الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة وهران / السانية
كلية الآداب و اللغات و الفنون
قسم اللغة العربية و آدابها

الشعرية البنوية
أصولها المعرفية و تطبيقاتها النقدية

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في تحليل الخطاب الأدبي

لجنة المناقشة :

د. ميراوي عبد الوهاب	جامعة وهران	رئيسا
د. أحمد مسعود	جامعة وهران	مشرفا
د.برونة محمد	جامعة وهران	مناقشا
د.أحمد شعلال	جامعة مستغانم	مناقشا
د.بورديم عبد الحفيظ	جامعة تلمسان	مناقشا
د. زمري محمد	جامعة تلمسان	مناقشا

إعداد الطالب:
المكروم سعيد

تحت إشراف الأستاذ الدكتور :
أحمد مسعود

السنة الجامعية : 2010 – 2011


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

إذا كان العهد بالشعرية البنوية متقادما ، يمتد إلى الستينيات من القرن المنصرم ، حين كانت تمثل آنذاك مشروعا معرفيا واعدا في حقل الدراسات الأدبية ، فإن ذلك لم يحجب حضورها الكامن في كل مشروع نظري- نقدي جاء بعدها ، إما مطوّرا لها أو نقيضا لطرحها . فلقد كان من الضروري أن تجيب كل نظرية لاحقة عن أسئلتها الابستيمولوجية ، لتستطيع تخطي الأفق البنوي للدليل . فقد أدى اكتشافها للنموذج اللساني المكوّن للخطاب الأدبي إلى فتح تاريخي مذهل ، غيّـر مسار الدراسات النقدية تماما ، ذلك أن هذا النموذج اللساني أثبت ، في نظر أصحابها ، إمكان قيام علم جديد هو علم الأدب ، و إمكان استقلاله عن حقول المعرفة الأخرى ، بعد أن كان لعهود طويلة "أرضا بلا مالك" ، تتنازع موضوعه العلوم الإنسانية الأخرى .و مع أن الشعرية البنوية أقامت صرح خطابها العلمي على المقولات اللسانية ، و التراث الشكلاني ، و ما تحقق من إنجازات بنوية في حقل الانثروبولوجيا إلا أنها لم تكتف بمجرد التأسيس النظري لكليات الخطاب الأدبي ، و إنما تجاوزت ذلك إلى تجسيد مقولاتها من خلال تقديم أقطابها لنماذج إجرائية للتحليل البنوي ، تتعلق بنصوص سردية و حتى دينية ، مثل "بارت" في كتابه "التحليل النصي" الذي خصصه لدراسة نصين دينين من "الإنجيل" و "التوراة" و نص آخر سردي لـ" ادغار آلان بو" ، و "تودوروف" في دراسته لـ " الديكاميرون " ، و "جينيت" في دراسته لـ " بحثا عن الزمن المفقود " ، و غيرهم ممن احتذوا حذوهم . و هكذا تضافرت جهودهم النظرية و التطبيقية لإرساء دعائم الشعرية على أسس موضوعية و علمية صارمة ، تجعل من البحث في بنية الخطاب الأدبي موضوعا جوهريا لها. و من هنا كان للشعرية البنوية أثرها الحاسم في التغيير الجذري لبنية الخطاب النقدي الذي كان سائدا في تلك المرحلة من ظهورها . و لم يسلم من ذلك حتى الخطاب

النقدي العربي ، و إن اتخذ تلقيه لها في البداية مواقف متباينة ، لاعتبارات عدة تتعلق بالإشكالية التقليدية لعلاقة الذات بالآخر. لكن سرعان ما تغلغلت أطروحات الشعرية البنوية في جدل الثقافة العربية ، و غدا لها رموز في واقع النقد العربي . فهي من الناحية التاريخية أسست لاتجاه جديد في الدراسات النقدية العربية ، أدى إلى الانتقال لمرحلة أخرى من التفاعل مع الانجازات الغربية ، على صعيد المناهج النقدية و النظريات الأدبية التي صارت ترسم معالم التنوع في تجربتنا النقدية العربية الراهنة .

لذلك كله ، و لدوافع ذاتية تتعلق باهتمامنا بالحداثة النقدية في قراءة الأعمال الأدبية ، تأتي دراستنا هذه الموسومة بـ " الشعرية البنوية ، أصولها المعرفية و تطبيقاتها النقدية " لتضيء جوانب الطرح البنوي فيما يتعلق بالخطاب الأدبي ، إن على مستوى الخلفيات المعرفية أو على مستوى الممارسة النقدية بعد أن تناءت المسافة الزمنية بيننا و بينه مما يمكّننا من مقاربته بقدر من الموضوعية . و قد تجسد هذا الطرح ضمن المجال الأدبي في مقولة الشعرية التي لا يخفى ارتباطها لفظيا بأصلها التاريخي الأرسطي . غير أن الشعرية بوصفها حقلا معرفيا ، يختص بدراسة الأدب ، لم يتحدد مفهومها الأدبي إلا مع مجيء البنويين ، دون إغفال الدور الذي قام به الشكلانيون قبلهم في إضاءة جانب أساسي منه . لكنه معهم عرف تأسيسا منهجيا محكما . و عليه ، فقد حاولنا في سياق هذه الدراسة أن نجلي هذا المتصور الذي قد يتخذ صورة غامضة في وعي المتلقي العربي . و مع أن الطرح البنوي للشعرية مهما ادعى انطلاقه من الموضوعية العلمية و الصرامة المنهجية إلا أنه في التحليل النهائي يبقى نتاج بيئته التاريخية و الثقافية التي انبثق منها . و هو ما حدا بنا إلى دراسة منطلقاته المعرفية و أسسه الفلسفية التي يقوم عليها لتبيّـن ملامح صراع الدال و المدلول و مآلاته في صميم

التجربة الغربية ، أو بعبارة أخرى ، صراع المادية و المثالية في الثقافة الغربية التي ليس التفكير النقدي فيها إلا إحدى تجلياته ، و من ثم انتقلنا إلى تناول تأثير هذا المنظور البنوي في الممارسة النقدية . و إذا شئنا أن نصوغ إشكاليتنا النظرية بصيغة أخرى ، نقول : ما هي الشعرية البنوية ، تمييزا لها عن الشعريات الأخرى ؟ ما هي منطلقاتها المعرفية و الفلسفية ؟ إلى أي مدى نجحت الشعرية البنوية في تجسيد مشروعها نقديا ؟ . و إذا كان تصديق الفرضية يقوم على اختيار النماذج الجزئية التي تؤكد صحة الكليات أو تفنّدها ، فقد عمدنا إلى اختيار نموذجين تطبيقيين ، أحدهما غربي، و الآخر عربي ، في مجال السرديات دون غيرها لاقتصار اهتمام أقطاب الشعرية على هذا الحقل أكثر من غيره ، هما "جيرار جينيت" من خلال كتابه " خطاب الحكاية " (Discours du récit) ، و " سعيد يقطين " من خلال كتابه " تحليل الخطاب الروائي " . و قد توسلنا عديدا من الدراسات المتخصصة في هذا المجال لتذليل عقبات البحث في طريقنا ، و في مقدمتها دراسات البنويين أنفسهم في نسخها المترجمة أو الأصلية ، دون إغفال إسهامات البنويين العرب . و قد أفدنا منها أيما إفادة . و نخص بالذكر هنا "خطاب الحكاية" و **figures III** لـ "جيرار جينيت" و "مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص" و "نقد و حقيقة" لـ"رولان بارت" و "الشعرية" لـ"تودوروف" و "تحليل الخطاب الروائي" لـ"سعيد يقطين " و "نظرية البنائية في النقد الأدبي" لـ " صلاح فضل" و غيرها من الدراسات التي تندرج ضمن الحقل البنوي. و محاولة منا لاستقصاء أبعاد الظاهرة النقدية التي نتناولها ، فقد اعتمدنا المزاوجة بين آليات التحليل التاريخي أي الدراسة التعاقبية فيما يتعلق تحديدا بالباب النظري و آليات التحليل البنوي أي الدراسة التزامنية فيما يرتبط

خصوصا بالباب التطبيقي ، مع الاعتماد تارة أخرى على آليات المقارنة النقدية بين المنظورين الغربي و العربي في مقاربتهما البنوية للخطاب السردي .

و قد قسمنا خطة البحث إلى بابين، أولهما نظري أسميناه "الشعرية البنوية : المتصور و الأصول" ، و الثاني تطبيقي ، و أسميناه "التطبيق النقدي" . أما الباب الأول ، فقد وزعناه إلى فصلين ، تناولنا في أولهما التطور الدلالي التاريخي لمتصور الشعرية بدءا من أرسطو مرورا بالرومانسيين و الرمزيين و الشكلانيين و ما سمي بالنقد الجديد وصولا إلى البنويين ، لنخلص معهم إلى مفهوم محدد للشعرية مع إبداء رأينا في ذلك . ثم تناولنا بعد ذلك في السياق نفسه إشكالية مصطلح الشعرية في تلقي النقد العربي له . و في الفصل الثاني ، تطرقنا إلى الأصول المعرفية للشعرية البنوية من ناحيتين فلسفية و لسانية لننتهي إلى عرض التصور البنوي للأدب . أما في الباب الثاني التطبيقي ، فقد قسمناه بدوره إلى فصلين ، إذ استعرضنا في أولهما شعرية "جيرار جينيت" من خلال المقولات الثلاثة : الزمن و الصيغة و الصوت السردي ، ثم انتقلنا في ثانيهما إلى دراسة شعرية "سعيد يقطين" من خلال كتابه "تحليل الخطاب الروائي" بمقارنتها مع شعرية الأول في ثنايا التحليل . ثم ختمنا البحث بمجموعة من النتائج هي خلاصة الفصول جميعا .

و لا ندعي أننا أوفينا البحث حقه من الدرس و التحليل ، فمجال الدراسة في مستواها التطبيقي لا يسمح بالاسترسال في رصد كل العينات و النماذج التطبيقية لرؤيا الشعرية البنوية ، فاكتفينا لذلك بنموذجين مختلفين انتماء و متوافقين مذهبا إلى حد كبير ، للاستدلال من خلالهما على كليات خطاب الشعرية البنوية. و مع أن موضوع الدراسة لم يكن هين المنال ، سهل المطلب، و لا الظروف التي أعددناه في ظلها كانت طيّعة ، ملائمة إلا أن العون المعنوي تشجيعا و توجيها

الذي ظفرت به من أستاذي المشرف الفاضل: أ.د.أحمد مسعود ، الذي قبل أن يعتني بهذه الرسالة إلى أن اتخذت صورتها المكتملة ، قد ذلل أمامي كثيرا من العقبات و التحديات ، و لذلك لا أملك إلا أن أخصه بشكري الجزيل و محبتي الخالصة تقديرا مني لمجهوده الكبير الذي بذله معي ، دون أن يفوتني التنويه بمجهود أستاذي المشرف السابق أ.د.أحمد يوسف الذي حالت ظروفه دون متابعة رعاية هذه الرسالة ، فله مني أيضا خالص الشكر و التقدير . كما أخص في هذا الصدد كلا من الوالدين الكريمين ، و زوجتي الفاضلة ، و كل من قدم لي يد العون من بعيد أو قريب ، أخصهم جميعا بامتناني و محبتي . و الله من وراء القصد .

الطالب : سعيد المكروم

الباب الأول
المتصور و الأصول المعرفية

الفصل الأول
مفهوم الشعرية

يرتبط مصطلح "**الشعرية**" ، في دلالته الذهنية الأولية ، بجنس الشعر، في وعي المتلقي العربي، بحكم العلاقة الاشتقاقية التي تؤلّف لسانيا بين اللفظين من جهة، واختلاف السياق الثقافي الذي أنتج المصطلح، من جهة أخرى. ومن هنا، وجدنا تباينا، لافتا للنظر، في تلقي النقد العربي المعاصر لهذا المصطلح في صيغته الأجنبية (**poétique**[*] "la")، إذ تتعدد مقابلاته العربية وفقا لاجتهاد كل مترجم، وهو أمر سنتناوله لاحقا بالتفصيل.

ومع ذلك، فإن مصطلح "Poétique" نفسه يقترن في مرجعيته المعرفية التأسيسية في التراث اليوناني بأصله الإيتيمولوجي "Poiein"، بمعنى "Faire" أي "صنع"، ومنه اشتق لفظ "Poésie" أي الشعر، ليدلّ أولا على ضرب من فن القول، يتعلق بتنسيق الكلمات في نوع محدد من الأدب، يتخذ من القصيدة قاعدته الإنتاجية، مع ما يتصف به من خصائص تتمثل في اعتماده، لأمد طويل، على الوزن، وفي البحث الدائب عن الإيقاع والصور الفريدة[1]. و هو مفهوم تأصّل تاريخيا مع شعرية "أرسطو"، لكنه عرف تحوّلا مهمّا مع الشعريات المعاصرة.

1 – التطور الدلالي التاريخي للمفهوم :

أ – عند أرسطو :

يؤكد هذا الأساس الاشتقاقي لمصطلح الشعرية في منشئه اليوناني الصلة اللغوية بينه وبين الشعر، في أول الأمر، لينفصل عنه حديثا مع النظرية البنوية. وفي هذا الصدد، يعد "أرسطو" الواضع الأول لهذا المصطلح في كتابه الشهير:

---

[*] ثمة فرق دلالي، اصطلاحي بين الشعرية "La poétique"، بوصفها معرفة لبنية الخطاب الأدبي عموما، والشعري "le poétique"، بوصفه حالة جمالية، كما يعرفه ميكال دوفران Mikel dufrenne، في كتابه (Le poétique , presse universitaires de France, Ed.1, Paris، 1963, p.77)

[1] ينظر Michele Aquien, dictionnaire de poétique, librairie générale française, 1993, p.07.

"فن الشعر"، أو "في الشعرية" ، إذ هو "أول من أرسى الفرق بين الشعرية بوصفها فن نظم الشعر، والبلاغة بوصفها فن الإقناع"[1]. ومع ذلك فإن كثيرا من الدارسين يميل إلى اعتبار كتاب "أرسطو" (تجاوزا) نظرية في الأدب، إلا أنهم لا يتفقون على أن موضوعه هو الأدب، ذلك أنه، من وجهة نظر "تودوروف"، هو "كتاب في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام [...] وبالمقابل لا مكان في الكتاب للشعر"[2]. وهو مذهب، يذهبه إلى حد ما "ميشال آكيان" (Michelle aquien) حين يؤكد أن مصطلح الشعرية لم يستخدم دائما للدلالة على الدراسة التقنية للواقعة الشعرية، ومع ذلك، فإن الشعرية عموما –كما يردف– ظلت، لأمد طويل، تتداخل مع النظم الشعري، بخلاف البلاغة التي جعلت النثر موضوعا لها[3].

و أيا تكن القراءة المعاصرة للشعرية الأرسطية ، إن سلبا أو إيجابا ، فقد أسّست تاريخيا للتفكير المنهجي في الأدب إذ جعلت الشعر التمثيلي موضوعا لها لأنه أقدر – في منظورها – على تجسيد المحاكاة بشكل أفضل من الشعر الغنائي الذي يعنى فيه الشاعر بالتعبير عن ذاتيته ، كما استبعدت الخطابة من منظومتها الجمالية لأنها نشاط يقوم على الإقناع و التأثير، لا على المحاكاة *، ثم ربطت كل ذلك بوظيفة التطهير**. و هي ، على هذا النحو ، شعرية

---

[1] Ibid, P.15.

[2] تودوروف، مقدمة كتاب الشعرية، تر. شكري المبخوت ورجا بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط. ثانية، 1990، ص.12.

[3] Michele Aquien op.cit, P. 14.

*المحاكاة – كما يعرّفها أرسطو في حديثه عن المأساة – تعني " محاكاة فعل نبيل تام ، لها طول معلوم ، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء ، و هذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون ، لا بواسطة الحكاية ." أرسطوطاليس ، فن الشعر ، (الترجمة العربية و شروح الفارابي و ابن سينا و ابن رشد) ترجمة عن اليونانية و شرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1953 ، ص. 18

** التطهير في" المأساة " يكون بواسطة إثارة انفعالات الخوف و الرحمة في نفوس المشاهدين للعرض المسرحي. ينظر المصدر نفسه. ص.نفسها.

المدلول، لا الدال ، إذ هي مشغولة بإضفاء المعنى على العالم بواسطة الفن. و عليه ، فغاية الشعر – في نظرها – هي تطهير المتلقي (المشاهد). و من هنا اكتسب هذا الفن منزلة سامية ، لا تدانيه فيها أشكال النشاط الإنساني الأخرى كالتاريخ و الفلسفة إذ يقول " أرسطو" في هذا الصدد منوها بتفوق الشعر: " و واضح كذلك مما قلناه أن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا ، بل رواية ما يمكن أن يقع . و الأشياء ممكنة : إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة ، ذلك أن المؤرخ و الشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا و الآخر يرويها نثرا [...] و إنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا ، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع . ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة و أسمى مقاما من التاريخ ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي ، بينما التاريخ يروي الجزئي " ([1]).

هذه الفعالية الجمالية والأخلاقية معا ، المستمدة من قوة المحاكاة التي ينطوي عليها جوهر الشعر دون أشكال الجمال الأخرى هي التي جعلته يغدو محور الشعرية الأرسطية ،ومعها تحوّل إلى إشكالية للتأمل الفلسفي حول ماهيته ووظيفته، فارتبط ،هكذا، نسق المعرفة الجمالية بالنسق الشعري. ومن هنا، جاء مصطلح الشعرية ليشير إلى موضوعه: الشعر، بوصفه مادة التحليل في كتاب "أرسطو"، بغض النظر عن المنظور السياقي العام لهذا التحليل. لكنّ هذا المصطلح الذي اقترن مفهومه بجنس الشعر، وتحديدا الشعر التمثيلي، سيشهد تحوّلا دلاليا، ابستيميا في مساره التاريخي مع نظام المعرفة البنوي.

([1]) أرسطو ، مصدر سابق ، ص. 26

ب – عند الجماليين الألمان:

لكن، قبل ذلك، كانت ثمة إرهاصات لهذا التحول المفهومي، مع الجماليين الألمان إبّان النهضة الأوروبية الحديثة، بدءا من بومارتن[*] الذي أحدث انقلابا في التصور الفلسفي للجمال، بتحويل اهتمام الفلسفة إلى حقل الجماليات الميتافيزيقية بدلا من ميتافيزيقيا الجماليات، أي استبدال "التحليل الدقيق لماهية الفنون الجميلة والجمال وغايتها بنظرية في جمال الفن والطبيعة"[1]، ثم مع كلّ من "ليسينغ[**] (Lessing) و"كانط" اللذين حاولا البحث، من خلال جهودهما الجمالية، عن وحدة للفنون تخص تحديدا الشعر والرسم، ليتبلور هذا التوجه الجديد في صيغة نظرية هي الجمالية، بحيث تبوأت النظرية الأدبية مكانا في هذا السياق ضمن نظرية عامة للفنون[2]. ومع كل هذا، غدت شعرية "أرسطو" هي المرجع التقليدي لكل هذه المحاولات التنظيرية قرونا طويلة ظل معها الشعر يمثّـــل الحد المعياري لفكرة النوع الأدبي، كما أن كتاب "فن الشعر" ظل يحتلّ مرتبة تضعه في مصف النص المقدس، وما سواه من الدراسات حول "الشعرية"، لا يعدو كونه مجرد تعليقات أو شروحات أو هوامش.

