلي من خلالها او من علاقاتها او تداخلاتها (اصواتاً) فرعية اخرى .ويمكننا تلخيص علاقة الشكل بالصوت من خلال هذا الشكل :

١-براني الحكي ← الناظم الخارجي.
١-براني الحكي ← الناظم الداخلي.

٢-جواني الحكي ← الفاعل الداخلي.
٢-جواني الحكي ← الفاعل الذاتي. [٢]

وبعد ذلك يوسع يقطين من مجال دراسة مصطلح الرؤية السردي اذ يقول:

(ومن بحثنا عن الرواية السردية سنستعمل مفهوم التبئير بمعنى (حصر المجال) من خلال اشتغال (الصوت السردي) كراوي ومئير في آن كذات للتبئير .هذه الذات (المبئر) تكون اما داخلية او خارجية [...] ،ونفس الشيء يكون (المبأر) موضوع التبئير (سواء كان شخصية ،او حدثاً او مكاناً...) ومن خلال نوعية العلاقة التي يقيمها المبئر [اي السارد] مع المبأر [موضوع المسرود] يمكن ان نتحدث عن (المنظور السردي) مكان التبئير الذي تحيله الى نوعية الشكل ،و(عمق المنظور) الذي تحيله الى نوعية (الصوت) وهكذا ففي :

١-الناظم الخارجي:يكون المبئر برانياً ويقدم المبأر من الخارج ،بذلك يكون المنظور برانياً وعمقه خارجياً.

٢-الناظم الداخلي: يكون المبئر برانياً ،ويقدم المبأر من الداخل ،بذلك يكون المنظور برانياً وعمقه داخلياً.

٣-الفاعل الداخلي: يكون المبئر جوانباً ،ويقدم المبأر من الذات ،بذلك يكون المنظور جوانباً وعمقه داخلياً.

ومن خلال العلاقة بين المبئر والبأر (المنظور او التبئير وعمقه) يمكننا تحديد ما (نسميه الرؤية السردية) . وهكذا سنصطبح امام الرؤية السردية التالية :

١-رؤية برانية خارجية:وهي تقابل عند جنيت التبئير الصفر.

٢-رؤية برانية داخلية: وهي تقابل عند جنيت التبئير الخارجي.

٣-رؤية جوانب داخلية ورؤية جوانب ذاتية:وهما تقابلان عند جنيت التبئير الداخلي.

بقي ان نوضح المقصود بنعت العمق بالداخلي او الخارجي او الذاتي .ان عمق المنظور كما حدده لينتفلت يتصل بدرجة الادراك هل هو خارجي او داخلي محدود او غير محدود .لكي ارى ان نعته اياه بالداخلي او الخارجي كافٍ للتدليل على نوعيته ،والا فصفة الرؤية ستصبح طويلة جداً.[٢]

لسان العرب : مادة (بر) و (جو)

[٢] تحليل الخطاب الروائي:٣١٠.

(٢) تحليل الخطاب الروائي:٣١٠-٣١١

[٣] م.ن:٣١٢

ويضيف يقطين مصطلحين لهما علاقة بدراسة الرؤية السردية وتحليلها عنده وهما: ١-المؤشرات السردية:ويقصد بها (الادوات التي ننتقل بها من رؤية الى اخرى .او تجعلنا ان ننتقل من رؤية الى غيرها.[٣]

من الواضح ان مصطلحات يقطين هذه هي مزيج من جهود تودوروف وجينيت ولينتفلت واوسبنسكي .الا اننا نسجل اعتراضنا عليه ان هذه التصنيفات ليس فيها اي جديد اولاً .وغرابة تركبها الاصطلاحي ثانياً ،فلم لا يكون مثلاً مصطلح (السارد) عوضاً عن (المبئر) و (الفاعل) و (الناظم) ؟ولم لا تكون كلمة (الداخلي) و(الخارجي) عوضاً عن (الجواني) و(البراني) ؟فهما غريبا التركيب ولم يثبتا كفائتهما وشيوعهما بعد ؟او ليست هذه البدائل اكثر سلاسة وسهولة من غيرها؟

اما الدكتور عبد الله ابراهيم فهو يصنف اشكال السارد عنده بـ:

١-الراوي المفارق لمرويه:وهو الراوي الذي يروي متوناً سردية او احداثاً لم تحدث له ولا ترتبط به ،انما يقتصر دوره في الاخذ عن راوٍ سابق ،والارسال الى مروي له . [١] وهو يشبه (السارد ذو المعرفة الواسعة) .ويكشف لنا تطبيق الدكتور عبد الله ابراهيم على ابنية متون السردية الترثية اشكال ومظاهر اخرى لهذا النمط يصطلح عليه بـ:

ا-الراوي الاصيل : "وهو الذي يحترم الرواية التي يرويها ،ويحترم جمهوره" [٢]

ب-الراوي المزيف: "وهو الذي لم يدرب تدريباً كافياً فيقف قبل ان يتم تدريبه امام الجمهور ،فهو هنا يخدعهم" [٣]

ج-الراوي المجهول:وهو الراوي الذي لا نعرف هويته ولا مصدر سرده للاحداث ،فهو بلا ملامح مميزة له. [٤]

٢-الراوي المتماهي بمرويه:وهو الراوي الذي يروي ما حدث له من الاحداث او قام بها او شاهدها بنفسه. [٥]

وهناك مظهر آخر لهذا النمط من الرواة يصطلح عليه الدكتور عبد الله ابراهيم بـ:

الراوي المعروف:وهو الذي يكون مشخصاً في المتن السردي ومعروفاً بشخصيته التي تؤدي رواية الاحداث بمشاركتها فيها او بمشاهدتها فقط. [٦]

مصطلحات وظائف السارد في النقد السردي العربي:

لم يعتن نقادنا العرب بوظائف لسارد الا نادراً ما .ولذلك فوجود مصطلحات خاصة قليلة جداً اذا ما قيست وحجم المنجز النقدي العربي الحديث .ووظائف السارد تختلف باختلاف النصوص الادبية المنقودة ،فقد يظهر بعظها وقد تظهر كلها ،كما انها تختلف بحسب رؤية الناقد ومنهجه في الدراسة والاجتهاد الفردي في وضع مصطلحات لها ،واخيراً فان وظائف السارد تختلف بأختلاف موقعه وتواجده في الموقع السردي .وقد اصطلح نقادنا العرب على هذه الوظائف بـ:

---

[١] ينظر:السردية العربية :١٥ وهامش رقم (٣) في الصفحة ذاتها .و ١٠٦-١٠٧ و ١٤٣.

[٢] (٣) م.ن:١٤١ .

[٤] م.ن:١٩٣-١٩٧ و ٢٢٢-٢٢٣.

[٥] م.ن:١٥ وهامش رقم (٣) في الصفحة ذاتها .و ١٠٦-١٠٧ و ١٤٣.

[٦] السردية العربية :١٩٣-١٩٧ و ٢٢٢-٢٢٣.

١-وظيفة (الاخبار او الابلاغ) [١] او (الروائية) [٢] او (السرد) [٣] او (الابلاغية) [٤] :
وهي الوظيفة التي يتكفل السارد بموجبها بنقل الاحداث والاخبار عنها الى المسرود اليه ،وهي من ركائز اي نص سردي .سواء كان السارد غير مقصود في الخطاب السردي ام موجود ؟ .
٢- وظيفة (توثيقية) [٥] او (الاستشهادية) [٦]
وهي الوظيفة التي يكشف بها السارد عن مصدر معلوماته التاريخية .وذلك بارجاع ونسبة كلامه الى مصدر تاريخي موثوق ،بغية تحقيق ايهام المسرود اليه بواقعية المسرود احياناً.والمصطلح الاول هو الاكثر تداولاً .
٣-وظيفة (تنبيهية) [٧] او (انتباهية) [٨] او (التواصل) [٩]

وهي وظيفة اسلوبية يعزز بها السارد جذب انتباه المسرود اليه ،وذلك عبر اساليب ندائية او خطابية تتوجه له على نحو صريح او ضمني .

والمصطلحان الاولان هما الادق لأنهما يتعلقان باسلوب السارد في جذب المسرود اليه ،بينما الثالث لا يتعلق بذلك بل هو يرتبط بعملية التوصيل الاخباري لأحداث المسرود من لدن السارد الى المسرود اليه بغية تحقيق تواصل معه ،الا انه بطبيعة الحال لا نستطيع القاء فكرة ان كل عملية تواصل بين سارد ومسرود اليه تستدعي الانتباه والاهتمام .ولذلك فهذا المصطلح راجح ايضاً ولكن بنسبة ضئيلة .
٤-وظيفة(تفسيرية) [١٠] او (تأويلية) [١١] او (توجيه) [١٢] او (الايدولوجية او التعليقية) [١٣]
وهي الوظيفة التي يوظف فيها السارد بعض الاشياء والامور الغامضة التي حدثت في المسرود ،بغية تيسير عملية فهمها وتفسيرها للمسرود اليه.
والمصطلح الاول خاصةً هو الارجح لأن التأويل والترجيح والتعليق غير التفسير وهو ما يتعلق حسبما يقول جينيت بما وراء السرد او السرد الواصف او الشارح (metanarrative) وبمصطلحات جاكوبسن بـ(metalanguistics) ما وراء اللغة ،او اللغة الشارحة .[٥]
٥-وظيفة (التعليمية)[٦] او (الابلاغ)[٧] او (الايدولوجية)[٨] او (الابلاغية)[٩] :

---

[١] البناء الفني في الرواية العربية في العراق :١٨٣/١.
[٢] نظرية الرواية:١٦٥.
[٣] مدخل الى نظرية القصة:١٠٤.
[٤] السردية العربية:١٤٧.
[٥] البناء الفني في الروايه العربية في العراق :١٨٣/١ .والسردية العربية :١٥٠.ونظرية الرواية :١٦٦ .
[٦] مدخل الى نظرية القصة :١٠٥ ووظائف السرد في روايات الاسر:د.رحمن غركان ، : ١٠٤-١٠٦.
[٧] البناء لفني في الرواية العربية في العراق:١٨٣/١.
[٨] وظائف السرد في روايات الاسر:١٠٤-١٠٦. ومدخل الى نظرية القصة:١٠٥.
[٩] نظرية الرواية:١٦٦.
[١٠] البناء لفني في الرواية العربية في العراق:١٨٣/١ او ١٨٥.
[١١] ينظر: السردية العربية:١٤٨.
[١٢] نظرية الرواية:١٦٦.
[١٣] مدخل الى نظرية القصة :١٠٥ ووظائف السرد ووظائف السرد:١٠٤-١٠٦ .والرواية بين النظرية والتطبيق:٧٥.
[٥] نظرية الرواية:١٦٦.
[٦] البناء لفني في الرواية العربية في العراق:١٨٣/١ او ١٨٤.
[٧] مدخل الى نظرية القصة :١٠٤
[٨] نظرية الرواية:١٦٦.
[٩] السردية العربية :١٤٧.

والمصطلح الاول هو الاكثر اتفاقاً مع مضمون هذه الوظيفة اذ معناه هو توجه السارد بمضمون المسرود سواء أكان هذا المضمون ذو قيمة فكرية ،عاطفية ،دينية،علمية،ادبية،اخلاقية...الخ الى المسرود اليه ؛والحرص على ايصاله وتبليغه عبر تعليقاته التي تشرح مضمون رسالته.

٦-وظيفة (تنسيقية)[١] او (تنظيم الخطاب)[٢]

وكلا المصطلحين لا غبار عليهما من حيث الدلالة على المؤدي المراد منهما فسواء اقلنا (وظيفة تنسيقية) ام (وظيفة تنظيمية) فكلاهما يعنيان الوظيفة التي يقوم بها السارد في تنظيم خطابه بالتقديم او التأخير او ايضاح بعض الاحداث وتنظيم تسلسلها في الخطاب السردي للمسرود اليه .

٧-وظيفة (انفعالية)[٣] او (انطباعية او تعبيرية)[٤]

والمصطلح الاول هو الاقرب علمياً من غيره لأنه اقرب الى احدى وظائف جاكسوين التي وضعها المرسل ،اما الانطباع والتعبير منهما غير معنى الانفعال ا مفهوم الوظيفة الانفعالية هي كل ما تستطيع كشفه في الخطاب من افكار وانفعالات ومشاعر السارد في خطابه واقواله وتصرفاته.

٨-وظيفة (افهامية او تأثيرية) [٥]

وسنصطلح عليها بـ(الوظيفة التأثيرية) لأن مصطلح (الافهامية) سيختلط مع الوظيفة (التعليمية والايدولوجية والتفسيرية...الخ)ومعناها هو :محاولة تأثير السارد في المسرود اليه.وذلك بجذبه الى عالم القصة وادخاله فيه.

٩-وظيفة (تمجيدية)[٦]

وهذا المصطلح من اضافات الدكتور عبد الله ابراهيم ،اذ ان هذه الوظيفة تخص (الراوي المفارق لمرويه) –بحسب تعبيره- وهي تعني (ان الراوي لايألل جهداً في اضفاء كل ما يمجده السيرة التي يرويها ،وذلك لمنح ما يروي اهمية خاصة ،واثارة حماس المتلقي .)[٧]

١٠-وظيفة (اعتبارية)[٨]

وهو –اي المصطلح- ايضاً يتعلق بوظائف (الراوي المفارق لمرويه) –بحسب تعبير الدكتور عبد الله ابراهيم- وهي تعني : (يقوم الراوي المفارق لمرويه ،بتحديد الاهمة الاعتبارية للسيرة ،وذلك بأضفاء صفات اعتبارية عالية الشأن على ابطال السير وافعالهم.)

وهذه الوظيفة لا تختلف عن سابقتها ابداً يمكن ادماجها فيها اذ لا مسوغ لوجودها ،ان كانت تحمل المعنى نفسه الذي تحمله شقيقتها السابقة.

١١-وظيفة (بنائية) [١] : وهي تتضمن عند عبد الله ابراهيم:

---

[١] السردية العربية :١٤٧.ومدخل الى نظرية القصة :١٠٤ ووظائف السرد:١٠٤-١٠٦.

[٢]) نظرية الرواية بين النظرية والتطبيق:١٧٤.

[٣] البناء لفني في الرواية العربية في العراق:١٨٣/١ او ١٨٤.

[٤] مدخل الى نظرية القصة :١٠٤ ووظائف السرد:١٠٤-١٠٦.

(٥) مدخل الى نظرية القصة : ١٠٦ ووظائف السرد : ١٠٤ – ١٠٦

(٦)(٧)(٨) السردية العربية : ١٤٤

(١) (٢) السردية العربية:١٤٤-١٤٧.

١. وظيفة تنسيق [١]:قد مر ذكرها.
٢. وظيفة استباق:وهي قيام "الراوي بالاعلان عن احداث ستقع ،لم يكن سياق السرد قد منحها تحققاً بعد." [٢]
٣. وظيفة ألحاق: وهي قيام "الراوي بألحاق جزء من الحكاية ،او محور من محاور الاحداث فيها ،بجزء كان قد قدمه من قبل." [٣]
٤. وظيفة توزيع: وهي قيام "الراوي ،بتوزيع محاور الوحدة الحكائية ،حسب وقوعها في الزمان ،او حسب علاقتها بالشخصيات ." [٤]
وهي تشبه (وظيفة التنسيق) الى حدٍ ما.
١٢-وظيفة (وصفية) [٥] : وهي من وظائف الراوي المتماهي بمرويه ،-بحسب تعبير عبد الله ابراهيم- وفي هذه الوظيفة: " يقوم الراوي بتقديم مشاهد وصفية للمنازلات واعمال الفروسية ،دون ان يعلن عن حضوره ،بل انه يظل متخفياً ،وكأن المتلقي يراقب مشهداً حقيقياً ،لا وجود للراوي ولا حضور فيه ،وحقيقة الامر ان الراوي لا يتنحى في مشاهد الوصف ،لكنه يحتجب الى حدٍ ما ،ولا يعني باظهار موقعه من الاحداث ابداً ،فيتيح للمروي ،ان يتشكل في صفاء بعيد عن تأملات الراوي وآرائه." [٦]
١٣-وظيفة (تأصيلية) [٧] : وهي من وظائف الراوي المتماهي بمرويه –بحسب تعبير الدكتور عبد الله ابراهيم (وفيها يقوم الراوي ،بتأصيل مروياته في التاريخ والثقافة العربية ويجعل منها اسفاراً للصراع القومي والديني ،ويربطها احياناً بالمآثر العربية المعروفة في الانتصار على الخصوم.) [٨] وهي تشبه (الوظيفة التوثيقية) الى حدٍ ما.
١٤-وظيفة (استذكارية) [٩]وهي استذكار السارد والشخصيات حياته الماضية بما يؤديه الاستذكار من معانٍ الامل في الحياة. [١٠]

المبحث الثاني
المسرود إليه
حول مصطلح المسرود اليه في الكتابات النقدية

تعرف المعاجم النقدية المتخصصة ((المسرود اليه)) Narrataire(F) Narratee(E) * بـ:
١-"السامع او القارئ الذي توجه اليه القصة ،وهو ليس مجرد فرد تقص عليه القصة ؛ اذ ينبغي ان يتضمن النص ما يشير الى الى ان القصة موجهة فعلا الى "جمهور "او قارئ معين ،مما يعني ضرورة تضمين النص ما يوحي (ولا نقول مايقطع) بذلك ،حسبما يقول برنس (١٩٨٨). وبرنس يفرق بين من تحكى له الحكاية ،وبين

---

(٢) م.ن:١٤٥.
(٣) م.ن:١٤٦.
(٤) م.ن:١٤٧.
(٥) م.ن:١٤٩.
(٦) م.ن:١٤٩-١٥٠.
(٧) (٩) السردية العربية:١٥٠.
(١٠) (١١) وظائف السرد في روايات الاسر:١٠٤-١٠٦.

* ويترجمه بعض المترجمين مثل حسن أحمامة بـ (المروي له). ينظر: التخييل القصصي (مسرد مصطلحات الكتاب): ٢١٩. ورشيد بنحدو ومحمد معتصم بـ (المسرود له) ينظر: النص الروائي تقنيات ومناهج (مسرد مصطلحات الكتاب): ١٤٥. وعودة إلى خطاب الحكاية (مسرد مصطلحات الكتاب): ٢٤٠. وحسن ناظم وعلي حاكم بـ (المروي عليه) ينظر: نقد استجابة القارئ : جين ب . تومبكنز ، المجلس الاعلى للثقافة – القاهرة ، ط١ ١٩٩٩ : (بحث جيرالد برنس): ٥١-٧٦. وجورج ابو صالح بـ (المسرد اليه) ينظر: التعبير عن الذاتية في اللغة تقويم المقاربة الوصفية: كاترين كربرا – اوركيوني, العرب والفكر العالمي, ع٧, ١٩٨٩: ٢٥.

القارئ، وكذلك بين هذين والقارئ الموحى به. فقد يكون المحكي له شخصية في الرواية،وهو يسميه – intra fictional narrtee اما القارئ او القارئ الموحي به فهو extra-fictional narratee "[1]

٢- "المروي له (وهو مصطلح جيرالد برنس)ويمكن وصفه على انه المقابل الخيالي للراوي : أي من يتوجه الراوي صراحة اوضمنا بالقصة اليه.وتكمن اهمية ((المروي له)) في انه يساعد على تحليل بنية النص بما ان النص موجه اليه كسلسلة من الاشارات الدالة . ويميز برنس هذا "المروي له " عن القارئ(حقيقيا كان اومضمرا او مفترضا) فيجعله اقرب مايكون الى الراوي او الى احد اشخاص العمل الفني ، وهكذا يكون "المروي له" احد اهم الوسائط بين القارئ والمؤلف " .[2] اما تسميات هذا الركن المهم من اركان النص السردي فقد تباينت اسماؤه عند نقدتنا العرب فبعضهم يتوكأ على المفاهيم العامة له "القارئ"[3]

١- و"المتلقي"[1]و"المرسل اليه"[2] والمتحدث اليه "[3] و"المتقبل "[4] وبعضهم يطلق عليه تسميات خاصة تابعة من ثقافته وذوقه ورؤيته للمصطلح فيسمه بـ"المروي لـه"[5] و"المسرود لـه "[6] والمروي عليه"[7] . فالفريق الأول الذي وسم هذا الركن من النص السردي بهذه الاصطلاحات العامة قد اخرج نفسه من دائرة النقد السردي المتخصص، وذلك باستسلامه في دراسة هذا العنصر على ثقافته العامة لان مصطلحات "المتلقي " و"المرسل اليه " تنطبق على أي قارئ او مستمع او رائي وغيره من اشكال التلقي فهي لا تخص قراءة النتاج السردي وحده بل تتجاوزه الى غيره ، اما مصطلح "المتحدث اليه" و"المتقبل" فالأول غير دقيق لانه يراعي ويلحظ عملية التلقي الشفاهي فقط، والثاني ايضا كذلك – أي غير صائب .لان المصطلح انبنى على الجانب السايكولوجي (النفسي)،وذلك بتقبل الاثر من المتلقي ،وهذا غير صحيح لان ليس كل اثر

---

[1] المصطلحات الأدبية الحديثة: ٥٩.

[2] دليل الناقد الأدبي: ١٩١-١٩٢.

[3] ينظر: في الرواية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب: ١٩/١٨و٤٢-٤٥و٥٢. والرواية الفرنسية الجديدة: ٧٢/١. والألسنية والنقد الأدبي: ١٩. وتقنيات السرد الروائي: ٧١ وما بعدها. ومدخل إلى نظرية القصة : ١٠٤و١٠٥و١٧٤و١٧٦و١٨٨، ومن قراءة النشأة الى قراءة التقبل ، حسين الواد ، فصول ، القاهرة ، مج ٥ ،ع١،١٩٨٤ : ١١٤-١١٧ ، وفي نظرية الرواية : ٢٤٤-٢٤٥ .

[1] أثر اللسانيات في النقد الأدبي العربي الحديث: ١٤٣-١٤٤. والمتكلم في حيز المتكلم. والتخييل في حيز التخييل (نظرية نقدية في قصص فهد الدويري): د. إبراهيم عبد الله غلوم, العلوم الإنسانية, كلية الآداب – جامعة البحرين, ع٣, ٢٠٠٠: ٢٥٧-٢٧٥.

[2] في التنظير والممارسة: ٩١.

[3] الف ليلة وليلة (دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية محال بغداد): ١٠٦.

[4] من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل: ١٠٩و١١٦ والغرائبي في الاقصوصة وأشكالية المنهج: أحمد السماوي ، الأقلام, دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد, ع٢, س٣٤, ١٩٩٩, ٢٢-٢٧. وصورة السارد والمسرود اليه من خلال (دنيا الله) لنجيب محفوظ : ٦٧-٧٠.

[5] مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة, ١: ٤٠, وتحليل الخطاب الروائي : ٣٧. والكلام والخبر ٢٥و٣١-٣٢, وأقنعة النص: ١٥١-١٥٧. وبنية النص السردي: ٤٥. والسردية العربية: ١١-١٤. والتخيل السردي: ١٥٣و١٦٦. والتلقي والسياقات الثقافية: د. عبد الله إبراهيم. دار الكتاب الجديد المتحدة – بيروت – لبنان, ط١, ٢٠٠٠, ٩و١٩. والنقد البنيوي والنص الروائي: ٢: ١١٦و ١٣٤-١٣٥. والصوت الآخر: ١٢٩-١٤٦و١٦٤-١٦٥. واللغة الثانية: ١٧٨. والمروي له (الشكل, الموقع, الوظيفة في الرواية العربية الجديدة: رزوقي عباس مبارك, رسالة ماجستير, كلية الآداب – جامعة البصرة, ١٩٩٤ والسردية في النقد الروائي العراقي: ١٩٢ وما بعدها. وقصص الحيوان جنسا أدبيا: ٢٣٦-٢٣٧و٢٦٨-٢٧٠.

[6] السارد والمسرود له من خلال (دنيا الله) لنجيب محفوظ, ٦٧-٧٠. والغرائبي في الاقصوصة واشكالية المنهج: ٢٢-٢٧ وثنائية النواة السردية (قراءة في قصة منزل النساء): : ١٩. وفي نظرية الرواية: ٢٦٤-٢٦٥.

[7] نظرية الرواية: ١٦٧-١٧٩. والتلقي الداخلي في الروايات السردية (حكاية الحجاج وصبيان الليل نموذجا): د. عبد الله إبراهيم, العلوم الإنسانية, كلية الآداب – جامعة البحرين, ع٣, ٢٠٠٠: ٧٨-٩١. ومستويات دراسة النص الروائي: ١٧٨-١٨٠.

مشروط بتقبل او استحسان المتلقي لـه. اما الفريق الثاني فهو الاقرب الى ميدان المصطلح والنقد السردي المتخصص . الا ان بعض نقدة هذا الفريق يتردد بين استعماله لـ "المروي لـه "و "المسرود لـه" و "المروي عليه" فمثلا لناخذ تجربة الناقدين فاضل ثامر والدكتور عبد الله أبراهيم. ففاضل ثامر يزاوج في استعماله بين :المروي له" مرة " والمسرود له" مرة اخرى بل هو مضطرب بينهما وقد يصل اضطرابه الى حد الخروج عن هذين المصطلحين الى المصطلح العام "القارئ والمستمع" و "المخاطب" و "المتلقي"[1] ، وكذلك الدكتور عبد الله أبراهيم اذ يستعمل تارة " المروي له" و "المروي عليه" تارة اخرى : وقد يصل الخلط في الاستعمال البالمصطلحات العامة كما فعل سابقه.[2]

ونرى ان المصطلحات الثلاثة "المروي له" و "المروي عليه" و "المسرود له" فيها ضعف تعبير وركة فالأول والثالث – أي "المروي له" و "المسرود له" يدلان على انحصار التملك والخصوصية بمتلقي محتوى المسرود والمروي بدلالة اللام في "له"، اما الثاني "المروي عليه" فيدل على هيمنة وعلو سلطة الراوي على المتلقي ، كما انها تدل على ان المروي شفاهي ولايشمل كل انماط المرويات السردية، ونحن لانعارض استعمال الثالث من هذه المصطلحات – أي المسرود له – بغية توحيدها مع "السرد و السارد و المسرود" . بل ونقترح ان يسمى الركن الثالث بـ "المسرود اليه" وذلك لان الحرف(الى)يفيد التوجه والجهة التي يهدف الخطاب السردي الوصول اليها . سواء اكانت داخل "المسرود" ام خارجه: لكن واقع نقدنا السردي آثر استعمال مصطلح "المروي لـه" بكثرة واضحة وبارزة في اغلب البحوث والنتاج النقدي الادبي العربي الحديث.

مفهوم (المسرود اليه) في الكتابات النقدية

"لقد عانى هذا المكون السردي من اهمال كبير من لدن الدراسات السردية ولمدة زمنية طويلة .حيث عكفت الدراسات والبحوث السردية وهي تستجلي اغلب المستويات السردية التي تتكون منها البنى السردية بالانشغال بالتمييز بين المؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني او بين القارئ الحقيقي والمجرد "الضمني" او بكلمة اخرى الاهتمام بالمستويات التجريدية،دونما التفات للمستويات التخيلية التي تعني (الراوي ،المروي له) .فقد نأت الدراسات البنيوية عن تناول المروي له او ملامسته بالدراسة والتفحص والتحليل ،وان كانت هناك اشارات من لدن الباحثين البنيويين اليه ،الا انها تنصب تحت تسمية القارئ او المتلقي .فالدراسات البنيوية المقدمة من قبل الباحثين البنيوين امثال بارت وتودوروف وغريماس ،تعاني من الخلط والدمج مابين

مصطلحي المروي له والقارئ الحقيقي ،او بمعنى اخر ،المفاهيم المتاخمة لبعضها كالمتلقي والقارئ والقارئ الضمني . فبارت يلتفت في بعض دراساته النقدية الى مسألة التلقي و القراءة ويعدها من المسائل الفنية ترتب النصوص وراء تصعيدها واللجوء اليها ، ذلك الحين دعا الى موت المؤلف والاحتفال بعصر القارئ،فالقارئ ليس مستهلكا للادب فحسب ،وانما منتج له ."[1] ولعل اول تمييز لموقع ومفهوم "المسرود اليه " في النص السردي كان على يد جيرار جينت اذ يقول بشأنه (لايد من قول كلمة اكثر عمومية عن هذه الشخصية التي اسميناها المسرود له .والتي تبدو وظيفتها في الحكاية قابلة للتغير الى حد بعيد .المسرود له ،مثله كمثل السارد ، هو احد عناصر الوضع ، ويقع بالضرورة على المستوى القصصي نفسه ، أي انه لايلتبس قبليا بالقارئ (ولو الضمني) اكثر مما يلتبس السارد بالضرورة بالمؤلف .)[2]

الا ان فهم جينيت لهذا المكون السردي ليس بانضج ولا اكثر نموا وتقدما من فهم الناقد الامريكي جيرالد برنس ، الذي يعد بحق المكتشف الأول " للمسرود اليه" "Narratee" واشكاله وموقعه والفرق بينه وبين القارئ الواقعي

---

[1] ينظر: الصوت الآخر: ١٢٩-١٤٦و١٦٤-١٦٥.

[2] ينظر: التلقي الداخلي في المرويات السردية : ٧٨-٩١. والتلقي والسياقات الثقافية: ٩و١٩.

[1] السردية في النقد الروائي العراقي: ١٩٢-١٩٣.

[2] خطاب الحكاية: ٢٦٧-٢٦٨.

والضمني[٣] .. الخ ، وهو يقول بشانه (اذا كان هناك على الاقل سارد واحد في أي سرد ،فهناك مسرود اليه واحد على الاقل ،وهذا المسرود اليه ربما يكون او لا يكون مميزا بصورة واضحة عن طريق" انت " في الكثير من الروايات فعندما لايكون موجودا، فهذا يعني ان "انت" قد حذفت من دون ترك أي اثار".[٤] فبرنس يميز "المسرود اليه " عبر الاشارات الموجودة في الضمير السردي كضمير مخاطب "انت" الذي يدل على تضمن المسرود اليه ودخوله في احداث النص ،والاسئلة التوميهية التي يسألها السارد ويضمنها النص. ومشاركة "المسرود اليه " كشخصية في الأحداث المسرودة .بل يمكنه ان يكون ساردا ايضا . وعبر موقفه " المسرود اليه" للاحداث والشخصيات سواء اكانت هذه المعرفة قليلة ام كثيرة ؟ ، او بتغير موقعه وذلك بالتبادل مع موقع السارد اذ يصبح السارد مسرودا اليه واحد . وهرمية المسرود اليهم . وذلك بتناوب والتعاقب على سرد الأحداث بينهم.[٥]

"باختصار" أي اشارة في القصة تشير الى شخصية المسرود اليه :سلوكه ،معرفته،او حالته تؤلف اشارة "انت" بوضوح."[١]

اما مفهوم مصطلح "المسرود اليه " في النقد الادبي العربي الحديث ،فهو بوضوح قد عرف بـ:

١- " انه قارئ في النص يوازي الراوي حينا ، وان لم تدل عليه علامات لغوية تدل على الراوي عادة ، وهو قارئ ضمني في الأثر ، حينا اخر يتجسم في الدعوات والاشارات والتلميحات التي تحث القارئ على ملأ فراغات النص من عندياته."[٢]

٢-" الراوي والمروي له صوتان سرديان يقدمان لنا من خلال الخطاب السردي ".[٣] ٣-"هو الشخص الذي يوجه له السرد داخل النص القصصي ذاته [...] [و] مجرد وسيلة يستخدمها المؤلف الضمني لابلاغ القارئ الحقيقي كيفية قيامه بدوره بوصفه قارئا ضمنيا"[٤]

٤- هو " الذي يتلقى مايرسله الراوي ، سواء كان اسما متيمنا ضمن البنية السردية ،ام كائنا مجهولا ."[٥] .

٥- وهو "ليس القارئ الواقعي ذا الوجود التاريخي المجاوز للنص ، وانما المحال فيه ،وهو من يدعى المسرود له ."[٦]

٦- وهو" عنصر من العنصر الداخلية في القصة شانه في ذلك شان الراوي" .[٧]

فمن خلال هذه التعريفات لهذا المصطلح العام نستنتج بان "المسرود اليه" هو كائن تخيلي موجود داخل الخطاب السردي لا خارجه ،وهو يختلف عن القارئ من ان الثاني له وجود واقعي ملموس يقع خارج الاثر الفني، بينما الأول له وجود فني داخل الاثر فقط. [٨]

---

[٣] ينظر: الصوت الآخر: ١٢٩. ونظريات السرد الحديثة: ٢٠٥. والنظرية الأدبية المعاصرة: ١٦٠. ونقد استجابة القارئ: ٢١-٢٢و٥١-٧٦. والسردية العربية: ١٢-١٣. وعودة إلى خطاب الحكاية: ١٧٢. وقال الراوي: ٣٨٤.

[٤] Narratology: p. ١٦.

[٥] See: Narratology: p.١٦-٢٥.

[١] Narratology: p. ٢٠.

[٢] من قراءة (النشأة) إلى قراءة (التقبل): ١١٧.

[٣] قال الراوي: ٣٨٤.

[٤] الصوت الآخر: ١٣٠و١٣٢.

[٥] السردية العربية: ١٢.

[٦] صورة السارد والمسرود له من خلال (دنيا الله) لنجيب محفوظ: ٦٧.

[٧] نظرية الرواية: ١٦٧.

[٨] ينظر: نظرية الرواية: ١٦٨. والصوت الآخر: ١٣٠-١٣٧. والسردية العربية: ١٣. في النقد الروائي العراقي: ١٩٦. وقصص الحيوان جنسا أدبيا: ٢٦٨. وصورة السارد والمسرود له من خلال (دنيا الله) لنجيب محفوظ: ٦٨. والنقد البنيوي والنص الروائي: ٢: ١١٦و١٣٤.

اذ هو يقوم بمهام الوساطة والتوسط بين موقعي المؤلف الحقيقي اوالواقعي وبين القارئ الواقعي ،عبر موقعه في النص السردي الذي يقابل موقع السارد فيه.[1]

اتجاه دراسة "المسرود اليه " في النقد الادب العربي الحديث

اتخذ نقادنا العرب اكثر من مهيع غربي في دراسة هذا الجانب من النص السردي ويمكننا توزيع هذا الجهد على قسمين :

الأول: سار مع نظريات "جمالية التلقي " او"نقد استجابة القارئ ." ،ولعل ابرز من اتخذ هذا الطريق هي الناقدة يمنى العيد .[2]

الثاني : سار مع نظريات السرد البنيوي –الاتجاه الالسني او السياقي –واصحابه "جينيت ،وبرنس،وشاتمن ،لينتفلت ،وايكو." وابرز من مثل هذا الاتجاه "عبد الله أبراهيم ،واحمد السماوي ،وسعيد يقطين " .

وسنتناول اتجاه دراسة المسرود اليه واصطلاحاته عند الفريق الثاني لكثرة استعمالها وشيوعها في الكتابات النقدية ، وسنقسم هذه الاتجاهات بحسب منهج الناقد وطريقته الغربية في عرض دراسته للمسرود اليه ، وهي تتوزع على :

١- اتجاه دراسة "المسرود اليه " ومصطلحاته حسب منهج جينيت في النقد الادبي العربي الحديث .

٢-اتجاه دراسة "المسرود اليه " ومصطلحاته حسب منهج برنس في النقد الادبي العربي الحديث .

٣-اتجاه دراسة "المسرود اليه " ومصطلحاته حسب منهج شاتمن في النقد الادبي العربي الحديث

٤-اتجاه دراسة "المسرود اليه " ومصطلحاته حسب منهج ايكو في النقد الادبي العربي الحديث .

٥- اتجاه دراسة "المسرود اليه " حسب منهج جونا ثا ن كلر في النقد الادبي العربي الحديث.

٦-اتجاه دراسة "المسرود اليه"ومصطاحاته حسب منهج جينيت في النقد الادبي العربي الحديث

١- اتجاه دراسة ((المسرود اليه)) ومصطلحاته بحسب منهج جينيت في النقد الادبي العربي الحديث

ويصطلح نقدنا العربي على اشكال "المسرود اليه" على وفق منهج جيرار جينيت بـ

١-مسرود اليه خارج الخطاب السردي . يوازي موقع السارد خارج الخطاب السردي – أي السارد العليم - ،فهو" مسرود اليه " شفاف ومن غير ملامح مميزة يلجأ اليه السارد في خطابه السردي ،ويكون من السهل على القارئ يتماهى معه ، او ان يتصور ان الخطاب موجه اليه.[1] ويصطلح عليه بـ"المروي عليه من المستوى الأول "[2] ويصطلح عليه الباحث احمد الدرة بـ " المروي له خارج الحكاية "[3]

---

[1] ينظر: السردية العربية: ١٤. والتلقي والسياقات الثقافية: ٩. والصوت الآخر: ١٣٠-١٣٧. والسردية في النقد الروائي العراقي: ١٩٧-١٩٨. والنقد البنيوي والنص الروائي: ٢: ١٣٤-١٣٥.

[2] ينظر: فن الرواية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب, ٤٣-٤٥.

[1] نظرية الرواية: ١٦٨, وينظر: خطاب الحكاية: ٢٦٨-٢٦٩.

[2] نظرية الرواية: ١٦٨, وينظر: خطاب الحكاية: ٢٦٨-٢٦٩.

[3] السردية في النقد الروائي العراقي: ٢٠٨: ويصطلح عليه المترجم محمد معتصم بـ (المسرود له خارج القصة) وينظر: عودة إلى خطاب الحكاية: ١٧٢.

٢-"مسرود اليه " داخل الخطاب السردي يوازي موقع السارد داخل الخطاب السردي .فهو "مسرود اليه " مشارك في الأحداث كشخصية مشاركة او مراقبة او معلقة او مفسرة.[٤]
ويصطلح عليه بـ"المروي عليه من المستوى الثاني"[٥] ويسميه الدكتور أبراهيم عبد اله غلوم بـ "المتلقي الموازي".[٦]

٢-اتجاه دراسة "المسرود اليه"ومصطلحاته حسب منهج برنس في النقد الادبي العربي الحديث

ويصطلح نقدنا العربي على اشكال "المسرود اليه " بحسب منهج جيرالد برنس بما ياتي:
١-" المروي له الظاهري او الممسرح ":[٧] ويفضل مصطلح " المروي له الظاهري " وذلك لابعاده عن نطاق المصطلحات المسرحية واختصاص وجوده في النص السردي فقط.*

١-و"المروي له الظاهري" هو الشخصية الموجودة داخل النص السردي بصفتها مشاركة في الأحداث ولديها معرفة كمعرفة بقية الشخصيات في القصة ان لم تكن اكثر منها ، وتمتلك ملامح وصفات بارزة وواضحة يستطيع القارئ ان يعرفها عبر قراءته وتتبعه لمجرى السرد[١]
٢- "المروي له الخفي او الغير ممسرح ": [٢]ونفضل المصطلح الأول للسبب الانف ذكره .والمروي له الخفي :هوالمروي له الذي لا يمتلك اية ملامح او صفات تحدده او خاصة به،فهو بعيد عن الأحداث في النص ومشاركته فيها . ومن الصعب تشخيصه وذلك لكونه شخصية خيالية في ذهن السارد ،يخاطبه السارد عبر السرد بين الحين والأخر.[٣]
وقد يظهر كل من "المروي له الظاهري " و"المروي له المخفي " بمظهر ين هما :
١-"المروي له الظاهري السلبي "
٢-"المروي له الخفي السلبي "
١- "المروي له الظاهري الايجابي "
٢- "المروي له الخفي الايجابي "[٤]

ويعني "السلبي " ان "المروي له " بنوعيه" الظاهري والخفي" ،لا يشارك على صعيد السرد بردود افعال واضحة وبارزة ازاء الأحداث او ما يقوله السارد ، من حيث ابداء رايه اومناقشة اشياء تحدث امامه.[٥] اما "الإيجابي " فيعني ان "المروي له " وبنوعيه ايضا " الظاهري والخفي "يكون مشاركا على صعيد السرد بردود افعاله البينة ازاء الأحداث وما يقوله السارد له ،من حيث ابداء الراي والمناقشة والاختلاف عما يرد في

---

[٤] نظرية الرواية: ١٦٨. وينظر: خطاب الحكاية: ٢٦٨-٢٦٩. ويصطلح عليه المترجم محمد معتصم بـ (المسرود له داخل القصة). ينظر: عودة إلى خطاب الحكاية: ١٧٢-١٧٣.
[٥] نظرية الرواية: ١٦٨.
[٦] المتكلم في حيز المتكلم, التخييل في حيز التخييل: ٢٧١.
[٧] ينظر: الصوت الآخر, ١٣٢-١٣٤و١٣٩. والبنية السردية في روايات عبد الرحمن مجيد الربيعي سعد عبد الحسين العتابي ، رسالة ماجستير ، كلية الاداب ، المستنصرية ، ١٩٩٤ : ٥٥-٦٢. والسردية في النقد الروائي العراقي: ٢٠٨-٢١٢و٢١٨.
* لا توجد في كتابات الناقد الأمريكي جيرالد برنس حول المسرود اليه كلمة أو مصطلح (الممسرحة أو الممسرح) بل موجود كلمة الظاهري والظاهر الخفي والمختص والمروي له شخصية, فهي –الممسرحة أو الممسرحة- من ابتكارات وإضافات الناقد فاضل ثامر, الذي ربما تأثر في أتجاه دراسة بيرسي لوبوك السارد فعكسه أو مزجه واصطلاحات المسرود اليه لبرنس. وقد أدى فعل الناقد فاضل ثامر هذا إلى شيوع هذه الكلمة في بعض الكتابات والدراسات الاكاديمية. والدليل على عدم وجود هذه الكلمة –الممسرح- ينظر ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم بحث جيرالد برنس (مقدمة لدراسة المروي عليه) في كتاب النقد استجابة القارئ: ٥١-٧٦. وكتاب برنس Narratology: p.١٦-٢٥ ولذلك ارتأينا اختيار (المروي له الظاهري) و(المروي له الخفي) لأنهما الاقرب إلى الأصل وما يريده برنس.
[١](٢)(٣) ينظر: الصوت الآخر: ١٣٢-١٣٤و١٣٩.
[٢]
[٣]
[٤] ينظر: الصوت الآخر: ١٣٤. والسردية في النقد الروائي العراقي: ٢١٢.
[٥] ينظر: الصوت الآخر: ١٣٤. والسردية في النقد الروائي العراقي: ٢١٢.

السرد ومايجري امامه من احداث في المسرود ،اذ نستطيع ان نتبين ردوده وموقفه منها بسهولة عبر كلامه ونشاطه الماثل في المسرود .[٦]

وقد افرز لنا تاثير برنس في تصنيف "المروي له " في الكتابات النقديةالعربية الحديثة على صعيد التطبيق عدة اشكال اخرى لـ"المروي له" تماثل نظيرتها عند برنس ومن اشكال "المروي له" :

١- المروي له المفترض غير المباشر : وهو " الذي يتلقى كل الخطابات ومن مختلف مرسليها بحيث يغدو مضمنا في كل الخطابات . يتلقاها كما يتلقاها أي مروي له من منظوره الخاص . وهذا مايجعله على مسافة من الخطاب الذي يتلقاه باعتباره غير مباشر ، أي ان الخطاب غير متوجه اليه مباشرة.[١]

٢- المروي له المتماهي مع الراوي " :وهو المروي له الذي يقيمه الراوي كشخصية تماثل نفسه بوصفه مرويا له.[٢]

٣- المروي له بين الظاهري والخفي : وهو الذي يكون غير موجود او مشارك في النص السردي ، وانما يحضر من خلال استعمال لضمائر "انت "و"انتم " وغيرها . وهو يقع خارج القصة الا انه حاضر في الخطاب السردي من غير ملامح او معالم وصفات تشخصه ، كما انه لا يقوم باي فعل داخل القصة.[٣] ويصطلح عليه بـ"المروي له شبه الممسرح ." وهو شبيه بـ"المروي له الخفي " وقد تنبه لذلك الباحث احمد الدرة معترضا على تصنيف الباحث رزوقي عباس مبارك.[٤]

٤- المروي له المخفي من لدن الراوي.[٥]
٥- المروي له على شكل جماعة متجانسة.[٦]
٦- المروي له على شكل جماعة غير متجانسة.[٧]
٧- المروي له الرئيس والثانوي:[٨] "فالأول يستقبل جميع اللافعال المروية من خلال السرد.اما الثانوي فلا يستقبل سوى جزء من الأحداث فحسب ."[٩]

٨- المروي له الخفي"[١] الذي يكون بدون اسماء او ملامح شخصية ظاهرة."[٢]

---

[٦] ينظر: الصوت الآخر: ١٣٤. والسردية في النقد الروائي العراقي: ٢١٢.
[١] تحليل الخطاب الروائي: ٤٨٥.
[٢] ينظر: الصوت الآخر, ١٣٨, والبنية السردية في روايات عبد الرحمن مجيد الربيعي: ٦١.
[٣] ينظر: المروي له (الشكل, الموقع, الوظيفة) ٢٨ نقلا من السردية في النقد الروائي العراقي: ٢٠٩.
[٤] ينظر: السردية في النقد الروائي العراقي: ٢٢٠.
[٥] ينظر: المروي له داخل النص, د. عمر الطالب, جريدة بابل الثقافي, ١٧ تشرين الأول, ١٩٩٣, ٦ نقلا من السردية في النقد الروائي العراقي: ٢١٥-٢١٦.
[٦][٧][٨][٩] م . ن:٢١٥-٢١٦.

[٩] السردية في النقد الروائي العراقي: ٢١٦
[١] (٢) (٣) (٤) (٥) (٦) (٧) السردية في النقد الروائي العراقي: ٢١٦

٩- المروي له المحدد من لدن الراوي[٣] عن طريق " مايقدمه من بيانات تتعلق بهذا المروي له ، وامتلاكه حظوة من لدن الراوي عن طريق "مايقدمه من بيانات تتعلق بهذا المروي له، وامتلاكه حظوة من لدن الراوي فهو يختصه دون سواه بالمعلومات والنصائح ".[٤]

١٠ - المروي له شخصية[٥] "مجسدة في النص السردي لها حضورها المميز وملامحها الخاصة ."[٦]

ويبدو ان هذه الاشكال بدءا من الرابع وحتى العاشر غير مختلفة عن تصنيف برنس الثنائي لها "المروي له الظاهري " والمروي له المخفي " وقد تنبه لذلك الباحث احمد الدرة ،اذ رد تصنيف الدكتور عمر الطالب لها بقوله " وما نلحظه من هذه الانماط ، انها تنضوي بشكل او باخر تحت التقسيم الثنائي الذي وضعه برنس والذي حدد فيه نوعين من المروي له هما : المروي له الممسرح والمروي له غير الممسرح ، ومن جانب اخر نجد انه لاتوجد هناك فروق واضحة ودقيقة ما بين المروي له الذي يحاول الراوي اخفاءه وعدم الافصاح عنه ،والذي اختصه الناقد بالنمط الأول ،وبين المروي له الخفي الذي يكون من دون اسماء اومن دون ملامح شخصية مميزة."[٧]

١- اتجاه دراسة المسرود اليه ومصطلحاته حسب منهج سيمور شاتمن في النقد الادبي الادبي العربي الحديث .

لاتختلف اصطلاحات شاتمن حول "المروي له الظاهري "و"المروي له الخفي"،[١] بل ان نقدنا العربي الحديث اتجه في دراسة "المروي له "،على وفق منهج شاتمن من حيث ثنائية

الارسال والتلقي . فالراوي "باعتباره قطب الارسال ،و"المروي له " بوصفه قطب التلقي.[٢] وتتحدد مستويات الارسال والتلقي ، تبعا لنوع العلاقة بين المرسل والمتلقي وهي ثلاثة مستويات :

١- مستوى يحيل على مؤلف حقيقي ،يعزى اليه الاثر الادبي ، يقابله قارئ حقيقي يتجه اليه ذلك الاثر .

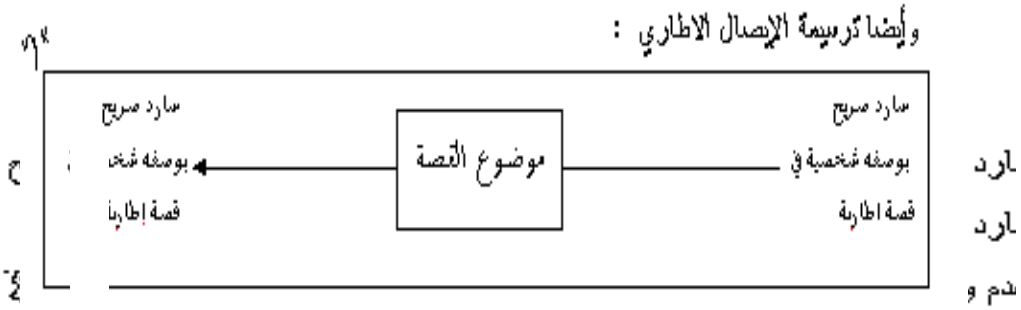
٢- مستوى يحيل على مؤلف ضمني ،يجرده المؤلف الحقيقي من نفسه ، يقابله ،قارئ ضمني يتجه اليه الخطاب .

٣- مستوى يميل على راوينتج المروي ،يقابله مري له يتجه اليه الراوي ."[٣] ونقدة هذا الاتجاه يستيمنون بترسيمات شاتمن في تحديد مواقع كل من المؤلف والراوي والمروي له والقارئ ،وهذه الترسيمات هي :

---

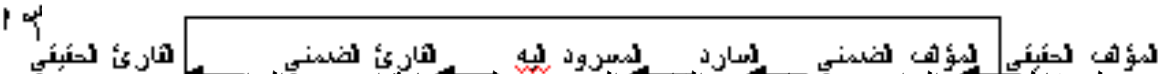
[١] ينظر: الصوت الآخر, ١٣٢.
[٢] التلقي والسياقات الثقافية: ٩.
[٣] السردية العربية: ١٣. والتلقي والسياقات الثقافية: ٩.

وأيضا ترسيمة الإيصال الاطاري :



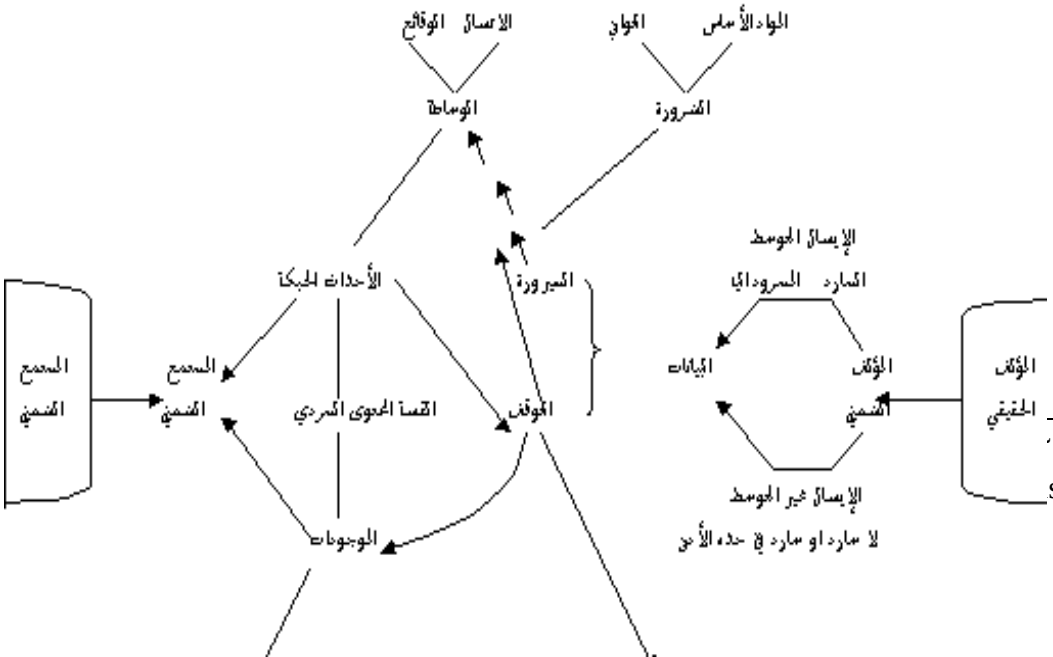
اذن هناك علاقة موازاة "بين وضع السارد ووضع المروي له على المستويات كافة " ولكن يبدو ان شاتمن ومن تبعه يلزم نفسه بوجوب وجود نوع المروي له تبعا لنوع الراوي وهذا ليس بشرط او قاعدة أساسية ، اذ قد يكون في النص السردي راو ظاهري ومروي له خفي وبالعكس

ويوضح شاتمن موقع الراوي والمروي له التي توضح العلائق التي تجمع الراوي بالمروي له ، والمروي له بالقاري الضمني ،عبر هذه الترسيمة :



اذ ان المروي له يقابل موقع الراوي ،بينما "يقف القارئ الضمني على مسافة ابعد من الراوي

.اما /القاري الحقيقي فيقف خارج النص السردي كليا ،شانه شان المؤلف الحقيقي.[1] ولايكتفي الناقد فاضل ثامر بهذه الترسيمات لبيان موقع المروي له ومفهومه فقط بل يلجأ الى عرض ترسيمة شاتمن الكبرى التي آتت في نهاية كتابه "القصة والخطاب "والتي هي ترسيمة "البث غير المتوسط " وهي :[2]



(1) الصوت الآخر: ٣٠

(2) scourse p.٢٦٧

ويبدو لنا ان اتجاه دراسة المسرود اليه على وفق منهج شاتمن في النقد العربي الحديث وخصوصا تجربة الناقدين فاضل ثامر والدكتور عبد الله أبراهيم ،ارتكز على بيان موقع المسرد اليه ومفهومه في النص السردي اكثر من دراسة تجلياته واشكاله وانماطه. ونرى ان مسألة السارد والمسرود اليه والقارئ الضمني ،هي مسألة علائق وارتباطات احدهما بالأخر ،فالمؤلف الحقيقي قد يساوي او يقابل المؤلف الضمني مفهوما وقيمة وموقعا وقد لايساويه ، وقد يوازيه ويقابله موقعا ولا يساويه مفهوما ولاقيمة، بينما السارد والمسرود اليه فهما في اغلب الاحوال متوازيان موقعا وقيمة لا مفهوما . وقد يساوي السارد المسرود اليه مفهوما . وقيمة عندما يتماهى الأول بالثاني او الثاني بالأول عبر أسلوب " الحوار الباطني[1] وقد لايتساويان من حيث الموقع والقيمة لا المفهوم اذ حينها يكون السارد في مرتبة وموقع محدد وواضح ان لم يكن له الدور الرئيس في السرد كما في سلطة السارد العالم بكل شئ- بينما تكون مرتبة وموقع المسرود اليه غير محدد وواضح كما في نمط "المسرود اليه المخفي " اما مسالة المسرود اليه والقارئ الضمني فعلائقها تكون اما بتقابل وتوازي وتساوي الاثنين من حيث الموقع والقيمة لا المفهوم إذ ان الأول كائن تخييلي كما ذكرنا والثاني كذلك مع فرق بسيط انه قد يقع خارج الخطاب اولا وقد يكون مجرد وربما يمارسه القارئ الحقيقي ذهنيا بوساطة المسرود اليه ثانيا وقد لا يتساوى كل من المسرود اليه والقارئ الضمني بسبب ذلك الفرق الذي ذكرناه انفا الا اننا نراهما في اغلب الاحوال متساويان مفهوما وقيمة ومتوازيان موقعا . والمسالة الأخيرة هي علاقة القارئ الضمني فهما قد يتساويان من حيث الموقع والقيمة لا المفهوم، وهذه الحالة تحصل عندما يتماهى دور القارئ الحقيقي في دور القارئ الضمني المتخيل من لدن القارئ الحقيقي وهذا استثناء وليس بقاعدة ،وذلك لانهما متخالفان من حيث المفهوم اذ ان القارئ الحقيقي له وجود واقعي وحقيقي ملموس يقع خارج النص بينما القارئ الضمني بعكس ذلك تماما.وقد لا يتساوى القارئ الضمني مع القارئ الحقيقي من حيث المفهوم فقط للسبب الانف ذكره،اذ يبقى كل محافظ على هويته وتميزه الشخصي فيبقى بذلك القارئ الضمني مجرد وسيط ناقل للسرد أو مصغ له بحسب مشاركته في مجرى الأحداث. فمسالة العلائق هذه مابين"المؤلف الحقيقي والضمني والسارد والمسرود اليه والقارئ الضمني والحقيقي تتعلق بالوظيفة المرجعية التي تربط بعضهم بالأخر،اذ لكل من هذه العناصر وظائف مرجعية توازي الأخرى وعبر هذه الوظائف تكون المسافة الجمالية مابين المؤلف الحقيقي والقارئ الحقيقي .وقد اوضحنا ذلك عبر الترسمية التي وضعناها في فصل السارد

٤ و٥ و٦ – اتجاه دراسة ''المسرود إليه'' ومصطلحاته حسب منهج جاب لينتفلت وامبرتو ايكو وجوناثان كلر في النقد الأدبي العربي الحديث.

[1] ينظر : السردية في النقد الروائي العراقي: ٢٠٩.

لم يأت اتجاه دراسة ''المسرود إليه'' حسب منهج نيتفلت وايكو وجوناثان كلر في النقد الأدبي العربي الحديث بمصطلحات جديدة ما عدا مصطلح نيتفلت هما ''القارئ الخيالي'' أو ''القارئ المجرد''[١] الذي جعله نيتفلت يقابل ''القارئ الواقعي'' في بحثه ''مستويات النص الأدبي''[٢] وهو يقابل مفهوم ''المسرود إليه'' الذي ذكرناه سابقاً.

ومصطلح ''القارئ النموذجي''[٣] للناقد الايطالي امبرتو ايكو ومفهوم هذا المصطلح هو ان القارئ النموذجي عبارة عن فرضية ستراتيجية ذهنية تخيلها المؤلف ويزرعها أو يبذرها داخل نصه الأدبي[٤]، وهو بمعنى آخر ''مقولة ذهنية تنشأ بناءً على تحديد الوظيفة المرتقبة في كيفية أو مدى الاستجابة لمقتضيات النص، وبناءً على تصور القدرات المعرفية للتعامل مع جميع ممكناته..''[٥].

اما اتجاه جوناثان كلر، فلم يفدنا من حيث اصطلاحاته بلسير اتجاه دراسة تحظراته واشكال ''المسرود إليه'' في النصوص الأدبية، وأبرز من هذا الاتجاه من النقاد العرب هو الدكتور عبد الله ابراهيم، وقد حصر تجليات ''المسرود'' في النص الأدبي بأربعة مستوات هي:-

١. مستوى يمثل المتلقى الحقيقي وهو القارئ بمعناه العام.
٢. مستوى يمثل المتلقى النظري، هو الذي يتلقى الأثر الأدبي بوصفه رسالة متخيلة من المؤلف.
٣. مستوى يمثل المتلقى السردي، وهو الذي يستقبل المروري بوصفه رسالة من الراوي.
٤. مستوى يمثل المتلقى السردي المثالي، وهو الذي يؤيد رسالة الراوي حسب رغبته الخاصة" [١].

تتلخص وظائف المسرود إليه في النص بما يأتي:

١- التوسط بين السارد والقارئ.
٢- المشاركة في تحديد مسار أو هيكل السرد.
٣- المساعدة في تحديد سمات السارد.
٤- وتوضيح وإبانة بعض ثيمات المغزى السردي.
٥- يعمل على نمو حبكة ومسار الأحداث في السرد.
٦- يتمثل قيم ومقاصد الأثر السردي التي تنطوي عليها.[٢]

---

(١) ينظر: انفتاح النص الروائي: ٢٩-٣٠. والصوت الآخر: ١٣٣-١٣٥.
(٢) ينظر: البحث المشار إليه في المتن، تر: رشيد نحد و،في مجلة آفاق، ع ٨-٩، ١٩٨٨، ٨٠-٩٠.
(٣) التلقي والسياقات الثقافية: ١١-١٢.
(٤) ينظر: التلقي والسياقات الثقافية: ١١-١. والقارئ في الحكاية: ٧٥-٧٦.
(٥) مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي المعاصر: د. محمد خرماش، الأقلام، بغداد، ع٥، س٤، ١٩٩٩: ٢٠
(١) السردية العربية: ١٤. واتفاقات السرد: جوناثان كلر: تر: محمد درويش، الأقلام، بغداد، ع١-٢، س٢٨، ١٩٩٣: ١٥٩-١٦٠.
(٢) ينظر: الصوت الآخر: ١٣٧. والسردية العربية: ١٤. والتلقي والسياقات الثقافية: ٩.

ويضيف الباحث روزقي عباس مبارك وظائف أخرى لـ"المسرود إليه" يوزعها على محورين هما:

أ. وظائف فكرية: وتشمل "كل ماله علاقة بالجوانب الدلالية في رواية، كما وتؤكد مجموعة القيم والأفكار التي تحاول الرواية طرحها وتبيانها".[1] وهذه الوظائف هي:

١- وظيفة التلقي: وهي من الوظائف الأساسية التي تؤديها المروي له داخل الخطاب، فهو من خلال عملية التلقي أو الاستقبال هذه يقوم بالنهوض بدور متميز في توجيه الخطاب الروائي.

٢- وظيفة التأويل: يتكفل المروي له في هذه الوظيفة بعملية البحث في الدلالات المختلفة القابعة داخل الرواية [.....] واستنطاقها انطلاقاً من تبنيه رؤية ذاتية تأول ما يتلقاه، وبالتالي تعكس فهمه عن العالم والآخرين.

٣- وظيفة الاقتراح: تولد هذه الوظيفة حينما يكون في الرواية مروي له يمتلك صوتاً متميزاً عن صوت الراوي، فهو يستطيع أن يوافقه أو يعارضه، وقد يقترح عليه في بعض الأحيان فكرة تغيير مجرى السرد في القصة. أن اقتراح المروي له قد يأتي بصورة مباشرة في تضاعيف النص، وأحياناً يأتي متخفياً في كلام الرواية وممزوجاً به.

٤- وظيفة تعليق: تُعدُّ هذه الوظيفة من الوظائف المهمة التي يتبناها المروي فمن خلالها تظهر وجهة نظرة الأيديولوجية التي يتسنى عن طريقها إبراز ما يرمي إليه المؤلف ويفقده في روايته هذه، وتوجيه عناية القارئ إلى هذه المسألة أو تلك.

٥- وظيفة معارضة وجهة نظر الراوي: وتظهر هذه الوظيفة حينما تبين المروي له وجهة معارضة أو مضادة لوجهة النظر التي يتقنها الراوي فيؤدي ذلك إلى حدوث صراع بين وجهتي النظر، تكون فيها الغلبة لوجهة نظر سيد العمل الأدبي وخالقه وهو الراوي. فهو دائب العزم على محاربة الرؤى التي تخالف رؤييته، ويحاول دائماً إزاحتها أو تفنيدها بكل الوسائل. ونشطت أن هذه الوظيفة داخله ضمن

وظيفة الاقتراح، أو مشابهة لها، إذ أن الراوي يحسب هذه الوظيفة لا يكون ملزماً بالأخذ بفكرة أو مضمون الاقتراح، وليبقى هو سيد الموقف.

٦- وظيفة متابعة وجهة نظر الراوي، ونعتقد هنا أن هذه الوظيفة هي شكل من أشكال التلقي.

٧- وظيفته استخلاص العبرة أو الدرس: من الوظائف التي يقوم المروي له بأدائها داخل النص السردي، فمن خلال هذه الوظيفة يستطيع الراوي تمرير ما يرنوا إليه من أهداف ونصائح وتوجيهات إلى القارئ الذي يكون شخصاً غير معين الصفات والملامح.

٨- وظيفة تمتع: أن هذه الوظيفة أخذت بالتراجع، إذ لم يعد كتّاب الرواية الجديدة يضعونه نصب أعينهم إمتاع المروي إليه وتسليته، بل جاءت رواياتهم زاخرة بكل ما يصدم

(١) ينظر: المروي له "الشكل، الموقع، الوظيفة" : ١٠٧ وما بعدها نقلاً من السردية في النقد الروائي العراقي: ٢٢٨.

المروي لـه ويقسو عليه، مما يؤدي إلى نشوء حالة من التنافر بين المروي لـه والراوي."[1]

٩- الوظائف البنائية أو الجمالية: وهي الوظائف التي تنشغل تبيان ماله صلة بالعملية البنائية في النص السردي وتشكيل خصائصه النوعية التي تميزه عن النصوص السردية الأخرى.[1]

وهذه الوظائف هي:

١- وظيفة السرد: وفي هذه الوظيفة لا يكتفي المروي لـه بوظيفة التلقي، بل يعمد إلى محاولة إبراز صوته وجعله مواز لصوت الراوي، وفي هذه الحالة يُمثل الشخصية مجسدة في القصة لها دور كبير في صناعة الأحداث التي تروي، وبغية تحقيق ذلك يلجأ المروي له إلى مشاركة الراوي في سرد القصة، ومن خلال تبادله مع الراوي في المواقع، فتاره يكون مروياً له وأخرى راوياً للأحداث.

٢- وظيفة تأطير: حيث يقوم الروي له بتأطير الخطاب السردي، حيث تتجسد هذه الوظيفة من خلال حضور المروي له بصورة مباشرة في بداية الخطاب السردي ونهايته، مما يولد إحساساً لدى القارئ بأن أحداث الرواية قد بدأت وانتهت، وقد حققت أغراضها في نفس المروي له.

٣- وظيفة تنسيق: أن عملية الحضور الدائم المروي لـه أمام الراوي، تجعل هذا الأخير يضع نصب عينيه ضرورة التأثير على الروي له.

٤- وظيفة المحافظة على استمرار السرد: وفي هذه الوظيفة يكون المروي لـه سبباً في استمرارية السرد وانسيابيته دون انقطاع، فالسرد لا يبدأ مالم تكن هناك رغبة من لدن المروي له بتقبل ما يُروى لـه، ولا ينتهي أيضاً مالم تُشبع هذه الرغبة. وخلاف هذا يكون السرد من دون جدوى.

٥- وظيفة ضبط أجزاء الرواية والمحافظة على ترابطها بشكل يجعلها متماسكة ومكتملة. فالمروي له يكون بمثابة قوة الجذب التي تستقطب وتجمع أجزاء الرواية توحدها على الرغم من كون هذه الأجزاء متنوعة في أحداثها ومواقعها الزمانية والمكانية.

٦- المكونات السردية المهمة التي تكتمل بها بنية الخطاب السردي."[1]

---

(١) السردية في النقد الروائي العراقي: ٢٢٨- ٢٣٠.

(٢) ينظر: المروي له " الشكل، الموقع، الوظيفة"، ١٠٧ وما بعدها نقلاً من السردية في النقد الروائي العراقي: ٢٢٨ و ٢٣٠.

[1] السردية في النقد الروائي العراقي: ٢٣٠- ٢٣١.

الفصل الثالث

المسرود

المبحث الاول : الاحداث
المبحث الثاني : الزمن
المبحث الثالث : الشخصية
المبحث الرابع : النمكان

المسرود

Narated (E) . Narrativisé

يعرّف المسرود عند بعض النقاد العراقيين بـ :

١. " تمثيل لسلسلة الحوادث . " [١]
٢. " سلسلة الأحداث التي تؤلف حدث القصة " .[٢]
٣. هو " رواية عدد معين من المواقف والأحداث التي تقع في عالم معين " [٣]

ويصطلح العرب على هذا الركن بـ :

١. (المروي)[٤]
٢. (المحكي)[٥]
٣. (المسرود)[٦]

والمصطلح الاول والثالث هما الأكثر تداولا ، وان كان الأول هو القار الآن في الدراسات النقدية . ونحن نفضل الثالث تمشيا مع جذره واشتقاقاته (السرد) و (السارد) .إذ إننا لا نرى موجبا في استعمال (السرد) و (السارد) و (المروي) و (المروي له) لان ذلك يسبب الاختلاط وعدم الدقة والاضطراب في توحيد المصطلحات والالية المنهجية في دراسة السرد . ونقادنا العرب ـ يعرفون هذا الركن بـ :

١. هو " كل ما يصدر عن الراوي ، وينتظم لتشكيل مجموع الاحداث تقترن بأشخاص ، ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان ."[٧]
٢. وهو ما " يتضمن الشخصيات والزمن الذي تجري فيه أفعال الشخصيات والفضاء ."[٨]

ومكونات المسرود كما يتضح من التعريف هي:

١. الأحداث .
٢. الزمن .
٣. الشخصية .
٤. المكان .

وسنتحدث عنها في أربعة مباحث .

---

[١] القصة والخطاب في تحليل المسرود : ١٢٣ .
[٢] م.ن : ١٢٣ .
[٣] Narratology : p. ٦١ .
[٤] السردية العربية : ٩و ١١و ١٢ . وبنية النص السردي : ٤٥ .
[٥] تحليل الخطاب الروائي : ٣٧ .
[٦] في نظرية الرواية : ٢٤٦ . والغرائبي في الاقصوصة واشكالية المنهج : ٢٤ .
[٧] السردية العربية : ١٢ .
[٨] تحليل الخطاب الروائي : ٣٧ .

المبحث الاول

الاحداث*

هناك اكثر من اتجاه لدراسة الاحداث و الزمن ؛ برز في نقدنا السردي المعاصر ، ولعل اقدمها هو اتجاه (بروب وتوما شفسكي ويريمون وكريماس) ثم ياتي الاتجاه الاخر في دراسة الاحداث وهو اتجاه (بارت ، وتودوروف ، وجينيت) وما يهم البحث هو التعرف الى مصطلحات دراسة الاحداث عند هؤلاء في نقدنا الحديث .

ومن المهم ان نشير الى نقدنا العربي نادرا ما مزج دراسة الزمن بدراسة الاحداث ومن(قبله النقد العربي) وذلك ما لايجد البحث له مسوغا سوى ان الزمن هو نتاج الحركة فهو لاحق للفعل او وليد منه او هو فصل منهجي اقتضته السنن السردية الغربية .

وفي دراسة الاحداث كانت البداية بالطبع على يد الروسي فلاديمير بروب الذي درس نماذج من الحكايات الروسية بغية التعرف على بنية تركيبها الحدثي .

اما اهم اصطلاحات بروب وصحبه في دراسة الاحداث فهي الوظيفة و السلسلة الوظائفية ،و الحوافز وغيرها ..

قلنا ان نقدنا العربي تاثر بجهد بروب وجهازه الاصطلاحي الذي يقوم اساسا على ملاحقة تسلسل الاحداث في الحكاية الخرافية وقبل ان نعرف اصطلاحات بروب من خلال نقدنا العربي الحديث . نوضح اهمية الحدث الذي هو المرتكز في مصطلحات بروب .

فالحدث و الحديث نقيض القديم و القدمة .وكون الشيء كان مسبوقا بالعدم،[1] فهو عبارة عن وجود شيء بعد عدمه [2] ، كقوله ((وقد خلقتك من قبل ولم تكُ شيئا)) . وهو فعل الفاعل سواء كان فردا ام جماعة ؟ [3].

ويستعمل الدكتور عبد المحسن طه بدر ((الاحداث للدلالة على الاعمال التي يقوم بها الاشخاص من داخل الرواية . [4] بينما " يفرق عبد الرحمن فهمي بين استعمال كلمتي ((الاحداث)) و((الحوادث)) فيقول هناك نوعان من الاعمال اولهما هذه الاعمال التي لاتربط بينها اسباب منطقية – أي لاينبع احدهما

.....

.....

(١) ينظر : لسان العرب : مادة (ح د ث) والتعريفات للشريف الجرجاني ، تح ، احمد مطلوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د . ط ، ١٩٨٦ : ٥٠-٥١ . (٢) التعريفات : ٥٠-٥١ . (٣) ينظر : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة : ٤٤.

(٤) اشكالية المصطلح النقدي في مواجهة النص الروائي : ١٦ .

* يرى استاذنا الدكتور عدنان حسين العوادي ان من المناسب ان يسمى هذا الركن بـ (الحوادث) لان هذا الجمع يحيل على مفرد (حادثة) وبالتالي هو الصق بمضمون النص السردي من مصطلح (الاحداث) . ونحن نتفق مع استاذنا في ذلك لكننا لا نستطيع الاخذ بهذا الاقتراح لان تداول اليوم فرض علينا مصطلح (الاحداث) دون غيره ، ومع هذا فانه لا يمنع بطبيعة الحال من الاخذ بمصطلح (الحوادث) واقتراحه بديلا من (الاحداث) في الدراسات السردية المعاصرة.

من الاخر كما تنبع النتيجة من السبب أو المعلول من العلة ، ولنصطلح على تسميتها حوادث ونفردها حادثة .* في حين تجعل د. نبيلة ابراهيم الاحداث والحوادث ذات مدلول واحد ، وتجعل كلمة ((الافعال)) ذات مدلول اخر ، فالاعمال التي توظف لخدمة الحكاية نطلق عليها ((افعالا)) والاعمال التي لاتصلح للتوظيف تطلق عليها احداثا أو حوادث ، ويفرق د. نبيل راغب بين الحادثة والحدث ، فيرى ان الحادث هو ما يقع للشخصية ، بينما الحدث هو ما يقع داخل الشخصية او ما يصدر عنها من تصرفات يمكن ان تكون سلوكية ملموسة أوفكرية مجردة " .[١] ولعل أدق تعريف نقدي للحدث هو تعريف (ميك بال) أذ تقول معرفة الحدث هو " الانتقال من حال الى حال [...] في غضون الرواية والقصة " .[٢] ويعرفه عبد الله ابراهيم بـ مجموعة من الوقائع الجزيئية مرتبطة ومنظمة على نحو خاص .. " [٣]

وعليه فالحدث اذا هو " فعل الشخصية . وحركتها داخل القصة وهو يرتبط بوشائج قوية مع بقية الادوات الفنية الاخرى ولاسيما الشخصية .. " [٤] والحدث " داخل العمل القصصي لايطابق الحدث في واقع الحياة . صحيح انه يشبهه في خطوطه العامة ولكن عنصر الخيال يدخل طرفا مهما في عملية الخلق الفني والحدث يدل على حصول فعل في جذره الاوربي

والحدث في أصله العربي هو مصدر يختلف فعله في رسم حروفه عن مصدره ". [٥] وهو يدل على "الاخبار والحصول " [٦] ويرتبط " بمحورين احدهما زمان حصول الفعل أو لنقل السقف الزماني للحدث والاخر الارضية المكانية التي لايمكن لحدث ان يتحقق الاعلى مهادها . والعنصران كلاهما لاينفصلان عن الحدث بأي شكل من الاشكال" . [٧] .

بعد ان تعرفنا الى مفهوم الحدث ، نأتي على مفهوم مصطلح ((الوظيفة)) الذي يرتبط بمفهوم((الحدث)) فالوظيفة هي :-

١- "عمل شخص من الاشخاص محددا باعتبار مدلوله في تطور العقدة ". [٨]

٢- "عمل الفاعل معرفا من حيث معناه في سير الحكاية . أي ان الحدث يعتبر وظيفة ما دام رهين سلسلة من الاداث السابقة التي تبرز ، ومن الاحداث اللاحقة التي تنتج عنه" . [٩]

٣- العمل الذي تقوم به شخصية ما في القصة ، محددا بدلالته على الحادثة المسرودة فيها ، أي محددا بسياقات القصة ككل " [١٠] .

.....

.....* لم يذكر الدكتور ابراهيم الفيومي النوع الثاني من الاعمال في نصه ، ويخيل لي من خلال قراءتي للنص ان النوع الثاني من الاعمال هو ما تترابط اسبابه وعلله لتؤدي الى نتيجة ما ويصطلح عليها بـ (الاحداث)

(١) اشكالية المصطلح النقدي في مواجهة النص الروائي : ١٦

(٢) معجم المصطلحات الادبية الحديثة : ٢٧ .

(٣) البناء الفني لرواية الحرب في العراق : ١٧ .

(٤) بناء الحدث في الفن القصصي – رواية تنظيرية - : د . صبري مسلم / مجلة اليرموك ، الاردن ، ع ٦٠ ، ١٩٩٨: ٤٢

(٥) م . ن : ٤٢. (٦) م . ن : ٤٤ . (٧) م . ن : ٤٤ .

(٨) مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : ٣٧/١ .

(٩) مدخل الى نظرية القصة : ٢٠.

(١٠) النقد والاسلوبية : ١٠٢ .

٤- "عمل يقوم به احد الاشخاص ويؤثر سلبا او ايجابا على سياق القصة ". [١]

٥- " العنصر الثابت الذي يستخرج من احداث متماثلة ومن القائمين بهذه الاحداث الذين هم اشخاص القصة " [٢] .

٦- "فعل شخصية يحدد من وجهة نظر دلالته في صيرورة الحبكة " . [٣]

ويتفق اغلب نقادنا حول مفهوم مصطلح الوظيفة السابق [٤] . فهو أي مصطلح الوظيفة لوحدة الصغرى او الدنيا في التركيب السردي [٥] . والوظائف في نظام بروب محدودة جداً بعكس الشخصيات ، وتبعا لذلك "انصب اهتمامه على افعال الشخصيات " ... [٦] . لان افعال الشخصيات (الوظائف) ثابتة في الحكاية لا تتغير وان تغيرت الشخصيات لدن. او طريقة تقديمها من الشخصيات* [٧] . ولذلك نجد ان بروب كان يشدّد على " ان

دراسة الاحداث يجب ان تسبق دراسة القائم بها وكيف قام . كذلك فان نفس الحادثة قد تقع في اماكن مختلفة من القصة ، لكنها تؤدي وظائف مختلفة " ...[٨]

.....

.....

(١) الالسنية والنقد الادبي : ٢٨
(٢) نظرية الرواية : ١٧
(٣) قال الراوي : ٣٣
(٤) ينظر : النظرية البنائية في النقد الادبي : ٩١ و الصوت الاني : ١٠٩ و بنية النص السردي : ٢٤
(٥) ينظر : معجم لمصطلحات النقد الحديث (قسم اول) : ١٥٤ – ١٥٥ و مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : ١ : ٣٧ و حول القيمة المهيمنه : ١٩٥
(٦) قال الراوي : ٣٣
(٧) ينظر : مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة ، ١ : ٣٧ و الالسنية والنقد الادبي : ٢٥ والنقد والاسلوبية : ١٠٢ و بنية النص السردي : ٢٤ و نظرية البنائية في النقد الادبي : ٩٠ – ٩١

*يطلق على التغير الحاصل لاوصاف الشخصيات وطرائق تقديمهم للافعال ، مصطلح (المتغيرات)او(القيم المتغيرة)او المتغير او (غير القار) ، بينما يطلق على اقعالها مصطلح (الوظائف الثابتة) او (الثوابت) أو القيم القارة ، ينظر على سبيل المثال: مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : ١ / ٣٧ ونظرية البنائية في النقد الادبي : ٩٠ والنقد والاسلوبية : ١٠٢ والالسنية والنقد الادبي : ٢٥
(٨) نظرية الرواية : ١٧

لقد احصى بروب عدد الوظائف المكونة للحكاية في احدى وثلاثين وظيفة تأتي متتابعة على وفق نظام ثابت[١] . ، ولا يشترط في القصة ان تتوافر فيها كل هذه الوظائف . كما لا يشترط في هذه الوظائف ان تكون مرتبة رتبها بروب بل قد يتقدم احدهما على الاخرى وتغيب . و " هذا لا يؤثر بحال على قوانين تتابعها " [٢]. منح بروب لوظائفه تسميات مصدرية [٣] . وهذه التسميات تختلف وتتباين من ناقد الى اخر [٤] *، فمثلا نجد ان عددا من مصطلحات الوظالئف لدى كل من موريس ابو ناضر وصلاح فضل وجميل شاكر وسمير المرزوقي مختلف جدا وهي كالاتي :-

ت	اسم الوظيفة عند موريس ابو ناضر	اسم الوظيفة عند صلاح فضل	اسم الوظيفة عند جميل شاكر وسمير المرزوقي
١-	الابتعاد	الابتعاد	رحيل
٢-	المنع	التحريم	منع
٣-	خرق المنع	ارتكاب المحرم	خرق
٤-	التحري	السؤال	استخبار
٥-	الاخبار	البيان	اطلاع
٦-	الخداع	الخديعة	خداع
٧-	الخضوع	التواطؤ	تواطؤ عفوي
٨-	الاساءة	الضرر او الحرمان	اساءة
٩-	التكليف	التوسط	وساطة

.....

.....

(١) ينظر : ينظر النص السردي : ٢٥ و مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص : ٥٠ – ٥١ و مستويات دراسة النص الروائي ٨٨
(٢) نظرية البنائية في النقد الادبي : ٩١
(٣) ينظر : نظرية البنائية في النقد الادبي : ٩٢ و الالسنية و النقد الادبي ١٨ .

(٤) ينظر : مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص : ٥١-٥٦ و مستويات دراسة النص الروائي ٨٥- ٨٧
و القصص الشعبي العراقي في ضوء المنهج المورفولوجي داود سلمان الشويلي ، الموسوعة الصغيرة ع (٢١٩) ، ط . دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦ : ١٦-٢٧

* ان اضطراب تسمية الوظائف لم يكن فقط على صعيد النقد العربي الحديث بل امتد الى ترجمة كتاب بروب نفسه اذ تجد تعريبين للكتاب نفسه اولهما و اقدمها تعريب الاستاذ ابراهيم الخطيب ينظر : مورفولوجية الخرافة ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٦ : ٣٩-٦٨

وثانيهما التعريب الذي قام به كل من ابي بكر احمد باقادر واحمد عبد الرحيم نصر ينظر : مورفولوجيا الحكاية الخرافية . النادي الادبي الثقافي بجدة ، السعودية ط١ ، ١٩٨٩: ٨٣-١٣٦ . اذ ان كلا التعريبين يكمل الاخر وان كان التعريب الثاني فيه زيادات ضافية ليست في الاول كما يمكن ان يضاف لهذين التعريبين تعريب الاستاذ محمد معتصم لكتاب ((مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية ((كلود ليفي شتراوس وفلاديمير بروب)) :٣٠-٣٥ بوصفه شاهدا على اضطراب تسمية الوظائف المعربة .

ت	اسم الوظيفة عند موريس ابو ناضر	اسم الوظيفة عند صلاح فضل	اسم الوظيفة عند جميل شاكر وسمير المرزوقي
١٠-	قرار البطل	بداية العمل المضاد	بداية الفعل المضاد
١١-	الذهاب	الرحيل	انطلاق
١٢-	اخضاع البطل للتجربة	عمل الواهب الاول	المانح
١٣-	مجابهة البطل للتجربة	رد فعل البطل	رد فعل البطل
١٤-	غير موجودة اذ جعلها منضوية تحت ١٣**	تلقي الشئ المسحور	تسلم الاداة السحرية
١٥-	التنقل (تحمل رقم ١٤ عنده)	الانتقال عبر المكان	تنقل البطل ***
١٦-	الصراع (تحمل رقم ١٥ عنده)	الصراع	الصراع
١٧-	غير موجودة هنا اذ جعلها في رقم ٢٥****	علامة البطل	علامة
١٨-	الانتصار يحمل رقم ١٧عنده	النصر	انتصار
١٩-	تعويض النقص او الاساءة (تحمل رقم ١٨ عنده)	اصلاح الضرر و الحرمان	تقويم الاساءة
٢٠-	العودة (تحمل رقم ١٩ عنده)	عودة البطل	العودة
٢١-	الاضطهاد (تحمل رقم ٢٠ عنده)	المطاردة	مطاردة
٢٢-	الاعانة (تحمل رقم ٢١ عنده) △	النجدة	النجدة
٢٣-	الوصول (تحمل رقم ٢٢ عنده) □	الوصول غير المتوقع	الوصول ففيه
٢٤-	الادعاءات الكاذبة(تحمل رقم ٢٣عنده) ●	الاغراض الخادعة	مطالبت كاذبة
٢٥-	اخضاع البطل المحقق (تحمل رقم٢٤عنده)	المهمة الصعبة	عمل صعب ◇
٢٦-	المهمة الصعبة (تحمل رقم٢٥ عنده) ■	القيام بها	انجاز العمل
٢٧-	التعرف على البطل (تحمل رقم ٢٦ عنده)	التعرف	التعرف على البطل
٢٨-	التعرف على المعتدي(تحمل رقم ٢٧عنده) ○	اكتشاف الخديعة	البطل المزيف
٢٩-	تقنع البطل (تحمل رقم ٢٨ عنده)	تحول الشكل	تجلي
٣٠-	القصاص (تحمل رقم ٢٩ عنده)	العقاب	عقاب
٣١-	الزواج (تحمل رقم ٣٠ عنده) (١)	الزواج (٢)	الزواج (٣)

نلاحظ مما تقدم ان اكثر هؤلاء اختلافا في تسمية المصطلح وعدم ذكر بعضها ووضعه في محلة هومورويس ابو ناضر, اما الاخران فبينهما نوع من التشابه ويبدو ان سبب الاختلاف فيما بينهم هو اعتمادهم على ثقافتهم في الترجمة في كتاب بروب بنفسه .

** في موضع اخر من كتابه يسميها الحصول على المساعدة ينظر الالسنية و النقد الادبي : ٤٩ .

*** لم يسميا او يطلقا اسما لهذه الوظيفة وانما استوحيناه من كلامهما ..

**** يسمسها في موضع اخر من كتابه ((الالسنية و النقد الادبي)) بـ((التعرف على البطل)) رقم ٢٥ ومكانها ليس هناك ينظر :٥٠

△ يسميا بالعون ايضا ينظر: الالسنية و النقد الادبي : ٥٠

□ ويسميها بـ تقنع البطل ينظر: الالسنية و النقد الادبي : ٥٠

● ويسميها بـ ادعاء المسيء ينظر: الالسنية و النقد الادبي : ٥٠

◇ لم يضعا اسما لهذه الوظيفة و انما استوحيناه من كلاهما

■ويسميها بـ النجاح في المهمة الصعبة ينظر: الالسنية و النقد الادبي : ٥٠

○ ويسميها بـ التعرف على المسيء ينظر : الالسنية و النقد الادبي : ٥٠

(١)الالسنية و النقد الادبي : ٢٩و٤٤و ٤٩و ٥٠

(٢)نظرية البنائية في النقد الادبي هامش رقم ١ : ٩٢

(٣)ينظر : مدخل الى نظرية القصة : ٢١-٥١

وتقتضي الامانة العلمية الى ان تشير الى ان اول من تنبه الى اختلاف اصطلاحات الوظائف عند بروب في لغة نقدنا الحديث هو الناقد المغربي حميد لحمداني , الاان جهده انصب على ابزار الفروق التعبيرية بين

عملي موريس ابوناضر في كتابة (الالسنية و النقد الادبي) و ترجمة الاستاذ ابراهيم الخطيب لـ (مورفولوجية الخرافة) لفلاديمير بروب , (١) ولم يلحظ الباحث لحمداني اختلافا ت المصطلحات بين النقدة .

هناك تقسيم اخر اتبعه بروب في تصنيف الوظائف بحسب ادوار الشخصيات وقد اختلف نقادنا العرب في عدد من مصطلحات(٢) وسناخذ على سبيل المثال عدنان بن ذريل وحميد الحمداني و عبد العالي بو طيب

ت	اسم الدور عند عدنان بن زريل	اسم الدور عند حميد الحمداني	اسم الدور عند عبد العالي بو طيب
١	الشرير	المعتدي أو الشرير	فعل المعتدي أو الشرير
٢	واهب النعم	الواهب	فعل المانح
٣	المساعد	المساعد	فعل المساعد
٤	البطلة	الاميرة	فعل الاميرة أو الشخصية المطلوبة
٥	القاتل	الباعث	فعل الموكل
٦	البطل	البطل	فعل البطل
٧	البطل المزيف (٣)	البطل الزائف (٤)	فعل البطل المزيف (٥)

كما وجد بروب ان الحكاية العجيبة لابد ان تتركب من ثلاثة اختبارات يجربها البطل . هي

١- ((الاختبار الترشيحي)) [٦] أو ((التأهيلي))[٧] ويدور هذا الاختبار حول الفاعل والمانع [٨]

٢- ((الاختبار الرئيسي)) [٩] أو ((الاساسي)) [١٠] ويدور فيه ((الصراع الفاصل)) [١١]

٣- ((الاختبار التمجيدي)) [١٢] او ((التعظيمي)) [١٣] او تقع خلاله معرفة البطل الحقيقي ومكافئته ..[١٤]

.....

.....

(١) ينظر : بنية النص السردي : ١٠٠

(٢) ينظر : مدخل الى التحليل النبوي للنصوص : ٥٧-٥٨ و نظرية البنائية في النقد الادبي : ٩٣-٩٤

(٣) النقد والاسلوبية : ١٠٢

(٤) بنية النص السردي : ٢٥

(٥) مستويات دراسة النص الروائي : ٨٩

(٦) مدخل الى نظرية القصة : ٥٣

(٧) ينظر: الالسنية والنقد الادبي :٥٢-٥٣

(٨) ينظر : مدخل الى نظرية القصة : ٥٣

(٩) م . ن : ٥٣

(١٠) ينظر : الالسنية والنقد الادبي : ٥٢

(١١) مدخل الى نظرية القصة : ٥٣

(١٢) م . ن : ٥٣

(١٣) ينظر : الالسنية والنقد الادبي : ٥٢

(١٤)مدخل الى نظرية القصة : ٥٣

بعد ذلك قام بروب باكتشاف نظام اكبر من الوظيفة اطلق عليه مصطلح (السلسة السردية) [١] وهناك من يطلق عليها مصطلح المقطوعة [٢] او المقطع [٣] أو المتوالية السردية [٤] . (الوحدة الحكائية)[٥]

ونحن نفضل المصطلح الاول مع اجراء بعض التغيير عليه كي يلائم اصطلاحات بروب اذ نستعمل (السلسلة الوظائفية) لاننا نراه اقرب الى الاصل الذي اراده بروب ؛ اذ يبدو ان بروب قد افترض هذا المصطلح من الناقد الروسي تومان شفسكي ، وهذا الاخر بدوره اخذ هذا المصطلح من نظرية العالم الرياضي (ماركوف Markoff) المعروفة بنظرية ((السلاسل)) وطبقة في دراسة النثر . [٦] ويعرف هذا المصطلح بانه :-

١- "وحدة معنوية مركبة وهي بذلك اكبر واوسع مدى من الوظيفة و الدافع الا انه لم يقع تحديدها تحديدا سباقيا أي لم يضبط طولها بعدد من الجمل و الفقرات (...) و لايمكن القيام بهذا العمل لان طول المقطوعة شيء غير قار . فقد تقصر وقد تطول فتستغرق الحكاية كلها ". [٧]

فالمقطوعات(أي مجموعة السلاسل الوظائفية) " هي وحدات مركبة تحتوي على الوظائف وغير الوظائف . فيمكن ان تترابط ترابطا تتابعيا او تتداخليا . تتابعيا اذا جميع عناصر المقطوعة قبل بداية الثانية و تتداخليا اذا ابتدات المقطوعة الثانية قبل انتهاء المقطوعة الاولى " [٨]

٢- اذا كانت الوظائف هي الاعمال او الاحداث التي تحدد مسيرة القصة[٩] فان القطع(لاي سلسلة وظائفية) عند موريس ابونا ضر هو " مجموعة من الوظائف تكون كلا متماسكا في وحدته المعنوية) [١٠]

٣- " وهي سلسلة من الوظائف في الحكاية العجيبة " [١١]

٤-" سلسلة من الافعال المتعاقبة التي يقوم بها البطل (...) لاشباع حاجة ما , مادية كانت ام معنوية , وتستدعي رحيلا عن المكان الذي يقيم فيه , و الذهاب الى مكان خصومه , و الدخول معهم في مواجهة , وعودته ظافرا الى مكانه , وقد اشبع الحاجة التي دفعته للرحيل ". [١٢]
٥- نمو الاحداث وتتابع نفس الوظائف [كذا] [١٣] وهي وحدة سردية (...) عبارة عن ثلاث جمل تنتمي الى موضوع معين تعكس خطوات المسرود" [١٤]

.....

(١) ينظر: النقد و الاسلوبية : ٦٣ و بنية النص السردي : ٢٨ .
(٢)ينظر:مسالية القصة من خلال بعض النظرات الحديثة : ١/ ٣٧ – ٣٨
(٣)ينظر : الالسنية و النقد الادبي : ١٨ .
(٤)ينظر مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص ؛٥٨ ؛ وبنية النص السردي ؛ ٢٥
(٥) السردية العربية:١٥٠ .
(٦) ينظر في اصول الخطاب النقدي الجديد ؛ مجموعة باحثين ،ت ، احمد المديني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ط١ ، ١٩٨٩ : ٢٨
(٧) مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : ١ / ٣٧
(٨) م . ن : ٣٧-٣٨
(٩) ينظر الالسنية و النقد الادبي ,١٨
(١٠) م . ن .
(١١) مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص : ٥٨
(١٢) السردية العربية : ١٥٠ .
(١٣) النقد و الاسلوبية : ١٠٣ .
(١٤) م . ن : ١٧٩

ومن المصطلحات الاخرى التي لها صلة بمصطلحي الوظيفة و السلسلة الوظائفية هو مصطلح الحافز [١] ؛ (الدافع) [٢] او (الباعث) او(المحرك) كما يطلق عليه عدد من نقادنا ولغرض توحيد الاصطلاحات وجد البحث ان المصطلح الاول هو الاكثر تداولا و انتشارا في لغة نقدنا الجديد , ولان الحافز هو مايحدث نحو فعل ما عكس (الدافع) الذي هو ما يدفع بقوة نحو شيء ما [٣] وعليه فسياخذ البحث بالمصطلح الاول .
وهذا المصطلح ليس من اصطلاحات بروب في الاصل بل هو من اصطلاحات الناقد الروسي توما شفسكي وقد استعمله بروب في دراسته , وهو يعني :
١- اصغر وحدة معنوية في الرواية . وهي تقابل (...) الجملة النحوية البسيطة باعتبار ان كل جملة تحتوي وحدة معنوية صغرى أي تحتوي على دافع (أي حافز " [٤] .
ونلاحظ ان تعريف هذا الصطلح الذي يتفق عليه اغلب نقادنا و االذي ذهب اليه توما شفسكي هو تعريف تركيبي يراعي نظام صوغ المتن السردي و بينما نجد ان توما شفسكي جعل من (الحافز) الوحدة المعنوية الصغرى التي لا تتجزأ [٥] نرى معارضة بروب له يجعل (الحافز) قابلا للانقسام و التجزئة , ولذلك نجد هذا الاخير قد جعل (الوظيفة) اصغر وحدة تدخل في تركيب الحكاية, وهي تقابل عند توما شفسكي (الحافز) [٦] وثمة مصطلح مشتق من(الحافز)هو (التحفيز) [٧] أو (الحافزية)[٨] اسبغ عدد من معاجمنا و دراساتنا النقدية عليه تعريفات مختلفة عن اصل مشتقاته , وهذه التعريفات هي :-
١- تبرير اقحام حافز خاص [...] وهي [ ] علاقة طبيعية للمشابهة بين العلامة و الشيء المشار اليه / أي العلامة اللغوية البسيطة . [٩]
٢- مبررات وتفسيرات الفعل من خلال تقديم اسباب دافعة و مقنعة لهذا الفعل وهو يتكون من الحوافز [ ] التي تحفز شخصية في الادب على ان تقوم بالفعل الذي قام به [١٠]

.....

(١)ينظر : ١- معجم لمصطلحات النقد الحديث : ١٥٣ .
٢- قال الراوي : ٣٢ .
٣- تقنيات السرد الروائي : ٥١
٤- الالسنية و النقد الادبي : ١٨ .
(٢) ينظر : ١- مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : ١/ ٣٦ – ٣٧ ٢- ينظر لسان العرب : مادة (د ف ع)
٣- القصص الشعبي الواقي في ضوء المنهج المورفولوجي : ٢٩ .
(٣)معجم المصطلحات النقد الحديث : ق١/ ١٥٣ .
(٤) ينظر على سبيل المثال : ١- مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : ١/ ٣٦-٣٧
٢- بنية النص السردي : ٢١
٣-قال الراوي : ٣٢ .
(٥) (٦) ينظر : مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : ١/ ٣٦-٣٧
(٧) ينظر بنية النص السردي : ٢٢ ويطلق عليه حمادي حمود مصطلح في معجمه هو التبرير ينظر معجم لمصطلحات النقد الحديث :ق١ / ١٥٤ – ١٥٥ .
(٨) (٩) ينظر : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة : ٧٠

(١٠) معجم المصطلحات الادبية : ٦٠
٣- "الاسباب التي تدفع شخوص الحكاية بافعال محددة " [١]
٤-وهو تبرير أي فعل او رد فعل ضمن الاطار العام للقصة , أي ينبغي ان تكون للتحفيز علاقة شديدة لا تنفصل عن مجموع القصة [٢] " بحيث يكون القاريء مهيأ لقبوله " [٣]
٥- و الحوافز هي ما يدفع الشخصيات للقيام بالافعال و انشاء علاقات فيما بينهما [٤]
ويرى البحث انه لا موجب للفصل بين مصطلحات توما شفسكي (الحافز) و (الحوافز) و (التحفيز) و (الحافزية) اذ ان هذا الفصل يخلق الاضطراب كما يبدو ان توما شفسكي لم يفصل بينهما الا على صعيد الدرس ليس الا فهي – أي هذه المصطلحات – تمتلك مفاهيم مشتركة , و ربما يكون فصل (توما شفسكي) لذلك انه عرف (الحافز) تعريفا نصيا او تركيبيا لضبط اشكاله اولا , ثم انحدر الى مفهومه دلاليا او سياقيا لضبط علاقاته ثانيا . و الدليل على ذلك ان توما شفسكي عندما عرف الغرض بانه" مفهوم شامل يوحدالمادة اللغوية للعمل الادبي , فالعمل الادبي ككل يمكن ان يكون له غرض معين , وفي نفس الوقت فان كل جزء من اجزائه يتوفر على غرضه الخاص . ويتلخص تفكيك العمل في عزل اجزائه التي تختص بوحدة غرضية نوعية" ..[٥] كان يصب اهتمامه من خلال ذلك على رؤية الحافز بوصفه اصغر وحدة نصية تتضمن غرضا ما بغض النظر عن علاقاته مع بقية الحوافز و الاغراض , و عندما نظر الى علاقات الحوافز مع بعض , و انماطها المختلفة اوجد مصطلحا اخر يرتبط بالاول (التحفيز).
وعلى وفق ذلك سنعرف (الحافز) بانه : اصغر وحدة معنوية تتركب منها القصة تنطوي على فعل شخصية ما نحو موضوع ما لاجل غرض ما .
وسنعرف التحفيز بـ العلائق و الارتباطات التي تقوم بين الحوافز على اساس منطق سببي يؤدي الى نتيجة ما واذا ما اردنا جمع هذين المصطلحين في تعريف واحد تحت مصطلح (الحافزية) قلنا :
هي بينة النص بدءا من اصغر وحدة معنوية نصية تتركب منها القصة , تضم فيها فعل شخص ما نحو موضوع ما , و انتهاء بالعلائق و الارتباطات المعنوية التي تقوم بين هذه الوحدات على وفق منطق سببي يؤدي الى نتيجة ما
وللحوافز اشكال اصطلح عليها نقادنا بـ :
١- "الدوافع المترابطة " [٦] أو" المشتركة "[٧] أو" المتحولة" [٨] أو" المتحركة" [٩] أو "التغير" [١٠] هو ما يتلاءم ومقصود توما شفسكي.

.....
(١) القصص الشعبي العراقي في ضوء المنهج المورفولوجي : ٢٩
(٢)(٣) ينظر : بنية النص السردي : ٢٢
(٤) ينظر : تقنيات السرد الروائي : ٥١ .
(٥) نظرية المنهج الشكلي : ١٨،و ينظر كذلك تعريف ابراهيم الخطيب بـ(التحفيز) و (الحافز) في الملخق التوضيحي من الكتاب نفسه :٢٢٨ – ٢٢٩
(٦) مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : ١ / ٣٦
(٧) ينظر : ١- بنية النص السردي : ٢٢
٢- قال الراوي : ٣٢ – ٣٣
(٨) قال الراوي: ٣٢-٣٣
(٩) ينظر: بنية النص السردي : ٢٢ ،و معجم لمصطلحات النقد الحديث (قسم اول): ١٥٣ . (١٠) ينظر : نظرية المنهج الشكلي :١٨٢ .

وتعرف بـ
أ- هي" الحوافز الاساس في عملية فهم القصة والتي لا نستطيع الاستغناء عنها عند التلخيص "[١]
ب-"وهي التي ينجز عنها تغيير الموقف" [٢]
ج- وهي التي تكون اساسا في المتن الحكائي بحيث لو سقطت اختل نظام القصة [٣] فهي حوافز " مسؤولة عن تغيير الاوضاع في الحكي " [٤] (يقصد بالحكي القصة) وغالبا ما تختص بوصف " تحركات و افعال الابطال " [٥]

و الغريب ان الناقد المغربي (الرشيد الغزي) قام بقلب تسمية هذه الحوافز من (الحوافز الحركية) الى (حوافز الاستقرار) اذ هو ينعت هذا النمط من الحوافز بـ(دوافع الاستقرار) [٦] بينما نجد ان النمط الثاني (الذي ستاتي عليه لاحقا) يجعل له مقابلا هو (دوافع حركية) [٧] وهو عكس مراد توما شفسكي تماما [٨]
٢-" الدوافع الحرة " [٩] أو "الحوافز الحرة" [١٠] أو "الثابت "[١١] أو "القارة" [١٢] أو" الاستقرار" [١٣]
ووهم الغزي عندما جعل مصطلح الدوافع الحركية مقابلا لهذا النمط فهو كما قلنا لا يتفق و مقصود توما شفسكي . ويعرف هذا النمط بما ياتي :-

أ- وهي" كل الجمل التي لا تمت الى جوهر الموضوع وصميم الحركة بصلة متينة بحيث يمكن الاستغناء عنها في فهم تطورات الاحداث" [١٤] " في مواطن الوصف في القصص مثلا سواء كانت متعلقة بزي الاشخاص او المناظر الطبيعية التي تجري ضمنها الاحداث تعتبر من الدوافع الحرة " [١٥]
ب- "وهي التي لا تغير شيئا من احداث الرواية" [١٦]
ج-وهي الحوافز التي لا تكون مهمة في المتن الحكائي , فحتى " لو سقط احدهما فان القصة تبقى محتفظة بانسجامها" [١٧]

---

(١) مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : ١/ ٣٦
(٢) معجم لمصطلحات النقد الحديث (قسم اول) : ١٥٣
(٣) (٤) (٥) ينظر : بنية النص السردي : ٢٢، و مستويات دراسة النص الروائي : ٣٦
(٦) (٧) مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : ١/ ٣٦
(٨) ينظر : نظرية المنهج الشكلي : ١٨٢
(٩)مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة:١/ ٣٦
(١٠) ينظر : ١-بنية النص السردي : ٢٢
٢-قال الراوي : ٣٣
(١١) قال الراوي : ٣٣
(١٢) بنية النص السردي :٢٢
(١٣) معجم لمصطلحات النقد الحديث (ق١) : ١٥٣
(١٤) (١٥) مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : ١/ ٣٦
(١٦). معجم لمصطلحات النقد الحديث (ق١) :١٥٣
(١٧) . بنية النص السردي :٢٢

فهي تكون اساسية للمبنى الحكائي (١) "لانها هي المسؤولة عن الصياغة الفنية للقصة"(٢) فهي لا تغير وضعية ما في القصة ويكاد يقتصر دورها على التمهيد لتغير وضعية ما (٣) و غالبا ما تاتي مرطبة بوصف "كل ما يتصل بالبيئة و الوسط و الحالة وطبائع الشخصيات " (٤)
اما اشكال (التحفيز) عند توما شفسكي فيصطلح عليها نقدنا العربي بـ :-
١-" تبريرات تركيبية "(٥) أو "التحفيز التاليفي " (٦) ويعرف بما ياتي :-
أ- وهو " الانتقال من الاحداث الى الوصف و (...) يتحكم في هذا النوع مجال نظر القاريء" (٧)
ب- "وهو ترابط كل اشارة اوحافز في القصة برباط سببي مسوغ "(٨) *
٢-" تبريرات واقعية " (٩) أو" التحفيز الواقعي "(١٠)
ويعرف بما ياتي :-
أ-" وهي كل الجمل التي تربط الاحداث بالواقع وتجعل القاريء البسيط يعيش الاحداث وكانها واقع "(١١)
ب-"وهو متعلق بضرورة توفر العمل الحكائي على درجة معقولة من الايهام بان الحدث محتمل الوقوع .
ومعنى" الواقعي هنا ليس من الضروري ان يكون من الاشياء الواقعة بالفعل فهذه الاشياء لا تشكل الا واحدا من الوسائل المستعملة في التحفيز الواقعي ,فهناك اشياء متخيله ولكنها توهم بما هو واقعي , ويدخل في ذلك حتى ما هو اسطوري" . (١٢)
٢- ((تبريرات جمالية)) (١٣) أو ((التحفيز الجمالي)) (١٤)
ويعرف بما ياتي :-
أ- وهي مجموعة من الجمل " لا يبرر وجودها الا النزعة الفنية , أي ان الكاتب يقدمها تقديما يخالف وجودها في الواقع"(١٥)
ب- وهو عبارة عن عن مجموعة الحوافز التي تجعل الحدث في نطاق المحتمل , و التي يراعي في تقديمها مقتضيات البناء الجمالي , أي التناغم التام للاشياء الواقعية مع مجموع عناصر البناء الجمالي . (١٦)

.....

(١) (٢) (٣) (٤) بنية النص السردي : ٢٢
(٥) معجم مصطلحات النقد الحديث (ق١) :١٥٤
(٦) بنية النص السردي :٢٢
(٧)معجم مصطلحات النقد الحديث (ق١) :١٥٤
(٨) ينظر : بنية النص السردي ,٢٢

ويقع ضمن هذا النمط -اي التحفيز التركيبي او التاليفي – نوع من التحفيز اطلق عليه توما شفسكي ((التحفيز المزيف)) وهو عبارة عن تقديم مجموعة من المعلومات او الحوافز المزيفة بهدف ايهام او تحريف انتباه القاريء عن الحبكة الحقيقية . وهذا المصطلح لم يستعمله نقادنا فيما تعلم . ينظر مفهوم هذا المصطلح في نظرية المنهج الشكلي ,١٩٥ –١٩٦

(٩) معجم المصطلحات النقد الحديث (ق١) :١٥٤
(١٠) بنية النص السردي :٢٢

(١١) معجم المصطلحات النقد الحديث (ق١) : ١٥٤
(١٢) بنية النص السردي :٢٣
(١٣) معجم مصطلحات النقد الحديث (ق١) :١٥٤
(١٤) بنية النص السردي :٢٣
(١٥)معجم المصطلحات النقد الحديث (ق١) :١٥٤
(١٦) بنية النص السردي :٢٣ .

ومن الجدير بالذكر ان نشير الى ان هناك محاولة ناجحة لوضع قواعد و اصطلاحات وظائفية في دراسة الحكاية , الا وهي محاولة الدكتورة حكمت صباغ الخطيب (يمنى العيد) التي اقامت تقسيما ثنائيا للحوافز في الحكاية متاثرة بتصنيف توما شقسكي و الروسي وتودوروف و تصنيف الناقدة يمنى العيد و هو:-

١- " الحوافز المنشطة " :-(١) وهي محموعة من الحوافز التي تدفع و تنشط حدوث فعل ما سواء اكان هذا الفعل يقيم علاقة قرب بين الشخصيات أم علاقة بعد بينها (٢) , وتنقسم هذه الحوافز على وفق ذلك عند يمنى العيد على :-

أ- "الحوافز الايجابية" :- (٣) وهي الحوافز التي تدفع الى اقامة (علاقات تقارب بين الشخصيات الروائية)(٤) و الحوافز الايجابية ثلاثة هي :-

١-الرغبة :-وشكلها الابرز هو الحب .
٢-التواصل :-وشكله الذي يتحقق فيه هو البوح بالاسرارالى صديق .
٣-المشاركة :-ويتحقق بالمساعدة (٥) ..

ب- (الحوافز السلبية) أو (الضدية) (٦)

وهي الحوافز التي تدفع الى "علاقات بعد بين الشخصيات الروائية "(٧) والحوافز السلبية ثلاثة ايضا وهي:-

١-الكراهية : وهو ضد الحب الذي يمثل الرغبة .
٢- الجهر : ويقابل الاسرار الذي يحققه حافز التواصل .*
٣- الاعاقة :- ويقابله المساعدة الذي يمثل حافز المشاركة .(٨)

وهذه الحوافز الايجابية و السلبية هي الحوافز نفسها عند تودوروف والتي يسميها بالاساسية , وسنتحدث عنها في مبحث الشخصيات لانها اقرب والصق بها من الاحداث .(٩)

٢-(الحوافز السكونية) .

وهي الحوافز التي تمثل امكنة استقرار الحوافز النشيطة , فهي بمثابة المكان الذي سيستقر أو تنتهي وجهة الحافز النشط عنده , بمعنى اخر ان الحوافز السكونية هي الشخصيات التي يقع عليها فعل الحوافز النشطة . فهي ساكنة لان الفعل قد وقع عليها – أي فعل الفاعل . (١٠)

.....

(١) (٢) تقنيات السرد الروائي: ٥٢-٥٣
(٣) (٤) (٥) (٦) (٧) (٨) : ٥١ – ٥٢

 و يمكن ان تصطلح على هذا الحافز بـ(الكشف) الذي هو اكثر مواءمة و تقابلا مع الاسرار من ((الجهر))
(٩) (١٠) تقنيات السرد الروائي : ٥٢-٥٣

فالحوافز النشطة انما هي افعال تقوم بها الشخصيات , وتقع افعالها على شخصيات اخر , اذا ثمة من يفعل الفعل . وثمة من يقع عليه الفعل (موضوع الفعل) أو (المفعول) (١) غير ان الشخصية التي يقع عليها الفعل تبقى مهيأة لتحفيز نشط (سلبي أو ايجابي) انها وفي ما هي تستقبل فعلا تقوم بفعل . هكذا تصبح الشخصية الواحدة فاعلا و موضوعا في الوقت نفسه و يصبح الفعل عملا يلتقي فيه نشاط الحافز و سكونه (٢) وبذلك يصبح ازاء كل حافز نشط حافز سكوني وسيصبح عدد الحوافز عند يمنى العيد هو اثنا عشر حافزا ,ستة منها نشطة و ستة اخرى تقابلها سكونية (٣) ومما يؤخذ على مشروع يمنى العيد انها لم تضع لنا اصطلاحات الحوافز السكونية , فهي عندها هامشية أو مجرد مكملات للحوافز النشطة . و التمييز بين حافز نشط وحافز سكوني " انما هو التمييز لحركة العلاقة في المنطلق و التوجه , و بالتالي هو افصاح عن بعض خيوطها المكونة لها , وعن طابع هذه الخيوط في فعل نسجها بين الشخصيات . مما يحملنا على القول بان العلاقة ليست بمثابة جسر تحمل وتلقي بين الشخصيات ". (٤)

وربما يمكننا ان نقترح اقتراحا حول تسمية (الحوافز النشطة) بـ(حوافز الارسال) و (الحوافز السكونية) بـ(حوافز الاستقبال) لان في هذين المصطلحين الشمول و الدقة في الوصف و التصنيف , وهو ما ينطبق ايضا ووصف يمنى العيد لهما , اذ كماقلنا من ان الحافز النشط هو دوما حافز متحرك ومنطلق نحو الحافز الساكن الذي هو بمثابة المقر الذي يستقر أو تنتهي وجهته فيه , فالنشط هو الفاعل [الباعث أو المرسل] و الساكن هو من وقع عليه فعل الفاعل [المتلقي أو المستقبل أو المرسل اليه] , اذ فلما لا نسميه بالحافز (المرسل) و الحافز (المستقبل) ؟ , خصوصا اذا عرفنا ان الحوافز الساكنة هي مستقبلية و ليست لها مسميات بل هي ناتجة عن المحور أو العمود الاساس الا وهو الحوافز النشطة , فكلها تنضوي تحت ما اسميناه بـ (حوافز الاستقبال) ويمنى العيد تؤكد ذلك بقولها : " نجد دائما ازاء الحافز النشط حافزا سكونيا هو الاستقبال) (٥) و يمكن ان نلحظ حركة الحافز المرسل بحسب مقولة يمنى العيد (المنطلق و التوجه) على وفق الرسم الاتي : -

الحوافز المستقبلة (ثابتة)

الحوافز المرسلة (دينامية) * المرسل اليه

المرسل * التوجه ↑ نقطة الانتهاء او الغاية الاستقبال الثابت

نقطة انطلاقة الفعل [موضوع الفعل]

على استقبال الفعل من الشخصيات المرسل اليها لا يعني القبول , بل يعني وصول فعل الارسال أو الشيء ووصول الشيء لا يعادل أو يقابل قبوله أو رفضه .

.....

(١)(٢) ينظر : تقنيات السرد الروائي : ٥٣

(٣) م . ن :٥٢-٥٣

(٤) م . ن : ٥٦-٥٧ (٥) م . ن :٥٦-٦٦

ومن المصطلحات الاخرى التي تتردد في كتاباتنا النقدية مصطلح ((النسق))(١) ويعرف بانه هو ذلك الاستعمال التنظيمي المتفرد للادوات و العناصر التي يتركب منها النص , و التي تكشف عن تجلي الطابع النوعي للفن (٢) وتحقق الادراك الفني الذي لا يتحقق الا من خلال الشكل (٣) الذي يمثل احد عناصر الفن فالفن لا يوجد خارج الادراك (٤) كما ان الادراك الجماعي " في بعض الاحيان لا يتحقق بصورة البناء ككل و انما العناصر المكونة لصورة البناء" (٥) " فالصورة لا تعمل من اجل ان يسهل علينا فهم معناها , بل تعمل على خلق ادراك متميز للشيء خلق رؤيته Vision وليس التعرف عليه" (٦) فالنسق اذا هو العناصر التي تدخل في عملية بناء النص , تكون مصاغة من لدن نتيجة بطرق مختلفة و على وفق نظام خاص .

واما المصطلحات ((التماثلات))(٧) و ((التحولات)) (٨) و عناصر ((الوصل))(٩) فان بعضها قد ذكر من غير تعريف , وبعضها الاخر بلغة واصفة هو وتعرف هذه المصطلحات بما ياتي :

١- التماثلات : هي عملية مزاوحة الوظائف – عند بروب – و ترابطها داخل كل قصة بحيث يؤدي الى مع بعض الوظائف الاخرى , ولا يستطاع تميزها الا ملاحظة السياق و بدقة – أي ملاحظة الوظيفة الملتبسة من بين الوظائف التي تحيط بها :- (١٠)

٢- التحولات : وهي تحول وظيفة الى اخرى و الحلول محلها من غير تاثير في مجرى القصة .(١١).

٣- عناصر الوصل : وهي عناصر غير اساسية مهمتها ربط الوظائف بعضها ببعض . (١٢) .

واذا ما تركنا اصطلاحات الاتجاه الروسي . الى اصطلاحات الاتجاه الفرنسي في دراسة الاحداث المتمثل في كل من (بريمون, وبارت, ونمريماس , و تودوروف, وجينيت)نرى ان نقدنا يصطلح على اصطلاحات بريمون بـ :

.....

(١) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق :١: ١١

(٢)(٣) (٤) (٥) ينظر : نظرية المنهج الشكلي , ٤١

(٦) م . ن : ٤٢

(٧) ينظر : الالسنية و النقد الادبي : ٥٠

(٨) ينظر :- ١- الالسنية و النقد الادبي : ٥٠

٢- مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص , ٥٥ .

(٩) القصص الشعبي العراقي في ضوء المنهج الموفولوجي :٢٩
(١٠) ينظر :١- الالسنية و النقد الادبي , ٥٠
٢-موفولوجيا الحكاية الخرافية , ٢٨٩
٣-مساجلة بصدد تشكل علم الحكاية , ٣٣
(١١) ينظر : موفولوجية الخرافة , ١٤٨ – ١٥٧
(١٢) ينظر : ١- موفولوجية الخرافة ٧٥-٧٦
٢-مساجلة بصدد تشكل علم الحكاية ٣٤ .

(الوحدة الاساسية أو الذرة القصصية) (١) أو (الوحدة القاعدية أو الذرة السردية) (٢) وهي تقابل الوظيفة ذاتها عند بروب (٣)*
(المتتالية الاولية)(٤) أو (المتوالية الاولية)(٥)أو(متتالية الوظائف أو المتتالية الحكائية البسيطة)(٦) أو (المقطع الاولي) (٧) و المصطلح الثالث ((المتتالية البسيطة)) هو ما سناخذ به لانه ايسر استعمالا ولان عكسه (المتتالية المعقدة) بعكس بقية المصطلحات التي تجعل اصحابها نقيضها (المتتالية المركبة) وهو غير صحيح لان هذا الوصف ليس عكسا لـ (الاولية) أولا وينطبق على (الاولية) أي البسيطة و المركبة أي المعقدة – ثانيا و تعرف (المتتالية البسيطة) بانها عبارة عن مجموعة ثلاث وظائف مركبة ومتتابعة تتابعا منطقيا , وهذه الوظائف تسير على وفق مراحل و اصطلاحاتها هي :-
١-(امكان فعل) (٨): يصطلح بعض عليها بـ(الاحنمال) وهي وصفة الرحلة الاولى التي تتفتح فيها المتتالية على امكانية حدوث سلوك أو حدث ما لشخصية ما . (٩)
٢- (تحيين أو تحقيق فعل)(١٠) ويصطلح بعضم عليه بـ(التحقيق) وهي وصفية المرحلة الثانية التي تنتقل فيها المتتالية من امكان الفعل الى تحقيق الفعل أو عدم تحققه(١١)
٣- (بلوغ الهدف)(١٢) : ويصطلح بعضهم عليه بـ(النتيجة) وهي وصفية المرحلة الثالثة التي تكون فيها نهاية او خاتمة المتتالية . نهاية امكانية التحقق للفعل اما بالنجاح او الاخفاق (١٣) .

.....
(١) ينظر : مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص : ٧٠ ونظرية الرواية : ١٩
(٢) ينظر : مستويات دراسة النص الروائي : ٩٠
(٣) ينظر : ١- مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص : ٧٠
٢-مستويات دراسة النص الروائي :٩٠
*لمعرفة مفهوم الذرة القصصية أو السردية) يراجع بشانها تعريف الوظيفة الذي ذكرناه فيما سبق
(٤) مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص :٧٠
(٥) نظرية الرواية : ١٩
(٦) ينظر : بنية النص الروائي:٣٦-٤٠
(٧) مستويات دراسة النص الروائي : ٩١
(٨) ينظر : ١- قال الراوي : ٣٣
٢- مستويات دراسة النص الروائي : ٩١-٩٣
(٩) ينظر : ١- مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص : ٧١-٧٢
٢-بنية النص السردي ٤٠
٣-قال الراوي : ٣٣
(١٠) ينظر : ١- مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص : ٧١
٢- قال الراوي : ٣٣
٣-مستويات دراسة النص الروائي : ٩١-٩٣
(١١) ينظر : ١- قال الراوي: ٣٣ ،
٢- مستويات دراسة النص الروائي : ٩١-٩٣
(١٢) ينظر :- ١- قال الراوي : ٣٣ ،
٢-مستويات دراسة النص الروائي :٩١-٩٣
(١٣) ينظر : ١- مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص : ٧٢
٢- قال الراوي : ٣٣
٣- مستويات دراسة النص الروائي : ٩١-٩٢

وهذه المستويات الثلاث قائمة على مبدأ ((الاحتمال)) عند بريمون , و الاحتمال هو امكانية تحقيق الفعل أو الهدف أو عدمه , و مما له صلة هذه المستويات مصطلح ((الوظائف المحاور)) (١) اذ يطلق هذا المصطلح على هذه الوظائف * وتعرف بما ياتي : " وهي وظائف يمكن اعتبارها بمثابة مؤشرات تسمح بتغيير مسار الحكي[أي القصة عنده] وبامكانية تعدد مساراته " . (٢)
٣. (متتالية مركبة) (٣) أو (المقطع السردي المركب)(٤) أو (متواليات معقدة) (٥) . و المصطلح الاخير هو الارجح لانه – كما قلنا – عكس (البسيط) ولان مصطلح المركب ينطلق على البسيط و المعقد عند بريمون ؛ مما يجعله يفتقر الى الجمع و المنع . كما انه ليس عكسا لمصطلح الاولي لان الاولي عكسه و الثانوي وليس المركب , وتعرف (المتواليات المعقدة) بانها عبارة عن مجموع عدة متواليات بسيطة تتراكب و تتقاطع و

تتشابك على طريقة الياف عضلية او خيوط صغيرة فهي معقدة نظرا لاختلاف زوايا النظر بداخلها (٦) . وتقوم هذه المستويات على اساس نمطين من الاوضاع هما :
أ- (التحسين) (٧) وهو يعني ان سير المتوالية يسير نحو احتمالية تحسين سير الاحداث في حبكة القصة.
ب-(الانحطاط)(٨) أو (التدهور)(٩) وهو يعني ان سير المتوالية يسير نحو احتمالية تدهور الاحداث في حبكة القصة .

.....

□ يطلق الناقد المغربي سعيد يقطين على مصطلحات المتوالية البسيطة (الاهختمال و التحقيق و النتيجة) مصطلح (اللحظات) وهو اصطلاح غير دقيق لان عناصر المتوالية البسيطة هي وظائف وليست لحظات ينظر : قال الراوي ٣٣ .

(١) (٢) بنية النص السردي :٣٩
(٣) مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص :٧٣
(٤) مستويات دراسة النص الروائي :٩٣-٩٤
(٥) نظرية الرواية :١٩
(٦) ينظر : مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص ٧٣
٢-مستويات دراسة النص الروائي ٩٣-٩٤
٣-نظرية الرواية , ١٩
٤-بنية النص السردي ٤٠
(٧) ينظر : ١-مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص ٧٤
٢-بنية النص السردي , ٤١
٣-قال الراوي ٣٣ .
٤-مستويات دراسة النص الروائي : ٩٦
٥-نظرية الرواية ٢٢-٢٣
.
(٨) ١-مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص :٧٤
٢-بنية النص السردي : ٤١
٣-١- قال الراوي :٣٣
٢-نظرية الرواية :٢٢-٢٣
٣-مستويات دراسة النص الروائي : ٩٦
(٩) ١-قال الراوي :٣٣
٢-نظرية الرواية :٢٢-٢٣
٣-مستويات دراسة النص الروائي :٩٦

اما مصطلحات طرائق بناء الاحداث او الوظائف في المتواليات عند بريمون اجلناها – كما فعلنا مع بروب – الى موضوع بناء الاحداث . واما اصطلاحات (غريماس) * فقد اصطلح عليها نقدنا بـ:-
اولا . (المستوى السطحي)(١) أو (المستوى الظاهري) (٢) ويعرف بانه :-
*عبارة عن تمظهرات الاشكال و الوحدات القصصية بوسائل ؛ كأن تكون رهينة المواد اللغوية في النصوص الادبية أو رهينةالكلمة و الصورة في الاشرطة السينمائية او رهينة الاشارة في المسرحية الصامتة(٣) أو " هو العناصر اللغوية المستعملة في ملفوظات النص [...] ويتجلى في المفردات المحددة فيما بينها " (٤) وينقسم هذا المستوى على مكونين هما :
١-(المكون السردي)(٥) أو التركيبة السردية) (٦) ويعرف بانه
مجموعة من الملفوظات المتتابعة و الموظفة تشاكل جملة من التصرفات الهادفة الى تحقيق مشروع ما أو هو مجموعة الاليات الثابته التي تحكم التحولات المتنوعة المتجلية في نمو احداث القصة (٧)
ويطلق على علاقة الاسناد في البنية الصغرى – أي الملفوظ او المعنم او السيم – من المسند و المسند اليه في لغة نقدنا الحديث اليوم مصطلح (المستندات) (٨) ولا نراه سليما فالمتداول عندنا هو مصطلح (الاسناد) و(المسند و المسند اليه) ولعل هذا هو ما يتفق وما يريده غريماس وما عبر عنه نقادنا عند غريماس نفسه فلم (مستند) و (مستندات) ؟ ولو كانت (المسندات) لكان افضل و اوضح .

.....

(١)ينظر : ١- في الخطاب السردي : ٣٥ .
٢- مستويات دراسة النص الروائي , ١٦
(٢)(٣) ينظر :- ١- مدخل الى نظرية القصة , ١٩
(٤)النقد و الاسلوبية : ١٣٢
(٥) في الخطاب السردي :٣٦

(٦) ينظر : مستويات دراسة النص الروائي : ١٠٦
(٧) ينظر : في الخطاب السردي ٣٦, و مستويات دراسة النص الروائي : ١٠٦
*ان عماد نظرية غريماس الدلالية في اللغة هو جعله الخبر الوحدة الاساس للدراسة و ليس الجملة ؛ وذلك لان أي استعمال اخباري ايا كان موضوع هذا الاستعمال وهدفه دراسة النص دراسة داخلية لمعناه ودراسته كجملة خبرية كبيرة تتكون من مسند ومسند اليه , اذ يحيل المسند على الاعمال – اعمال الشخصيات – ويحيل المسند اليه على الفواعل – أي الشخصيات القائمة بالاعمال او الافعال – ولذلك فالتحليل الدلالي يجب ان يظل مقتصرا على فحص الاشتغل النصي لعناصر المعنى دون اهتمام بالعلاقة التي يقيمها النص مع أي عنصر خارجي عنه , كالمرجع و المؤلف وغيرهما . ينظر : في ادبنا القصصي المعاصر: ١٣٨ ومستويات دراسة النص الروائي: ١٠٥-١٠٦

(٨) في ادبنا القصصي المعاصر : ١٣٨ . وفي الخطاب السردي :٣٨

وتشتمل (المسندات) على فاعلين او ما يصطلح عليه (الفواعل) (١) وقد يصطلح عليها (العوامل) (٢) و المصطلح الاول هو الادق وذلك لان اصله هو (ACT) وجذوره (ACTOR, ACTANT) ** وغيرها وهو ما يعرف عادة (بالفعل) و (الفاعل) وهو يشير عند غريماس الى القائم بالفعل او الحدث او الوظيفة السردية وهو ذو مفهوم وظائفي قائم اساسا على البناء النحوي للجملة فهو ليس العامل بل الفاعل على مستوى الاحداث النصية , وهو بديلا عن مفهوم الشخصية و البطل في القصة فليس من المعقول ان نطلق عليهما
(العامل أو العوامل) و المراد هو الفاعل الدلالي عند غريماس وكما قلنا هو مشتق من (ACTION-ACT) ومتصل بـACTOR ممثل فـ(ACTORS) هم الممثلون و (ACTANT) هم الفواعل أي تصنيفات الممثلين الفواعل بعدهم بنى نصية بمعنى اخر ان الـ(ACTOR / ACTOR) هو مفهوم فردي لشخصية تنجز فعلا ما في السرد ولكن الـ(ACTANT) مفهوم جمعي لوظيفة محددة في السرد (٣) ويعرف الملفوظ بـ :

١- "هو كل جزء من اجزاء الكلام يقوم به متكلم " وبهذا التحديد يصبح الملفوظ كلاما منجزا أو وحدة متكاملة دلاليا ولكن هذه الوحدة لها تجليات كثيرة قد تتجاوز الجملة فتصبح خطابا كما انها قد تتشكل من كلمة أو مركب أو جملة غير مكتملة " .(٤)
٢- "هو العلاقة الموجهة التي تولد [...] التعبيرين : الذات الموضوع " (٥)
٣- "وهو علاقة وظيفة بين فواعل ... ويعبر في الاساس عن احوال (الذات الفاعلة) في تحقيقها للقيم التي تطلبها "..(٦)
٤- " العناصر المتعلقة بسنن اللغة و قواعدها أي المظاهر الفعلية [...] في لغة ما " .(٧)
٥- " الملفوظ هو جملة ما يتلفظ به الانسان و يكون محددا ببداية و نهاية كان يكون محصورا بين سكوتين في الخطاب الشفوي وبين علامتي ابتداء و انتهاء في الخطاب المكتوب و الملفوظ بذلك يكون جملة وفقرة ايضا [...] ويطلق على صاحبه اللافظ " (٨)

.....

(١) ينظر : ١- نظرية البنائية في النقد الادبي : ١٥٧ – ١٦١
٢-النقد و الاسلوبية : ١٢٣
٣-قصص الحيوان جنسيا ادبيا : ٢٣٤ – ٢٣٥
(٢)ينظر : الالسنية و النقد الادبي ٦٠-٦٢, وبنية النص السردي :٣١-٣٢ , وفي ادبنا القصصي المعاصر: ١٣٨ –١٣٩ , وتقنيات السرد الروائي ٥٣ وفي الخطاب السردي ٣٨ ومستويات دراسة النص الروائي ٦٤-٦٩
(٣)ينظر : قصص الحيوان جنسيا ادبيا : ٢٣٤-٢٣٥
*يختلف الناقد المغربي سعيد يقطين عن بقية النقاد العرب بشان الفواعل) عند غريماس فهو يتبنى و يميز بين اصطلاحين مختلفين هما
١- الفواعل : ACTORS وهي الشخصيات حين تضطلع بدور ما أو تنجز فعلا أو حدثا كيفما كان نوعه .
٢- العوامل :ACTANTS وهي الشخصيات ايضا التي تنجز افعالها على وفق معايير محددة وقيم خاصة هذه المعايير أو القيم بدرجتها ضمن المقاصد التي ترغب الشخصية في تحقيقها . ويرى البحث ان هذين الصنفين – الفواعل و العوامل – فيها غلط فالاول يعرب بـ((الممثلين)) ACTORS و الثاني يعرب ((الفواعل)) ACTANTS وتعريفه لهذين – من حيث المفهوم الاصطلاحي هو الادق على الاطلاق وان كان فيهما خلة راجعة على غريماس نفسه . فهذان المصطلحان هما من اصطلاحات الشخصية ينظر قال الراوي ٩٢
** من الاصطلاحات الغربية لـ(ACTOR) هو اصطلاح الناقدين السيد ابراهيم ومحمد الناصر العجمي اذ يعربانه الى(المؤدي) و(المؤتي)ينظر : نظرية الرواية ٢٨ وفي الخطاب السردي ٣٨-٣٩ وايضا تعريب مؤلفات (مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص اذ يعربان ACTANT بـ(الفعلان) و ACTAUTS بـ(الفعلاتون) ينظر :٩٦
(٤) ينظر: الخطاب الروائي : ١٧
(٥) النقد و الاسلوبية :١٢٠
(٦) م . ن : ١٣٢
(٧) م . ن : ٢٦٢ (٨) الااسلوبية و الاسلوب ، د. عبد السلام المسدي ، مط . الدار العربية للكتاب – تونس ، د . ط ، د . ت : ١٩٤ .

ويتعلق تحليل الملفوظ عند غريماس بالتحليل اللغوي الدلالي في النص الادبي , وغاية هذا التحليل الكشف عن (المتكلم) الحقيقي , الباث للملفوظ كما يكشف عن (المخاطب) المعني بالخطاب (١) فالملفوظ هو بمثابة (البنية الصغرى) المعنم او السيم التي يمكن ان نرتأي تعريفا لها غير الذي عرضناه وهو : " هي اصغر وحدة كلامية تتالف من كلمتين فاكثر تربطهما علاقة الاسناد كالفاعلية في الجمل الفعلية و الخبرية في الجمل الاسمية "(٢) وتتحقق هذه الوحدة ضمن اطار توجهها من المرسل الى المرسل اليه **

فما يميز (البنية الصغرى) هو علاقة الاسناد , فالمسند هو ما يتعلق بالفعل او الصفة لـ(ذهب وعرف و قام ...) و المسند اليه هو ما يتعلق بالقائم بالفعل – الشخصيات .

ويعرف الفاعل او العامل بحسب بما ياتي :

١- " الفاعل النحوي على مستوى الجملة هو الذي يقوم بالفعل . وهو ذاته الفاعل الفني على مستوى القصة"(٣) ويتفق اغلب نقادنا على هذا المفهوم (٤)

٢-(المكون التصويري)(٥) ويدعى ايضا بـ(التركيبة الخطابية)(٦) وهو .

أ- يتعلق بالوسائل التعبيرية الخاصة التي توصل الى ادراك المعنى الكلي , واداة هذه الوسائل اللغة(٧) اذ يوسع المبدع ان بؤدي حكاية بوسائل تعبيرية متنوعة و باساليب لغوية متعددة (٨)

ب- يتعلق بالترابط الخاص بالصور و مولدات المعنى . (٩)

وخطوات دراسة ((المكون التصوري)) هي :

١-تحليل المفردات المعجمية و الصورة : وتحليل المفردات معجميا .أي متابعة دلالتها داخل السياق . ولا يعني ان الدارس يعزل الصور ويفصل بعضها عن بعض انما يوجه عنايته الى تحديد فنون اتساقها وتالفها و اختلافها .(١٠)

٢-تحليل الفرض و الدور الفرضي : وغاية التحليل هو ادراك المسار التصويري عبر فهم الاغراض التي تكتنف الصور التعبيرية المختلفة (١١)

.....

(١)ينظر : النقد و الاسلوبية :١٨٤

(٢) النص الادبي تحليله وبناؤه : ٢٢٧

* المرسل المتكلم الذي يقوم بالترميز و ارسال رسالة (شفهيةأو مكتوبة, أو مرئية) الى مخاطب ما (المتلقي)ينظر : علم الاصوات العام (اصوات اللغة العربية) د. بسام بركة ، مركز الانماء القومي بيروت ، د.ط ، د. ت : ١٧٩

**المرسل اليه المخاطب الذي يتلقى لرسالة ويفك رموزها اما الرسالة فهي عبارة عن الاشارات اللغوية (سواء اكانت منطوقة ام مكتوبة ام مركبة) التي يرسلها المرسل بناء على نظام لغوي معين مشترك بنية أي المرسل وبين المرسل اليه ينظر : علم الاصوات العام : ١٧٩

(٣) الالسنية و النقدالادبي :٦١

(٤)ينظر : نظرية البنائية في النقد الادبي : ١٥٧-١٥٨ وتقنيات السرد الروائي : ٥٣-٦٤

(٥) في الخطاب السردي :٥٧

(٦) مستويات دراسة النص الروائي :١٠٧

(٧)(٨) ينظر : في الخطاب السردي :٧٥

(٩)مستويات دراسة النص الروائي : ١٠٧

(١٠) ينظر : في الخطاب السردي : ٧٥-٨٠

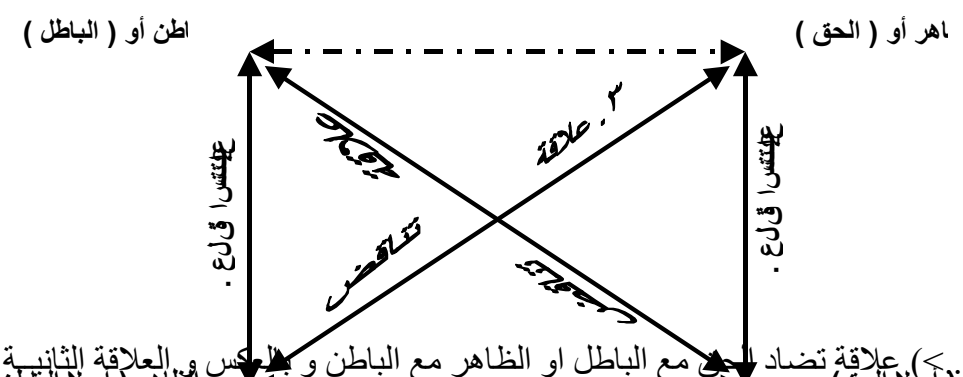
(١١) م . ن . ٨٠ – ٨٢ .

٣- تحليل مستوى القائم بالفعل : ويهتم هذا المستوى بتحليل تقاطع الدور الفرضي و الدور العاملي للشخصية فمصطلح (القائم بالفعل) عند غريماس هو " موطن لقاء و تقاطع البنى السردية و البنى التصويرية لانه محمل في الان ذاته بما لايقل عن دور غرضي ودور عاملي . وهذا وذاك يحدد ان منه كفائته وحدود فعله وكيانه " (١)
ثانيا : (المستوى العميق)(٢) او (الباطني)(٣)
ويهتم هذا المستوى بتقطيع الحكاية الى وحدات دلالية صغرى اطلق عليها مصطلح (المعانم) (٤)*
هو وحدة دلالية مميزة ليس لها دلالة في حد ذاتها انما تكتسب دلالتها من فنون العلاقة بينها وبين وحدات معنمية اخرى . فوظيفته ((خلافية)) اساسا . فالحياة لا معنى لها ان لم يكن مقابلها ضد يبرزها وهو (الموت) فالمعنم قائم على اساس الثنائيات الضدية الدلالية(٥)ومن اصطلاحات هذا المستوى – أي العميق – (القطب الدلالي)(٦) * (F)isotopyأو كما يصطلح عليه عدد من نقادنا ((المعدولية))(٧) أو((النظيرة))(٨)و المصطلح الاول و الثالث وهما الاكثر تداولا ومعنى الثالث يشير الى ان الكلمة يتضح معناها عبر نظائر اخرى لها تخالفها او تشبهها في الدلالة في السياق الذي ترد فيه ويصطلح عليه بـ(النظائر الدلالية) سواء اكانت هذه النظائر مرادفة او مضادة ويعرف بما ياتي :
أ- وهو يعني ان الخطاب القصصي يحتوي على مجموعة من المفاهيم الموصولة بعضها ببعض وشائج و المتوالية فيما بينهما , مكسبة نتيجة بهذا النسق من التواتر وحدة و اتساقا (٩) وهذه الوحدة الدلالية – أي المعانم – لا تكتسب معناها الا اذا انتظمت في سياق كلمات مرادفة لها في المعنى (نظائر مرادفة) او في سياق كلمات مخالفة لها في المعنى (نظائر مضادة)(١٠)

.....

(١) في الخطاب السردي :٨٣
(٢) ينظر : ١- في الخطاب السردي : ١٧
٢-مستويات دراسة النص الروائي : ١٠٦-١٠٧
(٣) مدخل الى نظرية القصة : ١٠٩
(٤) ينظر : في الخطاب السردي ٧٨ . ومدخل الى نظرية القصة : ١١٥-١١٦
(٥) ينظر في الخطاب السردي ٨٧-٨٨, ومدخل الى نظرية القصة : ١١٥-١١٦
* يصطلح بعضهم عليه ((السيم ولوكسيم)) والسيميم و الكلاسيم وغيرها . وهو يشير الى اصغر وحدة للمعني يمكن ان يحللها الناقد في ضوء التضاد الثنائي ويعرفها علماء اللغة بـ(الوحدة المعنوية الصغرى) (مونيم) تنتمي الى مجوعة مفردات اللغة , وهي مجموعة مفتوحة تكون قاموس المفردات في كل لسان ويقابلها المورفيم Lexeme , ينظر نظرية الرواية , ٣٣ و القيمة المهيمنة :٩٨ وعلم الاصوات العام , ١٨٠ ويصطلح عليها الدكتور خالد سهر بـ(السرديم) وهي مقاربة دقيقة و لطيفة وجديرة بالتبني , ينظر : قصص الحيوان جنسا ادبيا , ٢٤٨ و٦٢١ وقد سبق الدكتور خالد سهر الى هذا المصطلح – أي السرديم الذي يقابل عندنا المعنم وايضا الوظيفة عند بروب والحافز عند توماشفسكي هنا – مترجمة كتاب (نظريات السرد الحديثة) دكتورة : حياة جاسم محمد ينظر: نظريات السرد الحديثة : ٤٨-٤٩
(٦) ينظر : مدخل الى نظرية القصة : ١١٣-١١٩ وفي الخطاب السردي : ٩١-٩٢
(٧) النقد و الاسلوبية : ١٨٠-١٨١
(٨) نظرية الرواية : ٣٠-٣١
(٩) في الخطاب السردي : ٩١-٩٢
(١٠) ينظر : مدخل الى نظرية القصة : ١١٣-١١٩ , و النقد و الاسلوبية : ١٨٠-١٨١ ونظرية الرواية : ٣٠-٣١ *يفضل جميل شاكر وسمير المرزوقي مصطلح القطب الدلالي على مصطلح (المحور الدلالي) لانهما يريان ان المصطلح (isotopy) مشتق من الاغريقية ويعني الشطر الاول منه (iso) التماثل و التوجه نحو قطب واحد , أي ان المعنى يكون متحورا حول قطب دلالي واحد , و الثاني (topيعني المكان , فهو يعني التوجه نحو مكان واحد , ولان كلمة قطب تعني بصيغة اوضح وادق (الاستقطاب) polarisation الدلالي حول نواة دلالية واحدة (Seme) ينظر: مدخل الى نظرية القصة , هامش رقم (١٣٦ ,١١٥ و الصحيفة : ١١٤, ويرى البحث ان الناقدين لو سار على المعنى اللاتيني القديم – أي التماثل – لكان ادق من مصطلح (القطب الذي تبنياه)

بمعنى اخر ان الكلمة لا يمكن ان تفهم وحدها وانما تفهم بارجاعها الى سياق المعنى العام او الكلي للنص
٢-(المربع العلامي)(١) ويعرف بانه " شكل هندسي الغاية منه شكلنت المعنى , عبر علاقة الكلمات التقابلية او الضدية فيما بينهما و التي تحكمها علاقات (التضاد و التناقض و الاستتباع " (٢) ولناخذ مثالا يوضح هذا المفهوم :



فالعلاقة الاولى (<...>) علاقة تضاد الحق مع الباطل او الظاهر مع الباطن و بالعكس والعلاقة الثانية ( ) علاقة تتابع أي بمعنى اخر اثبات الباطن او الحق هو نفي لضده – أي الظاهر و الباطن في الوقت نفسه و

بالعكس و العلاقة الثالثة ( ) هي علاقة تناقض الباطن او الحق مع الباطن او الحق في الوقت نفسه و بالعكس .

اما اصطلاحات الناقد الاخر رولان بارت الذي نهلت من اصطلاحاته بحوث نقادنا السردية فهي :

اولا :- (مستوى الوظائف) :- وهذا المستوى عند بارت يتخذ من الوظيفة معيارا لدراسة القصة , وهي كما قلنا سابقا اصغر وحدة دلالية في القصة ويمكن ان تكون الرواية كلها عبارة عن وظيفة او جملة فيها او جزء من جملة – أي لفظة او مفردة في جملة ما وهذا ما يجعل من مفهوم بارت للوظائف يختلف عن مفهوم بروب و مفهوم توما شفسكي (٣) ويقع ضمن هذا المستوى صنفان من الوظائف عند بارت يصطلح عليها نقادنا بـ :-

أ- (الوظائف التوزيعية) : وهي الوظائف المرتبطة ارتباطا سياقيا كان تكون الوحدات بداية عملية في القصة او نهايتها او مرحلة من مراحلها وهي تقابل من حيث المفهوم (الوظائف) عند بروب ووظائف التحفيز عند توما شفسكي مع فرق يسير (٤) وتنقسم الوظائف في هذا المحور الى قسمين من حيث اهميتها

---

(١) (٢) ينظر مدخل الى نظرية القصة : ١١٩-١٢١ , وفي الخطاب السردي :٩٣-٩٥ ونظرية الرواية : ٢٦-٢٧

(٣) ينظر: مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : ١: ٩٤ ومعجم المصطلحات النقد الحديث :١٥٥ ومدخل الى التحليل البنيوي للنصوص :٧٧ و النقد و الاسلوبية : ٥٧ وبنية النص السردي :٢٨-٣٠- وحول القيمة المهيمنة :١٩٥ وقال الراوي : ٣٤-٣٥ ومستويات دراسة النص الروائي :٢٧-٢٨-و ٣٠-٣٢

(٤) ينظر : مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة: ١ : ٩٤ و النقد و الاسلوبية :٥٧ –٦٣ و ١١٣ وبنية النص السردي : ٢٩ وقال الراوي :٣٤-٣٥ ومستويات دراسة النص الروائي : ٣١

ويصطلح عليهما :-١- (الوظائف المحورية)[١] او (الاساسية والاصلية و النوى ♥ [٢]

وهي الوظائف التي تحدد وتتحكم بمجرى الاحداث في القصة والتي لا غنى عنها وان حذفت فسيضطرب النظام القصصي في النص وتتحدد الوظيفة الاصلية او الرئيسة في القصة اذا ما كانت بداية لفعل ما من شخصية ما او نهاية له[٣] فهي مرتبطة بافعال الشخصيات وسنطلق عليها مصطلح (الوظائف المحورية) الذي اطلقه الغزي عليها و(النوى) الذي هو الاقرب الى بارت .

٢-(الوظائف المساعدة)[٤] او (الاحفاز و التحفيزية و المحفزات)[٥] أو (الفرعية)[٦] و (التكميلية)[٧] او (الوسيطية (الوسيطية و الوسائط)[٨] او (الثانوية)[٩] .

ونفضل ايضا مصطلح الرشيد الغزبي وعدنان بن ذريل في هذا المستوى وهو (الوظائف المساعدة) او (الوظائف التكميلية) . تاركين مصطلح (الاحفاز و التحفيزية و المحفزات النوعية و الثانوية و الوسيطية و الوسائط) . لان بعضها سيخلق اضطرابا من جهة شبهه بمصطلحات توما شفسكي (الحافز و التحفيز) ونحن نريد ان يحتفظ كل ناقد باصطلاحاته الخاصة به التي لا تتداخل مع غيره الا اذا تبناها هو نفسة , ولا نرى ان بارت قد اشار الى ذلك او اراد بهذا المسستوى مصطلحات توما شفسكي الخاصة , كما ان بعضها غير دقيق كـ(الفرعية) فهي ليست متفرعة عن اصل كما سنلحظ ذلك من خلال تعريفها نعم ان مصطلح يقطين و حمداني وسهر (الوسيطية و الوسائط) فيه بعض الدقة الا انه يفتقر الى زيادة المعنى و الايضاح التي هي في (المساعدة و التكميلية) اللذين حسبما نظن هما الاقرب الى الدقة و الصواب .

---

(١) ينظر : مسألية لبقصة من خلال بعض النظريات الحديثة : ٢ / ٩٤ .

♥ جمع نواة وبعض نقادنا يجمعها (انوية) و (نويات) ينظر : مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص : ٧٩- ٨٠ وحول القيمة المهيمنة : ١٩٥ وقال الراوي: ٣٤ وقصص الحيوان جنسا ادبيا : ٦١١ – ٦١٦ وبنية النص السردي : ٣٠ – ٣١ .

(٢) ينظر : مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص : ٧٩ – ٨٠ والنقد والاسلوبية : ٦٠ – ١١٣ والالسنية والنقد الادبي : ٢٤-٢٥ وحول القيمة المهيمنة:١٩٥ وقال الراوي : ٣٤ ومستويات دراسة النص الروائي : ٣٣ .

(٣) ينظر : مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : ٢ / ٩٤ ومدخل الى التحليل البنيوي للنصوص : ٧٩-٨٠ والنقد والاسلوبية : ٦٠-١١٣ وحول وحول القيمة المهيمنة : ١٩٥ وقال الراوي : ٣٤-٣٥ ومستويات دراسة النص الروائي : ٣٣ والالسنية والنقد الادبي : ٢٤ ونظرية البنائية في النقد الادبي : ٤١١

(٤) مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : ٢ / ٩٤ .

(٥) مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص : ٧٩ – ٨٠ وحول القيمة المهيمنة : ١٩٥ وقصص الحيوان جنسا ادبيا : ٦١٦ .

(٦) النقد والاسلوبية : ٦٠ – ١١٣ حول القيمة المهيمنة : ١٩٥ .

(٧) النقد والاسلوبية : ٦٠ – ١١٣ .

(٨) قال الراوي : ٣٤ وقصص الحيوان جنسا ادبيا : ٦١٦ . وبنية النص السردي هامش رقم ٧٣ : ٣٠ – ٣١ .

(٩) مستويات دراسة النص الروائي : ٣٣ .

ب- (الوظائف الانضمامية)**(١) و (التكميلية و التكاملية)(٢) أو (الادماجية) (٣)أو(المؤشرات)(٤) الوظائف التكميلية هي الوظائف التي تملا الفراغات التي تفصل بين الوظائف المحورية (٥) وهي وحدات وظيفية مهمة ولكنها دون اهمية الوظائف الاساسية [النوى } (٦) فهي الوظائف التي تملا الحيز السردي بين وظيفتين اساسيتين . بمعنى ان وجودها يموضع الوظائف الاساسية ويعطيها هويتها المميزة من حيث وصفها بطبائع الاشخاص و اعمارهم ودوافعهم و الاماكن التي يسكنون فيها وينتقلون منها واليها (٧) وهي غالبا ما تكون بين بداية الحدث ونهايته أي تتوسط مجرى الاحداث . في القصة (٨) ومجموع الوظائف التكميلية هو ما يؤلف الخطاب السردي (٩) ووظيفة هذه الوظائف هي (الوظيفة التنبيهية)*** التي عند جاكوبسن اذ تديم وتحافظ على استمرار صلة السار اليه – أي المتلقي (١٠)

** ومن التعريفات لهذه المستوى , تعريب نخلة فريفر (الوظائف التداخلية) ينظر ترجمتها لـ(مدخل الى التحليل البنيوي القصصي رولان بارت : ٢٤

(١) مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة :٢/ ٩٤

(٢) ينظر : الالسنية و النقد الادبي :٢٤ و النقد و الاسلوبية : ٦٠و ١١٣ و مستويات دراسة النص الروائي :٣١ و نظرية البنائية في النقد الادبي : ٤٠٩

(٣) ينظر : بنية النص السردي : ٢٩ –٣٠ و قال الراوي : ٣٤ وقصص الحيوان جنسيا و ادبيا : ٦١٠

(٤) ينظر : مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص : ٨١

(٥) ينظر: مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص :٧٩ و النقد و الاسلوبية : ٦٠-١١٣ وقال الراوي : ٣٤

(٦) السردية في النقد الروائي العراقي :٣٠

(٧) الالسنية و النقد الادبي :٢٦

(٨)- ينظر: مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة ١: ٩٤ و النقد و الاسلوبية :٦٠و١١٣ وقال الراوي : ٣٤ ونظرية البنائية في النقد الادبي : ٤١١ .

(٩) مدخل الى اتحليل البنيوي للنصوص : ٧٩ – ٨٠

*** وتعرف (الوظيفة التنبهية) بانها الوظيفة التي يعمد عبرها المرسل اقامة تواصله مع المرسل اليه في الرسالة اليه ولضمان نجاح ذلك التواصل وعدم انقطاعه عن المرسل اليه فهو يخاطبه على نحو مباشر في رسالته التي يبثها اليه ينظر معجم مصطلحات النقد الحديث (ق١) ١٤١ و البنيوية و علم الاشارة ، ترنس هوكز ، ت ، مجيد الماشطة ، مر ، د. ناصر حلاوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦ : ٧٩ ودراسة الادب بين علم العلامة ونظرية الاخبار د٠ رضا السويس الحياة الثقافية - تونس : ع٨ ١٩٧٦ ,٢٧ وعلم الاسلوب وصلته بعلم اللغة , صلاح فضل , فضول , م٥ ع١ ١٩٨٤ (عدد خاص بلاسلوبية) ٥٥٠-٥٦ و الاسلوب و الاسلوبية ((مدخل في المصطلح وحقول البحث و مناهجه) احمد درويش : العدد نفسه : ٦٥-٦٦

(١٠) ينظر : مستويات دراسة النص الروائي : ٣٤

وبعض نقدتنا يجعل مصطلح (الوظائف المساعدة أو الوسائط) ضمن المحور الاندماجي عند بارت.[١] وسيختار البحث مصطلح الحمداني (الوظائف الاندماجية) دون غيره ، لأننا نرى أن عملية (الإدماج) فيها القصد والفاعلية فهي على زنة (أفعال) ولان معناها الحبك والظفر والتداخل وهو يبدو قريباً نوعاً ما من مراد بارت .[٢] وتعرف وتعرف (الوظائف الاندماجية) بأنها:

هي التي لا ترتبط بغيرها ارتباطاً سياقياً والدور الذي تقوم به يوجد في طبائع الشخصيات والفضاء الذي تشغله (المكان والزمان) وتعمل على إبراز عواطف وطباع خصية ما في القصة ، وهي توسيع للوظائف المساعدة - أي الوسائط –[٣] وتنقسم قسمين يصطلح عليهما نقدنا بـ:

---

(١) ينظر :الالسنية والنقد الأدبي: ٢٤- ٢٦ والنقد والالوبية : ٦٠ و ١١٣.

(٢) ينظر: لسان العرب:مادة (دمج).

(٣) ينظر: مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة :٩٢/٢، ومدخل الى التحليل البنيوي للنصوص : ٨١- ٨٢، وبنية النص السردي: ٢٩-٢٩-٣٠ ، وقال الراوي: ٣٤، ومستويات دراة النص الروائي:٣١.

١. (العلامات)[١] أو (المؤشرات)[٢] أو (القرائن)[٣] أو (الإشارية)[٤] أو (الإيمائية)[٥] ويرى البحث في المصطلح الأول (العلامات)* الأفضلية على غيره . لان العلامة لا تنفك عن صاحبها وهي الصق به من حيث طباعه وسلوكه وشخصيته، بعكس الاشارة أو المؤشرات والقرائن التي تحيل جميعها على صفة غير لازمة لحاملها لأنها قد تأتي من الخارج (المؤلف) – أي بوضع المؤلف لها – أو تفاعل الشخصية مع الواقع النصي السردي. والمؤلف غير موجود عند بارت داخل نصه فهو يضع القرائن أو المؤشرات التي تحيل على الشخصية.

كما ان المصطلح الذي جاء به الدكتزر صلاح فضل (الإيمائية) مصطلح وصفي، يصف مضمون المصطلح والعملية الناتجة بعد تفاعل المتلقي مع علامات النص، وهو بعيد عن مصطلح بارت الأصلي.

وان كنا نؤثر مصطلح (السمات)* على (العلامات) لانه أكثر دلالة من (العلامات) فهو قد يؤدي مقصد بارت منه إلاّ انه هنا لن يغير من أمر يوع مصطلح العلامات.

وتعرف (العلامات) بأنها:

هي كل المعلومات التي يحصل عليها المتلقي والتي تتعلق بالشخصية من حيث السلوك والصفات المزاجية أو النفسية أو الاجتماعية أو الثقافية أو العقائدية. والتي تكون سمة وعلامة بارزة تمتاز بها الشخصية عن غيرها.[٦].

٢. (المخبرات)[٧] أو (المعلومات)[٨] أو (الإبلاغية)[٩] أو (المحددات)[١٠] أو (الاخبارات)[١١] أو (البيانية)[١٢] .