ج – عند الرومانسيين:

غير أن الثورة على حتمية الحد الأرسطي، الذي يفصل الشعر عن النثر، أي الأدبي عن اللاأدبي، وعلى الغائية الأخلاقية لمبدإ المحاكاة، ستتحقق مع

---

* هو أحد أعلام المدرسة العقلانية الألمانية (1718–1762)، المعروف بكتابه تأملات في الشعر" الذي يعد أهم إنجاز في الجمالية الشعرية. ينظر، إ. نوكس، النظريات الجمالية، تر. محمد شفيق سيا، ط. أولى، 1985، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، ص. 32.

[1] نفسه، ص 32.

**ناقد أدبي، ومؤسس النقد المسرحي في ألمانيا، ومفكر جمالي وديني (1721، 1781)، ينظر، Pierre Grappin, Lessing, Encyclopédia Universalis, 2004

[2] ينظر تودوروف ، المرجع السابق ، ص.13 ،14

فتوحات الجمالية الرومانسية الألمانية، التي صار معها الجمال غاية في حد ذاته إذ جسدت مقولاتها "بداية النظرية الأدبية على نحو حاسم"[1]، ومنعطفا ثوريا، في تاريخ الشعرية، أدى إلى تراجع مفهومي التمثيل والمحاكاة وانحسارهما نهائيا، فقد دعت الرومانسية، بخلاف ذلك، إلى "إطلاق الحرية للتجريب والتعبير عن تلقائية الإحساس وعفوية العاطفة"[2]. ولم تكن هذه الدعوة لتجد صدى واسعا في وجدان العصر لولا السند الفلسفي الذي ألفته في أفكار شليجل[*] (Schlegel)، وشلينج[**] (Schelling)، ونوفاليس[***] (Novalis)، فقد أسهم هؤلاء الثلاثة في صياغة النظرية التعبيرية (الرومانسية)، لتنتشر على أوسع نطاق، وتتجاوز حدود الأدب، لتغدو مذهبا في الحياة، امتد تأثيره ليشمل "الفنون الجميلة والتطبيقية، والسياسية، والعقيدة، والأخلاق، والفلسفة، والتاريخ، والطبيعة البشرية"[3].

إن أصالة الشعرية الرومانسية تكمن في تجاوزها الذكي لثنائية الوجود (العرض) والماهية (الجوهر)، القائمة في الفكر الفلسفي الكلاسيكي منذ "أرسطو" حتى "كانط" على الضدية، وعلى أسبقية الماهية للوجود، إذ رأت أن هذا التناقض يمكن تجاوزه في الفن. ومن هنا، ذهبت إلى "القول بوحدة الشكل والمضمون، بامتزاج المادي والروحي لتأكيد وحدة الأضداد"[4]. وهو أمر يعبّر عنه بوضوح "شلينج" حين يعزو إلى الفن القدرة على صهر المتناقضات، فيقول:

---

[1] Jean marie Schaeffer, poétique , Encyclopédia Universalis, 2004

[2] نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ط. أولى، 2003، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ص 320.

[*] هو "فريدريك فوت، شليجل" (1772، 1829)، ناقد ومفكر جمالي ألماني.

[**] هو "فريدريك فلهالم جوزيف فون، شلينج" (1775، 1854)ــ فيلسوف روحي ألماني.

[***] هو فريدريك فون هارنبرج، نوفاليس (1772، 1801)، شاعر ألماني من كبار شعراء الرومانسيين للتوسع في التعرّف إلى هؤلاء الأعلام، ينظر Encyclopédia Universalis, (2004).

[3] نبيل راغب، المرجع السابق، ص. 313.

[4] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ط. أولى، 1996، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ص.67.

" فكل خلق فني يقوم على إلغاء الازدواج المطلق بين أنشطة متضادة، تبدو وقد تم تجاوزها تماما في كل عمل فني. إن القدرة الشعرية كفيلة، بالتفكير فيما هو متناقض والعمل على مزجه وتوحيده"[1].

ومع أن الشعرية الرومانسية أعادت الاعتبار، في مجال الأدب، للأنواع الأدبية الأخرى كالشعر الغنائي والرواية والقطع النثرية (Fragments) من حكم وخواطر، فإن الشعر موزونا مقفّى احتل عندها صدارة الإبداع، بوصفه طاقة خلاقة، لا تضاهى، ذلك أن محور الخلق عندها هو الذات في محاولتها الرائعة " لكشف عالم الروح عن طريق جهود مفردة للروح وحدها"[2]. وليست اللغة إلا وسيلة في مسيرة الكشف الروحي تلك. أما أهم نوع إبداعي تناط به هذه المهمة فهو الشعر دون سواه، لأن الثراء الرؤيوي "لا يستطيع إلا الشعر وحده أن يمنحه، في شكل متفرد متماسك"[3]. وهكذا ظلت ثنائية الشعر/النثر قائمة في الوعي الجمالي الرومانسي، لتجعل من القصيدة أسمى الأشكال الأدبية. كما شددت الحركة الرومانسية، في الممارسة الإبداعية، تأكيدها على قيمة المضمون الشعري، بالنسبة إلى الشكل، على الرغم من تسليمها النظري بالوحدة بينهما، فالرومانسيون "يفترضون أن الشعر إنما يعالج الحقيقة بمعنى ما، رغم أن تلك الحقيقة قد تختلف عن الحقيقة العلمية أو الحقيقة الفلسفية"[4] انطلاقا من موقفها الأنطولوجي من جهة، ومقاربتها الإبستيمولوجية للعالم من جهة أخرى.*

---

[1] ينظر نفسه، ص. 68.

[2] موريس بورا، الخيال الرومانسي، تر. إبراهيم الصيرفي، ط. 1977، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. 30.

[3] نفسه، ص. 31.

[4] نفسه، ص. 11.

* يتضح الموقف الأنطولوجي (علاقة المادة بالوعي) للحركة الرومانسية في تقديمها للماهية عن الوجود أو بعبارة أخرى للجوهر عن العرض، لأسبقية الروح عن الجسد، للمعرفة القبلية عن الخبرة، للتلقائية عن القاعدة (الاجتماعية أو الأدبية)، وللإلهام عن المهارة. أما على المستوى=

بناء على ما سبق، يتأكد الفرق الجوهري بين شعرية التمثيل (المحاكاة) بالمفهوم الأرسطي، وشعرية التعبير بالمفهوم الرومانسي. وعليه، فإن المعنى الغربي الحديث للأدب، بوصفه كتابه تخيّلية، يرتبط – في نظر جوناثان كالر– (Jonathan Culler) بالنظرية الرومانسية الألمانية[1]، إذ تحوّل معها الأدب إلى موضوع للشعرية، غير أنها لم تشدّد الاهتمام على هويته اللغوية، كما فعلت الرمزية من بعدها.

د – عند الرمزيين:

ومع أن النظرية الرمزية هي امتداد للنهج الرومانسي في تأكيدها الإبستيمولوجي على مركزية الذات في المعرفة الجمالية للعالم، إلا أنها أولت اللغة دورا حاسما في سبيل هذا الاقتراب المعرفي من الحقيقة اللامرئية والميتافيزقية، فالشعر، عندها، هو معرفة معينة بواسطة اللغة. ولذلك قال "مالارمي" (Mallarmé) ذات مرة، للرسام دوغاس (Degas): " ليست الأفكار، هي التي نصنع بها شعرا، وإنما الكلمات"[2]. ومن هنا، كان الشعر، في نظرها، إدراكا لغويا للعلاقات الرمزية التي تنتظم عالمنا عموديا وأفقيا[*]، " فليس الشعر

=الإبستيمولوجي، فهي تجعل الوجدان وسيلة لمعرفة العالم. إذ يتوقف إدراك العالم على مدرك له هو الذات ممثلة في الشعور أو الوعي العاطفي، ومادامت الذوات تتغاير، فإن لكل منها مفهومها للحقيقة. ومن هنا كان الفن تعبيرا عن الصورة الخاصة للعالم.

للتوسع في معرفة الأسس الفلسفية للجمالية الرومانسية، ينظر عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ط. ثالثة، 1983، دار العودة، بيروت، ص. 187 إلى 192.

[1] ينظر جوناثان كالر، النظرية الأدبية، تر. رشاد عبد القادر، ط. 2004، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ص. 30.

[2] ينظر Michel Aquien ,op.cit , p.14.

[*] أما العلاقة العمودية فيمثـــلها مذهب "سويدنبورغ" الأفلاطوني، القائم على الاعتقاد بوجود مراسلات بين العالم المادي والعالم الروحي، أما العلاقة الأفقية، فيمثلها مذهب "بودلير" في قصيدته "المراسلات " حين يعلن بأن عالمنا هو "غابة من الرموز" ، و ذلك في قوله:

"الطبيعة معبد تكتنفه أسرار الدين
تصدر عن أعمدته الحية في الحين بعد الحين
أصوات كالزمزمة بكلمات مختلطة مبهمة=

في نظر الرمزية إلا تعبيرا عن تلك العلاقات والتطابقات التي تخلقها اللغة لو تركت لذاتها، بين الجسد والمجرد وبين المادي والمثالي، وبين المجالات المختلفة للحواس"[1]. ولعل هذه النظرة الجمالية لطبيعة الشعر على أنه إدراك جدلي للحقيقة بواسطة اللغة، هو الذي سيدفعها إلى الثورة على قيود الوزن والقافية لإزالة هذا الحد الوهمي بين الشعر والنثر. وهو أمر، لم تجرؤ الشعرية الرومانسية على الدعوة إليه رغم رفضها للتقاليد. فالشعر، في نظر الرمزيين، لا تحدده مقتضيات العروض، وإنما المكابدة الروحية لإمكانات اللغة في التعبير عما هو سري، غامض في ضمير الكون. " ولذلك يرى مالارميه أنه يتحتّم على الشاعر أن يترك نفسه عرضة لسطوة الكلمات، وأن ينقاد لتيار اللغة، وللتعاقب التلقائي للصور والرؤى"[2]. فالشعر، على هذا النحو، هو تشكيل لغوي، لعلاقة الشاعر (الذات) بالعالم (الموضوع). وهكذا يتحول عالم الأشياء في نظر الشاعر الرمزي إلى كلمات (رموز). وهو ما يعبّر عنه شعريا "بودلير" بقوله: "...غابة من الرموز". وعليه، فالشعرية الرمزية كانت تحوّلا مهما في النظر إلى طبيعة الشعر ورسالته الجمالية، فمعها لم يعد العروض أساسا جوهريا للشعر، مع أنهم شددوا على أهمية الموسيقى الداخلية فيه كما في قول فيرلان (Verlin) "الموسيقى قبل كل شيء"[3]، ولا التهذيب الأخلاقي والاجتماعي غاية له، إذ "الهدف الأساسي للشعر [في نظر مالارميه] هو أن يخلق الجوهر الخالص والذي لا

=و يجوس منه الإنسان في **غابات من الرموز**
تراعيه ، و تحدّق فيه بنظرات أليفة "
ينظر عبد الرحمن صدقي ، بودلير(الشاعر الرجيم) ، ط. ثالثة ، دار المعارف، القاهرة، ص.107.

[1] نبيل راغب، المرجع السابق، ص. 303.

[2] نفسه، ص. 204.

[3] تشارلز تشادويك، الرمزية، تر. نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992، ص. 45.

تشوبه شائبة من أصداء الحقيقة المحددة الملموسة والتي تحيط بنا"[1]، أي أن الهدف الأسمى للشعر هو معانقة الميتافيزيقي.

ومن هنا، يمكن لنا أن نحدد معالم الشعرية الرمزية في توصيفها للحالة الشعرية كما يأتي:

1-المفهوم الأول: الشعر هو حالة جمالية تنشأ من تداعي الكلمات المشحونة بالانفعال، وإيقاعها الموسيقي الإيحائي.

2-المفهوم الثاني: الشعر هو حالة تأملية، تنشأ من تداعي الصور والرؤى، المفعمة بالدلالات والإشارات الرمزية.

لكنّ هذين المفهومين غير منفصلين، إنهما يترابطان عضويا في الإبداع الشعري، فيما اصطلح على تسميته عند الرمزيين "بالشعر الخالص" أي "الشعر الذي ينبثق من الروح اللاعقلية واللاتصورية للغة والمضاد لكل تفسير منطقي"[(2)].

ومع كل هذا، فالشعرية الرمزية رغم تحطيمها عمليا لفكرة النوع الأدبي، بكتابة أحد أعلامها من الشعراء للقصيدة النثرية، ألا وهو "رامبو" الذي وصف الواقع الشعري في عصره، من خلال إحدى رسائله "بأنه كله نثر مقفى"[(3)]، إلا أنها جعلت الشعر أعلى أشكال الجمال، وما عداه "مجرد أدب"[(4)] على حد تعبير "فرلان". كما أنها انتهت في التحليل النهائي، إلى الانتصار للمفهوم الثاني، الآنف ذكره، الذي يرى بأن "الفن تفكير بالصورة"[(5)]. لكن، مع ذلك، ينبغي

---

[1] المرجع السابق ، ص.43.

[2] نبيل راغب، المرجع السابق، ص. 303.

[3] تشارلز تشادويك ، الرمزية، ص. 45.

[4] نفسه، ص. 45.

[5] آن جفرسون ، الشكلانية الروسية، في " النظرية الأدبية الحديثة " ، تأليف: آن جفرسون و ديفيد روبي، تر. سمير مسعود، منشورات وزارة ، الثقافة، دمشق، 1992، ص.38.

التنويه بحقيقة مفادها أن "الرمزية كانت القاعدة التي انطقلت منها النظرية الشكلية ثم نظرية النقد الجديد وبعدها النظرية البنيوية"[1].

هـ عند الشكلانيين :

كان ظهور الشكلانية الروسية في ظل تحديات الواقع الإيديولوجي للمجتمع الاشتراكي ايذانا بميلاد توجّه جديد في الدراسات الأدبية، يهدف إلى إقامة علم للأدب، مستقلّ في موضوعه، محدد المعالم، لا يمتّ بصلة إلى المناهج التفسيرية السابقة، إذ تحوّل معها الاهتمام النقدي من المبدع والمتلقي على حد سواء إلى النص في حد ذاته بوصفه المرتكز الجوهري، الأصيل للشعرية بعد أن كان موضوعها السابق مضللا للوعي النقدي أحقابا طويلة، إما بالنظر إلى الأدب بوصفه محاكاة (الغائية الأخلاقية)، أو بوصفه تعبيرا (الغائية النفسية)، أو حتى بوصفه انعكاسا (الغائية الاجتماعية). لكن كل هذه المقاربات المريبة كانت، بالنسبة إلى الشكلانية تبتعد عن الطبيعة الجوهرية للأدب ، إذ كانت تلغي الشكل من أجل فهم المضمون، أو تقدم مبدأ الحقيقة الواقعية على مبدإ اللذة الجمالية.

ومن أجل إعطاء بنائها النظري تماسكه المنطقي، كان لابد للشكلانية أن تؤسس أنطولوجيا لأسبقية الشكل عن المضمون، في العمل الأدبي[*] إذ تعدّ هذه المقدمة مدخلا ضروريا لصياغة أساس علمي للنظرية الأدبية، فـــ" لقد انبثقت النظرية الشكلانية ليس بغرض تصحيح النظرية الأدبية القائمة، أو مراجعتها، وإنما لكي تجعل فكرة النظرية الأدبية بالذات أمرا ممكن التحقيق"[2]. ومن هنا،

---

[1] نبيل راغب، المرجع السابق ، ص. 303.

[*] سنتناول، فيما بعد، الأسس الفلسفية للطرح الشكلاني من خلال تأثرهم بالفلسفة الظاهراتية عند هوسرل.

[2] آن جفرسون ، الشكلانية الروسية ، في "النظرية الأدبية الحديثة" المرجع السابق، ص. 37.

كان تحديد موضوع "الشعرية" شرطا معرفيا ملحا، فـــ" الطريقة التي تعرّف بها النظرية موضوعها هي التي تحدد طبيعة هذه النظرية"[1]. وعليه، فقد اعتمد الشكلانيون في تحديد موضوع "الشعرية"، على مبدإ فرقي أو تعارضي "أي أن الأدب يتكوّن، ببساطة من الفرق بينه وبين نظم الواقع الأخرى"[2]، وهو الأساس المعرفي الذي كانت تفتقر إليه النظريات الأدبية السابقة، إذ لم توجد هذا المبدأ الفرقي في تأسيس مقولاتها، بل إنها أخضعت الأدب لطبيعة مادتها الفكرية ليتلوّن بلونها، فيتلاشى في غمار تأملها المبدأ الأدبي.

ولعل الفرق الحاسم الذي يميّز الأدب عن غيره من أنظمة المعرفة والتواصل الأخرى هو الفرق الذي يحدده "فيكتور شلوفسكي" –أحد أقطاب الشكلانية– ممثلا في مبدإ **التغريب** (Défamiliarisation). إنه يعني لديه "إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها وجعل الأشكال صعبة، وزيادة صعوب فعل الإدراك ومداه، لأن عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها، ولابد من إطالة أمدها. فالفن طريقة لممارسة تجربة فنّية الموضوع، أما الموضوع ذاته فليس له أهمية"([3]). وقد اكتسى مفهوم التغريب أهمية بالغة عند الشكلانيين لأنه يمثل أساسا فرقيا، واضحا ومحددا، بين اللغة الشعرية واللغة العملية، ذلك أن الأدب في نظرهم هو "استخدام خاص للغة، يحقق تميزه بالانحراف عن اللغة العملية وتشويهها، فاللغة العملية تستخدم استخداما يرتبط بأفعال التوصيل، أما اللغة الأدبية فليس لها أية وظيفة عملية، وإنما تجعلنا نرى بطريقة مختلفة فحسب"[4].

---

[1]- المرجع السابق، ص. 38.

[2]- نفسه، ص. 38.

3 - ينظر رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور، دار قباء ، القاهرة ، 1998 ص.29 ، 30

[4] محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة، مدخل فلسفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004، ص. 155، 156.

فاللغة الأدبية ، على هذا النحو، تمتلك وظيفة جمالية، أداتية، لا تتجاوز حدود تحسين إدراكنا للأشياء، لا إضافة معرفة جديدة، كما كان يعتقد الرومانسيون ، من قبل. وعليه، فتغريب اللغة، عند "شلوفسكي"، ليس معناه انتقاء لكلمات بوصفها أكثر شعرية من غيرها، وإنما هو كيفية لغوية أكثر تأثيرا ولفتا للانتباه، يستخدمها الأديب لإثارة اللذة الجمالية عند المتلقي. و هكذا، يمكن القول إن مفهوم التغريب عند "شلوفسكي"، لغوي، أداتي بالدرجة الأولى، لا كما يذهب بعض الدارسين، إلى تفسير التغريب على أساس إدراكي، تصوري، بحت. فلو كان التغريب يعني فقط –كما يرى عبد العزيز حمودة – " كسر ألفة الأشياء ذاتها، مفردات العالم الخارجي حتى يبدو المألوف غير مألوف، [متحققا] ذلك عن طريق إعادة ترتيب الأشياء أو تقديم وجهة نظر جديدة"[1]، لكان هذا المفهوم رومانسيا محضا، يحتفي بالمضمون أكثر من احتفائه بالشكل، و هو المفهوم الذي يتعارض كليا مع مذهب "شلوفسكي" الذي يولي أهمية قصوى، حاسمة، للشكل في تحديد ماهو أدبي، إذ يقول منوّها بالمكوّن اللغوي للأدب: "وفي كل الأحوال، فمن الواضح، في نظري، أن الكلمات ليست بالنسبة للأديب شرا بالضرورة، أو أنها مجرد طريقة لقول شيء ما، إنها مادة الأثر الأدبي نفسها. الأدب يتكون من الكلمات وهو محكوم بالقوانين المتحكمة في اللغة"[2]. وعليه، فعملية التحويل الخلاق للعالم لا تتم إلا بواسطة الأداة التغريبية للغة. قد تكون هذه الأداة هي الحبكة في العمل الروائي، أو المجاز أو الإيقاع في الشعر، لكنها في جميع الأحوال تنتمي إلى منظومة الفن اللفظي. لذلك قال " شلوفسكي"

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة، من البنيوية إلى التفكيك، مجلة عالم المعرفة، العدد 232، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص. 128.

[2] ينظر فكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، تر. الولي محمد، ط. أولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص. 34.

في تعريفه المشهور للأدب إنه "حاصل جمع كل الوسائل الأسلوبية التي يستخدمها"[1].

إن مفهوم "التغريب" الذي راج في كتابات الشكلانيين، كان مقدمة لتأسيس منهجي للشعرية استنادا إلى الإنجازات اللسانية و السيميائية مع أحد أقطاب الشكلانية ، ألا و هو "رومان جاكبسون" . فقد وجدت أعمال الشكلانيين صيغتها التركيبية المثلى والنهائية في دراساته النظرية والنقدية. وهو ينطلق أيضا في تحديد موضوع الشعرية من المبدإ الفرقي بين اللغة الشعرية واللغة العملية ليؤكد أن "كل كلمة في اللغة الشرعية هي منحرفة بالنسبة إلى اللغة العملية، وأنها غير "متوقعة" "[2]. ليستخلص أن الشعر "هو عنف منظم مقترف بحق الكلام العادي"[3].

ومع أن "جاكسبون" في أبحاثه الأولى، من خلال كتاب "مبادئ النظم الشعري" (Principes de versification, 1923)، كان يقيم الفرق بين الشعر والنثر على مبدإ إيقاعي، محددا الوظيفة الشعرية في الكشف عن قيمة شكل "الرسالة" (Message)، الذي ليس، في هذه الحالة، إلا الجانب الصوتي، إلا أنه، لاحقا، في سنة (1935)، من خلال مقال له، بعنوان "نثر الشاعر باسترناك" (Pasternak)، يؤسس الفرق بينهما عل استخدام الشعر للاستعارة، بخلاف ميل النثر إلى استخدام المجاز المرسل (Métonymie). وعليه، فالشعر– كما كان يتصور– يقوم على مبدإ التماثل في الإيقاعات والصور، إما تشابها او تناقضا، في حين ينكر النثر هذا التصميم[4].

---

[1] ينظر محمد شبل الكومي، المرجع السابق، ص. 155.

[2] Jean-Yves Tadié, La critique littéraire au XX[e] siècle, imprimerie Bussière, 1998, Paris, p. 37.

[3] آن جيفرسون ، الشكلانية الروسية ، في "النظرية الأدبية الحديثة" ، المرجع السابق، ص. 58.

[4] Voir, Jean-Yves Tadié, op.cit, p. 37, 38.

ومهما تكن الفروق التي وضعها "جاكبسون" بين الشعر والنثر، القائمة على الخصوصيات النوعية لكل منهما، داخل الحقل الأدبي، فإنه ينتهي، في مقالة له، سنة 1960، بعنوان "لسانيات وشعرية" (Linguistique et poétique) إلى خلاصة لكل أبحاثه المتعلقة بالشعرية، حيث يعرض على نحو تدريجي، مفهوم الشعرية ثم نظرية الوظائف ثم مفهوم التوازي، ثم مبدأ الالتباس[1]. غير أننا، ههنا، سنكتفي، بتحديد مفهومه للشعرية، ثم الوظيفة الشعرية ضمن نظريته التواصلية.

إنه يتناول الشعرية بوصفها علما للأدب ، يتعارض كليا مع الخط الذي كان سائدا في الدراسات الأدبية السابقة إذ يقول : "ليس الأدب موضوع العلم الأدبي، بل الأدبية، أي تلك الخصائص التي تجعل من عمل بالذات عملا أدبيا"[2]. ويتصل مفهوم "**الأدبية**" (Littérarité) هذا، باهتمام الشكلانيين بالأداة بوصفها المحدد الوحيد للخصوصية الأدبية، لا بمادة العمل الأدبي؛ وبالتقنية، كما عند شلوفسكي، لا بالموضوع. لذلك، يؤكد "جاكسبون" مرة أخرى دور "الأداة" في تحديد أدبية الأدب إذ يقول: "إذا كان لعلم الأدب أن يصير علما حقيقيا، فإن عليه أن يعترف بـــ(الأداة) كـــ(بطل) وحيد له"[3]. وعليه، يمكن تعريف الأدبية عنده بكونها تعني الخصوصية الأدبية، أو بعبارة أخرى مجموع الأدوات اللفظية المسهمة في بناء العمل، أو بتعبير "جوناثان كالر": "الاستراتيجيات اللفظية التي تجعله أدبا"[4].

---

[1] Voir, Jean-Yves Tadié, op.cit, p. 39.

[2] ينظر آن جيفرسون، الشكلانية الروسية ، في "النظرية الأدبية الحديثة" المرجع السابق، ص. 41، 42.

[3] ينظر نفسه، ص. 43.

[4] جوناثان كالر، المرجع السابق، ص. 146.

بتحديد موضوع الشعرية، على ذلك النحو، أمكن للشكلانيين تصحيح مسار دراسة الأدب، ورسم حدود حقله بعد أن كان لأمد بعيد " أرضا بدون مالك"[1]. وحتى تتخذ النظرية بعدها العلمي، كان ينبغي في نظر "جاكبسون" ربط الشعرية باللسانيات، وتمييزها عن النقد الأدبي، "فإذا كانت اللسانيات هي علم البنى اللغوية، فليست الشعرية إلا فرعا منه. وبهذا الطموح، فهي تتميز عن النقد الأدبي"[2]، ذلك أن الشعرية هي دراسة الأدب في بعده التزامني، بخلاف النقد الذي يتناول الظاهرة الأدبية في بعدها التاريخي[3].

ولعل تأصيل "جاكبسون" للشعرية، بإرجاعها إلى المنهج اللساني (الذي يتوقف عند حدود الجملة)، هو بغرض جعل النظرية الأدبية أمرا ممكن التحقق، لأنه يمكن توسيع النموذج اللساني ليشمل الخطاب بوصفه متتالية من الجمل[*]، أي أن الخطاب يمكن أن "يخضع للقوانين نفسها التي تنطبق على الجملة. لكنه يستدرك " أن كثيرا من الأدوات التي تدرسها الشعرية، لا تنحصر في فن اللغة، ذلك أن نظرية الدلائل، أي السيميولوجيا، تتقاسم الكثير من الملامح الشعرية التي لا يمكن لها أن تنتسب إلى اللغة فحسب"[4]. وهو الأمر الذي دفع جاكبسون إلى الإشارة بأن مسائل الشعرية "تتجاوز حدود اللسانيات، حالما تثار مشكلات لا تتعلق بالنسيج اللفظي"[5]، ومع أنه يقرر بأن "اللسانيات بوصفها علم العلامات

---

[1] فكتور إيرليج، المرجع السابق، ص. 14.

[2] Jean-Yves Tadié, Op.Cit, p. 39, 40.

[3] Voir, Ibid, p. 40.

[*] ينطوي مفهوم الخطاب على دلالات عدة، منها الخطاب بوصفه وحدة لغوية، قوامها سلسلة من الجمل، وهو مفهوم هاريس. ينظر دومينيك مونقانو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر. محمد يحياتن، ط. أولى، 2005، منشورات الاختلاف، وزارة الثقافة، الجزائر، ص. 35.

[4] ينظر بشير توريريت، الشعرية والحداثة، ط. أولى، 2008، دار أرسلان للطباعة للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ص. 26.

[5] ينظر نفسه، ص. نفسها.

اللفظية هي مجرد جزء من السيمياء"[1]، إلا أن منطلقاته في تأسيس الشعرية (علم الأدب) تظل منطلقات لسانية، مرتبطة باللغة، وذلك في تعريفه للوظيفة الشعرية، إذ يؤكد أن هذه الوظيفة تستهدف الرسالة في حدّ ذاتها، ولحسابها الخاص، ولو تعلق الأمر بالجانب الحسي للعلاقات، منفصلة عن الأشياء التي تدل عليها. كما أنه لا يمكن، في نظره، اختزالها في دائرة السعر، ولا الشعر في دائرتها، ذلك أنها تمتد لتشمل في الكلام، دون إلغاء الوظائف الأخرى[*]".(4)

وهو يحدد المعايير اللسانية التي على أساسها يتم التعرف إلى الوظيفة الشعرية، وذلك بحصرها في صيغتين أساسيتين لتنظيم الرسالة، هما محور الاختيار، وهو محور عمودي، ترابطي (Paradigmatique)، ثم محور التعاقب، وهو محور أفقي، تتابعي (Syntagmatique). أما الأول، فينبني على التكافؤ (Equivalence)، التشابه (Similarité)،والاختلاف (Dissimilarité)، وعلى الترادف (Synonymie)، والتضاد (Antonymie)، في حين ينبني الثاني (المحور الخطي

---

[1] رومان جاكبسون، الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، تر. علي حاكم صالح وحسن ناظم، ط. أولى، 2002 المركزالثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص. 47.

4Voir, Jean-Yves Tadié, Op.Cit, p.41

[*] أما الوظائف الأخرى التي يمكن أن تتضمنها أية رسالة لغوية ضمن عملية الاتصال فهي:

أ–الوظيفة التعبيرية (Emotive)، وهي تعبر عن موقف المخاطب ومشاعره، وتشدد اهتمامها على المخاطب=

= ب–الوظيفة التأثيرية (Conative)، وتستهدف التأثير في مشاعر المخاطب ومواقفه، وتشدد اهتمامها على السياق (Contexte).

ج–الوظيفة المرجعية (Référentielle)، وتشدد اهتمامها على المدونة (Code).

د–الوظيفة الاصطلاحية (Métalinguistique)، وهي تستهدف توصيف موضوع الكلام [أو ما أصبح يعرف باللغة الواصفة أو الشارحة، كما في توظيف المصطلحات العلمية لشرح المسائل العلمية كالنحو، والصرف والبلاغة، وما إلى ذلك من العلوم الإنسانية والتجريبية].

هـ–الوظيفة التبليغية (Phatique)، وهي تستهدف إحكام التواصل بين المتخاطبين، كما في المكالمة الهاتفية، باستخدام الفاظ من قبيل "آلو". -Voir, Ibid, p. 40.

في بناء سلسلة الكلمات أو الجمل) على التتابع (Contigüité). وعليه، فالوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التكافؤ لمحور الاختيار على محور التتابع[1].

ومن الجدير بالذكر، أن هذا التمييز بين محور الاختيار ومحور التتابع يناظره " تمييز سوسور [Saussure] بين العلاقات الترابطية والعلاقات الأفقية، أي بين علاقات الغياب وعلاقات الحضور في اللغة"[2]. ثم ينتهي "جاكبسون" إلى تخصيص معالم الوظيفة الشعرية في لغة الرسالة، ليحددها على مستوى الشعر، في الإيقاع، ثم في التوازي الذي يتضمن المشابهة والاستعارة، التناقض والتباين، ثم في الالتباس، في حين أن النثر يفتقر إلى تلك التوازيات، وإلى الإيقاعية[3].

إن الوظيفة الشعرية، على هذا النحو، هي التي تحدد أدبية الرسالة، وتؤدي إلى التمييز بين الشعر والنثر عند "جاكبسون"، وهو لذلك، يستنتج كما في مقاله المنشور سنة 1935 حول الشاعر "باسترناك" أن " النثر الذي يقوم أساسا على التتابع، يميل إلى قطب المجاز المرسل، في حين أن الشعر الذي يقوم، في استخدامه للقافية والوزن، على التماثل، يميل إلى قطب الاستعارة"[4]. ومن هنا ذهب إلى وصف الرمزية والسوريالية والمسرح بأنها جوهريا فنون استعارية، في حين عدّ السينما والتكعيبية والملحمة فنون المجاز المرسل[5].

ومع أن "جاكبسون" لم يقصر حضور الوظيفة الشعرية على جنس الشعر، إذ يمكن أن يمتد حضورها إلى أشكال النثر الأخرى، إلا أنه قدّر أن ارتباطها

---

[1] Voir, Ibid, P. 41.

[2] ديفيد روبي، "اللسانيات الحديثة ولغة الأدب"، في "النظرية الأدبية الحديثة" ، المرجع السابق، ص. 91.

[3] Voir, Jean-Yves Tadié, Op.Cit, p. 42.

[4] Wladimir Troubetzkoy, Perspectives sur le XX^{e} siècle, dans littératures comparé, Ed. 1re, presses universitaires de France, Paris, 1997, P. 613.

[5] Voir, Ibid, p. 613.

بالشعر أكثر رسوخا، وهو الأمر الذي حدا به إلى تعريف الشعرية بأنها "الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص"[1].

وبذلك يؤكد أهمية اللسانيات في الدراسة الأدبية، مشددا على دور علاقات التكافؤ في تحديد الوظيفة الشعرية، والإسهام في إحداث التأثير الجمالي للقصيدة. وعلى الرغم من اختلافه مع "موكاروفسكي"، في إطار حلقة براغ التي ينتمي كلاهما إليها، في السبب الذي يجعل المتلقي يميل إلى الرسالة الشعرية، إذ يعزوه "جاكبسون" إلى التناسق الخاص للنص الشعري، في حين ينسبه الثاني إلى انحراف أو خرق لعرف، إلا أنهما يتفقان على "أن الميل نحو الرسالة يقود إلى إدراك متجدد للواقع، وذلك عن طريق توليد وعي متجدد بأشكال الدلالة التي تعبر عن الواقع بإحكام"[2].

إن المرجعية اللسانية للشكلانيين، لم تحل دون نظرهم إلى العمل الأدبي بوصفه "كلية"، فمع توحد المشروع الشكلاني مع المشروع السوسيري اللساني ضمن برنامج واحد، في إطار مدرسة "براغ"، أصبح بالإمكان تطوير اللسانيات البنيوية لوضعها في إطار سيميائي. فالسيميائيات –كما يعرفها "سوسير"– هي علم "يدرس حياة العلامة داخل المجتمع"[3]، أما "موكاروفسكي" فقد نظر هو أيضا إلى الأعمال الأدبية بوصفها "أنواعا معينة من العلامات التي لا يمكن

---

[1] ينظر بشير توريريت، المرجع السابق، ص. 27.

[2] ديفيد روبي، "اللسانيات الحديثة ولغة الأدب"،في "النظرية الأدبية الحديثة" ، المرجع السابق، ص. 100.

[3] Ferdinand De Saussure, Cours de linguistique générale, Ed. TALANTIKIT, Bejaïa, 2002, p.26

فهمها إلا ضمن نظرية عامة في العلامة"[1]. ومن هنا، استطاع الشكلانيون أن يوحدوا بين البعد النسقي للعلامة وبعدها السياقي، بتحويل العمل الأدبي إلى "بنية وظيفية". فهو، من ناحية، نسق من الدلائل أو تأليف دلالي، وليس انعكاسا لعوامل خارجية، ومن ناحية أخرى، هو تغريب لإدراكنا الآلي للعالم، إذ يجدد وعينا بطبيعة الواقع، "بواسطة تخريب المنظومات العلاماتية التقليدية"[2].

وهكذا يكتمل الطرح الشكلاني في جمعه بين "**أدبية**" جاكبسون، و"**تغريب**" شلوفسكي، بين بنية النص اللفظية، ووظيفته التغريبية. ولعل اكتشاف "جاكبسون" للوظائف الستة التي يمكن أن تتضمنها الرسالة، كان مفتاح الربط بين داخل النص وخارجه، وتجاوزا للتناقض القائم بين "الأداة" و"المادة" في المنظور الشكلاني السابق، فقد تم تعويض مبدإ الأداة بمبدإ البنية، والتسليم بتميّز الفن، لا انفصاله، أي بهيمنة الوظيفة الشعرية، في الشعر، دون إلغاء الوظائف الأخرى. ويعني هذا أن "**الأدبية**"، لم يعد ينظر إليها "بوصفها المظهر الوحيد المميز للأدب، ولا بوصفها واحدا من مكوناته، وإنما بوصفها الخاصية الاستراتيجية التي تشكّل الأثر الأدبي والتي يتشرب بها، وبوصفها مبدأ لإدماج دينامي"[3].

وعلى هذا الأساس، تبنى الشكلانيون مقولة وحدة العمل الأدبي منظورا إليه بوصفه "كلية" أو "بنية وظيفية"، أو منظومة علاماتية، تتسم بتعقيدها وتشابك عناصرها، والتحام مكوناتها، بما فيها المضمون، الذي عدّ، في تصورهم، جزءا لا يتجزأ من تلك المنظومة العلاماتية ، غير أنه يملك بنية خاصة به، مستقلة

---

[1] ينظر ديفيد روبي، "اللسانيات الحديثة ولغة الأدب"، في "النظرية الأدبية الحديثة "، المرجع السابق، ص. 86.

[2] نفسه، ص. 86.

[3] فكتور إيرليخ، المرجع السابق، ص. 51.