وكل هذه المصطلحات – ما خلا مصطلح يقطين (المحددات) – هي ترجمة لمصطلح بارت (lesinformts) الذي تبلبلت ترجمته ما بين (الإخبار) و (الاعلام) و(الابلاغ) وكلها قريب من مراد بارت ولكن نقادنا لو ساروا نحو ترجمة واحدة لما شاع هذا التعدد الذي يؤديه مقصود ومصطلح واحد فقط هو (الإخبار) أو (الإعلام) فهما المعنيان الرئيسان اللذان يتنازعان ترجمة هذا المصطلح – حسبما نظن – واما الإبلاغ فهو معنى فرعي وثانوي لهما، وام مصطلح يقطين (المحددات) فهو مصطلح

---

(١) ينظر: مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة :٩٤/٢ ، وبنية النص السردي : ٢٩-٣٠.
(٢) ينظر: مدجخل الى التحليل البنيوي للنصوص : ٨١- ٨٢، و قال الراوي: ٣٤، زمستويات دراسة النص الروائي: ٣٥.
(٣) ينظر: النقد والاسلوبية : ٦٠ و ١١٣ ، والسردية في النقد الروائي العراقي: ٣٠ -٣١ .
(٤) ينظر: حول القيمة المهيمنة: ١٩٦.
(٥) ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي : ٤١١.
* ويترجمها حسن بحراوي وبير القمري وعبد الحميد فريفر بـ(القرائن) ينظر: التحليل البنيوي للسرد، رولان بارت، في مجلة آفاق المغربية: ١٢- ١٣، ومدخل الى التحليل البنيوي في القصص ، رولان بارت، مجلة العرب والفكر العالمي : ٢٤، كما يترجمها الدكتور منذر عياشي والدكتورة سامية أسعد أحمد بـ(الدلائل) ينظر: مدخل الى التحليل البنيوي للقصص: ٤٥-٤٦ ، والتحليل البنيوي للسرد : ٥ .
(٦) ينظر: مسألة القصة من خلال بعض النظريات الحديثة: ٢ / ٩٤ ، ومدخل الى التحليل البنيوي للنصوص : ٨١ – ٨٢ والنقد والاسلوبية : ٦٠ و ١١٣ ،
وبنية النص السردي :٢٩ – ٣٠ ، وقال الراوي : ٣٤ ، وحول القيمة المهيمنة: ١٩٦..
(٧) مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : ٢ / ٢٩ والسردية في النقد الروائي العراقي: ٣١.
(٨) مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص : ٨١- ٨٢ ، وحول القيمة المهيمنة :١٩٦.
(٩) النقد والاسلوبية: ١١٤.
(١٠) قال الراوي: ٣٤.
(١١) مستويات دراسة النص الروائي: ٣٥.,
(١٢) نظرية البنائية في النقد الأدبي: ٤١١.
* حسناً فعل الباحث أحمد الدرة عندما نعت مصطلح بارت(العلامات) بالأوصاف أو (السملت) وهو أول من تنبه الى ذلك. ينظر: السردية في النقد الروائي العراقي: ٣٠ – ٣١.

واصف للمصطلح الأصل (الإخبار) وهو وصف دقيق له، وليس ترجمة دقيقة لمصطلح بارت المذكور آنفاً وكذلك ينطبق القول نفسه على مصطلحات عدنان بن ذريل وصلاح فضل.

وتعرف (الاخبارات أو المعلومات) بأنها " المعلومات الجاهزة التي يحصل عليها المتلقي من كاتب النص من غير جهد أو استنباط كأماكن الحدث وزمانه وكل ما يحيط بالبيئة القصصية من عمر الشخصيات وملبسها ونسبها وغيرها" [١] .
وتتميز (العلامات) عن (الاخبارات) بان المالقي في الاولى يكون فاعلاً ومنتجاً في عملية الاستنتاج والاستخلاص من مجريات الأحداث ليكون الروابط بينها وهذا ما نعته صلاح فضل بـ " الإيمائية" لهذه العلامات علىأساس فاعلية الإيماء في تنشيط استقبال المتلقي لها، وأما الثانية فنجدها على العكس من ذلك تماماً إذ تقدم له المعلومات كلها جاهزة دون كد وتعب وهذا ما اطلق عليه سعيد يقطين بـ " المحددات " لأنها تحدد فاعلية تلقيه وتجعلهة محدداً بما يقدمه الكاتب من وصف للبيئة وما يحيط بها من أجواء[٢] . كما تمتاز أيضاً الوظائف (التوزيعية) عن (الإندماجية) بانه الاولى يكون اتجاه سير الأحداث الأحداث فيها على وفق تراكيب الدوال فمحورها هو " المحور التركيبي " ويعرف بانه المحور الذي ينبني من رصف الكلمات وتركيبها حسب تنظيم تقتضيه قواعد النحو، إذ أن سيرها يكون أفقياً[٣] .
أما الثانية (الإدماجية)فهي تسير وفق تآلف المدلولات وهي ذات طبيعة استبدالية و(الاستبدال) هو مجموعة من الألفاظ التي يمكن للمتكلم أن يأتي منها في كل نقطة من نقاط لسلة الكلام أو النص وتقوم بينها عقات تتسم بأن يحل بعضها محل الآخر ، فيكون سيرها على وفق ذلك عمودياً[٤] .
بقيت هناك جملة من الملاحظات حول هذه المصطلحات أضاها نقدنا عليها وهي:

١. ان المصطلحات (الوظائف المساعدة) و (العلامات) و (الاخبارات) ما هي الا وظائف ثانوية
للوظائف (النوى)[٥] ، فهي (توسعات)[٦] أو (إضافات)[٧] لها.
٢. وجود الوظائف (النوى) مهم جداً وأساس في القصة فهي بمثابة العمود الفقري له، بعكس بقية الوظائف (المساعدة) و (العلامات) و(الاخبارات) فقد توجد أحياناً وقد تغيب[٨]
٣. تتراكب النوى في سلسلة منطقية متضامنة أومتضافرة لها بداية ونهاية وتسمى بـ "المتتالية" أو " المقطوعة "[٨].
٤. " المتتالية " أو " المقطوعة " قابلة للتسمية دائماً[٩].
٥. هناك " متتالية كبرى "أو " الام " وقد تكون هذه من عدد كبير من المتتاليات تؤلف النص بأكمله ، وهناك " متتالية صغرى " تتكون من عدد صغير من (النوى) قد تكون جملة ما في النص سردي[١].

([١]) ينظر: مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة: ٢ / ٩٤. ونظرية البنائية في النقد الأدبي : ٤١٢، ومدخل الى التحليل التحليل البنيوي للنصوص : ٨١ – ٨٢، والنقد والاسلوبية :٦١ و ١١٤، وحول القيمة المهيمنة : ١٩٦، وبنية النص السردي: ٢٩ – ٣٠ وقال الراوي : ٣٤، ومستويات دراسة النص الروائي :٣٥.
([٢]) ينظر: نظرية البنائية في النقد الادبي : ٤١١، وبنية النص الردي : ٢٩ – ٣٠ وقال الراوي: ٣٤ ومستويات دراسة النص الروائي: ٣٥.
([٣]) ينظر: بنية النص السردي: ٣٠ ، ومستويات دراسة النص الروائي : ٣١- ٣٢، والاسلوبية والأسلوب: ١٣٨- ١٣٩.
([٤]) ينظر: الاسلوبية والاسلوب : ١٣٨- ١٣٩ ، وبنية النص الردي: ٢٩ – ٣٠.
([٥]) ينظر: مسألية القصة من خلال بض النظريات الحديثة: ٩٤/٢ .
([٦]) مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص :٨١ – ٨٢.
([٧]) مستويات دراسة النص الروائي : ٣٧.
([٨]) ينظر: مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة :٩٤/٢ ومدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:٨٢- ٨٣ ومستويات دراسة النص الروائي:٣٧-٣٩.

([٨]) يطر: مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة: ٩٤/٢ ، ومدخل الى التحليل البنيوي للنصوص : ٨٢- ٨٣ .
([٩]) ينظر: مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة: ٩٤/٢. ومدخل الى التحليل البنيوي للنصوص : ٨٢ – ٨٣.

قبل أن ننتقل الى اصطلاحات المستوى الثاني في نقدنا السردي عند بارت، نعرض لمشروع سعيد يقطين واصطلاحاته التي أطلقها على (الوظائف التوزيعية) و (الادماجية) بفعل تأثره ببارت وتودوروف ، وقد أفردناها وحدها لفرادة مشروع يقطين ، وتميز اصطلاحاته، فهو يصطلح على (الوظائف التوزيعية) بـ " الوظائف المركزية "[٢] .

وهذا المصطلح يعني به يقطين " الفكرة المركزية " التي يدور حولها النص السردي (او القصة) (أو الموضوع) بعبارة اخرى يرادف " البنية المركزية " فهو يقول بشأنه:

" ان أي عمل حكائي كيفما كان نوعه تحكمه وظيفة مركزية، لولاها لما كان من الممكن ان يتكون الحكي (أي السرد) . فالراوي (..) ينطلق من " فكرة " معينة يريد ابلاغها هذه الفكرة يمكن ان تسميتها على غرار السيموطيقين بـ " المحتوى " أي محتوى الرسالة التي يريد الراوي ايصالها . (..) سمي هذا المحتوى العام بـ " الوظيفة المركزية " لأنها المراد الذي يوظف من أجله الراوي كل المكونات بقصد ايصاله الى ذهن الملقي بهذا المعنى يمكن اعتبار " الوظيفة المركزية " بمثابة الصورة المجردة التي يسعى الراوي الى تجليتها باعتماد مختلف الصور الملموسة(شخصيات – أفعال – زمان – مكان) التي تتجسد من خلالها. لذلك يمكن الذهاب الى أن المادة الحكائية ليست سوى تجليه لصورة ذهنية مجردة يطالب التحليل بالكشف عنها من خلال اعتماده مختلف الصور الملموسة المقدمة. بهذا التحديد تصبح " الوظيفة المركزية " بمثابة المبتدأ والخبر الذي ينهض على أساسه العمل الحكائي، وتغدو المادة الحكائية الملموسة بمثابة الجملة الفعلية المتضمنة للخبر الذي يتم بواسطته الاخبار عن المبتدأ "[٣] .

اذاً " فالوظيفة المركزية " هي بمثابة " البنية " التي هي أساس العمل الحكائي، وتنبع أهميتها عند يقطين من كونها:

١. " **مركز جذب:** لمختلف الوظائف التي يزخر بها النص عمودياً وأفقياً بحيث تبدو لنا بعض الوظائف ، وان ابتعدت عن محيط دائرة " الوظيفةالمركزية "، كيف انها مشدودة الى مركز الجدذب.
٢. **مركز توجيه :** لانها تظل توجه مختلف الوظائف نحو مراكمة المزيد من العناصر الخبرية تركيباً ودلالياً." [٤] .

ثم بعد ذلك يشرع يقطين بتحليل " الوظيفة المركزية " – أي البنية – تحليلاً أفقياً* وفي هذا المستوى –أي الافقي- يطلق يقطين مصطلحاً آخر على " الوظيفة المركزية " هو " دعوى النص الحكائي " ، وهو يقول بشأن هذا الصطلح موضحاً له: " اعتبرنا الوظيفة المركزية مركز جذب وتوجيه لمختلف الوظائف انها بذلك تمثل درجة الصفر** التي تحدد لنا ما قبل وما بعد. وما دامت تمثل أساس الحكي(..) لذلك أميناها " الدعوى " فهي ما يدعيه العمل الحكائي وما يستند اليه في ابتنائه ، وذلك عاى فرض ان أي عمل كيفما كان جنسه أو نوعه يدعي شيئاً ما صدقاً أو كذباً . والامساك بـ " دعوى النص " معناه الامساك لجوهره الذي يقوم عليه وبـ "الخبر الذي يحدد نهايته.(..) ان دعوى العمل الحكائي هي وظيفته المركزية[٥]. فالدعوى عند يقطين ذات طبيعة استقبالية تقوم على الاخبار بما سيقع ، وهي تركز على شخصية واحدة أو محددة يميه يقطين بـ " البطل المركزي " وهي – أي الدعوى – غالباً ما تأتي في مطلع القصة قابلة ام للتحقق أوعدمه فيما سيحدث. لذلك يسمي يقطين هذه الوظيفة المركزية بـ " الدعوى " والدعوى كما تأكد لنا من المعاجم " ما يدعيه الانسان أو يزعمه حقاً أو باطلاً أو ما ينتحل من المذهب والدين" [٦]

([١])ينظر: مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة: ٩٤/٢. ومدخل الى التحليل البنيوي للنصوص : ٨٢ – ٨٣.

([٢]) (٥) قال الراوي: ٣٥.

([٤]) قال الراوي: ٣٦.

([٥]) قال الراوي: ٣٦ – ٣٧.

([٦]) م.ن: ٤٨.

* " كلمة تستعمل مجازاً فيما تستعملها العلوم الطبيعة ، والتحليل الأفقي والتصنيف الأفقي هو " الذي يوزع الظواهر حسب نوعية كل منها دون فوارق تقييمه. " الاسلوبية والاسلوب : ١٣٤- ١٣٥.

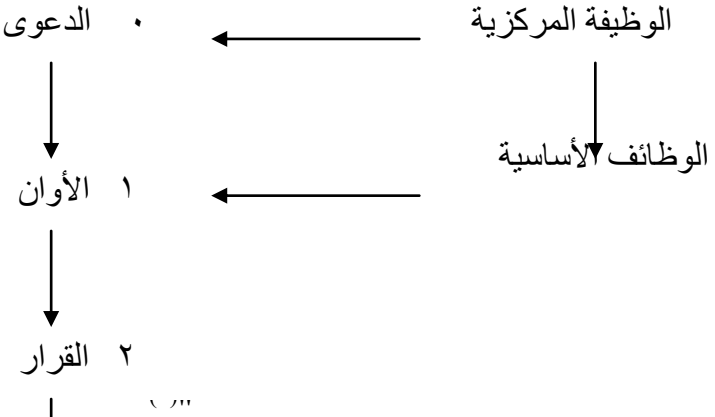
** يعنييقطين بها نقطة البدء مثل " درجة الصفر " فهي هنا تمثل النقطة التي تنطلق منها والتي تحدد بقية عناصر العمل الحكائي وتعطيها ماهيتها وأهميتها من خلال علاقتها بها. لما تتمتع به هذه النقطة – أي درجة الصفر – من الثبات ،فهي كالمعيار أو الميزان –ان صح التعبير-

٢. بحسب إيمان الشخصيات بها الى : **ج.الإيمان بها.**
د.عدم الإيمان بها ".[١]

وترتبط " الدعوى " أو " الوظيفة المركزية " ، بوظائف اخرى أقل أهمية من المركزية يصطلح عليها يقطين بـ " الأساسية " ، ويحدد ثلاث وظائف منها يصطلح عليها بـ : "

١. **الأوان:** نعتبر " الأوان " الوظيفة الأساسية الأولى . إذ هو بداية العمل الحكائي . الذي من خلاله تبدأ تتجسد دعوى النص . ففيه يظهر(..) البطل صاحب الدعوى (أوان ظهوره).
٢. **القرار:** نقصد بالقرار الوظيفة الأساسية الثانية التي يبدأ فيها العمل لانجاز الدعوى فيكون قرار التصدي، ومواجهة كل العوائق التي تحول دون تحقيقها.
٣. **النفاذ:** ونقصد به تحقق الدعوى بعد تصفية مختلف الأجواء التي كانت تواجه البطل في أداء مهمته وبنفاذ الدعوى ينتهي العمل الحكائي بوفاة البطل.

نلاحظ بجلاء من خلال هذه الوظائف الأساسية الثلاث انها جميعاً تتصل اتصالاً وثيقاً بالوظيفة المركزية. ويمكننا ربط كل وظيفة منها بها فنقول: أوان الدعوى ، قرار الدعوى، نفاذ الدعوى ويمكننا تمثيل هذه الوظائف المجتمعة على المحور الافقي(..) التالي:



(بنية العمل الحكائي الكلية)

فالوظائف الأساسية هي بمثابة القصة[٣] ، ويقصد يقطين بمصطلح " الأوان " زمن إنجاز الوظيفة المركزية – أي الدعوى[٤] –

وهذا مقترن بموجه• " المعرفة ". الذي يعطينا كل المعلومات عن اسمه وشخصيته وكل ما يحيط به من الشخصيات المساعدة أو المناوئة لدعوى القصة. أما مصطلح " القرار " فهويرتبط بانجاز الدعوى

---

(١) (٢) قال الرواي:٣٧.

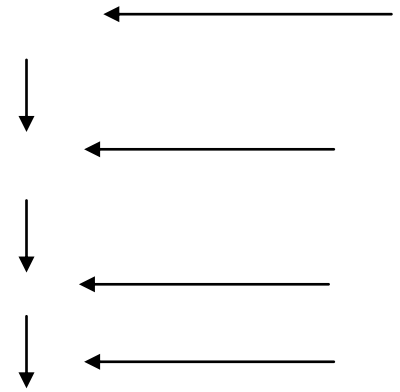
(٣) ينظر: قال الراوي :٨١.
(٤) م.ن: ٥٤.

• مصطلح أخذه يقطين من (جريماس) ويعني (بالموجهات) - أي موجهات الفعل – وهي مقولة نحوية التي ترتبط بالفعل التواصلي القائم بين أو المرسل أو الباث ومخاطبه (المتقبل) أو المتلقي أو المرسل اليه، من جهة أولى ومن جهة ثانية، يترجم حالة الذات المرسلة حيال ملفوظاتها الخاصة، فهو المحدد لوضعية الجملة من حيث التقرير المثبت أو المنفي، أومن حيث الأمر والاستفهام " ويعرفه غريماس في " السيموطقيا (..) باعتباره ما يغير محمول ملفوظ ما حسب التحديد القديم. ويميز بناء على ذلك بين الملفوظ الموجه والملفوظ الوصفي (ملفوظ الفعل faire) و (ملفوظ الحالة letat) ويبين أهمية القيم الموجهة وهي القدرة – الارادة- الوجوب- المعرفة (..) وفى تحليل المعجم اللسانى لهذه المقولات المنطقية يؤكد على كونها تعني مختلف الطرائق التي يبرز من خلالها محمول الجهة (المغزى) = الدعوى =(القيمة) (..) وفي تحليل المعجم للد الوجوب (مكان) يوضح

(وظيفة مركزية)

(بداية القصة) الأوان = زمان الانجاز

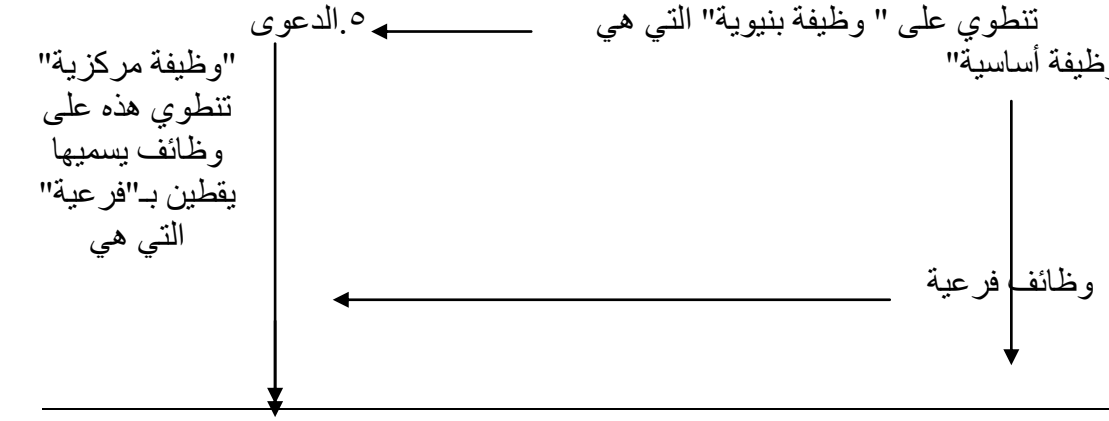
أو القدرة على انجازها وهو يقترن عند يقطين بموجه " الارادة ". أما " النفاذ "[**] فهو يأتي في نهاية القصة فهو بمثابة التحقق النهائي للدعوى (الوظيفة المركزية) ويقترن بموجه " القدرة " على الفعل. بيد انه يجب ان لا نغفل ان دعوى النص الحكائي ترتبط دوماً بموجه (الوجوب إذ بمجرد وجودها نصبح أمام وجوب الفعل، وهذا الوجوب يستدعي على التوالي: (المعرفة، الارادة، فالقدرة) وبتحقق هذه الموجهات نكون بصورة عامة، أمام وجوب الفعل الذي ينتهي بنفاذ الدعوى، وترتبط هذه الوظائف بالموجهات على وفق الشكل الآتي: الوظائف الموجهات



ويمكن لهذه الوظائف ان تتداخل فيما بينها ويتضمن بعضها بعضاً.
وتتخذ الوظائف الأساسية في النص السردي شكلين بنائيين يصطلح يقطين عليهما بـ: "

١. **التسلسل:** ويظهر لنا من خلال خطية هذه الوظائف بحسب وقوعها، فلا يمكن أن يكون النفاذ بدون قرار ، ولا تكون الدعوى بدون أوان.
٢. **التضمين:** ويبرز في كون كل وظيفة أساسية تتضمن مجموعة من الوظائف التي تتكامل مع ما تتضمنه وظيفة أساسية أخرى" [(١)].

بعد ذلك ينتقل يقطين الى تحليل علاقة الوظائف الأساسية بالوظيفة المركزية (الدعوى) عمودياً [*] . ويميز في المحور العمودي. أربع وظائف يطلق على الأولى مصطلح "الوظيفة البنيوية " وهي تقابل عنده الوظيفة المركزية، الدعوى" وعلى الوظائف الثلاث الأخرى " الوظائف الفرعية " وهي تقابل "الوظائف الأساسية " إذ ان كل وظيفة أساس عند يقطين تنطوي على وظيفة بنيوية وهذه بدورها تنطوي على وظائف أساسية فرعية[(٢)] . نوضح هذا الكلام عبر هذا الرسم الآتي:



ان المقصود بذلك الوسائل التي بواسطتها يجلي المتكلم الطريقة التي برز بها ملفوظة الخاص. [وهذا التعريف الأخير يصطلح عليه يقطين بـ " معينات الموجه "] (ربما – لا شك – في اعتقادي..) وتشير هذه المعينات ان الملفوظ لا يتكفل به كاملاً من لدن المتكلم. أما " التوجيه " modalisation " فهو الطابع الذي يعطيه المتكلم لملفوظه. وتسعفنا هذه المفاهيم مثل (المسافة- الوضوح- الشفافية- التوتر) في فهمه جيداً." تحليل الخطاب الروائي: ١٨٩ – ١٩٠.

[**] لا نتفق مع يقطين في هذا المصطلح (النفاذ) ، فالنفاذ ، من نفذ الشيء إذا اخترق شيئاً ما . وهو يعني (التنفيذ) أو بعبارة أدق (الانجاز) فهو لو اختار الأخير لكان أفضل وأدق، ولعل يقطين قصد بـ (النفاذ)، اختراق وتجاوز البطل مكائد خصومه في السير الشعبية،كما ينفذ السهم من الشيء الذي يخترقه فهو ان كان بهذا المعنى فصحيح.

(١) قال الراوي: ٥٩.

(٢) م.ن: ٣٨ – ٣٩.

٢. القرار

٣. النفاذ

" ويمكن لكل وظيفة من الوظائف الفرعية الثلاث أن تتمفصل بدورها بالطريقة نفسها على مستوى عمودي اصغر حتى نصل الى اصغر وأبسط وحدة حكائية يضمها العمل الحكائي"[١]

ويربط يقطين بعد ذلك ما هو افقي بما هو عمودي على وفق مبدأ (الاختزال)* و (التراكم)* بغية – الامساك بحسب ما يقول – بـ (بنية الاطناب)* بمعنى آخر نوجز المحور العمودي بما يأتي:

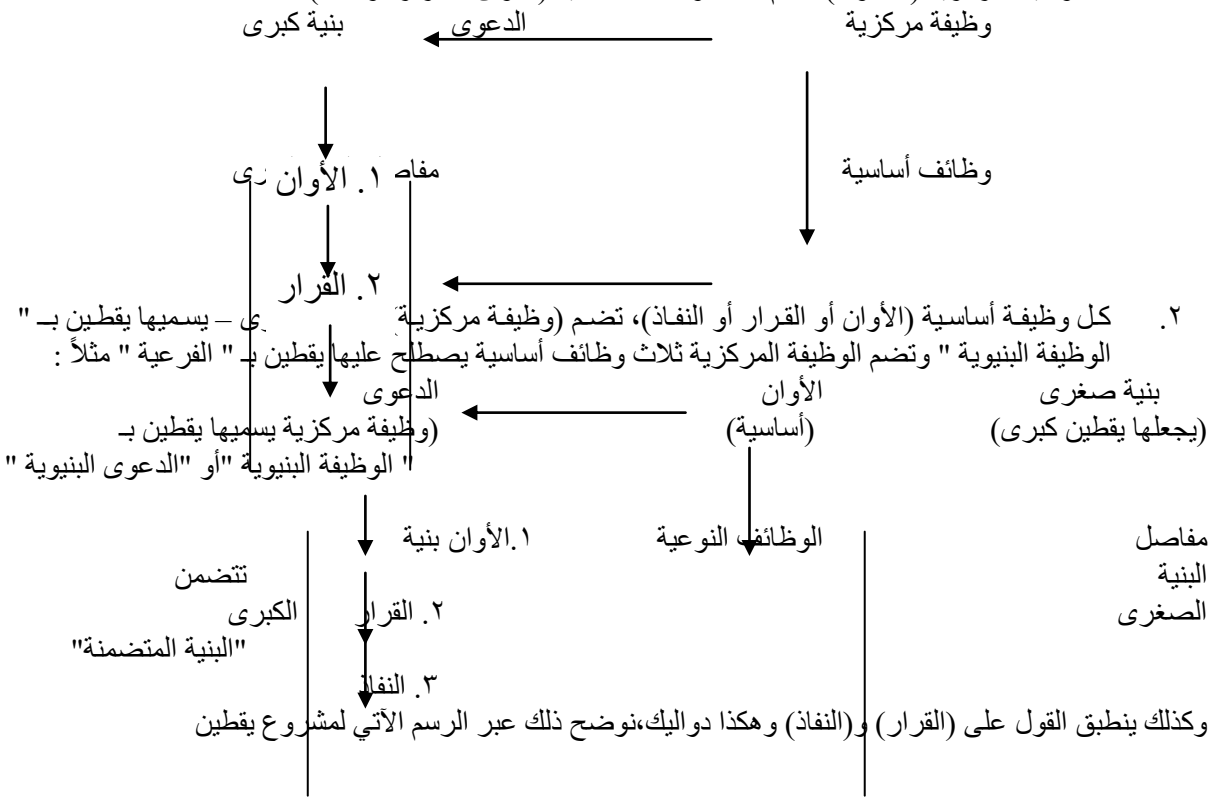
---

(١) م . ن : ٣٨ – ٣٩.

* " والتصنيف العمودي هو الذي يقيم سلماً تقييمياً يوزع على درجاته ما يريد تصنيفه من ظواهر بحيث ينزل بعضها ايجاباً وبعضها سلباً وبعضها مع نقطة الصفر" الاسلوب والاسلوبية: ١٣٤.

* الاختزال : هو عملية تحليل سيميائية. تكون جزءاً من الطريقة العامة للبنية، وذلك عن طريق تفسير العمل الفني بحصره في قواعد مختزلة تحدد معالمه، ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : ٨١ ، والمصطلحات الأدبية الحديثة: ٨٨، وقال الراوي: ٣٠ – ٣١ ، أما مصطلح (التراكم) فهو يعني ضبط الكم الهائل من البنى الحكائية(من أكبرها الى أصغرها) في القصة وتمييز بعضها من بعض، ينظر : قال الراوي: ٢٨ و ٢٩ – ٣٠ و ٦١ – ٨١. أما مصطلح (بنية الاطناب) فهو يقصد به تضمن الحكاية

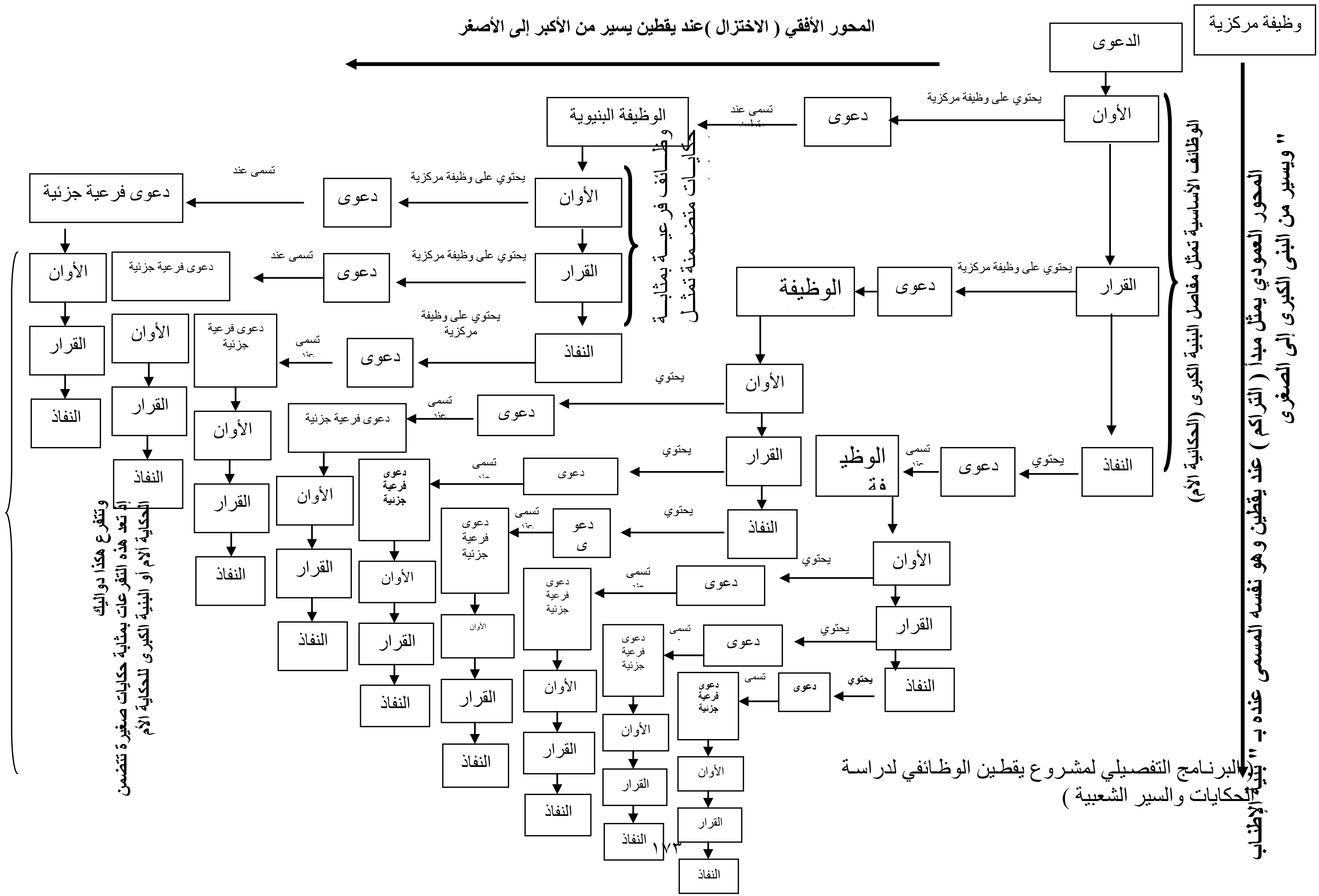
١. كل وظيفة مركزية (الدعوى) تضم ثلاث وظائف أساسية (الأوان ،القرار، والنفاذ)



٢. كل وظيفة أساسية (الأوان أو القرار أو النفاذ)، تضم (وظيفة مركزية ... ى – يسميها يقطين بـ " الوظيفة البنيوية " وتضم الوظيفة المركزية ثلاث وظائف أساسية يصطلح عليها يقطين بـ " الفرعية " مثلاً :

وكذلك ينطبق القول على (القرار) و(النفاذ) وهكذا دواليك،نوضح ذلك عبر الرسم الآتي لمشروع يقطين

سلسلة من المعارف والحكايات والبنى الحكاية المختلفة، وتوالد بعضها من بعض مما يجعلها أشبه بـ " موسوعة حكائية " شاملة لمختلف الألوان والأنواع والأجناس الأدبية ، ينظر: قال الراوي: ٢٥ – ٢٧،و ٨٢ – ٨٣.



(البرنـامج التفصـيلي لمشـروع يقطـين الوظـائفي لدراسـة الحكايات والسير الشعبية)

فالوظائف الفرعية بمثابة الحكايات ,وكذلك الوظائف (الفرعية الجزئية) وهي فروع الفروع.
ويكتشف يقطين عند مقاطعة التحليل الأفقي والعمودي ما يسميه بـ "البرنامج الحكائي الأول "و" البرنامج الحكائي المضاد"(١).

والمصطلح الأول ـأي البرنامج الحكائي الأول- هو مجموع الوظيفة المركزية (الدعوى) ووظائفها الأساسية, وهذا البرنامج هو غالبا ما يكون خطى سير البطل.

أما المصطلح الثاني-أي البرنامج الحكائي المضاد- فهو مجموع الوظيفة البنيوية (الدعوى البنيوية)ووظائفها الفرعية ,وهذا البرنامج هو غالبا ما يكون خطى سير العراقيل والعقبات التي تواجه البطل من قبل القوى الشريرة , ويضع يقطين ترسيمه تبرز خطة تسير العمل الحكائي في السيرة الشعبية على وفق مشروعه الذي تبناه وهي بصورة عامة: "

العمل الحكائي

↓

الوظيفة المركزية
(الدعوى المركزية)

البنيات الكبرى

↓ وظائف أساسية

↓ وظائف بنيوية
(الدعوى البنيوية)

البنيات الصغرى

↓ وظائف فرعية

↓ وظائف بنيوية جزئية
(الدعوى الجزئية)

البنيات الجزئية

↓

الوظائف الجزئية
(بنية العمل الحكائي في السيرة الشعبية) "(٢)

---

(١) ينظر:قال الراوي : ٦٤-٦٦.
(٢) م.ن:٦٩.

(فالوظيفة المركزية) عند يقطين "هي الوظيفة ألام" أو النواة المركزية , ويمكن أن تتجلى من فعل واحد (مركزي) ,أو من فعلين أثنين .

هذا الفعل المركزي هو بؤرة الحكي , سواء كان ظاهرا أو مضمرا , إذ كل الأفعال تظل بصورة أو بأخرى " متصلة به" (١)

أما (الوظائف المركزية) : فهي الوظائف (مجموع الأفعال التي تتنامى) التي " تتولد من الفعل المركزي , وكلما تم امتلاء إحداها بواسطة إنجازها التام , تتولد أخريات , وتظل بدورها مشدودة إلى بعضها البعض (كذا) , منطقيا ودلاليا , حتى يتم الإنجاز النهائي للوظيفة المركزية.(٢)

بعد عرض مشروع يقطين الوظائفي , نرى إن ما جاء به يقطين هو مزيج من اصطلاحات بارت (الوظائف التوزيعية والاندماجية), واصطلاحات غريماس (الموجهات) وبريمون قواعد التحقق والاحتمال أو (منطق الإمكان). ولكن هذا لا يحط من قيمة مشروعه أبدا فما جاء به من مصطلحات جديدة غير هذه (وقد عرفناها)نبعت

من تأمل دقيق للمتون الحكائية العربية القديمة , وهي جديرة حقا بالتبني (والتطبيق) والتقدير , إذ هي تكشف أولا وأخيرا عن سعة ثراء وأصالة بحث يقطين .

٢."مستوى الأعمال"(٣) أو"مستوى الأفعال"(٤) :

ونفضل المصطلح الثاني لان بارت , أخذه من غريماس إذ هو ـأي بارت ـيقصد به"actant " العامل , وقد رددنا ترجمتها بـ "العامل"عند كلامنا على مصطلحات غريماس , وهذا المستوى متعلق بدراسة الشخصيات في القصة .

٣. "المستوى القصصي" (٥)أو "مستوى الكتابة القصصية "(٦).

وهذا المستوى يقابل "مستوى الخطاب " عند تودوروف , ويهتم بدراسة الكلام في القصة لكونه يمثل

---

(١)(٢) قال الراوي :٣٥.

(٢)ينظر : مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : ٢ /٩٥-٩٦. و مستويات دراسة النص الروائي,٤٠.

(٣)النقد والأسلوبية:٥٨.

(٤)مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : ٢: ٩٦ .

(٥)النقد والأسلوبية: ٥٨.

عملية التواصل بين الباحث والمتقبل أو المرسل والمرسل إليه , أو بين السارد والمسرود إليه(١). ويذكر بارت في هذا المستوى أن للكلام أو الخطاب السردي وظائف ستا حددها جاكوبسن واهتم بارت بوظيفتين ثنتين منهما فقط هما :

١. **الوظيفة الانفعالية أو التعبيرية :** وهي الوظيفة المتعلقة بالمرسل أو السارد وترمي إلى التعبير عن موقفه اتجاه ما يتكلم عليه , فالسارد يعبر عن شعوره وموقفه وانفعاله في الرسالة الموجهة إلى المرسل إليه ـأي المسرود إليه ـ, وذلك باستعمال حروف التعجب , و الضمائر , وتأكيدات , وأحكام(٢) .
٢. **الوظيفة الافهامية :** وهي الوظيفة المتعلقة بالمرسل إليه أو المسرود إليه وغاية المرسل ـ أي السارد- إيصال ما يريده للمرسل إليه عبر الأساليب اللغوية المختلفة التي يخاطب بها المسرود إليه في رسالته (٣).

هذه هي المصطلحات التي استعملها نقادنا في بحوثهم النقدية والتي أخذوها من بارت . وليس بارت وحده فقد اخذ نقدتنا أيضا مصطلحات الناقد البلغاري تزفيتيان تودوروف . في دراسته للأحداث , ويبرز نقدنا السردي طريقة تودوروف واصطلاحاته , على وفق ما يأتي :

١. مستوى الحكاية أو القصة كأحداث (٤), واصغر وحدة يعتمدها تودوروف كمعيار لدراسة هذا المستوى هو "الجملة " إذ هي الوحدة التركيبية الأساسية عنده , و تشتمل على ملفوظ سردي" من نوع (موضوع/ محمول) فهذا الملفوظ يحدد ما يقوم به كائن بشري من فعل , نحو :- زيد / موضوع , ضرب عمرا / محمول-..(٥)"

ويبدو أن الذي حدا بـ " تودوروف " إلى تبني الدراسات اللغوية أو مقولات الدراسة اللغوية وتطبيقها على الرواية ," هو أن اللغة لا يمكن فهمها إلا إذا اتجهنا إلى البحث في تجليها الأساسي , وهو الأدب . وعكس ذلك صحيح أيضا .."(٦)

---

(١) ينظر:مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : ٢/ ٩٦ .

(٢) ينظر: مدارات نقدية : ٢٢٢, ومدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص :٢٠ والخطاب الأدبي والنقد الأسلوبي الحديث عند جورج مولينيه , بسام بركة , البحرين الثقافية , البحرين , ع ٣٠ , ٢٠٠١ : ٩٨ , ومعايير تحليل الأسلوب , ميكائيل ريفاتير ، ت ، د. حميد الحمداني ، دار النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ،ط١ ، ١٩٩٣ : ٦٨, ومفاهيم الشعرية :٩١, ومسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : ٢/ ٩٦.

(٣) ينظر: الأسلوبية والأسلوب :١٥٩ ,ومعجم المصطلحات النقد الحديث(ق١) / ١٤١.والبنيوية وعلم الإشارة :٧٨-٧٩ , وقضايا الشعرية :٩١ .ومسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : ٢/ ٩٦.

(٤)ينظر: مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : ٢/ ٩٧ والنقد والأسلوبية : ٥٧.

(٥)النقد والأسلوبية: ١٠٧.

(٦) نظرية الرواية:٤٢.

وتصنيفات " النحو التي يمكن إدخالها على دراسة الرواية تنقسم إلى قسمين .."(١)
هما:

١. "مقولات أساسية " (٢)أو " التصنيفات الأولية "(٣)

ونفضل المصطلح الأول لان المقولة تنطبق على القواعد اللغوية أو النحوية بينما التصنيفات لا تعني ذلك(٤) , ويقصد بها تودوروف : المقولات التي تتعلق بدراسة الأجزاء أو المكونات الأساسية للكلام السردي ـأي المسرود- وهذه الأقسام هي ما يقابل عندنا في العربية (الاسم والفعل والحرف..)بيد أن الآمر مختلف عند نحاة اللغة الإنجليزية إذ لا تتطابق تقسيمنا مع تقسيمهم , فالكلمة عندهم اسم وفعل ونعت وظرف وضمير.. الخ.(٥)

ثم بعد ذلك ينصرف تودوروف إلى دراسة الحبكة عبر تلخيصها في جملة أخبارية ,*إذ" ينبغي أولا أن نقوم بملخص لهذه الحبكة بحيث نعبر عن كل حدث من أحداث القصة بجملة إخبارية (..) والحد الأدنى للحبكة الكاملة يتكون من الانتقال من توازن إلى توازن آخر . فهنا ثلاثة أشياء :

١. توازن أول.
٢. انتقال من حالة التوازن الأول إلى .
٣. توازن ثان.

فالصورة المثالية المفترضة للحكاية أن تبدأ بوضع أول يتصف بكونه متوازنا , ثم يضطرب هذا الوضع بحكم ما يطرأ عليه من قوى تغير اتجاهه, فيحدث وضع جديد يتصف بانعدام التوازن . ثم يعود التوازن من جديد بفعل قوة أخرى مضادة.(٦)"

ويترتب على هذا كله , إن هناك نمطين للأحداث السردية:

---

(١) نظرية الرواية : ٤٢
(٢)النقد والأسلوبية : ١٤٧.
(٣)نظرية الرواية: ٤٣ .
(٤)ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ,١٨٤/١٨٣ .
(٥) ينظر: النقد والأسلوبية :١٤٧, ونظرية الرواية: ٤٣.
(٦)نظرية الرواية:٤٣.
* ويطلق عليها الباحث السيد إبراهيم مصطلح (القضية) أيضا .والقضية هي ما احتوت على موضوع ومحمول , والموضوع عند تودوروف هو الأشخاص , والمحمول هو أمزجة وسلوك الأشخاص ـأي أفعالهم-.

أ . النمط الذي يصف (حالة) توازن , أو عدم توازن . وهو سكوني#, يتخذ شكل فعل مكرر.
ب . النمط الذي يصف (المرور) من حال إلى حال , وهو حركي$, ولا يحدث إلا مرة واحدة" .(١)
ويمثل النمط الأول من الجمل (الصفة) "إذ هي تصف هذه الحالة أو تلك من التوازن أو عدمه".(٢) بينما يمثل النمط الثاني من الجمل (الفعل) "إذ هو يصف المرور من حال إلى حال.."(٣)
وتنقسم (الصفة) ثلاثة أقسام هي :

١. الحالات وتمثلها الصور المختلفة للتقابل مثل : سعيد / حزين .
٢. الخصائص الداخلية مثل (فضائل / رذائل)
٣. الظروف الخارجية مثل ذكر / أنثى ,يهودي/ مسيحي(٤).

أما الأفعال فتصنف إلى ثلاثة أفعال أيضا هي : "يغير من الوضع ـيرتكب جرما ـيعاقب(٥) "*
ثم ينتقل بعد ذلك تودوروف إلى القسم الثاني من المقولات وهي :

٢. (المقولات الثانوية)(٦) أو (التصنيفات الثانوية)(٧)

و(المقولات الثانوية) هي خصائص للمقولات الأساسية , والمقولات الثانوية هي :

---

(١) (٢) (٣) النقد والأسلوبية: ١٤٥.
(٤)(٥) ينظر:نظرية الرواية,٤٣.
(٦) النقد والأسلوبية : ١٤٧.
(٧)نظرية الرواية: ٤٧.
يصطلح عليه الناقد السيد إبراهيم (استاتيكي) ويصطلح عليه أيضا بـ"النمط التكراري" , ينظر:نظرية الرواية:٤٦. وفضلنا عليهما ما أثبتناه في المتن,وذلك لان المصطلح (السكوني) هو قرين الوصف للاحداث واكثر دقة وقريب مما قصده تودوروف بـ"الصفة".
$ ويصطلح عليه السيد إبراهيم بـ"الديناميكي" ,ينظر:نظرية الرواية:٤٦.وآثرنا تعريبه الذي أثبتناه في المتن.
*يختلف عدنان ذريل حول عدد الأفعال مع السيد إبراهيم فعنده فقط فعلان هما (العقاب وتغير الوضع) ينظر:النقد والأسلوبية , ١٤٦ والصحيح ما أثبته إبراهيم , إلا أننا لا نتفق معه حول ترتيبها و قد تنبه الى ذلك فرتبها كالآتي (يخترق القانون – يعاقب- يغير الوضع), وهو الصحيح ,ينظر: نظرية الرواية :٤٦- ٤٧.

١. الصوت .
٢. والوجه.
٣. والصيغ.
٤. وأزمنة الأفعال(١) .

ويصب نقدنا العربي اهتمامه على المصطلحات الخاصة بأقسام الصيغ , فهي تنقسم إلى :

١. "صيغة التقرير الدال"(٢) أو "الصيغة الحدوثية "(٣)

والمصطلح الثاني افضل . لإيجازه ودلالته ولصيغته المصدرية المعبرة. التي يبذ بها الأول , وهي صيغة أساسية فهي في كفة وحدها والبقية في الكفة الأخرى . وذلك لأنها تدل على وقوع الحدث بالفعل بينما يبقى الحدث في بقية الصيغ - التي ستأتي -في دائرة الاحتمال وعدم الوقوع (٤).

٢. "الواجب " (٥)أو " الصيغة الوجوبية " (٦).

والمصطلح الثاني احسن , تبعا لصيغته المصدرية ولتوحده مع سابقه الذي اخترناه . وهو يعني بهذه الصيغة إرادة المجتمع (٧) المعطلة والمرسلة " عبر شفرة متفق عليها من المجتمع , فهي أشبه بالاصطلاح الذي يصطلح عليه أبناء اللغة الواحدة , وهذا معنى كونها مرسلة عبر شفرة أي يفهمها المجتمع ويتعاملون بها . ولهذا السبب كانت القوانين المعبرة عن إرادة المجتمع ضمنية و لا يصرح بها أبدا ".(٨)

٣. "المرغوب فيه"(٩) أو " صيغة التمني"(١٠) .

والمصطلح الثاني اكثر إيجازا ودقة فليس كل مرغوب فيه هو متمنى ولا ينعكس . فمنه ما هو متحقق ومنه ما ليس كذلك , والمقصود هو الثاني , فهو في الغالب غير متحقق عند تودوروف ومعناه , هو الأحداث التي تتمناها الشخصية وترغب في حدوثها (١١).

---

(١)ينظر: النقد والأسلوبية :١٤٧ ونظرية الرواية:٤٧.
(٢)النقد والأسلوبية:١٤٧.
(٣)نظرية الرواية :٤٧.
(٤)ينظر: النقد والأسلوبية :١٤٧ ، نظرية الرواية : ٤٧.
(٥)النقد والأسلوبية :١٤٨.
(٦)نظرية الرواية :٤٧.
(٧)ينظر: النقد و الأسلوبية:١٤٨ ، نظرية الرواية : ٤٨.
(٨)نظرية الرواية:٤٨.

(٩)النقد والأسلوبية :١٤٨.
(١٠) نظرية الرواية:٤٩.
(١١) ينظر: النقد والأسلوبية : ١٤٨، نظرية الرواية : ٤٩.

ويطلق على كل من صيغتي (الوجوب والتمني) " صيغتا الإرادة "(١) لان الإرادة في الأولى اجتماعية وفي الثانية فردية و لان الإرادة حاضرة فيهما (حضور الإرادة) يطلق , تودوروف مصطلح الحضور عليهما (٢).

٤ و٥. " الشرطية " (٣)أو " التنبوئية " (٤)

وهما صفتان تبنيان من جملتين إخباريتين , والعلاقة بين هاتين الجملتين هي ما تهتم به هاتان الصفتان , وهي علاقة غالبا ما تكون ضمنية , إلا انهما يفترقان من حيث أن المسند إليه في الأولى يكون حاصرا في كلا الجملتين , بينما في الثانية يكون حاضرا في الجملة الأولى وغالبا في الثانية (٥).

ويطلق على كل من صيغتي (الشرط والتنبؤ) صيغتا " الافتراض" (٦),وذلك لان الإرادة فيهما غير صريحة أي بمعنى آخر غائبة عنهما , ويطلق تودوروف مصطلح (الغياب) عليهما(٧).

كما يقابل تودوروف بين (الشرط والتمني) و (الوجوب والتنبؤ) من جهة حضور الذات المتكلمة أو اللافظ وعلاقته بالأحداث , ففي (الشرط والتمني) يكون المسند إليه أو اللافظ هو مؤلف الكلام نفسه , بينما في (الوجوب والتنبؤ) يكون اللافظ غريبا عن الموضوع أو الأحداث (٨).

ثم ينتقل بعدها تودوروف إلى مسألة المسند والمسند إليه أو (المسانيد) (٩)وبعضهم يطلق عليه مصطلح (المحمول)*(١٠), في الجملة , فتودوروف يرى أن المسند إليه هو دائما اسم علم , وهو قد يكون فاعلا في الجملة , فمثلا عبارة : صاحب المعرفة المطلقة , أو أمير البؤساء , أو عشيق كأس الحياة الأبدية , تحتوي على أسماء أعلام مثل (صاحب وأمير وعشيق ..)في نظر تودوروف على الرغم من كونها ليست كذلك في لغتنا إذ هذه المسميات تقابل عندنا أسماء الأجناس والصفات المشتقة .

---

(١) (٢) ينظر:النقد والأسلوبية :١٤٨, ونظرية الرواية : ٤٨.
(٣)(٤)(٥) ينظر: النقد والأسلوبية: ١٤٨ ، نظرية الرواية: ٤٩-٥٠.
(٦)(٧)ينظر: النقد والأسلوبية :١٤٨ ونظرية الرواية :٤٨.
(٨)ينظر: النقد والأسلوبية : ١٤٩, ونظرية الرواية:٥٠-٥١.
(٩)ينظر: مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : ٢ /٩٨. ونظرية الرواية :٥٠-٥١.
(١٠)ينظر: النقد والأسلوبية:١٠٧.
*اخترنا مصطلح المسند والمسند إليه لأنه معروف في ثقافتنا العربية , بينما المصطلح الثاني (المحمول) من اصطلاحات الدرس المنطقي , وهو يعني عند ذريل الفعل والصفة التي يحملها الشخص في الحكاية , ينظر: النقد والأسلوبية: ١٠٧.

وليست أسماء أعلام إلا إذا سمي بها , فتودوروف يعاملها معاملة أسماء الأعلام وان لم تقم الحكاية بإعطاء أسماء حقيقية لها ..(١)

أما المسند فهو كل من (المعرفة المطلقة ,والبؤساء, وكاس الحياة الأبدية " فهي بمثابة العنصر التوصيفي للمسند إليه أو الحد التعريفي كما يطلق عليه تودوروف فـ "عندما أقول ملك فرنسا , فهذا التعبير يعادل جملة أخبارية بأسرها (كذا) (..) ,فالمسند إليه يمثل العنصر التعريفي . بينما المسند يمثل العنصر التوصيفي فهناك أولا شخص بعينه له اسم علم (..) حتى لو لم يوجد هذا الاسم في الحكاية , وهذا الاسم يتصف بكونه ملكا.(٢) " وهذا الوصف له وإسباغ الصفات عليه هو "التوصيف" الذي يتميز به المسند عن المسند إليه فالمسند إليه مجرد من الصفات والمحددات التي تبين هويته , إذ هو يتمتع بـ(التجريد) كـ" أمير , وصاحب وعشيق " ,بينما المسند هو ما يتحدد بالصفات الأفعال والأوصاف , فهو يتمتع بـ" التحديد"كـ " البؤساء ,المعرفة المطلقة , كاس الحياة الأبدية ".(٣)

بعد ذلك يحدد تودوروف مستوى اكبر من الجملة يطلق عليه مصطلح (المتوالية) (٤)الذي مر بنا , واخترنا له الترجمة الأصلية له وهو (السلسلة القصصية) .ويقوم بضبط العلاقات التي تحكم الجمل داخل (المتوالية) ,وهي تنقسم ثلاثة أقسام هي :

(العلاقة الزمنية) (٥),وهي تتعلق بدراسة تتابع الأحداث في النص القصصي , وعلى وفق زمن معين(٦). و(العلاقة المنطقية)(٧) وهي تختص بدراسة العلاقات المنطقية التي تربط الأحداث على وفق قانون السبب والنتيجة. (٨)" وهناك في إطار العلاقة المنطقية ثلاثة أنماط من الجمل ".(٩)

الأول: (النمط التخييري أو الاستبدالي)*(١٠) أو (الجمل المتناوبة) **(١١)

وهي الجمل التي تظهر في السلسلة السردية غير المجتمعة فيها لأنها تتعلق بأحداث مخيّرة بـ" إما / أو ", وظهور أحد التخييرين ينفي الآخر في السلسلة , ويكون ظهوره واجبا في الوقت نفسه(١٢).

---

(١) (٢)(٣)(٤)ينظر: نظرية الرواية : ٥٠ ـ٥١.
(٥)(٦)(٧)(٨) ينظر: النقد والأسلوبية:,١٠٨و١٠٥ ونظرية الرواية: ٥١.
(٩) نظرية الرواية: ٥٢. (١٠) ينظر:نظرية الرواية ,٥٢و٥٣.
(١١)النقد والأسلوبية :١٠٩و١٥١.
(١٢) ينظر: النقد والأسلوبية : ١٠٩و١٥١ ونظرية الراوية : ٥٢ و٥٣.

* لا نرى مصطلح إبراهيم (الاستبدال) صحيحا هنا , وذلك لأن الاستبدال محوره الاختيار لا التخير, والأخير هذا ـأي التخير- عملية مشروطة, فلا يصح بعد هذا نعته بـ"الاستبدال" وعليه سنفضل المصطلح الأول (النمط التخيري) على بقية المصطلحات لأنه يتلاءم مع ما يريده تودوروف من (إما / أو),اللذين يدلان على التخير الاستبدال أو التناوب.
**يصف ذريل هذا المحور بـ "المنع" ينظر: النقد والأسلوبية : ١٠٩و١٥١ .

الثاني: (النمط الاختياري) (١)

وهي جمل تعبر عن أحداث يمكن أن تظهر في الحكاية ويجوز ألا تظهر فيها فأمكنة هذه الجمل غير محددة في السلسلة وظهورها غير واجب (٢).***

الثالث : (النمط الإجباري)(٣)

وهي الجمل التي يجب أن تظهر في الحكاية دائما , وفي أمكنة محددة في النص القصصي وسلاسله.(٤)#

والعلاقة الأخيرة هي (العلاقة المكانية)(٥)

وهي العلاقة القائمة على دراسة التشابه الحاصل ما بين جملتين حدثيتين ترسمان من خلال توازيهما فضاء للنص القصصي(٦) .

" وطبقا لنمط العلاقة بين الجمل [هذه] تتحدد الخصائص المختلفة للمتوالية .(٧)"

ثم ينتقل تودوروف بعد ذلك إلى ضبط أشكال الحبكة الوصفية , فقد تقوم قصة ما على الانتقال من التوازن إلى انعدام التوازن أو بالعكس من انعدام التوازن إلى التوازن وهو يطلق مصطلح (تفادي العقوبة)(٨) أو (النمط العقابي) (٩)على النمط الأول [توازن انعدام توازن توازن]

أما الثاني فيطلق عليه مصطلح (التحول أو التحويل) (١٠)وهو (النمط الوصفي) (١١)

[انعدام توازن توازن] , فالنمط الأول ينمار عن الثاني بسلوك وتصرفات الشخصية حينما نتفادى العقاب أو تجاوز القانون(١٢), بينما الثاني يتعلق بصفات الشخصية السلبية (لا تصرفاتها) ومن ثم توازن هذه الصفات بإزالتها (١٣).

ولعلها من أهم اصطلاحات تودوروف التي أسهب نقدنا العربي السردي في الحديث عنها هو مصطلح (التحويل) وأشكاله.

---

(١)م.ن. (٢) م.ن . (٣) م.ن. (٤) ينظر : النقد والاسلوبية : ١٠٩ و ١٥١ ، نظرية الرواية : ٥٢ و ٥٣
(٥) ينظر: النقد والأسلوبية :١٠٩و١٥١و١٥٣ ونظرية الرواية:٥١.
(٦)ينظر:النقد والأسلوبية :١٥١ و١٥٣. ونظرية الرواية :٥١. (٧) نظرية الرواية:٥١ .
(٨)ينظر: النقد والأسلوبية :١٥٣ ونظرية الرواية: ٥٤. (٩) نظرية الرواية:٥٤.
(١٠)ينظر: النقد والأسلوبية :١٥٣ ونظرية الرواية:٥٤. (١١) نظرية الراوية:٥٤.
(١٢) ينظر: النقد والأسلوبية:١٥٣ ونظرية الرواية:٥٤ (١٣)ينظر:النقد والأسلوبية:١٥٣ ونظرية الرواية:٥٤.
*** يصف ذريل هذا المحور بـ " الربط" ويرمز له بـ (و / و) ينظر: النقد والأسلوبية : ١٠٩و١٥١, وهو يتلاءم بأن نطلق عليه صفة (الاستبدال) هنا لأنه اختياري و الغاية منه هو الربط ,وقد مر بنا مفهوم الاستبدال .

#يصف ذريل هذا المحور بـ "الفصل " ويرمز له بـ (و / أو) . ينظر: النقد والأسلوبية : ١٠٩و ١٥١.
وفكرة مصطلح (التحويل) هي من الإستراتيجيات الرئيسة عند تودوروف في فهم القصة , وهذا المصطلح موجود أيضا عند كل من بروب وشتراوس وغريماس , إلا أن تودوروف يختلف عنهم في تطبيقه,إذ هو يرتبط عنده بمستوى التحليل الأسلوبي أو النظمي , بينما يعني عند كل من بروب شتراوس وغريماس (التحول الدلالي)(١).
والتحويل: هو كل ما يطرأ من تغير في العلاقة التي تربط بين جملتين* خبريتين أو قصتين تشتركان في مسند واحد (٢).
ونسوق لتوضيح تعريف هذا المصطلح النص المقتبس الآتي " لنفرض (..) أننا بازاء دراسة رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ, وأننا نواجه بمثل هاتين الجملتين : ١. سعيد مهران يخطط لان يقتل رؤوف علوان. ٢. سعيد مهران يظن انه قتل رؤوف علوان . أن بين هاتين الجملتين تحويلا ,وذلك لاشتراكهما في مسند واحد هو " يقتل رؤوف علوان" وهذا المسند قد توسط بينه وبين المسند إليه فعل في اللغة العربية , فالمسند هنا المسند الروائي , والنحو الذي نلجأ إليه هنا هو "نحو" الرواية. أن المسند المشترك في الجملتين السابقتين [...] يمكن أن يأخذ أشكالا متعددة هي الأشكال التحويلية المختلفة [...] فأما إذا واجهتنا مثلا هاتان الجملتان : ١. سعيد مهران يخطط لان يقتل رؤوف علوان .٢. سعيد مهران يكره رؤوف علوان, فليس بين الجملتين تحويل , وذلك لاختلاف المسند في الجملتين "يقتل"," يكره"
ثم انه ينبغي أن ننتبه إلى أن بين الجملتين اللتين جعلناهما مثالا على التحويل** وهما:

---

(١)ينظر: نظرية الرواية : ٥٤. وعلى سبيل التوسع: التحولات السردية ,تزفيتيان تودوروف,ت:احمد ممو, الثقافية الأجنبية , بغداد ٩٤٨ ، ع س ، ١٩٨٩ : ٤٨
(٢)ينظر: النقد والأسلوبية: ١٠٩ ونظرية الرواية: ٥٤.
*" والجملة الحكائية لا توافق عند "تودوروف" الجملة النحوية, من نوع: " Le dragon enlevela fille du Roi " يدل فيها "تودوروف" أربع جمل حكائية: س بنت
ع والد س
ص عفريت
ص يختطف س
فكل عنصر اسمي يكوّن جملة ثم الفعل جملة نهائية ,تربط بين هذه العناصر "الاسمية أو بين بعضها " معجم لمصطلحات النقد الحديث (ق ١)/ ١٥٦.
** يمكننا أن نتبنى مصطلح (التحويل) على زنة (تفعيل) لأنه عملية مقصودة ,بينما مصطلح(التحول) الذي هو على زنة(تفعّل) مثل (تحجّر و تفحّم) وهو صيرورة الشيء وتحوله إلى شيء آخر أو إلى أشكال أخرى بصورة طبيعية من غير تدخل ,ولذلك يبدو لنا أن المصطلح الأول هو الأكثر قربا للصحة لأنه يتعلق بدراسة الطابع النظمي أو البلاغي للأسلوب القصصي , ودراسة هذا المستوى لا تكون إلا قصدية من الكاتب , وعليه فما يطرأ على المسانيد من تغير هو (تحويل) لأنه مقصود وليس(تحولا).
سعيد مهران يخطط لان يقتل رؤوف علوان, سعيد مهران يظن انه قتل رؤوف علوان. اختلافا أساسيا ,وهو أن الجملة الأولى تحتوي على مسند واحد " يقتل" بينما تحتوي الثانية على مسندين اثنين :"يقتل"," يظن"[...] أننا لا نعد الفعل "يخطط" في الجملة الأولى مسندا بل نعده معاملا, ذلك انه يمكن أن يتغير المسند إليه في الجملة الثانية , فنقول مثلا ,السائق يظن أن سعيد مهران قتل رؤوف علوان , بينما لا يمكننا أن نغيره في الجملة الأولى فإذا قلنا مثلا : السائق يخطط لأن يقتل رؤوف علوان , سعيد مهران يخطط لأن يقتل رؤوف علوان , فليس بين الجملتين تحويل ".(١)
وتنقسم التحويلات قسمين كبيرين هما:
١. (التحويلات البسيطة)(٢):
والتحولات البسيطة : هي ما يتعلق بالتغير الذي يحدث بين جملتين تشتركان في مسند واحد , وقد يطلق عليها مصطلح" المخصّصات"(٣).
وتنقسم التحويلات البسيطة ستة أقسام هي:
أ. (تحويلات الصيغة)(٤) أو(الحال)(٥) :

والمصطلح الأول هو المختار عندي(الصيغية), لان تودوروف يستعمل كلمة (mode) وهي لا تترجم هنا بـ"الحال" (٦),كما فعل ذريل.

وهذه التحويلات : هي ما يتعلق بحالات الفعل من جهة احتمال حدوثه أو وجوب ذلك أو استحالته عن طريق أفعال خاصة بالصيغة من قبيل" يجب أو يجوز, أو قدر أن ". إذ أن كثيرا من هذه التحويلات يرد في الحكاية بصيغة تحريم شيء على إحدى الشخصيات, ونقرب مثلا لهذا التحويل بهذه الجملة: " يجب على س اقتراف الجريمة " (٧).

ب . (تحويلات النية)(٨) أو (القصد)(٩):

ويبدو لنا أن بين " النية " و" القصد" اشتراك دلالي , إلا أن القصد يشمل العمل الظاهري اكثر من الباطني . بينما " النية" ترتبط في اغلب الأحيان إن لم يكن على الدوام بالقصد والعمل الباطني ولذلك فضلنا (النية) لأن الأحداث دائما منتواة باطنا .

وهذه التحويلات : هي ما يتعلق بحالات قصد الشخصية لعمل الحدث وهو في حالة التهيؤ – أي قبل وقوعه بإضمار نية الأقدام على الحدث – والأفعال المستعملة في مثل هذه التحويلات هي : (" يخطط , يحاول , يفكر في, يعقد النية , "ألان يرتكب جرما) (١٠)

---

(١) نظرية الرواية : ٥٤-٥٥.
(٢) (٣) ينظر: النقد والأسلوبية :١١٠ ونظرية الرواية:٥٦، والتحولات السردية : ٤٨ (٤)ينظر: نظرية الرواية : ٥٦.
(٥) النقد والأسلوبية :١١٠ . (٦) ينظر: التحولات السردية:٤٩. (٧)ينظر: النقد والأسلوبية: ١١٠, ونظرية الرواية : ٥٦.والتحولات السردية :٤٩.(٨) نظرية الرواية : ٥٦.
(٩) النقد والأسلوبية : ١١٠ . (١٠) النقد والأسلوبية : ١١٠ ونظرية الرواية :٥٦, والتحولات السردية :٤٩.

ج. (تحويلات الإنجاز) (١)أو (النتيجة) :

ويخيل لنا إن كل إنجاز هو نتيجة أو يفضي إلى نتيجة سواء تحققت أو لم تتحقق , وليس كل نتيجة إنجاز, لان النتيجة هي محصلة ما بعد الإنجاز ـ أي ثمرة الإنجاز- . وعليه سنفضل (الإنجاز) , لأننا نراه مناسبا مع قصد تودوروف . كما سيتضح من تعريفه .

وهي تتعلق بتمام الفعل ووقوع الفعل وإنجازه, وتستعمل لها الأفعال (س ينجح في أن يرتكب جرما أو يتمكن من أو توصل إلى أو حصل على .. وفي اللغة العربية تستعمل " قد" للتعبير عن إنجاز الفعل وتحقيقه(٢).

د. (التحويلات الكيفية) (٣):

وهي تتعلق بكيفية إنجاز الفعل عبر وصف تبدل كيفية الفاعل, ويعبر عن هذه التحويلات بالأفعال : يتوق , يتحرق, تعجل في , احسن في, تجاسر على ..(٤)

هـ . (تحويلات الأوجه)*(٥) أو (المظهر) (٦):

وهي تعبر عن التحويلات التي تخص تدرج سير الحدث في القصة بدءا من البداية أو النهاية أو الانخراط في الحدث أو التوقف أو التكرار ويعبر عن هذه التحويلات بالأفعال :بدأ يفعل , يقوم بـ , يشرع , درج في , انتهى من , توقف عن..(٧)

و. (تحويلات الحالة)(٨) أو(النظام)(٩)$:

وهي التحويلات التي تتعلق بتغير حالة المسانيد من الإيجاب أو الإثبات للحدث إلى السلب عبر إحلال الصيغة السلبية مكانها , وتستعمل لها أدوات النفي كـ (لا يفعل أو يقوم), أو قد تستعمل الألفاظ الدالة على التضاد(١٠) .

---

(١) (٢)(٣)(٤)ينظر: نظرية الرواية : ٥٦ ـ٥٧ , والنقد والأسلوبية :١١٠ .
(٥) نظرية الرواية :٥٧. (٦)النقد والأسلوبية : ١١١.
(٧) ينظر: النقد والأسلوبية: ١١١ ونظرية الرواية :٥٧
(٨) نظرية الرواية :٥٧.
(٩)النقد والأسلوبية:١١١
(١٠) ينظر: النقد والأسلوبية : ١١١ ونظرية الرواية : ٥٧.
* يترجم إبراهيم (aspect) بـ (الأوجه) وذريل بـ(المظهر) , واحمد ممو بـ(الهيئة) , ويقترح إبراهيم قائلا: " واقترح ترجمتها بتحويلات المرحلة وأراها مناسبة اكثر من (الأوجه والمظهر والهيئة)لأنها تعبر عن ظهور أو انتهاء مرحلة فكرية أو عملية كما قلنا فحينما بدأ السياب مثلا يستعمل أسطورة تموز: المرحلة التموزية وعن نازك مثلا مرحلة العودة إلى الإيمان. ينظر نظرية

الرواية : هامش(#) : ٥٧.ونرى أن الأخيرة هذه هي ترجمة وصفية لمحتوى التحويلات وهي بعكس الثلاث الأول وهي مناسبة نوعا ما الا ان المصطلح الأول هو الاكثر تداولا.
$ يترجم كل من إبراهيم واحمد ممو (status) بـ(الحالة والوضع) بينما ذريل يترجمها بـ (النظام) والمصطلاحان الأولان هما الأدق كما سيتضح ذلك من التعريف .

٢. (التحويلات المركبة)(١) أو (المعقدة) (٢)* :

وهي التحويلات التي تتعلق بالتغير الذي يربط جملتين تشتركان في مسندين اثنين, وهي تصور لنا غالبا ردود الفعل , كما تصف العمليات النفسية , أو علاقة الحدث بطريقة تجسيمه(٣).
وتتوزع هذه التحويلات على ستة أقسام هي:

أ. (تحويلات المظهر) (٤): ●

هي التحويلات التي تخص استبدال مسند بآخر يفيد المعنى نفسه, فنميز عبره بين الوجود والمظهر , والمظهر- كما نعلم- بخلاف المخبر أو الحقيقة , وذلك لان المسند المستبدل يظهر وكأنه الأصل من الآخر وكأنه هو بينما الأمر على خلاف ذلك في الحقيقة وهذا الاستبدال ينبغي أن يكون أساسه التفريق بين الشيء والطريقة التي يظهر بها , وتنعت هذه التحويلات بالأفعال :يتظاهر , يدعي أو ادعى ,تنكر، تزيا ,يزعم (٥).

ب.(تحويلات المعرفة) (٦):

وهي التحويلات الخاصة بالمعرفة أو الحصول على معرفة ما بمساعدة مسند لمسند آخر ,فهي تدل على اكتساب وعي بالأحداث , وتنعت بالأفعال: يعرف, يلاحظ, علم به, حدس , جهل(٧).

ج. (تحويلات الوصف)(٨):

وهذه التحويلات هي مكملات لتحويلات المشاهدة والتحليل كـ : قص , قال , شرح , فسر, يذيع ..(٩)

---

(١) نظرية الرواية:٥٧. (٢)النقد والأسلوبية : ١١١
(٣) ينظر: النقد والأسلوبية: ١١١, ونظرية الرواية: ٥٦, التحولات السردية : ٤٩.
(٤)(٥)(٦)(٧)(٨)(٩) ينظر:النقد والأسلوبية :١١١ ونظرية الرواية : ٥٧-٥٨, التحولات السردية : ٥٠ .
* يبدو لنا أن عكس كلمة(البسيط) هو (المركب) وليس (المعقد) كما ذهب ذريل لأنه عكس (عقد) هو (حلّ) , ينظر: لسان العرب : مادة (سبط) و (ركب) ، لذا فضلنا الاول لانه الصحيح على ما نظن .
يترجم ذريل (astpect) في مستوى التحويل الخامس من التحويلات البسيطة بـ "المظهر" ,و(appearance) بـ"المظهر" أيضا في النمط الأول من التحويلات (المعقدة)-باصطلاحه- وهذا خلط واضح ونرى ترجمة الأولى بالأوجه والثانية بالمظهر ,كما فعل إبراهيم واحمد ممو وهو الصحيح. ●

د. (تحويلات التقدير)(١) أو (الافتراض)(٢) *:

وهي أفعال وصفية تتعلق بأحداث ستحدث أو ستقع في المستقبل بعكس كل التحويلات السابقة التي تقع في الماضي والحاضر , فتحويلات (النية والصيغة والمظهر والافتراض) تنطوي جميعها على أن الحدث لم يقع وتستعمل لها الأفعال : تنبأ , استشعر , يتوقع, يتوجس , شك, ارتاب , خمّن(٣).

هـ. (تحويلات النسبة إلى ذات)(٤) أو(التذيت)(٥) أو (الذاتانية)(٦)$:

وهي تحويلات تشير إلى موقف المسند إليه (الفاعل) من الجملة الرديفه , والأفعال المستعملة هي : اعتقد, ظن, حسب, أحس , اعتبر(٧).

و. (تحويلات الموقف)(٨) :

وهي التحويلات التي تخص الحالة التي يثيرها الحدث الرئيسي في المسند إليه [الفاعل] خلال حدوثه , وهي تختلف عن نمط التحويلات الكيفية (٩)" في الأول تتعلق المعلومة الإضافية فيه بالمسند إليه بينما تتعلق

بالمسند في الحالة الثانية . فنحن في تحويلات الموقف بازاء مسند جديد ولسنا بازاء معامل يعدل وضع المسند" .(١٠), والأفعال المستعملة في هذا النمط هي : الحجبة , يستاء يستهجن ,يسر, كره, هزأ, يبتهج(١١).

٢. (منطق الأعمال) (١٢):

ونفضل إرجاء الحديث عنه إلى مبحث الشخصيات , لان له علاقة به .

٣. (القصة كخطاب)(١٣) :

ويتحدث تودوروف هنا عن الزمان وسنرجئ الحديث عنه ألان , وعن الرواية وقد تحدثنا عنها في فصل السارد واما عن طرائق العرض , فسنتحدث عنها في(الشخصيات).

---

(١) نظرية الرواية :٥٨-٥٩.(٢) النقد والأسلوبية :١١٢

(٣) ينظر: النقد والأسلوبية :١١٢ونظرية الرواية :٥٨-٥٩ والتحولات السردية ,٥١ (٤) نظرية الرواية:٥٩.

(٥) النقد والأسلوبية : ١١٢. (٦) التحولات السردية :٥١. (٧) ينظر: النقد والأسلوبية :١١٢ ونظرية الرواية :٥٩ .

(٨)(٩) ينظر:النقد والأسلوبية:١١٣ ونظرية الرواية:٥٩-٦٠. (١٠) نظرية الرواية:٥٩-٦٠

(١١) ينظر: النقد والأسلوبية ,١١٣ ونظرية الرواية:٥٩-٦٠.

(١٢)(١٣) ينظر: مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة :٢ / ٩٧.

* يقول إبراهيم مترجما هذا المصطلح : " واشتقاق الكلمة من قدّر كذا , أي قدّر أن يكون الأمر على هذا النحو أو ذاك, والكلمة الإنجليزية المستعملة هي : "supposition" " نظرية الرواية : هامش(#): ٥٨. ونرى ترجمة المصطلح بـ "الافتراض" على عدم حدوث الفعل , وانصرافه إلى المستقبل هو الصحيح وليس "التقدير " , وعليه سنفضل مصطلح ذريل واحمد محو (الافتراض) هنا .

$ لا نستطيع الأخذ بالمصطلح الأول لطوله , والثاني لعدم توافقه مع شروط صياغة المصطلح اللغوية فهو لغويا غلط لأنه لا يخضع للاقيسة الصرفية هنا , والاهم انه لا يتفق مع ذوقنا العربي السليم , والثالث كذلك لذلك سنقترح تسميته بـ"تحويلات الذات" أو " الذاتية" وهو ينطبق تماما مع المراد منه في التعريف.

"مصطلحات بناء الأحداث على صعيدي : القصة والخطاب."

لابد من القول أولا , إن أول من ميز طرائق بناء الأحداث في السلاسل السردية هو الباحث الروسي شكلوفسكي ومن بعده توماشفسكي وبروب . ومن بعدهم بريموند وتودوروف , فعلى صعيد القصة ميز الروس أربع طرائق لبناء الأحداث (الوظائف) داخل السلاسل السردية اصطلحوا عليها بـ :

١. (التتابع)(١) أو (الترابط)(٢) أو (البناء المدرج)(٣) :

والأول هو الأكثر تداولا اليوم , وهو عبارة عن تكون الحكاية من متتاليتين إحداهما تعقب الأخرى بعد انتهائها على وفق منطق التتابع والتسلسل بينهما*(٤) ونمثل لهل بالرسم آلاتي:

بداية سلسلة (١) نهاية

أ . .ب

جـ. .د

بداية سلسلة (٢) نهاية

٢. (التداخل)(٥) أو (الترصيع)(٦)

والثاني هو الاسلم وادسم لان له جذورا في تراثنا البلاغي القديم والاكثر دقة واطباقا على مفهومه هو مصطلح "التضمين " اكثر استعمالا من الثاني منهما صحة هو "التضمين" , وهو عبارة عن تكون الحكاية من متتاليتين إحداهما المتتالية ألام أو القصة الكبيرة, والثانية متتالية صغيرة تتضمن القصة الام(٧)**. ويوضحه الرسم الآتي :

سلسلة(١) سلسلة(١)

أ. .ب ..... أ. .ب

جـ. .د

سلسلة(٢)

---

(١) مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : ١/ ٣٨.

(٢) مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص : ٥٨.

(٣) ينظر: مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة :١ /٣٨ ونظرية المنهج الشكلي :٢٢-١٢٣.

(٤) ينظر: مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : ١/ ٣٨ ومدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص :٥٨ وبنية النص السردي٢٦-٢٧.(٥) مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة:١/ ٣٨.(٦) مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص : ٥٨.

(٧) ينظر: مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة , ١/ ٣٨.
* وقد يدعى هذا التنسيق من البناء للوظائف بـ(النظم) أو(التنضيد) , ينظر: معجم لمصطلحات النقد الحديث (ق١) , ١٥٣, ونظرية المنهج الشكلي :٢٢٨ ويعرفه صمود والخطيب بأنه أسلوب من الأساليب يسعى للربط بين مجموعة قصص مستقلة كل واحدة عن الأخرى بواسطة شخصية مشتركة بين هذه القصص , ينظر: م.ن .
**وقد يصطلح على هذا النمط من البناء بـ"التأطير" , ينظر: نظرية المنهج الشكلي: ٢٢٩.

إذ تتوقف السلسلة الأولى لتبدأ الثانية متضمنة الأولى وبعد أن تنتهي السلسلة المتضمنة . تواصل الأولى نهايتها الطبيعية , ويسمي بروب هذا النمط من العلاقات بـ"التداخل البسيط"(١) وهو يضبط أربعة أنواع من التداخل بين السلاسل(٢) .

٣. (البناء الدائري) أو (الحلقي) (٣):

وهو البناء الذي يتمثل فيه "سرد قصص تكون نهايتها تدعو إلى البداية التي انطلقت منها" (٤).

٤. (بناء التوازي)(٥):

وهو البناء الذي يقوم على سرد قصتين أو اكثر " تدور أحداثهما في فترتين متوازيتين" (٦).

أما بريموند فلديه طرائق ثلاث لبناء السلاسل المركبة اصطلح عليها نقدنا بـ :

١. (الترابط)(٧)أو(الانبثاق)(٨)أو(التسلسل رأسا لرأس)(٩)

والثاني هو الأصح لان كل وظيفة وفعل هنا ينبثق عنه الفعل اللاحق له عند بريموند, وهذا النسق يتعلق بترابط وانبثاق الوظائف بعضها من بعض(١٠), ولنأخذ مثلا على انبثاق الأحداث بعضها من بعض, النموذج الآتي:

" دعوة لارتكاب إساءة

↓

فعل الإساءة

↓

إساءة محققة = عمل يجازى عنه

↓

إجراء الجزاء

↓

عمل مجازى عنه

والعلامة (=) المستعملة هنا تدل على إن الحدث نفسه حقق آنيا وظيفتين اثنتين متمايزتين".(١١)

---

(١)ينظر: مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة :١/ ٣٨
(٢) ينظر:مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة :١/ ٣٨ وبنية النص السردي :٢٦-٢٧ ومدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص: ٥٨.(٣) ينظر: مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة :١ /٣٨.
(٣) (٥)(٦) مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة :١/ ٣٨ .
(٧) مستويات دراسة النص الروائي : ٩٤. (٨) نظرية الرواية :١٩.
(٩) مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص: ٧٣-٧٥.
(١٠)ينظر: مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص , ٧٣-٧٥ ومستويات دراسة النص الروائي:٩٤ ونظرية الرواية:١٩.
(١١) مستويات دراسة النص الروائي:١٩.

٢.(نظام الاحتواء)(١)أو (التضمين والتطويق)(٢) أو(الحصر)(٣)

والمصطلحان الأولان هما الأرجح لدي لان تعريفه هو : إدراج إحدى المتواليات وحشرها داخل متوالية أخرى , لغرض بلوغ هدف ما لا يتم إلا بهذا الأدراج أو التضمين(٤), ومن هذا التعريف يتضح عدم وجود معنى للمصطلح الثالث (الحصر), وصورته عند بريموند هي :

"المهمة بصدد أن تتحقق يتم إنجازها = طرح الوسائل الممكنة.

↓

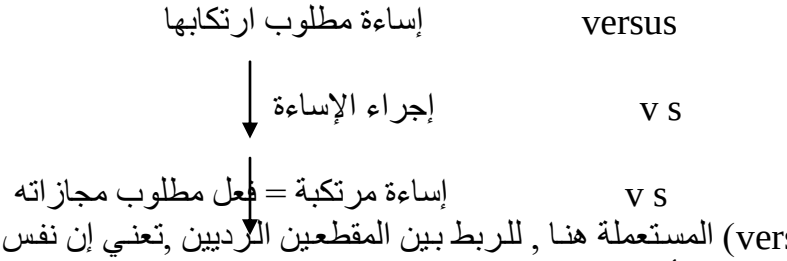
إجراء من اجل تحقيق المهمة = وضع الوسائل موضع التنفيذ.

↓

المهمة وقد أنجزت = نجاح هذه الوسائل" .(٥)

٣.(نظام التلاصق)(٦) أو (الجمع)(٧) أو (الضم)(٨)

والمصطلحان الأخيران هما خير واسلم ذوقا من الأول لان هذا النمط من البناء هو عبارة عن اتصال الأحداث فيما بينها عبر شخصيتين اثنتين في متواليتين كل منهما يجتمع وينضم إلى الأخرى , فما يعد تحسنا في إحدى الشخصيتين يقع نقيضه للأخرى(٩), ونوضح هذا البناء عبر هذا الرسم:



العلامة (versus = v s) المستعملة هنا , للربط بين المقطعين الرديين ,تعني إن نفس الحدث [كذا] المنجز للوظيفة (أ) من منظور الفاعل(أ) ينجز الوظيفة (ب) إذا ما انتقلنا لمنظور الفاعل(ب) ".(١٠)

واغلب مصطلحات بناء الأحداث هذه لم تأخذ من حيز تطبيقها ما أخذته مصطلحات بناء الأحداث على صعيد الخطاب , التي أشاعها تودوروف بعد أن أخذها من شكلوفسكي وتوماشفسكي وكان لها أثرا كبيرا, وفي نقدنا العربي الحديث من حيث تداولها ,وهي –أي هذه المصطلحات- تتشابه مع نظيراتها الروسية التي سبق ذكرها , إلا أننا نفضلها من حيث الدقة و الوضوح في التسمية , وهذه المصطلحات هي :

(١) نظرية الرواية: ٢١. (٢) مستويات دراسة النص الروائي : ٩٥. (٣) مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص:٧٥.
(٤) ينظر: مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص : ٧٥ ومستويات دراسة النص الروائي :٩٥ ونظرية الرواية:٢١.
(٥)(٦) نظرية الرواية :٢١. (٧) مستويات دراسة النص الروائي : ٩٦/٩٥.
(٨) ينظر: مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص: ٧٥-٧٦
(٩) ينظر: مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص : ٧٥-٧٦ ومستويات دراسة النص الروائي : ٩٦/٩٥ ونظرية الرواية : ٢٢.
(١٠) مستويات دراسة النص الروائي : ٩٦/٩٥ .

١.نسق (التتابع)*(١) أو (المتتابع)(٢) أو(التسلسل, المتسلسل)(٣) أو (التجاور)(٤)

ويسميه سمر روحي الفيصل بـ"التوالدي"(٥)

والمصطلح الأول هو الأكثر استعمالا ألان .

والبناء المتتابع هو البناء الذي يقوم على أساس سرد أحداث القصة من بدايتها إلى نهايتها بصور تعاقبية من غير انقطاعات في سير الأحداث وزمنها (٦). ويطلق الروس عليه مصطلح (النظم)ايضا(٧).

---

(١) ينظر: مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة :٢ /٩٩ وتحليل الخطاب الروائي :٢٥٦ والبناء الفني في الرواية العربية في العراق : ١/ ١٣, وفي أدبنا القصصي المعاصر :٢٨ والمتخيل السردي:١٠٧-١٠٩ والبنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام , محمد رشيد ثابت .الدار العربية للكتاب ، تونس ,ط٢, ١٩٨٢: ٣٨, والنص : البنية والسياق : ٦٥, و السردية في النقد الروائي العراقي : ١٠٩-١١١.

(٢) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق : ٢٧و٢٨-٣٠ والفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا , د.إبراهيم جنداري ، دالا الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ,ط١ ,٢٠٠٠ : ٣٧.

(٣) ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي , ٣٢٤ والفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا , ٧٣.

(٤) النص: البنية والسياق: ٦٥. (٥) نقلا من : النقد البنيوي والنص الروائي : ٢/ ٢١-٢٢

(٦) ينظر: مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : ٢ /٩٩ وتحليل الخطاب الروائي :٢٥٦ والبناء الفني في الرواية العربية في العراق : ١ /١٣ وفي أدبنا القصصي المعاصر , ٢٨ والبناء الفني لرواية الحرب في العراق : ٢٧و٢٨-٣١ والتحليل السردي :١٠٧-١٠٩ والبنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام :٣٨ ونظرية البنائية في النقد الأدبي : ٤٢٣ والنقد البنيوي والنص الروائي :٢ / ٢١-٢٢و ١٠١ والسردية في النقد الروائي العراقي : ١٠٩-١١١, وأبنية المتون في الرواية العربية , عبد الله إبراهيم , الحياة الثقافية التونسية , تونس ,ع٦٢, ١٩٩١: ٢٤ وبنية السرد التراثي , "قصة بياض ورياض "المؤلف مجهول –أنموذجا, محمد الشوابكة وفائز العتبي, ابحاث اليرموك(سلسلة الآداب واللغويات), جامعة اليرموك-أربد –الأردن ,مج ١٦,ع١٠٠,١٩٩٨,٢ وبنية الرواية الفيلم, عبد الله إبراهيم: ١١٧ والسرد الروائي والسرد العلمي وضرورات المعالجة العلمية ,فراس عبد الجليل, الموقف الثقافي.بغداد ,ع٣٢,س٩,٢٠٠١:٥.

(٧) ينظر: البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام ,هامش رقم (٢) :٣٨,والنص البنية و السياق :٦٥.

* وفضلنا التتابع لكثرة استعماله وموافقة دلالته مع دلالة السرد الأصلية كما يذهب إلى ذلك الدكتور شجاع العاني, ينظر:لسان العرب :مادة (تبع) والبناء الفني في الرواية العربية في العراق,١ : ١٣ وهامش رقم٣٩ :٥٣ من الكتاب نفسه .

٢. نسق(التضمين)* (١)أو (الاعتراض)(٢) أو (الدمج)(٣) أو (الترصيع)(٤)**

ونفضل المصطلح الأول لتداوليته ألان ولدقته الدلالية التي نتفق ومعناه عندنا ـأي في معاجمنا ـوعند الغرب , فالمصطلح الثاني هو مصطلح يصف التعريف أو مفهوم المصطلح عند الغرب , والثالث كذلك , أما الرابع فلا يتفق معنى الترصيع والتضمين في معاجمنا العربية إلا من حيث المجاز , فالترصيع يأتي بمعنى التركيب.

كما يأتي بمعنى التسجيع أو توازن الفواصل في الطرفين المتقابلين, وهو بهذا يقابل تقابل القصة ألام والقصة الصغرى المتضمنة فيها في نسق التضمين.

أما مفهوم نسق التضمين فهو أن تتضمن الرواية أو النص السردي قصصا ضمن الإطار العام للقصة ألام , ويأتي هذا التضمين للقصص داخل البنية الكبرى للنص السردي لغايات جمالية وفكرية وفنية (٥). ويطلق على هذا اللون من البناء (التأطير), إذ بعد كل من التضمين والتأطير نسقا واحدا, وهما قد يختلفان " في أمر واحد هو الدافع في نشوء كل منهما , ففي الوقت الذي ينشأ فيه (التضمين) بدافع برهنة على أمر أو فكر ما , أو بدافع رغبة في تأجيل نهاية القصة .

---

(١) ينظر: البنية القصصية في رسالة الغفران :٨٩. و مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : ٢ /٩٩ وتحليل الخطاب الروائي :٢٥٦, والبناء الفني في الرواية العربية في العراق :١ / ١٥-١٧ وفي أدبنا القصصي المعاصر : ٢٨-٢٩ والبنية القصصية في حديث عيسى بن هشام : ٥١, و الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا :٨٤ , والبنية السردية في روايات عبد الرحمن مجيد الربيعي رسالة ماجستير ، كلية التربية ، الجامعة المستنصرية ، ١٩٩٤ :٩٩ والسردية في النقد الروائي العراقي :١٠٩و١١٤ والنص : البنية والسياق: ٦٦.

(٢) ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي :٤٢٣. ويسمية مهدي جبر صبر بـ"النسق المعارض" بناء الرواية العربية في الكويت: رسالة ماجستير كلية الاداب – جامعة البصرة ، ١٩٨٩ : ٩١.

(٣) ينظر: الرواية الفرنسية الجديدة :٢ / ٣٩ والنص: البنية والسياق: ٦٦.

(٤) ينظر: الرواية الفرنسية الجديدة :٢ / ٣٩ وقصص الحيوان جنسا أدبيا:٢٩٢.

(٥) ينظر: مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : ٢/ ٩٩ وتحليل الخطاب الروائي : ٢٥٧ والبناء الفني في الرواية العربية في العراق : ١/ ١٥-١٦ وفي أدبنا القصصي المعاصر :٢٨-٢٩ والبنية القصصية في حديث عيسى هشام,٥١ والفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا , ٨٤-٨٧,والبنية السردية في روايات عبد الرحمن مجيد الربيعي:٩٩, والملحمية في الرواية العربية المعاصرة ,د. سعيد عبد الحسن العتابي , دار الشؤون الثقافية العامة ـبغداد ,ط١, ٢٠٠١, ١٧٧, والرواية الفرنسية الجديدة : ٢: ٢٤-٢٦ والسردية في النقد الروائي العراقي: ١٠٩ و١١٤-١١٧ وقصص الحيوان جنسا أدبيا:٢٩٢ والنص :البنية والسياق:٦٦.

* والتضمين من ضمن الشيء أودعه كما تودع الوعاء المتاع , أما التضمين البلاغي فهو استعادة كلام الآخر وإدخاله في الكلام الجديد أو"إدراج كلام الغير [كذا]في أثناء الكلام لقصد تأكيد المعنى أو ترتيب النظم, وهذا هو النوع البديعي" , معجم مصطلحان النقد العربي القديم :١ / ٣٤٩ ـ٣٥٣.

** والدمج هو مزج الشيء بالشيء ينظر: لسان العرب مادة (دمج): وهو ينطبق على عملية تضمين قصة في قصة أخرى

كما هو الآمر في "قصص ألف ليلة وليلة" التي ينشأ التضمين فيها بدافع من رغبة (كذا) "شهرزاد" في الإفلات من مصير بنات جنسها , عن طريق تأجيل نهاية القصة ـفي الوقت نفسه ينشأ التأطير- وهو النظير الأوربي للتضمين- عندما يفتح الكلام هدفا في ذاته".(١)

وقد اصطلح نقدنا العربي الحديث على (القصة المضمنة) داخل النص السردي عدة مصطلحات هي:

أ. (القصة المضمنة) (٢).
ب. (القصة النرجسية)(٣).
ج. (خلاصة القصة ألام أو القصة الكبرى)(٤).
د. (القصة الصغرى) (٥).

هـ. (اللقطة المعترضة)(٦).
ويشير الدكتور شجاع العاني إلى انه قد اخذ المصطلح الثاني من الناقد الفرنسي جان ريكاردو(٧).الذي اخذ هذا المصطلح بدوره من اندريه جيد, وهو يعني فيما يعني أن القصة المضمنة تنازع القصة ألام (أو كما يطلق عليها النقد الانجلوامريكي بـ "القصة الإطار"(٨)*على السرد أو سرد الأحداث (٩), ويرى الناقد نفسه إن النرجسية هذه لا يمكن أن تحدث ما لم تكن أحداث القصة الصغرى تتسم بالطول بحيث تطغى على أحداث القصة ألام ـالكبرى- وتنازعها في جاذبية الأحداث (١٠), وتنعت القصة المضمنة بـ " المرآة" فهي بمثابة المرآة التي تعكس أحداث القصة ألام وتنبئ عن نهايتها من الداخل(١١),

(١) البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ١/ ١١-١٢.
(٢) ينظر: البنية القصصية في حديث عيسى بن هشام :٥٣ والبناء الفني في الرواية العربية في العراق :١/ ١٥-١٦ والسردية في النقد الروائي العراقي : ١٠٩و ١١٤-١١٦ وقصص الحيوان جنسا أدبيا : ٤٤٥.
(٣) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق :١ / ١٥-١٦وفي أدبنا القصصي المعاصر,١٥٠.
(٤) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق :١ / ١٥-١٦ و٢١-٢٢.
(٥) م.ن: ٢٠-٢١.
(٦) ينظر:بناء الرواية العربية في الكويت, :٩٧.
(٧) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق , ١: ١٦ وقضايا الرواية الحديثة ,جان ريكاردو تر: صياح الجهيم, مط. وزارة الثقافة والإرشاد القومي ـدمشق ,ط١ , ١٩٧٧: ٢٦١-٢٩٠.
(٨) ينظر: قصص الحيوان جنسا أدبيا :٢٩٣.
(٩)(١٠) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١/ ١٦-١٧.
(١١) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق :١/ ٢١ والسردية في النقد الروائي العراقي:١١٤.
* ويصطلح الدكتور عبد الحميد يونس مقابلا للقصة المضمنة مصطلح "القصة المحورية" للدلالة على القصة ألام ينظر: الأسفار الخمسة(بنجاتنترا) ,ترجمة ودراسة د. عبد الحميد يونس, مط. حكومة الكويت, د. ط, د. ت:٧.

وهذا الأنباء بنهاية القصة ألام عبر القصة المضمنة يطلق عليه مصطلح "الأرصاد"(١)*, وقد يكون (الأرصاد) المنبئ عن خاتمة القصة ألام متأتيا عن طريق قصة مضمنة بل يكفي أن يأتي عن طريق جملة قصصية صغيرة من القصة ألام(٢).
ويسمى الوضع الذي تتنازع فيه القصتان ـأي القصة ألام والقصة المضمنة- على سرد أحداث القصة بمصطلح "المعارضة"(٣)**,إذ تدخل " المعارضة ضمن أنماط التضمين لان هدفها الرئيس هو محاكاة نص آخر" (٤), ويحدد دكتور شجاع العاني ثلاثة أنماط من المعارضة هي:

١. المعارضة.
٢. المعارضة الساخرة أو المناقضة.
٣. السرقة(٥).

ويصنف الأستاذ الناقد شجاع العاني القصة المضمنة إلى صنفين اصطلح عليهما بـ :

١. **القصة المضمنة الذاتية:** وهي القصة الأصلية ـألام- نفسها, وذات علاقة بها وبأحداثها. وهي بمثابة قصص الشخصيات الفرعية (٦). أي (التضمين الداخلي)***.

(١) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ١ / ١٦ وقضايا الرواية الحديثة : ٢٦١-٢٩٠.
(٢)(٣)(٤)(٥)ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق :١/ ٣١.
(٦) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق, ١/ ١٨.
*ومصطلح (الأرصاد) من المصطلحات البلاغية القديمة وهو يعني أن يضع الكاتب أو الأديب كلاما يكشف به تتمة كلام وينبئ بما بعده , ويسمى(التسهيم) وهو ما مأخوذ من الثوب المسهم, وهو الذي يدل أحد سهامه على الآخر الذي قبله لكونه لونه يقتضي أن يليه لون مخصوص به لمجاورة اللون الذي قبله, وكان المقفع قد ذكره ولم يسمه فقال بشأنه:" وليكن في صدر كلامك دليل على حاجتك, كما إن خيرابيات الشعر, البيت إذا سمعت صدره عرفت قافيته" وعلق الجاحظ:" فأنه لاخير في كلام لا يدل على معناك ولا يشير إلى مغزاك والى العمود الذي إليه قصدت والغرض الذي إليه نزعت..", ويصطلح عليه قدامة بـ"التوشيح" إلا إن الحلبي يفرق بين (التوشيح) و(التسهيم) فالتوشيح يتعلق بالكشف عن نهاية الأبيات وبالقوافي تحديدا, والتسهيم يدل على عجز البيت وما دون العجز وغيره ويكون في اللفظ والمعنى بينما الأول – أي التوشيح- لا يكون إلا باللفظ , ينظر: معجم النقد العربي القديم: ١٣٦/١ وحسن التوسل إلى صناعة الترسل: لشهاب الدين محمود الحلبي,

(٧٢٥)هـ,تح,اكرم عثمان يوسف دار الرشيد ـبغداد, ط١, ١٩٨٠: ٢٥٩و٢٦٦.
** مصطلح بلاغي قديم ومعناه المقابلة من عارض الشيء معارضة : قابلة والمعارضة في الحديث هي المقابلة بين الحديثين المتساويين في اللفظ, واصله في معارضة السلعة بالسلعة في القيمة والمبايعة , ولا تكون المعارضة بالمعاني و إنما تكون بالألفاظ. ينظر: معجم النقد العربي القديم: ٢/ ٣٠٥ ـ٣٠٦ والتعريفات: ١٢١.
***الاصطلاحان (التضمين الداخلي) و(التضمين الخارجي) هما وضع الباحث احمد الدّرة لذا اقتضى التبنيه , ينظر:السردية في النقد الروائي العراقي , ١١٦-١١٧, وهما ـأي التضمين الداخلي والخارجي- جديران بالتبني لدقتهما.

٢. **القصة المضمنة الأجنبية:** وهي القصة الغريبة عن القصة الأصلية ـألام- ولا علاقة لها بالقصة ولا **بأحداثها ,وإذا ما كانت هناك من علاقة فهي علاقة رمزية أو مجازية , ومن** صورها أن يعمد القاص إلى تضمين قصة أو نص قصصي معروف وسابق على نصه الوضعي من الناحية التاريخية(١).أي(التضمين الخارجي)*

واكتشف الباحث مهدي جبر صبر نوعا ثالثا من التضمين توصل إليه عبر تحليله للنصوص السردية واصطلح عليه بـ"التضمين المزجي أو التركيبي(٢)"

وهو عبارة عن العلاقة الدلالية التناظرية التي تربط النصين المضمنين وان اختلفا زمنيا(٣), ونحن نتفق ورد صديقنا الباحث احمد الدرة على هذا النمط الثالث إذ يرى إن ما عده الباحث مهدي حبر نمطا ثالثا ما هو إلا التضمين الخارجي (٤), إن هذا النمط هو صورة مموهة من التقسيم العاني إذ هو يمثل الشكل الثاني للتضمين (القصة المضمنة الأجنبية) ,ونزيد عليه إن العلاقة الدلالية التناظرية التي استدل بها مهدي جبر على وجود هذا اللون من القصص المضمنة ما هي إلا تحصيل حاصل (المعارضة) بل نكاد نقول إن التناظر ما هو إلا وجه من وجوه (المعارضة).

وقد اجمل الباحث الدّرة وظائف التضمين بما يأتي :

" ١.يؤدي التضمين وظيفة ملء الفراغ والتوزيع على المستويات السردية , كما أشار إلى ذلك الباحثان رينيه وبلبك واوستن وارين .**

٢. يؤدي وظيفة تغير مسار الاتجاه السردي ,إذ أن التنازع القائم ما بين القصة المضمنة والقصة ألام من شأنه أن يؤدي إلى تغير النسق البنائي .مما يؤدي إلى حدوث انتقاله على مستوى السرد من البناء المتتابع إلى البناء المتناوب والذي يقتضي من الروائي أن يسرد جزءا من القصة ألام ثم يتوقف السرد مدة, ليسرد لنا أحداث القصة الصغرى.

٣. يؤدي وظيفة الأرصاد , حيث تؤدي القصة الصغرى مهمة الأخبار بنهاية الأحداث أو بالكيفية التي ستؤول إليها الأحداث في القصة الكبرى .

٤.الكشف عن المنظور الأيديولوجي للرواية الكبرى ـ أي القصة ألام -, من خلال ما توضحه لنا القصة الصغرى من مثل النظم الاجتماعية والسياسية .. الخ التي نشم رائحتها في جو الرواية .

٥. تعليق الحدث في القصة الأصلية وهو إسلوب من أساليب الإخفاء أو الإرجاء يحاول إخفاء رمز القصة لإظهاره بعد حين".(٥)

---

(١)البناء الفني في الرواية العربية في العراق :١٨/١. (٢) (٣) ينظر: بناء الرواية العربية في الكويت : ٩٧ .
(٤)ينظر: السردية في النقد الروائي العراقي :١١٧.(٥)م . ن : ١١٨.
*الاصطلاحان (التضمين الداخلي) و(التضمين الخارجي) هما وضع الباحث احمد الدّرة لذا اقتضى التبنية , ينظر:السردية في النقد الروائي العراقي , ١١٦-١١٧, وهما ـأي التضمين الداخلي والخارجي- جديران بالتبني لدقتهما.
**ينظر: نظرية الأدب : ٢٨٩ .

وقد اتخذ التضمين دلالات ومعاني واسعة بحيث اصبح قريبا من المفهوم الحديث "التناص" وقد اتخذ هذا المصطلح في دراستنا السردية أسماء شتى منها:

١. (التناص)(١).
٢. (الإخصاب الذاتي)أو(ترابط النصوص)(٢)
٣. (تداخل النصوص)(٣).
٤. (ايديولوجيم)*(٤).

٥. (المعارضة)(٥).
٦. (التجليات النصية)(٦).
٧. (التفاعل النصي)(٧).
٨. (التعالي النصي)(٨).
٩. (التعالق النصي)(٩).
١٠. (التناص والمتناص والمناصة والمناصصات والمناصات والميتانص)(١٠).
١١. (معمارية النص)(١١).
١٢. (النص اللاحق)(١٢).

---

(١) ينظر: انفتاح النص الروائي : ٩١-١٠١ والرواية التراث السردي : ٩-١١ والنص الأدبي تحليله وبناؤه: ٢٢٨ واللغة الثانية : ٧٦/٧٥ وإشكالية التناص بين جزئيات الهيكل لمهدي عيسى الصقر حكاية الجسمانيات والطبيعيات لإخوان الصفا, سليمان كاصد , الأسفار , بغداد ,ع١٩- ٢٠: ١٢-١٧, وأصول مصطلح التناص في النقد العربي القديم, د. فاضل عبود التميمي, الموقف الثقافي ,بغداد , ع٣٦, س٦ ,٢٠٠١: ٧٠-٧٥ والتناص نظريا, محمد رجب السامرائي, العدد نفسه,١١٧.والنص :البنية والسياق: ٥٤و٦٠ ونظرية النص عند جوليا كريستيفا, إعداد: بلعلي آمنة , اللغة والأدب, معهد اللغة العربية و آدابها –جامعة الجزائر,ع٨, ١٩٩٦: ٧٧ (عدد خاص بملتقى علم النص),وتقنيات السرد : آمنة يوسف:١٢٢-١٢٣ والسردية في النقد الروائي العراقي : ١١٥ وقصص الحيوان جنسا أدبيا: ٣٥٥.
(٢) ينظر: الرواية الفرنسية الجديدة :٢/ ٨٥-٩٥. (٣)اللغة الثانية :٧٦/٧٥.
(٤) ينظر: نظرية النص عند جوليا كريستيفا: ٧٦. (٥)ينظر: نحو نظرية نقد عربية حديثة , إشكالية التنظير وفاعلية التطبيق, د. محمد صابر عبيد, الأقلام,بغداد,ع٦ ، س٣٥, ٢٠٠٠: ١٦/١٥.
(٦) الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي: ١٨٤-١٨٨.(٧)(٨)(٩)انفتاح النص الروائي: ٩٢-٩٩.
(١٠)ينظر:انفتاح النص الروائي,٩٢-٩٩ والرواية والتراث السردي, ٥-٣٢.
(١١)(١٢) انفتاح النص الروائي : ٩٢-٩٩.
* هذا المصطلح أطلقته الناقدة الفرنسية جوليا كريستيفا في عام١٩٦٦ ,وقد استوحته من مصطلح الناقد الروسي ميخائيل بافتين الذي أطلق على التناص مصطلح(حوارية النصوص)وكان يعني عندهما الصلات التي تربط نصا بآخر , وبالعلاقات والتفاعلات الحاصلة بين النصوص بصورة مباشرة أو غير مباشرة , عن قصد أو غير قصد, وبغض النظر عن جنس النصوص الأدبية ونوعها . ينظر: المبدأ الحواري : ٨٢-٨٣ وانفتاح النص الروائي : ٩٤

وما أهملناه من المصطلحات المشتقة من (التناص) عند العرب والغرب اكثر مما ذكرناه هنا . والذي يهمنا الساعة هو التناص الذي هو:عبارة عن العلائق التي تربط نصوصا ما بنصوص أخرى سابقة عليها من حيث الوجود(١).

ولعل أهم رؤية لهذا المفهوم تجلت في بحوث الناقد المغربي سعيد يقطين, إذ صاغ نموذجا نظريا وعمليا للتناص , ولنستعرض هذا المفهوم من خلال كتب يقطين الثلاثة التي أوقفها عليه , وهي (انفتاح النص الروائي, والراوية والتراث السردي, والكلام والخبر).

يبدأ سعيد يقطين في "انفتاح النص الروائي" بتحديد مفهوم "التفاعل النصي" ويميز في التفاعل بين خطابين هما:
"١. نص الكاتب كمقابل لـ "خطاب الراوي".
٢.نصوص غيره من الكتّاب كمقابل لـ" خطاب الشخصيات" .(٢)
"إننا نستعمل "التفاعل النصي" مرادفا لما شاع تحت مفهوم "التناص" "intertextualite" أو" المتتاليات النصية" "transtextualite" ,كما استعملها جنيت بالأخص .نفضل" التفاعل النصي" بالأخص. لان "التناص" في تحديدنا –الذي ننطلق فيه من جنيت- ليس إلا واحدا من أنواع التفاعل النصي(...) ونؤثره على "المتعاليات النصية" أو "عبر النصية" كما يستعملها جنيت, لأنها وان كانت عامة, ورغم أني أميل إلى " المتعاليات النصية" ,فأن معنى التعالي "transendance" قد يومي ببعض الدلالات التي لا نضمنها لمعنى "التفاعل النصي" الذي نراه اعمق في جمل المعنى المراد والإيماء به بشكل سوي وسليم ".(٣)
ثم ينتقل سعيد يقطين بعرض مفهوم (التناص) عند الغربيين, إذ يقول :" منذ أن طرقت جوليا كريستيفا في أواسط الستينات تصورها عن النص كايديولوجيم باعتباره وظيفة متناهية تتقاطع فيه نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ, هيمن مفهوم "التناص" بشكل سريع ومثير, في حين لم يلق المفهوم الأساسي الذي هو "الايديولوجيم" هذا الذيوع"(٤)
ويطرح بعدها لوران جين قضايا التناص فهو ينطلق من أن "العمل الأدبي خارج "التناص" يصبح ببساطة غير قابل للإدراك, لأننا لا ندرك المعنى أو النية في عمل ما إلا في علاقته بأنماط عليا هي بدورها مجرد

متوالية طويلة من النصوص تمثل متغيرها , وحيال هذه الأنماط يدخل العمل الأدبي(النص) منها في علاقة تحقق أو تحويل أو خرق" (٥) ثم يتساءل بعدها عن سلطة النص السابق "ويتعرض لوجهة نظرها , دبلوم الذي يركز على كون الكاتب يكتب نصه تحت "تأثير الهوس" الذي يمارسه النص السابق كعقدة أو ديبية تدفع المبدع إلى السير على منوال النص الأول أو التمرد عليه ". (٦)

---

(١) ينظر:انفتاح النص الروائي :٩-٩٩ ،والرواية والتراث السردي: ٥-٣٢ ،والنص الأدبي تحليله وبناؤه: ٢٢٨ ،واللغة الثانية ٧٦/٧٥ ،وتقنيات السرد: ١٢٢-١٢٢, الصوت الآخر :٥٨-٥٩.

(٢) انفتاح النص الروائي :٩٢ . (٣) م .ن . (٤) م . ن . (٥) م . ن . (٦) م . ن .

اما رؤية مارشال ماك لوهان للتناص فهي تتجلى في اقتراض " وحدة نصية مجردة عن سياقها ومقحمة كما هي في مركب نصي جديد " (١)ثم يميز بعدها بين نمطين من الاقتراض هي ((التناص))و((المتناص)) فالمتناص هو " النص الذي يستوعب عددا من النصوص ويظل متمركزا من خلال عدد من النصوص "(٢) وللمتناص عند لوهان اسم اخر هو (العمل التناصي)اذ يطرح سؤالا حوله يتعلق بكيفية استيعاب المتناص لنصوص غيره(٣) ويخلص لوهان الى " تحديد ثلاثة قواعد [كذا] هي : التلفيظ VERBALISATION حيث يتم فيه اختزال عملية الاستيعاب مدمجة في خطية النص , واخيرا التضمين "(٤) اما لوسيان ديلنباخ "التناص فهو يحدد (المتناص) و (النص الذاتي) ليميز عبرهما بين التناص الخارجي والداخلي * او العام و المعقد كما يطرحه ريكاردو ففي التناص العام نجد انفسنا امام علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكتاب وفي التناص المعقد نجد علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض و النوع الاخير يسميه بـ(التناص الذاتي) الذي هو(الارصاد) وليس الارصاد كما قلنا الا الاستشهاد المضموني او التلخيص لداخل النص ومن هذا المنطلق نفسه يناقش ريفاتر الخلط السائد بين التناص و المتناص فالمتناص INTERTEXTE مجموع النصوص التي يمكن تعريفها من النص الموجود تحت

او مجموع النصوص التي نجدها في ذاكرتنا عند قراءة نص معين وليس مهما الوعي بالمتناص فهو ليس من الضرورات بعكس التناص الذي نحتاج الى الوعي به لان الامر يتعلق بتوجيه قراءة النص والتحكم في تاويله انه نمط ادراك النص الذي يحكم انتاج التدليل بينما القراءة الخطية لا تحكم الا اتناج المعنى" (٥) واخيرا ياتي جينيت ليضع مفهوم ((معمارية النص)) الذي يقصد به المعلقات النصية – أي التناص فمعمارية أي نص "تعني مجموع المقولات العامة او المتعالية أي انماط الخطابات وانواع الملفوظات و الانواع الادبية التي نجدها في كل نص على حدة فالموضوع الجديد في معمارية النص هو المتعاليات النصية او التعالي النصي للنص ومعناه هو كل ما يجعل نصا داخلا في علاقة تعالق مع نصوص اخرى بشكل مباشر او ضمني "(٦)

---

(١) (٢)(٣) (٤) (٥)(٦) انفتاح النص الروائي

- هذا التقسيم ليس غريبا عنا فهو يشبه تصنيف الدكتور شجاع العاني لانماط التضمين والذي سماه الباحث (احمد الدرة) بالتضمين الداخلي و الخارجي وقد ذكرناه بغية التنبيه .

فالتعالي النصي يتجاوز معمارية النص ويحدد يقطين عند جنييت خمسة انماط من المتعاليات النصية هي :-

١- "التناص : وهو يحمل معنى التناص كما حددته كريستيفا وهو خاص عند جينيت بحضور نص في اخر للاستشهاد او السرقة وماشابه ذلك .

٢-المناص : (Paratexte_) ونجده عند جينيت في العناوين و العناوين الفرعية و القدمات والذيول و الصور و كلمات النشر

٣- المتناص (Metatexte) : وهو علاقة التعليق التي تربط نصا باخر يتحدث عنه دون ان يشير اليه احيانا

٤-النص اللاحق : ويكون عبارة عن العلاقة التي تربط النص اللاحق بالسابق وهي علاقة تحويل او محاكاة.

٥- معمارية النص : وهو النمط الذي يتميز بالتجريد و التضمن , فهو عبارة عن علاقة الانواع الادبية الصماء تاخذ بعدا منا حينا فهي تتنصل بالنوع : شعر – رواية – مقالة – بحث" (١) .
ويطلق جينيت على (المناص) مصطلح الـ"العتبات "(٢) وبعد هذا العرض يبدا يقطين بتقديم مسوغات ايثاره لمصطلح ((التفاعل النصي)) على كل من ((التناص)) و ((التعاليات النصية)) اذ يقول" نؤثر استعمال (التفاعل النصي) لانه اعم من التناص , ونفضله على ((التعاليات النصية))التي هي مقابل (Transtextualite) عند جينيت لدلالتها الايمائية البعيدة . فبما ان النص ينتج ضمن بنيه نصية سابقة فهو يتعالق بها ويتفاعل معها تحويلا او خرقا او مختلف الاشكال التي يتم بها هذه التفاعلات" (٣)
ويبسط يقطين قوله في مفهوم (التفاعل النصي) قائلا " ولانجاز تحليل دقيق للتفاعل النصي نقسم النص الى بينات نصية فنجدها امام قسم منها نسميه (بنية النص) وهو الذي يتصل بـ(عالم النص) لغة وشخصيات واحداث ... وقسم نسميه (بنية المتفاعل النصي) ان المتفاعلات النصية هي البينات ايا كان نوعها التي تستوعبها (بنية النص) وتصبح جزءا منها ضمن عملية (التفاعل النصي " (٤)لنبين اولا انواع التفاعل النصي ولنجده بعد ذلك اقسامها نستفيد في تحديد الانواع من خلال دراسة جينيت سابقة الذكر وهذه الانواع الثلاثة وهي :
١-المناصة (Paratextualite) وهي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية اصلية في مقام وسياق معينيين وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة . وهذه البنية النصية قد تكون شعرا او نثرا وقد تنتمي الى خطابات عديدة كما انها قد تاتي هامشا او تعليقا الى مقطع سردي او حوارات وماشابه وطرف المناصة هما النص و الناص ويستعمل يقطين المناصة هنا كتفاعل نصي داخلي أي داخل النص وتسمى المناصات الخارجية ؟ ما يدخل في نطاق المقدمة و الذيول و الملاحق وكلمات الناشر و الكلمات التي على ظهر الغلاف وما شابه . ويقطين لا يهتم في تحليله الا بالمناصات الداخلية في هذا المفهوم .(٥)

---

(١)انفتاح النص الروائي: ٩٦-٩٧
(٢) م . ن : ٩٧
(٣) م . ن : ٩٨
(٤) م . ن : ٩٨-٩٩
(٥) ينظر م . ن : ٩٨ –٩٩ و ١١١

٢- التناص :(INTERTEXTUALITE) اذا كان التفاعل النصي في النوع الاول ياخذ بعد المجاورة و التجاوز فهو هنا ياخذ بعد التضمين كان تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية او موضوعية من بنيات نصية سابقة وتبدو وكانها جزء منها , لكنها تدخل معها في علاقة , ففي التناص نجد المتناص ياتي مندمجا ضمن النص بحيث يصعب على القارئ غير المكون ثقافيا ان يستطيع تبين وجود التناص احيانا اذا غاب عنه تحديد المتناص كبنية نصية مندمجة في اطار بنية نصية اخرى هي الاصل (١)
٣- الميتانصية :(Metatextualite) وهي نوع من المناصة لكنها تاخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية اصل . لذلك فان يقطين يحدد في مرحلة من المراحل ان(المتفاعل للنص) هو ((مناص)) اولا وفي مرحلة وفي مرحلة اخرى يحدد نوع العلاقة التي يقيمها (المتفاعل للنص) والنص ويصطلح على نوعية العلاقة هذه بـ(الميتانص) واجمالا نقول ان المتناص ياتي نقدا للنص والعلاقة الدائمة بين المتناص و النص هي علاقة نقد واختراق وتجاوز ايدولوجي للنص الاصل (٢) وهذه الانواع من التفاعل النص قد تختلط بمصطلح اخر له علاقة بـ(التفاعل النصي) هو (المتفاعل النصي) الذي وضعه يقطين وهو يفرق بينهما من حيث ان الاول يختص بالعملية التي تجري بين النصية وعلاقات بعضها ببعض و الثاني يختص بنوع تلك العلاقات و التفاعلات التي تجرى بين البنيات النصية المتفاعلة و البنية الاصل .(٣) و"من خلال تحديد هذين الطرفين نعتبر مثلاالمتناص * في تحديدنا مختلفا عن تعريف (جيني) وقريبا من المعنى الذي اعطاه اياه اريفي وريفاتز . انه البنية النصية (الطارئة) التي تتداخل معها البنية النصية الاصل . وهذا التمييز ضروري بضبط اوجه العلاقات و الاشكال الاشتغال في اطار مختلف الانواع ان ما بين الطرفين : النص و المتفاعل النصي هو (التفاعل النصي) لذا وجب التنبيه الى اننا سنستعمل المتفاعل و التفاعل النصي مختلفين والى جانب تمييز ما بين قسمي التفاعل (النص و المتفاعل) وبين انواعه الثلاثة (المناص و المتناص و الميتانص) نميز اشكاله الثلاثة وهي :
١-التفاعل النصي الذاتي : عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها ويتجلى ذلك لغويا واسلوبيا و نوعيا ...

٢- التفاعل النصي الداخلي : حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كتاب عصره سواء كانت هذه النصوص ادبية او غير ادبية .
٣- التفاعل النصي الخارجي : حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة , نميز بين الداخلي والخارجي لاننا نضع النص اولا في سياق النص الذي ظهر فيه ، وبعد ذلك في السياق التاريخي كنص ادبي متعال عن الزمان ، بمعنى انه مفتوح على الزمان .

١- انفتاح النص الروائي : ٩٨-٩٩و١١٥
٢- ينظر م . ن ٩٨-٩٩-١١٥ و١١٨
٣-ينظر : م . ن .
* المتناص عند الدكتور جلال الخياط هو النص المعني بالتناص و الذي يهتم به الناص فهو ليس طارئا او دخوله اعتيادي عند الناص كما يقول يقطين ينظر : المتاهات , مط دار الشؤون ، بغداد ، ط١ , ٢٠٠٠ :٢٦

ان هذين القسمين , وهذه الانواع تتواجد بشكل مترابط وتتداخل مع بعضها البعض [كذا] على مستويين افقي وعمودي في المستوى التاريخي (أي تاريخيا) وعلى مستوى كلي أي اننا لا نصبح امام بنيات جزيئية , ولكن امام بنيتين نصيتين متباينتين تاريخيا وبنيويا ، لكنهما تتداخلان على مستوى عام وافقي . وفي المستوى الثاني العمودي ، او الذي نسميه التفاعل النصي الخاص يحدث التداخل جزئيا وسوسيولوجيا على مستوى خاص حيث يحصل تفاعل بنية كبرى مع بينات جزئية وصغرى . يتلخص :

ندرس التفاعل النصي من حيث :
١-قسماه: النص و المتفاعل النصي .
٢-انواعه : المناص و المتناص والميتانص .
٣- اشكاله : الذاتي و الداخلي و الخارجي .
٤-مستوياه : العام و الخاص .

بهذا التصور الذي بنيناه انطلاقا من استلهامنا بعض الكتابات النظرية حول التناص او التعاليات النصية ومن خلال قرائتنا للنصوص الابداعية واعمالنا النظر و التامل فيها يمكننا تقديم مشروع متكامل لبحث (التفاعل النصي)(١) بعد ذلك نجد ان مفهوم مصطلح ((التفاعل النصي)) قد تطور عند يقطين في كتابه (انفتاح النص الروائي) وهو(الرواية و التراث السردي من اجل وعي جديد بالتراث)اذ يقول حول اشكالية التعامل مع (التناص) وتطور النظرية النقدية – أي نظرية التفاعل النصي واصطلاحاتها عنده "عديدة هي العلاقات التي تاخذها النصوص بعضها ببعض – وما زال النقد العربي يركز على واحد منها مختزلا فيه كل انواع العلاقات واقصد بذلك (التناص) في كتابي (انفتاح النص الروائي) قدمت خطاطة عامة يمكن ان تشكل في حال توظيف واستخدام مختلف مكوناتها وعناصرها تصويرا شاملا . يلعب دورا هاما في تطوير (نظرية النص) عموما و (نظرية التفاعل النصي) بوجه خاص" (٢) ففي "الكتاب السالف الذكر لم اشتغل الا بثلاثة انواع فقط من التفاعل النصي هي :

١- المناصة ٢- التناص ٣- الميتانصية باعتبارتحققها الداخلي

(داخل النص) او بالنظر اليها بصفتها بينات نصية يستوعبها النص و يتفاعل معها داخليا من جهة , وباعتبار السياق النصي الذي ظهرت فيه ، و الذي تتفاعل معه خارجيا وذلك من خلال تحليل التفاعلات النصية الداخلية نفسها على مستوى خارجي من جهة ثانية ياتي هذا البحث امتدادا و تنوسيعا للمبحث الموسوم بـ(التفاعل النصي) وهو ما اسميه بـ(التعلق النصي) باعتباره مقابلا لـ (HYPERTEXTUALITE) ان هذا النوع يتميز عن غيره من انواع التفاعل النصي بسبب العلاقة التي تقوم بين نصيين متكاملين اولهما سابق (Hypotexte) و الثاني لاحق (Hypertexte) وان النص اللاحق يكتب النص السابق بـ
" طريقة جديدة"(٣)

---

(١) انفتاح النص الروائي ٩٩-١٠١
(٢)الرواية و التراث السردي : ٦ (٣)الرواية و التراث السردي :٦

بعد ذلك يعمد يقطين الى عرض مفهوم التعلق عند جينيت اذ يعرف جينيت ((التعلق النصي)) بانه "عبارة عن تحويل نص سابق الى نص لاحق بشكل كبير و بطريقة مباشرة "(١) و للتعلق ثلاثة اشكال هي :

١- المحاكاة الساخرة (PARDIE)
٢- التحريف (TRAVESTSSEMENT)

٣- المعارضة (PASTISCHE)
فالمحاكاة السافرة تعني انشاء كلام ما مع تحريفات لاعطاء معنى مختلف ويحصر جينيت ثلاثة اشكال للمحاكاة السافرة ترتبط بـ:-
١- النص ٢- الاسلوب ٣- المضمون
وفي الشكل الاول (النص) يتم تحويل الكلام او نص سام الى موضوع منحط ، وذلك بتحويله عن موضوعه الاصلي واحداث تغيرات جوهرية فيه .
وفي الشكل الثاني (الاسلوب) يتم تحريف الكلام السامي بوساطة اسلوب منحط مع الاحتفاظ بالموضوع او فكرة الموضوع كما هو .
وفي الشكل الثالث (المضمون) فيتم التحريف عبر توظيف الاسلوب السامي لمعالجة موضوع منحط وغير بطولي حيث ينتقي المحاكي السافر اسلوبا ساميا يصوغ به نصا ذا موضوع مختلف . (٢) ويستنتج يقطين من ذلك ان :
- التحريف : بتعلق بتحويل الاسلوب لا الموضوع
- المحاكاة : تتعلق بتحويل الموضوع لا الاسلوب
وتشبه المعارضة المحاكاة من حيث اسلوبها السامي وموضوعهما المنحط (٣) وبهذا التمييز لاشكال التعلق النصي ، يربط يقطين التعلق النصي بنظرية التفاعل النصي . اذ يرى ان قسمي التفاعل النصي –(التفاعل النصي الخاص) والذي يتحدد بعلاقة نص سابق بنص لاحق و العلاقة التي تجمعها هي علاقة (تعلق) فالنص اللاحق ((متعلق)) و النص السابق ((متعلق به)) وهو يستعمل معنى (التعلق) لايحائية الفعل
(تعلق)(٤) "فالنص اللاحق ينتقي ويختار النص السابق الذي يراه سيتاهل ان يكون موضوعا (التعلق) لمواصفات خاصة مميزة تماما كما يختار المرء (الحسناء) من وسط الحسناوات لتكون موضوعا التعلق وهواه" (٥) و(التفاعل النصي العام) الذي يشمل التفاعلات النصية للاجناس الفنية و انواعها و انماطها

---

(١) (٢) الرواية والتراث السردي : م . ن ٢٤
(٣)ينظر الرواية و التراث السردي : ٢٨
(٤) (٥) م . ن :٢٩

وتظهر هذه الانواع من خلال (المناص) و(الميتانص) و(المتناص)(١) يرتبط بالتعلق النصي لان عناصر التفاعل النصي هي المناص و الذي هو عبارة عن بنية نصية متضمنة في النص كما هي . وهي تقابل عنده في المستوى الخاص (المحاة) و المتناص وهو عبارة عن بنية نصية محولة و متداخلة مع بنية اخرى وتقابل عنده في المستوى الخاص (التحويل) – أي التحريف – و المتناص وهو عبارة عن بنية نصية يعلق بواسطتها وتقابل عنده في المستوى الخاص (المعارضة)(٢) و توضح ذلك عبر الشكل الاتي :

التفاعل النصي العام	التفاعل النصي الخاص (و الذي هو عند يقطين التعلق النصي ذاته)
١- المناص	المحاكاة
٢- المتناص	التحويل
٣-الميتانص	المعارضة

فالعلاقة الاولى يسعى النص المتعلق الى اقامة علاقة مع النص المتعلق به يجد محاكاة النص السابق و السير على منواله(٣) ويظهر ذلك في اعتماده بنية نصية نموذجية وذات سلطة عليا فنجد من خلال حفاظه على نقاوة و صيغة الاولى في احوال الاقتباس و التضمين و الاستشهاد ...وما شابه هذا من الابواب التي تدخلها في (المناص)" (٤) و العلاقة الثانية (التحويل) ففيها نجد ان سلطة النص المتعلق به تقل عما هي عليه في الاولى اذ تستلب او تستباح منه (نمطيته) التي تشرب بها ويتجاوز بها النص مندمجا ضمن بنية نصية خاصة (التناص) ويدخله يقطين ضمن ما اسماه القدامى العكس و الاجتذاب والمخترع . و العلاقة الاخيرة (المعارضة) وهي تبرز في حال استعمال المتعلق به موضوعا للسخرية او النقد او التعليق – وفيها – أي في هذه الحالة – يكون القصد من المعارضة هو النقد ويضعه يقطين ضمن (المتناص) ويدخل في الاغارة و المسخ و النقل الى العكس وما شاكل ذلك عند القدماء (٥) و اذا ما مضينا قدما في قراءة وتتبع مصطلحات يقطين (التناصية) في كتابه

الرواية و التراث السردي نكتشف حينها انه يضيف لمصطلح (التعلق النصي) نوعا اخر اكتشف من خلال تحليله الرواية (الزيني بركات) للروائي المصري ذائع الصيت جمال الغيطاني وهذا النوع يطلق عليه مصطلح (التوارد النصي) وهو يقول بشانه "ان اوجه اللقاء بين النصين [يقصد نص الروائي جمال الغيطاني (الزيني بركات) ونص القاص امين معلوف (ليون الافريقي) لكن ما يشد انتباهنا اكثر ويدعونا الى البحث فيها هو العنصر الذي يمكن ان نسميه بـ(التوارد النصي) كما يحدد اسامة بن منقذ في كتابه البديع في نقد الشعر

---

(١) (٢) (٣) (٤)الرواية و التراث السردي : ٢٩ .
(٥)ينظر : الرواية و التراث السردي : ٣٠

يقول اسامة:
(التوارد هو ان يقول الشاعر بيتا فيقوله شاعرا اخر من غير ان يسمعه) نستعير هذا التحديد الذي قدمه ابن منقذ لتسمية العلاقة التي تربط بين نصيين من جهة التقائهما في بعض متواليات النص (...) و (...) نلاحظ ان عملية (التوارد النصي) تتحقق ضمن عملية (التفاعل النصي) من خلال (التعلق النصي) بنصين اخريين تواجدا في فترة زمنية واحدة (...) ومن خلال كابتين يعيشان في زمن واحد ومن جيل واحد ويعيشان في مناخ ثقافي و اجتماعي وسياسي مشترك" (١) و المصطلح الاخير الذي نكشفه عند يقطين هو مصطلح
(المناص الخارجي)" (وهو النص الموازي) الذي يكتبه الروائي على هامش نصوصة ، بشكل مستقل عنها مجليا طريقة الابداع الفني وفهمه له " (٢)
هذه هي اصطلاحات يقطين وتطورها في كتابه الثاني حول التفاعل النصي حتى اذا ما وصلنا الى كتابة الثالث نجد ان اصطلاحاته فيه قد تغيرت واخذت اسماء غير التي عرفناها في كتابيه السابقين فهو في كتابه الكلام و الخبر مقدمة للسرد العربي يسمي نظرية التفاعل النصي ب (التجليات النصية) وهو يقول بشان هذا المصطلح الاخير ((نقصد بالتجليات التحققات النصية الملموسة و بوضعنا اياها الى جانب المقولات نريد ربط المجرد بالملموس (...) ذلك لان التجليات النصية تظهر لنا بشكل مباشر من خلال ما نسميه بالتفاعل النصي العام . فاي نص كيفما كان جنسه او نوعه او نمطه ولا ينتج الا في نطاق بنية نصية موجودة سلفا وهو يتفاعل معها بمختلف انواع التفاعل))(٣)وهو يصنف هذه (التجليات النصية)الى ثلاثة اصناف :
١- (تجليات ثابتة) : وهي تتخذ من خلال جنسية النص وذلك لان أي نص عندما لا يكشف عن انتمائه الى جنس فني ما او يصرح بموقفه العلني ضد الجنس تظل له سماته الجنسية الخاصة بمعنى اخر ان معمارية النص المتفاعلة عبارة عن تجليات معمارية نصوص تتفاعل مع معمارية نصية ما من الجنس نفسه .
٢-(تجليات متحولة): وهي تدخل ضمن (التناص) عند يقطين فهو عبارة عن تفاعل البنى النصية وتحريفها وتداخلها مع بنى اخرى وبهذا التفاعل سينحاز النص السردي بخصائص خاصة مستقاة من هذا التفاعل ويحقق بذلك له تميزه سواء على مستوى الجنس او النوع او النمط .
٣-(تجليات متغيرة): وهي تدخل ضمن انواع التفاعل النصي (المناص) و (التعلق النصي) و(الميتانص) وهذه التجليات المتغيرة تاتي لاتخاذ موقف نقدي ما من النصوص المضمنة ويتجلى هذا الموقف اما
(بالمحاكاة) او التحويل) او (المعارضة) (٤) بعد هذا العرض لاراء يقطين النظرية وجهازه الاصطلاحي يرى البحث ان مشروع يقطين انبنى اساسا على التطور النقدي لمصطلح (التناص) عند الغربيين

---

(١) الرواية و التراث السردي : ٧٨
(٢) م . ن ٨٩
(٣) الكلام والخبرة :١٨٥
(٤) م . ن : ١٨٥-١٨٧

ويمكننا ان نشير الى ان اشكالية هذا المصطلح أي التناص تتصل بثلاثة محاور هي
١- الحدث ٢- التفاعل والتواصل ٣- التوالد [١]

---

(١) ينظر: اشكالية التناص ،١٣ والباحث سلمان كاصد يجعلها أي محاور الاشكالية اربعة الحدث والتواصل والتفاعل والتوالد ونرى ان الثاني والثالث كلاهما يفضي على الآخر

فالنص المضمن يمارس وظيفته كنائية او مجازية او اشارية تلخص قيمة او مغزى النص الأصل واذا اردنا ان نستعير مصطلح جاكو بسن نقول يمارس وظيفته القيمة المهيمنة على النص الأصل ٠ ويرى البحث ان افضل مقاربة لهذا المصطلح فهي مقارنة الاستاذ الناقد الدكتور جلال الخياط ومحاولة الدكتور فاضل عبود التميمي اذ يرى الاول افضلية الاخذ بمصطلح التضمين ويقسمه الى

١- التضمين المباشر :- وهو تضمين النصوص والاشارة اليها من حيث النسبة
٢- التضمين غير المباشر :- وهو عكس الاول [١]

ويحدد الخياط ثلاثة انواع من التناص اوالتضمين هي :-

١- يتوارى نص او نصوص وراء نص معين وليس شرطاً ان يتم ذلك عن عمد فقد يكون نابعاً من وعي الشاعر او لا وعيه او لا يكون [٢]
٢- يتحول النص المضمن الى نص ينقد بواسطته
٣- اعادة صياغة النص المضمن وتحويله الى صيغة جديدة [٣]

اما الثاني : أي الدكتور فاضل عبود التميمي فيرى ان لمصطلح التناص مقابلات عددية عرفها نقدنا العربي القديم منها (السرقات ، والاقتباس والاستمداد والتوليد ٠٠٠) [٤] وارى ان نقدتنا لو اخذوا بما حوته كنوزنا الاصطلاحية القديمة وقاموا بتجربتها وتفعيل حيويتها عبر النحت منها ، ولعل اقرب هذه المصطلحات اذا ما اردنا ان نبتعد عن مصطلح التناص الذي هو ليس من اصول ثقافتنا العربية القديمة هي : التضمين والاقتباس والتوارد والمعارضية والتهجين والتضمن ولكن انى لنا ان نقترح هذه المصطلحات وتداول التناص يحاصرنا يوماً بعد يوم ؟

يوماً بعد يوم ؟

٣- "التناوب " [٥] او " التداول "[٦] او " التوازي والمتوازي " [٧] او " الحبك " [٨]

والمصطلحان الاول والثالث هما المهيمنان في الساحة النقدية الآن وان كنا نفضل الاول لأن معاجمنا تتفق وتعريف المصطلح اذ ان التناوب في معاجمنا اللغوية والنقدية يرد بمعنى الرجوع الى الشيء وتركه بالتناوب - أي رجع مرة بعد اخرى مغاد ومراوح [٩] بينما المصطلح الثالث (التوازي والمتوازي) فهو يعني التقابل والازاء والمحاذاة [١٠] ولا يعني ترك الشيء ثم الرجوع اليه بالاستمرار وعلى التناوب ولذا نرى ان من استعمل مصطلح (التناوب) كان موفقاً الى حد بعيد في تعينه اللغوي والاصطلاحي دون غيره ٠

اما مصطلحي (التداول) و (والحبك) فهما بعيدان جداً عن معنى المصطلح الاول فالتداول من تداولته الايدي اذا اخذته هذه مرة وهذه مرة [١١] والحبك بمعنى النسج ٠

والتناوب : هو ان يتكون النص السردي من قصتين تتزامن احداثهما ويقوم السارد بسرد جزء من الاولى ثم يقطع قم يقطع مجراها ليسرد جزءاً من الثانية ثم يتوقف ليرجع الى ما كان قد انتهى عنده في الاولى وهكذا دواليك [١٢]ويذهب الدكتور شجاع العاني الى ان هذا المصطلح يشير الى اسلوب سيما في تأثر به الكتاب الغربيين وهذا الاسلوب يعرف بـ (المونتاج) وقد استعمله الدكتور شجاع العاني لمصطلح (التناوب) واستعمل

---

(١) ينظر: المتاهات : ١٧-١٩
(٢)(٤) م.ن : ٢٣
(٤) ينظر : اصول مصطلح (التناص في النقد العربي القديم) : ٧١-٧٥
(٥) ينظر : نظرية البنائية في النقد الادبي: ٤٢٣، تحليل الخطاب الروائي :٢٥٧ ،والبناء الفني في الرواية العربية في العراق : ١ / ٣٤-٣٥ ،والملحمية في الرواية العربية المعاصرة : ١٧٧ ،وقصص الحيوان جنسا ادبياً : ٢٩٢
(٦) ينظر البنية القصصية في حديث عيسى ابن هشام :٥٦، والنص : البنية والسياق :٦٦، ومسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة من خلال بعض النظريات الحديثة : ١/ ٩٩
(٧) ينظر البناء الفني لرواية الحرب في العراق : ٢٧و٥٤ ،وفي ادبنا القصصي المعاصر :١٢٩ و ١٥٢-١٥٤، والمتخيل السردي : ١٠٩-١١٠ ،وابنية المتون في الرواية العربية : ٢٥،٢٦ ،وبنية الرواية والفيلم : ١١٧ ،والفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : ٧٧ .
(٨) النص البنية والسياق : ٦٦

(٩) ينظر معجم العين مادة (ن و ب) ولسان العرب : مادة (نوب)
(١٠) ينظر معجم العين : مادة (و ز ي)
(١١) ينظر معجم النقد العربي القديم : ٢ / ٣١٦
(١٢) ينظر: نظرية البنائية في النقد الادبي :٤٢٣، وتحليل الخطاب الروائي : ٢٥٧ ، والبناء الفني في الرواية العربية في العراق :٣٤/١-٣٥ ،والبنية القصصية في حديث عيسى بن هشام : ٥٦ ، والبناء الفني لرواية الحرب في العراق :٢٧،٥٤ والمتخيل : ١٠٩-١١٠ ،والفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا :٧٧، والملحمية في الرواية العربية : ١٧٧ ، ومسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة :٣٨/١ و ٢:٩٩

مصطلح آخر هو ((التزامن)) اذاً فالدكتور شجاع العاني يستعمل مرادفين للتناوب هما (المونتاج) و(التزامن) [١] ويعرف مصطلح المونتاج:

١- عملية قطع وترتيب اللقطات ثم وصلها على نحو جديد ونمط غير مألوف للتعبير عن فكرة لا تحملها هذه اللقطات منفصلة [٢] .

٢- وهو اسلوب في اعداد وبناء القصة السينمائية تتم فيه نمو خطين من الحوادث في الوقت نفسه فترى جزءاً من هذا الحادث هنا ، تم جزءاً من الحادث الآخر هناك [٣]

٣- صفة من صفات الانتقال الفوري من نقطة الى اخرى وهي تعمل ما بين الصورة الاخيرة من اللقطة الاولى الى الصورة الاولى من اللقطة التالية ، ويكون الغرض منه في الغالب خلق التوتر والحالة والتوجس [٤]

كما تسمى الكلمة ايضاً بـ (التوليف والقطع) واصلها فرنسي يعني التجميع والتمديد والتركيب والتنسيق والقطع واللصق وتسلسل السيامة وترابط في وقت واحد [٥] .

ويضيف الدكتور شجاع العاني المونتاج الى ((مونتاج زماني)) و((مونتاج مكاني)) [٦] *

وكذلك التزامن بين وقوع (احداث القصتين المتناوبتين في زمن واحد [٧] وبامكنة متعددة اما الدكتور عبد الله ابراهيم فهو يفضل مصطلح (المتوازي) اذ يقول بشأنه " لقد اختلفت المراجع التي اشارت الى هذا النوع من البناء في تحديد ترجمة دقيقة لهذا المصطلح فقد وردت ترجمات عديدة منها (التعاصر) و (التناوب) و ((التداول)) و ((التزامن)) و ((التوافق)) كما اطلق عليه ((بناء التوازي)) وعرف انه عرض مكانين تدور احداثهما في نفس الوقت [كذا] او هو ان نسرد قصة او اكثر تدور احداثهما في فترتين متوازيتين وقد فضلنا اعتماد مصطلح ((البناء المتوازي)) في هذا البحث للسببين الآتيين :-

اولاً ان دلالة مصطلحي ((التناوب)) و ((التداول)) لا تشير الى كيفية بناء الحديث وانما الى كيفية روايته

ثانياً :- ان دلالة مصطلحات ((التعاصر)) و((التزامن)) و ((التوافق)) لا تشير الى العلاقة الزمنية بين الوقائع المتوازية .

اما مصطلح ((البناء المتوازي)) فقد اعتمد لانه ينطوي على دلالة اوسع اذ لا يشترط ان تقتصر دلالته في الاشارة الى وقوع حدثين فقط انما يتسع للاشارة الى اكثر من ذلك"[٨] .وهذا القول مردود منجهات عدة وهي:

١- ان الناقد عبد الله ابراهيم لم ينقب عن دلالة مصطلح التناوب في معاجمنا بل ترك ايمانية اللفظة هي التي تتحكم في حكمة الذوقي هذا ومن ثم دفعته هذه الايمانية الى اقصائه ، وكذلك فعل عندما استحسن مصطلح (التوازي) الايمانية من غير تفتيش عن معناه

٢- ان دلالة التناوب تنصرف الى البناء والعرض كما تبين من معناه المعجمي وربطه بمعناه الاصطلاحي لا كما قال عنه ابراهيم بانه يتعلق بالعرض والرواية ثم الا تكشف لنا طريقة عرض الحدث واختلافها عن طريقة بنائه ؟

٣- والناقد عبد الله ابراهيم لم يشم رائحة الزمن في ((التزامن)) والوقت في ((التواقت)) والقصر في ((التعاصر)) مما حدا به الى افكار حمولات هذه المصطلحات المشبعة بالزمن وعدم دلالتها عنده عل وقوع اكثر من حدث في زمن واحد .

---

(١) ينظر : في ادبنا القصص المعاصرة: ١٢٨-١٣٠ ، و ١٧٣ ،والبناء الفني في الرواية العربية في العراق :٣٥/١-٤٤

(٢) (٧) (٨) ينظر : معجم الفن السينمائي :٨٩ و ٩١ و ٩٣/٩٢ و ٢٥١ ،والسينما آلة وفن : ١٩ و ٢٥

(٥) ينظر : معجم الفن السينمائي : ٩٢ ، ٩٣

(٦) (٣) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ١: ٣٥-٤٢

* فالمونتاج الزماني هو تحرك وعي الشخصية بالاحداث زمانياً مع قيامها في المكان اما المونتاج المكاني فهو ترك وعي الشخصية بالاحداث مكانياً مع بقائها في الزمن ينظر : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، روبرت همومي ، ت ، محمود الربيعي ، دار المعارف ، مصر، ط١ : ٧٢-٧٥ والبناء الفني في الرواية العربية في العراق :١/ ٣٥-٤٢ في ادبنا القصصي المعاصر : ١٢٨-١٣٠، ويطلق دكتور شجاع العاني على نمط التناوب في كتابه (في ادبنا القصصي المعاصر) مصطلح (التوازي) و (التداخل) ولا نعرف لم عدل عن الاول وما علاقة التداخل بهذا النمط ينظر في ادبنا القصصي المعاصر: ١٢٨و١٥٢

(٨) البناء الفني لرواية الحرب في العراق : ٥٥

٤- لا يبين لنا الناقد عبد الله ابراهيم دلالات مصطلح ((التوازي)) الاوسع التي اومأ بها وسكت عن بيانها نعم نستطيع القول ان للناقد عبد الله ابراهيم كل الحق في اختياره مصطلح ((التوازي)) من حيث احتكام وسيطرة الزمن في هذا النسق بالذات الذي يدعوه بـ ((التناوب)) فاختياره لهذا المصطلح من زاوية رواية الزمن دقيق ٠ واختيار غيره للتناوب من زاوية معناه اللغوي وزاوية السارد وطريقة عرضه للاحداث دقيق ايضاً ٠

ويحدد الدكتور شجاع العاني نمطين من التناوب هما

١- تناوب يقوم على اساس احداث مختلفة في المكان والزمان من قصة واحدة ٠

٢- تناوب يقوم على سرد احداث مختلفة من قصتين مختلفتين [١]

ويختلف الدكتور عبد الله ابراهيم والعاني حول المصطلح اذ هو يطلق على الاول مصطلح ((التداخل)) وعلى النمط الثاني ((التوازي)) [٢] وهي تفرقة صحيحة لان تودوروف قصد بالتناوب الذي يحصل بين قصتين لا بين احداث قصة واحدة ٠

٤- (التداخل) [٣] او (التوازي) [٤]

والاول هو الصحيح والمفضل عندنا لان معناه دخول شيء في شيء آخر وتداخله من غير تمييز بين الداخل والمدخول فيه مما يؤدي الى الاشتباه والاقتباس والتعقيد [٥] فهذا المعنى

ينطبق تماما مع حده اما الثاني فهو محض خلط بينه وبين البناء الذي سبق وذكرناه واظن ان اول من اكتشف هذا البناء في ابنية المتون السردية العربية هو محمد رشيد ثابت اذ اصطلح عليه بـ (التوازي)) بينما الناقد العراقي عبد الله ابراهيم اصطلح عليه بـ (التداخل)) وجعله منفصلاً عن بناء التوازي أي التناوب ويعرف بـ وهو البناء الذي تتداخل فيه مكونات المتن الحكائي المكاني فيما بينها بحيث لا يصبح الزمان الداخلي معياراً لضبط توالي الوقائع والاحداث انما يقوم المتلقي باعادة تركيب مكونات المادة المكانية وتنظيمها على وفق سياقات خاصة تتصل بالتقديم والتأخير الذي تتحكم في تلك الاحداث والوقائع وذلك لان الاحداث مقدمة تقديماً متداخلاً ومعقداً ودون الاهتمام بتواليها اذ تقدم من حيث كيفية وقوعها [٦] ٠

٥- (الدائري) [٧]

ولعل سبب هذه التسمية جاء لمشابهة بناء الاحداث شكل الدائرة التي لا تعرف لها نقطة بداية او نهاية او بالاحرى ان نقطة بداية الدائرة هي نهايتها نفسها وبالعكس ويعرف هذا المصطلح بانه

هو البناء الذي تبدأ فيه احداث القصة من النهاية ثم ترجع الى بداية القصة او ان تبدأ احداث القصة من نقطة ما وتنتهي نهايتها بالنقطة التي تبدأ بها [٨]٠

وينعته الدكتور شجاع العاني باللولبية ويميز الباحث نفسه نمطين هما :-

١- النسق الدائري المفتوح : وهو النسق الذي يترك احداث القصة بعد نهايتها مفتوحة دلالياً وبنائياً على المستقبل [٩]

٢- النسق الدائري المغلق : وهو النسق الذي يترك احداث القصة بعد نهايتها مغلقة (من غير عودة) دلالياً وبنائياً وغير منفتحة على المستقبل [١٠]

---

(١) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق :٣٥/١

(٢) ينظر : البناء الفني لرواية الحرب في العراق : ٣٨ وما يليها و ٥٤ ما يليها

(٣) ينظر : البناء الفني لرواية الحرب في العراق :٢٧ و ٣٨ وما يليها، والمتخيل السردي :١٠٩-١١٠ وابنية المتون في الرواية العربية :٢٥، وبنية الرواية الرواية والفيلم :١١٧، وبناء السرد التراثي : ١٠٠ والسرد الروائي والسرد الغلمي :١٩٠ والملحمية في الرواية العربية المعاصرة : ١٧٧ والسردية في النقد الروائي العراقي : ١٢٤

(٤) ينظر : البنية القصصية في حديث عيسى بن هشام : ٥٠ والنص والبنية والسياق : ٦٦

(٥) ينظر : لسان العرب : مادة (دخل) و التعريفات :٣٦ ومعجم النقد العربي القديم : ٣٥/١

(٦) ينظر : البنية القصصية في حديث عيسى بن هشام : ٥٠ والبناء الفني لرواية الحرب في العراق : ٢٧ و ٣٨ وما يليها والمتخيل السردي ١٠٩-١١٠ والملحمية في الرواية العربية المعاصرة : ١٧٧ والسردية في النقد الروائي العراقي : ١٢٤ وابنية المتون في الرواية العربية :٢٥ والنص : البنية والسياق : ٦٦ وبناء السرد التراثي : ١٠٠

(٧) ينظر : البنية والدلالة : ١٢٥ والبناء الفني في الرواية العربية في العراق :٤٣/١ والسردية في النقد الروائي العراقي : ١٢٨ والملحمية في الرواية العربية المعاصرة :١٧٧ ، والفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : ٨٠

(٨) ينظر البناء الفني في الرواية العربية في العراق :٤٣/١ و القضاء الروائي عند ابراهيم جبراه : ٨٠

(٩) ينظر البناء الفني الروائي في العراق : ٤٥/١-٥٠

(١٠) م.ن ٥١-٥٢

٥- (المكرر) [١]

ولا نعرف زيادة لاحد قال بهذا النسق واصطلح عليه هكذا اصطلاح غير الناقد عبد الله ابراهيم ومفهوم هذا المصطلح هو :
البناء الذي يعاد فيه تكرار رواية الحدث تبعاً لتعدد الرواية وتنوعها وتعددها [٢] ٠
ولعل اهم الخصائص التي يمتاز بها هذا اللون من البناء للاحداث هي :-
١- عند تكرار الوقائع لاكثر من مرة واحدة ويتوقف جريان الزمن ونكون ازاء حالة سكون زمن او سبات طيلة مدة تكرار هذه الوقائع باستثناء ما يحدث ضمن مستوى الرواية الاولى حيث يكون جريان الزمن طبيعياً ٠
٢- ان عملية اعادة رواية الوقائع اكثر من مرة يقتضي ان يكون المكان ثابتاً ولا يتغير ٠
٣- ظهور (المقترب السردي للحدث) في البناء المكرر ويقصد به تكرار المشهد الموصوف بعينه أي التقاء الروائي على مشهد بعينه وتكراره اكثر من مرة [٣] ٠
من الواضح ان تعريف هذا البناء وخصائصه يلتقي الى حد قريب ومصطلح ختين الشهير (البوليفونية) تعدد اصوات الساردين ٠
٧- (التأجيل) [٤] او (التأخير) [٥]
وهو اصطلاح كل من محمد رشيد ثابت والطاهر روابنية وهما يقصدان به
ذلك البناء الذي يعتمد في سرد الاحداث على مراحل ، فيذكر جانباً منها ويؤجل آخر ، بمعنى آخر عدم سرد احداث القصة بصورة متواصلة بل بطريقة مرحلتين [٦] ٠
ويقسم محمد رشيد ثابت اشكال التأجيل الى قسمين هما :
١- (التأجيل المبتور) [٧] : وهو تأجيل حدث من احداث القصة وتعليقه قبل الوعد وتنفيذه او التنبؤ بشيء وتعليقه بعدم تحققه [٨]٠
٢- (التأجيل المرحلي) [٩] : وهو تأجيل مرحلة كاملة من مراحل القصة ثم العودة اليها وربطها بالسابقة وهو اكثر تغيراً من الاول يشترط ربطه وذكره بالذي قبله الذي انقطع عنه بسبب الفواصل والتوقفات [١٠]٠ وهذا النمط البناء هو قريب الشبه او هو جزء من بناء ((التناوب)) ٠
٨- (الحلقي) [١١]وهو عبارة عن :
البناء الذي تكون احداث القصة فيه عبارة عن حلقات متداخلة بعضها مع بعض ويربط هذه الحلقات الاحداث نفسها او الشخصيات [١٢] ٠
ونرى ان هذا الاسلوب هو يشبه الى حد بعيد (النظم) الذي ذكرناه سابقاً كما يشبه ايضاً اسلوب (التداخل) فلا داعي لافراده لتشابهه معهما ٠
وهناك مصطلحان صادفت البحث وتتعلق ببناء الاحداث فيها نوع من غرابة التعبير وهي مصطلحات الدكتور مصباح احمد الصمد وهي :-
١- السرد المتساوق او المتوازي : : وهو عرض الاحداث بصورة متزامنة ومتوازية وهو يشبه نسق التناوب او التوازي ٠
٢- السرد المتساتل او المتلاقي : وهو عرض الاحداث من وجهة نظر شخصيتين بالتناوب

---

[١]) ينظر : البناء الفني لرواية الحرب في العراق : ٦٦ والمتخيل السردي : ١١١ وابنية المتون في الرواية العربية : ٢٦ وبنية الرواية والفيلم : ١١٧ والسردية في النقد الروائي العراقي : ١٢٥-١٢٦ والملحمية في الرواية العربية المعاصرة : ١٧٧
[٢]) البناء الفني في رواية الحرب في العراق : ٦٦ ، والمتخيل السردي : ١١١
[٣]) السردية في النقد الروائي العراقي : ١٢٧

(٤) ينظر : البنية القصصية في حديث عيسى بن هشام : ٦٧
(٥) ينظر : النص : البنية والسياق : ٦٧

(٣)(٧) (٥) (٦)(٧) ينظر : البنية القصصية في حديث عيسى بن هشام : ٦٧ ، والنص ، البنية ، والسياق : ٦٧
(٨) (٩) الملحمية في الرواية العربية المعاصرة : ١٧٧.

٣- السرد المتقاطع : وهو يشبه السابق ويفرق عنه من حيث ان رؤية الاحداث من قبل الشخصيتين لا تلتقيان في نقطة ما من القصة ٠
٤- السرد المتناسخ : وهو سرد الاحداث بصيغ مختلفة تبعاً لرؤى ساردیها وهو يشبه نسق التكرار
٥- السرد المتماوج : وهو عبارة عن بناء الاحداث بتقاطعها وتداخلها وهو يشبه نسق التداخل ٠
٦- السرد اللولبي : وهو سرد الاحداث من نقطة ما ثم ينتهي الى نقطة البدء وهو يشبه النسق الدائري ٠
٧- السرد التشكيلي : وهو اعادة بناء الاحداث الماضية عبر نوعي الباطني للشخصيات وهو يشبه نسق التكرار ايضاً ٠
٨- السرد المتداخل او المزجي : وهو يشبه البناء المتداخل الذي ذكرناه فيما سبق (١)

---

(١) ينظر : الرواية الفرنسية الجديدة وتقنيات التجديد ، مجلة عالم الفكر ، حكومة الكويت - الكويت م٢٠ ، ع٤ ، ١٩٩٠ : ١٩٣-١٩٤

المبحث الثاني
التصور الخاص للزمن

اولا :-

الفهم الادبي للزمن: للزمن اثر كبير في الفنون الادبية اجمعها. وذلك لان الزمن الادبي زمن انساني فهو زمن التجارب والانفعالات زمن الحالة الشعورية التي تلازم المبدع ، فهو ليس زمن موضوعي او واقعي بل هو زمن ذاتي ونسبي من مبدع الى اخر فهو غني بالحياة الداخلية .للفرد والخبرة الذاتية له .اذ" ان الانسان الذي يعي التغير في طبيعته هو وفي الطبيعة من حوله هو الذي يخلع مفهوم الزمان المجرد على العالم المحسوس . .هكذا يغدو الزمان (الدورة الفلكية وحركة الكواكب وكذا تحولات الطبيعة وتغيرات المكان)-بنفاذه الى الذهن – بنية لغوية وقد تعبر عن التجربة النفسية بطريقة واعية ولا واعية في ان واحد."[1]

---

(١) (٢) النقد البنيوي والنص الروائي: ٢/١٠-١١.

ان اللغة التي تعبر عن كون الزمن يشكل بحضوره المستمر ،خلفية التجربة.ولذلك فان بنية الكلمات هي الدعامة الوحيدة لفكرة الزمن في الادب.[٢]

ثانيا :- الفهم السردي للزمن :

١- التصور العام : يعرف نقدة السرد الزمني بـ :

أ- الزمن هو مجرد حقيقة سائلة لا تظهر الا من خلال مفعولها على الشخصيات والمكان والزمن هو القصة وهي تتشكل ، وهو الايقاع.[٣]

ب-((الزمن خيط وهمي مسيطر على كل والانشطة والافكار . فاء ذا لكل هيئة من العلماء مفهوما للزمن خاص بها.))[٤] فهو مفهوم مجرد ((لا يدرك بوجه صريح في نفسه (لايرى ،ولايسمع ،ولايشم،ولا يلمس،). ولكنه يدرك فيما يحيط بنا من اشياء واحياء ،فادراكه يتوقف على علاقة خارجية تظاهر على الاحساس به على نحو ما))[٥]

ج-وهو ("العلامة الدالة على مرور الوقائع اليومية " وهو "اطار يشمل كل الأحداث [كذا] ويضفي عليها صفة الانتظام ."[٦]

٢-التصور الخاص : انطلق معظم نقدتنا العرب عند حديثهم عن الزمن السردي من الفهم اللغوي الغربي له وتحديدات الغربيين له، فالزمن في النص السردي هو زمن داخلي

،ناتج من حركة الشخصيات فيه ،ووعيها له ، وقد صنف نقدتنا ازمنة النص السردي الى :

١- (الزمن الطبيعي) و(الزمن الحدثي) و(الزمن اللغوي):

وهو تقسيم الناقد اميل بنفنسنت ، ويعني بالزمن الأول الزمن الفيزيائي ،وهو زمن خطي ،ويستطيع الانسان قياسه بمسه وايقاع حياته الداخلية ، اما الزمن الثاني فهو زمن الأحداث التي تعطي حياتنا كمتتالية من الوقائع ، وهذان الزمنان مزدوجان ذاتيا وموضوعيا ، اما الأخر –أي الثالث – فهو زمن مرتبط بالكلام او اللغة ووظيفته وظيفة خطابية ومنبعه هو الحاضر، [١]"فالحاضر هو أساس كل التقابلات الزمنية للغة ،ومنه يمكن ان نلمس حدثا غير معاصر للخطاب ، وهذا ما تستدعيه الذاكرة ولحظة يكون الحدث غير متحقق الحضور فيها."[٢]

٢-(زمن الحكاية او المغامرة او القصة) و(زمن الكتابة) و(زمن القراءة) وهو تقسيم صاحبي كتاب "عالم الرواية "[٣] وتقسيم ميشال بوتور.[٤]

ويعنيان بزمن الحكاية زمن الأحداث التي هي على صعيد النص (تراكيب الصيغ والسياق) وبزمن الكتابة زمن الخطاب واساليب عرض الأحداث وتتابعها وسيرها وهو زمن تاريخي يخص الكاتب وتاريخ كتابته للاحداث وبزمن القراءة المدى الزمني الذي تستوعبه قراءة تلك الأحداث[٥] وهو يرتبط بعملية التلفظ بمعنى اخر قد يقدم الكاتب –مثلا- خلاصة وجيزة لأحداث وقعت في سنتين" زمن الحكاية او المغامرة "استغرقت كتابتها ساعتين "زمن الكتابة وقراءتها في دقيقتين "زمن القراءة"

٣-(زمن الكتابة) و (زمن القراءة) وهما زمنان على صعيد القصة .فهما زمنان خارجيان والتقسيم هذا يعود الى تودوروف وقد وضحنا ما المقصود منهما.[٦]

٤- (زمن القصة او الحكاية اوالمتن الحكائي) و(زمن الخطاب اوالسرد او المبنى الحكائي او النص) وهذا التقسيم هو الاشهر والاكثر تداولا من حيث النظرية والتطبيق عند نقدة اليوم من العرب، ويرجع اصله

---

(٣)ينظر: بناء الرواية: ٢٧.