عن العالم الواقعي، مستمدا قيمته من علاقته بالكل. وهو ما يوضحه "موكاروفسكي" بقوله: "إن العلاقة المتبادلة القائمة بين مكونات العمل الشعري، سواء كانت مصدرة أم غير مصدرة، تشكل بنية هذا العمل، وهي بنية دينامية تشتمل على التقارب والتباعد على حدّ سواء، كما أنها تشكل كلا فنيا لا يمكن تفكيكه، باعتبار أن كل واحد من هذه المقومات يمتلك قيمته من خلال علاقته بهذه الكلية"[1]. أما ما يمنح هذا الكل البنيوي وحدته، لكونه بنية معقدة ومتعددة الأبعاد، فهو وحدة الغاية الاستطيقية"[2]. ومن هنا، أمكن دراسة مضمون العمل الأدبي في دلالاته المختلفة، النفسية والاجتماعية والتاريخية، لا بوصفه انعكاسا لحقيقة خارجية، وإنما بوصفه تحويلا جماليا لهذه الحقيقة داخل العمل. وهذا يعني أن القابلية النظرية لتحليل مستوى "البنية العميقة"، بالطريقة ذاتها التي يتناول بها مستوى "البنية السطحية"، هو أمر ممكن بالنسبة إلى الشكلانيين، غير أن الحاجة إلى الآليات المنهجية، الإجرائية لدراسته، لم تكن حاضرة؛ وهو ما حاوله البنويون اللاحقون، مع "لوسيان جولدمان"، و"غريماس"، و"جوليا كريستيفا"، و"جيرار جينات"، وغيرهم.

هكذا انتهى شكلانيو "براغ" إلى تسويغ دراسة مضمون العمل الأدبي، تسويغا منهجيا، متماسكا، للتكيّف مع ضغوط الإيديولوجيا الماركسية، مما جعلهم يؤكدون في التحليل النهائي، "على البعدين السيميائي والاجتماعي للفن والأدب"[3]، كما يرى "روبرت هولب".

---

[1] ديفيد روبي، "اللسانيات الحديثة ولغة الأدب"، في "النظرية الأدبية الحديثة" ، المرجع السابق، ص. 87.

[2] فكتور إيرليخ، المرجع السابق، ص. 51.

[3] ينظر أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، ج1، ط. أولى، 2003، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص. 107.

ومع كل هذا، فإن الصياغة المنهجية لـــ"شعرية بنوية" بات أمرا متحققا مع الشكلانيين، إذ مكنت مقولاتهم النظرية، التي يمكن حصرها في المصطلحات الآتية: "**الأدبية**"، "**الوظيفة الشعرية**"، "**التغريب**"، "**الخاصية المهيمنة أو الاستراتيجية**"، ثم "**الغاية الاستيطيقية**"، من تكوين جهاز مفاهيمي للنظرية الأدبية، تطور مع مجيء البنويين في ستينيات القرن العشرين.

و – في النقد الجديد :

لكـــن، قبل مجيء هؤلاء، كان ثمة تيار نقدي جديد، نشأ داخل الثقافة الأنجلوسكسونية، وسم بالنقد الجديد (Nouveau critique)، وارتبط ظهوره بصـــدور كتاب "مبـــادئ النقـــد الأدبي" للناقـــد الإنجليزي "آي. إ. رينتشاردز" (I. A. Richardd)، عام 1924[1]، ثم تعزّز بإسهامات النقاد الأمريكيين أمثال الشاعر "ت.س. إليوت" (T.S. Iliot)،و"جون كرو رانسم" (John crowe Ransem)، و "و.ك. ويمساط" (W.K. Wimsatt)، و"كلينت بروكس" (Cleanth Brooks)، و"آلن تيت" (Allen Tate)، و"مونرو بيردزلي" (Monroe Beardsley)، وغيرهم[2].

ومع أن تيارا آخر، مماثلا له في التسمية، ظهر في فرنسا خلال النصف الثاني من القرن العشرين، إلا أن صداه كان محليا[3]، ويتعارض كلّيا مع اتجاه النقد الجديد الأنجلو أمريكي، ذلك أن النقاد الجدد الفرنسيين كانوا "يهدفون إلى تأسيس النقد كعلم إنساني، يوظف إنجازات علم اللغة وعلم الاجتماع وعلم النفس، كما أنهم [كانوا] يعتبرون النقد شكلا من الأشكال الجوهرية لبحث واسع وشامل عن الإنسان"[4]. وقد مثل هذا الاتجاه في فرنسيا كل من "جورج بوليه"،

---

[1] ينظر ديفيد روبي ، "النقد الجديد" في "النظرية الأدبية الحديثة" ، المرجع السابق، ص. 124.
[2] ينظر نفسه، ص. 137.
[3] ينظر، نبيل راغب، المرجع السابق، ص. 680.
[4] نفسه، ص. 690.

و"جان بيير ريشار"، و"فرانيس جانسون"، و"بيرنار بنجو"، وحتى "رولان بارت"[*] نفسه[1]، غير أن هذا الاتجاه الذي يعتمد التفسير الوضعي للأدب لم يدم طويلا إذ سرعان ما اضمحل، أو "ذاب في الفلسفة البنيوية"[2].

أما نظرية "النقد الجديد"، كما اتضحت ملامحها في كتاب "ريتشاردز": مبادئ النقد الأدبي، ثم في كتبه اللاحقة[*]، فقد كان لها تأثير مهم جدا في رسم معالم الحركة النقدية في بريطانيا، كما أنها عرفت تطورا لافتا للنظر، في تلقي النقد الأمريكي لمبادئها. وتكمن أهمية الطرح النقدي الجديد في نبذه للمناهج النقدية السابقة، وإلحاحه على استقلال الأدب عن فروع المعرفة الأخرى، وتميزه طوبولوجيا بخصائص ذاتية، تؤسس هويته المستقلة.

ومع أنه لم يثبت تاريخيا تأثر أقطاب النقد الجديد بالحركة الشكلانية الروسية، إلا أن ثمة قواسم مشتركة بين الحركتين، تجعل تقاربهما النظري، مثيرا للانتباه، إذ رفضت كلتاهما "الدراسة الأدبية الوضعية، ودعتا إلى اهتمام متجدد بالأدب كأدب، وألحتا على الفروق بين الأدب وأصناف الكتابة الأخرى، وحاولت تعريف هذه الفروق بمصطلحات نظرية، كما أعطت دورا مركزيا في تعريفاتهما لأفكار البنية والعلاقة المتبادلة، وعالجتا النص الأدبي باعتباره موضوعا مستقلا أساسا عن مؤلفه وعن قرينته التاريخية"[3].

---

[*] يقول رولان بارت في كتابه "نقد وحقيقة" مدافعا عن رؤيا النقد الجديد في فرنسا، قبل أن يتحول إلى المنهج البنوي، ثم ليتجاوزه فيما بعد، "...ويمكننا أن نقول باختصار، إن على المرء لكي يعيد العمل إلى الأدب، أن يخرج منه تحديدا و أن يستعين بثقافة أنثروبولوجية". رولان بارت، نقد و حقيقة ، تر.منذر عياشي ، ط. أولى ، مركز الإنماء الحضاري، حلب ، سوريا، ص.65

[1] ينظر نبيل راغب، المرجع السابق ، ص. 691.

[2] أحمد يوسف، المرجع السابق، ص. 155.

[*] منها، العلم والشعر، النقد العملي، الصادران تتاليا عامي 1926 و1929. ينظر، ديفيد روبي، "النقد الجديد" في "النظرية الأدبية الحديثة" ، المرجع السابق، ص. 124.

[3] نفسه، ص. 122.

هكذا يلخص "ديفيد روبي" أوجه الائتلاف بين المدرستين، لكنه في الوقت نفسه يحدد الفروق المنهجية بينهما في تحليل العمل الأدبي وتقويمه، إذ يرى أن الاختلاف الجوهري بينهما يكمن في مسألة الأثر الذي يولده العمل الأدبي في نفس المتلقي، ففي حين كان "ريتشارز"، يميل إلى تعريف خصائص الأدب المميزة بمصطلحات التجربة الإنسانية والقيمة الإنسانية، كان الشكلانيون يتعاملون معها بوصفها "سمات موضوعية متأصلة في الأدب ذاته"[1].

ومعنى ذلك أن النقاد الجدد مع تأكيدهم على السمات الخاصة للأدب، أولوا أهمية متفاوتة في الدرجة[*]، لاستجابة القارئ للعمل الأدبي، وعلى تقويم هذه الاستجابة، وبالتالي، "فإنهم ألحوا أيضا على علاقة الأدب بالعالم الحقيقي، وعلى المساهمة التي يمكن أن يقدمها في مجال التغلب على مشاكل الوجود الإنساني اليومي"[2]. ولذلك ربط "ريتشاردز" بين الاستخدام الشعري للغة والوظيفة الانفعالية، في سياق تمييزه بين الوظيفة الإحالية والوظيفة الانفعالية للغة، لينتهي إلى أن النثر يجسد الوظيفة الأولى، لارتباط دلالات كلماته بأشياء العالم الموضوعي، وأن الشعر يجسّد الوظيفة الثانية لأن غرضه هو إثارة العواطف أو المواقف الذاتية. ومن هنا، كان الشعر بالنسبة إليه تصريحا زائفا، لا ترد فيه مسألة اليقين أو عدم اليقين بمعناها الفكري. وإذا كان "ريتشاردز" يقترب من الشكلانيين والبنويين في هذه المسألة (انفصال لغة الشعر عن

---

[1] ينظر المرجع السابق، ص. 124.

[*] في حين كان النقاد الجدد البريطانيون يعيرون أهمية خاصة لتجربة القراءة، كان نظراؤهم الأمريكيون أقل اهتماما بذلك، إذ عني هؤلاء أكثر بسمات الوسيط الموضوعية أي النص الأدبي نفسه، فكرّسوا للتقويم وقتا أقل مما كرسوه للوصف والتحليل. ينظر نفسه، ص. 135.

[2] نفسه، ص. 123.

مرجعها)، فإنه يختلف معهم في تحديد الوظيفة الجوهرية للشعر. إنها تتمثل عنده في "الانفعالية"، وعند أولئك، فيما سماه جاكبسون، بالوظيفة الشعرية[1].

على هذا النحو، يرتبط الشعر بتجربة القراءة في الفكر النقدي الجديد، إذ تتأكد فيه بصورة واضحة علاقة النص الشعري بالقارئ، وبعبارة أخرى، علاقته بتأويل معناه، أو تتبع قصديته إلى حد يمكن للقارئ معه أن يتماهى مع الحالة الذهنية للمؤلف، أو أن يتشرّب التجربة التي عاناها المؤلف أثناء إبداعه لعمله الشعري. ومن هنا، كان البحث عن شعرية عامة للنصوص الشعرية المفردة، في منظور النقد الجديد أمرا متعذّرا، إذ يشكّل كل عمل شعري خصوصيته التي تجعله مختلفا وفذا. ولعل ما يبرر ذلك هو اختلاف استجابات القراء للنص الواحد، و هو ما يوضحه "روبرت شولز" في تعليقه على هذا الأمر إذ يرى أن "توكيد النقد الجديد على النص كان يتضمن افتراضا مؤداه أن النصوص الشعرية معدة لإنتاج استجابة شعرية خاصة، فغموض النص هو المعادل الموضوعي للحالة الفكرية الخالصة عند القارئ، الذي يدرك أن النص لا يريد أن يدل دلالة مطابقة على الواقع بل يريد أن يوحي ببنية جمالية متوازنة توازنا جميلا. وهكذا كان النص، في الفكر النقدي الجديد، معزولا قدر الإمكان عن أي نص آخر، بفرادة "كروتشية". فلم يكن النص نصا، بل "عملا""[2]. ومن هنا، كان الموقف النقدي الجديد ينطوي على تقدير للتجربة الشعرية، ولإنسانية الأدب، وهو السبب الذي جعل "ريتشاردز" يؤكد " دور القارئ بدلا من دور المؤلف أو النص"[3]،انطلاقا من " المبدإ القائل إن المعرفة هي نتاج التجربة"[1]

---

[1] ينظر المرجع السابق، ص. 125، 126.

[2] روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، ط. أولى، 1994، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص. 34.

[3] ديفيد روبي ، النقد الجديد ، في "النظرية الأدبية الحديثة"، المرجع السابق، ص. 129.

ويتعلق الأمر ههنا بالنظر إلى العمل الأدبي بوصفه معادلا موضوعيا لإحساس الفنان، وليس الإحساس نفسه، وبالنظر إلى تجربة الفنان بوصفها واقعا محوّلا في الفن، أو مركّبا جديدا يختلف كليا عن المشاعر والخبرات التي استمد منها مادته الخام، وبالنظر إلى تجربة القارئ على أنها استثارة جمالية لوجدان القارئ تهدف إلى بعث التناغم المفقود إلى نفسه[2]. وهكذا يضطلع الفن بدور لا يقل أهمية عن دور الدين والفلسفة، ذلك أنه "قادر على إنقاذنا"[3]، كما يعبّر "ريتشاردز".

ومهما يكن، فإن النقد الجديد الأمريكي، على الرغم من ولائه لشعرية "ريتشاردز" عموما، إلا أنه لم يفرط في العناية باستجابة القارئ، ولا في النظر إلى النص بوصفه بنية مغلقة، إذ انصب اهتمام النقاد الأمريكيين على مستوى المعنى أكثر من المستويات الأخرى، وعلى البعد المعرفي للتجربة الشعرية بدلا من بعدها الانفعالي، فبينما كان موقف "ريتشاردز" "سلوكيا"، كان موقفهم "ذهنيا". فـــ"ليس المعنى [في نظرهم] قابلا للتعريف من خلال الاستخدام أو السلوك، وإنما من خلال اعتباره كلا ذهنيا مستقلا بشكل جوهري عن العالم المادي (أي كتضمن Intension)، وإن كان مرتبطا به بشكل آخر (أي كتعيّن Extension)"[4].

هكذا يبدو الطرح النقدي الجديد[*]، في صورته الأمريكية ميالا إلى شعرية للنص الأدبي تحاول التوفيق بين تفسير معناه من داخله، وتقويمه جماليا،

---

[1] المرجع السابق ، ص.132.

[2] ينظر، نبيل راغب، المرجع السابق، ص. 681، 682.

[3] ديفيد روبي، المرجع السابق، ص. 129.

[4] نفسه، ص. 143.

[*] إن الطرح البراغماتي للحقيقة، كما يتبدي في صيغته الفلسفية عند وليم جيمس، لا يشبه الطرح الأنطولوجي عند الفلاسفة الأروبيين، في أيهما يسيّر العالم، أهي الروح أم المادة؟ إذ بدت=

تساوقا مع اعتقادهم بالدور الرسالي للأدب في بناء الحياة الإنسانية. وههنا يكمن الفرق بين النزعة البراغماتية، التجريبية التي تميز روح الثقافة الأمريكية، ويبين النزعة العقلانية الميتافيزيقية التي تميز عموما النهج الفكري الأروبي مجسدا في أنساقه المعرفية. ولذلك، فإن ما يمكن أن نلاحظه من تقاطعات موجودة بين اتجاه النقد الجديد، والاتجاه الشكلاني، البنوي، لا يرقى إلى المستوى الفلسفي، وإنما تقف هذه التقاطعات عند المستوى الإجرائي الذي يتعلق بالوصف والتحليل. وهو ما يفسر لنا تباين الموقفين حتى إزاء تناول النص الأدبي من الداخل، فبينما كانت مرجعية الشكلانيين والبنويين لسانية أساسا، كانت مرجعية النقاد الجدد سيميوطيقية، جمالية، إذ شدّد أولئك على الاهتمام بالدال، وشدد هؤلاء على الاهتمام بالمدلول.

لذلك لم يسع النقاد الجدد إلى الاهتمام بالجوانب المنهجية، وصياغة أساس علمي لنظرية الأدب، كما فعل الشكلانيون، وإنما "جمعلوا إلى الاهتمام بالتنظيم اللغوي للنصوص تأكيدا للانفصال بين المعنى الأدبي والتصورات العقلية المنطقية، إذ إن التركيب المعقد للقصيدة بمثابة تجسيد لاستجابة إبداعية إلى الحياة، استجابة لا يمكن احتزالها في عبارات منطقية أو تلخيصات نثرية"[1].

ومهما تكن المرجعية المعرفية للطرحين، فإن نظرية النقد الجديد، مع تأكيدها استقلالية الأدب، ومن ثم استقلال نظريته، فإنها أعادت –كما يذكر

=المسألة ، في التحليل الذرائعي، بلا جدوى، لأن السؤال الذي يطرح في هذه الحالة هو ما الاختلاف العملي الذي يمكن أن يحدثه التصور الروحي أو التصور المادي؟ إنه مجرد جدل جمالي واسع بين الروحانيين والماديين. أما المنهج البراغماتي، الذي يقيس الحقيقة بمعيار المنفعة والتجربة، فلا يستهويه لا التصور الأول، ولا الثاني، لأن ما يهمه مطلقا هو ملاحظة العمليات ذات التأثير الأفضل في مجال تجربتنا الفعلية، فحينها نستطيع اكتشاف الكيفية، التي نضاعف بها نجاحنا، ونقلل بها من فشلنا في تحقيق أهدافنا.

ينظر مج من المؤلفين، معالم الثقافة الأمريكية، إعداد هينيج كوهن، ترجمة نبيل راغب، دون ط.ت، دار المعارف، القاهرة، ص. 314.

[1] رامان سلدن، المرجع السابق، ص. 25.

تودوروف– في ممارستها التحليلية للعمل الأدبي "الارتباط بالتقليد الأرسطي الذي كان [...] مهتما بتمييز مستويات الأعمال الأدبية ومقاطعها الملائمة"[1]. وهو ما يتجلى بوضوح في تفضيلها الضمني لجنس الشعر دون غيره، بجعله موضوعا لتطبيقاتها النقدية، ووقوفها عند مستوى المعنى في غالب الأحيان.

2 – الشعرية البنوية في منظور أقطابها:

ينبغي التأكيد أن النظرية الأدبية تبلورت نهائيا مع التفكير المنهجي البنوي، الذي ساد أوروبا في ستينيات القرن المنصرم، إذ شكلت مقولة اللغة محورا أساسيا للبحث في العلوم، وآذن اكتشاف السر الذي تنطوي عليه بنهاية نظام الفكر الكلاسيكي، وإزاحته إلى الوراء، في منطقة ظل، فـ"مع قيام فقه اللغة، وباختصار، مع عودة اللغة إلى الظهور بفيض متعدد الأوجه، [أمكن] لنظام الفكر الكلاسيكي أن يندثر"[2] ، كما يعبر عن ذلك "ميشال فوكو" ، ذلك أنه نظام معرفي دأب، في نظره، على تحليل سلسلة التمثيلات [مدلولات الدوال]، وتثبيتها في العقل، على أنها تمثل وعيا حقيقيا بالواقع، "إنه الخطاب الذي كان يؤمّن انتشار التمثيلات الأوّلي، العفوي والساذج في جدول"[3].