(٤)في نظرية الرواية: ٢٠٢.

(٥) م . ن: ٢٠٦.

(٦) البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٧.

(١) (٢) ينظر: قال الراوي: ١٦١-١٦٢.

(٣)عالم الرواية:١١٧-١٢٩

(٤) بحوث في الرواية الجديدة: ١٠١.

(٥) ينظر: انفتاح النص السردي: ٤٢-٤٤. ومدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص: ٢٠٧-٢١٢. وفي نظرية الرواية: ٢٠٩. ومستويات دراسة النص الروائي: ١٤٣-١٤٤. وبنية الشكل الروائي: ١١٢-١١٨. والقضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٥٧.

(٦) ينظر: انفتاح النص الروائي: ٤١-٤٢.

الى الشكلانيين الروس ومن بعدهم رينيه ويليك واوستن وارين و جان ريكاردو وتودوروف وجيرار جينيت[١].
وتسمي يمنى العيد الزمن الأول بـ"زمن الوقائع " والثاني بـ"زمن السرد"[٢] فزمن المتن هو زمن ترتيب الأحداث في القصة فهو زمن تتابعي يخضع للتنظيم المنطقي للاحداث داخل القصة،بينما زمن الخطاب او المبنى لا يخضع لذلك لانه زمن عرض الأحداث بغض النظر عن ترتيبه فهو ان صح التعبير (زمن اسلوبي) يتعلق باسلوب الكاتب وتقنياته في عرض الأحداث . ان الزمن الأول هو زمن سياقي (أي دلالي) بينما الثاني هوزمن لتركيب النص وعلائقه اللغوية أي النحوي[٣] بمعنى اخر زمن القصة وزمن الخطاب هما زمن المدلول والدال . ومن النقدة يمنى العيد التي تفهم الزمن السردي على انه زمن لغوي مرتبط بالفاعل فالزمن هو ما تقوم به الشخصية . أي الشخص الواقعي عندها .من عمل . لا ما يتضمنه الزمن النحوي من دلالة حرفية منعزلة عن فاعله[٤] وعلى هذا النحو يغدو الزمن لدى يمنى العيد اقرب الى مفهومه الدلالي من التركيب ،واغلب نقدة السرد اليوم . يحردون الزمن السردي من مرجعه الزمن الموضوعي ،اذ لديهم الزمن الموضوعي ،وهو زمن متكون من اللغة نفسها .ولا ندري كيف يمكن الفصل بين السردي سواء منه الداخلي (النص او الخطاب) ام الخارجي (زمن القارئ والكاتب والأحداث) وبين الزمن الموضوعي الذي هو زمن القصة نفسها، ونرى ان هذه الثنائية هي محض وهم اصطنعه السرديون انفسهم ،فكيف يفصل بين زمن القصة (الموضوع) وبين الخطاب (الذي هو اسلوب العرض)؟ بمعنى اخر بين البنية وسياقها وبين العلامة والشئ وبين الدال والمدلول؟ فكلاهما يحيل على الأخر فالقصة تحيل على الخطاب كما ان الخطاب هو نفسه قصة مصاغة ، ولانرى موجبا لوضع مصطلحين (زمن القصة وزمن الخطاب) يحيلان على شيء واحد هو القصة المصاغة نفسها او الوجود الموضوعي للحدث. على كل فوجود هذين المصطلحين سرى في كل كتاباتنا النقدية من غير الالتفات الى وجودهما الاعتيادي فالزمن في النص (القصة والخطاب) هو محض تصور ليس الا وليس بشيء حقيقي . يستدعي هذه الثنائية المتصورة .

كما ان للاحداث ازمنة اخرى رصدها نقدنا السردي الحديث واصطلح عليها بـ:

١- (الزمن الطبيعي او الخارجي):[١] ويتقسم هذا الزمن بحسب مفهوم سيزا الى:

أ. الزمن التاريخي: وهو الزمن المعني بالأحداث التاريخية ، وعلامات انجازها وهو افقي السير.[٢]
ب. الزمن الكوني والفلكي : وهو ايقاع الزمن في الطبيعة من فصول ومواسم وليل ونهار وساعات ودقائق وثوان.[٣]

٢- (الزمن النفسي) : وهو زمن الشعور والوعي الباطني للعالم الخارجي.[٤]

---

(١) ينظر: النقد البنيوي والنص الروائي: ١٤/٢.
(٢) ينظر: في معرفة النص: ٢٢٧-٢٥٦
(٣) ينظر: الالسنية والنقد الأدبي:٨٤-٨٥.
(٤) ينظر: معرفة النص.٢٢٧-٢٥٦
(١) (٢) بناء الرواية: ٤٥-٤٩.
٢-م . ن.
(٣) (٤) م . ن: ٥٠-٥١.

وقد سار على هذا التصنيف الدكتور شجاع العاني مع فارق بسيط هو التسمية اذ يصطلح على (الزمن الطبيعي) عند سيزا بـ : "الزمن الفيزياوي" والزمن النفسي، بـ"السيكولوجي"[٥] ولاشك ان تسمية سيزا افضل من التعريب الذي قدمه العاني وشايع هذا التقسيم ايضا كل من راكز احمد [٦]وقيس كاظم الجنابي" [٧] الا ان الأول منهما يقدم تصنيفا لدراسة الزمن يختلف عن البقية هو:

"أ . الازمنة المرتبطة بالرواية ككل . وتصنف عادة في خانات ثلاث: -

- زمن الحكاية المرتبطة بالواقع المستعادة في النص الروائي انطلاقا من الاهتمام عبروقوعها ونظام تواليها ، وايقاعه من بطء وسرعة وايجاز وهدف [خطأ طباعي والمقصود و (حذف)] وتوقيف واختصاره واطالة.
- زمن الكتابة : المرتبط بالعوامل الخارجية المؤثرة في الروائي وهو يكتب.
- زمن القراءة : المرتبط بالعوامل الخارجية المؤثرة في قراءة النص الروائي من مفاهيم تقدية وطرائق تحليل وتصورات أيديولوجية لدى القاريء.

ويختصر بعض الدارسين هذه الخانات في صنفين : زمن داخلي هو زمن الوقائع، وزمن خارجي هو زمن الكتابة وزمن القراءة.

ب. الازمنة المرتبطة بالرواية السردية ، والزمن هنا يتعلق بموقع البطل وسيرورته داخل الرواية ومصيره . انطلاقا من النص. ويصنف الزمن انطلاقا من هذا الى اقسام عدة نذكر منها بالخصوص :

- الزمن الاجتماعي الذي يهتم بالتحولات على مستوى الافراد والمجتمعات ويهيمن عادة هذا الصنف في الروايات الكلاسيكية.
- الزمن النفسي المتمرد على منطق الخطية والتسلسل . وهو زمن الحلم واللاشعور وهذا الصنف يهيمن في روايات الوعي.
- الزمن الداخلي وهو الزمن الطقوس الاحتفالي الدائري والمهيمن في روايات الخرافة[١] اما الصنف الأخر لدراسة الزمن الذي لفت انتباهنا الى اصطلاحاته الغريبة نوعا ما فهو تصنيف الدكتور عبد الملك مرتاض وهو :

" فالزمان لدنيا انواع مختلفة "

اولها : الزمن المتواصل :

والزمن المتصل هو غير الزمن المتواصل ، وذلك على أساس ان الأول لايكون له انقطاع . ولايجوز ان يحدث ذلك في التصور [...]على حين ان الزمن المتواصل يمضي متواصلاً دون امكان افلاته من سلطان التوقف[...] ويمكن ان نطلق على هذا الضرب من الزمن : "الزمن الكوني" ايضا اذ انه الزمن السرمدي المنصرف الى تكون العالم ، وامتداد عمره ، وانتهاء مساره حتماً الى الفناء. فكأنه الزمن الأكبر الذي يظرف الاحياء والاشياء ... وهو زمن طولي متواصل ابدي . ولكن حركته ذات ابتداء ، وذات انتهاء .

وثانيها : الزمن المتعاقب :

وهذا الزمن دائري لا طولي ، ولعله ان يدور من حول نفسه ، بحيث على الرغم [كذا] من انه قد يبدو خارجه طولياً فانه في حقيقة ، دائري مغلق وهو [...]مثل زمن الفصول الاربعة التي تجعل الزمن في

٤-م . ن: ٥٠-٥١.

(٥) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٦٨/١-٦٩.

(٦) الرواية بين النظرية والتطبيق: ٥٩-٦٥.

(٧) ينظر: ثلاثية الراووق (الرؤية والبناء: دراسة في الأدب الروائي عبد الخالق الركابي): مط. دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد, ط١, ٢٠٠٠: ١١٦-١١٨.

(١) الرواية بين النظرية والتطبيق: ٥٧.

مظاهر متشابهة او متفقة [...]ومثل هذا الزمن في تصورنا لايتقدم ولايتاخر . وانما يدور حول نفسه [...].

وثالثها : الزمن المنقطع ، والمتشظي. وهو الزمن الذي يتمحض لحي معين ، اوحدث معين ، حتى اذا انتهى الغايته انقطع وتوقف : مثل الزمن الممتحض لاعمار الناس، ومدد الدول الحاكمة، وفترات الفتن المضطربة [...].

ورابعها: الزمن الغائب : وهو المتصل باطوار الناس حيث ينامون وحيث يكونون في غيبوبة ، وقبل تكون الوعي بالزمن (الجنين – الرضيع) والصبي ايضا قبل ادراك السن التي تبيح له العلاقة الزمنية بين الماضي والمستقبل خصوصاً ، حيث ان الصبي في سن الثالثة والرابعة ربما قال " امس " فهو يريد " الغد " وربما قال " الغد " وهو انما يريد " الامس "

خامسها : الزمن الذاتي :

وهو الزمن الذي يمكن ان نطلق عليه ايضا " الزمن النفسي " ... وانما اطلقنا عليه : الزمن الذاتي " لان الذاتي مناقض للموضوعي ، ولما كانت سيرته ان يرى من هذا الزمن على غيرما هو عليه في حقيقته ، فقد اقتضى ان تكون الذاتية وصفا له حتى يتضاد مع الزمن الموضوعي"[1]

ويلاحظ مرتاض على هذا التقسيم جملة ملاحظات هي : -

"١- ان الزمن الاكبر متصل بالوجود . فهو معدود بصرف النظر عن اننا [كذا] نعيشه اولا نعيشه ، فنحن على جهلنا لما مضى من ازمنة الأولين قبل وجودهم ، فنحن نسلم بوجودها اما على سبيل السرود ، التاريخية ، واما على سبيل الاعتراف القصري بالظاهرة الزمنية

٢- ان الزمن الذي نصفه نحن بالاصغر او الزمن المتعاقب[...]المائل ، خصوصاً ، في دورات الفصول ، هو حلزوني الشكل ... لا يلتقي في مساره[...]و[...]يكرر نفسه برتابة .

٣ - ان الزمن من حيث هو ... لا يلتقي أبدا ، ولايعود الى الوراء أبدا [...].

٤- ان الزمن الذي اطلقنا عليه نحن مصطلح "الزمن الغائب" يقطع في المظهر الأصغر له. ولكنه هو ايضا لايلتقي ابدا[...].

٥- ان الزمن في كل اطواره . موضوعي في ذاته، وانما صورة التعامل هي التي تعمل على تحويل موضوعيته الى ذاتية .

٦-ان الزمن مفهوم مجرد ، وهمي السيرورة . لايدرك بوجه مريح في نفسه [...] فادراكه يتوقف على علاقة خارجية تظاهر على الاحساس به على نموها ... ".[2]

ولاحاجة بنا الى الرد على اصطلاحات تقسيم الزمن عند مرتاض وملاحظاته عليها ، ولايكتفي مرتاض بهذا الاغراب المبني على التمويه والمغالطة ، بل يضيف زمنا اخر على الازمنة الثلاثة (زمن الحكاية وزمن الكتابة وزمن القراءة) وهو " زمن المخاض الايداعي" ويصطلح عليه ايضا بـ " زمن ما قبل الكتابة " ، وهو الزمن الذي يصاحب ولادة او ما قبل مخاطب ولادة النص والذي يكابده الكاتب او المبدع . ويسميه ايضا بـ "زمن التلقي" ويجعله منضويا تحت "زمن" "الكتابة" والدكتور مرتاض ينكر وجود زمن اسمه "زمن الخطاب" فهذا الزمن هو نفسه يتمخض من زمن الكتابة ، فلا ينشأ زمن للحكاية الافي لحظة كتابتها.[1]

---

(١) في نظرية الرواية: ٢٠٣-٢٠٥.

(٢) م .ن: ٢٠٥-٢٠٦.

(١)ينظر: في نظرية الرواية : ٢١٠-٢١٣.

ويفترض ان زمن الأحداث غير سابق على زمن الكتابة بل هو وليد الكتابة[٢] ، نعم هذا صحيح ولكن في حدود الأحداث المتخيلة التي هي من صنع الخيال، وليس الأحداث التاريخية التي يعيد صوغها فنيا المبدع وذلك لان هذه الأحداث هي سابقة على زمن وجود المبدع نفسه! ويعالج مرتاض زمن الأحداث التاريخية التي وقعت في الماضي من قبيل تحدث الكاتب عنها في النص السردي" تحدثاً معنعننا" [٣]وهذا مردود لان التحدث عن حدث تاريخي سابق او ماض لايلزم الفنان او ينقله كما هو نقلا موضوعيا امينا ، فضلا عن القصة التي يتحدث عنها مرتاض هي ليست من مهام الفنان الذي تمنح رؤيته للواقع السمو به عبر مخيلته، والعنعنة التي لا تتواءم مع ذلك لأنها نقل موضوعي للواقع والعالم الخارجي والعنعنة بعد ذلك هي من نتاج بيئة وعالم غيبي لم نره اصطنعها ليضفي على عقائده وشريعته طابع الحقيقة التي لاتقبل الجدل او التبدل ومن ثم لاتقبل الطعن. إذا فما علاقة العمل السردي بالعنعنة هذه التي يتحدث عنها مرتاض؟ والتي ان حصلت قتلت العمل الإبداعي بل لا يصبح عملا إبداعيا البتة ، وذلك لأننا قلنا ان الفنان يلجأ الى تأمل الواقع تاملا حرفيا ينبع من مخيلته وصوره الذهنية المتعالية على الواقع نفسه ، وقد يدس بعض الأشياء الواقعية او بعضا من أشياء العالم الخارجي على عمله ليوهم الآخر . بحقيقتها ليس الا .

اما التصنيف الأخر لدراسة الزمن فهو تصنيف الناقد المغربي سعيد يقطين . وتصنيفه هذا هو تصنيف الناقد الفرنسي جيرار جينت نفسه ، وهو يصطلح على أزمنته بـ :

١- زمن القصة : هو زمن التجربة الواقعية والمدركة ذهنيا ، وهو زمن خطي ، ومادة خام مدركه ذهنيا . "ولهذا اسميانه انطلاقا من مصطلح لغوي ، بـ" الصرفي"[٤] والزمن الصرفي قابل لان يتشكل في

المادة الحكائية التي هي ذات بداية ونهاية سواء كان زمن القصة طبيعيا ام تاريخيا؟ بمعنى اخر ان زمن القصة هو عبارة عن أحداث القصة وعلاقتها بالشخصيات او الفواعل ، وهذا زمن خارجي وسابق على وجود زمن الكتابة"[١].

٣- زمن الخطاب : هو زمن الكاتب او زمن عرض احداث القصة عبر تقنيات واساليب الكاتب التي يلجا اليها . -أي زمن أسلوبي يتعلق بأسلوب الكاتب في عرض زمن أحداث القصة- وهو زمن آني وداخلي في النص . وهو ليس خطيا بل قد يرجع الى الوارء او يتقدم الى الامام وهو يتعلق برؤية الكاتب وعلاقته بالمسرود اليه- أي بالمتلقي-. ويطلق عليه يقطين ايضا مصطلح "الزمن النحوي" وقد اوضحنا في مفهوم الزمن اللغوي ما هو اتزمن الصرفي والنحوي فلاحاجة بنا بعد ذلك الى ايضاحه ؟ [٢]

٤- زمن النص : وهو زمن يرتبط بزمن الكتابة والقراءة .- أي بانتاجية النص في محيط لغوي اجتماعي معين -. وهو زمن دلالي ينتج من تعالق واندماج زمن الكتابة بزمن القراءة ، كما يتجسد من خلال علاقة الكاتب بالقاريء على المستوى الدلالي وهو زمن خارجي أي خارج النص . يكون لاحقا بزمن الكتابة . وهو فعل القراءة.[٣] وهو يلخص ذلك :

"١ -زمن القصة :] قبلي وخارجي .
٢- زمن الخطاب :
- زمن النص (الكتابة) :] آني وداخلي
- زمن النص (القراءة) :] بعدي وخارجي"[٤]

وهوينعت (زمن النص) أي زمن الكتابة عنده بـ " البناء على المستوى الداخلي" الذي يتداخل فيه زمن القصة ، الخطاب" ويتجسد هذا التداخل عبر وعي الكاتب للزمن "[٥].

---

(٢) ينظر: في نظرية الرواية: ٢١٤.
(٣) م . ن: ٢١٦-٢١٧

(٤) انفتاح النص الروائي: ١٧.
(١) ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٨٩-٩٠: وقال الراوي: ١٦٣.
(٢) ينظر: انفتاح النص الروائي: ٤٧-٥١. وتحليل الخطاب الروائي: ٩٠-٩١.
(٣) ينظر: انفتاح النص الروائي: ٤٧-٥١.
(٤) م. ن: ٥٠.

اما (زمن النص) المتجلي في القراءة فهو ينعته بـ" البناء على المستوى الخارجي"[٦] ويقصد به تفاعل القاريء مع النص وانتاجه بدلالة النص"[٧] وهو يرى هذا البناء او الزمن غير عملي او اقل عملية من المستوى السابق وذلك لسببين هما:

١- "زمن القراءة لايتجسد كمعطى موجود في النص. او (ميتا نص)- أي ماوراء او ما بعد النص .
٢- ان بناء التص من خلال فعل قراءته مفتوح ومتقدم ولامتناهي وذلك لتعدد القراءة واختلافها وتنوعها ونسبيتها، وهذا يستدعي افتراض قاريء معين – أي قاريء نموذجي – أي ما يجعل هذا الزمن نسبي".[١]

وهو يصنف بعد ذلك زمن القصة والخطاب الى قسمين هما :

١- التمفصلات الزمنية الكبرى : ويقصد به الزمن العام للقصة على المستوى الطبيعي والتاريخي. ".[٢]
٢- "التمفصلات الزمنية الصغرى : وهي تتوزع الى :
١- مقاطع سردية: وهي عبارة عن سلاسل صغرى من الأحداث قابلة للتقسيم المتعدد وتنتهي عند حدود الجملة .
٢- مواقع زمنية : وهي عبارة عن التعديلات التي تحدث في المقاطع السردية .وتتحدد هذه التبديلات بحدود الإشارات الزمنية التاريخية (السنوات ،الليل ،النهار،الفصول..وغيرها .) وتنقسم المؤشرات الزمنية الى :

أ. (المعينات الزمنية) : وتتحدد ب"الان،الامس،الغد ،بعد الغد ..." هذه الاشارات الزمنية تسمى (المعينات الزمنية) عند يقطين .

ب . (ازمنة الأحداث) : وتتحدد اما عبر الانتقال من حدث الى اخر . دون اية اشارة من جهة ، او باستعمال (المعينات الزمنية) :التي تصبح تلعب دور التميز بين ازمنة موضوع هذه الأحداث او تلك"[٣] بعد هذا العرض لاصطلاحات دراسة الزمن في النص في السردي،نجد ان النقاد العرب ميزوا اربعة أزمنة :

١-زمن القصة ،٢-زمن الخطاب ،زمن الكتابة والكاتب ،٤- زمن القراءة والقارئ .

ولعل الاولان هما اللذان شاعا تنظيرا وتطبيقا ،ونرى ان زمن الكتابة او الكاتب وزمن القراءة ،نسبيان ولا يمكن وضع قواعد ضابطة لهما لانهما زمنان خارجيان ومتفاوتان من كاتلاخر ، كما ان الدرس النقدي الحديث الى اليوم لم يقدم قواعد او قوانين قياسية وضابطة لهما وجوب ابعاد دهما من النقد الحديث او الحديث عنهما في إطار الذوق والانطباعية .

وقد درس نقدنا الحديث اشكال الزمن في القصة ضمن اطار ثلاث علاقات هي من حيث :
اولا :- الترتيب[١] او النظام [٢]:

---

(٥) م . ن
(٦) (٧) م . ن

(١) انفتاح النص الروائي : ٥٠-٥١ .
(٢) ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٩٠-٩٣.
(٣) ينظر : تحليل الخطاب الروائي ٩٨-٩٩.
(١) ينظر: بناء الرواية الحديثة: ٣٧. وتحليل الخطاب الروائي: ٧٦. وتقنيات السرد الروائي: ٧٤ ونظرية الرواية: ١٠٦-١٠٧. . والنقد البنيوي والنص الروائي: ٥٣/٢. وانفتاح النص الروائي: ٥٦.

الزمن الذي ينشا من تتابع الأحداث في المادة الحكائية ومن ترتيبه الفني في الخطاب.[٣]
ثانيا :- علاقة المدة[٤] او الديمومة[٥] او الاستغراق في الزمن.[٦]
التي تنشأ بين احداث القصة كمقاطع سردية وبين المدة الزمنية التي تستغرقها في النص (طول النص)
وعلاقتها من حيث السرعة والبطء[٧]
ثالثا :- التواتر[٨] او معدل التردد:[٩]
بين القدرة على التكرار في القصة وبين السرد في ان واحد[١٠]
اولا : الترتيب او النظام : (order)
وهو يعني فيما يعني ترتيب الأحداث في القصة بصورة فنية تقتضيها عمل الكاتب في خطابه السردي ، فزمن القصة واحداثها . كما نعلم تتابعي خطي ، وزمن الخطاب

متقطع قد يرجع الى الوراء وقد يتقدم الى الامام[١] وان أي انقطاع في مجرى الزمن في القصة بالعودة الى الوراء او التقدم الى الامام ، يطلق عليه نقدتنا عدة مصطلحات هي :

١- المفارقة الزمنية.[٢]
٢- " الانحراف[٣] او "التحريف.[٤]
٣- التكسير الزمني.[٥]
٤- التشوهات الزمنية.[٦]
٥- التنافر الزماني.[٧]
٦ -"التقطيع الزماني[٨] او "التبدلات الزمنية.[٩]

---

(٢) ينظر: بناء الرواية. وبنية النص السردي: ٧٣. ومستويات دراسة النص الروائي: ١٤٥. وتقنيات السرد في النظرية والتطبيق: ٥٦.
(٣) ينظر: بناء الرواية:٣٧والنقد البنيوي والنص الروائي: ٥٣/٢. وانفتاح النص الروائي: ٥٦.
(٤) ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٧٦. ونظرية الرواية: ١٠٦-١٠٧. والفضاء الروائي في روايات جبرا ابراهيم جبرا: ٥٩.
(٥) ينظر: بناء الرواية: ٥٢.
(٦) ينظر: بنية النص السردي: ٧٥.
(٧) ينظر: بناء الرواية: ٥٢. وتحليل الخطاب الروائي: ٧٦. وبنية النص السردي: ٧٥. ونظرية الرواية: ١٠٦-١٠٧.
(٨) ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٧٦. والسردية العربية: ١٠٩.
(٩) ينظر: نظرية الرواية: ١٠٦و١٢١-١٢٣.
(١٠) تحليل الخطاب الروائي: ٧٦.
(١)ينظر: بناء الرواية: ٣٧. وتحليل الخطاب الروائي: ٧٦. وتقنيات السرد الروائي: ٧٤. ونظرية الرواية: ١٠٦-١٠٧. وبنية النص السردي: ٧٣. ومستويات دراسة النص الروائي: ١٤٥. والنقد البنيوي والنص الروائي: ٥٣/٢.
(٢)ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٧٦. وبناء الرواية: ٢٨و٤٩-٥٠. والالسنية والنقد الأدبي: ٩٣. وقص الحداثة: ٩٧و١٠٢و١٠٥-١٠٧. وبنية النص السردي: ٧٣-٧٥. والنقد البنيوي والنص الروائي: ٢٣/٢و٥٣.
(٣)ينظر: النقد البنيوي والنص الروائي: ٢٣/٢.
(٤)ينظر: نظرية الرواية: ١٠٧-١٠٨و١١٣. ومستويات دراسة النص الروائي: ١٤٨.
(٥)ينظر: فن الرواية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب: ١٥٥.
(٦)ينظر: مستويات دراسة النص الروائي: ١٤٦
(٧)ينظر: مدخل إلى نظرية القصة: ٧٥-٧٦. وتقنيات الزمن في السرد القصصي: ٢٥.
(٨)(٩) ينظر: تحليل الخطاب الروائي : ٩٨ – ٩٩ و ١٠٤ و ١٥١
٩

وقد أطلق ارسطو مصطلح "التعرف " [١٠]و"انقلاب الحال[١١] على المفارقة في الأحداث والمفارقة ليست فنا مستحدثا ،بل هي فن لغوي قديم ، شانه شان أي فن لغوي اخر يقوم ، في مجمله ،على أساس التعبير غير المباشر .

و"المفارقة في حد ذاتها تعبير يهدف الى أثبات الشي وضده ... "[١٢] فهي تقطع استمرارية السرد بين الحين والأخر ،وهي تحدث عبر الذات القاصة التي تتحرك الى الوراء لتحكم على الماضي او لتتذكره او تتحرك الى الحاضر وقد تتحرك من الماضي الى المستقبل وبالعكس ،فالمفارقة هي نوع من التضاد

والتناقض القائم على ان العلم في جوهره هو صراع المتضادات.[١] وهي طريقة في الكتابة غايتها تاجيل المغزى واثارة المتلقي عبر صوغ بلاغي يستعمل الكاتب فيه.-أي في هذا الصوغ – اللغة بشكل خادع[٢]. والمفارقة كما ترى نبيلة إبراهيم رسالة يرسلها شخص –أي السارد الى متلق ما "المسرود اليه" - ،وتتضمن هذه ~~الرسالة فعل المفارقة التي حدثت للمرسل –موضوع الرسالة – ويختبي ضمن هذا الفعل المضمن في الرسالة~~ المعنى الحقيقي للمفارقة والتي يستطيع المتلقي اكتشافه وحل رموزه عبر ثقافته التي يشاركه فيها المرسل.ولا بد من علامات يضعها المرسل او السارد في رسالته التي تحمل المفارقة لكي يتمكن المتلقي من فهمها.[٣]"اذ لابد للسرد الذي يقوم على المفارقة من علامات "المفارقة ،(...) وهي تشير على الدوام الى انحراف ما، او على مستوى منطق الفكر ، او على المستوى اللغوي ،وهذا الانحراف هو الذي يحدث المفاجئة لدى القاري ،ويجعله يدرك انه يتعامل مع لغة خاصة ، تظهرفي اصغر الوحدات الوصفية وهي الجملة ،وتتصاعد الى الفقرة ،حتى تصل الى الموقف الكلي الذي ينتهي مع نهاية النص "[٤]،ويمكن ان نوضح إرسال المفارقات الزمنية عبر هذا المخطط :

---

(١٠)ينظر: فن الشعر: ٢٩-٣٢-٤٤-٤٨ / والمفارقة وصفاتها: د. سي . ميويك ، ت، عبد الواحد لؤلؤة دار المأمون للترجمة و النشر ، بغداد ، ط٢ ؛ ١٩٨٧: ٢٧-٢٨

[١١] ينظر: فن الشعر: ٢٩-٣٢و٤٤-٤٨ والمفارقة: ٢٧

[١٢] قص الحداثة: ١٠٥.

(١)(٢) ينظر: المفارقة: ٤٢-٤٤.

٢

(٣)(٤) ينظر: قص الحداثة: ١٠٦.

* استوحينا هذا المخطط من كتاب المفارقة الذي ترجمه د. عبد الواحد لؤلؤة : ٥٠ – ٥٢

٤

فالمفارقات الزمنية ترتكز على مسألة التوصيل, وأن تفريق بين الكتابة والتوصيل يلغي المفارقة فهي مبنية – كما قلنا على (نقل رسالة حرفية بطريقة وسياق يتطلب استجابة في شكل تفسير صحيح لمقصد المرء).[١]

ويمكن أن نصطلح على (المفارقات الزمنية) بـ (التحولات الزمنية) ونرى أن مصطلح المفارقة مبني على المعنى الحقيقي والتضاد الدلالي بين أزمنة السرد لا التركيب النصي للأزمنة, بينما مصطلح (التحولات الزمنية) مبني على تحول صيغ الزمن داخل النص ودلالتها إذ يضم تحته(المفارقة) فهو أشمل, ونعرف التحولات الزمنية بـ:

هي التحولات الزمنية والإشارات الظرفية التي يبثها السارد وتحدث من صيغ الفعل وسياق الأحداث في السرد, قاطعة بذلك مجرى الأحداث عبر انتقالاته من زمن إلى آخر, إذ غالبا ما تحدث أما بالرجوع إلى الوراء (الماضي) أو بالتقدم إلى الأمام (الحاضر والمستقبل) نحو المسرود إليه (المتلقي) بغية الكشف عن دلالات أخفاها السارد.

وتحدث المفارقات الزمنية (أي التحولات الزمنية عندنا عبر وسيلتين يصطلح عليهما نقدنا العربي بـ:

١. (الاسترجاع),[٢] أو (الارتجاع),[٣] أو (الارجاع)[٤] أو (الارتداد)[٥] أو (السرد من الأمام)[٦] أو (البعدية)[٧] أو (الاستحضار)[٨]

أو (القبلية)[١] أو (الامستعادة)[٢] أو (اللواحق)[٣] أو (الاستعادة)[٤] والمصطلحات الأكثر شيوعا اليوم, هي الأول والثاني والثالث والرابع, والثلاثة الأولى هي أكثر استعمالا من (الارتداد).

ويرى الدكتور عبد الملك مرتاض أن مصطلح (الارتداد) هو الأكثر دقة من الاسترجاع, وهو يقول بشأن ذلك: (من الناس من يستخدم مصطلح (الاسترجاع) مقابلا للمصطلح الإنكليزي اللغة, الأمريكي المضمون,

---

[١] المفارقة: (١١١).
[٢] ينظر: بناء الرواية: ٣٩-٤٣. وبنية النص السردي: ٧٤. والبناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٦٢/١.
[٣] النقد التطبيقي التحليلي: ٨٠.
[٤] ينظر: انفتاح النص الروائي:٥٦ وتحليل الخطاب الروائي: ٧٧-٧٨.
[٥] ينظر: ألف ليلة وليلة دراسة سيمائية: ١١٤-١١٥و١٨٤. والرواية الفرنسية الجديدة: ١٣/٢. وتقنيات السرد في النظرية والتطبيق: ٧١.
[٦] الف ليلة وليلة دراسة سيمائية : ١١٤.
[٧] النقد البنيوي والنص الروائي: ٥٣/٢-٥٥.
(٨) البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ٤٨.
[١] تقنيات الزمن في السرد القصصي: ٢٦.
[٢] الرواية الفرنسية الجديدة: ٦١/٢و٨٠.
[٣] مدخل إلى نظرية القصة: ٧٦. وبناء الزمن في الرواية المعاصرة: مراد عبد الرحمن مبروك, مط. الهيئة المصرية العامة للكتاب, ط١, ١٩٩٨: ٢٤.
[٤] بنية الشكل الروائي: ١٢٤. والبنية الزمنية في رواية ذاكرة الحسد للأديبة : أحلام مستغاني: صالح مفقودة, الأقلام – بغداد, ع١, س٣٣, ١٩٩٨: ٤٧.

والتعرف إلى تقنيات التركيب السينمائي, وهو (Flash Back) والذي يعني الرجوع إلى الوراء, أو الخروج على الترتيب الطبيعي للزمن, على كل حال (...) .. ونحن تجانفنا عن هذا المصطلح بعد أن الفيناه في خطبة علي (كرم الله وجهه): (...) ما تمتنع منه بالاسترجاع والاسترحام) (...) يدل على معنى قوله تعالى: (إنا لله وإنا أليه راجعون) بينما الاسترجاع في اللغة الصناعية: أخذ مادة قديمة, أو متأذية (حادث, حريق) ..., ثم إعادة تصنيفها كإعادة تذويب المواد الحديدية وسواها. وقد رأينا نحن أمام هذا أن نستعمل مصطلح (الارتداد) الذي يعني الرجوع نحو الوراء, وذلك على الرغم من أن (ارتد عن الإسلام): معناه كفر بعد إيمان. ولكن (الردة) هي المصدر[٥] الاكثر استعمالا (حروب الردة) ولذلك وضعنا نحن الارتداد مقابلا (Flash Back) .

ونحن نرى العكس تماما, وذلك أن (الاسترجاع) وإن كان يعني في اللغة قول (إنا لله وإنا أليه راجعون) إلا أن الخليل ينقل قول الضرير الذي يرد كلمة (الاسترجاع) بـ (رجع) قائلا: قال الضرير : أقول, رجع, ولا أقول استرجع. كما أن جذر الاسترجاع اللغوي (رجع) يعني بالأصل الرجوع إلى الشيء بعد تركه, وهو أيضا ما يرجع من رشق الرمي على راميه.[٦] وكلام رجيع: مردود إلى صاحبه.[٧]

والارتجاع أن ترتجع شيئا بعد أن تعطى.[١] بينما نجد أن معنى كلمة (الارتداد) وجذرها اللغوي لا يحمل هذه المعاني البتة فهي تعني ارجاع الشيء أو تركه بعد تملكه أو الكينونة من (رد الشيء) ولا يقع الارتداد إلا في أمر سلبي كالارتداد عن الدين بعد اعتناقه والإيمان به.[٢]

وعليه فنحن لا نتفق مع الدكتور مرتاض ومن تبعه في استعمال مصطلح (الارتداد) لما رأينا من معانيه. ونفضل عليه (الاسترجاع) لموافقة ومناسبة معناه اللغوي الاصطلاحي. أضف إلى كل هذا أن (الاسترجاع) محمل بمعنى القصدية (الاستفعال) فهو يدل على دراية المسترجع للموضوع المسترجع ولعملية الاسترجاع.

أما مصطلح (الاستعادة) فمعناه اللغوي قريب جدا من الاسترجاع كما أنه يدل على القصدية أيضا إلا أنه أقل تدولا في الاستعمال.

وأما بقية المصطلحات (الاستذكار) و (الفلاش باك) و (القبلية) و(البعدية) و(اللواحق) فالأول منها وإن كان قريبا من معنى (الاسترجاع) إلا أنه محصور بـ (ذكر وتذكر واستذكر) لا بكل معاني الاسترجاع العامة. فقد يحصل الاسترجاع عبر (الحلم, الغيبوبة) وهذا ما لا تحمله كلمة (الاستذكار) لأنها تحيل على الاسترجاع عبر التذكر فقط دون غيره من أشكال الاسترجاع.

والثاني (الفلاش باك) فهو تعريب حرفي بائس لا نحبذ استعماله لأن في لغتنا العربية بدائل كثيرة للتعبير عن هذا المصطلح وأفضلها هو (الاسترجاع) الذي تحدثنا عنه. والثالث والرابع (القبلية) و (البعدية)* فالقبلية مصطلح عواد علي و(البعدية) مصطلح محمد سويرتي وهما يفضلانه على (الاسترجاع) ويسوغ سويرتي هذا الاستعمال بأنه منحوت من الظرف (بعد) ومنسوب اليه فهو مصطلح نحوي. ولا نرى في مصطلح (البعدية أو البعدي) دلالة على الحدث المسترجع الذي وقع في الماضي. بل أن دلالته تنصرف الى الرجوع مطلقا و عدم القصدية فيه ولذلك سنقصيه لعدم سلامته اللغوية والدلالية, وكذلك شأن (اللواحق).

---

[٥] في نظرية الرواية: هامش (٢٨): ٣١٨.

[٦][٧] ينظر: معجم العين: مادة (رج ع)

[١] ينظر : العين : مادة (ر ج ع)

[٢] م . ن : مادة (رد)

* القبلية منحوت من الظرف (قبل) إذ يسمي عواد علي الاسترجاع الذاتي أو الموضوعي بالأخبار القبلي. و(البعدية) منحوت من الظرف (بعد). وهو يعني الاسترجاع عند سويرتي.

ويعرف هذا المفهوم:

هو استرجاع السارد أو الشخصية لحدث ما وقع في الماضي القريب أو البعيد. عبر التذكر أو الحلم أو الحوار الباطني... الخ. قاطعا بذلك مجرى سرد الأحداث في الماضي.[١]

وهو فن قديم عرفته الملاحم القديمة وأن لم تعرف اصطلاحا له. لا كما يدعي النقاد من أنه وليد تطور السينما.[٢]

ويصطلح نقد العربي على أشكال الاسترجاع بـ:

أولا: "الاسترجاع الداخلي"[٣] أو" بعديات داخلية"[٤] أو "الارتداد الداخلي"[٥] أو "الارجاع الداخلي"[٦] أو "استحضار الماضي القريب"[٧] .

ونفضل المصطلح الأول لما مر من ألاسباب وهو كما قلنا : استرجاع السارد أو الشخصية لحدث قريب وقع في بداية القصة: وقد وقع في بداية القصة ، وقد تأخر تقديمه في الخطاب السردي.[٨]

وهناك أشكال أخرى لهذا النمط من الاسترجاع يصطلح عليها نقدنا العربي:

أ " الارجاع الداخلي, البراني الحكي" [٩] أو "بعديات داخلية خارج قصة" [١٠] وهو يعني

الاسترجاع الداخلي الذي يقع خارج القصة بزمن ليس بالقريب جدا ولا البعيد أيضا. فهو لا ينتمي للمسرود من احداث القصة الحاضرة. فهو صورة مموهة من (الاسترجاع الخارجي) لا الداخلي لأنه يقع خارج القصة لا داخلها ولا نرى موجبا لفصله عنه.[١]

ب- "الارجاع الداخلي – الجواني الحكي"[٢] أو " بعديات داخلية داخل – قصة"[٣] وهو يعني الاسترجاع الداخلي الذي يقع داخل القصة بزمن قريب جدا. وهو ينتمي إلى (الاسترجاع الداخلي) الذي مضى تعريفه. ولا نرى موجبا لوجود مثل هذا النوع من الاسترجاع المعزول عن نمط (الاسترجاع الداخلي) بل هوهو[٤]

---

[١] ينظر: الالسنية والنقد الأدبي: ٩٦. وبناء الرواية: ٤٠. وتحليل الخطاب الروائي: ٧٧-٧٨. ومدخل إلى نظرية القصة: ٧٦. وبناء الزمن في الرواية المعاصرة: ٢٤.

[٢] ينظر: الف ليلة وليلة دراسة سيمائية: ١١٤و١٨٥.

[٣] بناء الرواية: ٤-٢٤. والبناء الفني للرواية العربية في العراق: ٦٢/١. ومستويات دراسة النص الروائي: ١٥٠-١٥٥.

[٤] النقد البنيوي والنص الروائي: ٥٤/٢.

[٥] تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: ٧١.

[٦] تحليل الخطاب الروائي: ٧٧.

[٧] بناء الزمن في الرواية المعاصرة: ٢٧.

[٨] ينظر: بناء الرواية: ٤٠. والبناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٦٢/١. وتحليل الخطاب الروائي:٧٧.

[٩] تحليل الخطاب الروائي: ٧٧.

[١٠] النقد البنيوي والنص الروائي: ٥٥/٢.

[١] ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٧٧. والنقد البنيوي والنص الروائي: ٥٥/٢.

[٢] تحليل الخطاب الروائي: ٧٧.

[٣] النقد البنيوي والنص الروائي: ٥٥/٢.

[٤] ينظر: النقد البنيوي والنص الروائي: ٥٥/٢.

ويقع ضمن هذا الاسترجاع شكلان منه هما:

١. "الارجاعات تكميلية"[٥] أو "البعدية التكميلية"[٦]: وهي الاسترجاعات التي تأتي لملء الثغرات التي سبق تركها[٧] والقفز عليها زمنيا أو تم المرور بما فيها دون أن يشكل ذلك حذفا زمنيا وهو ما يمكن تسميته بالحذف المؤجل.[٨]
٢. "الارجاعات التكرارية"[٩] أو "البعدية التكريرية":[١٠] وسنصطلح عليه بـ (الاسترجاع التكراري, وهي الاسترجاعات المتكررة التي يعود سرد الأحداث فيها إلى ماضي الأحداث عن طريق التذكر.[١١]

وتنقسم هذه الاسترجاعات أيضا إلى:

أ. "ارجاعات جزئية"[١] أو "البعدية الجزئية"[٢]: وسنصطلح عليه بـ (الاسترجاع الجزئي) تمشيا مع تداولية الاسترجاع. وهو الاسترجاع الذي ينتهي إلى حذف دون ان يصل إلى مستوى السرد الأول[٣] – أي السرد الموضوعي - .
ب. "ارجاعات كلية"[٤] أو "البعدية الكاملة"[٥]: وسنصطلح عليه (الاسترجاع الكلي) للسبب السابق[٦] وهو الاسترجاع الذي يغطي مدة طويلة في الماضي .

ثانياً : "الاسترجاع الخارجي" [٧] او " الارجاع الخارجي " [٨] او " بعديات خارجية " [٩] او "الارتداد الخارجي" [١٠] او " استحضار الماضي البعيد "[١١] .

وتفضل المصطلح الاول ايضاً . ويعرف : هو استرجاع السارد او الشخصية لحدث بعيد وقع قبل بداية القصة [١٢].

ثالثاً : " الاسترجاع المزجي " [١٣] او " الارجاع المختلط " [١٤] او " الارتداد المزجـــي " [١٥] او " بعدية مزجية " [١٦]

وتفضل الاول من هذه المصطلحات . ويعرف : وهو الاسترجاع الذي ياتي ممزوجا ً ب(الاسترجاع الداخلي) و (الاسترجاع الخارجي) [١٧] .

---

[٥] تحليل الخطاب الروائي: ٧٧.
[٦] النقد البنيوي والنص الروائي: ٥٦/٢.
[٧] ينظر: النقد البنيوي والنص الروائي: ٥٦/٢.
[٨](٩) تحليل الخطاب الروائي: ٧٧.
[١٠] النقد البنيوي والنص الروائي: ٥٩/٢.
[١١] ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٧٧-٨٧. والنقد البنيوي والنص الروائي: ٥٩/٢.
[١] تحليل الخطاب الروائي: ٧٨.
[٢] النقد البنيوي والنص الروائي: ٦٠/٢.
[٣] ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٧٨. والنقد البنيوي والنص الروائي: ٦٠/٢.
[٤] تحليل الخطاب الروائي: ٧٨.
[٥] النقد البنيوي والنص الروائي: ٦٠/٢.
[٦] ينظر تحليل الخطاب الروائي : ٧٨
[٧] بناء الرواية : ٤٠. والبناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٦٢/١.ومستويات دراسة النص الروائي : ١٥٣-١٥٥
[٨] تحليل الخطاب الروائي : ٧٧ .
[٩] النقد البنيوي والنص الروائي : ٢ / ٥٤ .
[١٠] تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : ٧١ .
[١١] بناء الزمن في الرواية المعاصرة : ٢٧.
[١٢] بناء الرواية : ٤٠-٤٣ والبناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٦٢/١ وتحليل الخطاب الروائي : ٧٧ .
[١٣] بناء الرواية : ٤٠-٤٣ والبناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٦٢/١ ومستويات دراسة النص الروائي : ١٥٣-١٥٥
[١٤] تحليل الخطاب الروائي : ٧٧ .
[١٥] تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : ٧١ .
[١٦] النقد البنيوي والنص الروائي : ٦١/٢ .

وهناك مصطلحات واشكال اخرى للاسترجاع اصطلح علها نقدنا العربي بـ :

١. " الارجاع الذاتي " [١] وهو مصطلح وضعه الناقد عواد علي ويعني به .
" الافعال المتعلقة بالسارد نفسه " [٢] وهذا الاسترجاع ينطوي تحت (الاسترجاع الخارجي) عند عواد علي .

٢. (الارجاع الموضوعي) [٣] وهو ايضاً من وضع الناقد عواد علي ويعني به .
الافعال الافتراضية التي (تتعلق بشخصيات خارج مجهر السرد).[٤]
وهو ينضوي ايضاً تحت (الاسترجاع الخارجي)، ويصطلح على هذين الشكلين بـ (الاخبار القبلي) .[٥]

٣. (الاستذكار قصير المدى) [٦] و (الاستذكار بعيد المدى) [٧] وهما مصطلحا الناقد حسن بحراوي وهما يقابلان (الاسترجاع الداخلي) و (الاسترجاع الخارجي) .

٤. (الارتداد المعلوماتي) [٨] وهو مصطلح الباحث يحيى عارف الكبيسي، وهو يعني حدوث عملية مغايرة في محتوى السرد الموضوعي، اذ ان هذا الاسترجاع يتماشى مع خط القصة، ولكن بالاعتماد على محتوى او معلومات حدثية مغايرة . [٩]

٥. (الارتداد المغلق) [١٠] وهو احد اصطلاحات الكبيسي ايضاً وهو يعني : العودة الى حدث سابق في زمن القصة دون الاخذ به في حاضرها . [١١]

٦. (الارتداد الاستعادي) [١٢] وهو من مصطلحات الكبيسي ايضاً ويعني : هذا الارتداد الذي يشغل مساحتين زمنيتين هما :

أ – زمن الواقعة الحقيقة .[١]

ب – زمن تذكرها واستعادتها .

٧. (الارتداد العمدة)[٢] وهو من مصطلحات الباحث سعد عبد الحسين العتابي .

وهو الارتداد الذي يؤدي وظيفة بنائية فاعلة ومتميزة في الخطاب السردي [٣] .

٨. (الارتداد الفضلة) [٤] وهو ايضاً من مصطلحات العتابي وهو الارتداد الذي لا يؤدي وظيفة

---

[١٧] ننظر : بناء الرواية : ٤٠-٤٣ . والبناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٦٢/١

[١](٢)(٣)(٤)(٥) تقنيات الزمن في السرد القصصي : ٣١ .

[٦] (٧) بنية الشكل الروائي : ١٢٤ – ١٣١

[٨](٩)(١٠)(١١)(١٢) الرواية والزمن "دراسة في بناء الزمن في الرواية العراقية " يحيى عارف الكبيسي ، رسالة ماجستير ، كلية الاداب ، جامعة بغداد

[١](٢)(٣)(٤)(٥) البنية السردية في روايات عبد الرحمن مجيد الربيعي : ١٤٩ .

بنائية فاعلة في الخطاب السردي [٥] .

٩. (الاستحضار)[٦] وهو من مصطلحات الناقد عبد الله ابراهيم وهو يختلف عن الاسترجاع اذ هو يعني عنده "و يقصد بـ (الاستحضار) هنا استحضار حالة معينة حدثت في زمن مضى وترتبط بصورة مباشرة او غير مباشرة بحدث الرواية دونما اعتبار لزمن حدوثها من اجل اضاءة حدث ما، او جانب من جوانب الشخصية، ويختلف (الاستحضار) عن (الارتجاع الفني) اختلافاً واضحاً . فالاخير كما حددته المعجمات المختصة . وهو بصورة عامة : قطع يتم اثناء المسلسل الزمني المنطقي في الرواية او القصة ، ويستهدف استطراداً، يعود الى ذكر الاحداث الماضية بقصد توضيح ملابسات موقف معين ، اما (الاستحضار) ، (...) فيمكن تعريفه ، بانه جلب حالة من الماضي ، لا عودة اليها، وغالباً ما تقدم هذه الحالة بوعي الشخصية الان ، فالوعي الحاضر يتحكم بالحالة المستحضرة " [٧] .

(الاستباق)[١] او (التنبؤ)[٢] او (الاستشراف)[٣] او (القبلية)[٤] او (البعدية)[٥] او (اللواحق)[٦] .

والمصطلح الاول هو الاكثر استعمالاً في لغة نقدنا الحديث وهو يتفق ومعناه اللغوي الذي يعني التقدم والسبق [٧] .

ويعرف الاستباق :

وهو ان يورد السارد او الشخصية حدثاً لم يتحقق في مجرى السرد بعد [٨] .

اما اشكال الاستقبال فيصطلح عليها نقدنا العربي :

اولاً : (الاستباق الداخلي)[٩] او (قبلية داخلية)[١٠] .

---

[٦](٧) البناء الفني رواية الحرب في العراق : ٤٨ .
[١] بناء الرواية : ٣٩-٤٠ و ٤٣ و تحليل الخطاب الروائي : ٧٧ . وبنية النص السردي : ٧٦ . والبناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٦٢/١ .
[٢] النقد التطبيقي التحليلي : ٨٠.
[٣] الالسنية والنقد الادبي : ٩٦ . وبنية الشكل الروائي : ١٣٢ .
[٤] النقد البنيوي والنص الروائي : ٢ / ٥٣-٥٤ و ٦٢ .
[٥] تقنيات الزمن في السرد القصصي : ٣.
[٦] مدخل الى نظرية القصة : ٧٦ . وبناء الزمن في الرواية المعاصرة : ٦٦ .
[٧] ينظر : العين : مادة (س ب ق) .
[٨] ينظر : مدخل الى نظرية القصة : ٧٦ . وبنية الشكل الروائي : ١٣٢. والبناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٦٢/١
[٩] تحليل الخطاب الروائي : ٧٧ . ومستويات دراسة النص الروائي : ١٥٦-١٥٧ .
[١٠] النقد البنيوي والنص الروائي : ٦٣/٢ .

ونفضل المصطلح الاول لكثرة تداوله . ولانه اكثر استساغة من الـ (قبلية داخلية) .

ويعرف :

وهو ان يورد السارد او الشخصية حدثاً لم يتحقق ينتمي الى مجرى السرد او القصة ولا يتجاوزها او عن اطارها الحديثي [١١] .

ويقع ضمن هذا الاستباق . شكلان هما :

أ – (الاستباق التكميلي) [١] او (القبلية التكميلية) [٢] او (الاستشرافات التكميلية)[٣]

ونفضل المصطلح الاول لما سبق من الاسباب . ويعرف بانه :

هو الاستباق الذي ياتي لحك ثغرة في احداث القصة ستاتي لاحقاً [٤].

ب – (الاستباق التكراري) [٥] او (القبلية التكرارية)[٦] او (الاستشراقات التكرارية)[٧] وسنفصل المصطلح الاول ايضاً . ويعرف بانه :

هو الاستباق المتكرر الذي يأتي لا شعار المتلقي باحداث ستقع لا حقاً في مجرى احداث القصة . وغالباً على شكل تلميحات موجزة اذ يقوم بوظيفة الاعلان او التذكير بحدث سبق وقد يتخذ اشكالاً تعبيرية مثل (سنرى ، وسيرى القارئ فيما بعد ....) [٨]

ثانياً : (الاستباق الخارجي)[٩] او (القبلية الخارجية)[١٠]

ونفصل المصطلح الاول كذلك . ويعرف بـ :

هو ان يورد السارد او الشخصية حدثا لم يتحقق . ولا يصله مجرى احداث القصة في الخاتمة فهو أي هذا الاستباق بمثابة الاشارات المستقبلية التي قد تحقق او لا تحقق .[١١]

---

[١١] ينظر : مستويات النص الروائي : ١٥٦-١٥٧ والنقد البنيوي والنص الروائي : ٦٣/٢

[١] تحليل الخطاب الروائي : ٩٦.

[٢] النقد البنتيوي والنص الروائي : ٦٣/٢

[٣] بنية الشكل الروائي : ١٣٢ .

[٤] ينظر : النقد البنيوي والنص الروائي : ٦٣/٢ . وبنية الشكل الروائي : ١٣٢ .

[٥] تحليل الخطاب الروائي : ٩٦ .

[٦] النقد البنيوي والنص الروائي : ٦٤/٢ .

[٧] بنية الشكل الروائي : ١٣٢ .

[٨] النقد البنيوي والنص الروائي : ٦٤/٢ .

[٩] تحليل الخطاب الروائي : ٧٧ .

[١٠] ومستويات دراسة النص الروائي : ١٥٦-١٥٧

[١١] النقد البنيوي والنص الروائي : ٦٢/٢ .

ويورد محمد سويرتي مصطلحين هما : (القبلية الكاملة) [١] أي الاستباق الكلي – و (القبليات الجزئية) [٢] – أي الاستباق الجزئي – ولا يعطي تعريفاً لهما . وهناك مصطلحات واشكال اخرى للاستباق اصطلح عليها نقدنا العربي بـ :

١. (الاستباق الذاتي) [٣] : وهو مصطلح وضعه الناقد عواد علي . وهو يعني : وهي الاستباقات التي تتمثل في افعال ذاتية تتعلق بشخصية السارد داخل مجرى القصة [٤]

٢. (الاستباق الموضوعي) [٥] وهو ايضاً – أي المصطلح – لعواد علي ويعني به :

هي الاستباقات التي تتعلق باشياء خارجية لا تتعلق بالشخصية الساردة . [٦] ويصطلح على هذين الشكلين (الاستباق الذاتي) و (الاستباق الموضوعي) بـ (الاخبار البعدي) [٧] .

٣. (الارجاع الاستباقي) [٨] وهو مصطلح سعيد يقطين ، أذ هو يربط ما بين (الاسترجاع) و (الاستباق) ويَعَّرف :-

هو أسترجاع الاحداث أو ايراد أحداث ماضية وقعت فيما مضى من مجرى السرد لغرض التنويه بوقوعها فيما بعد .[٩]

ويصطلح عليه محمد سويرتي بـ (بعدية قبلية)[١٠]

٤. (قبلية بعدية)[١١] : وهو مصطلح سويرتي الذي لا يقدم له تعريفاُ ولكنه يبدو انه يريد منه استباق احداث ماضية أو مسترجعة .[١٢]

٥. (الاستشراف كتمهيد)[١] و (الاستشراف كاءعلان)[٢] : وهما مصطلحا الناقد حسن بحراوي . وهما يماثلان (الاستباق الداخلي) بنوعيه (التكراري) و(التكميلي).

٦. (استباقات متحققة)[٣] و (استباقات غير متحققة)[٤] : وهما مصطلحا سعيد يقطين .وهما يعنيان تحقق ووقوع الحدث المستبق او عدم وقوعه في الخطاب السردي.

---

[١] ينظر : مستويات دراسة النص الروائي : ١٥٦-١٥٧ . وتحليل الخطاب الروائي : ٧٧.
[٢] (٣) النقد البنيوي والنص الروائي : ٦٢/٢ .
[٤] (٥)(٦)(٧) تقنيات الزمن في السرد القصصي : ٣١ .
[٨] (٩) تحليل الخطاب الروائي : ١٢٨.
[١٠] (١١)(١٢) النقد البنيوي والنص الروائي : ٦٥/٢.
[١] (٢) بنية الشكل الروائي : ١٣٢-١٣٧.
[٣] (٤) تحليل الخطاب الروائي : ١١٧.

٧. (استباقات مخالفة) [٥] وهو مصطلح الباحث يحيى عارف الكبيسي ويعني به :

هي الاستباقات التي تكون خارج سير او مجرى القصة [٦].

وهو يماثل (الاستباق الخارجي) .

٨. (استباقات مطابقة) [٧] وهو مصطلح يحيى الكبيسي ايضاً ويريد به :

هي الاستباقات التي تكون مختصة او جزءاً من مجرى احداث القصة [٨] وهو يماثل (الاستباق الداخلي)

٩. (الاستباق المؤجل) [٩] وهو من ابتكارات الكبيسي ، ويعني به :

هو الاستباق الذي لا ياتي في زمنه الحقيقي وانما يشار اليه حين فيما بعد عبر احدى الاسترجاعات [١٠] وهو يماثل (الاستباق الاسترجاعي) .

١٠. (الاستباق المضمر الجزئي) [١] وهو ابتكارات الكبيسي ايضاً ويريد به :

وهو الاستباق الذي يرد في اشارات متقدمة في زمن لاحق لزمن حدوثه الفعلي على

مستوى القصة [٢].

١١. (الاستباق المنحرف) [٣] وهو من وضع الكبيسي ، ويريد به :

هو الاستباق الذي يأتي متنئا فيه بمستقبل احدى الشخصيات في القصة، ولكن النبؤة تنحرف او تتحقق في شخصية اخرى [٤] .

١٢. الاستباق الزائف)[٥] وهو من اضافات الكبيسي ، ويريد به :

هو الاستباق الذي يعكس حدساً عند احدى شخصيات القصة، دون ان يكون تحقق ذلك الحدس عند المتلقي، فهو زائف لان المتلقي يعرف مسبقاً ان هذا الاستباق غير متحقق [٦].

---

[٥][٦][٧][٨] الرواية والزمن : ٢٠٠-٢٠١.
[٩][١٠] م . ن : ٢١٧.
[١][٢] ينظر : الرواية والزمن : ٢٣٥
[٣][٤] م . ن : ٢٣٦.
[٥][٦] م . ن : ٢٣٨- ٢٣٩

ثانيا : الديمومة : وهي تعني سرعة أو بطء الزمن السردي ما بين زمن القصة وزمن الخطاب . ومن مقطع لآخر : ويقاس زمن القصة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات ... الخ . وزمن الخطاب بعدد الأسطر والكلمات والجمل في النص [١] .

وهناك أربعة أشكال لتحقق الديمومة منهما شكلان يحققان زيادة سرعة الزمن السردي هما :

١ – (الخلاصة) [٢] أو (التلخيص)[٣] أو (الإيجاز)[٤] أو (المجمل)[٥] أو المحكي المقتضب أو المختصر)[٦].

والمصطلح الأول والثاني هو ما يتردد في كتاباتنا النقدية بل بعضهم يخلط بينهما . والمصطلح الاول هو الأكثر تداولاً من غيره وأن كنا نميل الى تسميته بـ(المجمل) أو (المقتضب) أو (الإيجاز) لأنه أكثر توافقاً مع مصطلحاتنا النقدية القديمة .

ويعرف (الخلاصة) بـ :-

هي أيجاز لأحداث قصصية طويلة في مقاطع سردية قصيرة . [٧] وهي إحدى أركان تسريع أو زيادة سرعة الزمن في النص السردي . وللخلاصة أشكال عدة أصطلح عليها نقدنا بـ :

أ . " الخلاصة المحددة "[٨] : وهو مصطلح الناقد حسن بحراوي ، وهو يعني :-

هو أيجاز أحداث قصصية طويلة في مقاطع سردية قصيرة . عبر إشارات محددة في النص السردي يستطيع القارئ ملاحظتها .[٩]

ب . " الخلاصة غير المحددة "[١٠] : وهو مصطلح الناقد حسن بحراوي ، ويعني عنده :

هو أيجاز أحداث قصصية طويلة في مقاطع سردية قصيرة . من غير الأشارة الى هذا الإيجاز الذي حصل . إذ يتركه الكاتب غفلاً في النص السردي .[١١]

---

(١) ينظر : مدخل الى نظرية القصة :٨٥ . وبنية الشكل الروائي : ١٢٠ و ١٤٥ .
(٢) الألسنية والنقد الأدبي : ٩٨ . وبنية النص السردي : ٧٦ .
(٣) تحليل الخطاب الروائي :٧٨ . وفي أدبنا القصصي المعاصر : ١٢٩ و ١٣٠ .
(٤) تقنيات السرد الروائي : ٨٤ .
(٥) مدخل الى نظرية القصة : ٨٥ . وتقنيات الزمن في السردي القصصي : ٢٦ .
(٦) مستويات دراسة النص الروائي : ١٦٣ .
(٧) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٦٥/٢ .
(٨) (٩)(١٠)(١١)بنية الشكل الروائي : ١٤٩ .

ج . ((التلخيص المكثف))[١] وهذا المصطلح من أبتكارات الباحث يحيى عارف الكبيسي وهو يعني عنده:-

هو التلخيص الذي يحمل أحداثاً زمنية طويلة وقعت في زمن الحكاية في مساحة معينة لا تتجاوز الأسطر أو الفقرات .[٢] وهذا المفهوم لا يختلف عن تعريف (الخلاصة) بشكل عام .

د . ((التلخيص المشهدي)) [٣] : وهذا المصطلح من وضع الكبيسي أيضاً ، ويريد به :
هو ذلك التلخيص الذي يسير بشكل بطيء جداً ، فهو يقترب من مفهوم المشهد إلا انه لا يساويه .[٤]

٢ – ((الحذف))[٥] أو ((الثغرة))[٦] أو ((القطع))[٧] أو ((الأكتفاء))*[٨] أو ((الأضمار))[٩] أو ((القفز))[١٠]
والمصطلح الأول هو الأكثر أستعمالاً في لغة نقدنا الحديث ، وإن كنا نميل الى مصطلح ((الأضمار)) لأن دلالية القصد والقصدية التي يتعمدها الكاتب جلية وبائنة فيه أكثر من غيره كما أنه أكثر أنطباقا على تعريفه ، فهو يعرف بـ : هو إضمار جزء من أحداث القصة ، والإشارة الى من هذا الجزء المدة الزمنية المضمرة بعبارات مثل ((ومر أسبوع كامل ولم أره .)) فهو عبارة عن الأنتقالات الزمنية التي يضمرها الكاتب ويضع دلائل ليشير الى هذا الأضمار والأنتقال الزمني المفاجئ .[١١] وللحذف أشكال كثيرة أصطلح نقدنا عليها بـ :

---

(١) (٢) الرواية والزمن : ٤٦٤ .
(٣)(٤) م . ن : ٤٥٣ .
(٥) الألسنية والنقد الأدبي : ١٠١ . وتحليل الخطاب الروائي : ٧٨ . والبناء الفني في الرواية العربية في العراق : ١ / ٦٥ .
(٦) بناء الرواية : ٥٤ و ٦٤ . وفي أدبنا القصصي المعاصر : ١٢٩ و ١٣٠ .
(٧) بنية النص السردي : ٧٦ .
(٨) النقد البنيوي والنص الروائي : ٢ / ٧٦ .
(٩) مدخل الى نظرية القصة : ٨٩ . والسردية العربية : ١٠٩ – ١١١ .
(١٠) تقنيات السرد الروائي : ٨٢ وبناء الزمن في الرواية المعاصرة : ١٠٠ .
(١١) ينظر : مدخل الى نظرية القصة : ٨٩ . والبناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٦٥/١ .

يفضل سويرتي مصطلح ((الأكتفاء)) لأنه مصطلح بلاغي قديم يعني ((الأقتصار على ذكر جزء من القول المكون أصلاً من جزئين وترك الثاني لعلاقته بالأول – كما يعني ذكر الشيء والسكوت عن شيء له به علاقة حتى إذا تم التصريح بأحدهما تبادر الثاني الى الذهن بصورة تلقائية)) .النقد البنيوي والنص الروائي : ٢ / ٥٧ .ونحن نتفق معه حول أنطباق دلالة مصطلح ((الأكتفاء)) على دلالة المصطلح السردي ((الحذف)) إلا أن المتداول الآن هو ((الحذف)) ومن الصعب تغييره . لأن تغيير مصطلح ما ينبني على هجرة المصطلح المستعمل أولاً والأخذ بالمصطلح الجديد ثانياً .

أ . " الثغرة المميزة المذكورة " [١] أو ((الحذف المحدد))[٢] أو ((الحذف الصريح))[٣] أو ((الحذف المعلن))[٤]

والمصطلح الثاني هو الأكثر أستعمالاً من غيره ، ويعرف بـ :-
هو الحذف الذي يشير فيه الكاتب بعبارات مقتضية جداً الى المدة المحذوفة أو المضمرة في النص السردي .
ومن هذه العبارات : ((بعد سنتين أو بعد ستة أشهر))[٥]

ب . ((الثغرة الضمنية))[٦] أو ((الحذف غير المحدد))[٧] أو ((الحذف الصريح غير المحدد))[٨] أو ((الحذف الضمني))[٩]

والمصطلح الثاني والرابع هما الأكثر تداولاً . ويعرف بـ :-
هو الحذف الذي لا يشير فيه الكاتب بعبارات واضحة الى المدة المحذوفة أو المضمرة في النص السردي . بل يعتمد في هذا النمط على تكهن القارئ به عبر عبارات الكاتب العامة مثل : ((ومضت مدة طويلة من الزمن))[١٠]

(١) بناء الرواية : ٦٤ .
(٢) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : ٨٤ – ٨٥ وبنية الشكل الروائي : ١٥٧ .
(٣) نظرية الرواية : ١١٩ . والزمن والرواية : ٤٦٧ – ٤٦٨ .
(٤) بنية الشكل الروائي : ١٥٩ .
(٥) ينظر : نظرية الرواية : ١١٩ . وبنية الشكل الروائي : ١٥٩ .
(٦) بناء الرواية : ٦٤ .
(٧) بنية الشكل الروائي : ١٥٧ ومستويات بناء النص الروائي : ١٦٤ – ١٦٥ .
(٨) الرواية و الزمن : ٤٦٧ – ٤٦٨ .
(٩) بنية الشكل الروائي : ١٦٤ .
(١٠) ينظر : مستويات دراسة النص الروائي : ١٦٤ – ١٦٥ . وبنية الشكل الروائي : ١٦٤ .

ج . ((الحذف الأفتراضي)) [١]

وهو الحذف الذي لا نجد له في النص السردي أية قرائن زمنية تعيننا وتسعفنا على معرفته ((فليس هناك من طريقة مؤكدة لمعرفته سوى أفتراض حصوله بالإسناد الى ما قد نلاحظه من أنقطاع في الأستمرار الزمني للقصة مثل السكوت عن أحداث فترة من المفترض أن الرواية تشملها. أو أغفال الحديث عن جانب من حياة شخصية ما ٠٠٠ الخ إلا أن هذه المظاهر وإن كانت تقودنا الى أفتراض حصول الحذف فإنها لا تقربنا من صورته أو تكشف لنا عن ملامحه.

ولعل الحالة النموذجية للحذف الأفتراضي هي تلك البياضات المطبعية التي تعقب أنتهاء الفصول فتوقف السرد مؤقتاً ، أي الى حين أستئناف القصة ، من جديد ، لمسارها في الفصل الموالي ٠٠٠ وتكون بمثابة قفز الى الأمام بدون رجوع أي مجرد تسريع للسرد من النوع الذي تقتضيه أوفاق الكتابة الروائية)) [٢]

د . ((الحذف المؤجل))[٣] : وهو أصطلاح سعيد يقطين الذي يعني به :-
هو الحذف الذي يورد السارد بين الفينة والأخرى في القصة بغية العودة اليه فيما بعد لغرض تفصيل الكلام بشأنه ، وهو غالباً ما يأتي لملء فراغات أو ثغرات النص السردي .[٤]

هـ . ((الحذف غير المباشر))[٥] : وهو من أصطلاحات سعيد يقطين ، الذي يعني به :-
وهو الحذف الذي ليست فيه أية إشارة زمنية وإنما يعرف من خلال بعض المؤشرات الزمنية العامة .[٦] وهو يماثل ((الحذف غير المحدد))

و – ((الحذف المضمر))[٧] : وهو من مصطلحات الباحث يحيى عارف الكبيسي ، ويريد به:
الحذف غير المعلن في الخطاب السردي والذي يستطيع القارئ تحديده أستنتاجه [٨]
وهو يماثل ((الحذف غير المحدد))

(١)بنية الشكل الروائي : ١٦٤ . والبنية الزمنية في رواية ذاكرة الحسد : ٥١ . الرواية والزمن : ٤٦٧ – ٤٦٨ .
(٢) بنية الشكل الروائي : ١٦٤ .
(٣) تحليل الخطاب الروائي : ٧٧ .
(٤) تحليل الخطاب الروائي : ٧٧ . والنقد البنيوي والنص الروائي : ٢ / ٤١ .
(٥)(٦) تحليل الخطاب الروائي : ١١٥ .
(٧)(٨) الرواية والزمن : ٤٦٧ – ٤٦٨

ز- ((الحذف الظاهري)) [1]: وهو من مصطلحات السيد ابراهيم وهو يعني ((حذف حدث او أي شي من افكار البطل صاحب وجهة النظر . هذا الشي المحذوف لايمكن ان يكون جاهلا به ولاالراوي لكن الراوي يجنح الى اخفائه عن القارئ ويظل القارئ على جهل حتى حين" .[2]

الى هنا نكون قد انتهينا من اسلوب ((الخلاصة)) و((الحذف)) الى حين تسريع الزمن في النص السردي واجماله وايجازه . وسناتي على ذكر اساليب تبطئة الزمن السردي والتي هي :-

١- ((الوقفة))[3] او ((التوقف))[4] او ((الاستراحة))[5] او ((الوقف))[6]

والمصطلح الاول والرابع هما المستعملان الان في كتاباتنا النقدية الا اننا نفضل الاول منهما لان ((الوقف)) غير ((الوقفة)) من حيث دلالتهما المصدرية

وتعرف ((الوقفة)) بـ:-

هو توقف مجرى الزمن السردي بسبب جريان الوصف او الحوار فيه[7] وترتبط الوقفة بالوصف فيصطلح عليها نقدنا ((الوقفة الوصفية))[8] ويميز الناقد حسن بحراوي بين شكلين من الوقفة الوصفية هما:-

أ-وقفة وصفية ترتبط بلحظة معينة في القصة حيث يكون الوصف توقفا امام شئ او عرض يتوافق مع توقف تاملي للبطل نفسه ...[9]

ب- وقفة وصفية خارجة عن زمن القصة والتي تشبه الى حد ما محطات استراحة يتعيد فيها السرد انفاسه ..[10]

١

٤- ((المشهد)) [1] وهو على العكس من تعريف الخلاصة فهو :

ذكر الاحداث واستقصائها بكل تفصيلاتها او مفاصلها ، وفيه يتساوى زمن القصة مع زمن الخطاب . ويكون الزمن السردي في اقصى حالات بطئه[2]

ويطلق سعيد يقطين على عملية ارتباط ((المشهد)) بـ ((التلخيص)) ((المشهد التلخيص))[3] وهو ان المشهد عندما يكون ملخصا تزداد سرعة الزمن ووتيرته في النص السردي . وهو كذلك عندما يرتبط (المشهد) بـ (التلخيص) و(التكرار) ويصطلح عليه بـ((المشهد التلخيص التكراري)) [4] اما الدكتور شجاع العاني فهو

---

(١) (٢) نظرية الرواية : ١٤٨
(٣) في ادينا القصصي : ١٢٩ ، ١٣٠
(٤)بناء الزمن في الرواية المعاصرة : ٩١ .ومدخل الى نظرية القصة :٨٦
(٥)بنية النص السردي ك٧٦ . وتقنيات السرد الروائي : ٨٣
(٦)الالسنية والنقد الروائي : ٩٩ . وتحليل الخطاب الروائي : ٧٧
(٧)بنظر : مدخل الى نظرية القصة :٨٦
(٨)(٩)(١٠) بنية الشكل الروائي : ١٧٥

(١) بناء الرواية :٥٤ وتقنيات السرد الروائي : ٨٤ والبناء الفني قي الرواية العربية في العراق :٦٥/١
(٢) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٦٥/١
(٣) (٤)تحليل الخطاب الروائي : ١٣٩
(٥)ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ١/ ٦٧
(٦)ينظر : مدخل الى نظرية القصة : ٨٢
(٧)السردية العربية : ١٠٩
(٨)البناء الفني في الرواية العربية في العراق :١/ هامش رقم (٣٧) :١٦٣

يضيف المشهد الى (دارمي) يقدم الى القارئ عبر حركة الشخصيات وافعالها الخاصة دون تدخل السارد و(بانورامي) وتصويري ويقدم الى القارئ بلسان السارد [٥]
ثالثا : التواتر وهو يعني مجموع علاقات التكرار بين القصة والخطاب [٦]
وقد حدد نقدنا العربي _ بحسب منهج جينيت _ اربعة اشكال من التكرار هي :-
" ١- ان يروى مرة ما حدث مرة
٢- ان يروى اكثر من ما حدثر اكثر من مرة .
٣- ان يروى اكثرمن مرة ما حدث مرة
٤- ان يروى مرة ما حدث اكثر من مرة " [٧]
ويرفض الدكتور شجاع العاني استعمال كلمة ((التكرار)) ويرى ان كلمة ((المتعدد)) افضل منها . وهو يقول ((اخترنا مصطلح (المتعدد) بدلا من (المتكرر))) لان كلمة (المتكرر) لاتنطبق بدقةعلى هذا النوع من السرد ، الذي غالبا ما يقوم التكرار فيه على اختلاف وتعدد وجهات النظر ، ومن هنا كان مصطلح (المتعدد) تكثر دقة في الدلالة على هذا النوع من السرد" [٨]
وهو تمييز دقيق وصائب .
ويصطلح ايضا نقدنا العربي على هذه الاشكال الاربعة من التكرار بـ :-

١-((التواتر الانفرادي))[١] او (التواتر المفرد)[٢] ((سرد قصصي مفرد او))[٣] ((التواتر الفردي))[٤] او ((السرد المفرد)) [٥]
ويعرف :
وهو السرد لمرة واحدة ماجرى اوحدث مرة . [٦]
٢-((التواتر التكراري))[٧] او ((التواتر المكرر))[٨] او ((السرد المفرد المضاعف والسرد المؤلف المضاعف))[٩] او ((النسق اللوبي))[١٠] ونفضل المصطلح الاول .
ويعرف ((التواتر التكراري))بـ :-
وهو السرد اكثر من مرة ماحدث او جرى مرة [١١]
٢- ((التواتر التكراري المتشابه))[١٢] او ((التواتر المكرر))[١٣] او ((السرد المكرر)) [١٤]
ونختار المصطلح الاول لانطباقه على تعريفه ولكي لايلتبس بسابقه اذا ما اخترنا غيره ، ويعرف بـ:- ((الخطاب الواحد الذي يحكي مرة واحدة احداثا عديدة متشابهة او متماثلة .))[١٥]
٤- ((التواتر المؤلف))[١٦] او ((السرد المؤلف)) [١٧] ونختار الاول لانسجامه لما سبق من الاسباب .ويعرف بـ: هو رواية ما حدث اكثر من مرة . مرة واحدة [١]

(١) تحليل الخطاب الروائي :٧٧
(٢) بناء الزمن في الرواية المعاصرة : ١٢٣ وتقنيات الزمن في السرد القصصي :٢٣.
(٣) مدخل الى نظرية القصة : ٨٢
(٤) مستويات دراسة النص الروائي :١٧٥
(٥) الروايةوالزمن :٢٦٥. ٢٦٦
(٦) بنظرية بناء الزمن في الرواية المعاصرة :١٢٣
(٧) تحليل الخطاب الروائي :٧٨ . وبناء الزمن في الرواية المعاصرة : ١٢٣
(٨) تقنيات الزمن في السرد الروائي : ٢٣
(٩) الروايةوالزمن : ٢٦٥-٢٦٦
(١٠) البناء الفني في الرواية العربية في العراق :١/ ١٢٠
(١١) بنظر : بناء الزمن في الرواية المعاصرة : ١٢٣.
(١٢) تحليل الخطاب الروائي : ٧٨
(١٣) تقنيات الزمن في السرد الروائي : ٣٠
(١٤) الروايةوالزمن : ٢٦٥-٢٦٦
(١٥) تحليل الخطاب الروائي : ٧٨
(١٦) تقنيات الزمن في السرد الروائي : ٣٠
(١٧) الرواية والزمن : ٢٦٥-٢٦٦

وهنالك مصطلحات واشكال اخرى للتواتر اصطلح عليها نقدنا بـ :-

١- ((السرد المؤلف الخارجي))[١] او ((السرد المؤلف العام)) [٢] او ((السرد غيرالمحدد))[٣]
وهو ما يؤشر احداثا متكرر في مدد متباعدة في النص السردي ، وتروى لمرة واحدة .[٤]

٢-((السرد المؤلف الداخلي)) [٥] او ((السرد المؤلف التركيبي))[٦]
وهو السرد الذي يرصد احداثا متكررة تقع في مدة زمنية واحدة ، وتروى لمرة واحدة . [٧]

٣-((السرد المؤلف الزائف))[٨]
وهو عبارة عن المقاطع السردية التي لم تقع الا مرة واحدة [٩]

٤-((التحديد العائم))[١٠]
وهو تعاقب السرد المؤلف الذي تكون فيه عملية ضبط مدى تكراره او حدي تكراره مستحيلة .[١١]

٥-((التحديد الجزئي)) [١٢]
وهو تعاقب السرد المؤلف الذي يمكن ضبط من خلال السرد أي امكانية تحديد بداية التواتر او التكرار. [١٣]

٦-((التحديد الضمني)) [١٤]) وهو الذي تكون فيه عملييية ضبط حديه ممكنة .[١٥]

٧-((التحديد الصريح)) [١٦] وهو الذي تكون فيه عملية تحديد مدى تكراره سهلة وواضحة ومحسوبة بالايام والاشهر والسنوات .[١٧]

---

(١)(٢)(٣)(٤)(٥)(٦)(٧)(٨)(٩)(١٠)(١١)(١٢)(١٣)(١٤)(١٥)(١٦)(١٧) الرواية والزمن : ٢٨٦ - ٢٩٢

١-
وهذان المصطلحان غير شائعين في الدراسات العربية ، بل هما قليلان جدا ، ويعرف ((النسق الزمني الهابط))بـ:-
هو بداية مستوى سرد القصة من نهايتها وصولا الى بدايتها. [٣]

٢- ((النسق الزمن الصاعد))[٤] او ((حالة التوازن المثالي)) [٥] ويعرف بـ:-
هو بداية مستوى القصة من نقطة في الحاضر وصولا الى لحظة التازم ثم الحل والخاتمة . اذ هو نسق زمني تتابعي او تصاعدي في بناء احداثه. [٦]

---

(١٨) الرواية والزمن :٢٨٦-٢٩٢

٣- ((النسق الزمن المتقطع))[٧] او ((حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائي))[٨] هو بداية مستوى القصة من نقطة تقع في منتصف سرد الاحداث ثم تتازم وتتقاطع الازمنة فيه استرجاعا واستباقا.[٩]

٤- ((السرد الافقي))[١٠]: - وهو مصطلح الدكتور شجاع العاني
وهو السرد الذي تبدأ فيه الاحداث من نقطة من الحاضر وتتجه الى المستقبل باستمرار. دون عودة أو ارتداد الى الماضي .

٥- ((السرد المنحني))[١١] وهو السرد الذي تبدا فيه الاحداث من نقطة في الحاضر وتتجه الى المستقبل ، لكنه يعود باستمرار الى الماضي .[١٢]

٦- ((السرد اللوبي))[١٣] : وهو السرد الذي تتكرر فيه العودة الى الماضي بتكرر السرد نفسه ،بحيث تصبح حركة السرد الى امام والى خلف والى المستقبل والماضي شبيهة بحركة اللولب.[١٤] [١]

المبحث الثالث
(الشخصية)

المفهوم الخاص:

١-الشخصية اصطلاحاً في المفاهيم الأجنبية:

ثمة كلمتان تتنازعان ترادف (الشخصية)في المعاجم الأجنبية ،ليس صعباً التمييز بينهما وهاتان الكلمتان هما: (character ,personal)،(personal) هو "اصلاً القناع او الوجه المزيف [...] يلبس من لدن الممثل.ومنها اشتق مصطلح Dramatic persona ،وفيما بعد كلمة (person) (الشخص)،[و] تشير كلمة(person) في الأدب وفي النقد الخاص بلغة معينة الى كلمة (.person .((I)) ((انا)) [أي ضمير الشخص الأول] في تغيير الذات) الذي يتكلم في القصة او الرواية،او في أي شكل آخر من أشكال الأدب"[١]

اما (character) ، فهو الشخصية التي تجسد فيها الكون الأكبر.وهذه الشخصية هي الإنسان الذي يعرف بالكون الأصغر .فالشخصية هي مجموعة الصفات والملامح التي تميز شخصاً (person) عن الآخر.[٢]

من هنا ويرى فاولر ان [الشخصية character] هي الدور والتمثيل الخيالي الذي يحاكي به الشخص الواقعي ،وهو اكثر ارتباطاً بالصفات والأخلاق ،وأفعال الشخصيات بينما الـ [شخصية person]هو في الاستعمال الاصل له –أي بلاصل – الذي يشير الى فعل الأقنعة [masks] التي كان يرتديها الممثل الاغريقي على وجهه عند تمثيله لدور شخصية ما على المسرح ،ثم اخذ هذا المصطلح [persona] يدل بعد ذلك على تعليقات مؤلف الرواية حول احداث القصة ،أصبح يعبر عن وجهة نظر السارد المؤلف او شخصية المؤلف الواقعي الذي يتخذ الضمائر الشخصية ضمير الشخص الاول [انا]،والثاني [انت] والثالث[هو] لفاعا يتستر وراءه،والغرض منه الايهام بالواقعية ،اذ هناك نسبة مطابقة كبيرة جداً ما بين [persona] والـ[Narrator] ،اذ

---

(١) الالسنية والنقد الادبي:٨٦-٨٧
(٢) مستويات دراسة النص الروائي :١٥٠-١٥١
(٣) (٤)ينظر الالسنية والنقد الادبي: ٨٦-٨٧
(٥)مستويات دراسة النص الروائي : ١٤٨
(٦)ينظر: م.ن: ١٥٠-١٥١
(٧)الالسنية والنقد الادبي :٨٦-٨٧
(٨)مستويات دراسة النص الروائي :١٥١
(٩)ينظر: الالسنية والنقد الادبي :٨٦-٨٧
(١٠)(١١)(١٢)(١٣)(١٤)البناء الفني في الرواية العربية في العراق :٧٥/١-٧٦

[١] See:Codden Dictionary:P.٥٠١
[٢] Ibid:١١٠-١١١

يتحول هذا الاخير الى الضمائر التي يتلفظ بها ليصبح [personal] ،وخلاصة القول اصبح مصطلح الـ[persona] يحيل على ذات المؤلف الثانية –أي بما يعرف بالمؤلف الضمني الذي هو السارد نفسه-.[٣]

٢-الشخصية اصطلاحاً في بعض المعاجم العربية الحديثة:

تعرف معاجمنا العربية مصطلح الـ(character)بـ:

١-الشخصية:وهي"احد الافراد الخياليين او الواقعيين الذين تدور حولهم احداث القصة او المسرحية."[١]

٢-الشخصية:وهي:"الشخصية الفنية في عمل من الاعمال الادبية سواء كانت في مسرحية او قصة "[٢]

٣-المزاج:وهو "يقصد به في الرواية ،العادات والمثل ،التي تميز بطلاً ما،وتجعل افعاله ثابتة نسبياً. ويصف (مزاج الشخصية)و(وصف المزاج) بعض الاجناس الادبية ،التي تتعرض للسجايا والسمات ،التي تميز نموذجاً اجتماعياً معيناً،[البخل ،الكرم،مثلاً].

و(مزاجية الشخصية)،هي منهج،يقدم به شخصية قصصية،بواسطة الوصف الدقيق او عبر احداث الرواية ".[٣]

٤-الشخصية:"الاتجاه الحديث هو عدم اعتبار الشخصيات الادبية اشخاصاًreal people [يعني اشخاصاً حقيقيين او واقعيين".[٤]

٥-الشخصية:وهي"خصيصة-صفة او طابع في مسرحية-خلق:-المعنى الشائع هو مجمل السمات والملامح التي تشكل طبيعة شخص او كائن حي.-وهي تشير الى الصفات الخلقية والمعايير والمبادئ الاخلاقية.ولها في الادب معان نوعية اخرى،وعلى الاخص ما يتعلق بشخص تمثله قصة او رواية

او مسرحية-وفي القرنين السابع والثامن عشر في الفكر كانت الشخصية،صورة خاطفة او تحليلاً وصفياً لفضيلة معينة او رذيلة معينة كما تتمثل في شخص وهو ما نسميه اليوم على الاغلب صورة لطباع الشخصية."[٥]

اما مصطلح [personal]فتعرفه معاجمنا بـ:

١-الشخصي وهو:"صفة تطلق على احد معان ثلاث :ما يميز الشخص من حيث تعبيره عن مشاعره وانفعالاته التي ينفرد بها دون غيره."[٦]كما يدل على "شخصية المتكلم او الروائي في العمل الأدبي حيث نرى ان المؤلف عندما يتكلم من خلال أثره الأدبي يفعل ذلك عن طريق

شخصيته الكاملة ،ويظهر ذلك جلياً من ضمير المتكلم في الرواية او القصة ،حيث لا يشترط ابداً ان يعادل انا المؤلف الحقيقي " [١]

٢-الشخصية وهي :"تستعمل [...] في الأدب الروائي ،الا ان المصطلح يختفي ،ليحل محله مصطلح (الفاعل) او (الممثل) ،لدقتهما السيمائية.و(الشخصية الروائية)فكرة من الأفكار الحوارية،التي تدخل في تعارض دائم،مع الشخصيات الرئيسية او الثانوية.و(الشخصية)،تمثيلية لحالة او وضعية ما ."[٢]

---

[٣]See:A dictionary of modern Critical terms: P.٢٦-٢٧ ,(Character) and(Personal),P.١٤١-١٤٢.

[١] معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب :١١٧.

[٢] معجم المصطلحات اللغوية والأدبية:٥١.

[٣] معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة:٢٠٣.

[٤] معجم المصطلحات الأدبية الحديثة:٩.

[٥] معجم المصطلحات الأدبية الحديثة:٢١-٢١١.

[٦] معجم المصطلحات العربية في العربية في اللغة والادب:١١٧.

(١) معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب :١١٧.

(٢)معجم المصطلحات الادبية المعاصرة:١٢٥-١٢٦.

٣-(شخصي،من جانب المتحدث) [١]
٤-القناع الشخصي persona
"تعبير مأخوذ عن كلمة لاتينية تعني القناع،وهو يستخدم في سيكولوجيا يونج ليشير الى الجانب العام من الشخصية أي تلك الواجهة او ذلك القناع الذي يقدم الى العالم ولا يمثل المشاعر والانفعالات الداخلية.ويستخدم التعبير في النقد الأدبي احياناً ليشير الى شخص يبرز في قصيدة مثلاً او لا يمثل نفسه"[٢] يبدو من تعريفات مصطلح الـ(character)،ان ثمة اتفاق حوله من حيث هو مزاج –كما يترجمه سعيد علوش-الشخصية الفنية ،لا كما ذهب وهبة من انه الشخصية الخيالية او الواقعية،ونستدل على ذلك بترجمة استاذنا الدكتور جميل نصيف التكريتي للـ(character)اذ يقول:[character .من المصطلحات التي تصعب ترجمتها بمقابل محدد ودقيق الى اللغة العربية ،بل تصعب ترجمته الى أي لغة اخرى.ولهذا السبب فقد شاع بنصفه الصوتي في كل اللغات الأوربية.الأقرب الى الصواب مصطلح character يدل لا على [الشخصية] كما يترجم في اغلب الاحيان الى العربية ،بل على مضمون الشخصية هذا المضمون الذي يجعلها تنفرد به بين سائر الشخصيات الاخرى .وربما لهذا السبب آثر الدكتور شكري عباد ترجمته في كتاب ارسطو[فن الشعر]الى[خلق] ،وجمعها اخلاق.غير اننا نخشى ان ينصرف ذهن القارئ الى مدلول هذه اللفظة الشائع ولذلك آثرنا ترجمته الى (الطبع المتفرد)الا في حالات قليلة جداً.[٣] وعليه فسنستأثر بإيثار استأذنا التكريتي في ترجمته لـ(character)بـ(الطبع المتفرد). اما مصطلح(personal) ،فهو متداخل مع السابق من حيث انه قد يشير الى طباع الشخصية ايضاً ،ويصعب تمييزه عن[character] ،الا ان هناك اتفاق حول اغلبية ارتباطه بحديث الشخصية ،وتغيير ذاتها من شخصية الى اخرى بأستعمالها

ضمائر الشخصية المختلفة ،التي تتخفى او تتقنع ورائها ،اذ كثيراً ما يرتبط بضمائر السارد التي يضعها المؤلف على لسانه لكي يقبع وراءه ،فالـ[personal]وهو دور [Role] الشخصية وموقعها في النص ،بينما الـ[character] هو طباع وملامح وصفات هذا الدور [Role].
مصطلح [persona] غالباً ما يرتبط بمرجعه القديم [Mask] القناع الذي تتنكر الشخصية به لتظهر بدور وبشخصية اخرى امام الجمهور على المسرح ،فالغاية منه خلق شخصية اخرى "وهذه الصفة-اي اخفاء ملامح الشخصية الاصلي-هي صفة مشتركة لجميع الاقنعة عبر التاريخ وفي جميع انحاء العالم ابتداءً من العصر لحجري وحتى العصور الحديثة [...] وفي الواقع فأن مصطلح القناع الذي نحن بصدده مصطلح شائك وغير محدد الملامح وغالباً ما يتداخل [...] مع مصطلح مقارب هو مصطلح [الشخصية] او [الشخصية المتخيلة] persona [...] التي يخلقها الشاعر ،وقد يشير احياناً الى قناع الشاعر .وهكذا يصبح هذا المصطلح – القناع،والشخصية المتخيلة-مترادفين تقريباً.[...]
والواقع ان مصطلح الشخصية المتخيلة persona قد استخدم بشكل خاص من قبل الشاعر الامريكي ازراباوند والذي اصدر مجموعة شعرية تحمل العنوان ذاته persona حاول فيها ارتداء اقنعة بعض الشخصيات التاريخية ."[١]
((كما انه في بعض الشعائر البدائية كان يمثل لبس القناع تشوقاً للوصول الى حالة غيبية مستقبلية ،فهو يساعد مرتديه على تحويل نفسه من حالة الى اخرى ،عبر التجرد من اناه وحلول اناً اخرى فيه ،فهو بمثابة حلقة الوصل ما بين الطبيعة والفن او ما بين الظاهر والباطن ،وغير الغيبي والغيبي وغير المرئي وغير المرئي ،وهو حال من احوال الصوفية غايته التماهي مع الاخر او الذات الاخرى الموجودة في الانسان .اذ ان الشخصية الانسانية واقعاً مكونة من سلسلة من الذوات او الاقنعة التي تشكلها ويخاقها من يحيط به[٢]،"ومن هنا نرى استخدام القناع [...] يهدف الى تحقيق وظيفة صوفية ورؤيوية .."[٣]

(٣)معجم المصطلحات الادبية الحديثة:٦٩.
(٤)معجم المصطلحات الادبية :١٧٩-١٨٠.
(٥)موسوعة نظرية الادب :٦٠٢.
[١] مدارات نقدية:٢٥٠-٢٥١.
[٢](٣) م.ن :٢٥٤-٢٥٥.
[٤] م.ن :٢٥٧ .

الا ان مسألة القناع وارتباطه بالشخصية الحقيقية (persona) ،تثير تداخلاً احياناً بين الواقع الحقيقي وغير الحقيقي بين الذات الثانية الذات الواقعي .بين الممثل والدور الممنوح له ،والذي يجب ان يقوم به . [٤]

ولكن على كل حال ،فقد غدت "الكثير من الدراسات والتحديدات النقدية الحديثة عند حديثها عن مصطلحي القناع [Mask]والشخصية الدرامية المتخيلة [persona] ،انما تتحدث عن ظاهرة فنية واحدة ،لذا بات من المبرر تماماً هدم الحواجز بين هذين المصطلحين". [١]
لذا نقترح ترجمة [personal] بـ[الشخصية المتخيلة] –أي (personal fictional)- بعد ايضاح الفرق بين (character) [بالطبع المنفرد] لدور الشخصية المتخيلة –persona و(persona) دور الشخصية المتخيلة – personal fictional role نأتي على ايضاح مفهومها في النقد السردي ،ومعرفة مدى معرفتهم لهذا الفرق بين المصطلحين .

(مفهوم الشخصية في النقد السردي)

الشخصية عند بعض نقدة العرب ،علامة من العلامات اللغوية التي تضم تحت جوانحها الدال والمدلول ،وهي تعيش داخل الرسالة او النص السردي حالها كحال بقية العلامات (من مكان واحداث وسارد وزمان ...) ،فهي ليست انساناً واقعياً ،بل كائن لغوي مستفاد او معطى في النص .مبني ببناء لغوي خاص . [٢]
كما ان التصور التقليدي للشخصية كان "يعتمد اساساً على الصفات مما جعله يخلط كثيراً بين الشخصية لحكائية (personnage) [[E] personal] والشخصية في الواقع العياني (personane) [person [E]الشخص] ،وهذا ما جعل [ميشال زيرافا] يميز بين الاثنين عندما اعتبر الشخصية الحكائية [personal] علامة فقط على الشخصية الحقيقية [person] :
[ان بطل الرواية هو (شخص) (personne) في الحدود نفسها التي يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص" [٣] يضاف الى هذا كله "ان هوية الشخصية الحكائية ليست ملازمة لذاتها ،اي ان حقيقتها لاتتمتع بأستقلال كامل داخل النص الحكائي؛اولاً لأن بعض الضمائر التي تحيل عليها انما تحيل في الحقيقة كما يؤكد [بنفيست] على ما هو ضد –الشخصية،أي على ما هو ليس بشخصية محددة ،مثال ذلك :ضمير الغائب ،فهذا الضمير في نظر (بنفيست) ليس الا شكلاً لفظياً وظيفته ان يعبر عن اللاشخصة [كذا] .لأن القارئ نفسه يستطيع ان يتدخل برصيده الثقافي وبصوراته القبلية ليقدم صورة مغايرة عما يراه الآخرون عن الشخصية الحكائية .وهذا ما عبر عنه (فيليب هامون) [...] عندما رأى بأن الشخصية في الحكي [أي القصة] هي تركيب جديد يقوم به القارئ اكثر مما هي تركيب يقوم به النص .

وعندما قال (رولاندبارت) معرفاً لشخصية الحكائية بأنها نتاج عمل تأليفي) كان يقصد ان هويتها موزعة في النص عبر الاوصاف والخصائص الي تستند الى اسم (علم) يتكرر ظهوره في الحكي " [٤]
كما ان " الشخصية في الرواية او الحكي عامة ،لا ينظر لها من وجهة نظر التحليل البنائي العامة الا على انها بمثابة دليل (signe) [اي علامة] له وجهان احدهما دال [...] والآخر مدلول [...] ،وهي تتميز عن الدليل اللغوي [اي العلامة اللغوية] اللساني من حيث انها ليست جاهزة سلفاً ،ولكنها تحول الى دليل ،فقط ساعة بنائها في النص ،في حين ان الدليل اللغوي له وجود جاهز من قبل .[...] ،وتكون الشخصية بمثابة دال من حيث انها تتخذ عدة اسماء او صفات تلخص هويتها ،اما الشخصية كمدلول ،فهي مجموعة ما يقال عنها"[٢] بواسطة جمل متفرقة في النص او بواسطة تصريحاتها ،وأقوالها وسلوكها .وهكذا فأن صورتها لا تكتمل الا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته ،ولم يعد هناك شيء يقال في الموضوع .ولهذا السبب لجأ

---

(١) مدارات نقدية : ٢٥٢
(٢) ينظر مدخل الىالتحليل النبوي للنصوص :١٠٠-١٠٣.والنقد والاسلوبية:١٦٨-١٦٩
(٣) بنية النص السرد:٥٠-٥١.

(٤)(٢)(٣) بنية النص السردي:٥٠-٥١.

بعض الباحثين الى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ لأنه هو الذي يكون بالتدريج –عبر القراءة-صورة عنها . [٣]

في حين يرى ناقد آخر ان مفهوم مصطلح (الشخصية) في النقد السردي يقترب من مفهوم الشخص لغة ،وهذا غير صحيح وقد بينا الفرق بينهما سابقاً . [٤]

ويعرف الغانمي الشخصية بـ"هو الذي يقوم [كذا] بالفعل الذي يتم سرده" .[٥]وهذا التعريف ينطبق على مصطلح (personal) ،بصفتها –أي الشخصية المتخيلة- دوراً في النص السردي ،بينما يعرفها بحراوي تعريفاً اوفى من تعريف الغانمي هذا اذ يقول بشأنها –أي personal – "ان الشخصية الروائية ليست هي المؤلف الواقعي وذلك لسبب بسيط هو ان الشخصية محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محددة يسعى اليها ."[٦]ويرى ان القراءة الساذجة قد تؤدي الى سوء الفهم او التأويل والخلط بين الشخصيات التخييلية والاشخاص الاحياء (person) او تطابق بينهما.[٧] وهكذا يجب ان لا ننسى –كما يقول تودوروف-ان قضية الشخصية هي قبل كل شيء قضية لسانية او لغوية فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى (كائنات من الورق،او على الورق [كما يقول بارت] ومع ذلك فأن رفض وجود اية علاقة بين الشخصية [personal] والشخص [person] يصبح امراً لا معنى

له ،وذلك ان الشخصيات تمثل الاشخاص فعلاً ولكن ذلك يتم طبقاً لصياغات خاصة بالتخيل. [١]

"وعلى هذا يمكن القول بأن الشخصية الروائية ليست سوى مجموعة من الكلمات ،لا اقل ولا اكثر ،اي شيء اتفاقياً او [خديعة ادبية] يستعملها الروائي عندما يخلق شخصية ويكسبها قدرة ايحائية كبيرة بهذا القدر او ذاك"[٢].

وينسجم هذا التعريف مع المفهوم اللساني للشخصية الذي دافع عنه معظم النقاد البنيويين ،فهذا تودوروف يجرد الشخصية من محتواها الدلالي ويتوقف عند وظيفتها النحوية فيجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية لتسهل عليه ،بعد ذلك ،المطابقة بين الفاعل والاسم الشخصي (للشخصية) .بل ان فيليب هامون يذهب الى حد الاعلان عن ان مفهوم الشخصية ليس مفهوماً (ادبياً) محضاً وانما هو مرتبط اساساً بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص ،اما وظيفتها الادبية فتأتي حيث يحتكم الناقد الى المقاييس الثقافية والجمالية [٣].

"وتمشياً مع نفس التصور اللساني [كذا] يعمد بعض الباحثين الى تحليل الشخصية الروائية بوصفها وحدة دلالية قابلة للتحليل والوصف اي من حيث هي دال ومدلول وليس كمعطى قبلي وثابت .ومن هذه الناحية يلتقي مفهوم الشخصية بمفهوم العلامة اللغوية حيث ينظر اليها كمورفيم فارغ في الاصل سيمتلئ تدريجياً [كذا] بالدلالة تقرض في قراءة النص [...] ان مدلول الشخصية ،او (قيمتها) اذا اردنا استعمال المصطلح السوسوري ،لا ينشأ فقط في تواتر العلاقات والنعوت والاوصاف المسندة للشخصية ،ولا من التراكمات والتحولات التي تخضع لها قبل ان تستقر في وضع نهائي آخر النص ،ولكن ذلك المدلول يتشكل ايضاً من التعارضات والعلاقات التي تقيمها الشخصيات داخل الملفوظ [اي الكلام او النص] الروائي الواحد .ويعني هذا الامر من وجهة نظر بنيوية ان لا نسعى دائماً الى المطابقة بين الشخصية ومدلولها ،فهي وان كانت متوفرة على مدلول بارز لا نزاع فيه فأنه من غير الطبيعي اختزالها الى مجرد مدلول ". [٤]ويقدم الناقد السوري عدنان بن ذريل عدة تعريفات للشخصية مختلفة بحسب الاتجاهات التي نظرت اليها .

١-الشخصية : "هي الفاعل في القضية السردية...وفي هذه الحالة تصبح الشخصية (وظيفة تركيبية)

---

(٤) ينظر : مساهمة في بويطيقا البنية الروائية الجنونية ، محمدسويرتي ، عالم الفكر ، الكويت ، ج ١٨ ، ع١ ، ١٩٨٧ : ١٩٨٩

(٥)اقنعة النص :سعيد الغانمي ، دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد،ط١٩٩١،١ : ١٤٤.

(٦)(٧) بنية الشكل الروائي:٢١٣.

(١) ينظر:النقد والاسلوبية:٢٦٩.وبنية الشكل الروائي:٢١٣-٢١٤.

(٢)(٣) بنية الشكل الروائي :٢١٣ .

(٤)م.ن : ٢١٣-٢١٤ .

(٥) النقد والاسلوبية : ٢٧٢ .

صرفة." [٥]

٢-الشخصية :مجموعة الصفات التي حملت على الفاعل-عبر تسلسل السرد في المسرود وهذا المجموع-اي مجموعة الصفات-يكون منظم تنظيماً مقصوداً حسب تعليمات المؤلف الموجهة نحو القاريء ،والذي عليه اعادة بناء هذا المجموع . [١]

٣-الشخصية :"هي الشخص. [٢]

الا اننا نرى ان ألطف تحديد لمفهومي الشخصية والشخص وأصوب رأي هو ما دلا به الناقد المغربي محمد سويرتي اذ يقول بشأنهما "ان للشكل علاقة بمفهوم الشخصية الروائية كما للمضمون علاقة بمفهوم الشخص لا بمرجعه ،اي الشخص الواقعي [...] [اذا] يعني الشخص الانسان الفرد كما هو موجود في الواقع [person] ،اي ذلك الانسان الحي الذي يعمل ويعيش ويفكر ويشعر ويرغب في معنى الشيء ،كما يفرح ويحزن ،يسعد او يشقى،يتاح وينام ،يستيقظ بعد حلم فيتصور او يتخيل ثم يتحدث ...انه انسان من لحم ودم [...] ،اما الشخصية فلا يقصد بها مجموع الخصائص والمميزات النفسية الخاصة بالشخص الحي والتي هي موضوع المعرفة النفسية ،ولا السلوكات التي هي مجال بحث الانسية وعلم الاجتماع ،[بل] يقصد بالشخصية [personaity] ماهو شائع ومتداول الحديث عن الرواية ونقدها .انه المكون الذي يحاول به كاتب الرواية ،عن طريق اسلبة اللغة وفقاً لشفرة خاصة ونسق متميز ،مقاربة ذلك الانسان الواقعي الذي تشي اليه عادة بكلمة [person] للدلالة على الفرد الذي تتظافر عوامل طبيعية واقتصادية واجتماعية في تكوين جسمه ونفسيته" [٣] .

فالشخصية ،في العالم الروائي،ليست لها وجود واقعي بقدر ما هي "مفهوم تخييلي تشير اليه التعابير المستعملة في الرواية للدلالة على الشخص ذي الكينونة المحسوسة الفاعلة التي تعانيها كل يوم .هكذا تتجسد على الورق فتتخذ شكل لغة وشكل دوال مرتبة منطقياً او انزياحياً نتج عنه انحراف عن القاعدة والمعيار في اتجاه توليد الدلالة في ذهن القاريء بعد فكه شفرة العلامات الدالة .كما ان الشخصية هي مدلولات هذه العلامات في تراصفها وتناسقها هنا،ويمكن ان تكون العلامة حرفاً او كلمة او عبارة او جملة ،ثم ان الاقوال والافعال والصفات الخارجية والداخلية والاحوال الدالة عليها العلامات ،هي ما يحيل الى مفهوم الشخصية لا الشخص ،لأننا في الوقت الذي نحاول فيه فهم حوارية اللغة تمنح من جميع مجالات الحياة المعرفية ،نستحضر المفاهيم لا الاشخاص كما نستحضر الدلالات لا المرجع [...] وبالاضافة الى ذلك [فأن] الشخصية [personality] تمتاز الى الجانب الوظيفي [اي الادوار roles داخل النص]بينما تمتاز الشخصية [person] الى الجانب المفهومي [اي

الحقيقي والواقعي real] وبأن احدهما موجود [person] والآخر كائن او ينبغي ان يكون [personality] ،كما ان احدهما قناع [personality] والآخر حقيقة [person real] ". [٣] ويرى كل من عبد الملك مرتاض [٢] وسعيد يقطين [٣] وعبد العالي بو طيب [٤] ،مذهب سويرتي في مفهوم الشخص والشخصية .

كما يرى سويرتي ان اغلب نقدتنا العرب يمنى العيد، سيزا قاسم وغيرهم-ويمكننا ان نضيف دراسة الناقد عبد الله ابراهيم الذي لا يميز في دراسته بين دور الشخصية التخييلية (personality) وبين صفاتها وطبائعها (character) [٥]. يخلطون بين مصطلحي الشخصية (personality) بصفتها بناءً نصياً (او كائناً تخييلياً)لا يحيل على مرجع ما والشخص (person) الواقعي او الحقيقي[٦] .

---

(١) لنقد و الاسلوبية :٢٧٢.

(٢) ينظر:م.ن :٢٧٣.

(٣) النقد البنيوي والنص الروائي : ١/ ٦٩ .

يتضح مما سبق من عرض مفهوم الشخصية عند نقادنا هؤلاء انهم لم يستعملوا مصطلح (character)،بل استعملوا مكانه (personality) ليحمل معنى الشخصية المتخيلة من حيث دورها في النص ومن حيث صفاتها .وهذا خلط غير مسوغ.وتحميل يأباه اصل الاستعمال لمصطلح (personality).

(اشكال الشخصيات)

تختلف اشكال الشخصيات وانواعها من ناقد لآخر بحسب ثقافته وطبيعة النصوص المنقودة ،اذ لكل نص شخصياته التي يفترق بها عن غيره ،ونحن سنضيف اصطلاحات اشكال الشخصية حسب الاتجاهات ،فمن النقاد من اخذ بطريقة (بروب،وبريموند،وكريماس)ومنهم من اخذ بمهيع (تودوروف وهامون)في تصنيف الشخصيات ،ومنهم من ألتزم بالتصنيف التقليدي او الكلاسي الذي اتى به الكاتب الروائي (ا.م.فورستر).

---

(١) النقد البنيوي والنص الروائي : ٦٩/١ - ٧١.
(٢) ينظر : في نظرية الرواية : ٨٥ - ٩٨ .
(٣) ينظر : قال الراوي : ٨٧ – ٩١.
(٤) ينظر : مستويات دراسة النص الروائي : ٤٣ – ٥٠.
(٥) ينظر : البناء الفني لرواية الحرب في الواحد : ٨٥ – ٨٦ وما يليها .
(٦) ينظر : النقد البنيوي والنص الروائي : ٤٣/١ – ٦٣.

أولا : اشكال الشخصيات عند بروب في نقدنا السردي.

هنالك سبع شخصيات او ادوار توصل اليها بروب في دراسته للحكاية العجيبة ،فبروب لم يدرس الشخصيات من حيث بناها النصية او التركيبية بل درسها ضمن محورها الدلالي وما تؤديه من افعال او وظائف داخل النص وبالتالي فليس لها وجود حقيقي او مزايا طبعية خاصة بها ،بل هي عناصر تلجأ اليها القصة لربط وحداتها ولتوضيحها وللتمييز بين مختلف الاحداث والاعمال فيها ،فهم –اي الشخصيات-وظائف تتمثل مادياً ليس الا.

وتختلف تسميات-اي مصطلحات-هذه الشخصيات السبع التي صنفها بروب عند نقادنا العرب ،فهي مثلاً:

عند صلاح فضل[١]	جمال كديك[٢]	مؤلفات مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص[٣]	عدنان بن ذريل[٤]	حميد لحمداني[٥]	السيد ابراهيم[٦]	عبد العالي بو طيب[٧]
١-المعتدي او الشرير	١-المعتدي او الشرير	١-المهاجم	١-الشرير	١-المعتدي او الشرير	١-الشرير	١-المعتدي او الشرير
٢-المعطي او الواهب	٢-الواهب	٢-الواهب	٢-واهب النعم	٢-الواهب	٢-المانح	٢-المانح
٣-المساعد	٣-الظهير	٣-المساعد	٣-المساعد	٣-المساعد	٣-المعين	٣-المساعد
٤-الاميرة	٤-الاسيرة	٤-الالتماس	٤-البطلة	٤-الاميرة	٤-الاميرة	٤-الاميرة
٥-الحاكم او	٥-الباعث	٥-الموكل	٥-القاتل او	٥-الباعث	٥-المرسل او	٥-المرسل او

---

(١) نظرية البنائية في النقد الادبي:٩٣-٩٤.
(٢) السيميائيات السردية بين النمط السردي والنوع الادبي:ضمن بحوث (السيميائية والنص الادبي):٢٨٢.
(٣) مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:٥٧-٥٨.
(٤) النقد والاسلوبية:١٠٢ و ١٧٤.
(٥) بنية النص لسردي:٢٥.
(٦) في نظرية الرواية:١٨.
(٧) مستويات دراسة النص الروائي :٦٣-٦٤ و ٨٩.

الآمر			الوكيل			الموكل
٦-البطل	٦-البطل	٦-البطل	٦-البطل او البطل الحقيقي	٦-البطل	٦-البطل	٦-البطل
٧-البطل الزائف	٧-البطل المزيف	٧-البطل المزيف	٧-البطل المزيف	٧-البطل الزائف	٧-البطل المزيف	٧-البطل المزيف

ثانيا : اشكال الشخصيات عند كلوديريموند في نقده السردي

والشخصية عند بريمون لايختلف مفهومها عن فهم بروب لها السابق ،اما مصطلحات اشكال الشخصيات التس صنفها بريمون ،فلم نعثر عليها في نقدنا السردي العربي ما خلا عرض يتم ورد للناقد المغربي الدكتور حميد لحمداني ،ويبدو ان هذه المصطلحات مهجورة وغير مستعملة على مستوى التطبيق ،والمصطلحات هي :

١-المنفعل ويسميه بالمستفيد ايضاً ،وهي الشخصية المتأثرة بمجريات الاحداث .ويقابل البطل عند بروب.

٢-الفاعل ويسميه بالحليف ايضاً،ويقابل البطل عند بروب.

٣-المحرض.ويقابل الباعث عند بروب.

٤-الحامي.ويقابل الواهب عند بروب.

٥-المحبط.ويقابل المعتدي او الشرير عند بروب.

٦-محصل الاستحقاق. (١)

ثالثا : اشكال الشخصيات عند سوريو في نقدنا السردي.

وهو كسابقه وجوده نادر ،ولم نجده سوى عند الناقد المغربي حسن بحراوي والدكتور صلاح فضل عند عرضه لأشكال الشخصيات وأنماطها عند الغربيين ومصطلحات سوريو هي:

١. البطل:وهو زعيم اللعبة السردية،وهو ايضاً الشخصية التي تعطي للحدث حركيته والتي يسميها سوريو بـ(القوة التيماطيقية)-اي الفاعلة-.

٢. البطل المضاد:وهي شخصية ضد اتجاه البطل ،وتعرقل قوته الفاعلة (التيماطيقية)ويسميها سوريو بـ(القوة المعاكسة).

٣. الموضوع:وهو غاية البطل المنشودة ،ويمثل شخصية عند سوريو بصفته (قوة جاذبية).

٤. المرسل:وهي تلك الشخصية التي تكون موجودة في وضع يؤثر على اتجاه (الموضوع).

٥. المرسل اليه:وهي تلك الشحصية المستفيدة من مجريات الاحداث ،اذ سيؤول اليها الموضوع.

٦. المساعد:وهي الشخصية التي تمثل القوة التي تساعد المحاور والقوى السابقة. (٢)

رابعا : اشكال الشخصيات عند كريماس في نقدنا السردي.

استطاع كريماس ان يستعيد ويطور محاولات كل من بروب وسوريو ليبني من خلال بحثيهما قواعد اكثر كمالاً اذ اصبحت دراسته للفاعل-اي الشخصية- الانموذج الاشهر والاكثر تداولاً في دراسة الشخصيات في نقدنا السردي اليوم ،فكريماس ينطلق في دراسة الشخصيات من منطلق دلالي ،اذ يدرسها –اي الشخصيات-

(١) ينظر:بنية النص السردي:٤٣.

(٢) ينظر:بنية الشكل الروائي:٢١٩ . ونظرية البنائية في النقد الادبي :١٦١-١٦٢.

بصفتها فواعل دلالية (Actant)*،وتختلف مصطلحات دراسة الشخصيات التي وصفها كريماس عن بعض نقادنا العرب فهي مثلاً:

عند محمد مفتاح[١]	انور المرتجي[٢]	محمد ناصر العجيمي [٣]	السيد ابراهيم [٤]	مؤلفات مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص [٥]
١-البطل	١-الذات	١-الفاعل	١-الفاعل	١-الذات
٢-الموضوع	٢-الموضوع	٢-الموضوع	٢-المفعول	٢-الموضوع
٣-المرسل	٣-المرسل	٣-المؤتي	٣-المرسل	٣-الموجه
٤-المرسل اليه	٤-المتلقي	٤-المؤتى اليه	٤-المستقبل	٤-الموجه اليه
٥-المساعد	٥-المساعد	٥-الظهير او المساعد	٥-المعين	٥-المساعد
٦-العائق	٦-المعارض	٦-المعارض	٦-المناوئ	٦-المعارض

اما بقية النقاد العرب فهم يختلفون حول المصطلح السادس فمنهم من يصطلح عليه بـ(العائق)[٦] ،ومنهم من يسميه بـ(المعاكس) [٧] ،ومنهم من يطلق عليه (المعارض) [٨] ،

ومنهم من يرتأي الاصطلاح عليه بـ(المعيق) [٩].وينتج لنا تفاعل هذه الشخصيات ،ثلاث علاقات يصطلح عليه نقادنا بـ:

١-علاقة الرغبة*:وتجمع هذه العلاقة بين (الذات العاقلة)وما ترغب فيه [١٠] الموضوع وتنتج هذه العلاقة عدة ملفوظات تسمى : (الملفوظات السردية) وهي تنقسم الى قسمين :

أ- ملفوظات ذات الحالة [١١] :وبعضهم يصطلح عليه بـ(ملفوظ الكيان) [١٢] ،وهو الملفوظ الذي يبين علاقة الذات بالموضوع ويرمز لذات الحالة بـ(S١)او (ذ)او(ف)اما الاتصال فيرمز له بـالرمز(٨) والموضوع فيرمز له بـ(o) او(م).او انفصالهما ،ويرمز بالانفصال بالرمز (٧).

ب-ملفوظ الانجاز :ويسمى ايضاً بـ(ملفوظ الفعل) وهو انجاز ذات الحالة للموضوع حسب رغبتها ومن اتصالها بالموضوع او انفصالها وينعته غريماس بـ(الانجاز المحول) ،ويخلق لنا هذا الانجاز الى خلق ذات جديدة تسمى بـ(ذات الانجاز) ،وهي قد تكون نفسها المتمثلة لذات الحالة .وقد تكون غيرها.

وهذان الملفوظان يقابلان اوصاف وحالات واوصاف وحالات وافعال الشخصية او الذات الفاعلة وينتج عن علاقة الملفوظات بعضها ببعض والتحولات الاتصالية او لانفصالية ما يسمى بـ(البرنامج السردي).وهو مفهوم

---

* بينا في مبحث الاحداث علة تفضيلنا لمصطلح (الفاعل) ترجمة لـ(Actant) على مصطلح العامل ،وأوضحنا الفرق بين الفاعل والعامل وبين الفاعل والممثل .

(١) دينامية النص (تنظير وانجاز) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت،ط٢،١٩٩٠ : ١١٧ .

(٢) حول القيمة المهيمنة:١٩٥.

(٣) في الخطاب السردي:٣٨.

(٤) في نظرية الرواية:٢٨.

(٥) مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:٩٧.

(٦) في اذينا القصصي المعاصر:١٣٩-١٤٠.

(٧) الالسنية والنقد الادبي.

(٨) بنية النص السردي:٣٦.

(١) تقنيات السرد الروائي:٥٣.

* ويطلق عليه جميل شاكر و سمير المرزوقي محور (الاتصال والانفصال) ، ينظر : مدخل الى نظرية القصة : ٦٥ و ٧١-٧٢ .

(٢) ينظر: في الخطاب السردي:٤١.ومستويات دراسة النص الروائي :١٠٨.

(٣) ينظرمستويات دراسة لنص الروائي : ٨-١.

(٤) في الخطاب السردي:٤١.

اجرائي قابل للأتساع والاختصار ،يشير الى افعال او علاقة الذات الفاعلة بالموضوع وتحولات هذه العلاقة (o) [1]،وهناك نوعين من البرامج السردية هما:

١-البرنامج السردي البسيط:وهو البرنامج الذي يقوم على ابراز فعل انجازي واحد لفاعل واحد يتوفر فيه قلب الحالة البدئية التي يسير وفقها الفاعل (سواء كانت هذه الحالة حالة اتصال الفاعل بالموضوع ام حالة انفصاله عنه)الى حالة او وضعية نهائية.ويسمى سير هذه التقلبات بـ(المسارات السردية) [2] ،وخطوات هذه المسارات هي :

أ. الانجاز:وهو الفعل الصادر من الذات الفاعلة بهدف نقل وضعها الابتدائي الى وضع نهائي.[1]وهناك نوعين من الانجاز:

١-الانجاز الانعكاسي[2] : وهو ان من يقوم بالفعل هو فاعل الحالة والممثل نفسه في لوقت ذاته ،ويطلق عليه بعضهم مصطلح (الاكتساب) [3].

٢-الانجاز العبوري[4]: وهو ان من يقوم بالفعل هما فاعلان مختلفان ،والمستفيد منه احدهما ،ويطلق عليه بعضهم مصطلح (الوصل) [5].

ب. الكفاءة:وهو تحقق شرط الكفاءة والقدرة على الفعل من الفعل ،اذ يشترط في الفاعل اربع علامات من الصيغ هي : (الرغبة في الفعل ،ووجوب الفعل ،والقدرة عل الفعل ومعرفة الفعل)*،اذ لابد لكل فاعل من توفره على هذه العناصر التأهيلية، [6] وهناك عدة انواع من الانجاز هي :

١. الانجاز الرئيسي:وهو تغيير الفاعل الرئيسي لعلاقة وصفه بموضوعه.

٢. الانجاز الاستعمالي او التأهيلي:وهو انجاز برنامج ثانوي ليس له علاقة بموضوع الفاعل الرئيسي داخل البرنامج الرئيسي. [7]

٣. التحفيز او فعل الفعل :وهو علاقة المرسل بالمرسل اليه،او علاقة الفاعل بالمرسل اذ ان التحفيز هو علاقة بين فاعلين وهذه العلاقة تكون تراتبية لكون نشاط الفاعل الاول هو

الذي يحدد ويوجه نشاط الفاعل الثاني فالاول يسمى مرسلاً او (المحفِّز) والثاني مرسلا اليه او (المحفَّز)-اي المتلقي- ان ما يربط الاول بالثاني هو طابع التأثير والتأثر او الاقناع والانصياع. [1]

---

(٥) (٦) م.ن :١١٣.

(١) ينظر:النقد الاسلوبي:١٣٨-١٣٩ .ومدخل الى نظرية القصة:١٣٣-١٣٥.
(٢) مستويات دراسة النص الروائي : ١١٥
(٣) في لخطاب السردي : ٥١
(٤) مستويات دراسة النص الروائي : ١١٥
(٥) في لخطاب السردي : ١١٥
* يصطلح على هذه العناصر مصطلح (مكيفات الفعل)،ينظر:مدخل الى نظرية القصة،١٣٧ والنقد والاسلوبية: ١٣٥ . وفي الخطاب السردي: ٥٧-٦٠ ،ويختلف ترتيبها من ناقد الى آخر فهي عند جميل شاكر وسمير المرزوقي مرتبة هكذا (ارادة،معرفة،قدرة،فعل) وعند ذريل هكذا (ارادة،وجوب،معرفة،قدرة) وعند العجيمي (الوجوب ،الرغبة ،القدرة والمعرفة) ،ينظر: مدخل الى نظرية القصة:١٣٧ والنقد والاسلوبية:١٣٥ وفي الخطاب السردي ٥٧-٦٠ ،ونرى ان (معرفة الفعل) تسبق (الرغبة في الفعل) وهذه تسبق بدورها (ارادة الفعل)لأن الارادة غير الرغبة ،فالرغبة حاثة على نشوء الارادة،و(ارادة الفعل)تنشئ (القدرة على الفعل)-اي انجاز لفعل-ولا نعلم حقيقة سبب اضطراب هؤلاء النقاد في ترتيبهم الذي عرضناه ،مع العلم انهم يشتقون منابع احالاتهم في هذا الترتيب على كتاب (غريماس) (الدلالة البنيوية)!!!
(٦) ينظر : مستويات دراسة النص الروائي : ١١٥ – ١١٧
(٧) م . ن : ١١٧

٤. الجزاء:وهو الفعل النهائي الذي ينتهي بنتائج فعل الفاعل ،فهو يؤطر العلاقة بين لفاعل والمرسل ،ويقوم المرسل اليه فيه بتقييم النتائج المتوخاة من البطل او الفاعل. [٢]

٢. البرنامج السردي المعقد او المركب:وهو البرنامج الذي يقوم على فعل فاعلين ،هما الفاعل (البطل) والفاعل المضاد*(المعارض او المناوئ او العدو)[٣] وهو يسير على وفق قواعد هي:

أ-المواجهة او الصراع : وهي التي تجمع بين الفاعل والفاعل المضاد حول موضوع ما ،فنحن امام برنامجين متضادين ومتلازمين يتميزان بالصراع ،اذ ان نجاح احدهما يعني اخفاق الآخر والعكس صحيح ،وللحصول على الشيء المتصارع عليه اربعة اشكال ،اثنان منهما تتم وفق تحول اتصالي وهو الاستيلاء عليه وتخلله او منحه للفاعل ،اما الآخران منهما تحولان انفصاليان،وهما التخيلي التنازل عن الشيء ،او نزع ملكيته من المستولي عليه[٤]

ويمر الفاعل او(البطل) بعدة اختبارات قبل المواجهة يصطلح عليها نقدنا بـ:

١. (الاختبار الترشيحي)او (التأهيلي):وهو الاختبار الذي يكتسب من خلال البطل او الفاعل الكفاءة وطاقة الانجاز لتحقيق الموضوع. [٥]
٢. (الاختبار الحاسم)او (الرئيسي):وهو الاختبار الذي يجري بين الفاعل والفاعل المضاد وتكون نتيجته اما بالنجاح بتحقيق الهدف اوالأخفاق.[٦]
٣. (الاختبار الممجد) او (التمجيدي) : وهو الاختبار النهائي الذي يحصل بين الفاعل (البطل) والمرسل ،وتتم فيه مكافئة البطل الحقيقي. [٧]

٢-علاقة التواصل:وهي علاقة المرسل بالمرسل اليه ،اذ تمر هذه العلاقة ضمن علاقة رغبة الذات بالموضوع [١] ،ويسمي جميل شاكر وسمير المرزوقي هذه العلاقة بـ(العمليات التعاقدية)ويقصدان به :هو كل عملية تحويل شيء من المرسل الى المرسل اليه سواء اكان هذا الشيء ذات طبيعة كلامية او قادية [٢] ،وتتمثل هذه العلاقة وفق المخطط الآتي:

(المرسل المرسل اليه*) [٣]

الذات الموضوع

---

(١) ينظر مستويات دراسة النص الروائي : ١١٨ .
(٢) م . ن : ١٢٣ – ١٢٤ .
* ويصطلح عليه كل من جميل شاكر وسمير المرزوقي بـ(الفاعل المضاد) بينما العجيمي يصطلح عليه بـ(الفاعل الضديد) ،ينظر :مدخل الى نظرية القصة : ١٣٦ ، وفي الخطاب السردي :٥٣.
(٣) ينظر : مستويات دراسة النص الروائي : ١٢٨
(٤) ينظر : مدخل الى نظرية القصة : ١٣٤ ، وفي الخطاب السردي : ٥١ – ٥٢ ومستويات دراسة النص الروائي : ١٢٨ – ١٣٠ .
(٥) ينظر : مدخل الى نظرية القصة : ٦٧ – ٧١ ، وفي الخطاب السردي : ٥٣ .
(٦) ينظر : مدخل الى نظرية القصة : ٧٦-٧١ ، وفي الخطاب السردي : ٥٣ .
(٧) ينظر في الخطاب السردي : ٤٠-٤١ ومستويات دراسة النص الروائي : ٦٥-٦٦ .

(١) ينظر في الخطاب السردي : ٤٠-٦١ ومستويات دراسة النص الروائي : ٦٥-٦٦ .
(٢) ينظر : مدخل نظرية القصة :٦٥-٦٦
* تجدر الاشارة الى ان المرسل اليه هنا لاعلاقة له بمتلقي رسالة او خطاب ،ولكنه عامل يدخل في تشكيل بنية الحكي الحديثة ويحدد وظيفة من الوظائف داخل هذه البنية ،لذلك ينبغي استبعاد اعتبار العامل المرسل اليه هنا مثلاً ،على انه القاريء ،بنية النص السردي ،هامش (*) : ٣٦.
(٣)(٤) بنية النص السردي:٣٦
(٥)(٦) ينظر : مدخل نظرية القصة :٦٥-٦٦

اذ ان المرسل (في هذا المخطط)هو الذي يدفع ويحث الذات في ان ترغب في شيء ما،اما المرسل اليه فهو الذي يقيم ويعترف للذات بنجاحها او اخفاقها في انجاز الموضوع الذي ترغب في تحقيقه . [٤] ويميز جميل شاكر وسمير المرزوقي ثلاث علاقات تعاقدية تربط المرسل بالمرسل اليه هي:

١-العقد الاجباري:وهي الاوامر السلطوية العليا التي يوجهها المرسل حسب موقعه المركزي في النص الى المرسل اليه ،والذي عليه وجوب التنفيذ لأن علاقته بالمرسل هي علاقة المرؤوس بالرئيس. [٥]

المرسل ← الرسالة ← المرسل اليه
(الآله) (التفويض) (الانبياء والاولياء والحكماء)
(قبول)

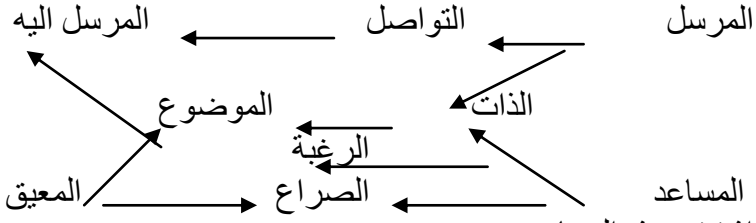
٢-العقد الترخيصي:وهو ترخيص المرسل وموافقته على افعال المرسل اليه.
ويمثل هذا العقد حرية الارادة الذاتية. [٦]

المرسل ← الرسالة ← المرسل اليه
(الترخيص و الموافقة) (حرية الارادة) (الانبياء والاولياء والحكماء)

٣-العقد الائتماني:وهو قيام المرسل بفعل اقناعي (غرضه الاختبار)او اقناع المرسل اليه بفعل ما ،يقوم هذا الاخير بتاويله –تأويل الفعل الاقناعي-على غير وجهته ،مما يوقعه في دائرة هذا الاختبار او التأويل المنعطف عن الحقيقة. [١]

المرسل ← الرسالة ← المرسل اليه
(الآله) (فعل اقناعي غرضه الاختبار) (قبول) (الانبياء والاولياء والحكماء)

٣-علاقة الصراع:وهي العلاقة التي تمنع او تحقق العلاقتين السابقتين،(الرغبة والتواصل)،وتنشأ هذه العلاقة من صراع (المساعد)و(المعارض) معاً ،فالاول يساند (الذات)،والثاني يسعى دوماً الى عرقلة وصول (الذات) الى هدفها (الموضوع) [٢] ومن هذه العلاقات الثلاث نحصل على شبكة سيرها وهي :



اذ تنتج هذه المحاور:
١-محور الرغبة الذات ← الموضوع
٢-محور التواصل المرسل ← المرسل اليه
٣-محور الصراع المساعد ← المعيق

خامسا : اشكال الشخصيات عند تودوروف في نقدنا السردي:

لم يضع تودوروف تصنيفاً لأنماط الشخصيات ،وانما درس علاقات الشخصيات بعضها ببعض ،وخلاصة القواعد التي يضعها تودوروف لدراسة هذه العلاقات هي:

١-مسانيد اساسية او قاعدية:وهي تتفرع الى :

([١]) ينظر : مدخل الى نظرية القصة :٦٦-٦٧.

([٢])ينظر:مستويات دراسة النص الروائي :٦٦-٦٧ وفي الخطاب السردي:٤١-٤٥.وبنية النص السردي:٣٦.

ا-الرغبة:وأبرز شكل لها هو الحب.

ب-التواصل:وهو كتم الاسرار،(كتم اسرار المقربين).
ج-المشاركة:وشكلها الابرز هو المساعدة.(مساعدة المقربين)

٢-قواعد الاشتقاق:وهي تتفرع الى :
أ-قاعدة التعارض :وهو يعني بها ان المسانيد الثلاثة الاولى (الرغبة،والتواصل، والمشاركة)يعارضها ثلاثة مسانيد ضدية هي:

١. الكراهية.ضد الحب (الرغبة).
٢. الجهر. ضد الاسرار (التواصل).
٣. الاعاقة. ضد المساعدة (المشاركة).

ب-قاعدة المفعولية :وهي تعني من سيقع عليه فعل هذه المسانيد القاعدية او التعارضية.[١]

سادسا : اشكال الشخصيات عند فيليب هامون في نقدنا السردي :

ويصطلح نقدنا العربي على هذه الاشكال بـ:

١-(الشخصيات المرجعية)[٢] او (الارجاعية)[٣]:

وهي الشخصيات التي لها وجود او مرجع واقعي تحيل عليه،وهي تكتشف في النص السردي عبر وعي المتلقي وثقافته .وتشمل الشخصيات المرجعية:

ا-الشخصيات التاريخية.(كـ(عمار بن ياسر) في النص الروائي).
ب-الشخصيات الاسطورية.(كـ(اينانا –اي عشتار-)في نص روائي).
ج-الشخصيات الرمزية.(كـ المضحي والكريم).
د-الشخصيات الاجتماعية.(كـ العامل،المجاهد،المناضل،المتشرد،...).

٢-(الشخصيات الواصلة)[٤] او (الاشارية)[٥]

والمصطلح الاول هو الترجمة الحرفية لـ(Embrayeurs) ،والثاني هو واصف له ،وكلاهما دقيق ،وان كنا نميل الى الثاني لمطابقته التعريف اكثر من الاول ،لأن معرفة الشخصيات هنا

يتوقف على الاشارات التي تشير اليها في النص وتعرّف وهي : الشخصيات التي تنوب عن المؤلف في سرد الاحداث داخل النص كالسارد بضمير (الانا) او (هو) ،فوجود هذه الشخصيات وهين التلفظ او فعل الكلام ،واحياناً يكون من الصعب الفصل بين كلام الشخصيات وكلام السارد المقتحم او المتدخل في مجرى حديث الشخصية ،اذ لابد حينها من الرجوع الى كافة الاشارات كالضمائر واسماء الاشارة وغيرها.

٣-(الشخصيات المتكررة)[١] او (التكرارية)[٢] او (الاستذكارية) [٣]:

---

[١] ينظر:تقنيات السرد الروائي:٥١-٥٢ ومدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:٩٧-٩٩ ومستويات دراسة النص الروائي :٩٨-١٠٤ والنقد البنيوي والنص الروائي :٩٠/١-٩١.

[٢] ينظر:سيميائية الشخصية الروائية(تطبيق آراء فيليب هامون على شخصيات رواية [غداً يوم جديد] للاديب عبد الحميد هدوقة)، شريبط احمد شريبط،ضمن بحوث السيميائية والنص الادبي:٢٠٣. وبنية الشكل الروائي:٢١٦-٢١٧ ومستويات دراسة النص الروائي :٥٠ و ٥٢ .والنقد البنيوي والنص الروائي:١١٠/١.

[٣] ينظر:مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:١٠١.

[٤] ينظر:مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:١٠١ ومستويات دراسة النص الروائي :٥٠ و٥٢ والنقد البنيوي والنص الروائي :١١١/١.

[٥] ينظر:تقنيات السرد الروائي:٢٠٣.

[١] ينظر:مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:١٠١.وبنية الشكل الروائي :٢١٧.

[٢] ينظر:النقد البنيوي والنص الروائي :١١١/١.

(٣) ينظر مستويات النص الروائي : ٥٠ و ٥٢ . وسيمائية الشخصيات الروائية : ٢٠٣

(٤) ينظر: مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص :١٠١ وبنية الشكل الروائي :٢١٧ و النقد البنيوي و النص الروائي :١١١/١ ومستويات دراسة النص الروائي :٥٠و٥٢

والمصطلح الاخير هو الادق ،اذ تعني (الشخصيات الاستذكارية) هي الشخصيات التي تكون موجودة فقد عند حدوث عمليات التذكر او رؤيتها في المقام من لدن الشخصيات الموجودة في النص ،ووظيفة هذه (الشخصيات المتذكرة) هي ملء معنى الاحداث الحاضرة وتنظيمها بأعطاء تفسيرات منطقية لها. [٤]

سابعا : اشكال الشخصية عند (ا.م.فوستر) في نقدنا السردي:

وهو اقدم نموذج كلاسي لتصنيف الشخصيات ،ويصطلح على اشكال الشخصيات عند الناقد الانجليزي فورستر في نقدنا العربي الحديث بـ:

١-الشخصية المسطحة:وهي الشخصية التي تتخذ في النص السردي دوراً ثانوياً ،وهي لا تتغير وان تغيرمجرى الاحداث.فهي ثابتة السلوك والفكر والتعرف ،وغالباً تكشف او تصور لنا الشخصيات الاخرى وفق نمطيتها وثباتها .فتعين القاريء او المتلقي على فهمها . [٥]

واهم المزايا التي تتصف بها الشخصية المسطحة :

١. " انها تدور حول فكرة او صفة واحدة.
٢. يمكن معرفتها بسهولة ودون عناء.
٣. لا تحتاج الى تقديمها ،اكثر من سيرة واحدة.
٤. انها لا تحتاج الى رعاية لكي تتطور ،بل تبقى على حالها من بداية الرواية حتى نهايتها.
٥. يمكن تذكرها بسهولة ،وبدون عناء ،بعد قراءة الرواية اذ انها تبقى كما هي في ذاكرة القارئ
٦. تكون في احسن حالاتها اذا كانت كوميدية ،اما اذا كانت تراجيدية ،فتصبح مملة وتبعث الضجر عند القارئ." [١]

ويدعو بعض نقدتنا هذه الشخصية بعدة مصطلحات مرادفة للسطحية هي (الشخصية الثابتة) او (السكونية) او (الثانوية) او (ذات البعد الواحد)او (الجامدة) [٢]

ونفضل المصطلح الاول لأنه الاقرب الى كلام فورستر[٣] ،ولأنه اكثر تداولاً وانتشاراً من بقية المصطلحات الواصفة له .

٢-الشخصية المدورة او المستديرة:وهي الشخصية المركزية او المحورية في النص السردي وتتخذ دوراً رئيساً فيه ،اذ بأفعالها يتغير مجرى السرد ،وتنمو الحبكة ،فهي شخصية نامية من حيث الفكر والسلوك والرؤية والموقف والتصرف على صعيد القصة. [٤]

ويصطلح عليها نقدتنا بعدة أصطلاحات مرادفة هي (الشخصية الدينامية)او (المحورية) او (الرئيسية) او(المعقدة) او (المتحركة) او (المكثفة) او (المتعددة الابعاد) او (المتغيرة) [٥] ونفضل المصطلح الذي ذكرناه لما سبق ذكره .ويضيف نقدتنا اشكالاً اخرى من الشخصيات التي استقوها من الغرب ،اصطلحوا عليها بـ:

---

(٥) ينظر النقد التطبيقي التحليلي: ٦٧-٦٨ ورسم الشخصيات في روايات حنامينه : فريال كامل سماحة ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط١، ١٩٩٩ : ٢٦-٢٩

(١) تحولات الشخصية في روايات عبد الرحمن منيف :محمد عبد الحسين هويدي الخزاعي ،رسالة ماجستير ،كلية التربية ابن رشد ،جامعة بغداد،١٩٩٨ :١٤.

(٢) ينظر:النقد التطبيقي التحليلي :٦٧- ٦٨ ورسم الشخصيات في روايات حنامينه :٢٦ –٢٩ ونظرية الرواية :١٩٩ –١٠١ وبنية الشكل الروائي :٢١٥ ومستويات دراسة النص الروائي :٧٩-٨٠ .وتحولات الشخصية في روايات عبد الرحمن منيف :١٤ –١٥.

(٣) ينظر:اركان القصة أ . م . مفورستر ، ت:كمال عياد جاد ، راجعه: حسن محمود ، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع – القاهرة ، ط١، ١٩٦٠ :٨٣.

(٤) ينظر:النقد التحليلي التطبيقي:٦٧- ٦٨ وبنية الشكل الروائي :٢١٥ ونظرية الرواية:١٩٩-١٠١ . ورسم الشخصيات في روايات حنامينه :٢٩-٣٠ ومستويات دراسة النص الروائي :٧٨-٨٠.

(٥) ينظر:النقد التحليلي التطبيقي:٦٧- ٦٨ وبنية الشكل الروائي :٢١٥ ونظرية الرواية:١٩٩-١٠١ . ورسم الشخصيات في روايات حنامينه :٢٩-٣٠ ومستويات دراسة النص الروائي :٧٨-٨٠.

١. الشخصية الاشكالية:وهي الشخصية التي تظهر دوماً تصادمها مع القيم الموروثة البائرة او مع الواقع ،فلا تستطيع الائتلاف معه ،فتعيش منطقة معزولة عنه. [١] .

٢. الشخصية الايجابية:وهي الشخصية التي تحمل دائماً احساساً وارادة باطنية قادرة على تغيير العالم. [٢]

٣. الشخصية السلبية:وهي الشخصية التي لا تبدي اي اهتمام بالواقع اذ تعزل نفسها عنه ،اذ تبدي اقصى قدر من الانسجام مع السلطة الثورة ،وتتحرك تحركاً ميكانيكياً او آلياً يفقد الحماس . [٣]

٤. الشخصية العميقة:وهي الشخصية التي تكون عالماً معقداً ومتناقضاً تنمو بداخله القصة ،وتكون في اغلب الاحيان ذات مظاهر او اوصاف متناقضة. [٤]

٥. الشخصية النموذجية:وهي الشخصية التي تمثل فئة او طبقة اجتماعية ما في زمان ما ومكان ما ،تتميز بأتجاه فكري او نشاط اجتماعي او صفات معينة ،فهي تكثيف لسمات اخلاقية واجتماعية وتاريخية في مرحلة ما. [٥]

٦. الشخصية النمطية:وهي الشخصية التي تكون لها صفات واضحة ومحددة ،وتحدد موقعها في الصراع الدائر بين الخير والشر او بين الحق والباطل بشكل واضح ،فمن السهل ملاحظتها ،وذلك لأن نمطيتها او هامشيتها متأتية من انحيازها اما لجانب الحق او الخير او الى جانب الشر او الباطل . [٦]

٧. الشخصية الفردية:وهي الشحصية التي تمتاز بمزايا تختلف عن انماط كل الشخصيات السابقة وذلك لأنها شخصية مزيجة من الواقع الانساني وعوالم اخرى (اسطورية او خرافية او غيبية)اذ تتمتع هذه الشخصية بحس وقابليات فريدة ،تجعلها مختلفة عن الشخصيات الانسانية الطبيعية المقابلة لها ،وبعضهم يسميها بـ(الشخصية الرمزية) وبعضهم يسميها بـ(الشخصية المفترضة). [٧] .

٨. شخصية الخيط الرابط:والمصطلح يعود اصله الى هنري جيمز ،ويعني به الشخصية التي تكون خاضعة لنطام الحبكة ،وهي تظهر لتقوم بوظيفة داخل التسلسل المنطقي للاحداث . [٨]

٩. الشخصية السيكولوجية:واصل هذا الاصطلاح يعود الى هنري جيمز ،ويعني به الشخصية التي تنقاد او تكون الحبكة وتطوراتها او نموها خاضعة لمجرى شعور الشخصية . [٩]

ويصنف سعيد يقطين في مشروعه النظري لدراسة الشخصيات ،فهو ينظر لدراسة الشخصيات من حيث الطابع المفهومي العام اذ يحدد فيه :

١. الشخصيات :من حيث صفاتها وعلاقاتها الاجتماعية ضمن الجماعة .
٢. الفواعل :وهي الشخصيات التي تضطلع بدور ما ،او تنجز فعلاً او حدثاً ما ،كيفما كان نوعه.
٣. العوامل:هي الفواعل التي تنجز افعالها على وفق معايير محددة ،او قيم خاصة. [١]

---

(١) ينظر :البناء الفني لرواية الحرب في العراق :١١٠.
(٢)(٢) ينظر: . رسم الشخصيات في روايات حناميه :٢٥/٢٤. وتحولات الشخصية في روايات عبد الرحمن منيف ،هامش*:١٦.
(٤) ينظر:بنية الشكل الروائي :٢١٦/٢١٥.
(٥) ينظر: . رسم الشخصيات في روايات حناميه :٣١/٣٠ وتحولات الشخصية في روايات عبد الرحمن منيف :١٨/١٧.
(٦) ينظر:تحولات الشخصية في روايات عبد الرحمن منيف :١٨.
(٧) م.ن :١٩.
(٨) ينظر:بنية الشكل الروائي :٢١٦ ومستويات دراسة النص الروائي :٨٠.
(٩) ينظر:بنية الشكل الروائي :٢١٦ ومستويات دراسة النص الروائي :٨٠.

وضمن هذا الاطار العام يحدد اصناف الشخصيات وهي عنده:
١-الشخصيات المرجعية:وهي نفسها عند هامون،ولكنها عند يقطين تنقسم الى قسمين:
ا-شخصيات مرجعية:لها وجود واقعي وتاريخي يشير اليه النص.
ب-شخصيات شبه مرجعية :وهي شخصيات من الصعب تحديد مرجعيتها التاريخية لغياب المعلومات عنها في النص ،او لأنها قد اجري عليها بعض التغييرات الفنية بحيث اصبحت غيرما كانت عليه في الواقع ،فتعيين مرجعية هذا الشخصية يتطلب قدرة تأويليه من المتطلع .
٢- الشخصيات التخييلية :وهي الشخصيات التي ليس لها وجود واقعي .
٣-الشخصيات العجائبية :وهي الشخصيات التي تلعب ادواراً فارقة وعجائبية ،فيما بيئتها تكمن في تكوينها وتشكيلها وافعالها ايضاً ،وهي قد تتداخل مع الشخصيات المرجعية والتخييلية . [٢]
وفي الفواعل يحدد نمطين من الشخصيات يطلق عليهما:
١. الفاعل المركزي:وهو الشخصية المحورية في النص بصفتها مركز جذب وتوجيه مختلف افعال الشخصيات الاخرى.
٢. الفاعل الاساسي:وهو الفاعل الذي يرتبط دوره ومركزه بدور ومركز الفاعل المركزي ،فهو مجرد تابع نرى فيه ردود فعله اتجاه افعال الفاعل المركزي ووجهات نظره حول تلك الافعال وتصرفاته حيالها ،فوجوده رهين او مرتهن بوجود الفاعل المركزي ،فهو

يلازم الفاعل المركزي ويواكب افعاله من بداية النص وحتى نهايته ،وفاعاله موجهة نحو الفاعل المركزي بالتحديد .وهو ينقسم الى قسمين :
ا-الفاعل الموازي الاول:وهو الفاعل الذي يوازي الفاعل المركزي في النص من حيث اهميته ومساحة دوره النصي ،فهو قد يمثل الوجه الثاني للفاعل المركزي.
ب-الفاعل الموازي الثاني:وهو المحرك المركزي لكل الافعال والاحداث (سواء كان ذلك بطريقة مباشرة او غير مباشرة) التي تصدر عن الشخصيات والفواعل ويسميه يقطين ايضاً (الفاعل الاكبر)و(الفاعل الوحيد) فهو يظهر قبل ظهور (الفاعل المركزي) و(الفاعل الموازي الثاني) وهو يحركهما بخلق المتاعب والمصاعب لهما ،وهو ما يعقد الحبكة ،ولا تنتهي الحبكة الا بالخلاص منه –اي يقابل العدو-. [٣]
اما العوامل فهي القيم التي يتصرف على وفقها الشخصيات والفواعل ويحددها يقطين:بـ(المقاصد) ويفرع لمقاصد الى :
١-مقاصد الفارس.
٢-مقاصد العالم وهي تتفرع الى :
ا-مقاصد ظاهرية او باطنية.
ب-مقاصد تظاهرية بائبة او خفية .
ج-المقاصد القريبة او البعيدة.
د-مقاصد موازية. [٤]
وهو يحدد –اي يقطين- فئتين من لعوامل بحسب (الدعوى المركزية)و(ضد الدعوى)قد شرحناهما في مبحث الاحداث ،هما:
١-الفئة العاملية الاولى :الدعوة المركزية،وتضم ثلاث عوامل:
ا-الصاحب:وهو الفاعل المركزي (محور) الدعوى.

---

(١) ينظر:قال الروائي:٩٢.
(٢) م.ن :٩٣-١٠٤.
(٣) ينظر:قال الراوي:١١٥-١٣٨.
(٤) م.ن :١٣٨-١٤٤.

ب-القرين:وهو مساعد الفاعل المركزي الذي اطلق عليه يقطين بـ(الفاعل الموازي الاول)او الذات الثانية له.
ج-الاتباع:وهو كل الشخصيات والفواعل اللذين ينضمون الى الصاحب او القرين ،مساندين لهما ومساهمين في تطوير احداث النص . [1]
٢-الفئة الثاني:ضد الدعوى،وتضم ثلاث عوامل ايضاً هم:

ا-الخصم:وهو (الفاعل الموازي الثاني)او المحرك الاساسي الذي يقف ضد اتجاه (الصاحب) و(القرين).
ب-القرين:وهو مساعد (الفاعل الموازي الثاني) –اي مساعد العدو- والذات الثانية له ولا يقل عنه فاعلية وتحريكاً للاحداث .
ج-الاتباع وهم كل الشخصيات والفواعل اللذين ينضمون الى الخصم ومساعده (اي القرين) ضد اتجاه اصحاب تنفيذ الدعوى –أي الفاعل المركزي ومساعده (القرين) واتباعهم-. [2]
اما دراسة الدكتور بدري عثمان الرائدة لشخصيات نجيب محفوظ الروائية فهي لم تحدد اشكالاً او تصنيفاً جديداً لدراسة الشخصيات ،اذ خرجت بالاشكال الآتي للشخصيات :
١-الشخصية لرئيسية او المهيمنة:وهو يقصد بها الشخصية من حيث وصفها في مجمل المساحة النصية من بداية النص حتى نهايته او من حيث نوع العلاقة (او العلاقات) السالبة او الايجابية القائمة بينها وبين رؤية الحدث المتلقى –اذ تبدي مختلف ردود فعلها-. [3] وهو تحديد جديد يأخذ بدور الشخصية النصي ومساحته وهو يدرس الشخصية الرئيسية ضمن منهج جاكوبسن التواصلي اذ يطلق عليها مصطلح (المرسل) ،فهو يقول بشأنها : "بمكن القول بأن [المرسل] او مجال انبثاق الحدث الروائي انما هو كل الشخصيات الرئيسية هنا ،وعياً ذاتياً عاماً وخاصةً في نفس الوقت [كذا] ،متدفقاً ومشحوناً الى حد يبدو فيه هذا لوعي شبيهاً بالفيض الذهني [...] (فالمرسل)هو كل هذه الشخصيات الرئيسية [التي] يختفي فيه المثول المباشر لشخصية الراوي التي هي (المرسل) الحقيقية في نهاية الامر [...]" [4] .
اما (الرسالة) عنده فهي رؤية الفنية والفكرية المختلفة وراء مختلف التحولات الحديثة التي تؤلف بأنضمامها الى بعضها صورة الشخصية الرئيسية .

٢-الشخصية الثانوية:وهي فرد عامل مساعد ،يدور في فلك الشخصية الرئيسية . [5]
٣-الشخصية الاعتبارية او (المفترضة):وهي شخصية المتلقي بأعتبارها كائناً يروى له [6] ،وهو يدرسها –اي بدري عثمان- ضمن اطار مصطلحات جاكوبسن السابقة اذ يطلق عليها

مصطلح (المرسل اليه) فهي "الطرف الثالث [...] التي يتجه الى مخاطبتها (المرسل) عن طريق رسالته" [7]
التصنيف الآخر الذي ينطلق من منطلقات بنوية-سياقية هو تصنيف الناقد المغربي حسن بحراوي ،وهو يشبه منحى يقطين السابق ،الانه يختلف في اشكال شخصياته ،وهي:

---

(١) ينظر:قال الراوي:١٤٨.
(٢) قال الراوي :١٤٨.
(٣) ينظر:بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ :١٧٠.
(٤) بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ :١٤٤.
(٥) م.ن :٢٣٤.
(٦) م.ن :٢٣٧.
(٧)بناء الشخصية:٢٤٤.

١. الشخصية الجاذبة:وهي الشخصية التي تؤثر وتجذب بقية الشخصيات الاخرى وتستأثر بأهتمامها وتنال من تعاطفها وذلك بفضل ميزة او صفة (مزاجية او طباعية او ثقافية...)تنفرد بها عن عموم الشخصيات في النص .
٢. الشخصية المرهوبة الجانب:وهي الشخصية ذات القوة والسلطة المتعالية التي تضع الحواجز والعراقيل امام الشخصيات وتمارس عليها نفوذها (علاقة فاعل بمنفعل)وتعطي لنفسها حق التدخل في مصير الشخصيات اللذين تطالهم سلطتها.
٣. الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية:وهي الشخصية التي لا يمكن معرفة تصرفاتها الا من خلال واقع تجربتها الباطنية ،اذ تتجسد فيها جميع القوى الكامنة في الإنسان ،وتتوقف او ترتهن معرفتها بمقدار كشفها عن محتواها الباطني وتقلبات احوالها الباطنية ،اذ تغذيها دوافع داخلية تلمس اثرها فيما تمارس من سلوك وما تقوم به من افعال ،ترتكز على علاقتها المتوترة مع المحيط بها .وهي تتميز بـ:

ا-قلة المقدرة على الاندماج والانسجام مع المحيط ،وفق رؤيتها الخاصة.
ب-الاتيان بأفعال غير اعتيادية .
ج-ازدواجية السلوك (الشخصية المركبة). [١]

(طرائق بناء الشخصيات)

يتفق اغلب نقدتنا على تحديد طرائق رسم الشخصية ،(ما خلا القليل منهم) ،اذ ان هناك طرائق متميزة لتصوير الشخصية او تشخيصها (characterization) وهي:

١-(الاخبار) [٢] او (الطريقة التفسيرية) [٣] او (التحليلية) [٤] او التقريرية) [٥] او (التقديم المباشر) [٦] ونفضل ونفضل المصطلح الاول لشموله (التفسير والتحليل والتقرير) ،وهو يعني:

الطريقة او الاسلوب الذي يقدم به المؤلف او السارد الشخصية الى المتلقي مباشرةً من خلال وصف مظهرها الخارجي ،واحوالها الفكرية والثقافية وانفعالاتها وشعورها الداخلي ،اذ يحدد لنا ملامحها منذ البداية على الاغلب وبأسلوب الحكاية او الاخبار وبصيغة الماضي ،اذ تأتي هذه الصيغة لعرض الشخصية التي يتفنن المؤلف في عرضها عبر تدخلاته المستمرة في مجرى لسرد. [٧] وهناك عدة طرق لرسم الشخصية عبر طريقة الاخبار وهي:

١. ان يقوم السارد او المؤلف بتقديم الشخصية بنفسه.
٢. ان تقديم الشخصية بعرض نفسها من خلال حديثها بضمير المتكلم ،مع الابقاء على اسلوب الاخبار الذي يمسك به المؤلف او السارد لعرض افعالها واحوالها.
٣. تقديم الشخصيات القصصية للشخصية:وهو ان تتحدث احدى الشخصيات القصصية عن شخصية اخرى وتقوم عبر حديثها بعرض هذه الشخصية من زاوية رؤيتها الخاصة. [٨]

٢-(الكشف والعرض) [٩] او (الطريقة الدرامية) [١٠] او (التمثيلية) [١١] او (التصويرية) [١] او (التقديم غير المباشر) [٢]

---

(١) بنية الشكل الروائي:١٦٩ و ١٧٩ و ٣٠٠-٣٠٣ .
(٢) النقد التطبيقي التحليلي:٦٨-٦٩.
(٣) تحولات الشخصية في روايات عبد الرحمن منيف:٢٢.
(٤) النقد الادبي، احمد امين ، دار الكتاب العربي ، بيروت،ط١٩٦٧،٤ :١٣٨/١.
(٥) رسم الشخصيات في روايات حنامينة:٤٩-٥٣.
(٦) بنية الشكل الروائي:٢٢٣.
(٧) ينظر:النقد الادبي :١٣٨/١.والنقد التطبيقي التحليلي:٦٨-٦٩. وبنية الشكل الروائي:٢٢٣ و ٢٣٣. رسم الشخصيات في روايات روايات حنامينه:٤٩-٥٣.وبنية النص السردي:٥٢.
(٨) ينظر:النقد التطبيقي التحليلي:٦٩-٧٠وبنية النص السردي:٥٢ . ورسم الشخصيات في روايات حنامينه:٤٩-٥٢وبنية الشكل الروائي:٢٢٣ و ٣٢٤ و٢٣٣.
(٩) النقد التطبيقي التحليلي:٦٩-٧٠.
(١٠) تحولات الشخصية في روايات عبد الرحمن منيف:٢٢.
(١١) النقد الادبي :١٣٨/١.

وسنصطلح على هذه الطريقة بـ(طريقة العرض التمثيلي)،اذ ان هذا المصطلح مستوحى من المصطلحات الثلاثة الاولى،اما الرابع والخامس فلا نراهما دقيقين تمام الدقة،وتعترض الباحثة فريال كامل سماحة على مصطلحات (الطريقة التمثيلية) و(الدرامية) و(المشهدية) في تقديم هذا النمط من الشخصيات اذ نرى ان كلمة (تمثيلي) توحي بظلال مسرحية وبظلال بلاغية ،وترى ان كلمة (مشهدية او مشهد) فيها دلالة على كيفية الفعل لا ماهيته في عرض الشخصية،كما ان كلمة مشهد توحي لها بالحركة والسكون ،لهذا هي لا تحيد استعمالها كمصطلح لهذه الطريقة ،وتجد ان مصطلح (الشخصية الدرامية) [٣]،هو من ادق المصطلحات

لنعت هذه الطريقة وللدلالة عليها الا ان الاصل الغربي للكلمة يدفعها الى استبعاده وابداله بمصطلح (الاسلوب التصويري) لأن كلمة (تصوير) (عندها) دلالة تتجاوز الوصف الساكن الى التقديم المتحرك للحدث،اي توحي بحضور الفعل لا وقوعه في زمن ماض .اذ توحي لها كلمة (تصوير) ايضاً بفعل المشاهدة من القاريء الى الحدث عياناً وكأنه في وسطه حاضر.[٤]

ونرد على ردها بما يأتي:

١. ان الغرض من مصطلح (التمثيل)الذي كثيراً ما يرادف (الدراما) (وهي لا تلحظ ذلك اذ تفرقهما) ،هو ابراز الشخصية وهي تعمل في الواقع النصي ،وما ذكرته في (التصوير) يتطابق مع ما ذكرته في (التمثيل) ،وهذا ينم عن تخليطها وتناقضها)،ولنا ان نسألها ماهو الجديد اذاً في مصطلح (التصوير) اذا كان يعني تصوير حركة افعال الشخصيات وهي تعمل ؟

٢. ان استبعاد فريال لمصطلح (التمثيل) بحجة احالته على فن بلاغي او اسلوب بلاغي غير سائغ ولا مقبول ،وكان الاجدر بها تبنيه خصوصاً اذا عرفت ان لهذه الكلمة في بلاغتنا القديمة معنى يقرب من معناها الحاضر ،فالاستعارة التمثيلية مثلاً لها دلالة ووشائج قربى جد كبيرة والتمثيل مع فرق بسيط بينهما.