غير أن الاكتشاف الثوري لمفهوم البنية انطلاقا من حقل اللسانيات مع "فرديناند دوسوسير"، مرورا بحقل الأنثروبولوجيا، مع "ليفي شتراوس"، أدى إلى انفصال اللغة عن التمثيل ، وأن تغدو "الكلمات نصا يجب تهشيمه حتى يظهر جليا ذاك المعنى الآخر الذي تخفيه"[4]، كما أدى إلى إمكانية إخضاع الخطاب الأدبي لقوانين البنية اللغوية. فمع البنيوية غدا ممكنا بل متحققا قيام

---

[1] طودوروف، المرجع السابق، ص. 14.

[2] ميشال فوكو، الكلمات والأشياء، تر.مطاع صفدي، سالم يفوت، بدر الدين عرودكي، جورج أبي صالح، كمال اسطفان، مركز الإنماء القومي، بيروت،1989، 1990، ص.253.

[3] نفسه، ص. 254.

[4] نفسه.

شعرية للأدب، تُعنى بتوسيع النموذج اللساني المتعلق بالجملة، ليشمل النص الأدبي، بوصفه منظومة علاماتية لسانية أوسع، ذلك أن "اللسانيات تستطيع أن تعطي للأدب هذا النموذج التوليدي. فهو مبدأ كل العلوم"[1]. وهذا يعني قابلية الأدب من حيث الشكل، لا المضمون، للوصف المنطقي، الدقيق، انطلاقا من افتراض مسبق بوجود بنية قبلية للأعمال الأدبية، تتقاطع فيها مع نظام ولادة الجمل نفسه، ذلك أن هذه الأعمال– كما يقول بارت– "تشبه جملا كبيرة، مشتقة من اللغة العامة للرموز، وذلك عبر عدد من التحويلات المنضبطة، أو بشكل عام، عبر نوع من المنطق الدال. وهذا ما يجب وصفه"[2].

واستنادا إلى هذا التصور الإبستيمولوجي للخصوصية الأدبية، أمكن التأسيس بنويا للشعرية أو لعلم الأدب، ضمن نظرية عامة للعلامات. وفي حين كان الشكلانيون يتناولون الأعمال الأدبية المفردة، بوصفها ممكنات لمبدإ تنبثق عنه هو الأدبية، ويؤسسون تصورهم لهذا المبدإ على أساس فرقي، هو التمييز بين اللغة العملية واللغة الشعرية، اتجه خلفهم من البنويين إلى صياغة تصور يقوم على مبدإ تنظيمي، لا فرقي، ينظر إلى العلاقة بين الأدب واللغة على أنها "علاقة تواز أو [...] علاقة تشاكل"[3]. ومن هنا نظروا إلى الأدب بوصفه نتاجا لغويا، سواء أكان شعرا أم نثرا، وتجاوزا فكرة التعارض بينهما التي جعلت "جاكبسون" من قبل يميل إلى إلصاق الوظيفة الشعرية بالشعر. فالأدب، فضلا عن ارتباطه الفريد باللغة، يتصف بتنظيمه البنوي. إنه نسق من العلامات ، لا يختلف عن ظواهر الثقافة الأخرى في المجتمع، إذ يرى "بارت" أن فرضية

---

[1] رولان بارت، نقد وحقيقة، مرجع سابق، ص. 92.

[2] نفسه.ص.92.

[3] آن جفرسون ، "البنيوية و ما بعد البنيوية" في "النظرية الأدبية الحديثة" ، المرجع السابق، ص. 164.

التجانس بين اللغة والأدب، بين الجملة والخطاب، تتناغم مع بعض الحقائق الأنثروبولوجية "فلقد أشار كل من جاكبسون وليفي ستروس أن الإنسانية تستطيع أن تُعرَّف بقدرتها على خلق أنظمة ثانوية، "مخففة للتكاثر (مثل الأدوات التي تستخدم في إنتاج أدوات أخرى، والتمفصل المضاعف للغة، وتابو ارتكاب المحرمات الذي يسمح بانفصال العائلات)"[1]، ثم يستنتج، تبعا لذلك، شرعية افتراض وجود علاقة "ثانوية" بين الجملة والخطاب، أطلق عليها علاقة تجانسية[2]. وليست هذه العلاقة ذات قيمة كشفية فقط [لوحدة منطقهما الصوري]، وإنما تتطلب– كما يرى– وحدة الهوية بين اللغة والأدب "لأنه لم يعد من الممكن تصور الأدب فنا يهمل العلاقة باللغة من كل جهة، وخاصة بعد أن يكون قد استخدمها استخدام الأدوات في التعبير عن الفكرة، والانفعال أو الجمال"[3]، ثم يخلص إلى أن "اللغة لا تكفّ عن مصاحبة الخطاب، وهي تعرض عليه مرآة بنيتها الخاصة"[4]، ليؤكد على نحو استفهامي هذه العلاقة التجانسية بينهما في الإبداع الأدبي الراهن، بقوله: "ألا يصنع الأدب، وخاصة اليوم، لغة من شروط اللغة نفسها؟[5]"

يقودنا هذا التحليل البنوي للظاهرة الأدبية إلى استنتاج أن البنويين يفترضون وجود بنية[*] صورية، مجردة، قبلية للأدب، تكوّنت منذ حقب غابرة،

---

[1] رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، ط. ثانية، 2002، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ص. 32.

[2] نفسه.

[3] نفسه، ص. 33.

[4] نفسه، ص. 33، 34.

[5] نفسه، ص. 34.

[*] لن نتوسع ههنا في تحديد مفهوم البنية، لأننا سنتناول ذلك بالتفصيل في الفصل الخاص بالأصول المعرفية للشعرية البنوية، ولكن نقول إجمالا إن البنية كما يعرّفها "جان بياجيه" هي "مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية. وبكلمة موجزة، تتألف البنية من=

وتحولت معها إلى بنية لاشعورية، محايثة للنص الأدبي، وبعبارة أخرى، صارت هذه البنية الصورية مبدأ منطقيا لانبثاق النصوص الأدبية، وهي بنية لازمنية، مجردة من ملابسات التاريخ، وتحولاته، وهي بذلك تحاكي منطق اللغة ذاته، في نسق الجملة المنطقي المجرد، الذي يشكل مبدأ قبليا لتوليد الجمل. هكذا ينطوي الأدب على بنية، تؤسس معرفيا لهويته، وتجعله حقلا مستقلا للدراسة الأدبية، يتغاير مع حقول المعرفة الأخرى. ومن هنا، صار بالإمكان أن يقوم، في منظور البنويين علم للأدب، يحتكم إلى المفاهيم البنوية، هو **الشعرية البنوية**.

استنادا إلى ما سبق، يمكن حصر مجموعة من التصورات لمفهوم الشعرية البنوية، عند أقطاب البنويين وغيرهم، كما يأتي:

أ-عند تودوروف:

يعرّف "تودوروف" الشعرية بأنها "مقاربة للأدب "مجردة" و"باطنية" في الآن نفسه"[1]، أي أنها معرفة النسق العقلي، المجرد، الداخلي للأدب، أو بعبارة أخرى، معرفة نسق العلاقات الباطنية، الثابتة، المجردة للخطاب الأدبي، لا مظاهره الخارجية المتطورة عبر التاريخ، أي أن الشعرية تعنى بوصف التنظيم الداخلي للأدب ، أي قوانينه الداخلية ، بصرف النظر عن متغيراته الخارجية. و عليه ، فإن موضوع الشعرية -كما يوضح تودوروف- ليس العمل الأدبي في حد ذاته، وإنما خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، فليس العمل الأدبي المنجز في النهاية إلا تجلّيًا لممكنات البنية الأدبية.

=خصائص ثلاثة: الجملة[الكلية]، والتحويلات، والضبط الذاتي". جان بياجيه، البنيوية، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري، ط. رابعة، 1985، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ص. 08.

[1] طودوروف، المرجع السابق، ص. 23.

ومن هنا، فإن ما يشغل الشعرية ليس العمل الأدبي المتحقق، وإنما الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية[1].

و على هذا النحو، فإن الشعرية، بخلاف المناهج التفسيرية السياقية التي كانت تسعى إلى تأويل الأعمال الأدبية، للوقوف على قصديتها، تتطلع هي إلى "معرفة القوانين التي تنظم ولادة كل عمل" ولا تبحث عن هذه القوانين خارج الأدب، وإنما داخل الأدب ذاته[2]. وهكذا، فإن الشعرية تهتم بوصف النسق العام للعلاقات الداخلية التي تكوّن الخطاب الأدبي مجردا من شرطه التاريخي، أي أنها تحاول اكتشاف بنيته السكونية، الثابتة، في طموح منها إلى "اقتراح نظرية لبنية الخطاب الأدبي واشتغاله، نظرية تقدم جدولا للإمكانات الأدبية، كما تظهر الأعمال الأدبية باعتبارها حالات خاصة منجزة"[3].

أما مصطلح "الشعرية"، فلا يرتبط عند "تودوروف"، بجنس الشعر وحسب ، ذلك أنه يجوز، في نظره، استخدامه بالمعنى الذي أشار إليه "فاليري"، بالعودة إلى دلالته الاشتقاقية إذ يدل على كل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها [Poiein بمعنى faire أي صنع][*]. وعليه فإن كملة "شعرية" تتعلق عنده بالأدب كله سواء أكان منظوما أم منثورا[4].

وهكذا، فإن مصطلح الشعرية يترادف عند تودوروف مع علم الأدب، مع أنه لم يخص به في حقل التنظير والتطبيق النقدي إلا الجانب النثري (الشكل السردي). و هو يصرّ ،من ناحية أخرى، على أن كل شعرية هي شعرية بنوية لأن موضوعها "ليس مجموع الوقائع الاختياري (الأعمال الأدبية) بل بنية

---

[1] ينظر المرجع السابق

[2] ينظر نفسه.

[3] نفسه.

[*] راجع ص.01 من هذا البحث.

[4] ينظر المرجع السابق، ص. 23، 24.

مجردة (هي الأدب)"[1]. ويكفي بالنسبة إلى "تودوروف" إدخال وجهة نظر علمية في أي ميدان كان حتى تكون هذه العملية بنيوية"[2]، وهو على هذا النحو، يقدم أساسا منهجيا للشعرية الأدبية يقوم على مفهوم البنية، ويتغذى من العلاقة التي تربط بين الأدب واللغة، انطلاقا من حقل اللسانيات، الذي وقّــر المرجعية العلمية لخطاب الشعرية. وهو إذ يشير إلى الصلة المنهجية المتوثقة بين الشعرية واللسانيات، لا يرى مانعا من أن تستفيد الشعرية من العلوم الأخرى التي تجعل اللغة جزءا من موضوعها، لينتهي إلى القول إن "جماع ذلك يكوّن حقل البلاغة في معناها الأوسع كعلم عام للخطابات"[3].

فالشعرية البنوية، كما يرى تودوروف، تنطوي على ميل نحو النسق أو النظام وفكرة القوانين الأدبية. وعليه، فنهجها هو النهج العلمي، فــ" كلّ دراسة أدبية لابد أن تسير في حركة مزدوجة: من العمل المعيّن إلى الأدب في عمومه (أو النوع)، ومن الأدب في عمومه (أو النوع) إلى العمل المعيّن"[4]. وذلك هو منهج العلم، إذ لا يتطلب منا توصيف الظاهرة أن نعدد كل مفرداتها، بل يكفي التعامل مع عدد محدود نسبيا من الحالات حتى نستنتج منه النظرية العامة، فليس المهم في نظر تودوروف –هو كمّ الملاحظة، وإنما المهم هو التماسك المنطقي للنظرية[5].

انطلاقا مما سبق، يمكن فهم **الشعرية** عند تودوروف، سواء في إطارها العام أم في إطار النوع، بمصطلحات مرادفة من قبيل "**علم الأدب**" و"**النظرية**

---

[1] ينظر المرجع السابق، ص. 27.

[2] نفسه.

[3] ينظر نفسه، ص. 27، 28.

[4] تودوروف، الأنواع الأدبية، في "القصة، الرواية، المؤلف"، ترجمة وتقديم د. خيري دومة، ط. أولى، 1997، دار شرقيات، القاهرة، ص. 43.

[5] نفسه، ص. 41.

الأدبية". وكلها تعني بالنسبة إليه – كما يقول السيد إبراهيم– "البحث عن "بنية باطنية" تتمخض عنها النصوص وتتولد منها، عن المبدإ العميق الذي هو بذاته محدود، لكن يصدر عنه صور من الأداء غير محدودة، كلها تمثيل له وتعبير عنه"[1].

غير أنه ينبغي أن نشير هنا إلى أن المجال الطوبوغرافي للشعرية انحصر عند "تودوروف" في الفن السردي تنظيرا وتطبيقا. لذلك نجده يقول في كتابه "الشعرية": "وستتعلق كلمة شعرية في هذا النص بالأدب كله سواء أكان منظوما أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة، على الخصوص، بأعمال نثرية"[2]. و من هنا كان اجتهاده في بلورة نحو سردي، من خلال دراسة له بعنوان "نحو القصة: الديكاميرون"، في كتابه شعرية النثر (Poétique de la prose)[*]، الذي حاول فيه استثمار مقولات نحوية لوصف الظواهر السردية. وبعبارة أخرى، كانت محاولته تهدف إلى تطبيق النموذج اللغوي على الظاهرة السردية للمطابقة بين البنية اللسانية النحوية والبنية السردية، وصولا إلى إنتاج جهاز توصيفي للخطاب السردي، يُعنى –كما يشير– بتحديد بنيته، قبل تفسير معناه[3].

ب–عند جون كوهن:

إذا كان "تودوروف" قد عكف على دراسة شعرية النثر، –كما ألمحنا سابقا–، فإن "جوهن كوهن"، بخلافه، قد صرف اهتمامه إلى شعرية الشعر[*]، إذ

---

[1] السيد إبراهيم، نظرية الرواية، د.ط. 1998، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص. 15.

[2] تودوروف، الشعرية، مرجع سابق، ص. 24.

[*] ينظر Poétique de la prose, Ed. Seuil, 1978, Paris, p. 47.

[3] Voir, Poétique de la prose, p. 57.

[*] يبدو أن مسألة الجنس الأدبي، وما يتفرع عنه من أنواع، ستظل مؤرقة للباحثين، الذين يطمحون إلى تأسيس شعرية عامة، ضمن أفق جمالي آخر هو الكتابة، إذ مازالت مسألة النوع مسيطرة على الوعي النقدي. ومن الصعوبة بما كان إزالة الحدود النوعية بين الأجناس الأدبية.

نجده يحدد موضوع دراسته، منذ البداية، في كتابه "بنية اللغة الشعرية" بقوله: "الشعرية علم موضوعه الشعر"[1]. ومع أنه ينوّه بالتطور الدلالي الذي آل إليه مصطلح الشعر، إذ لم يعد مقصورا على مفهومه الكلاسيكي، بل غدا حالة جمالية، وجدانية، يمكن مصادفتها في الفنون على اختلافها، وفي مظاهر الطبيعة[2]، إلا أنه يحصر مجال بحث الشعرية، لاعتبارات منهجية، في التجليات اللفظية للظاهرة الشعرية، وتحديدا في القصيدة، إذ يقول: "ولمقتضيات ذات طبيعة منهاجية خالصة اعتقدنا [أنه] من الأفضل حصر حقل الدراسة، وعدم التعرض حاليا لغير الملامح الأدبية الخالصة لهذه الظاهرة التي تعود في نظرنا إلى تحليل الأشكال الشعرية للغة، وللغة وحدها. وحينما نحصل على نتائج إيجابية فسيكون من المشروع الخروج بها إلى مجالات أخرى غير الأدب"[3].

ومع اعترافه بأن مجال الشعرية أوسع من أن ينحصر في القصيدة، إلا أنه، معرفيا، يحدد موضوعها انطلاقا من مبدإ التعارض القائم بين اللغة الشعرية واللغة النثرية، وقابلية الشعر بوصفه نظما للقياس والتقنين. وإذا كانت اللغة كما يؤكد، تقبل التحليل في مستويين: صوتي ودلالي، فإن الشعر يتميّز عن النثر بخصوصيات من المستويين معا[4].

ومع أن "كوهن" يرى أن اللغة الشعرية تتحدد بحضور خصائص أحد المستويين أو كليهما معا، إلا أنه لا يجد محيدا من الاعتماد على المعيار التقليدي في تصنيف ماهو شعر، وماهو نثر، إذ يقول: "...ومع ذلك فسنستمر في

---

[1] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط. أولى، 1986، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص.09.

[2] ينظر نفسه.

[3] نفسه، ص. 10.

[4] ينظر نفسه، ص. 11.

استعمال كلمة نثر للدلالة على اللغة غير المنظومة حتى لو كانت شعرية دلاليا معتمدين على المقابلة السياقية نثر/نظم و نثر/شعر لرفع كل التباس"[1]. وإذا كان الإجماع حاصلا في تقسيم اللغة المكتوبة ضمن خانتين هما النثر والشعر، فإن هدف الشعرية، كما يضيف، "هو البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك"[2]. لذلك، يرى أن افتراض وجود سمات حاضرة في الشعر وغائبة في النثر، يقتضي اتباع منهج المقارنة، وهذا يعني في نظره "مواجهة الشعر بالنثر"[3].

ولعل الطرح المنهجي لمسألة الشعرية بهذه الكيفية هو محاولة من "كوهن" للتوفيق بين مقتضيات الموضوعية العلمية ومقتضيات الجمالية، إذ يصرح بأن دراسته تنضوي ضمن "علم الجمال العلمي"[4]. وهو الأمر الذي جعله يختار سلوك مبدإ المقارنة العلمية، ما أمكن ذلك، للوصول إلى نتائج جمالية، أي أنه لا يكتفي باستنباط البنية الشعرية، وإنما يجتهد لاكتشاف معياريتها الجمالية أيضا. وهو في ذلك، لا يختلف عن منهج الشكلانيين الروس في التأسيس المعرفي لموضوع الشعرية على مبدإ فرقي، تعارضي بين اللغة الشعرية واللغة العملية. لذلك، نراه ينطلق، في تأسيس هذا الفرق، من افتراض وجود مبدإ معياري للقيمة الجمالية للكلام، يتأسس من "كون النثر هو اللغة الشائعة"[5]، أي القاعدة التي يمكن استنادا إليها تعريف الشعر بأنه انزياح[*] عنها[6].

---

[1] المرجع السابق، ص. 13.

[2] نفسه، ص. 14.

[3] نفسه، ص. 15.

[4] نفسه، ص. 14.

[5] نفسه، ص. 15.

[*] ثمة مقابلات أخرى للمصطلح الأجنبي "Ecart"، مثل العدول، أو المجاوزة أو الفجوة، لكن الانزياح يعد أكثرها شهرة.