٣. ان ما تصورته او استوحته فريال لكلمة (تصوير)من معنى ينافي اصل دلالته ،اذ التصوير لا يجاوز الهيآت والاوصاف [٥] فهو خاص بالطبائع او الاشياء الساكنة ،بينما التمثيل يأخذ دلالة التصوير المجسد والمشخص مع زيادة دلالية عليه ،وهي عدم اختصاصه بالساكن بل وبالمتحركات وافعالها ومواقفها وفكرها وما الى ذلك.

بعد كل هذا نعرف طريقة (العرض التمثيلي) بـ:

هي الطريقة التي تقدم فيها الشخصيات ممثلة من غير توجيه (او بتوجيه ضئيل من المؤلف او السارد)وكأنها تمثل على خشبة مسرح الحياة ،اذ تتيح لنا هذه الطريقة رؤية افعال الشخصية وهي تعمل ،وسماع كلامها وردود افعالها او مواقفها من الآخرين بشكل مباشر. [٦] كما يمكننا رسم ملامح –اي شخصية- عبر صراعها مع ذاتها او ما يحيط بها من قوى اجتماعية او سياسية او طبيعية راصدين نحوها من خلال تنامي ونمو الوقائع وتطورها .

ولعل ابرز طرق عرض الشخصية في الاسلوب التمثيلي هي:

-الحوار:وهو خير اسلوب لمعرفة او لرسم الشخصية ،ولعل ابسط تعريف له هو:الحديث الدائر او المتداول بين شخصين [٧] .(فهذا التعريف ينطبق على النمط الاكثر تقليدية وقدماً ما يعرف بـ(الحوار الثنائي)* ،وهناك اشكال

---

(١) الشخصيات في روايات حنامينه:٤٩-٥٢.

(٢) بنية الشكل الروائي:٢٢٣.

(٣) الوجيز في دراسة القصص:١٣٢.

(٤) ينظر:الشخصيات في روايات حنامينه:٣٤-٣٦.

(٥) ينظر:معجم النقد العربي القديم:٣٤٨/١-٣٤٩.

(٦) ينظر:النقد التطبيقي التحليلي:٦٨-٦٩ . رسم الشخصيات في روايات حنامينه:٣٤-٣٦ وتحولات الشخصية في روايات عبد الرحمن منيف:٢٢ وبنية الشكل الروائي:٢٢٣.

(٧) ينظر:الحوار لقصصي (تقنياته وعلاقاته السردية) ،فاتح عبد السلام ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١،١٩٩٩ : ٩٤ .

فنية غيره). وللحوار وظائف شتى في رسم الشخصية منها: ١. كشف دواخل او بواطن الشحصيات وما يعتمل فيها.

٢. ايضاح وتفسير بعض الاحداث.
٣. اعطاء الحيوية لطبيعة الشخصيات.
٤. الايهام بواقعية الشخصيات..

اشكال الحوار في نقدنا السردي

تختلف اصطلاحات اشكال الحوار في نقدنا العربي من ناقد لآخر ،بحسب ذوقه وثقافته في اخذ المصطلح ،وطبيعة النصوص المدروسة ،وقد تختلف ايضاً الاصطلاحات تبعاً لدرجة تأثر الناقد العربي بمذهب او تيار بمذهب او تيار ناقد غربي ما (اذ ان اصطلاحات اشكال الحوار هي مختلفة ايضاً عند الغربيين من ناقد لآخر) ،فقد نجد فريقاً من نقدتنا تتسم مصطلاحاته بالبساطة وعدم التعقيد ،وقد نجد فريقاً تتسم اصطلاحاته بالتعقيد والخلط احياناً فيما بينها .فالفريق الاول ،اشكال الحوار** واصطلاحاتها عنده هي:

١-الاسلوب المباشر:وهو الاسلوب الذي يعمد فيه السارد الى نقل كلام الشخصيات كما هو من غير تغيير في لغته او مضمونه ،ويشمل على كل افعال القول وعلامات الترقيم.*** (٢)

٢-الاسلوب غير المباشر:وهو الاسلوب الذي يعمد فيه السارد الى نقل كلام الشخصيات بأجراء تغييرات عليه من حيث اللغة ،اذ يصيغه ويدخله في سياق كلامه ،وهو يفقد كلام الشخصيات نبرتها التعبيرية والتأثيرية ،ومواقفها الفكرية .اذ ان كلام الشخصيات ،ما هو الا رسالة لغوية تحمل انراقتاً مختلفة تخص المتكلم والمتلقي والرسالة نفسها ،ونقل الرسالة او تحويلها من تركيب (من تركيبها واسلوبها الاصلي) الى آخر يفقدها ابعادها المعرفية والباطنية التي ضمنها المرسل الاصلي فيها ،اذ ان تحويلها الى قالب آخر سيضفي عليها اسلوب المحور. (١) *

٣-الاسلوب غير المباشر الحر:او ما يسمى بـ(الموتولوج الداخلي المسرود) ،والمصطلح الاول اطلقه عليه العام اللغوي السويسري شارل بالي سنة ١٩١٢ ،وهو اسلوب يأخذ موقع الوسط بين الاسلوبين السابقين ،اذ هو:

هو ذلك التعبير الصحيح عن مشاعر او افكار الشخصية الباطنية ،الذي ينقله السارد لنا ضمن سياق كلامه ،اذ ينقله الينا عبر ضمير الغائب (اي السرد الموضوعي) وسمي هذا الاسلوب ايضاً بمصطلح (انا الراوي الغائب) ،اذ ان السارد الذي يستعمل ضمير الغائب في الزمن الماضي هو الذي ينقل لنا حوار الشخصية ليوهم بها المتلقي بأن الشخصية هي التي تتحدث وتتحرك.وهو يختلف عن الاسلوب المباشر من حيث خلوه من علامات الترقيم ،ومن بعض الخصائص اللغوية كصيغة المتكلم والمخاطب ،كما يختلف ايضاً عن الاسلوب غير المباشر من حيث خلوه من افعال القول ،وظهور بعض الصيغ الانشائية فيه مثل التعجب والاستفهام ،ويظهر فيه ايضاً بعض

---

* وتصطلح عليه سيزا قاسم بـ(الحوار الصريح)وشجاع العاني بـ(الحوار المنطوق) وفاتح عبد السلام بـ(الخارجي والمتناوب) والعتابي بـ(المشترك) وخالدسهر بـ(الثنائي) ،ينظر:بناء الرواية :١٦٢ ، واضواء على التجربة النقدية للناقد شجاع العاني ، اجرى الحوار ، وارد بدر السالم ، آفاق عربية ، بغداد ، ع ٩-١٠ ، س٢٦ ، ٢٠٠٢ : ٨٤ ، والحوار القصصي :٩٤ ، والبنية السردية في روايات عبد الرحمن مجيد الربيعي:١٩٩ و ٢٠٨ ، والبناء الفني في الرواية التاريخية :خالد سهر ،رسالةماجستير كلية الاداب جامعة بغداد ١٩٨٩ :٩٣.

** لا نعني بأشكال الحوار فقط حوار الشخصيات فيما بينها ،بل ايضاً تضمن وتداخل الحوارات ،حوار الشخصية مع حوار السارد والعلاقة المتبادلة بينهما ،اذ جعلنا حوار السارد ضمن حوار الشخصيات ،و سنقسم انواع الكلام في النص السردي الى نوعين هما:
" ١-كلام السارد وهو ما يدعى بالكلام الناقل.
٢-كلام الشخصيات وهو ما يدعى بالكلام المنقول " البناء الفني في الرواية العربية في العراق، الجزء الثالث من الدراسة مكتوب على الآلة الكاتبة:٣٧٧.

*** ويسميه الباحث فاتح عبد السلام بـ(الحوار المنقول المباشر) و(الحوار الموجز البعيد):الحوار القصصي:٩٤.

(٢) ينظر : بناء الرواية : ١٥٨ – ١٦٠ .

(١) ينظر:بناء الرواية:١٥٨-١٥٩.

*ويسميه فاتح عبد السلام بـ(الحوار المنقول غير المباشر)او (الايجاز الغريب) ،ينظر:الحوار القصصي،٩٢.

(٢) ينظر : عن اللغة والتكنيك : ١٣٦ – ١٣٨

الصيغ والمفردات الخاصة مثل التكرار والحذف وبعض الآراء الخاصة برواية الشخصية من الواقع،ويطلق الناقد المصري حسن البنا على هذا الاسلوب مصطلح (الكلام والفكر المتمثل) [٢]
وقد يأتي هذا الاسلوب في عدة جمل او جملة واحدة او حتى كلمة واحدة.[٣]ونلاحظ ان مقابلة سيزا لهذا الاسلوب بـ(الموتولوج الداخلي) هو محض وهم وخلط ،اذ نرى انه يقابل

المصطلح (الموتولوج الداخلي المروى او المسرود)**،اذ هو يتضمن افعال التذكر ،ويقابل هذا الاسلوب عند شجاع العاني (السرد الصامت المروي)[١] ر الحوار الصامت غير المباشر) او (الخطاب غير المباشر)[٢]***
٤-الاسلوب المباشر الحر:وهو تعبير الشخصية الصريح عن مشاعرها افكارها الباطنية الذي نلمسها عبر مخاطبتها لنفسها من غير افتراض وجود متلق سامع او مخاطب مجيب على حواراتها الباطنية ومن غير تدخل او توسيط او اقحام السارد نفسه في ذلك التعبير مطلقاً ،ويقابل مصطلح (الموتولوج الداخلي) وتسميه سيزا بـ(الحوار الخفي) ويحدث هذا بأستعمال ضمير المتكلم (السرد الذاتي). [٣]
ويطلق استاذنا العاني على هذا الاسلوب مصطلح (السرد الصامت)او (الحوار الصامت) [٤] اذ يقول بشأنه : "وقد اطلقت على الموتولوج حواراً او سرداً مصطلح (الصامت) لأنه كلام في الذهن غير متكلم به..." [٥]،وقد اخذ الدكتور شجاع العاني هذا المصطلح من استاذنا الدكتور علي جواد الطاهر [٦] وكذلك من الدكتور محمود الربيعي. [٧]وقد استعمل هذا المصطلح

الدكتور بدري عثمان قبل استعمال العاني له [١] .ويصطلح عليه الباحث سعد العتابي بـ(الحوار المفرد الصامت) [١] ويحيى عارف بـ(الحوارات الداخلية الصامتة) [٢] ويخلط اغلب المعجميون وبعض نقدتنا بين (الحوار

---

(٣) ينظر:بناء الرواية:١٥٨-١٥٩.

* ويسميه الناقد فاضل ثامر بـ(الموتولوج المروى)بينما تصطلح عليه فريال كامل سماحة بـ(الحوار الداخلي)ويسميه الباحث سعد العتابي بـ(الحوار المنقول) وفاتح عبد السلام بـ(الحوار الفردي) ،ينظر:مدارات نقدية،٣٥٨-٣٦٠ والصوت الآخر ،٨٤-٨٥ ورسم الشخصيات في روايات حنامينة:٤٦ و٤٧ والبنية السردية في روايات عبد الرحمن مجيد الربيعي :١٩٩-٢٠٠ والحوار القصصي :١٠٩.
[١] ينظر:البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٩٧/١.
[٢] م.ن :الجزء المكتوب على الآلة الكاتبة:٣٧٩-٣٨٠.
** اخذ استاذنا العاني هذا المصطلح من الروسي ميخائيل باختين الذي يقول بشأنه : (ان التعبير الذي يمر بالنبأ او بسمات نبرية ،والذي هو تعبير عن نوايا المتكلم ،لا يمكن نقله دون تحولات،هكذا فأن الخصوصيات البنائية والادائية لأحاديث الاستفهام والتعجب والامر ،لا تحفظ في الخطاب غير المباشر [...] ان التحليل هو روح الخطاب غير المباشر)الماركسية وفلسفة اللغة : ١٧١.
(٣) بناء الرواية : ١٩٢
(٤) ينظر:البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٩٨/١ و ١١٦.والجزء المكتوب على الآلة الكاتبة:٣٧٩.
(٥) اضواء على التجربة النقدية للناقد شجاع العاني:٨٤.
(٦) ينظر:مقدمة في النقد الادبي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٣ :٢٣٠.
(٧) ينظر:قراءة الرواية (نموذج من نجيب محفوظ)د.محمود الربيعي، دار المعارف ، مصر، د . ط ، د . ت: ٣٠.

(١) ينظر:بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ:٢٥٨.

الداخلي) و(المناجاة) فمثلاً سعيد علوش ويقطين وبدري عثمان وابراهيم فتحي ،يفترضون في تعريف (الحوار الداخلي)متلق فيه ،وهذا ينطبق على (الحوار الداخلي الدرامي) لا (السردي) اذ انه لا يتلقى المتلقي الخارجي حوارات الشخصية الباطنية الا اذا كان افتراض المتلقي هو من قبيل انشطار ذات الشخصية الى ذاتين احدهما تتحدث والاخرى تصغي فقط .وهذه الاخيرة هي بمثابة المتلقي الاعتيادي. ويرفض عبد الملك مرتاض مصطلح (الموتولوج) او(الحوار الذاتي)،ويضع مقابلاً له وهو مصطلح (المناجاة) ويقول بشأنه : "ما المناجاة؟ولم اطلقنا هذا المصطلح العربي على ما يشيع في الكتابات العربية المعاصرة تحت مصطلح (الموتولوج الداخلي)"* وهو مصطلح هجين دخيل جيء به [...] الفرنسيين [...] لقد كنا نصطنع اول الامر مصطلح ((المناجاة الذاتية)) ولكن تبين لنا فيما بعد انه وصف غير سليم ولم نتفطن الى الحشو الذي فيه الا بعد ان تقدمت بنا المعرفة اذ كانت هي نفسها تدور داخل الذات حيث ان المناجاة وربما قبل ((النجواء)) : تعني في اللغة العربية : ((حديث النفس ونجواها)) واذن فلم يكن يوجد أي مبرر لاستعمال الوصف للمناجاة كما لم يكن يوجد أي مبرر لاستعمال المصطلح الفرنسي بحرفه في الكتابات النقدية العربية المعاصرة ، والعربية تملأ الارض من مثل هذه المعاني . ونحن نعرف المناجاة [...] من (....)على انها (خطاب مضمن داخل خطاب** آخر يتسم قسماً بالسرديه :الاول جواني ،والثاني يراني،ولكنهما مندمجان معاً اندماجاً تاماً [...] لأضافة بعد حدثي ،او سردي ،او نفسي ،الى لخطاب الروائي ... [٣]كما ان المناجاة عند مرتاض هي حديث النفس للنفس ،واعتراف الذات للذات***. [٤]

ولا نتفق مع مرتاض في تبني هذا المصطلح لسبب بسيط وهو ان هذا المصطلح يتداخل الى حد كبير مع المصطلح المسرحي المعروف بالاسم نفسه .(وسنأتي على شرحه فيما بعد) هذا اولاً ،وثانياً ان الصفة العامة التي يعطيها مرتاض لهذا المصطلح سوف تتناقض مع اشكال اخرى من الحوارات الباطنية كالتداعي مثلاً ،اذ هو يلتقي مع الحوار الداخلي والمناجاة في شيء ويختلف عنهما في شيء

٥-المناجاة: [٥] وهو مسرحي الاصل ويطلق عليه ايضاً تسميه (المونولوج الدرامي)،ويعرف بـ: ١. وهو ان يحدث الممثل المسرحي نفسه بصوت عالٍ ويجيب على تساؤلاته الباطنية بنفسه على خشبة المسرح ،ليعرف النظارة على ما يدور في ذهنه . [٦]

٢. هو تقديم الشخصية محتواها الذهني بشكل صريح الى المتلقي من غير حضور المؤلف ،ومع افتراض وجود جمهور سامع افتراضاً صامتاً. [٧]

---

(١) ينظر:البنية السردية في روايات عبد الرحمن مجيد الربيعي:٢١٠.

(٢) ينظر:الزمن والرواية:٤٢٢.

* اطلق النقد الانجليزي في عام ١٩٧٧ على هذا الاسلوب مصطلح (اسلوب الكلام والادراك المتمثل) او الادراك المتمثل .واطلق الالمان عليه في عام ١٩٢١ مصطلح (الحديث المجرب) .ينظر : عن اللغة والتكنيك في الرواية : ١٣٦ ــ١٣٨ .

** اخذ هذا الكلام من ميخائيل باختين يتصرف دون ان يشير الى مصدره ،ينظر: الماركسية وفلسفة اللغة:١٥٥ و مايليها.

(٣) في نظرية الرواية:١٣٦-١٣٧.

(٤) ينظر:في نظرية الرواية:١٣٦-١٣٧.وألف ليلة وليلة دراسة سيمائية تفكيكية :١١٤.

***المناجاة في اصلها اللغوي لا تقتصر على حديث النفس لينفس كما زعم مرتاض ،بل هي ايضا أي كلام بين اثنين سرا فهي الكلام المستور او المخفي والمحجوب عن سمع الاخرين ، فهي قد تنطبق ايضا على الحديث الذي يجري بين شخصين ، وبين الانسان ونفسه ، ينظر : العين : مادة (ن ج و) ولسان العرب : مادة (ن ج و) . وعلى وفق هذا لا يتطابق معنى (الحوار الداخلي) مع (المناجاة) المسرحية .

(٥) ينبغي ان نشير الى ان المقابل الاجنبي لكلمة المناجاة هي (Soliloquy) ،وهي كلمة اغريقي تعني (solo) المنفرد والمقطع الثاني الفرق او الحديث ،بينما كلمة المونولوج فيقابلها في اللغة الاجنبية (Morologue) ،والمقطع الاول (mono) يعني بواحد او الاحادي ،و(logne) تعني الحديث ،وهي ايضاً ذات اصل يوناني ،ينظر:معجم المصطلحات الادبية،١٣٨ و ٢٠٧ :A P Dictionary of Coddon.

(٦) ينظر:النقد التطبيقي التحليلي:١٣٠-١٣١ .وبناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ:٢٢٩-٢٣١ و ٢٣٨-٢٣٩.

(٧) ينظر:رسم الشخصيات في روايات حنا مينه:١٧٧. والحوار القصصي:٢٧-٢٨. و ١٢٦-١٣١. والرواية والزمن:٤٢٦. وتيار الوعي في الرواية الحديثة ، روبرت همفري ، ت ، د. محمود الربيعي ، دار المعارف ، مصر ، ط١ ، ١٩٧٥ :٥٦.ومعجم المصطلحات الادبية:٢٣٩.

٦-التداعي الحر او تيار الشعور او الوعي:وهو الحوار الباطني الذي تتكلم به الشخصية نتيجة رؤيتها او تأثرها بشيء موجود في الواقع الخارجي يذكرها اوله علاقة بعيدة او قريبة بما حدث في حياة الشخصية (في الماضي او الحاضر)من احداث فيعمل هذا الشيء على استدعاء او استحضار والافكار والحوادث المخزونة في الذهن ،ولا يتجه تداعي المتكلم نحو متلق ما ويتصف هذا الحوار الى افتقاره الى الروابط والتنظيم التركيبي والدلالي اذ هو قريب من الهذيان. [١]ويرى استاذنا الطاهر ان كلمة الوعي هي (كل منطقة العمليات العقلية ومن ضمنها مستويات ما قبل الكلام على وجه الخصوص)ولذلك فهو يضع مرادفاً –يراه مناسباً بحسب رأيه- لهذه الكلمة وهي(النفس) و(الذهن) اذ يقول بشأنهما (وسأستخدم مصطلح (النفس)بأعتباره مرادفاً لمصطلح (الوعي)،وحتى كلمة (الذهن) ستستعمل احياناً على انهامرادف آخر.وأستعمال هذه المرادفات مناسب –وذلك على الرغم مما يعترضها من عقبات بسبب الصفات المثيرة لها- وذلك لأنها تساعد كثيراً في تكوين (الصفات)و(المكملات".. [٢] وهو يعرف (تيار الوعي) بأنه

(نوع من القصص يركز فيها اساساً على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن لكيان النفسي للشخصيات ...) [٣]

ان هذه المرادفات التي اقترحها استاذنا الطاهر غير مناسبة ولا ترادف بينها وبين كلمة (الوعي) ،اذ ان (الوعي) غير (النفس) وغير (الذهن) ايضاً.ولا نعلم كيف اومت له هذه الكلمات بالترادف على الرغم من معرفته وعلمه بالفرق فيما بينهما والذي نعته بـ(العقبات) ؟

وعيه فنحن نفضل مصطلح (التداعي) ،من غير كلمة (الحر) التي ترد معه في الترجمات وكتب نقدنا السردي ،لأننا لا نراها فيه ،وذلك لأن التداعي ليس حراً ولا ينبغي ان يكون له ذلك ،لأنه مقيد ومشروط بلحظة التأثر وطبيعة المؤثر .فهو مقيد بلجام المؤثر الواقعي او الخارجي ،ولا يحدث عفواً كما في الحوار الباطني – على مصطلح (تيار الوعي او لشعور) لسهولته وايجازه ،وقرب معناه من المعنى المعجمي له – من جهة المجاز لا الحقيقة- اذ هو يعني الايذان بالانهيال والاجتماع والتجاوب والتآلب والتحاشد [٤] هو يعني ان تنثال الافكار على الاديب انثيالاً فيقود بعضها الى بعض [٥] ،وقد تحدث الجاحظ عن حدوثه في التأليف فقال : (فما اكثر من يبتدئ الكتاب وهو يريد مقدار سطرين فيكتب عشرة.) [٦]

قبل عرض اشكال اصطلاحات الحوار عند الفريق الثاني ينبغي الالماع الى عدة مسائل تتعلق بالحوار الباطني وهي:

١. ان اغلب نقادنا العرب ،لم يضعوا حدوداً فاصلة بين الحوار الباطني والمناجاة والتداعي ،فكل هذه الاشكال يطلقون عليها الحوار الباطني .

٢. ادخالهم لمصطلح (المونولوج) في كتاباتهم كما هو مع تغيير طفيف فيه وعليه فنحن نفضل عليه مصطلح (الحوار الباطني) او (الخفي) عليه.لدقة الوصف والدلالة المقابلة لمصطلح (المونولوج)،كما ان كلمة الداخلي او الصامت او المفرد ليست فيها قوة معنى الباطن

١. لم يناقش النقدة العرب اصل مصطلح (الحوار الباطني) ،وسلموا ان جذوره غربية ،ولعل الباحث الوحيد الذي اشار الى وجوده العربي كان هو مرتاض في دراسته لحكاية حمال بغداد في الف ليلة وليلة ومن بعده يحيى عارف الكبيسي .الا ان هناك كلاماً ابلغ واكثر تأصيلاً له من كلام هذين الباحثين العربيين الا وهو كلام الناقد الروسي ميخائيل باختين ،اذ يقول بشأنه : "اليوناني لا يعرف مبدئياً (من حيث الجوهر) شيئاً اسمه وجود غير مرئي او وجود صامت .وكان هذا ينسحب على الوجود كله وعلى الوجود الانساني

---

(١) ينظر: والحوار القصصي:١٠٩-١١٣. والرواية والزمن:٥٩-٦١ و٤٢٢ و ٤٢٥ ورسم الشخصيات في روايات حنا مينه:٧٤-٧٥. وبناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ:٢٠٢-٢٠٥.

(٢) مقدمة في النقد الادبي:٢٣١.

(٣) م.ن :٢٣٢.

(٤) ينظر لسان العرب: مادة (د ع و)

(٥)(٤) ينظر:معجم النقد العربي القديم:٣١٦/١.

في المقام الاول في طبيعة الحال .كانت الحياة الداخلية الصامتة والحزن الصامت ،والتفكير الصامت غريبة على اليوناني بشكل كامل وهذا كله أي الحياة الداخلية كلها .لم يكن من الممكن ان يوجد الا اذ تجلى خارجاً في شكل صامت او مرئي .فالتفكير على سبيل المثال ،كان افلاطون يراه على انه حديث الانسان مع نفسه [....] .ولم يظهر مفهوم التفكير الصامت اول مرة الا على ارضية الصوفية (وجذور هذا المفهوم شرقية..."[١]

٢. اننا سنصطلح في هذا البحث على نمطين فقط من انماط الحوار نراهما كفيلان بحصر كل اشكال الحوارات في النص السردي ،ومبتعدين عن الاصطلاحات السابقة لـ(المباشر وغير المباشر،والخارجي والداخلي،والمسرود والمنقول والمروي وغيرها .)

١-الحوار الظاهري المنطوق:وهو الذي يجري بين شخصين ،وينقسم الى:

ا-المعروض:وهو الحوار الدائر بين شخصين يعرضه لنا السارد كما هو .

ب-المنقول:وهو الحوار الدائر بين شخصين ينقله لنا السارد بلسانه ولغته محافظاً على مضمونه .

ج-المصاغ : وهو الحوار الدائر بين شخصين يعاد صوغه وتركيبه على وفق مراد ولغة السارد واسلوبه ،غير محافظ فيه على لغة مضمونه الاصلي ،وذلك بفضل تدخله ومعارضته لمضمون الكلام الاصلي .

٢-الحوار الباطني الصامت :وهو حوار الشخصية وباطنها ،وينقسم الى :

ا-المعروض:وهو حوار الشخصية وباطنها من غير افتراض وجود متلقٍ ما ،ويمتاز بعرض السارد له كما هو ،وبترابطه التركيبي والدلالي .

ب-المنقول: وهو حوار الشخصية وباطنها ،وينقله لنا السارد بلسانه وبلغته ،محافظاً على مضمونه.

ج-المصاغ: وهو حوار الشخصية وباطنها ،يعاد صوغه وتركيبه بحسب مراد ولغة السارد ولا يحافظ فيه على لغته ومضمونه الاصليين ،وذلك بسبب اهتمام السارد الصريح وتحريفه للغة ومضمون هذا الحوار .

ومن انماط الحوار الداخلي الصامت ايضاً:

١. المناجاة: وهو حوار الشخصية وباطنها بشكل مسموع وموجه نحو متلقٍ ما.ويمتاز بتنظيمه التركيبي والدلالي.

---

٢. التداعي:وهو الحوار الباطني الناشيء بفعل مؤثر خارجي ،وغير موجه نحو متلقٍ ما . ويمتاز بعدم ترابطه التركيبي والدلالي.

اما الفريق الثاني:

فهو الاكثر تأثراً بالغرب من الفريق السابق ،وتميل اصطلاحاته الى التعقيد والغرابة والتداخل ،واصطلاحات اشكال الحوار عنده هي :

١-(صيغة الخطاب المسرود)[١] او (الكلام المحكي)[٢]

وهو الخطاب الذي ترسله الشخصية وهي على مسافة مما تقوله ،الى متلقٍ ما "سواء أكان هذا المتلقٍ مباشراً (شخصية) او [كذا] الى المروى له في الحطاب الروائي بكامله....."[٣]

٢-(صيغة المسرود الذاتي)[٤] او (المونولوج والخطاب الفوري)[٥] او (الصوت)[٦]

---

(١) اشكال الزمان والمكان في الرواية ،ميخائيل باختين، ت ، يوسف حلاق ، وزارة الثقاف، دمشق ، ط١٩٩٠،١ :٧٢.

(١) تحليل الخاطب الروائي:١٩٧.

(٢) نظرية الرواية:١٣٨. ومستويات دراسة النص الروائي :٢٠٨.

(٣)(٤) تحليل الخطاب الروائي :١٩٧.

(٥) نظرية الرواية : ١٤٠ – ١٤١ . ومستويات دراسة النص الروائي : ٢١١ .

(٦) النقد البنيوي والنص الروائي : ٢ / ١١٨ .

وهو يقابل كما قلنا سابقاً (الحوار الداخلي او الباطني) وهم يجعلون كل اشكال الحوارات الباطنية في هذه الاصطلاحات من غير تمييز لما بينها من الفروق الدقيقة ،كالتي مثلاً بين التداعي والمناجاة .

٣-(صيغة الخطاب المعروض)[٧] او (الكلام الخارجي)[٨]

ويقابل عند المجموعة الاولى (الحوار المنطوق) او (الثنائي).

٤-(صيغة الخطاب المعروض غير المباشر)[٩] او (الحر غير المباشر)[١٠] او (المنقول)[١١]

ويقابل عند المجموعة الاولى (الحر غير المباشر) او (المونولوج المروي).

٥-(صيغة المعروض الذاتي)[١٢] او (المشهد المسردن)[١٣] او (المسردن)[١٤]

وهو نظير (الحوار المنقول)عبر السارد عند المجموعة الاولى ،وهو ينقسم الى قسمين هما:

ا-(المنقول المباشر) [١] او (المعروض والمؤسلب) [٢] .

وهو العرض لكلام المتكلم الاصلي يقوم متكلم آخر غيره ،لينقله الى متلقي او مخاطب صريح او غير صريح كما هو .

ب-(المنقول غير المباشر)او (المعروض الذاتي) [٣]

وهو يفترق عن السابق من حيث ان الناقل لكلام المتكلم الاصل يتصرف فيه بشكل الخطاب المسرود .

[٤] والذي يرجع الى تعريفات هذه الاصطلاحات عند هذا الفريق يجد انها تختلف عما سبقها من حيث انها راعت جانب المتلقي في كل اصناف الحوارات سواء وجد ام لم يوجد .

بقي ان نشير الى ان هذين الفريقين جاءا بأصطلاحات اخرى تتعلق بالحوار واشكاله بيد انها لم تستمر او تحيا في ممارساتهم النقدية اللاحقة ،ما عدا مصطلح واحد انزل الى ميدان التطبيق العملي ،وهذه الاصطلاحات هي :

١-اللوازم:وهو من مصطلحات تيار الوعي الباطني ،ويعود اصله الى موسيقى فاكنر الدرامية،واللازمة في الموسيقى تعني العبارة الايقاعية المتميزة ،او القطعة الموسيقية القصيرة التي تعبر عن فكرة معينة ،او شخصية او موقفٍ ما ،اذ تتصل به وتصحبه لتعبر عنه. [٥]

اما في الادب فيعني مصطلح اللوازم :

هي الكلمات والصور المتكررة والمرموزات التي تشرح وتفك ما في ذهن الشخصية ،اذ توضح وتفسر لنا ما يجري في الحوار فهي اقرب ما يكون الى الروابط الشكلية التفسيرية. [٦]

٢-الخيال الحواري:وهو مصطلح تبناه الناقد شجاع العاني في دراسته للرواية العربية في العراق ،واصل هذا المصطلح يعود الى المفكر الروسي ميخائيل باختين ومعناه هو :

---

(٧) تحليل الخاطب الروائي : ١٩٧
(٨) نظرية الرواية : ١٤٣
(٩) تحليل الخاطب الروائي : ١٩٧
(١٠) نظرية الرواية : ١٣٩
(١١) مستويات دراسة النص الروائي : ٢٠٩
(١٢) تحليل الخاطب الروائي : ١٩٧ / ١٩٨
(١٣) النقد البنيوي والنص الروائي : ٢ / ١١٩
(١٤) مستويات دراسة النص الروائي : ٢٠٨

(١) تحليل الخاطب الروائي:١٩٨.
(٢) مستويات دراسة النص الروائي :٢١٠-٢١١.
(٣)(٤) نظرية الرواية:١٣٨-١٣٩.
(٥) ينظر:بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ :١٨٤ .وتيار الوعي في الرواية الحديثة:١١٥-١١٦.
(٦) ينظر:بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ :١٨٤.

تخيل الشخصية كائنات محاورة لها سواء كانت هذه الكائنات تتمتع بوجود حقيقي واقعي ام لا. [١]
٣-العينات الصيغية: [٢] وهو يعني علاقة الملفوظات باللافظ او الكلام بالمتكلم ،اذ ان هذا الكلام فيه علامات ومعنيات مصوغة تساعد وتوجه المتلقي الى تحديد نوع الخطاب المتكلم او المتحدث به والمرسل اليه ،ومن هذه العلامات او العينات الصيغية الافعال الدالة على الكلام والتذكر وعلامات عرض الحوار وتأطيرات السارد وتدخلاته التفسيرية .والبياض والنقط واشكال الطباعة النصية وتقنياتها وما شاكل ذلك ،فهذه المعينات لها دور كبير وعميق في الكشف عن الاحداث وما يعتمل في بواطن الشخصيات من معرفة ومواقف ازاء العالم المحيط بها . [٣]

بعد هذا التتبع لأصطلاحات اشكال الحوار في طريقة الاسلوب التمثيلي في عرض الشخصية نجاوزه الى اسلوب آخر اضافته وانفردت به الباحثه فريال كامل اطلقت عليه (الاسلوب الاستبطاني) وهو يعني :

"الاسلوب الذي يمكن الروائي من ولوج العالم الداخلي للشخصية الروائية ،وتصوير ما يدور فيه من افكار وما يتصارع فيه من عواطف وأنفعالات وما تتناوب عليه من رؤى واحلام وذكريات في عفويتها وتلقائيتها ،كاشفاً بهذا التصوير حقيقة تلك الشخصيات في خصوبتها وتفردها مع حرصه في الاختفاء من امامها دون ان يفقد حيوية اسلوبه وعفويته ودون ان يتحول في عمله هذا الى عالم من علماء النفس ." [٤]

وهي –اي الباحثة-تذكر اسباب تفضيلها لهذا الاسم وافرادها له دون غيره ومن اهم هذه المسوغات :

١. هذا الاسلوب هو مقصور على اشكال الحوارات الباطنية فقط.
٢. عماد الطريقة الاستبطانية .وهو الكشف عن الباطن فهو (اسلوب كشفي).
٣. ان مصطلح (الباطن) "اشمل وادق ،لأن الباطن يأتي دائماً في اللغة مقابل الظاهر [كذا] ،وباطن كل شيء داخله ،واستبطن الامر اذا عرف باطنه ،واشمل لأنه يحتوي في مدلوله على مدلولات تقنياته مجتمعة كما قد ذكر" [٥]

---

٤. وقد استخدم عدد من النقاد هذه الكلمة ، منهم الدكتور محمد يوسف نجم في معرض موازنته بين قصة الحدث ،او رواية الحدث ورواية الشخصية . [٥]
٥. وعليه فالباحثة تقترح ثلاث اساليب لبناء الشخصية تصطلح عليها بـ:

١-الأسلوب التصويري:ويقوم على عرض الشخصيات على نفسها عبر حواراتها واحاديثها الخارجية المنطوقة.
٢-الأسلوب التقريري:ويقوم السارد بعرض الشخصيات عبر وصفه لهيآتها وحركاتها وتدخلاته ونقله لحواراتها .
٣-الأسلوب الاستبطاني:وتقوم الشخصيات نفسها بالكشف عن ذاتها عبر حواراتها الباطنية فقط . [٦]

ونرى انه من الصعب الفصل بين (الأسلوب الاستبطاني) و (التمثيلي او التصويري) الذي هو ايضاً عماده الكشف ،وان كان تقسيم الباحثة يمتاز بالتنظيم والمنطقية والتماسك ،الا ان هذه الاساليب متماسكة ومتداخلة ،ولا يمكن عزل احدها عن الآخر الا لمهام الدراسة والتحليل المنهجي ليس الا ،فقد يتعايش بعضها الى جانب بعض .

---

(١) ينظر:البناء الفني للرواية العربية في العراق ،الجزء المكتوب على الآلة الكاتبة:٤٢١.
(٢) ينظر :تحليل الخطاب الروائي :١٩٩ و ٢٠٨ .ومستويات دراسة النص الروائي :٢١٠.
(٣) ينظر :تحليل الخطاب الروائي :١٩٩ و ٢٠٨ .ومستويات دراسة النص الروائي :٢١٠.
(٤)(٥) رسم شخصيات في روايات حنا منيه:٤١-٤٤
(٥) رسم شخصيات في روايات حنا منيه: ٤٤-٤٦.
(٦) م.ن :٣٤-٥٣.

بعد عرض هذه الطرق في بناء او وصف الشخصية ،بقيت هناك طريقة وهي واسعة وذائعة الانتشار بين نقدتنا العرب وهي طريقة وصف الشخصيات بحسب منهج الناقد الفرنسي فيليب هامون .وهذا المنهج غني بأصطلاحاته التي لا تعرف مدى جدواها وفائدتها في ممارسات هؤلاء النقدة ،وتتلخص هذه الطريقة بـ:

١-(توصيف تفاضلي) [١] او (مواصفات اختلافية) [٢] او (الصفة التفاضلية) [٣]

ونرى المصطلح الأخير هو الاوفق والاكثر صواباً من غيره لأنه يعني مجموعة الصفات التي تمتاز بها الشحصية السردية عن غيرها من الشخصيات ،بحيث ان وجود هذه الصفات هو ما يميزها ويفضلها عن غيرها. [٤]

٢-(توزيع تفاضلي) [٥] او (توزيع اختلافي) [٦]

ونفضل المصطلح وذلك لوجود المميز لشخصية وهو كلمة (تفاضلي)بعكس كلمة (اختلافي) التي تعني مجرد اخلاف الشخصية عن بقية الشخصيات ،لا تميزها وتفاضلها عن غيرها من غيرها .

وهو يعني-اي هذا المصطلح (التوزيع تفاضلي)- المقدار الكمي او لحظات ظهور الشخصية على مستوى الحيز النصي والحدثي في القصة ،فهذا الكم من سيطرتها وهيمنتها على بقية الادوار هو ما يجعلها تفضل غيرها. [٧]

٣-(استقلال تفاضلي) [٨] او (الاستقلالية الاختلافية) [٩]

ونفضل المصطلح الاول للسبب الذي مر ذكره ،وهو يعني –اي هذا المصطلح (استقلال تفاضلي)-ان الشخصية السردية تتمتع باستقلال على صعيد الاحداث والنص ،اذ هي تظهر منفردة ومن غير ظهور شخصيات ثانوية معها تشاركها اهمية افعالها ومستوى نموها وتطورها. [١٠]

٤-(وظيفة تفاضلية) [١١] او (وظيفة اختلافية) [١٢]

ونفضل المصطلح الاول لما سبق ،وهو يعني ان الشخصية تحمل وظيفة في النص السردي تختلف عن وظائف بقية الشحصيات الاخرى ،ويظهر هذه الوظيفة التفاضلية بفضل منطق التعارضات او الثنائيات الضدية التي تبرز بين فعل الشخصية المحورية وفعل غيرها في النص السردي .[١٣]

٥-(تعيين مسبق اصطلاحي) [١٤] او (تحديد عرفي سبقي) [١١]

وكلا الاصطلاحين يتفقان من حيث المضمون على مؤدى واحد، (التعيين او التحديد الاصطلاحي المسبق) وهو ان نحدد او نعين الشخصية مسبقاً من جهة نوعها ومظهرها الخارجي واسلوبها الكلامي وادائها

---

(١) مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:١٠٥.
(٢) سيميائية الشخصية الروائية:٢١١.
(٣) مستويات دراسة النص الروائي:٧٢.
(٤) ينظر: مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:١٠٥.وسيميائية الشخصية الروائية:٢١١.ومستويات دراسة النص الروائي:٧٢.
(٥) مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:١٠٦ ومستويات دراسة النص الروائي:٧٣.
(٢) سيميائية الشخصية الروائية:٢١١.
(٧) ينظر: مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:١٠٦. ومستويات دراسة النص الروائي:٧٣. وسيميائية الشخصية الروائية:٢١١
(٨) مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:١٠٦. ومستويات دراسة النص الروائي:٧٤.
(٩) سيميائية الشخصية الروائية:٢١١
(١٠) ينظر: مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:١٠٦. ومستويات دراسة النص الروائي:٧٤. وسيميائية الشخصية الروائية:٢١١.
(١١) مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:١٠٧. ومستويات دراسة النص الروائي:٧٤.
(١٢) سيميائية الشخصية الروائية:٢١١.
(١٣) ينظر: مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:١٠٧. ومستويات دراسة النص الروائي:٧٤. وسيميائية الشخصية الروائية:٢١١
(١٤) مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:١٠٨.
(١١) سيميائية الشخصية الروائية : ٢١٢ .

التمثيلي في النص ،فكل هذه تعمل كأشارة او شفرة (code) مشتركة بين المرسل والمرسل اليه ،اذ هي تقلص افق انتظار المرسل اليه ،وذلك من خلال فرضها خطوطاً عامة وخاصة لملامح الشخصية . [١]
٦-(البطل المشار اليه بواسطة الشرح) [٢] او (التعليق الضمني) [٣]
والمصطلح الثاني هو الاكثر ايجازاً او ملائمة من سابقه ،اذ هو يعني عملية بناء ملامح الشخصية ووصفها عبر تعليق السارد او الشخصيات التي يظفر بها المتلقي من نص ،والتعليق يكون في :
ا-اللغة:عبر تحليل اقوال الشخصيات عن شخصيات اخرى ،اذ ان هذه الاقوال هي بمثابة تعليقات او احكام واوصاف للشخصية .
ب-التقنية:ويتم ذلك بتحليل افعال الشخصيات ونشاطاتها التي تنبئ عن ملامحها وصفاتها .
ج-العلاقات الاجتماعية:وذلك بتحليل طرق تعامل الشخصية مع المحيط ،وعلاقاتها به اذ ان لهذه العلاقات امتدادات لها صلة بمكونات من وصفات الشخصية .[٤]
٧-(استطراد الملفوظ)[٥]
وهو يعني اننا نستطيع ان نحدد ملامح الشخصية من الكلام المستطرد الذي يخص شخصية ما ،اذ نظفر في هذا الاستطراد على:
ا-الوصف الجسماني.
ب-مساعدو الشخصية يعدون مظهراً من مظاهرها البنائية.
ج-احالات نصية ،تصف لنا شخصيات تلتقي وهذه الشخصية.
د-تكرارات لأجزاء من نصوص سردية ،تبين لنا ملامح عامة عن فكر وطبائع الشخصية .
هـ-افعال متكررة تعمد الشخصية الى فعلها.[٦]

المبحث الرابع
(المكان)
(اصطلاحات المكان الفني عند نقدة السرد العرب)

لم يكن لنقادنا العرب وعي خاص في اختيار مصطلحات لـ(المكان) فحسين الواد مثلاً يتبنى مصطلح (المساحة والاطار) [٤] في دراسته لرسالة الغفران ،من غير مراجعة لمعناها المعجمي ،ومدى توافقهما مع المعنى الفني للمكان بصفته حاوياً للاحداث وغيرها ،وعليه فسنعرض مصطلحات المكان وآراء النقدة اللذين اختاروا بعضاً منها مع مسوغات اختيارهم ان وجدت ،مع مناقشة لهذه المصطلحات والآراء واقتراح البدائل ان امكن ذلك :

أولا : (المكان)

وقد اختار هذا المصطلح كل من غالب هلسا وسيزا قاسم وشجاع العاني وعبد الله ابراهيم وياسين النصير ومهند يونس وعبد الحميد المحادين وموريس ابو ناضر ويمنى العيد وجميل شاكر وسمير المرزوقي وسعد العتابي ،وهو الاصح عندنا وسنبين ذلك بعد موازنته وغيره من مصطلحات نقدتنا العرب .
فسيزا قاسم ترى ان الكلمات الاجنبية:

Espace(F)=space/place(E) (المكان والموقع والفراغ)
Lieu=Location (البقعة)

---

(١) ينظر: مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:١٠٨. وسيميائية الشخصية الروائية:٢١٢.
(٢) مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:١٠٨.
(٣) سيميائية الشخصية الروائية:٢١٢.
(٤) ينظر: مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص:١٠٨. وسيميائية الشخصية الروائية:٢١٢.
(٥) سيميائية الشخصية الروائية:٢١٣.
(٦) ينظر: سيميائية الشخصية الروائية:٢١٣.
(٤) ينظر:البنية القصصية في رسالة الغفران: ٦٠ .

لم يستعمل منها النقاد الكلاسيون سوى كلمة "Lieu/place للدلالة على ان كل الانواع [كذا] المكان [كذا] .حيث لم يكن معنى الفراغ بمفهومه الحديث بعد [...] بينما ضاق الفرنسيون بمحدودية كلمة (Lieu) (الموقع) فبدأوا في استخدام كلمة (Espace) (فراغ) ،لم [كذا] يرضى نقاد الانجليزية عن اتساع [كذا] كلمة (space/place) (مكان /فراغ) ،واضافوا كلمة (Location) (البقعة) للتعبير عن المكان المحدد لوقوع الحدث ...) [١]

ونرى كلمة (Location) لا تترجم الى بقعة بل تترجم الى (الموضع او الموقع) بينما كلمة (place) تترجم الى (الفضاء)التي يقابلها في الفرنسية (Espace) ،اما كلمة الفراغ فلا نراها كما قال النقد المغربي حميد لحمداني – ترجمة مناسبة لـ(space/place) بل لها مقابلاً في الفرنسية هو (Levide) . [٢]

وتفرق الناقدة سيزا قاسم بين دلالة الكلمات (الموقع والمكان والفراغ) اذ ترى ان كلتا (الموقع والمكان) يدلان على المكان المحدد الذي يتركز فيه الحدث ،بينما كلمة (الفراغ) تدل على المكان المتسع الذي تتكشف فيه احداث الرواية ،وهي ترتأي استعمال مصطلح (المكان) اتساقاً مع ذوق نقدنا العربي. [٣]

اما جميل شاكر وسمير المرزوقي فهما يكتفيان بترجمة مصطلح (Espace) الفرنسي بـ(المكان) عند حديثهما عن انواع المكان ،اما بقية النقاد فلا يبينون سبب تبنيهم لمصطلح (المكان)دون غيره. [٤]

وهذا الفريق يصنف المكان الى عدة تصنيفات ،فمنهم من يصنف المكان الى :

١. " المكان المجازي:وهو ممكان افتراضي ،ليس له وجود فعلي مؤكد ،ويوجد في الروايات ذات الاحداث المتتالية ،ويمتاز هذا المكان بأنه سلبي وخاضع لنزوات الشحصيات والاحداث الروائية ،وتكون صفات هذا المكان من النوع الذي ندركه ذهنياً ولكننا لا نعيشه.
٢. المكان الهندسي:ويعنى به المكان الذي تعرضه الرواية من خلال وصف ابعاده الخارجية بدقة بصرية وحياد ،وبذلك يكثر من المعلومات التفصيلية فيتحول الى مكان خرائطي يتكون من مجموعة من السطوح والالوان والتفاصيل التي تلتقطها العين منفصلة ولا تحاول ان تقيم معها مشهداً كلياً.
٣. المكان المعاش [كذا]:ويعني به مكان التجربة المعاشة [كذا] داخل العمل الروائي والقادر على اثارة ذكرى المكان عند القارئ وهو مكان عاشه مؤلف الرواية ،وبعد ان ابتعد عنه اخذ يعيش فيه بالخيال... [٥] ويرى الناقد محمد برادة ان تقسيمات غالب هلسا هذه لا يمكن الاخذ بها لأن تقسيم الامكنة او الفضاءات .....الى مجازية وغير مجاوية لأنها كلها مجازية لا تساوي الواقع....والمكان داخل اي نص ادبي يصبح في النهاية نوعاً من السعة المجازية كما لا يمكن ان نقول مكاناً هندسياً او مكاناً معاشاً [كذا] لأن جميع الامكنة لها ابعاد هندسية قد يصفها الكاتب وقد لا يصفها وقد يستنبطها من خلال اساساتها [كذا] الداخلية لذلك يقسم الامكنة الى :

١-فضاءات ممكنة حيث يمكن ارجاعها الى مرجع معين.

٢-فضاءات منخلية لا يمكن ان نعود بها الى خارج النص او الى مرجع. [٦]

---

(١) بناء الرواية:٧٤-٧٦.
(٢) بنية النص السردي:١٤٦.
(٣) ينظر:بناء الرواية:٧٤-٧٦.
(٤) ينظر:مدخل الى نظرية القصة:٥٨.
(٥) الرواية العربية واقع وآفاق:غالب هلسا ومحمد برادة وآخرون ،مط-دار ابن رشد للطباعة والنشر –بيروت ،ط١،١٩٨١ :٢١٧ .نقلا من السردية في النقد الروائي العراقي :١٧٣.
(٦) السردية في النقد الروائي العراقي :١٧٣.

اما جميل شاكر وسمير المرزوقي فهما يصنفان المكان الى:
١-المكـان الاصـل:ويطلق عليـه غريمـاس مصـطلح (Espaceheterotopique) . (مكـان (الانـس الحـاف) ،وتترجم ايضاً الى (التقابل المكاني) وهو يمثل عادةً مسقط الرأس للبطل او للعائلة .
٢-المكـان العرضـي: ويطلـق عليـه غريمـاس مصـطلح(Espaceparatopique) (المكـان الترشـيحي الحـاف) وتترجم ايضاً الى (التجاور المكاني) وهو المكان الذي يحدث فيه الاختبار الترشيحي للبطل.
٣-المكان المركزي**:او الرئيسي ،وهو مكان ثابت ،ويحدث فيه انجاز البطل للمهمة المكلف بها –اي اجتيازه للاختبار الرئيسي-. [١]
لعل اهم اسهام عراقي في دراسة المكان ،هو دراسة الناقد ياسين النصير،فهو يصنف الامكانة الى نوعين (مكان موضوعي)و (مكان مفترض) وتتلخص خصائص الاول من انه يبني تكويناته من الحياة الاجتماعية وتستطيع ان تؤشر عليه بما يماثله اجتماعياً وواقعياً احياناً ،اما خصائص الثاني فهو ابن المخيلة ،البحت، الذي تتشكل اجزاؤه وفق منظور مفترض وهو قد يستمد بعض خصائصه من الواقع الا انه غير محدد ،وغير واضح المعالم..) [٢] ويضع الناقد جملة من الملاحظات على هذا التقسيم هي :
١-ان هذا التقسيم يقوم على فرضية ان الاحساس بالمكان آتي نتيجة انعكاس الواقع الموضوعي على مخيلة الفنان ،وكذا نجد هذا الاحساس عميقاً تارة وسطحياً تارة اخرى،وما التقسيمات التي اوردناها الا بمثابة التدرج الاولي لهذا الانعكاس على الفنان وبالطبع لا نعني بالمكان هنا قيمة مجردة من فعل الانسان او من احداث التي تجري على ارضية ،واما نعني به القيمة التي يشكلها في العمل الروائي .
٢-ان المكان لا يكون ذا قيمة فنية وفكرية الا اذا كان نتاج عمل الانسان واعٍ [....].

٣-ولذلك ،فأن التقسيم المذكور لا يضع فواصل حادة بين نوع وآخر ،وانما جاء نتيجةً لدرجة وعي الكاتب بأهمية المكان [....].
٤-ان التقسيم المذكور ابتعد عن كون المكان ،اي مكان ما هو الا مجرد حدود خارجية للافعال ،بل هو جزء من عملة البناء الفني كلها [...] [٣]
وهو يقسم (المكان المفترض) الى:
١-المكان اليوتوبي المفترض.
٢-المكان الاجتماعي المفترض. [٤]
وكذلك يفعل بـ(المكان الموضوعي) اذ يصنفه الى :
١-المكان الموضوعي المغلق التكوين :مثل السجون والمنص والاماكن الثاني.
٢-المكان الموضوعي المتفتح :مثل البيت ولمؤسسات الاجتماعية والحدائق وغيرها. [٥]
ويضف اليها مكاناً ثالثاً يصطلح عليه بـ(المكان ذو البعد الواحد)وهي الاماكن التي لا يعطيها الكاتب خصوصية في النص الروائي ،بل يكتفي اما بالتعريف بها بشكل عام او كونها تجري فيها الاحداث ولا تدخل في تفاصيلها او ذكرها الا ذكراً عابراً ،وهي موجودة على صعيد الامكنة الموضوعية والامكنة النفترضة في المخيلة.وقد

---

* اقترضنا مصطلح (المكان المركزي) من الباحث احمد الدرة الذي استوحاه بدوره من قراءاته لتصنيفات المكان عند جميل شاكر وسمير المرزوقي ،لذا اقتضى التنويه بذلك ،ينظر:السردية في النقد الروائي العراقي:١٧٢.
(١) ينظر:مدخل الى القصة:٥٨-٥٩.
(٢) الرواية والمكان ، ياسين النصير ،دار الحرية للطباعة ، بغداد ، الموسوعة الصغيرة ع ٥٧ ، ١٩٨٠: ١ / ٢٧
(٣) الرواية والمكان :٢٧/١-٢٨.
(٤) م.ن :٣٢/١-٣٦.
(٥) م.ن :٤٣/١-٧٢.

شايع هذا التقسيم عبد الحميد المحادين. [١] التصنيف الآخر الذي لا يقل اهمية عن محاولة النصير هو تصنيف استاذنا الدكتور شجاع العاني ،في دراسته الرائدة في مجالها ونوعها (البناء الفني في الرواية لعربية في العراق) فهو يصنف الامكنة الى:

١-المكان المسرحي:وهو يقابل (المكان المجازي)عند الناقد غالب هلسا ،وهذا المكان هو عبارة عن المكان الذي يتسم بضبابية الملامح ومحدوديته كما يتصف بالتحكمية في تصويره ،فهو مكان سلبي،خاضع للاحداث والشخصيات وتابع لهما،وهو بؤرة الصراع ومؤله من حيث التناقض والتعايش. [٢]

٢-المكان التاريخي :وهو المكان الذي لا ينفصل عن الزمان ،وهو ما يدعوه بـ(الزمكانية) ،ويتكون من العلاقة الناشئة بين الامكنة والتاريخ او التاريخ والامكنة ،وتلعب هذه الثنائية الدور الاساس في حركة الاحداث ومنح الحبكة ثراءها ودلالتها. [٣]

٣-المكان الأليف :وهو ذلك المكان الذي يأتلف معه الانسان ويترك في نفسه اثراً لا يمحى،كأن يكون مكان الطفولة الاولى او مكان الصبا او الشباب ،واي مكان نشأ فيه وترعرع واصبح من مقوماته الفكرية والانفعالية والعاطفية،اذ يثير فيه –هذا المكان- الاحساس بالطمأنينة والامن والذكرى. [٤]

٤-المكان المعادي:وهو المكان الذي يرغم الانسان على العيش فيه ،كالسجون والمنافي ،او يشكل خطر على حياته كساحات الوغى ،فلا يشعر في هذه الاماكن بالالفية والطمأنينة والراحة ،بل يشعر نحوها بالعداء والكراهية. [٥]

ويبدو من هذا التصنيف ان الاستاذ العاني ،قد تأثر وزاوج بين جهد الناقد غالب هلسا والفيلسوف الفرنسي جاستون باشلار.

اما جهد الناقد عبد الله ابراهيم فهو في دراسة (البناء الفني لرواية الحرب في العراق) قد ميز بين نوعين للمكان هما:

١-المكان الآمن.

٢-المكان غير امن. [٦]

وهما صورتان مما اصطلح عليهما العاني (المكان الأليف والمكان العادي) .اما في دراسته الثانوية بـ(السردية العربية)بحث في البنية السردية للموروث المكاني العربي ،فهو لم يول (المكان)اهمية في بحثه على الرغم خصوبته وتنوعه في النماذج التي درسها كقصص (ألف ليلة وليلة) و (السير الشعبية) و (المقامات) ،ولم نعثر في هذه الدراسة على أي مصطلح او منهج لدراسة المكان ما مصطلح واحد وهو (البؤرة المكاني) ،وهذا المصطلح هو صورة مموهة من مصطلح بروب (المكان الاصل) –الذي تناولناه عند جميل شاكر وسمير المرزوقي.والبؤرة المكانية:تعني المكان الذي ينطلق فيه البطل لأنجاز مهمة ما ،ثم العودة اليه بعد انجاز المهمة. [٧]

اما دراسة الاستاذ الناقد مهند يونس فقد جاءت متأثرة في دراسة باشلار وميشال بيتور ويوري لتيمان. [٨]وجاءت [٨]وجاءت دراسة الباحث سعد العتابي صدى لتصنيفات الاستاذ العاني الا انه يميز ثلاث اصناف من المكان هي:

هي:

١-المكان الأليف :ويدعوه بـ(المكان الايجابي).

---

(١) التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف:١٠٩.

(٢) ينظر:البناء الفني في الرواية العربية في العراق : (الوصف وبناء المكان) :٢٨/٢ و ٣٣-٣٥.

(٣) م.ن :٤٤/٢ و٥٩-٦٠.

(٤) الرواية والمكان :٨٢/٢ و ٩٩.

(٥) م.ن :٨٢/٢ و ١٢٩.

(٦) ينظر:البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٣٩ – ١٤٠ .

(٧) ينظر:السردية العربية :١٥١-١٥٨.

(٨) ينظر:اختلاف المكان واحتمالات السرد ،الاقلام-بغداد،ع ٥ – ٦ ، س٢٨ ، ١٩٩٣ :٦٩ ومايليها.

٢-المكان العادي:ويدعوه بـ(المكان السلبي).
٣-المكان العتبة او المجاز:وهو المكان الانتقالي ،الذي لا يمثل سوى [١] محطة للشخصيات وهو يشبه (المكان العرضي) الذي عند بروب.
واغلب هذه المصطلحات –المتصرف فيها- التي درج عليها هؤلاء النقدة في دراسة المكان هي مصطلحات عربية جاءت متأثرة بخطى باشلار وميشال وبينور والفرنسي ويوري لتيمان ،ومستوحاة منه.

ثانيا : (الفضاء) [٢]

وقد تبنى هذا المصطلح كل من حميد لحمداني ،وسعيد يقطين ،وحسن بحراوي،ومنيب البوريمي ،وسمر روحي الفيصل ،ومحمد سويرتي،وابراهيم جنداري ، وراكز احمد ،وعواد علي .حميد لحمداني يميز بين مصطلحي (الفضاء والمكان) من حيث ان الاخير مرتبط بلحظات وصفه في النص السردي ،وهو دائماً رهين توقف سيرورة زمن الاحداث (لذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني) [٣] بينما نجد ان الفضاء يرتبط دوماً دوماً بجريان الاحداث فيه ولا يتعلق بوصفه الا نادراً ،ولا يمكن تصور الفضاء دون تصور الحركة فيه،فالفضاء هو مجموعة الامكنة الموجودة في النص السردي ،وعلى ذلك فالفضاء مفهوم اوسع واعم من المكان فهو شمولي ،اذ يشير الى (مسرح)النص بأكمله ،والمكان يكون جزء من ذلك المسرح [٤].ويتفق مع هذا التصور الناقد المغربي سعيد يقطين ، فمفهوم مصطلح الفضاء لا يفيد الا التمثيل الذهني المتخيل في ذهن المتلقي وهو لا يطابق الفضاء الجغرافي الخارجي ،وذلك لأن اساسه اللغة ،بينما كلمة (المكان) –بحسب تصوره هو- تميل على البعد الجغرافي الواقعي ،الحيز المحدود ،والذي" يشكل ديكوراً ،او اطار الافعال او الاحداث ،واتفق هنا مع ما ذهب اليه حميد لحمداني في تمييزه بين المكان والفضاء وخاصةً فيما يتصل بمفهوم الفضا وشموليته ،وخصوصية مفهوم المكان ،وكونه متضمناً في اطار الفضاء ." [٥]
ويبدو ان كلاً من النقاد العرب (سعيد يقطين،وحسن بحراوي،ومنيب البوريمي،وسمر روحي الفيصل ،ومحمد سويرتي،وابراهيم جنداري ،وراكز احمد...)يلتقون مع تصوير لحمداني هذا.

ونقول اذا كان مصطلح (الفضاء) اوسع واشمل من (المكان) فلم لم يتخلوا عنه في توضيح مصطلح (الفضاء) في كتاباتهم النقدية؟ وهل يصح ان يبين الخاص والمحدود والضيق ما هو عام ومطلق وواسع ؟
من اجل فك هذا الاشتباك الاصطلاحي والتعاضل المفهومي لمصطلحات (المكان،الفضاء،الحيز-وسيأتي بعد الفضاء وروده)،نرى ان كلمة المكان هي الاعم والاوسع والاشمل (من حيث المفهوم) من (الفضاء)،وذلك لأن اغلب نقدتنا العرب ،انما يبنون تصوراتهم المجتهدة ،على ايحائية الدلالة ومرجعها في النص من غير الرجوع الى دلالة هذه الكلمات في أي معجم عربي ،حتى لو كان (مختار الصحاح)! فنقادنا لم يلاحظوا دلالة المكان عند العرب الفلاسفة هو الاحتواء وموضع كينونة الاشياء فيه سواء كان واقعياً ام متخيلاً ،وهذا ما لا تعكسه كلمة (الفضاء) عندهم والتي تعني الاتساع والخلو من حضور الموجودات منه ،ومن قولهم (لا فض الله فاك أي انه يجعله فضاءاً خالياً واسعاً .) [٦] كما ويقرر صاحب معجم حديث هو جبران مسعود الى ان الفضاء هو صفة الخلاء والاتساع للموصوف .اذ يتطابق مع ما اعتاد عليه العرب بأطلاقهم كلمة (فضاء) على الكون

---

(١) ينظر:البنية السردية في روايات عبد الرحمن مجيد الربيعي:١٧٤/١٧٣.
(٢) ينظر:البنية السردية:٦٣-٦٧ .وقال الراوي :٢٤٠.وتشكيل الفضاء في المتخيل الروائي :عواد علي ،مجلة عمان-الاردن،ع ٣٩ ٣٩ :٣٢-٣٦.
(٣) بنية النص السردي:٣٦.
(٤) م.ن :٦٣-٦٧.
(٥) قال الراوي:٢٤.
(٦) لسان العرب: مادة (ق ص و)

الخارجي كالصحراء والاماكن النائية او القصية وهي معروفة بلا نهائيتها. [1] كما ان الدليل على سعة كلمة (المكان) دون غيرها ان العرب يوضحون بها الكلمات المرادفة لها فالفضاء هو مكان واسع ،والحيز هو المكان المحدد من حيث جهاته ونواحيه والبقعة هي مكان لا بناء فيه ،فهي تنطبق على اي مكان ولا يمكن ان ينطبق غيرها عليها ،فلا يمكن ان ينطبق الفضاء والحيز البقعة والموضع والموقع على اي مكان لأنها امكنة لها خصوصيتها وملامحها ،بينما مفردة المكان لا ملامح لها عند العرب والفلاسفة الا بحدود احتوائها للموجودات .

وعليه فنقدتنا العرب لم يستقروا على مصطلح محدد لدراسة المكان ،كما اضطربوا في ترجمة (space,Espace,place) وغيرها ،وبعكس الغربيين اللذين ثبتوا على (space,Espace) للدلالة على المكان في النص السردي ،ونرى احقية تقدم (المكان) على غيره من المصطلحات وصحة كل من تبناه في دراسته،بعكس من تبين الفضاء ،بل ان الامر تجاوز الى ان يسمي البوريمي وجنداري دراستيهما بـ(الفضاء الروائي) من غير مراعاة وألتفات الى الفرق الدلالي بين المكان والفضاء ،وعليه يتضح من كل ماتقدم ان

(الفضاء صفة الاتساع للمكان وليس المكان ذاته ،فالموصوف اكبر من حصره بحدود صفة واحدة من صفاته.) [2]

ونجد ترجمة المصطلحات الآتية الى:

place المكان. [3]

space,Espace الحيز. [4]

أما عن الأمكنة التي تحدث عنها هذا الفريق فهي مختلفة كل بحسب ثقافته وتوجهاته وعينات بحثه ، وبالتالي فقد خرجوا – كما خرج الفريق السابق الذي ارتأى المكان مصطلحاً له ، بعدة أنواع للمكان اصطلحوا عليها مصطلحات تختلف من ناقد لآخر . فحميد الحمداني يصنف الفضاءات – أي الأمكنة عندنا – إلى :

١. الفضاء النصي : وهو عبارة عن الفضاء الطباعي الذي يستغله الكاتب لكتابة نصه – أي المكان الذي تشغله الكتابة على الورق – وهو مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي تتحرك فيه الشخصيات .

وهو يميز ضمن هذا الفضاء عدة طرق للكتابة عليه يصطلح عليها بـ :

أ. الكتابة الأفقية : وهي الكتابة على الورقة بشكل أفقي من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار .

ب. الكتابة العمودية : وهي الكتابة على الورقة على شكل عمود كأن تكتب اسطر قصيرة الواحدة بعد الأخرى (أو تحت الأخرى) ، كاسطر الشعر الحر .

ج. التأطير : وهي كتابة صفحة داخل صفحة أخرى ، مثلاً .

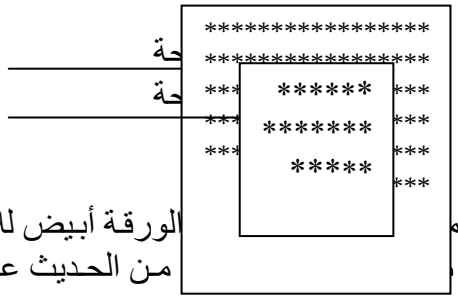
---

(١) ينظر: (المكان والفضاء والحيز) من اجل فك الاشتباك الاصطلاحي ، كريم رشيد ، عمان-الاردن،ع٣٤ ،١٩٩٩ : ٨.

(٢) المكان ، الفضاء ، الحيز :٨.

(٣) ينظر:عودة الى الإشكالية المكان/الفضاء (المكان في النص المسرحي) :عواد علي،مجلة عمان-الاردن،ع٤١ ،١٩٩٨ :٣٣-٣٤.

(٤) ينظر: (المكان ،الفضاء،الحيز):٩.



د.البياض : وهو عدم استقلال الورقة بالكام الورقة أبيض للإعلان عن انتهاء فقرة أو فصل أو للانتقال إلى من الحديث عن الأحداث والزمن .

هـ - ألواح الكتابة : وهي عبارة عن إدخال كتابة أو نص بلغة من عصر سبق عصر الكاتب في كتابة الورقة بنصه أو كما هو إلى جنب كتابة المبدع .

و- التشكيل التيبوغرافي : وهي عبارة عن تقنيات الكتابة المستعملة على الورقة كالكتابة المائلة والممطة ، والكتابة البارزة السواد بخطوط مختلفة وعلامات الكتابة الطباعية

ز - التشكيل وعلاقته بالنص : وهو يتعلق بالغلاف الأمامي حذف الخارجي للنص السردي أو الروائي – أي صفحة عنوان - .

وينقسم هذا التشكيل إلى :

١. تشكيل واقعي : وهو عبارة عن العلامات أو الإشارات والكلمات التي تشير إلى مضمون النص بصورة مباشرة ومن غير عناء المتلقي .
٢. تشكيل تجريدي : وهو عبارة عن الإشارات والكلمات التي تحتاج إلى خبرة وثقافة عالية لإدراك العلاقة فيما بينها وبين مضمون النص ويحتاج الملتقي في هذا النوع الى قدرة ثقافية عالية تؤهله الى تأويل تلك العلامات أو الكلمات الموجودة على الغلاف [١] .

ونرى أن يسمى هذا اللون من الأمكنة بـ " الحيز النصي " وليس " الفضاء " لما في دلالة كلمة (الحيز) من تصرف وارادة وتدخل إبداعي في تحديد جهات ونواحي الكتابة على الورقة .

٢. الفضاء الجغرافي : وهو مقابل عند حميد الحمداني لمفهوم (المكان) فهو الفضاء الذي يتولد من مضمون النص السردي ، والذي تتحرك فيه شخصيات النص وتجري فيه الأحداث .

---

٣. الفضاء الدلالي : وهو الفضاء الذي ترسمه الصور المجازية وفق العلائق التي تبين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي .

٤. الفضاء كمنظور : وهو الفضاء الذي يخلقه السارد على وفق رؤيته ومنظوره وطريقته في التعامل ورؤية الأشياء ، فهو يتعلق بزاوية الرؤية [٢] .

ولعل أهم بحوث هذا الفريق في تصنيف الفضاء التي هي بحث المغربي حسن بحراوي والعراقي إبراهيم جنداري والمغربي سعيد يقطين ، فحسن البحراوي يرى أن أفضل منهج يتبع في دراسة المكان هو منهج (الثنائيات الضدية) أو (التقاطب الضدي) للأمكنة فهو يأخذ بتعريف ليتمان للفضاء الذي هو مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر والحالات والوظائف والصور والدلالات المتغيرة التي تقوم بينها علاقات فضائية كالامتداد والمساحة [٣]إذ برز المكان وفق هذا المفهوم كدلالات ضدية متجاورة في النص [٤] ، وهذه الدلالات

---

(١) . ينظر : بنية : النص السردي : ٥٦ – ٦٠ .
(٢) بنية النص السردي : ٦٠ – ٦٢ .
(٣) . ينظر : بنية الشكل الروائي : ٣٤ .
(٤) . ينظر : بنية الشكل الروائي : ٢٨ – ٣٣ .

هي ما يبرز شخصية الإنسان في النص ، وذلك لأن المكان هو " تعبيرات مجازية عن الشخصية : أن بيت الإنسان امتداد له ، فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان " [1] .

أما أصناف الفضاءات عند بحراوي فهي :

١. فضاءات الاقامة / فضاءات الانتقال : ويطلق على هذه الثنائية مصطلح (التقاطب ألاصلي) :

ففضاءات الاقامة هي التي يقيم فيها الإنسان أما طوعاً أو كرهاً ، وهو يقسمها إلى :

(أماكن إقامة اختيارية ، كالبيت و (أماكن إقامة إجبارية) كالسجن ، وتتفرع أماكن الإقامة الاختيارية إلى ثنائيات ضدية مثل أماكن إقامة راقية أو شعبية ، البيت المضاء أو المظلم ، قديم أو جديد ، ضيق أو متسع وهكذا ، أما أماكن الإقامة الجبرية فتتوزع إلى السجن والزنزانة والفسحة والمزار .

أما فضاءات الانتقال ، فهي الأماكن التي تكون مسرحاً لحركة الأحداث أو الشخصيات وتنقلاتهم ، وهي تتفرع إلى أماكن انتقال عامة كالأحياء والشوارع (الراقية أو الشعبية) ، وأماكن انتقال خاصة كالمقهى وغيره ويطلق على هذه التفريعات مصطلح التقاطبات الفرعية [2]

أما يقطين فيصنف فضاءاته إلى :

١. البنيات الفضائية العامة : وتتوزع هذه إلى :

أ. الفضاءات المرجعية : وهي الفضاءات – أي الأمكنة – التي يمكن أن تعثر على مرجع معين لها في الواقع أو في أحد المصنفات الجغرافية أو التاريخية القديمة ، وتتحدد هذه الفضاءات من خلال " الأسم " الذي تحمله وتتميز به ، و " الصفة " أي ما يتصف به من صفات ينماز بها عن غيره .

ب. الفضاءات التخيلية : وهي الفضاءات التي لا مرجع لها في الواقع ، ولكنها تتصف ببعض صفات الفضاء المرجعي ، فهي من اختلاف مخيلة المبدع .

وهو يصنف عدة فضاءات من الفضاءات التخيلية توصل إليها من خلال بحثه في السير الشعبية وهي :

١. الفضاء الوردي
٢. الفضاء القفري } قابلة للتحديد من خلال صفات واقعية فيها
٣. فضاء المعارك
٤. الفضاء المتخيل من خلال صفات واقعية } غير قابل للتحديد لأنه يحيل على العالم الآخر – الغيبي وينقسم الأخير هذا إلى :
   أ. فضاء العالم الآخر .
   ب. فضاء الحلم .

ج. الفضاءات العجائبية : وهي الفضاءات التي تخلقها أفعال الشخصيات الخارقة داخل النص ، وتصنف إلى :

١. الفضاءات الظاهرة : وهي فضاءات مرئية ترى عياناً من لدن المتلقي،وتتوزع إلى :
   أ. الفضاء المباح : وهو الفضاء الظاهر المفتوح أمام أي شخص للدخول فيه ويتوزع إلى :
      ١. الفضاء المباح الطبيعي : وهو الفضاء الذي لا يستطيع الإنسان أن يتدخل في إقامته أو صنعه أو تشكيله ، وهو يتفرع إلى :
         أ. فضاء طبيعي مهلك :
         ب. فضاء طبيعي غير مهلك .

---

(1) . نظرية الأدب : ٢٨٨

(2) . ينظر : بنية الشكل الروائي : ٤٠ – ١٠٤ .

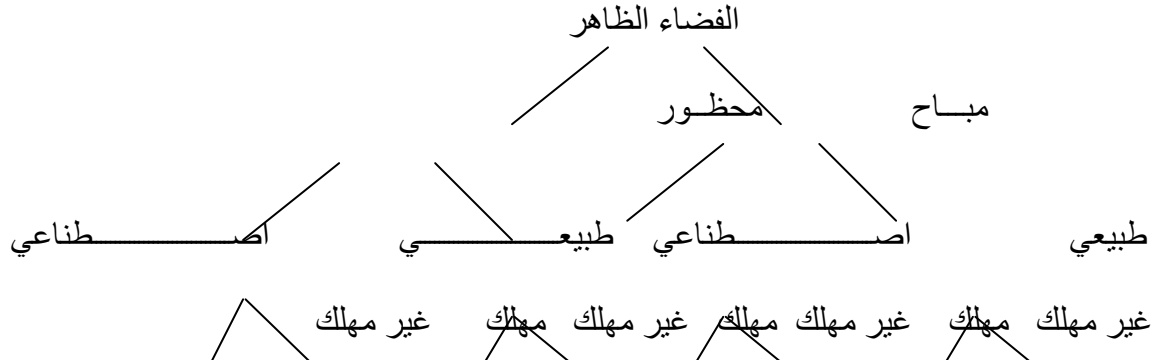
٢. الفضاء المباح الاصطناعي : وهو الفضاء الذي تستطيع يد الإنسان إقامته وصنعه وتشكيله ويتفرع إلى :

أ. فضاء اصطناعي مهلك ب. فضاء اصطناعي غير مهلك . [١] .

ب. الفضاء المحظور : وهو الفضاء المغلق ولا يمكن الدخول فيه ، وممنوع الدخول إليه ويتوزع إلى :

١. المحظور المهلك ٢. المحظور غير المهلك

ويقدم يقطين الفضاءات الظاهرة عبر هذه الشكل :



٢. الفضاءات الباطنية : وهي الفضاءات التي لا يعرف مكانها فهي قد تظهر تحت الأرض ، وقد لا تظهر – أي تختفي لأسباب مجهولة – وتتنوع إلى :

أ. الباطن المغلق : مثل الأنبياء والأولياء والحكماء ، فهو فضاء صعب التوغل إليه وفيه .

ب. الباطن المفتوح : وهي عكس الأول من جهة انفتاحها فهي ليست كمقابر الأنبياء وتراثهم وتشتمل كل المدن المتخيلة المخفية .

وجميع هذه الفضاءات هي " مسرح الأحداث " الشخصيات وهي تتفاعل فيما بينها .

٢. البنيات الفضائية الخاصة : وهو يتناول فيه علاقة الفضاءات العامة والزمن والشخصيات ، ويميز في علاقة الفضاء بالشخصيات فضاءً يسميه بـ .

الفضاء الموعود : وهو الفضاء المرتجى للحصول عليه . [٢] .

ثم يتحدث بعد ذلك يقطين عن العلاقات الفضائية بشكل عام (العامة والخاصة)

ويصنف أنواعاً أخرى من الفضاءات التي هي :

١. الفضاء المركزي : وهو الفضاء والبؤرة الذي يوجد فيه البطل فهو مكان مكوثه وحركته (منه وإليه) .

٢. المحيط : وينقسم إلى :

أ. المحيط القريب : وهو المحيط الذي تكون له مع الفضاء المركزي علاقة صلة دائمة ومتواصلة ، وتربطه به علاقة الجوار والمتاخمة .

ب. المحيط البعيد : وهو عكس الأول [٣] .

بعد عرض مشروع يقطين هذا في دراسة المكان ، نأتي إلى رؤية وهي محاولة الناقد المغربي محمد سويرتي ، الذي وضع إطاراً عاماً لدراسة المكان مستفيداً من الموروث البلاغي القديم ، فهو يقول بشأن محاولته " سيراً على نفس النهج [كذا] في استثمار الحقل البلاغي العربي ، نضع شعرية للبنية الفضائية لم يتصدى أي ناقد إلى حد الآن [كذا] لوضعها بشكل مفصل ، وذلك لتعويض النقص الذي لمسناه ونحن نصف تحليلات النقاد

---

(١) . ينظر : قال الراوي : ٢٤٠ –٢٧٥ .

(٢) ينظر : قال الراوي : ٢٤٠ – ٢٧٥ .