[6] ينظر نفسه، ص. نفسها.

وعليه، فالشعر عنده هو نقيض القاعدة أو المعيار(Norme)، بحيث يغدو استثناء جماليا لقاعدة الكلام، أو انزياحا عنها (Ecart). ومن هنا، فإنه لا يتردد في تبني التعريف الذي يذهب إلى أن الواقعة الأسلوبية هي رديف الانزياح[1]. وبوصفها كذلك، فهي تتضمن دلالة سالبة، إذ تعني أن "الأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف"[2]. وينطوي هذا التعريف للأسلوب على فكرة القيمة الجمالية التي تصاحب أسلبة الكلام في الممارسة الأدبية، إذ يغدو الأسلوب على هذا النحو انزياحا عن القاعدة.

وهكذا، يخلص "كوهن" إلى النظر إلى اللغة الشعرية بوصفها واقعة أسلوبية بمعناها العام، ليستنتج أيضا أن الشاعر، وفقا لهذا المنظور، لا يتحدث مثل غيره، فكلامه غير عادي، وهذه اللاعادية هي التي تؤسلب كلامه ذاك، لينتهي آخرا إلى تعريف الشعرية بأنها علم الأسلوب الشعري[3].

ولعل الجدير بالإشارة هنا، هو أن التعريف الذي يقدمه "كوهن" للشعرية بوصفها "علم الأسلوب الشعري"، يتخذ ملمحا بنويا، على الرغم من انطلاقه في تأسيس موضوع الشعرية على مبدإ فرقي، لا تشاكلي، كماهو الطرح البنوي لهوية الأدب[*]، ذلك أنه يؤسس حقل الدراسة الأدبية من داخل الأدب، لا من خارجه.

---

[1] ينظر المرجع السابق، ص. 15.

[2] نفسه، ص. 15.

[3] ينظر نفسه، ص. 15.

[*] لعل الفرق المهم بين نظرة الشكلانين ونظرة البنويين إلى موضوع الأدب وهويته يتحدد في ميل الشكلاني إلى تقديم مسألة الجمالية في الأدب، وذلك بالتمييز بين اللغة الأدبية واللغة العملية، أي الانطلاق من مبدإ فرقي، تعارضي، بين شكلين من الكلام. في حين، يميل البنويون إلى النظر إلى الأدب بوصفه لغة،أي الانطلاق من مبدإ تشاكلي ، يقتضيه سؤالهم: كيف يشبه العمل الأدبي اللغة؟ وهكذا اختلف سؤال البنويين عن سؤال الشكلانيين: ما الذي يجعل من عمل ما عملا أدبيا؟

ومع أن الأسلوب قد ينصرف معناه للدلالة على الطريقة الخاصة في التعبير، التي تجعل كل شاعر يتميز عن غيره، إلا أنه يمكن – في نظر كوهن– افتراض "وجود ثابت في لغة جميع الشعراء يظل موجودا برغم الاختلافات الفردية، أي وجود طريقة واحدة للانزياح بالقياس إلى المعيار، أو قاعدة محايثة للانزياح نفسه"[1]. وعليه، يمكن النظر إلى النظم بوصفه انزياحا مقنّنا، لأنه يستند إلى صرامة القواعد العروضية بخلاف النثر الذي لا يحتكم إلى هذا المعيار الصوتي. كما يمكن، إيجاد ثابت للانزياح، مواز، على المستوى الدلالي، وإن لم يكن يخضع للصرامة نفسها، إلا أنه موجود عبر تنوع المضامين. لذلك، يستنتج "كوهن"، انطلاقا مما سبق، أنه يمكن تعريف الشعر في هذه الحالة، بأنه نوع من اللغة، وتعريف الشعرية بوصفها أسلوبية النوع[2].

وإذا كان "كوهن" قد حصر، من قبل، موضوع الشعرية في الشعر، فإنه، هذه المرة، يخصصه أكثر حين يجعله محددا في اللغة الشعرية. كما يتوسع في تعريف الشعرية بقوله: "إنها تطرح وجود لغة شعرية وتبحث فيها عن مقوماتها التأسيسية"[3].

ويكتسي هذا التعريف – في نظر كوهن– أهمية منهجية، ذلك أنه يسمح بالنظر إلى الشعرية باعتبارها علما كمّيا، إذ ثمة علاقة وثيقة بين الأسلوبية والإحصاء يتضمنها مفهوم الانزياح. وعليه، تغدو الواقعة الشعرية قابلة للقياس، إذا أخضعت لنتائج الإحصاء "إذ تبرز كمتوسط تردد الانزياحات التي تقدمها اللغة الشعرية بالنظر إلى النثر"[4]. كما يمكن تعريف الأسلوب الشعري بأنه

---

[1] المرجع السابق، ص. 16.
[2] ينظر نفسه.
[3] نفسه، ص. 16.
[4] نفسه.

"متوسط انزياح مجموع القصائد، الذي سيكون من الممكن نظريا الاعتماد عليه لقياس "معدل شاعرية" أية قصيدة كيهما كانت"[1].

أما المسألة الأخرى التي تطرحها "شعرية" كوهن، فهي المعايير التي يتم الاحتكام إليها في التمييز بين الشعر والنثر. فهل يكفي مفهوم الاستعمال(Usage) لتحديد ما هو نثري؟ ويقصد بالاستعمال ههنا "مجموع الأشكال الأكثر رواجا في لغة مجموعة لغوية واحدة حسب الإحصاء"[(2)]. و يجيب "كوهن" بأن مبدأ التجانس يقتضي منا أن نقارن الشعر مكتوبا بالنثر مكتوبا. فلا أحد –في رأيه– يكتب عفويا، فالكتابة تتطلب دائما بذل أدنى حد من الجهد والإعداد، مما يوجب عناية تزيد أو تقل بالأسلوب. ومن هنا، توجد أشكال من الكتابة النثرية كنثر الروائي ونثر الصحافي ونثر العالم، وهي الأنماط الأكثر شيوعا. وليكن نثر العالم هو المعيار في المقارنة لقلة اهتمامه بالأغراض الجمالية. وعندها سنكتشف مع كوهن، أن الانزياح –كما يذكر– ليس معدوما، لكنه، بالتأكيد، في أدنى حدوده[(3)].

لذلك، فالتمييز بين الشعر والنثر "المكتوبين" لا يكفي تحديده بمعيار "الاستعمال"، وإنما ترسمه المسافة المتغيرة لتواتر الانزياح بينهما. صحيح أن للنثر الأدبي خصائصه النوعية، لكن يحدث أن يستخدم ،على نطاق واسع، خصائص الشعر. وهو السبب الذي حدا بـــ"كوهن" إلى التأكيد بأن "الفرق بين الشعر والنثر كمي أكثر ماهو نوعي"، فكلاهما يتميز بوفرة الانزياحات. لذلك، يتحدد الفرق بينهما في كمية الانزياحات التي يمكن أن تتسع أو تضيق إلى أدنى الحدود. ومع أن هناك مبدأ ثابتا يميّـــز النظم، بخضوعه للنظام العروضي،

---

[1] المرجع السابق ، ص. 17

[2] نفسه، ص. 22.

[3] ينظر نفسه، ص. 22، 23.

بوصفه مظهرا أوليا، إلا أن النظم نفسه لا يخلو من تفاوت في الدرجة. علاوة على أن الانزياح في المستوى الدلالي، لا يتحقق كليا. فليست هناك –كما يؤكد كوهن– قصيدة شعرية مائة في المائة، إذ يتم دائما، على نحو تعسفي، تصنيف نصّ ما، بليغ الأسلوب، بكونه قصيدة نثرية أو نثرا أدبيا. وهو يفسّر هذه المسألة من تداخل الحدود بين النثر والشعر بكون كليهما يستخدم أنماطا واحدة من الانزياح، مما يجعل مسألة الفرق بينهما تخضع لمقدار الانزياحات في كل منهما، أي أنها تخضع لمتغير دائم ومستمر عمليا[1].

ثم يوضح "كوهن" هذه الظاهرة الأسلوبية هندسيا بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين، القطب النثري الخالي من الانزياح، والقطب الشعري الذي يبلغ فيه الانزياح حدا أقصى، وبينهما تتوزع أشكال الكلام المستعملة فعليا. فبالقرب من القطب الأقصى تقع القصيدة، وبالقرب من القطب الآخر، تقع لغة العلماء، التي لا ينعدم فيها الانزياح، ولكنه يدنو من الصفر[2].

إذن، ثمة فرق كمي أكثر مما هو نوعي، بين الشعر والنثر، تكشف عنه درجة تواتر الانزياح في كل منهما. وعليه يمكن تأسيس علم، تناط به دراسة الخصائص الكمية والنوعية للظاهرة الشعرية، ذلك أنها قابلة، مثل الظواهر الأخرى، للملاحظة والقياس والتكميم. وليس هذا العلم، في نظر كوهن، إلا الشعرية التي تجعل الشعر موضوعا لها.

وهكذا، نلاحظ أن "كوهن"، مع اعترافه بإمكانية توسيع أفق الشعرية لتشمل حقولا سيميولوجية أخرى، إلا أن توجهه الجمالي، انحصر في إطار جنس الشعر، وتحديدا الشعر المنظوم، بوصفه موضوع الشعرية. ولعل ذلك،

---

[1] ينظر المرجع السابق، ص. 23.

[2] ينظر نفسه، ص. 23، 24.

يعود في نظرنا إلى سيطرة المبدإ الفرقي على ذهنيته الجمالية، بخلاف المبدإ التشاكلي الذي وجّه أعمال البنويين.

ج-عند جيرار جينيت:

انطلاقا من المسلمة النظرية: "ليس من العلم إلا ما هو عام"[1]، يعرّف "جيرار جينات" الشعرية بأنها نظرية عامة للأشكال الأدبية"[2]. والشعرية، على هذا النحو، كما يؤكد، لا تتوقف عند دراسة الأشكال والأنواع الأدبية المعروفة، منذ أرسطو، ولكنها استقصاء لممكنات الخطاب المتنوعة، فهي لا تعنى بالمتحقق، المنجز من الأعمال والأشكال الأدبية، بل بما يمكن أن يتوقع من أنساق أدبية لم تكتشف بعد، وبعبارة أخرى، يقول "جينات": "إن موضوع النظرية لا تعني ههنا الأدب الحقيقي وحده، وإنما مجموع المفترض الأدبي"[3].

إن هذا التعارض، كما يوضح جينات، بين شعرية مفتوحة وشعرية العصور الكلاسيكية المغلقة، يكشف بوضوح طموح النظرية الأدبية إلى أن تكون حديثة ومرتبطة بالحداثة الأدبية. ولا يعني ذلك أن تقطع علاقتها بالنقد، ذلك أن "مستقبل الدراسات الأدبية يكمن أساسا في التبادل الضروري بين النقد والشعرية".[4]

ومع أن "جينات" لا يختلف مع "تودوروف" في تعريفه للشعرية، وفقا لمقولة البنية، إلا أنه، لاحقا، عدّل نظرته إلى موضوعها، في طموح منه إلى تطوير المشروع النظري للشعرية، وتحريرها الجزئي من حتمية النسق اللغوي، فبعد أن كان موضوعها هو المفترض الأدبي الممكن (البنية المجردة والباطنية للأدب)، أو ما أطلق عليه، بصيغة أخرى، **جامع النص** (Architexte)

[1] Gérard Genette, Figures III, Ed. du seuil, 1972, Paris, p. 10.
[2] Ibid, p. 11.
[3] Ibid, p. 11.
[4] Ibid, p. 11.

صار فيما بعد، هو **التعدية النصية** (Trantextualité) . وهو نفسه يعبّر عن هذا التطور المنهجي لوعيه النظري بقوله: "لقد قلت ما ظاهره، إن موضوع الشاعرية[*] ليس النص في حالته الانفرادية (لأن هذه هي بالأحرى مهمة النقد)، بل إن موضوعها هو جامع النص L'architexte، أو إن كنا نفضل الجامعية النصية للنص "كما نقول عادة، ويكاد يكون ذلك الشيء نفسه، أدبية الأدب" ويعني ذلك مجموع المقولات العامة، أو المفارقة – أنماط الخطابات، صيغ الأداء، الأجناس الأدبية الخ– التي ينتسب إليها أي نص فرد. و أقول اليوم، وبتوسّع أكثر: إن موضوع الشعرية هو التعدية النصية Trantextualité أو التعالي النصي للنص Transcendance Textuelle du texte، الذي كنت عرّفته تعريفا كليا فقلت: "إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى"[(1)].

إن مفهوم جامع النص– كما عرّفه "جينات" سابقا– بوصفه مقاربا لمفهوم أدبية الأدب، إذ ينطوي على مجموع المقولات العامة أو المفارقة أي البنية العامة،المتعالية للخطاب الأدبي، لن يعود هو موضوع الشعرية، ذلك أنه مفهومه يكرس انغلاق الدليل البنيوي، لتعلقــه بدراسة الخصائص النوعية للأدب فقط، أما مفهوم التعالي النصي أو التعدية النصية، فإنه يصل النص الأدبي بمرجعه النصي الخارجي، أي بالبنيات النصية السابقة والمكوّنة له، من حيث أن تفاعلها يؤدي إلى تشكيل النص وإنتاجه على مستوى الكتابة أولا، والتلقي ثانيا. وهكذا، فإن هذا المفهوم الجديد يؤصل للعلاقة بين النص وما نسمّــيه مجاله الحيوي

---

[*] هكذا يترجم محمد خير البقاعي "Poétique" –"الشاعرية". وستكون لنا وقفة مع مقابلات هذا المصطلح الأجنبي في اللغة العربية، لاحقا.

[1] جيرار جينات، طروس، الأدب على الأدب، في "دراسات في النص والتناصية"، ترجمة محمد خير البقاعي، ط. ثانية، 2004، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ص. 124، 125.

الذي هو النصوص، وهو مجال مرجعي. فالمرجع النصي – كما يقول سعيد يقطين– "يرتبط (باعتباره السياق) بالتناص كنسيج لعلاقات عملية الكتابة والقراءة"[1].

وعليه، فإن التعدية النصية –كما يُعلّق جينات– "تتجاوز جامع النص وتتضمنه مع أنماط أخرى من علاقات التعدية النصية"[2] التي ليس التناص إلا واحدا منها. وهو يحصر هذه العلاقات في خمس بنيات نصية متعالية هي[3]:

أ–التناص (Intertextualité): وهو مفهوم سبق أن تناولته "جوليا كريستيفا". و معناه، باختصار، عند جينات: "حضور فعلي لنص في نص آخر"، ويتخذ ثلاثة أشكال هي الاقتباس (Citation) والسرقة (Plagiat) والإلماع (Allusion).

ب–الملحق النصي (Paratexte): هي علاقة يقيمها النص بالكل الذي يشكّله العمل الأدبي مثل العنوان، المدخل، الملحق، التنبيه، التمهيد، الهوامش، الخطوط، الرسوم، وغيرها من ملحقات النص الذي تساعد القارئ على فهم المتن النصي.

ج–الماروائية النصية (Métatextualité): هي علاقة الشرح أو التعليق التي تجمع نصا ما بآخر، يتناوله دون أن يحدده أحيانا. وتمثلها أحسن تمثيل العلاقة النقدية.

---

[1] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ط. ثانية، 2001، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص. 25.

[2] جيرار جينات، طروس، الأدب على الأدب، في "دراسات في النص والتناصية"، مرجع سابق، ص.125.

[3] ينظر هذه المتعاليات النصية في المرجع نفسه مفصّلة من ص. 125 إلى 126 في حين سنكتفي نحن ههنا بإجمالها.

د-الاتساعية النصية (hypertextualité): هي العلاقة التي تجمع النص "ب" بوصفه نصا متسعا بالنص "أ" بوصفه نصا منحسرا، وهي إما علاقة تحويل أو محاكاة.

هـ - الجامعية النصية (Architextualité): وقد سبقت الإشارة إلى هذه العلاقة. و لإيضاحها أكثر، يعدّها "جينات" علاقة خرساء تماما، لا تتجلى إلا عبر ملحق نصي يحدد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص كأن يكون شعرا أو رواية أو محاولات، أو غير ذلك. ويتم الإشارة إلى ذلك غالبا، على صدر الغلاف مع العنوان. فهذه العلاقة إذن ترتبط بتحديد هوية النص النوعية، وهي مهمة منوطة بالقارئ، لا بالنص في حد ذاته.

إن هذه البنيات النصية ترتبط بعلاقات وثيقة، فيما بينها، ولا تمثل أصنافا لنصوص، فلا توجد نصوص –في نظر جينات– دون التعالي النصي. ولذلك، ينبغي النظر إلى تلك العلاقات بوصفها مظاهر من النصية[1].

هكذا، ينتقل "جينات" بالشعرية من مجرد البحث في الخصائص النوعية للأدب أو المقولات النسقية للنوع أو الأدب في عمومه إلى البحث في المقولات السياقية للنوع أو الأدب في عمومه بالانفتاح على المجال الحيوي للنص، وذلك في ضوء المنهجية البنوية دائما، التي تفترض الانطلاق من داخل النص للعودة إليه، لا العكس. و لعل مفهوم "المتعالي النصي" يعد أول محاولة منهجية، جادة للتحول من النسق المغلق إلى النسق المفتوح، وبعبارة أخرى، الانتقال إلى التخوم البينية للنص. وهكذا، "أتاح هذا المفهوم الانتقال من الشيفرة اللسانية إلى السيميوطيقية أو الإيديولوجية بوجه عام، وذلك عن طريق رفض الانغلاق،

[1] ينظر المرجع السابق، ص. 135.

باعتبار النص يشتغل "منفتحا" على نصوص سابقة"[1]. بل إننا نقول إنه تم التخلي فيما بعد عن لازمنية النسق إلى القول بتاريخية النسق، وهو ما يتضح جليا في المقاربات الماركسية للنص كما تجسدت عند لوسيان غولدمان (Lucien Goldman) ولوي ألتوسير (Luis Althusser).

3 –هل الشعرية نظرية في الأدب؟

يتداخل مصطلح الشعرية في الأدبيات البنوية مع مصطلح النظرية الأدبية، كما يتداخل أيضا مع مصطلح علم الأدب، وهو ما نلفيه حقا في كتابات البنويين إذ يتم تداول هذه المصطلحات بالمعنى نفسه.

فإذا كان مصطلح علم الأدب يراد به وصف التفكير المنهجي البنوي في تناول الواقعة الأدبية من جهة معقوليتها ومنطقها العام أي وصف منهج الشعرية، القائم على الموضوعية العلمية[*]، كما يعتقد البنويون، فإن ثمة فرقا بين النظرية الأدبية وبين الشعرية من وجهة نظر والتر ريد (Walter Reed) إذ يرى هذا الباحث أن الفرق بينهما يكمن في مسألة القيمة الأدبية، "فإذا كانت نظرية الأدب وصفية في الأساس، وتطرح أسئلة حول المعايير بشكل عام: ماهو أدب، وما ليس بأدب، فهي ليست بويطيقا بالمعنى الحقيقي للكلمة"[2]، إذ تعنى الشعرية في نظره، صراحة أو ضمنا، بالحكم على الأدب، وفقا لمعايير جمالية في الجودة والرداءة[3].

---

[1] سعيد يقطين، المرجع السابق، ص. 93.

[*] يقول رولان بارت في تعريف علم الأدب الذي لا يختلف مفهومه عن الشعرية كما هي عند تودوروف: "إن العلم الجديد لن يهتم بالعمل وجودا، ولكن سينصب اهتمامه عليه فهما، كما كان في الماضي وكماهو بالحاضر: وسيكون المعقول، في هذه الحالة، هو ينبوع موضوعيته". نقد وحقيقة، مرجع سابق، ص.98.

[2] والترديد، مشكلة بويطيقا الرواية، في "القصة، الرواية، المؤلف"،مرجع سابق، ص. 128.

[3] ينظر نفسه، ص. نفسها.

ومع أن الشعرية البنوية تتحدى هذا المفهوم التقليدي، بادعائها أنظمة قيمية أكثر تحررا[1]، إلا أن مشكلتها- كما يردف والتر ريد- لا تكمن في مجرد الافتقار الواضح إلى الاهتمام بالقانون أو الافتقار إلى الأحكام الجمالية وحسب، بل الافتقار إلى التركيز على ماهو أدبي تحديدا في النصوص التي ينبغي تحليلها، في حين تقتضي الشعرية – في نظره- كما هي عند جاكبسون بوصفه رائدا في استخدام هذا المصطلح، ومرجعا أساسيا للاستشهادات عند تودوروف مراعاة "الخصوصية الفارقة" للفنون القولية عن الفنون الأخرى، وعن الأنواع الأخرى من السلوك القولي. وهو ما لم يعره البنويون اهتماما، إذ صرفوا وجهتهم نحو الاهتمام بالبنية الأدبية، والمطابقة بينها وبين البنية اللغوية. فبدلا من وضع سؤال جاكبسون موضع الاعتبار "ما الذي يجعل من رسالة لفظية ما عملا فنيا؟" اتجه تودوروف إلى أن يسأل "كيف يشبه عمل فني رسالة لفظية"[2].

هكذا يعيد "والتر ريد" طرح إشكالية موضوع الشعرية، بردها إلى منطلقاتها الأولى التي انبثقت منها حين كانت تضع مبدأ القيمة الجمالية للأدب في طليعة اهتماماتها إذ كانت تؤسس موضوعها على أساس فرقي، تعارضي، وذلك بالتفريق بين اللغة الشعرية واللغة العملية، كماهو الشأن عند الشكلانيين أسلاف البنويين، وتحديدا عند جاكبسون.

غير أن الطرح البنوي الذي يروم التماهي مع العلم، من أجل تحقيق الموضوعية و التجرد من الهوى، ينتهي إلى السقوط في ميتافيزيقا الدليل، لتأسيس موضوع الشعرية تأسيسا تشاكليا، تجانسيا، وذلك بالمطابقة بين النسق الأدبي والنسق اللغوي، بغض النظر عن القيمة الجمالية للنص. ومن هنا، يأتي

[1] ينظر المرجع السابق، ص. نفسها.
[2] ينظر نفسه، ص. 136.

انتقاد "والتر ريد" لشعرية "تودوروف" من حيث لغتها الواصفة ومقولاتها النظرية إذ يقول: "إن مصطلحات البويطيقا الخاصة به هي مزيج من المقولات المأخوذة عن اللغويات والمنطق، والمقولات المأخوذة عن المنظرين التقليديين أمثال أرسطو وهنري جيمس. ورغم أنه يزعم العكس، فإنه لا يقدم تعريفا مقنعا "للخصوصية الأدبية"، وهو ما يستطيع جاكبسون أن يقدمه إلى حدّ ما"[1].

ومع ذلك، نقول إن "تودوروف" نفسه، لم يتجاهل موضوع القيمة الجمالية للعمل الأدبي، إذ أشار هو نفسه إلى هذه الاعتراضات على مشروع الشعرية التي تعنى بوصف بنية النص، ولا تعنى بتفسير علّة جماله بقوله: "إن مجيء الشعرية طرح من جديد المسألة المحتومة: قيمة العمل. و ما إن نسعى، مستلهمين مقولاته، لوصف بنية عمل معين وصفا دقيقا حتى نواجه الاحتراز نفسه المتعلق بإمكانية تفسير الجمال. إننا نصف البنى النحوية والانتظام الصوتي لقصيدة ما، ولكن ما الجدوى من ذلك؟ هل يسمح لنا هذا الوصف بفهم علة الحكم على هذه القصيدة بالجمال؟ وهكذا يوضع مشروع إقامة شعرية صارمة موضع شك" [2].

لكن تودوروف في إجابته عن هذه التساؤلات المشروعة، يشير إلى المحاولات التي رامت وضع قواعد للجمال مثل إسهامات كل من "هنري جيمس" و "باختين" و "سارتر"، لكنها منيت جميعا بالإخفاق، لتناقض طروحاتها، مما يدل، في نظره، "على استحالة صوغ قوانين جمالية كونية انطلاقا من تحليل عمل مفرد أو أعمال عديدة مهما كانت ألمعية هذا التحليل"[3]. ومن هنا، فإنه لا يتعجل الحكم، ويُبقي الأمل قائما في التوصل مستقبلا إلى قوانين تفسير

---

[1] المرجع السابق، ص. نفسها.

[2] تودوروف، الشعرية، مرجع سابق، ص. 80.

[3] نفسه، ص. 82.

الجمال الأدبي، ضمن منظومة الشعرية، حتى لا تترك عملية التقويم للتجربة الخاصة للقارئ إذ يقول: "فالحكم التقويمي ليس مجرد حكم ذاتي. ولكننا نريد الذهاب أبعد من هذا الحدّ نفسه، وهو الفاصل بين العمل والقارئ، ونريد اعتبارهما مكوّنين لوحدة ديناميكية"[1].

إذن، نستنتج مما سبق، أن الشعرية تقتضي وضع مسألة القيمة والحكم في اعتبارها، لكن منطقها البنوي الذي يفصل بين العمل والقارئ، هو وراء تغييبها لهذه المسألة، مما يترتب عنه تغييبها للتجربة الإنسانية، أي التجربة الجمالية للقارئ. وهو الأمر الذي انتهى بمشروع الشعرية البنوية إلى أفق مسدود، حاول معه دعاة ما بعد البنوية مثل "بارت" في "لذة النص" و"S/2"، إصلاح هذا المشروع بالمزاوجة بين فعل الكتابة وفعل القراءة.

وهكذا " أوجدت اتجاهات ما بعد النبوية بدائل إجرائية يتضح فيها دور المتلقي في بناء المعنى و إنتاجه وتغذية التحليل اللساني بمرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم"[2]. لكنها، مع ذلك، لا ترقى إلى مستوى النظرية، شأنها في ذلك شأن نقد استجابة القارئ عند الأمريكيين. وهو الأمر الذي أدى في النهاية، إلى ظهور مشروع آخر مغاير للشعرية هو مشروع الهرمينوطيقا الذي يهتم أساسا بتجربة التلقي الجمالي، ويتمحور حول علاقة القارئ بالنص.

نخلص من كل هذا إلى أن الجمالية لا تنفصل عن الشعرية، مادامت هذه تؤكد أن موضوعها هو بنية الخطاب الأدبي، لا بنية الأنواع الأخرى من الخطاب القولي. وعليه، كان يفترض أن تضع الشعرية البنوية مبدأ الجمالية ضمن أولويات برنامجها البحثي، وأن لا يقتصر موضوع تأملها على الفن

---

[1] المرجع السابق، ص. 83.

[2] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ط. أولى، 2001، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص. 35.

السردي، في حين كانت النتائج التي حققها الشكلانيون من قبل في دراستهم للأعمال الأدبية جديرة بالاهتمام، على هذا المستوى، من خلال ربطهم بين بنية العمل وغايته الجمالية، كما يتجلى ذلك في فكرة التغريب عند "شلوفسكي"، والوظيفة الشعرية عند "جاكبسون".

يضاف إلى هذا كله أن شعرية "جون كوهن" يمكن أن تزودنا بمفتاح القيمة الجمالية للعمل الأدبي، إذ تحدده في مبدإ الانزياح، الذي يمكن تطبيقه حتى خارج الحقل الأدبي، ضمن حقل أوسع هو حقل الإشارات السيميولوجية. ومع أن هذا المبدأ تكشف عنه بنية العمل الشعري للوعي، وليس بنية وعي القارئ، إلا أن هذه الإجابة الجمالية تبدو مقنعة في سياقها النظري والتطبيقي معا.

من هنا، يمكن القول إن الشعرية هي معرفة بنية الخطاب الأدبي دون استثناء بنيته الجمالية ، أو هكذا ينبغي أن تكون، في حين توصف النظرية الأدبية، بأنها "لفيف من الفكر والتأليف يصعب تعيين حدوده تماما"[1]. كما يقول جوناثان كلر. ولذلك، فهي لا تتوقف عند تفسير طبيعة الأدب و مناهج دراسته، بل إنها تتأثر ضمن تأملها بمقولات الحقول المعرفية الأخرى. فالأعمال التي توصف بأنها أعمال نظرية، تخضع لمؤثرات خارج حقلها الأصلي[2].

وعليه، فالنظرية الأدبية، كما يستنتج "كلر"، تنطوي في مراجعتها لأفكار الحس السليم –وهي كثيرا ما تفعل ذلك– "على مساءلة المقدمات المنطقية للدراسة الأدبية و افتراضاتها الأساسية، وتنطوي على عدم استقرار أيّما شيء قد سلم به جدلا: ما المعنى؟ ما المؤلف؟ ما الذي يعنيه أن يقرأ المرء؟ ما

[1] جوناثان كلر، النظرية الأدبية، مرجع سابق، ص. 11.
[2] ينظر نفسه، ص. نفسها.

الـــ"أنا" أو الذات التي تكتب، أو تقرأ، أو تفعل؟ كيف ترتبط النصوص مع ظروف إنتاجها"[1].

و بناء على ما سبق ، يمكن أن نجمل الفروق بين المصطلحات السابقة على النحو الآتي:

أ- **علم الأدب** يراد به وصف التفكير المنهجي البنوي في تناول الواقعة الأدبية من جهة معقوليتها ومنطقها العام بتوخي الموضوعية العلمية ، و ذلك بالمطابقة بين النسق الأدبي و النسق اللغوي للوصول إلى قوانين عامة للأدب.

ب- الشعرية هي معرفة بنية الخطاب الأدبي دون استثناء بنيته الجمالية ، أو هكذا ينبغي أن تكون، ما دامت تؤكد أن موضوعها هو بنية الخطاب الأدبي ، لا بنية الأنواع الأخرى من الخطاب القولي أي مراعاة الخصوصية الأدبية أو أدبية الأدب . و معنى ذلك أن الشعرية تقتضي وضع مسألة القيمة و الحكم في الاعتبار. وهو أمر لم تراعه الشعرية البنوية.

ج- النظرية الأدبية هي تأمل منهجي في الأدب يتأثر بحقول المعرفة الأخرى من فلسفة و تاريخ و علم اجتماع وعلم نفس و لسانيات و غيرها من العلوم. كما تنطوي على مساءلة المقدمات المنطقية للدراسة الأدبية و افتراضاتها الأساسية أي أنها لا تفترض وجود يقين قبلي كما تفترض البنوية.

---

[1] المرجع السابق، ص. 13.

4-إشكالية المصطلح:

أ – مصطلح غربي واحد و مقابلات عربية عدة :

من اللافت للنظر، إزاء تداول مصطلح(**Poétique**) في حقل النقد العربي، هو تعدد المقابلات المقترحة له ، إذ ينزع كل باحث عربي وفقا لاجتهاده إلى ترجمة هذا المصطلح الغربي في ضوء ما يتيحه وعيه للدلالات التي ينطوي عليها . و من هنا ، تباينت اجتهادات الباحثين العرب في تحديد المقابل الأكثر إحاطة بدلالات المصطلح ، في ظل غياب الجهد الجماعي المؤسسي لمجامع اللغة العربية ، و هيئات الترجمة . و عليه ، فلا غرو إذا وجدنا مقابلات عدة لمصطلح غربي واحد ، كما هو الشأن مع مصطلح (poétique).

و مع أن إثارة هذه الإشكالية، المتعلقة بترجمة هذا المصطلح إلى اللغة العربية، قد تناولها بعض الدارسين قبلنا، فلا بأس أن نستعرض ،على نحو من الإجمال، هذه الجهود، و أن نقدم وجهة نظرنا في المسألة.

يحصر" حسن الناظم" في كتابه "مفاهيم الشعرية " المقابلات التي اجترحها الباحثون العرب المعاصرون لمصطلح (poétique) و هي عشرة كما تناهت إليه : الشاعرية ، الإنشائية ، بويطيقا ، بويتيك، نظرية الشعر ، فن الشعر، فن النظم ، الفن الإبداعي ، علم الأدب ، الشعرية[1] .

لكنه يميل إلى المصطلح الأخير أي " الشعرية " لأن هذه اللفظة في نظره " شاعت و أثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد، فضلا عن الكتب المترجمة

[1]– ينظر حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية، ط الأولي، 1994 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ص 14،15،16.

إلى العربية"[1]. و في السياق ذاته ، يطالعنا "عبد الملك مرتاض" باقتراح لفظ الشعرانية مقابلا لـــ (poétique)، و لفظ " الشعرية " مقابلا لـــ (poéticité) ، إذ يقول في إحالته على هذه المسألة : " نحن نميز بين مفهومين مختلفين في الاستعمال ، و ربما يخطئ النقاد العرب المعاصرون ، إذ يصطنعونهما بمعنى واحد : « poétique » ، الذي نترجمه تحت مصطلح " الشعرية " ، حيث أن الأول ينصرف إلى النظام الشعري لشاعر أو كاتب ، لعهد معين ، و لبلد معين . وقل إن هذا المفهوم ينصرف ، كما هو معروف إلى نظرية الإبداع الأدبي (robert, poétique) بينما ينصرف المفهوم الآخر إلى الصفة أو الحالة التي تميز كتابة ما ، فهذا المعنى كأنه يقترب من معنى الأدبية: " Littéralité " [2]

لكن من جانبنا، لا نرى هذا الفرق إلا في اللغة الفرنسية، التي تميز اشتقاقيا من حيث الصفة و الدلالة بين " poétique" و "poéticité" . و مهما يكن، فان مفهوم "poéticité" هو احدى الدلالات التي ينطوي عليها مفهوم الشعرية (poétique) إذ ورد في المعجم الموسوعي لعلوم اللغة (dictionnaire encyclopédique des sciences du langage) تعريف الشعرية على النحو الآتي :" إن مصطلح الشعرية ، كما وصل إلينا تقليديا ، يعني أولا ، كل نظرية داخلية للأدب ، ثانيا، ما يتعلق بالممكن الذي يختاره مؤلف ما ضمن الممكنات الأدبية (على الصعيد الموضوعاتي و التركيبي و الأسلوبي ، الخ) مثلما نقول : "شعرية هوغو"، و ثالثا ، يحيل إلى القواعد التي

[1]– المرجع السابق، ص 17.

[2]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الأدبية، مجلة عالم المعرفة ، العدد 240، المجلس الوطني الثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، ديسمبر 1998، ص 312.

تصطنعها مدرسة أدبية ما ، أي مجموع القواعد العملية التي يغدوا تطبيقها أمرا إجباريا "[1] .

و لعل المفهومين الثاني و الثالث هما اللذان ينطبقان على مضمون " poéticité" بوصفها إحدى الممكنات الإبداعية ، و إحدى النزعات الأدبية .أما المفهوم الأول ، فهو الذي يعني الدارسين البنويين لأنه يجعل الإبداع موضوع المعرفة الأدبية . و عليه ، فسواء ترجمنا "poétique " تحت مصطلح " الشعرانية " أو مصطلح " الشعرية " فلن يغير ذلك من الأمر شيئا ، مع أن " الشعرانية " يمكن أن نشتق منها اسم الذات " الشعراني"(poéticien)، في حين ، لا يوفر لنا المصطلح الآخر هذه الإمكانية .

و إذا كان " حسن ناظم " لم يتوقف عند مصطلح " الإنشائية " لسبره و تمحيصه، فان " أحمد الجوة " في كتابه " بحوث في الشعريات" يتوقف عنده طويلا ، ليقترحه بديلا لمصطلح الشعرية ، لتوافقه دلاليا مع اللفظ الأجنبي فهو يؤسس طرحه انطلاقا من مكونه الاشتقاقي اليوناني "poin"[2] الذي يرتبط في دلالته الأصلية عند الإغريق و اللاتينيين بابتكار الأشياء [3]. و هو لذلك يذهب مذهب " جماعة فلسفية الفن و الإبداع " ، في اعتقادهم بأن (poétique) " تسمية تنطبق على سائر العمليات الإبداعية حتى في مجال الاقتصاد و في علم الاجتماع و في ميدان السياسة بل و في الرياضيات و الفلسفة "[4]. و مع ما يأتيه

---

[1] -Oswald Ducrot / Tzvetan Todorov ,Dictionnaire encyclopédique (1) des science du langage , Ed. du seuil ,1972, paris ,p106

[2]– هكذا جاءت اللفظة اليونانية مكتوبة عند احمد الجوة و الصواب هو (poiein) و ليس (poin)، ينظر ص.الاولى من هذه الدراسة .

[3]– ينظر أحمد الجوة ، بحوث في الشعريات ، ط 2004، مطبعة التسفير الفني ، تونس ، ص 07

[4]– نفسه ، ص 08

هذا الباحث من حجج لتأثيل مصطلح "الإنشائية " بدلا من " الشعرية " لانصراف هذا الأخير إلى جنس الشعر دون سواه ، و إحاطة الأول بدلالات اللفظ الأجنبي و شموله للعمليات الإبداعية ، إن داخل حقل الأدب أو خارجه ، فإننا نراه هو نفسه يسم كتابه باسم " بحوث في الشعريات" ، لكنه يحيد عن مصطلح " الشعرية " في متن الكتاب. و هو تناقض واضح يعاتب عليه الباحث ، و أيا يكن السبب وراء هذا التناقض فان لفظة "الإنشائية" لا تجانس المصطلح الأجنبي في الترجمة ، مهما كانت الملابسات التي لحقت مصطلح "poétique" في تطوره الدلالي إذ علينا أن نفرق بادئ ذي بدء بين المجال المعرفي للشعرية و بين موضوع المحاكاة عند أرسطو، الواضع الأول لهذا المصطلح . فالشعرية بوصفها مجالا معرفيا ، فإنها تختص بدراسة الشعر أو دراسة " قوانين صناعة الشعراء " [1] بتعبير الفلاسفة العرب القدامى ، إذ يقول أرسطو : " حديثنا هذا في الشعر : حقيقته و أنواعه ، و الطابع الخاص بكل منها ، و طريقة تأليف الحكاية ، حتى يكون الأثر الشعري جميلا ثم في الأجزاء التي يتركب منها كل نوع : عددها و طبيعتها ، و كذلك في سائر الأمور التي تتصل بهذا البحث "[2] . و هكذا يحدد أرسطو ، منذ البداية ، موضوع دراسته ، ألا و هو جنس الشعر ، و ما يندرج تحته من أنواع . لكنه يختار من هذه الأنواع الشعرية تلك التي تحقق المحاكاة (التمثيل) ألا و هي المأساة و الملهاة و الملحمة ، في حين نراه يستبعد الشعر الغنائي لأنه لا يحقق هذا الشرط.