(١) ينظر : قال الراوي : ٢٨١ – ٢٨٨

لهذه البنية الروائية : [1] . " وذلك لأن جميع النقاد برأيه – قد عالجوا موضوع المكان بصيغته كياناً تاماً مادياً تترك فيه الشخوص لا تصبغه لغة وكلمات ، يمكن توصيفها [2] .
ومصطلحات سويرتي في دراسة الفضاء هي :

١. الأصل الفضائي : ويشير هذا المصطلح إلى كل الكلمات والجمل والعبارات والمقاطع السردية التي تحيل على المرجع الفضائي بشكل مباشر ، وتعرف هذه المعاني – أي معاني الألفاظ – عند البلاغيين بـ " الحقيقة " بمعنى أنه ليست لها وظيفة مجازية أو استعارية أو رمزية أو كنائية أو إيحائية أو إيمائية . بل تنحصر وظيفتها في إيهام المتلقي بواقعية ما يتلقاه .
٢. المجاز الفضائي : وهو يعني به إيمائية أو إيحائية الكلمات أو اللغة بالمكان غير المقصود بصورة غير مباشرة ،وأنما المقصود الشخصيات التي تقطن فيه أو تجاوره ، وينقسم إلى:
   أ. الاسناد الفضائي : وهو عبارة عن الالماح في المكان الذي يراد به ما هو مسند إليه – أي المراد المحتوي لا المحتوى – مثل قولهم حللت بوادي النيل بمعنى نزلت بمائه لأن الوادي مكان المياه وليس إياه .
   ب. المجاوز الفضائي : وهو يعني إشارت الكلمات في النص السردي إلى الشخص المجاور للمكان كقولك ، كلمت الحائط " أي الذي بجنب الحائط أو من يوجد بجواره ، وهذا نادر وجوده في النصوص العربية .
   ج. المحلية : ويدل هذا المصطلح البلاغي على الشخصيات التي تسكن في المكان ذاته .

ووظائف (الأصل الفضائي) و (الإسناد الفضائي) أو (المجاور الفضائي) هو خلق الإيهام بالواقع في وعي المتلقي .
٣. الاستعارة الفضائية : ويرجع أصل هذا المصطلح إلى جان إيف تاديه جيرارجينيت جنيت ، وتصطلح عليه سيزا قاسم بـ " الصورة الفضائية " وهو يضيف الاستعارات الفضائية بحسب أنواع المقاطع السردية الطويلة ، ويصنف المقاطع السردية إلى :
   أ. المقطع الأول ، ويصطلح عليه بـ " الاستعارة التمثيلية التخيلية " الفضائية ، أو " التمثيل الفضائي " .
   ب. المقطع الثاني : ويصطلح عليه بـ " المماثلة " وهو يأخذ بتعريف السجلماسي لها فهي " النوع الثالث من جنس التخيل ، وحقيقتها التخيل والتمثيل للشيء له إليه نسبة ، وفيه منه إشارة ، والعبارة عنه به ، وذلك أن يقصد الدلالة على معنى آخر ، ذلك المعنى بألفاظه مثال للمعنى الذي قصد الدلالة عليه ، فمن قبل ذلك كان له في النفس حلاوة ومزيد التذاذ لأنه داخل بوجه ما هي نوع الكتابة من الإشارة ، والكتابة أبداً أحلى موقفاً من التصريح .. " [3] .
٤. " الكتابة الفضائية ، وتنقسم إلى قسمين :
   أ. الرمز الفضائي : وهو أن يأتي المكان كناية عن الشخصية التي فيه عبر الترميز والتلميح .
   ب. الإيحاء الفضائي : في هذا المصطلح يصير المكان شخصية من الشخصيات ، إذ يتسم المكان فيه بطابع التجسيد والحيوية – أي تجسيده أو تجسيمه وبث الحياة فيه – كأن الموجودات عن نفسها – أي تحدث الأمكنة [4] .

([1]) . النقد البنيوي والنص الروائي : ٢ / ١٠١ .
([2]) . م.ن : ٢ / ١٠١ .
([3]) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، أبو القاسم السجلماسي ، ت : علال الغازي ، مكتبة المعارف ، الرباط ، ١٩٨٠ : ٢٤٤ ، نقلاً من النقد البنيوي والنص الروائي : ٢ / ١٠٦ .
([4]) . ينظر : النقد البنيوي والنص الروائي : ٢ / ١٠١ – ١٠٨ .

أما المحاولة الأخيرة فهي بحث الدكتور إبراهيم جنداري * الذي حذا حذو الناقد المغربي حسن بحراوي متأثراً فيه ، وكذلك تتبع خطى الأستاذ شجاع العاني وغيرهم فهو يصنف وصف الأمكنة إلى :

١. الفضاء المديني العام / المفتوح : مثل الشوارع والأزقة والأماكن المنعزلة والمهجورة والمقاهي والمباغي والحمامات والحانات .
٢. الفضاء المديني الخاص / المغلق : كالبيوت والغرف والمكاتب ووصف الأشخاص ووصف الأشياء [١] .

ويبدو من أنواع الوصف هذه رائحة التقاطب الضدي للمكان أو الثنائيات الضدية التي استقصاها من منهج بحراوي في دراسة المكان في النصوص الروائية المغربية أما أنواع المكان فهي عنده :

١. فضاء العتبة / الفضاء الواصل

ومصطلح فضاء العتبة كما قلنا سابقاً – أصله للباحث الروسي ميخائيل باختين [٢] .
وهو يتل في الممرات والمداخل والأبواب والنوافذ ، كما يتمثل في الحانات والأكواخ والخنادق والبواخر والسيارات .
أما الفضاء الواصل : فيريد به ما يربط بين عالمين أو مجتمعين أو ثقافتين مختلفتين ، أو مايربط الداخل الضيق أو المختنق بالخارج الواسع أو المنفتح ، كالنوافذ .

٢. الأليف / المعادي : وقد مر بنا هذان المصطلحان ، فلا حاجة لإيضاحهما الآن بعد ذلك
٣. الواقعي / المتخيل وقد مررنا به .
٤. الذاتي / الجماعي : فالذاتي كالبيت ، والجماعي الأماكن العامة والشعبية .
٥. التاريخي / الآتي : فالفضاء التاريخي هو فضاء عهود مضت لها علاقة بقدم الزمن فيها وأصالة ، والآتي : هو الفضاء المعيش الآن أو في الحاضر ، والتي تحيا فيها الشخصيات ، والتي تحدث فيه الأحداث ومجرياتها .
٦. المسرحي / الكوني : وقد عرفنا به [٣] .

ثالثا : الحيز : ويتبنى هذا المصطلح الدكتور عبد الملك مرتاض ، فهو يقول بشأنه : " يعني لفظاً [كذا] (بتشديد الياء ، ويقال أيضاً تسكينها) في وضع اللغة العربية ، انضم إلى الدار من مرافقها ، وكل ناحية حيّز (...) يفهم منه أن يدل على مطلق المكان وعمومه ، وأن مثل هذا التمثيل المعجمي هو الذي مكنا ، كما سنرى ، على أن نُعدَّ الحيز أرحب رحابةً ، واشمل دلالة من المكان نفسه الذي هو إطلاق في حقيقة أمره ، خاص ، ونحن على كل حال حاولنا تحميل هذا المصطلح

بمعان أكبر مما كان يحتمل أصلاً لدى وضعه ، إذ لما كان يشمل ، في أصله الأول ، كل ناحية ، وذلك على أساس أن كل ناحية حيز ، فأننا جعلناه دالاً على مطلق المكان من حيث هو : أرضاً كان أو سماءً وعمقاً كان أم سطحاً وعامراً كان أم فارغاً ، وخطاً كان أم حجماً ، أن لنعد الأشياء الموزونة ، ، والناتئة والناشرة ، والباسقة والممتدة من الأحياز (جمع حيز) [هذا الجمع نادر والأفصح أن يقول حيائز وحياوز] ، وقد جرى دأب المحللين والنقاد المحداثيين [كذا] ، أن يطلقوا على هذا المعنى نفسه مصطلح (الفضاء) ، وهم يقفون هذا المعنى غالباً على مدارسة نص سردي ، على المكان

* . الدكتور إبراهيم جنداري يختار مصطلح (الفضاء) الذي وسم به دراسته ، ويفرقه عن (المكان) ، إلا أننا نجده قد وسم الفصل الثاني (ومباحثه الأربعة) الذي يدرس فيه (الفضاء) بـ (المكان) فلم هذا الترادف وتفضيل المكان على (الفضاء) إذاً ؟ اذا ما كان الفضاء اعم واشمل من المكان عنده .

(١) . ينظر : الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا : ١٦٥ – ٢١٥ .
(٢) . ينظر : قضايا الفن الإبداعي عند ديستوفسكي : ٢٤٩ – ٢٥٠ .
(٣) . ينظر الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : ٢١٧ – ٢٦٠ .

الجغرافي ، ولدى تحليل نص شعري على البعد العام الذي يضطرب فيه القصيدة ، وان الذي حملنا على مخالفة الجميع أن (Espase) (spase) في مفهوم الدراسات الغربية الحداثية (ونحن العرب أنما اتخذنا هذا المصطلح بناءً على ممارساتهم واطلاقاتهم وتمثيلاتهم ، هم أساساً ، إذ لانصادق هذا المصطلح [أي الفضاء] في تقاليد القراءة والتحليل لدى قدماء النقاد العرب) يعني أكثر من المكان ، بل أنه يمتد إلى مظاهر [...] لها صلة بهذا المكان .. " [١] .

ثم " أن الفضاء في أصل الوضع العربي لهذا اللفظ ، أنه حيز فارغ حتماً ، وأذن [كذا] فلا ينبغي له أن يمتد إلى الأحجام والأوزان والخطوط والأبعاد والأمكنة ما ظهر منها وما بطن . ونحن حاولنا أن نجد حلاً لهذه الإشكالية بإطلاق المكان على كل ما هو جغرافي ، والحيز على كل ما هو خيالي ، أو روحي غيبي – غير مرئي – أو خرافي أو أسطوري [...] ومثل هذه المعاني في تصورنا لا يستطيع مفهوم الفضاء المحدود الدلالة أن ينهض بها ، في كفاءة دلالية لا تقبل الجدل [٢] .

وحسنّا فعل مرتاض عندما جعل (الحيز مقابلاً للمصطلحين : الفرنسي والإنكليزي Espace , space) [٣] إلا أن لنارأيا في نصه المنقول هذا ونلخص هذا الرأي بما يأتي:

١. وقع الدكتور مرتاض في سوء فهم عندما فهم من معنى الحيز عند العرب القدامى مطلق المكان وعمومه ، وهو ليس كذلك (كما بينا ذلك) ، إذ يرى التهانوي والجرجاني أن الحيز هو الفراغ مطلقاً سواء كان مساوياً لما يشغله أو زائد عليه أم ناقصاً عنه [٤] .

فالحيز مصطلح يشير للصلة بين الأجسام داخل المكان [٥] . وهو عكس المكان من حيث هو تماس بين الحاوي والمحوي أو دخول الظرف في المظروف [٦] ، فالحيز قد تطلق على الأجسام نفسها بصفتها بعداً يشغل مكاناً ما ولها مساحة محددة ، كما لا يمكن أن يكون " الجسم الذي يشغله الشكل فقط ، بل يمكن أن يكون أيضاً بعداً بين الأشكال " [٧] .

٢- لا نعرف كيف ساغ للدكتور مرتاض ان يحمل مصطلح (الحيز) دلالات تتنافر واصل وضعه الدلالي ؟ افلا يشترط عند زيادة او تحميل كلمة معنى اضافي ، ان تكون هناك مناسبة بين الدال والمدلول ؟ فاين المناسبة اذا ؟ ولا نعرف كيف تكون السماء والامكنة الغيبية وغير المرئية والاسطورية والخرافية والخيالية والفراغ والمكايل والموازين حياوز ؟ والحيز هو ما حددت جوانبه ونواحيه من حاز يحوز ، اذا صار او دخل في ملكه وتحت قبضته وامره .

ويصنف مرتاض مظاهر الحيز الى مظهرين هما :

١. المظهر الجغرافي : فالجغرافيا كلمة عند الاغريق تعني ((وصف الارض)) والحيز الادبي او السردي هو مظهر من مظاهر الجغرافية وهو اوسع منه مساحة ، واشيع بعدا لانه ينطبق على الامتداد والارتفاع والانخفاض ... وغيرها .

٢. المظهر الخلفي : ويطلق عليه مرتاض أيضاً " المظهر غير المباشر " للحيز " لأنه يظهر بواسطة اللغة المعبرة عنه تعبيراً غير مباشر كـ " خرج " وأبحر وركب ، ومر بحقل ، فمثل هذه الأفعال والجمل ، تمثل على عوالم غير محددة أو متناهية ، وهي كلها حياوز في معانيها ، فالذي يخرج لابد أن يكون خروجه من حيز لآخر ففعله حركة وحركته في حيز [٨] . ، فهو حيّز " لغوي " تثيره دلالات الألفاظ .

بعد عرض هذا الكم الهائل من اصطلاحات دراسة المكان ، نرى أن دراسة المكان عند نقادنا العرب لم يحكمه منهج موضوعي صارم ليتمخض أو ينجب لنا قواعد مطردة تحكم لنا بناء المكان وأشكاله في النصوص

---

(١) مقامات السيوطي، مط . اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٦ : ١١٣ – ١١٤ .
(٢) م . ت : ١١٣ - ١١٤ .
(٣) ينظر : نظرية الرواية : ١٤١ .
(٤) ينظر : التعريفات : ٥٦ .
(٥) (٢)(٣) ينظر : المكان ، الفضاء ، الحيز : ٩ .
(٨) ينظر : في نظرية الرواية : ١٣٤ – ١٤٥ .

السردية ، بل كانت مشاربهم مختلفة ، وأحكامهم ذوقية تنبع من أجالة النظر والاجتهاد في القول والتصنيف ، ولهذا أختلفت واضطربت اصطلاحاتهم في دراسة - أي المكان – فكل إناء قد ينضح بما فيه ، وأن كانت محاولة محمد سويرتي هي الأنضج والأبرز فيما نرى ونعتقد إلا أنه لا يمكن حصر الأمكنة في النموذج البلاغي الذي قدمه سويرتي فقد نجد بعضه ولانجد الآخر ، ونرى أنه من الممكن مزاوجة تصنيف محمد برادة ومحمد سويرتي) فتكون الأمكنة في الرواية أو النص السردي هي :

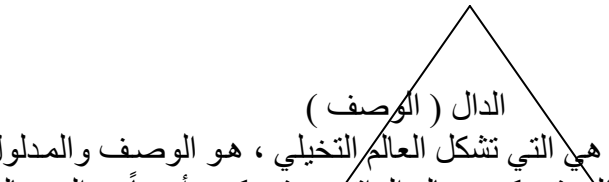
١.المكان الواقعي : الذي يحيل على مرجع ويشبه الواقع .
٢. المكان المتخيل : الذي لا يحيل على مرجع و لا يشبه الواقع .

وتطعيم هذا النموذج باصطلاحات سويرتي من حيث الأول ينطبق عليه (الأصل الفضائي) – أي المكاني عندنا – أو " الحقيقة " باصطلاح البلاغيين والثاني تنطبق عليه مصطلحات (المكان المجازي) و (الاستعاري) و (الكناني) و (الإشاري) و (الإيحائي) – أي ما تثيره دلالة الألفاظ المكانية – وغيرها .

" الوصف مفهومه وأشكاله "

لا يمكن لأي سرد في أي نص أن يستغني عن الوصف ، بينمات نجد العكس مع الوصف الذي يستطيع الاستغناء عن السرد ، والمكون الوصفي في النص السردي هو مكوّن لغوي ، أو من كلمات " وهذه الكلمات تشكل عالماً خيالياً قد يشبه عالم الواقع ، وقد يختلف عنه وإذا شابهه فهذا الشبه خاص يخضع لخصائص الكلمة التصويرية فالكلمة لا تنقل إلينا عالم الواقع بل تشير غليه وتخلق (صورة مجازية لهذا العالم) ويوضح المثلث الدلالي [...] العلامة بين عالم الرواية التخيلي وعالم الواقع :

المدلول (عالم الرواية)



المشار إليه الدال (الوصف)

فإذا اعتبرنا أن الدال هنا هي التي تشكل العالم التخيلي ، هو الوصف والمدلول هو العالم الخيالي الذي يخلق في ذهن القارئ ، فالمشار إليه قد يكون عالم الواقع ، وقد يكون أيضاً عوالم خيالية من صنع خيال الكاتب ولا وجود لها في عالم الحقيقة ... "[١] .

فالوصف هو أداة تشكل المكان ، فالوصف لغةً هو وضعك الشيء بحليته ونعته [٢] ، وأما اصطلاحاً فالوصف هو خطاب يصف المكان من غير تدخل الزمن فيه ، وهوكاشف عن الأشياء ونعوتها [٣] وهو أيضاً : " " شكل من أشكال القول ينبئ عن كيف [كذا] يبدو شيء ما ، [...] ويشتمل استعمال الكلمة الأشياء والناس والحيوانات والأماكن والمناظر والأمزجة النفسية والانطباعات ومن الأغراض الأولية للوصف هو

تصوير ونقل انطباع حسي والدلالة على مزاج نفسي" [٤] .

وبعض نقادنا يستعينون بتعريف قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) للوصف (وهو أوفى وخير تعريف (وتعريف قدامة للوصف هو : " الوصف أنما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيآت ، ولما كان أكثر

---

(١) بناء الرواية : ٧٨ .
(٢) لسان العرب : مادة (و ص ف) .
(٣) ينظر : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : ٢٢٨ – ٢٢٩ .
(٤) معجم المصطلحات الأدبية ٤٠٦ – ٤٠٨ .

وصف الشعراء أنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني ، كان أحسنهم وصفاً من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركّب منها ، ثم بأظهرها فيه وأولاها ، حتى يحكيه بشعره ويمثله للمسّ بنعته [١] .

أما مفهوم الوصف عند الغربيين فيقول الأستاذ مرتاض عنه : " يعني فعل " وصف " (Decrire) في بعض المعاجم الفرنسية : استحضار ، شخص ما ، أو شيء ما ، كتابياً أو شفوياً ، والوصف يضاد التعريف : فهذه[كذا] يكون للمفاهيم والأفكار ، وذاك يكون للأحياء والأشياء المحسوسة [...] ونلاحظ أن الوصف لدى الغربيين ، وكما هو لدى العرب أيضاً ، لا يكون قائم الذات ، منعزلاً مستقلاً ، متمكناً بنفسه ، متبوءاً مكانته في الكلام وحده – لا يستطيع إذ يتمتع بهذا الوضع الامتيازي في الأسلوب والأسلبة جميعاً ولكنه " قائم بفضل علاقته مع شيء آخر ... " [٢] .

فالوصف " أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين ، فيمكن القول أنه لون من التصوير ولكن التصوير بمفهومه الضيق يخاطب العين أي النظر ويمثل الأشكال والألوان والظلال [...] [ولذلك] فأن اللغة قادرة على استيحاء الأشياء المرئية وغير المرئية مثل الصوت والرائحة . ومن هنا نستطيع أن نفكر في التصوير اللغوي أنه إيحاء لأنها تجاوز الصور المرئية ولذلك يجب أن ننظر إلى الصوة المكانية في الزاوية – أي تجسيد المكان – لا على أنها تشكيل للأشكال والألوان فحسب ولكن على أنها تشكيل لجمع المظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان وأشكال وخلال ملموسات ... الخ . " [٣] .

وقد ارتبط فن الوصف أول مرة بتناول الأشياء وأحوالها وهيئاتها كما هي في الواقع وتقديمها بصورة أمينة تعكس المشهد وتحرص كل الحرص على نقله كما هو ، كما ارتبط – أيضاً – وصف الأشياء بمفهوم المحاكاة الحرفي،ولكن فيما بعد أصبح للوصف قدرات أكبر من ذلك [٤]

وتميّز الناقدة سيزا قاسم بين نمطين من الوصف تدعوهما أو تصطلح عليهما بـ :

١. الوصف التصنيفي : وهو الوصف الذي يحاول الكاتب عبره تجسيد الشيء بكامله ونقله بحذافيره بعيداً عن المتلقي أو إحساسه بهذا الشيء وهذا اللون من الوصف يلجأ إلى الاستقصاء أو الاستنفاذ في وصف الأشياء ، والوصف فيه – أي من هذا النوع – هو (الوصف الموضوعي) .
٢. الوصف التعبيري : وهو يعني وصف الأشياء عبر ربطها بإحساس ووعي وإدراك المتلقي لها ، وبصفتها امتداداً لكيانه الشخصي ، وما يثيره هذا الشيء الموصوف في نفسه من انفعالات ومواقف متباينة ويرتكز هذا اللون على الإيحاء والتلميح في وصف الشيء [٥] . والوصف نوعه هنا ، هو (الوصف الذاتي) .

وتميّز الناقدة أيضاً في حديثها عن علاقة الوصف بالسرد وعلاقة الرسم بالوصف بين :

١.الصورة السردية : والتي هي عبارة عن المقاطع التي تحتوي الأحداث وسريان الزمن فيها ، فهي صورة متحركة بحركة الأحداث فيها ، فهي وصف ولكن للأفعال – أي وصف المتحرك – والحركات .
٢.الصورة الوصفية : وهي عبارة عن المقاطع التي تميل إلى تمثيل الأشياء الساكنة ، إذ هي خالية من الأحداث وجريان الزمن منها ، وخالية من الأفعال المحركة لها ، [٦] ، فهي تصف ساكناً لا يتحرك – أي وصف الساكن - .

---

(١) نقد الشعر : قدامة بن جعفر ، تح : كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي – القاهرة ، ط٣ ، ١٩٧٩ :١١٨ - ١١٩ وينظر : استعانة سيزا قاسم وعبد الملك مرتاض بهذا التعريف في بناء الرواية : ٧٩ ، ونظرية الرواية: ٨٥

(٢) في نظرية الرواية : ٢٨٨ – ٢٨٩ .

(٣) بناء الرواية : ٧٩ – ٨٠ .

(٤) بناء الرواية : ٨٠ .

(٥) ينظر بناء الرواية : ٨١ .

(٦) بناء الرواية : ٨٢ – ٨٣ .

أما وظائف الوصف فهي عندها :

١. الوظيفة الزخرفية أو التزينية : وهو أن يكون الوصف في النص عبارة عن لوحات وزخارف شكلية تزين النص ، فهو وصف تسجيل للأشياء ولعب جمالي مرتب ، يشد المتلقي إليه [١] .

٢. الوظيفة التفسيرية : وهي الوظيفة التي تكشف لنا عن عوالم الشخصية الباطنية والفكرية والثقافية ، وتفسر لنا كل ذلك من خلال وصف المكان الذي تقطنه الشخصية ، وهو وصف يتسم بالإيحائية والإشارية عن طريق التشبيه أو المجاز أو الاستعارة [٢] .

٣. الوظيفة الإيهامية : وهي الوظيفة الموجهة نحو المتلقي وغايتها خلق الإيهانم عنده بواقعية الوصف [٣] .

ويصطلح استاذنا الدكتور شجاع العاني على الوظيفة الثانية بـ " الوظيفة التوثيقية " [٤] ولا نتفق مع استاذنا في هذه التسمية ، فالتوثيق غير التفسير ، التوثيق ليست غايته تفسير أفعال الشخصيات بقدر استقصاء الموصوف وتوثيق صفاته وهو تطابق مع " الوظيفة الزخرفية " وأن كان هناك مصطلح أقرب للصواب والصحة هو " الوظيفة الكشفية" على اعتبار أن غايتها هو كشف الأسرار الباطنية للشخصية عبر الوصف الإيحائي أو التشبيهي أو المجازي للمكان الذي تسكنه الشخصية ذاتها .

ويرى كل من الناقدة سيزا قاسم و شجاع العاني ، ان الوصف يقوم على مبدأين ، اصطلحا عليهما بـ :

١. (الاستقصاء)[٥] أو (الوصف التفصيلي) [٦] :

٢. وهو الوصف الذي يستقي فيه الكاتب تحليل كل أجزاء الموصوف المكونة له بصورة تفصيلية [٧] .

٣. ويقابله عند العرب القدامى مصطلح (التتميم) – على وفق ما تراه سيزا قاسم – ويعرفه قدامة بن جعفر بـ : " وهو أن يذكر الشاعر المعنى فلا يدع من الأحوال التي تتم بها مهمته وتكمل معها جودته شيئاً إلا أتى به" [٨] .

كما ويقابله أيضاً " صحة التقسيم " وهو لأن يضع الشاعر اتساقاً للشيء فيستوفيها" [٩] .

ومصطلحا (التتميم) و (صحة التقسيم) هما افضل عندي من المصطلحين السابقين . من باب وضوح دلالتهما وانطباقهما والتعريف السردي للاستقصاء والتفصيل وأن كان الأخير هذا فيه رائحة بمعنى التفسير والشرح [١٠] . ولكنا على كل نرى صواب (التتميم) و (صحة التقسيم) (الذي يقابل عند أبن قيم الجوزية مصطلح " التصريح بعد الإيهام " وسماه بعضهم بـ " التبيين " – إذ نستطيع أن نشتق مصطلحاً من هذا الأخير لهذا اللون من الوصف فنسميه بـ " الوصف التبيني " – و (التفسير) (عند أبن الحلي) الذي هو

---

(١) ينظر بناء الرواية : ٨٢ و النقد البنيوي والنص الروائي : ٢ / ٩٤ والفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا : ١٨٠ – ١٨٣ .
(٢) ينظر : النقد البنيوي والنص الروائي : ٢ / ٩٤ .
(٣) ينظر ك بناء الرواية : ٨٢ و الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : ١٨٠ – ١٨٣ .
(٤) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٢ / ٢٢ – ٢٣ .
(٥) بناء الرواية : ٨٨ .
(٦) البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٢ / ٢٣ .
(٧) ينظر : بناء الرواية ٨٨ و البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٢ / ٢٣ .
(٨) نقد الشعر : ١٣٧ – ١٣٩ .
(٩) ينظر : معجم النقد العربي القديم : ١ /٣٤٣ – ٣٤٥ .
(١٠)ينظر : معجم النقد العربي القديم : ١ / ٣٦٣ .

تفضيل المجمل) [١] . من (الاستقصاء) و (التفصيل) كما قلناه ، وأن كنا نرى أن الأصح والنسب لطبيعة هذا الوصف هو المصطلح النقدي القديم " التسجيل " ، الذي هو تطويل الكلام والمبالغة فيه فهو نوع من الإطناب الذي يستعمل في المدح والذم [٢] ، وعليه فسنصطلح على هذا النوع من الوصف بـ " الوصف التسجيلي " إذ نؤثره على كل المصطلحات السابقة عليه ، كوننا نريد التوسع في دلالات مصطلحاتنا العربية القديمة (النقدية والبلاغية) ، مراعين مناسبة دلالاتها والمعنى الحديث للمصطلح النقدي الواحد .

(الانتقاء)[٤] أو (الوصف الإجمالي) [٥] .

وهو الوصف الذي يقتصر فيه الكاتب على ذكر بعض أجزاء الموصوف بصورة انتقائية مقتضبة [٣] .

إذ أن مهمة الفنان في هذا الوصف (مثلما يقول تولستوي) هي التوصيل للمتلقي وعملية الوصف الاستقصائي أو التفصيلي – أي التسجيلي عندنا – تعيق وتقتل عملية التوصيل ، لأنه يحد من إمكانية التخيل الذهني عند المتلقي [٦] .

وتستعين سيزا قاسم بمصطلح ريكاردو في دراسة الوصف وهو قانون " شجرة الوصف " ، وهو مصطلح إجرائي لدراسة الموصوف مكوّن من :

١. الوضع : وهو مكان وزمان الشيء الموصوف .
٢. الصفات / الهيئآت : وهي أحوال وصفات الشيء الموصوف من (لون ، شكل ، عدد ... الخ) .

٣. العناصر : وهي ما يدخل في تكوين الشيء الموصوف – أي الأجزاء المكونة للشيء الموصوف – وتصطلح عليها بـ " الموصوفات الثانوية الداخلية " [٥] .

كما تستعين الناقدة أيضاً ببعض المصطلحات السينمائية مثل مصطلح " الصورة عن قرب " ولعل هذا ينم عن ضعف المنهج الذي تخذته في دراسة الوصف ، ‘ذ لم يلبي كل احتياجاتها الاصطلاحية ، وليس هذا فقط حال سيزا بل حال الكثير من النقاد العرب الذين اقترضوا من المصطلحات السينمائية ما اقترضوه .

أما الناقد المغربي حميد الحمداني ، فيأخذ بتصنيف (جبرا جنيت الفرنسي) الوظائف الوصف ، وهي :

١. الوظيفة الجمالية [٦]: وهي تقابل عند سيزا وشجاع العاني (الوظيفة الوخرفية أو التزيينية)
٢. الوظيفة التوضيحية أو التفسيرية [٧]: وهي ذاتها عند سيزا والعاني وأن اختلفا .

ويأخذ بتصنيف أشكال الوصف من (جان ريكاردو) [٨] – الفرنسي أيضاً – وابرزها " الوصف الخلاق الخلاق " [٩] . الذي يقابل عند سيزا " الصورة السردية " أو " الوصف السردي " وقد تحدثنا عنه .

أما الناقد المغربي حسن بحراوي ، فهو يدرس الوصف وأشكاله من خلال رؤية الشخصية له ، ولذلك فهو يميز بين ثلاث رؤى هي :

١. الرؤية التجزيئية : وهي الرؤية التي تكتفي بإيراد التفصيلات العينية للمكان الموصوف بالتركيز على كل جزء من أجزائه ، إذ المقصود من هذا الإسهاب الوصفي (التجزيئي) هو الكشف عن عالم الإنسان الذي يقطن فيه ، وذلك لأن الصفة أو الوصف يحيل على الموصوف الحقيقي .
٢. الرؤية المشهدية : وهي الرؤية التي تصف جزءاً من المكان لا المكان كله أو تصف مكاناً معيناً بذاته دون بقية الأمكنة لغرض إعطاء الأهمية له ويميز بحراوي بين نمطين في هذه الرؤية هما :

---

(١) م.ن : ١/ ٣٤٣ – ٣٤٥ .
(٢) م.ن : ١ / ٣٢٧ .
(٤) بناء الرواية : ٨٨
(٥) ينظر : بناء الرواية : ٨٨ والبناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٢ / ٢٣ .
(٦) ينظر : بناء الرواية : ٨٨ .
(٥) ينظر : بناء الرواية : ١١٨ .
(٦)(٣) ينظر : بنية النص السردي : ٧٩ .
(٨) ينظر : قضايا الرواية الحديثة : ١٦٥ – ١٦٦ .
(٩) ينظر : بنية النص السردي : ٨٩ – ٨٠ .

١. الرؤيـة المشـهدية الرومنطيقيـة : : وهـي تعنـي وصـف مكـان معين مـن خـلال الـوعي الباطني به من قبل إحدى الشخصيات ، (رؤية نفسية داخلية)

---

٢. الرؤية المشهدية الموضوعية : وهي تعني وصف مكان معين من خلال وعي الإنسان به وعياً خارجياً ، أي من غير إدخال وعيه الباطني – (رؤية خارجية) وهي غالباً ما تتسم بالبصرية .

٣. الرؤية الهندسية أو الأقليدية : وهي الرؤية التي تصف المكان وصفاً موضوعياً ، عبر تجريده ، وغاية هذه الرؤية هو مطابقة المكان للواقع .

ويستعمل بحراوي عدة مصطلحات ضمن هذه الرؤى منها مصطلح " التراتب " ، ويعني به توزيع المكان وتقسيمه إلى مراتب ومرافق أو طبقات مكانية ، ويقوم هذا المفهوم على أساس انفتاح المكان وانغلاقه واتساعه وضيقه بالنسبة إلى العالم الخارجي [١] .

وقد سار على خطى هذا المنهج الباحث الدكتور إبراهيم جنداري [٢] .

([١]) . ينظر : : بنية الشكل الروائي : ٤٣ – ١٠٣ .

([٢]) . ينظر : الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا : ٢٦٨ – ٢٧٤ .

الخـــاتمـة

الخـاتمـة

وانتهى البحث ، ببيادر من النتائج التي ثوت فيه ، ولا نستطيع الا ان نذكر بعضا منها وهي :

١- ان اشكالية المصطلح السردي كانت موجودة عند الغرب قبل ان تدخل ميدان التمثل والتطبيق عند العرب اذ ان لكل ناقد غربي مصطلاحاته السردية الخاصة والتي تعبر عن رؤيته هو بل ان معاركهم في شأن مصطلحات السرد واستعمالها لم تهدأ الى اليوم وقد طالت هذه الاشكالية ميدان النقد الادبي العربي الحديث .

٢- كانت هيمنة المصطلح السردي في النقد العربي الحديث ، رهن ثقافة اشخاص معدودين اذ بدت سيرورة المصطلح السردي وتداوليته في كتاباتنا النقدية تخط طريقها في اتجاهين . اتجاه من تمثلها عبر ثقافته الانجلو – امريكية ، واتجاه من تمثلها عبر ثقافته الفرنسية والثاني كان هو الاكثر دورانا وحركة في الكتابات العربية .

٣- ان حداثة بعض الاجناس السردية وخصوصا الرواية التي ما انفك بعض كتابها يحاكي المنتج الغربي ويقتفي اثر اساليبها الجديدة وتياراتها ومذاهب كتابها الغربيين هو ما حدا بالنقاد الى الاقتراض الاصطلاحي في ميدان نقد هذه الاجناس لاثبات مدى فاعليتها وصلاحها .

٤- ويبدو ان بكارة مصطلحات نظريات السرد الغربية ودخولها السريع في ميدان النقد الادبي سواء كانت على صعيد النظرية ام التطبيق ؟ هو ما اغرى بعض النقاد العرب الى احتذائها وعدم تصور نموذج عربي نابع من ثقافتهم وبيئتهم .
٥- وقع نقادنا العرب اثناء عرضهم النظري والتطبيقي لعلم السرد والياته في عدة مشاكل هي :
أ. تعدد المفهوم السردي لمصطلح سردي واحد .
ب. تعدد المصطلح السردي لمفهوم واحد .
ج. عدم ثباتهم في انتقاء مصطلح سردي واحد
د. عدم تسويغ انتقاءاتهم للمصطلحات السردية .
هـ. الاعتماد على ايحائية دلالة المصطلح السردي من غير مراجعة دلالته الاصل .
و. لم يميزوا تضاد دلالات بعض المصطلحات السردية كالسرد والقص والحكي وغيرها .
ز. سوء فهم بعض المصطلحات السردية وخلط بعضها ببعض .
٦- تقدم بعض نقادنا العرب تارة ببدائل اصطلاحية دقيقة واخرى غير دقيقة كما عرض بعضهم مشاريع رؤيوية مقترحة لايجاد مفاهيم نظرية سردية جديدة ولعل خير مثال على ذلك المحاولات الريادية للناقد المغربي سعيد يقطين .
٧- لم يمتلك نقادنا العرب الوعي الناضج والكافي الذي يكفل لهم فهم التراث العربي القديم ومحاولة مقاربته ببعض مصطلحاته القديمة لتحل كبدائل محل بعض المصطلحات السردية .

فهرست المصادر والمراجع

فهرست المصادر والمراجع

أولاً : المصادر القديمة

- اساس البلاغة ، جار الله الزمخشري ، دار صادر للطباعة والنشر ، ودار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، د. ط ، ١٩٦٥.
- تاج العروس ، أبو بكر الزبيدي ، تح ، عبد العليم الطحاوي ، مراجعة ، محمد بهجت الاثري وعبد الستار احمد فرج ، مط . حكومة الكويت ، ١٩٦٨ .
- التعريفات ، للشريف الجرجاني ، تح ، د. احمد مطلوب ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٦ .
- حسن التوسل الى صناعة الترسل ، شهاب الدين محمود الحلبي ، تح ، أكرم عثمان يوسف ، مط . دار الرشيد ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٠ .
- شرح التصريح على التوضيح ، الشيخ خالد الازهري . وبهامشه ، حاشية الشيخ يس بن زين الدين العلمي ، مط . دار أحياء الكتب العربية ، مصر ، د . ط ، د . ت .
- العين ، الخليل بن احمد الفراهيدي ، تح ، د . مهدي المخزومي و د. ابراهيم السامرائي

ج١ : الرسالة – الكويت ، ١٩٨٠ .
ج٢ : دار الحرية – بغداد ، ١٩٨١ .
ج٣: دار الرشيد – بغداد ، د . ت .
ج٤ : شركة المطابع النموذجية ، عمان – الاردن ، ١٩٨٢ .
ج٥ : كويت تايمز – الكويت ، ١٩٨٢ .
ج٦ : كويت تايمز – الكويت ، ١٩٨٢ .
ج٧ : دار الحرية للطباعة – بغداد ، ١٩٨٤ .
ج٨ : دار الحرية للطباعة – بغداد ، ١٩٨٥ .
- القاموس المحيط ، الفيروز آبادي ، دار الجيل ، بيروت ـ لبنان ، د . ت .
- لسان العرب ، ابن منظور ، دار صادر ـ بيروت ، د . ت .
- نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تح ، كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٧٩ .

ثانياً : المراجع الحديثة

- آفاق التناصية، مجموعة بحوث لكتاب غربيين ، ت : د. محمد خير البقاعي ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٩٨ .
- الاتجاه الواقعي في الرواية السورية ، سمر روحي الفيصل ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ١٩٨٧ .
- أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، توفيق الزيدي ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط١ ، ١٩٨٤ .
- أركان القصة ، أ . م . فورستر ، ت : كمال عياد جاد ،مراجعة ، حسن محمود ، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٠ .
- الاسفار الخمسة ، (بنجا تنترا) ، ترجمة ودراسة : عبد الحميد يونس ، حكومة الكويت ، د . ط ، د . ت .
- الاسلوب والاسلوبية ، بيير جيرو ، ت ، د. منذر عياشي ، مركز الانماء القومي ، بيروت ، ط١ ، د . ت .
- أسلوبية الرواية " مدخل نظري " ، حميد لحمداني ، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية ، ط ١ ، ١٩٨٩ .
- الاسلوب والاسلوبية نحو بديل السني في نقد الادب ، د. عبد السلام المسدي ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط١ ، د . ت
- أشكال الرواية الحديثة (مجموعة مقالات) ، تحرير واختيار ، وليام فان أوكونور ، ت، نجيب المانع ، دار الرشيد ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٠ .
- أشكال الزمان والمكان في الرواية ، ميخائيل باختين ، ت ، يوسف حلاق ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٠ .
- الاصول المعرفية لنظرية التلقي ، ناظم عودة خضر ، دار الشروق ، عمان ـ الاردن ، ط١ ، ١٩٩٧ .
- أقنعة النص ، سعيد الغانمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩١ .
- الالسنية والنقد الادبي " في التنظير والممارسة " ، موريس أبو ناضر ، دار النهار ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩ .

- الف ليلة وليلة " دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد " ، عبد الملك مرتاض ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٩ .

- انفتاح النص الروائي ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٩ .

- بحوث في الرواية الجديدة ، ميشال بوتور ، ت ، فريد انطونيوس ، منشورات عويدات، بيروت - باريس ، ط٢ ، ١٩٨٢ .
- البلاغة والاسلوبية " نحو نموذج سيميائي لتحليل النص" ، هنري بليث ، ت ، محمد العمري ، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٩ .

- بناء الرواية " دراسة لثلاثية نجيب محفوظ " ، سيزا احمد قاسم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٤ .

- بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، د. مراد عبد الرحمن مبروك ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط١، ١٩٩٨ .

- بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ ، د. بدري عثمان ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، لبنان ، ط١ ، د . ت .

- البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د.شجاع مسلم العاني ،

  الجزء الاول : دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ، ط١ ، ١٩٩٤ .
  الجزء الثاني " الوصف وبناء المكان " : دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، ٢٠٠٠
  الجزء الثالث : مطبوع على الآلة الكاتبة ، كلية الآداب ـ جامعة بغداد ، ١٩٨٨ .
- البناء الفني لرواية الحرب في العراق ، عبد الله ابراهيم ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٨ .
- بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٠
- البنية القصصية في رسالة الغفران : حسين الواد ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط٣ ، ١٩٨٨ .
- البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي حديث عيسى بن هشام للمويلحي ، محمد رشيد ثابت، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط٢ ، ١٩٨٢ .
- بنية النص السردي ، حميد لحمداني ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٣ .
- البنيوية ، جان بياجيه ، ت ، عارف منيمنة وبشير أوبري ، مكتبة الفكر الجامعي منشورات عويدات ، بيروت ـ لبنان ، ط١ ، ١٩٧١ .
- البنيوية في اللسانيات ، د. محمد الحناش ، دار الرشاد الحديثة ، الدار البيضاء ـ المغرب ، ط١ ، ١٩٨٠ .
- البنيوية وعلم الاشارة ، ترنس هوكز ، ت ، مجيد الماشطة ، مر ، د . ناصر حلاوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦ .
- تحليل الخطاب الروائي ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٩
- التخييل القصصي ، شلوميت ريمون كنعان ، ت ، لحسن احمامة ، دار الثقافة، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٥ .
- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، يمنى العيد ، دار الفارابي، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٠ .

- تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق ، آمنة يوسف ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط١ ، ١٩٩٧ .
- التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف ، عبد الحميد المحادين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩ .
- التلقي والسياقات الثقافية ، د . عبد الله ابراهيم ، دار الكتاب الجديد ، بيروت ـ لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٠ .
- ثلاثية الراووق " الرؤية والبناء ، دراسة في ادب الروائي عبد الخالق الركابي " ، قيس كاظم الجنابي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٠
- تيار الوعي في الرواية الحديثة ، روبرت همفري ، ت ، د. محمود الربيعي ، دار المعارف ، مصر ، ط١ ، د . ت
- جماليات النثر العربي الفني ، طراد الكبيسي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، ع (٤٤٢) ، ط١ ، ٢٠٠٠
- جمهورية افلاطون ، ترجمة ودراسة ، د . فؤاد زكريا ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ط١ ، ١٩٧٤ .
- الحوار القصصي " تقنياته وعلاقاته السردية " ، فاتح عبد السلام ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٠ .

- خطاب الحكاية ، جيرار جينيت ، ت ، محمد معتصم وعبد الجليل الازدي وعمر حلي ، الهيئة العامة للمطابع الاميرية، مصر ، ط٢ ، ١٩٩٧

- درجة الصفر للكتابة ، رولان بارت ، ت ، محمد برادة ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١ .
- دليل الدراسات الاسلوبية ، د. جوزيف ميشال شريم ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٤ .
- دليل الناقد الادبي ، د. ميجان الرويلي و د. سعد البازعي ، المركز الثقافي العربي ـ بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠٠ .
- دينامية النص " تنظير وانجاز " ، د . محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٠ .
- الراوي ، الموقع والشكل " بحث في السرد الروائي " ، يمنى العيد ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ـ لبنان ، ط١ ، ١٩٨٦ .
- رسم الشخصيات في روايات حنا مينا ، فريال كامل سماحة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩ .
- الرؤيا الابداعية ، هاسكل بلوك و هيرمان سالنجر ، ت ، أسعد حليم ، مراجعة : د . محمد مندور ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٦ .
- الرواية بين النظرية والتطبيق او مغامرة نبيل سليمان في (المسلة) ، راكز احمد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط١ ، ١٩٩٥ .
- الرواية الفرنسية الجديدة ، نهاد التكرلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الموسوعة الصغيرة ، ع (١٦٦) و (١٦٧) ، ١٩٨٥ (الجزء الاول والثاني) .
- الرواية والتراث السردي ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢
- الرواية وصنعة كتابة الرواية ، ادوارد بلشن ، ت ، سامي محمد ، دار الجاحظ ، بغداد ، الموسوعة الصغيرة ، ع (٩٩) ، ط١ ، ١٩٨١ .

- الرواية والمكان ، ياسين النصير ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، الموسوعة الصغيرة ، ع (٥٧) ، ، ط١ ، ١٩٨٠

- السرد في روايات محمد زفزاف ، محمد عز الدين التازي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، والدار المغربية (مشروع النشر المشترك) ، ط١ ، د . ت .
- السرد في الرواية المعاصرة " الرجل الذي فقد ظله نموذجاً " ، د. عبد الرحيم الكردي ، تقديم : طه وادي ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٢ .
- السردية ، محاضرات د. عبد الله ابراهيم على طلبة الماجستير في كلية التربية ـ الجامعة المستنصرية ، مدونة استاذي المشرف د. قيس حمزة فالح .
- السردية العربية ، د. عبد الله ابرهيم ، ، المركز الثقافي العربي ـ بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢
- السينما آلة وفن " تطور فن السينما " ، البرت فولوتون ، ت ، صلاح عز الدين وفؤاد كامل ، مراجعة وتقديم ، عبد الحليم الشبلاوي ، مكتبة مصر ، ومكتبة الفنون الدرامية ، ع (١٨) ، ط١ ، ١٩٦٢ .
- السيميائية والنص الادبي ، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها ، مجموعة باحثين ، جامعة عنابة باجي مختار ، ١٥ / ١٧ ماي ١٩٩٥ ، منشورات جامعة عنابة باجي مختار ـ الجزائر .
- الشعرية ، تزيفتيان تودوروف ، ت ، شكري المبخوت ورجاء سلامة دار توبقال للنشر ، والدار البيضاء ـ المغرب ، ط١ ، ١٩٩٠ .
- شعرية التأليف ، بوريس أوسبنسكي ، ت ، سعيد الغانمي و د . ناصر حلاوي ، المجلس الاعلى ، المشروع القومي للترجمة والنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٠ .
- صنعة الرواية ، بيرسي لوبوك ، ت ، عبد الستار جواد ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨١ .
- الصوت الآخر " الجوهر الحواري للخطاب الادبي " ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٢ .
- عالم الرواية ، رولان بورونوف و ريال أونيليه ، ت ، نهاد التكرلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩١ .
- عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو ، اديت كيروزيل ، ت ، جابر عصفور ، دار آفاق عربية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩١ .
- علم الاشارة ، بير جيرو ، ت ، منذر عياشي ، قدم له ، د . مازن الوعر ، دار طلاس للدراسات والترجمة و النشر ، سوريا ، د . ط ، ١٩٩٢ .
- علم الاصوات العام (اصوات اللغة العربية) ، بسام بركة ، مركز الانماء القومي ، بيروت ، ط١ ، د . ت .
- علم النص ، جوليا كريستيفا ، ت ، فريد الزاهي ، مراجعة : عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩١ .
- عناصر القصة ، روبرت شولز ، ت ، محمود منقذ الهاشمي ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، دمشق - سوريا ، ط١ ، ١٩٨٨ .
- عودة الى خطاب الحكاية ، جيرار جينيت ، ت ، محمد معتصم ، مراجعة : سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠ .
- الغائب " دراسة في مقامة للحريري " ، عبد الفتاح كيليطو ، دار توبقال ، الدار البيضاء– المغرب ، ط١ ، ١٩٨٧.

- الغاية والاسلوب " دراسات وقراءات نقدية في السرد العربي الحديث في الاردن " ، غسان عبد الخالق اسماعيل ، مطابع الدستور التجارية ، الاردن ، ط١ ، ٢٠٠٠ .

- الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا ، د . ابراهيم جنداري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠١ .

- فن الرواية العربية بين خصوصية وتحيز الخطاب ، د . يمنى العيد ، دار الآداب ـ بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨ .

- فن الشعر ، أرسطو طاليس ، تح ، شكري محمد عياد ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧

- فن الشعر ، ارسطو طاليس ، تح ، عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت – لبنان ، ط٢ ، ١٩٧٣ .

- فن القصة ، محمد يوسف نجم ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٥٦ .
- في أدبنا القصصي المعاصر ، د. شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٩ .
- في أصول الخطاب النقدي الجديد ، مجموعة باحثين غربيين ، ت ، احمد المديني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٧ .

- في البنيوية التركيبية " دراسة في منهج لوسيات غولدمان " ، د . جمال شحيد ، دار ابن رشد للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٢ .

- في التنظير والممارسة " دراسات في الرواية المغربية " ، حميد لحمداني ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط١ ، ١٩٩٣ .

- في الخطاب السردي " نظرية غريمان Grimas " محمد الناصر العجيمي ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط١ ، ١٩٩٣ .

- في معرفة النص (دراسات في النقد الادبي) ، د. حكمت صباغ الخطيب ، " يمنى العيد " ، دار الافاق الجديدة ، بيروت ، ودار الثقافة، الدار البيضاء ، ط٢ ، ١٩٨٤ .

- في نظرية الادب ، د. شكري عزيز ماضي ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٨٦ .

- في نظرية الرواية " بحث في تقنيات السرد " ، د . عبد الملك مرتاض ، سلسلة عالم المعرفة ، ع (٢٤٠) ، الرسالة ، الكويت ، ط١ ، ١٩٩٨ .

- قال الراوي ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ .

- قاموس اللسانيات ، د. عبد السلام المسدي ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط١ ، ١٩٨٤ .

- قراءة الرواية " نماذج من نجيب محفوظ " ، د . محمود الربيعي ، دار المعارف ، مصر، د . ط ، د . ت .

- القصص الشعبي العراقي في ضوء المنهج المورفولوجي ، داود سلمان الشويلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الموسوعة الصغيرة ، ع (٢١٩) ، ١٩٨٦ .

- قضايا الرواية الحديثة ، جان ريكاردو ، ت ، صباح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، ط١ ، ١٩٧٧ .

- قضايا الشعرية : رومان ياكبسون ، ت ، محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ١٩٨٨

- قضايا الفن الابداعي عند ديستوفسكي ، ميخائيل باختين ، ت ، د. جميل نصيف التكريتي ، مراجعة ، د. حياة شرارة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦ .

- قضية البنيوية " دراسة ونماذج " ، د. عبد السلام المسدي ، الدار العربية للكتاب ، تونس، ط١ ، ١٩٩١ .

- الكلام والخبر " مقدمة للسرد العربي " ، د . سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ،بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨ .
- كلمات ، د . علي جواد الطاهر ، دار الشؤون الثقافية العام ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٧ .
- الكلمة في الرواية ، ميخائيل باختين ، ت ، يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة،سورية ، ط١ ، ١٩٨٨ .

- اللغة الثانية ، فاضل ثامر ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٤ .
- اللغة والحضارة ، د. ابراهيم السامرائي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٧ .

- الماركسية وفلسفة اللغة ، ميخائيل باختين ، ت ، يمنى العيد ومحمد البكري ، دار توبقال للنشر ، المغرب ،ط١ ، ١٩٨٦ .
- المبدأ الحواري " دراسة في فكر ميخائيل باختين " ، تودروف ، ت ، فخري صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٢ .
- المتاهات ، جلال الخياط ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٠ .
- المتخيل السردي ، عبد الله ابراهيم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٠ .
- مدارات نقدية في اشكالية النقد والحداثة والابداع ، فاضل ثامر ، دار الشوؤن الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٧ .
- مدخل الى الادب العجائبي ، تزيفتيان تودروف ، ت ، الصديق بو علام ، دار شرقيات للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٤ .
- مدخل الى التحليل البنيوي للقصص ، رولان بارت ، ت ، د. منذر عياشي ، مركز الانماء الحضاري ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٣ .
- مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص ، دليلة مرسلي وأخريات ، دار الحداثة ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٥ .
- مدخل الى نظرية القصة ، جميل شاكر وسمير المرزوقي ، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد ، د . ط ، ١٩٨٦ .
- مدخل لجامع النص ، جيرار جينيت ، ت ، عبد الرحمن أيوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ودار توبقال ، المغرب ، د . ط ، د . ت .
- مدخل لدراسة الرواية ، جيرمي هورثون ، ت ، غازي درويش عطية ، مراجعة ، د. سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٦ .
- مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية ، كلود ليفي شتروس وفلاديمير بروب ، ت ، محمد معتصم ، عيون المقالات ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٨ .
- مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية) ، د .عبد العالي بوطيب ، الأمنية ،دمشق،ط ١ ، ١٩٩٩ .
- مشكلات المضمون والشكل في العمل الادبي ، إي . فينو غرادوف ، ت ، هشام الدجاني، د . مط ، د . ط ، د . ت .
- مشكلة البنية ، زكريا ابراهيم ، مكتبة مصر للطباعة ، القاهرة ،ط١،د.ت .
- المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم انجليزي-عربي) ،محمد عناني ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، ط١ ،١٩٩٦ .
- معايير تحليل الاسلوب ، ميكائيل ريفاتير ، ت ، د. حميد لحمداني ، دار النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٣

- معجم الفن السينمائي ، احمد كامل مرسي ومجدي وهبة ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، مصر،ط١ ،١٩٩٣ .
- معجم المصطلحات الأدبية ، ابراهيم فتحي ، لبنان ناشرون ، بيروت ،ط١، ١٩٩٩ .
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، سعيد علوش ، دار الكتاب العربي ، بيروت ،ط١ ، ١٩٨٥ .
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، مجدي وهبة ومراد كامل المهندس ،مكتبة لبنان ، بيروت ،١٩٧٩.
- معجم المصطلحات اللغوية والأدبية ، د.علية عزت عياد ، دار المريخ للنشر ، الرياض، ط١ ، ١٩٨٤ .

- معجم النقد العربي القديم ، د.أحمد مطلوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،ط١ ، ١٩٨٩ . (جزآن) .
- معرفة الاخر (مدخل الى المناهج النقدية الحديثة) ،عبد الله ابراهيم وسعيد الغانمي وعواد علي ،المركز الثقافي العربي ، بيروت ،ط١ ، ١٩٩٠ .
- المفارقة ، د.سي .ميويك ، ت ، د.عبد الواحد لؤلؤة ،دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد،ط٢ ، د . ت
- مفاهيم الشعرية ، حسن ناظم ،المركز الثقافي العربي ، بيروت ،ط١ ،١٩٩٤ .
- مفهومات في بنية النص ، مجموعة من الأبحاث لكتاب غربيين ، ت ، د. وائل بركات ، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع ـ سورية ، ط١ ، ١٩٩٦ .
- المقامات (السرد والأنساق الثقافية) ، عبد الفتاح كيليطو ، ت ، عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ،ط١ ، ١٩٩٣ .
- مقامات السيوطي (دراسة) ، د. عبد الملك مرتاض ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٦ .
- مقدمة في علم المصطلح ، د. علي القاسمي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، ع (١٦٩) ، ١٩٨٥ .
- مقدمة في نظريات الخطاب ، ديان مكدونيل ، ت ، د . عز الدين اسماعيل ، المكتبة الاكاديمية ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠١ .
- مقدمة في النظرية الادبية ، تيري أيفلتن ، ت ، ابراهيم جاسم العلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٢ .
- مقدمة في النقد الادبي ، د. علي جواد الطاهر ،مط . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٣ .
- الملحمية في الرواية العربية ، د . سعد عبد الحسين العتابي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٠ .
- مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، فلاديمير بروب ، ت ، ابو بكر احمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر ، النادي الادبي الثقافي بجدة – السعودية ، ط١ ، ١٩٨٩ .
- مورفولوجيا الخرافة ، المؤلف السابق ، ت ، ابراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٦ .
- موسوعة نظرية الادب " اضاءة تاريخية على قضايا أساسية ، الصورة ، المنهج ، الطبع المتفرد" ، مجموعة كتاب روس ، ت ، د. جميل نصيف التكريتي ، دار الشؤون العامة، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٣ .
- النص الادبي تحليله وبناؤه (مدخل اجرائي) ، د. ابراهيم خليل ، د. مط ، ط١ ، ١٩٩٥ .
- النص الروائي " تقنيات ومناهج " بيرنار فاليط ، ت، رشيد بنحدو ، المجلس الاعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٩ .
- النص السردي نحو سيميائيات للايديولوجيا ، سعيد بنكراد ، دار الامان ، الرباط ، ط١ ، ١٩٩٦ .
- نظريات السرد الحديثة ، والاس مارتن ، ت ، د . حياة جاسم محمد ، مطبعة الهيأة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٨ .
- نظرية الادب ، رينيه ويليك و أوستن وارين ، ت ، محيي الدين صبحي ، المجلس الاعلى للثقافة والفنون ـ دمشق ، ط ٣ ، د . ت .
- النظرية الادبية المعاصرة ، رامان سلدن ، ت ، سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٦.
- نظرية البنائية في النقد الادبي ، صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د . ط ، ١٩٨٧.

- نظرية الرواية " دراسة لمناهج النقد الادبي في معالجة فن القصة " ، د. السيد ابراهيم ، دار قباء للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٨ .
- نظرية السرد " من وجهة النظر الى التبئير " ، مجموعة من الابحاث لكتاب غربيين ، ت، ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٩
- نظرية المنهج الشكلي " نصوص الشكلانيين الروس " ، جمعها ، تودروف ، ت ، ابراهيم الخطيب ، مطبعة مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ـ لبنان ، ط١ ، ١٩٨٢ .
- النقد الادبي ، احمد امين ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٦٧ .
- نقد استجابة القارئ " من الشكلانية الى ما بعد البنيوية " ، جين . ب تومبكنز ، ت ، حسن ناظم و علي حاكم صالح ، مراجعة ، محمد جواد حسن الموسوي ، المجلس الاعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٩

- النقد البنيوي والنص الروائي ، محمد سويرتي ، افريقيا الشرق ، المغرب ، ط١ ، جزءان ، ١٩٩١ .

- النقد التطبيقي التحليلي ، د. عدنان خالد عبد الله ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ .

- النقد العربي نحو نظرية ثانية ، د. مصطفى ناصف ، دار الرسالة ، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، ع (٢٥٥) ، ط١ ، ٢٠٠٠ .

- النقد المزدوج ، عبد الكريم الخطيب ، دار العودة ، بيروت ، د . ط ، د .ت .

- نقد النقد (رواية تعلم) ، تودروف ، ت ، د. سامي سويدان ، مراجعة ، ليليان سويدان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٨٦ .

- النقد والاسلوبية ، عدنان بن ذريل ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ١٩٨٩

- الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور ، تحرير ، ديفيد وورد ، ت ، سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩ .
- الوجيز في دراسة القصص ، لين ويلتزند و زليري لويس ، ت ، عبد الجبار المطلبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، ع (١٣٧) ، ١٩٨٣ .

ثالثاً : الاطاريح والرسائل الجامعية

- بناء الرواية العربية في الكويت ، مهدي جبر صبر ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة البصرة ، ١٩٨٩ .
- البناء الفني في الرواية التاريخية العربية ، خالد سهر الساعدي ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ـ جامعة بغداد ، ١٩٨٩ .
- البنية السردية في روايات عبد الرحمن مجيد الربيعي ، سعد عبد الحسين العتابي ، رسالة ماجستير ، كلية التربية – الجامعة المستنصرية ، ١٩٩٤ .
- تحولات الشخصية في روايات عبد الرحمن منيف ، محمد عبد الحسين هويدي الخزاعي ، رسالة ماجستير ، كلية التربية (ابن رشد) ـ جامعة بغداد ، ١٩٩٨ .
- الرواية والزمن " دراسة في بناء الزمن في الرواية العراقية " ، يحيى عارف الكبيسي ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب - جامعة بغداد ، ١٩٩١ .
- السردية في النقد الروائي العراقي من ١٩٨٥ ـ ١٩٩٦ ، احمد رشيد الدرة ، رسالة ماجستير ، كلية التربية للبنات - جامعة بغداد ، ١٩٩٧ .

- قصص الحيوان جنساً أدبياً " دراسة اجناسية سردية سيميائية في الادب المقارن " ، خالد سهر الساعدي ، اطروحة دكتوراه ، كلية الآداب ـ الجامعة المستنصرية ، ٢٠٠٠ .

رابعاً : المقالات المنشورة في الدوريات

- ابنية المتون في الرواية العربية ، د . عبد الله ابراهيم ، الحياة التونسية ، تونس ، ع (٦٢) ، ١٩٩١ .
- اتفاقات السرد ، جوناثان كلر ، ت ، محمد درويش ، الاقلام ، بغداد ، ع (١- ٢) ، س٢٨ ، ١٩٩٣ .
- اختلاف المكان واحتمالات السرد ، د . مهند يونس ، الاقلام ، بغداد ، ع (٥-٦) ، س ٢٨ ، ١٩٩٣ .

- اشكالية التناص بين جزيئيات الهيكل " مهدي عيسى الصقر وحكاية الجسمانيات والطبيعيات لاخوان الصفاء " ، سلمان كاصد ، اسفار ، بغداد ع (١٩ ـ ٢٠) ، ١٩٩٥

- اصول مصطلح التناص في النقد العربي القديم ، د . فاضل عبود التميمي ، الموقف الثقافي ، بغداد ، ع (٣٦) ، س ٥ ، ٢٠٠١ .

- أضواء على التجربة النقدية للناقد شجاع مسلم العاني ، اجرى الحوار وار بدر السالم ، آفاق عربية ، بغداد ، ع (٩ ـ ١٠) ، س ٢٦ ، ٢٠٠٢ .

- اعطني اصطلاحاً اعطك منهجاً ، او هبني منهجاً أهبك اصطلاحاً ، د. سعيد علوش ، الاقلام ، بغداد ، ع (٩) ، س ٢١ ، ١٩٨٦ .

- اكسير الكلام خطاب الحداثة في نظرية القة العربية القصيرة " محمد خضير وذاكرة العطار " ، د. ضياء خضير ، الرافد ، الامارات ، ع (٤١) ، ٢٠٠١ .

- انماط السرد ، واين . سي . بوث ، ت ، محمود منقذ الهاشمي ، البحرين الثقافية ، البحرين ، ع (٣٠) ، ٢٠٠١ .

- البعد ووجهة النظر . مقالة في التصنيف ، واين . سي . بوث ، ت ، علاء العبادي ، الثقافة الاجنبية ، بغداد ، ع (٢) ، ١٩٩٢ .

- بعض خصائص الخطاب السردي ، د . محمد مفتاح ، علامات في النقد ، السعودية ، ج ٣٥ ، مج ٩ ، ٢٠٠٠ .

- بناء الحدث في الفن القصصي ، رؤية تنظيرية -، بقلم ، د. صبري مسلم حمادي ، اليرموك ، الأردن ، ع (٦٠) ، ١٩٩٨ .

- بنية الرواية والفيلم ، عبد الله ابراهيم ، افاق عربية ، بغداد ، ع(٤) ، ١٩٩٣ .

- البنية الزمنية في رواية ذاكرة الجسد ، للأديبة احلام مستغانمي ، صالح مفقودة ، الأقلام، بغداد ، ع (١) ،س ٣٣ ، ١٩٩٨ .

- البنية السردية وتعددية الأصوات في الرواية العربية الحديثة ، فاضل ثامر ، الأقلام، بغداد ، ع (٥ -٦) ، ١٩٩٧ .

- بنية الواقعي والملحمي في السرد القصصي ، النص والنص الغائب في قصص محمود جنداري ، فاضل ثامر ، الاديب المعاصر ، بغداد ، ع (٤٤) ، ١٩٩٢ .
- التحليل البنيوي للسرد ، ت ، د. سامية أسعد احمد ، الاقلام ، بغداد ، ع (٣) ، س ٤ ، ١٩٧٨ .
- التحليل التركيبي لمقامات الحريري ، د .مالك المطلبي ، آفاق عربية ، بغداد ، ع (٨) ، س ١٥ ، ١٩٩٢ .
- التحولات السردي ، تودروف ، ت ، احمد ممو ، الثقافة الاجنبية ، بغداد ، ع (١) ، س ٩ ، ١٩٨٩ .
- التشكل المعرفي ، ثنائية الذات / الاخر " اشكالية المصطلح النقدي ، الخطاب والنص " ، د . عبد الله ابراهيم ، آفاق عربية ، بغداد ، ع (٣) ، س ١٨ ، ١٩٩٣ .
- تشكيل الفضاء في المتخيل الروائي ، عواد علي ، عمان ـ الاردن ، ع (٣٩) ، ١٩٩٧
- تطور النباء وادواته في الرواية العراقية ، د . شجاع مسلم العاني ، الاقلام ، بغداد ، ع (١١ ـ ١٢) ، ١٩٨٦ .
- التعبير عن الذاتية في اللغة / تقويم المقاربة الوصفية ، كاترين كربرا ـ اوركيوني ، ت ، جورج ابو صالح ، العرب والفكر العربي ، بيروت ، ع (٧) ، ١٩٨٩ .
- التعددية في الاصوات ونشأتها في الرواية العربية في العراق ، د . شجاع مسلم العاني ، الاديب المعاصر ، بغداد ، ع (٥٠) ، ٢٠٠٠ .
- تقنيات الزمن في السرد القصصي من زمن التخييل الى زمن الخطاب ، عواد علي ، الاديب المعاصر ، بغداد ، ع (٤٤) ،١٩٩٢ .
- تقنيات السرب القصصي من التدليل الى التأويل . بئر الدلالة ، جدل الاحالة والايحاء ، د. عبد الله ابراهيم ، الاديب المعاصر ، بغداد ، ع (٤٤) ، ١٩٩٢ .
- التلقي الداخلي في المرويات السردية " حكاية الحجاج وصبيان الليل نموذجاً " ، د. عبد الله ابراهيم ، العلوم الانسانية ، كلية الاداب ، جامعة البحرين ، ع (٣) ، ٢٠٠٠ .
- التناص نظرياً ، محمد رجب السامرائي ، الموقف الثقافي ، بغداد ، ع (١٦) ، س ٦ ، ٢٠٠١ .
- ثنائية النواة السردية في قصة " منزل النساء " ، باقر جاسم محمد ، الاديب المعاصر، بغداد ، ع (٤٤) ، ١٩٩٢
- حدود السرد ، جيرار جينيت ، ت ، بنعيسى بوحمالة ، آفاق ، المغرب ، ع (٨ ـ ٩) ، ١٩٨٨ .
- حوارية الشعر عند باختين (قراءة في نصوص أمين صالح) ، رشيد يحياوي ، البحرين الثقافية ، البحرين ، ع (٣٠) ، ٢٠٠١ .
- حول القيمة المهيمنة ، انور المرتجي ، عالم الفكر ، الكويت ، مج ١٨ ، ع (١) ، ١٩٨٧ .
- حول مفهومي السرديات والسردية ، بقلم ، علوط محمد ، الفيصل، السعودية ، ع (١٣٦) ، ١٩٨٨ .
- الخطاب الادبي والنقد الاسلوبي الحديث عند جورج مولينيه ، بسام بركة ، البحرين الثقافية ، البحرين ، ع (٣٠) ، ٢٠٠١
- دراسة الادب بين علم العلامة ونظرية الاخبار ، د . رضا السويسي ، الحياة الثقافية ، تونس ، ع (٨) ، س ٢ ، ١٩٧٦ .
- الرواية الفرنسية وتقنيات التجديد ، د. مصباح احمد الصمد ، عالم الفكر ، الكويت ، م ٢٠ ، ع (٤) ، ١٩٩٠ .
- الرواية كائن لغوي ، د . منذر عياشي ، العلوم الانسانية ، كلية الآداب ، جامعة البحرين، ع (٣) ، ٢٠٠٠ .
- السرد الروائي والسرد الفلمي وضرورات المعالجة الفلمية ، فراس عبد الجليل ، الموقف الثقافي ، بغداد ، ع (٣٢) ، س ٥ ، ٢٠٠١ .

- السرديات في النقد الروائي العراقـــي ، باقـر جاسم محمد ، الاقلام ، بغداد ، ع (٥ - ٦)، س ٢٨ ، ١٩٩٢ .
- سـردية الحكايـة وحكايـة السـردية ، عبـد الجبـار داود البصـري ، الاقـلام ، بغـداد ، ع (٥ ـ٦) ، س ٢٨ ، ١٩٩٢ .
- السرد والساردية في الفلم والقصص ، روبرت شولز ، ت ، سعيد الغانمي ، الثقافة الاجنبية ، بغداد ، ع (٢) ، ١٩٩٢ .
- السردية حدود المفهوم ، بول فيرون ، ت ، د . عبد الله ابراهيم ، الثقافة الاجنبية ، بغداد، ع (٢) ، ١٩٩٢ .
- السردي والشعري ، صدوق نور الدين ، الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، ع(٣٨)،١٩٨٦ .
- الشعري والسردي ، د . محمد القاضي ، الاقلام ، بغداد ، ع (٩) ، ١٩٩٩ .
- صورة السارد والمسرود له من خلال " دنيا الله " نجيب محفوظ ، احمد السماوي ، الحياة الثقافية ، تونس ، ع (٥٦) ، ١٩٩٠ .
- علم الاسلوب وصلته بعلم اللغة ، صلاح فضل ، فصول ، القاهرة ، مج ٥ ، ع (١) ، ١٩٨٤ .
- عن اللغة والتكنيك في القصة والرواية ، نموذج تحليلي من يوسف ادريس : حسن البنا ، فصول ـ القاهرة ، مج ٥ ، ع (١) ، ١٩٨٤ .
- عودة الى اشكالية المكان / الفضاء . المكان في النص المسرحي ، عواد علي ، عمان ، الاردن ، ع (٤١) ، ١٩٩٨ .
- الغرائبي في الاقصوصة واشكالية المنهج ، احمد السماوي ، الاقلام ، بغداد ، ع (٢) ، س ٣٤ ، ١٩٩٩ .
- فعلنـة المصـطلح " أمـا آن للمصـطلح العربـي ان يأخـذ دوره ؟ " ، علـي عبـد الوهـاب البقـالي ، الرافـد ، الامارات ، ع (٦٢) ، س ٩ ، ٢٠٠٢ .
- القصـة والخطـاب فـي تحليـل المسـرود ، جوناثـان كلـر ، ت ، محمـود منقـذ الهاشـمي ، البحـرين الثقافيـة ، البحرين ، ع (١٠) ، س ٣ ، ١٩٩٦.
- قص الحداثة ، نبيلة ابراهيم ، فصول ، القاهرة ، مج ٦ ، ع (٤) ، ج ٢ ، ١٩٨٦ .
- كتابة السرد العربي ، سعيد يقطين ، علامات في النقد ، السعودية ، ج٣٥ ، مج ٩ ، ٢٠٠٠ .
- كينونة المتوازي في رواية عطر التفاح ، مقداد مسعود ، الاقلام ، بغداد ، ع (٥-٦) ،١٩٩٧ .
- السانيات في خدمة اللغة العربية ، بحوث مؤتمر " اللسانيات في خدمة اللغة العربية " الجامعة التونسية ، سلسلة اللسانيات ع (٥) ، العصرية ، تونس ، ١٩٨٣ .
- اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، يان موكارو فسكي ، ت ، الفت كمال الروبي ، فصول،القاهرة ،
- المتكلم في حيز المتكلم ، التخييل في حيز التخييل " نظرة في قصص فهد الدويري " ، د. ابراهيم عبد الله غلوم ، العلوم الانسانية ، كلية الآداب ، جامعة البحرين ، ع (٣) ، ٢٠٠٠ .
- المتكلم فـي الروايـة ، ميخائيـل بـاختين ، ت ، محمد بـرادة ، فصـول ـ القـاهرة ، مـج ٥ ، ج ١ ، ع (٣) ، ١٩٨٥
- مدخل الى التحليل البنيوي الشكلي للسرد ، يحيى عارف الكبيســي ، الاقلام ، بغداد ، ع (٥ ـ ٦) ، ١٩٩٧ .
- مدخل الى التحليل البنيوي للقصص ، رولان بارت ، تر : نخلة فريفر ، العرب والفكر العالمي ، بيروت ، ع (٥) ، ١٩٨٩ .
- مدخل للتحليل البنيوي للسرد ، رولان بارت ، تر : حسن بحراوي و بشير القمري و عبد الحميد عقار ، آفاق ، المغرب ، ع (٨ ـ ٩) ، ١٩٨٨ .
- مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة ، الرشيد الغزي ،الحياة الثقافية ، تونس، الجزء الاول ، ع (١) ، س ٢ ، ١٩٧٦ .
الجزء الثاني ، ع (١) ، س ٣ ، ١٩٧٧ .
- مسـاهمة فـي بويطيقيـا البنيـة الروائيـة الجنونيـة ، محمد سويرتي ، عـالم الفكر ، الكويـت ، مـج ١٨ ، ع (١) ، ١٩٨٧ .
- مستويات السرد بين التبئير الخارجي و التبئير الداخلي ، د . مهند يونس ، الاقلام ، بغداد ، ع (٥ - ٦) ، ١٩٩٧ .
- مستويات النص الســردي ، جاب لينتفلت ، ت ، رشيد بنحدو ، آفاق ، المغرب ، ع (٨ ـ ٩) ، ١٩٨٨ .

- المصطلح النقدي بوصفه مدخلا لخطاب جديد ، فاضل ثامر ، الرافد ، الامارات ، ع (٦٢) ، س٩ ، ٢٠٠٢ .
- معجم لمصطلحات النقد الحديث (قسم أول) ، بقلم ، حمادي صمود ، حوليات الجامعة التونسية ، كلية الاداب والعلوم الانسانية ، تونس ، ع (١٥) ، ١٩٧٧.
- مفاهيم الادب بوصفها أطراً للادراك النقدي ، حسن البنا عز الدين ، فصول ، القاهرة ، مج ٦ ، ع (٣) ، ١٩٨٦ .
- مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الادبي المعاصر ، د . محمد خرماش ، الاقلام ، بغداد ، ع (٥) ، س ٣٠٤ ، ١٩٩٩ .
- مقولات السرد الادبي ، تودوروف ، ت ، الحسين سحبان وفؤاد صفا ، آفاق ، المغرب ، ع (٨- ٩) ، ١٩٨٨ .
- (المكان ، الفضاء ، الحيز) من اجل فك الاشتباك الاصطلاحي ، كريم رشيد ، عمان ـ الاردن ، ع (٤٣) ، ١٩٩٩ .
- من آليات السرد العربي القديم ، طراد الكبيسي ، آفاق عربية ، بغداد ، ع (٥٨) ، س ١٧ ، ١٩٩٢ .
- من قراءة النشأة الى قراءة التقبل ، حسين الواد ، فصول ، القاهرة ، مج ٥ ، ع ١ ، ١٩٨٤ .
- نحو نظرية نقد عربية حديثة ، اشكالية التنظير وفاعلية التطبيق ، د. محمد صابر عبيد ، الاقلام ، بغداد ، ع (٦) ، س ٣٥ ، ٢٠٠٠ .
- النص بناه ووظائفه " مقدمة أولية لعلم النص " ، تون أ . فان ديجك ، ت ، جورج ابو صالح ، العرب والفكر العالمي ، ع (٥) ، ١٩٨٩ .
- النص " البنية ، السياق " ، الطاهر روابنه ، اللغة والادب ، معهد اللغة العربية ، جامعة الجزائر ، ع (٨) ، ملتقى علم النص ، ١٩٩٦ .
- نظرية النص عند جوليا كرستيفا ، اعداد ، بلعلي آمنة ، اللغة والادب ، معهد اللغة العربية ، جامعة الجزائر ، ع (٨) ، ١٩٩٦ .
- وجهة النظر في الرواية المصرية ، انجيل بطرس سمعان ، فصول ، القاهرة ، مج ٢ ، ع (٢) ، ١٩٨٢ .
- وظائـــف السرد في رواية الاسر ، د. رحمن غركان ، الاديب المعاصر ، بغداد ، ع (٥٠) ، ٢٠٠٠ .
- الوظيفتان اللغوية والمرجعية في الرواية المغربية ، سعيد علوش ، آفاق عربية ، بغداد ، ع (١١) ، س ١٥ ، ١٩٩٠ .
- الوظيفة الهرمونطيقية للابتعاد ، بول ريكور ، ت ، فاطمة الذهبي ، الموقف الثقافي ، بغداد ، ع (٢٢) ، س ٤ ، ١٩٩ .
- وقائع ندوة نقد النص الادبي ، كلية الآداب ، قسم اللغة العربية ، الجامعة المستنصرية ، ٢٣ ـ ٢٥ ك١ ، ١٩٩١ .

خامساً : المقالات المنشورة في الصحف

- في همومنا النقدية ، عن أي رولان بارت نتحدث ؟ ، د . علي جعفر العلاق ، جريدة الوحدة ، الاردن ، ع (٥) ، س ٢ ، ٢٠٠٢ .
- كلمة أخيرة في (السردية و اشكالاتها) ، د. عبد الاله احمد ، جريدة الثورة ، بغداد ، ع (٨٠٠٤) ، ٥ آب ١٩٩٢ .
- من يخاف السردية ، فاضل ثامر ، جريدة الثورة ، ع (٧٩٧٩) ، تموز ١٩٩٢ .

المراجع الأجنبية

١. Cuddon , J . A. Dictionary of Literary terms , Reviseded . London , Penguin Books , ١٩٧٩ .
٢. Gerald prince ;Narratology ;The Form and functioning of narrative Mouton Poblishers , Berlin , New york . Amsterdam , ١٩٨٢ .
٣. Judy Pearsall ;The New Oxford, Oxford University press , ١٩٩٩.
٤. Philip stevick ;The theory of the Novel. the free Press , New york , ١٩٦٧
٥. Roger Fowler ;A dictionary of Modern critical terms , Rontedge & Kenga paul , London , Heulecy and Bosten . ١٩٧٣ .
٦. Seymor chatman ;Story and Discourse , cornell University press , I thaca and London , ١٩٧٨ .

Abstract

The Narrative theory is western in origin , and is contemporarily used in Arab critical canons . this theory has rendered many terms that are currently used in our Arab critical writing an both the critical and practical levels. to the best of our knowledge , there is neither a critical study nor any dictionary that has treated this subject according to the above perspectives .

The variety of the " narrative " terms in Arab critical use has "other's " ones , not ours. This is why the research worker has undertaken to tackle the subject under the title "the Narrative term in modern literary Arab criticism " the study is not meant to be an informative one; it deals with the European vision of Narration, ifs trends and attitudes , and its effect an Arab critical writings .

The thesis falls into an introduction and three chapters. The introduction is given to the problem of critical terms in generals. Chapter one which is subdivided into two sections, is devoted to the relation of narration with poetics together with the definitions of " narration " and its derivatives as well as the problem of " narration " in Arab critical writings.

Chapter two treats such terms as the " narrator " and " narratee " the chapter also studies the attitudes of the study of these terms in modern Arabic criticism. Chapter three, however, aims at the study of the aspects of narration and its elements: event, time, characters, and time the study of these elements falls into four sections, each is given to one element.

The study is rounded up by a conclusion where the findings of the study are introduced, and sugges times for further studies presented.

The Narrative term in modern

Arabic literary critic

Atheists

By

Ahmed Raheem Kahreem AL-Kafajy

To the council of the college of Education Babylon university in partial Fulfillment of the Requirements of a master Degree in Literatures of the Arabic Language .

Supervised By

Assistant Professor Dr.

Qays Hamza Faleh AL-Kafajy

Mars / ٢٠٠٣