---

[1]– يسم الفارابي ترجمته لكتاب أرسطو بـــ " مقالة في قوانين صناعة الشعراء " .ينظر أرسطو ، المصدر السابق ، ص. 149 . و نحن نرى أن هذه الصيغة تعبر عن فهم ذكي لدلالات مصطلح الشعرية عند أرسطو .

[2]– المصدر نفسه ، ص 03

و لا يعني هذا أن مبدأ المحاكاة هو الذي يحدد وحده هوية الشعر عند أرسطو ، ذلك أن الفنون الأخرى من موسيقى و رسم و نحت و رقص تشترك معه في هذه الصفة و لكن محاكاة الشعر تختلف عن تلك الفنون بالأداة التي بتوسلها ألا و هي اللغة [1] . و هكذا يمكن للشعر أن يحاكي بالقول و بالفعل معا الواقع الإنساني . كما أن ثمة خاصية أخرى يتميز بما الشعر عن النثر ألا و هي الوزن ، لكنه لا يكفي وحده في نظر أرسطو إذا لم يكن قائما على المحاكاة إذ يقول : " و الواقع أن من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة يسمى عادة شاعرا : و رغم ذلك ، فلا وجه للمقارنة بين "هوميروس" و"انبا ذوقليس" إلا في الوزن . و لهذا يخلق بنا أن نسمي أحدهما (هوميروس) شاعرا و الآخر طبيعيا أولى منه شاعرا "[2].

و من هنا يمكن القول إن الشعر عند أرسطو هو العمل الذي يحاكي بالقول (اللغة) و الفعل (الحركة المسرحية) و الوزن (العروض) الواقع الإنساني في تجلياته المختلفة. و عليه نخلص إلى أن الشعر أو القوانين التي تحكم صناعة الشعر هي موضوع الشعرية عنده ، في حين نراه يجعل النثر موضوع علم آخر هو البلاغة ، فهو " أول من أرسى الفرق بين الشعرية بوصفها فن نظم الشعر و بين البلاغة بوصفها فن الإقناع" [3]. و مع أن مصطلح (poétique) انصرف في دلالته الحديثة إلى حقل الأدب شعرا و نثرا ، إلا أن نشأته الأولى تجعل الاقتران الدلالي بينه و بين (poésie) في ذهن المتلقي

---

[1]– يقول أرسطو في هذا الشأن مميزا الشعر و النثر عن الفنون الأخرى: " أما الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها نثرا أو شعرا ..." المصدر السابق، ص 05.

[2]– نفسه ، ص 06

[3] -M. Aquiene, OP. Cit, p.15

أمرا حتميا ، ما دام الأصل الاشتقاقي الذي تولد كلاهما منه واحدا هو اللفظة اليونانية (poiein).

و إذا كانت هذه اللفظة اليونانية تعني (faire) في اللغة الفرنسية ، أي المدلولات العربية الآتية : فعل ، عمل ، صنع " ، حسب قاموس الوسيط الكامل [1] ، فهذا يعني أن الشعر ، في مدلولاته الأولية ، عند اليونان ، هو صناعة أو عمل على نحو يوحي بالابتكار ، لينصرف فيما بعد إلى الدلالة على النظم الشعري أو على شكل من أشكال الإبداع هو القصيدة .

و من هنا جاء عنوان كتاب أرسطو : في الشعرية ، ليدل على ارتباط موضوعه بهذا الضرب من فن القول الذي هو الشعر دون غيره ، فلا غرو إذا كان موضوع الشعرية متعلقا في بداية الأمر بقوانين صناعة الشعر ، كما هو الحال مع نظرية أرسطو في التراجيديا و الملحمة باعتبارهما شكلين من أشكال النظم الشعري ليتخذ بعدها مصطلح الشعرية دلالة أوسع ، ترتد به إلى معناه الاشتقاقي الأولي : (poiein) وذلك بجعل اسم الشعرية – كما يقول فاليري – " اسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر و الوسيلة " [2] . و لعل هذا التحول في الدلالة المصطلحية لـــ " شعرية " هو الذي أدى ، في نهاية المطاف إلى تمديد أفقها الدلالي ليتجاوز حقل الأدب ، و ذلك انطلاقا مما يحيل عليه أصلها الاشتقاقي : (poiein) من معنى الابتكار (création) . و هو السبب الذي جعل باحثين مثل عبد "السلام المسدي"، و " أحمد الجوة " يميلان إلى اقتراح مصطلح الإنشائية " مقابلا لـــ

[1]– يوسف محمد رضا، قاموس الكامل الوسيط، مكتبة لبنان، بيروت، 1997، مادة (faire)، ص 349.

[2]–ينظر ، تودوروف ، الشعرية ، مرجع سابق ، ص 23.

"poétique" بمعناها "الفاليري" لا الأرسطي ، لاشتراكهما معا في معنى "الابتكار" . غير أن هذا المصطلح المقترح لا يجانس المصطلح الغربي و لا يجاريه في عملية اشتقاقه بتجريد الاسم من الاسم و إن كان يوافقه في نواته الدلالية . و مع ذلك فهما لا يريان داعيا لمراعاة هذا المبدأ في الترجمة ، خشية أن يؤدي إلى إساءة فهم لفظ " الشعرية " في ذهن المتلقي العربي كأن يوحي لديه بأنه يخص الشعر دون أي جنس أخر من أجناس الكلام . لكننا نرى من جانبنا أن هذا التوجس الذي يشير إليه "عبد السلام المسدي"[1] ، بالنسبة إلى المتلقي العربي ، لا يسلم منه حتى المتلقي الغربي البعيد عن التخصص . و دليل ذلك أن الباحثين الغربيين أنفسهم يحذرون من الربط النقدي بين الشعرية و جنس الشعر، فالمسألة إذن لا تتعلق بنوع المتلقي ، بقدر ما تتعلق بأفق التلقي إذ يتوقف فهم المصطلح على اللحظة التاريخية للتلقي و امتزاج الوعي بما . فقبل " فاليري" كانت الشروح على هامش النص الأرسطي هي التي تحدد مفهوم "poétique" في حين تطورت دلالاته مع الرمزيين ثم الشكلانيين ثم البنويين انطلاقا من داخل النص الأرسطي ذاته.

و بناء على ما سبق، نرى أن مصطلح "poétique" مفتوح على دلالتين اشتقاقيتين أوليتين هما :

- الدلالة المتولدة من الربط بين(poésie) و «poétique» ، و هي الدلالة الأدبية بجعل الشعر موضوعا للمعرفة الأدبية.

- الدلالة المتولدة من الربط بين "poétique" و (poiein) ، و هي الدلالة اللغوية بجعل أشكال الإبداع مطلقا موضوعا للمعرفة.

[1]– ينظر أحمد الجوة ، المرجع السابق ، ص38

ب –الشعرية و النقد و التاريخ الأدبي :

إذا كنا سابقا قد حاولنا التمييز بين الشعرية و مفاهيم أخرى من قبيل " علم الأدب " و " النظرية الأدبية " فإنه يجدر بنا أيضا أن نميز بين الشعرية و مفهومين آخرين ، قد يتداخلان معها ، هما النقد الأدبي و التاريخ الأدبي . و مع أنها جميعا تتعلق بدراسة الأدب إلا أن كلا منها ، تتناول جانبا من جوانبه.

فالنقد الأدبي ، إذ يتناول بالدراسة النص الأدبي المفرد ، بوصفه أسلوبا خاصا في التعبير ، أو تجليا جماليا لطريقة في التعبير ، فانه يهدف إلى الكشف عن قيمته الجمالية بإصدار حكم جمالي ، بعد تحليله تحليلا منهجيا . فالمهمة النوعية التي يضطلع بها النقد هي " التقويم الدقيق لقيمة عمل ما ، جماليا ، في كل أطوار تحقيقه" [1] في حين تنظر" الشعرية " إلى نص معين بوصفه " تجليا لبنية مجردة"[2] ، أي أن هدفها ليس الكشف عن المتغير في الطريقة الخاصة في التعبير ، أي الخصوصية التعبيرية لمؤلف ما ، و إنما هدفها هو البحث عن الثابت في كل طريقة من طرائف التعبير، عن الكلي في الجزئي ، و عن العام في الخاص . و عليه فهي لا تهتم – و نعني الشعرية البنوية– بالكشف عن القيمة الجمالية للعمل الأدبي ، و إنما تهتم بوصف بنيته الأدبية و حسب. و مع اختلاف أسلوب كل منهما في مقاربة موضوعه ، إذ يميل النقد في كثير من الأحيان إلى استعارة لغة موضوعه الإبداعية في الوصف ، في حين تميل الشعرية إلى استعارة لغة النثر العلمي ، فإن النقد ينشغل بالسؤال الآتي : ما قيمة العمل الأدبي ؟ أما الشعرية ، فإن سؤالها الأساسي هو ما العمل الأدبي ؟ و مع كل هذا ، فان الشعرية لا تستغني عن انجازات النقد، في تبيّن معالم

---

[1]– انريك اندرسون امبرت، مناهج النقد الأدبي ، الترجمة الطاهر احمد مكي ، ط ثانية 1992، دار المعرف ، القاهرة ، ص 33.

[2]– تودوروف ، الشعرية ، مرجع سابق ، ص 20

طريقها ، " فكل تأمل نظري في الشعرية ، لم يغذ بملاحظات حول الأعمال الأدبية الموجودة ، لا بد له أن يكون عقيما و غير إجرائي " [1] ، و من ناحية أخرى ، فإن النقد لا يمكن أن يتقدم خطوة واحدة إلا باستعمال الأدوات التي يصطنعها المذهب" [2] . و عليه ، فان العلاقة بينهما – كما يعبر تودرووف – " هي بامتياز علامة تكامل " [3].

أما بالنسبة إلى ما يميز التاريخ الأدبي ، فإن موضوعه ليس تكوين الأعمال الأدبية و إنما تطورها التاريخي القائم على سيكولوجية الإبداع أو سيكولوجيته [4] أي أن موضوع التاريخ الأدبي ليس أنساق الأعمال الأدبية و إنما دراسة نسقها التاريخي الذي يكونها . و بعبارة أخرى ، فإن التاريخ الأدبي لا يتقاطع مطلقا مع الدراسة المحايثة التي تبحث عن إعادة تركيب النص فهذا النوع الأخير من الدراسة – الذي يمكن أن يستهدف الكشف عن نظام عصر أدبي برمته – يتناول موضوعه من الناحية التزامنيه ، في حين ينبغي للدراسة التاريخية أن تعالج موضوعها بالمرور من نظام عصر أدبي إلى آخر ، أي أن تتناوله من الناحية التطورية [5] .

و من هنا ، فان التاريخ الأدبي يميل إلى تفسير الوقائع التي أثرت في تطور الأدب على امتداد العصور ، فمؤرخ الأدب " يرى الأدب متحركا من خلال الأنواع أو العصور أو المدارس أو الشعوب "[6]، فيظهر لنا خصائص الحقبة الأدبية ، لا خصائص نص مفرد ، و ما طرأ من تغيرات بالانتقال من

[1]– المرجع السابق ، ص 24
[2]– نفسه ، ص 24
[3]– نفسه ، ص 24

[4] -voir ,Oswald Ducrot / Tzvetan Todorov, OP.cit , p 182.
[5] - voir ,Ibid ,p188
[6]– انريك اندرسون امبرت، المرجع السابق ، ص 21.

حقبة إلى أخرى . لذلك يمكن القول إن التاريخ الأدبي ينبغي أن يدرس الخطاب الأدبي ، لا الأعمال الأدبية على نحو يتحدد معه بأنه جزء من الشعرية " [1].

و عليه فان المهمة المنوطة بمؤرخ الأدب هي أن يحدد التغير الذي حدث داخل الخطاب الأدبي لعصر ما من حيث إجراءاته و وظائفه – كما يعبر الشكلانيون الروس – و هو ما يسمح للمؤرخ بإدراك التحولات التاريخية لأنظمة التعبير و وظائفها من عصر إلى عصر ، كما هو الحال مع عصور الأدب العربي ، فالقصيدة العربية عرفت تحولا لافتا للنظر في بنيتها التعبيرية إن على مستوى الشكل أو المضمون خلال مغامرتها التاريخية من العهد الجاهلي إلى العصر الحديث .

إذن فالتاريخ الأدبي يعنى أساسا بالتحولات التاريخية لأشكال التعبير ليحدد لنا التغير الأسلوبي الذي حدث ضمن حقبة أدبية أيا كانت العوامل التي أسهمت في انجازه . و من هنا ، يمكن القول إن التاريخ الأدبي يتناول موضوعه ضمن محور دياكروني ، فيعين لنا السمات و الخصائص العامة التي يتميز بها أدب عصر من العصور، في حين تتناول الشعرية موضوعها ضمن محور سانكروني ، فتكشف لنا الخصائص العامة الثابتة للنوع الأدبي في خصوصه ، أو للأدب في عمومه .

[1] - Oswald Ducrot / Tzvetan Todorov, OP.cit , p 189.

الفصل الثاني

الأصول المعرفية للشعرية البنيوية

تدين الشعرية في مقاربتها للظاهرة الأدبية إلى منهج في المعرفة العلمية ، اصطلح على تسميته بـــ" البنوية " (structuralisme) . و من هنا جاء الربط التصوري بين النظرية و منهجها في تركيبة المصطلح : الشعرية البنوية، لتتميز عن الشعريات المذهبية الأخرى . و لهذا يجدر بنا قبل تناول الأصول اللسانية و النقدية للشعرية البنوية أن نلفت النظر إلى أسسها الفلسفية في الثقافة الغربية الحديثة .

1 – الأصول الفلسفية ، من الظاهراتية إلى البنوية :

كان التجاذب بين الكوجيتو الديكارتي [1](cogito cartésien) و التجريبية العلمية في تاريخ الثقافة الغربية الحديثة يعكس التوتر بين منهجين في المعرفة ، منهج يقوم على الاستدلال للوصول إلى الحقيقة ، و آخر تطور حديثا منذ "الاورغانون الجديد" [2] لـــ "بيكون" ، و يقوم أساسا على الاستقراء . و قد أدت هذه الازدواجية المعرفية إلى رسم معالم التفكير الغربي على نحو تبدو معه كل معرفة ممكنة . و هو مسلك ، و إن بدا متناقضا ، إلا انه قاد إلى تعايش

---

[1]– تمثل المقولة الشهيرة لـــ " رنيه ديكارت " : " أنا أفكر ، إذن أنا موجود" المقدمة المنهجية الأولى للمعرفة ، في نظره، فالكوجيتو يؤكد الوجود الانطولوجي للذات في العالم ، و يحررها من الشك ، و يؤسس لإمكان المعرفة و قيام الفلسفة ، إذ يقول ديكارت في هذا المضمار : " .... و لكن سرعان ما لاحظت أنه ، بينما كنت أريد أن اعتقد أن كل شيء باطل ، فقد كان حتما بالضرورة أن أكون أنا صاحب هذا التفكير ، شيئا من الأشياء . و لما انتهيت إلى هذه الحقيقة : أنا أفكر ، إذن فانا موجود ، كانت من الإثبات و الوثاقة (و اليقين) بحيث لا يستطيع اللاأدريون زعزعتها ، بكل ما في فروضهم من شطط بالغ ، حكمت إني أستطيع مطمئنا أن آخذها مبدأ أول للفلسفة التي أتحراها "

رينية ديكارت ، مقال عن المنهج ، ترجمة محمود محمد الخضيري ، ط الثانية ،1968 ، دار الكاتب العربي للطباعة و النشر ، القاهرة ، ص 149.

[2]–الاورغانون الجديد (novum organon) هو جزء من كتاب ، كان ينوي "فرنسيس بيكون" انجازه تحت عنوان " الإحياء العظيم " – لكن هذا المشروع لم يتحقق منه إلا هذا الجزء المسمى " الاورغانون الجديد" ، آي " الآلة الجديدة" في إشارة واضحة إلى اورغانون أرسطو الذي بات آلة قديمة بالية غير صالحة للعصر الحديث. و في هذا الكتيب المشهور الذي نشر في عام 1620، يضع " بيكون" أسس المنهج الاستقرائي للعلوم التجريبية. و هكذا اقترن اسم "بيكون" بالحركة العلمية الحديثة .ينظر يمنى طريف الخولي ، فلسفة العلم في القرن العشرين ، مجلة عالم المعرفة ، العدد 264، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب ، الكويت ، 2000، ص 63، 64.

تاريخي لأشكال متباينة من الخطابات المعرفية ، المتولدة عن تناقض مرجعي انطولوجي ، في تاريخ الثقافة الغربية . و يصف لنا "ميشال فوكو" هذه الأزمة التاريخية في مشهد المعرفة الغربية بقوله : " إذا صح أن الإنسان [الغربي] هو في العالم محل ازدواجية تجريبية – متعالية ، و أنه يجب أن يكون تلك الصورة المتناقضة حيث تفضي مضامين المعرفة التجريبية ، انطلاقا من ذاتها ، بالشروط التي جعلتها ممكنة ، فيكون معنى ذلك أن الإنسان لا يمكن أن يعطي ذاته من خلال الشفافية المباشرة و المطلقة للكوجيتو ، و لا يمكنه أيضا أن يتواجد في الموضوعية الجامدة التي يتصف بها، أساسا ، كما لن يقدر على الوصول إلى إدراك الذات " [1]. و هكذا يبدو الوضع الانطولوجي للإنسان الغربي في صورته الاغترابية تلك، متذبذبا بين نزوعين ، نزوع ميتافيزيقي ، متعال ، و آخر موضوعي تجريبي ، فلا هو يستطيع أن يستنبط وجوده من ذاته ، و لا هو قادر أن يلتمسه خارج ذاته . لذلك لم يكن ثمة بد من الركون لخطاب تصالحي مؤقتا " خطاب يكافح للإبقاء على كل من التجريبي و المتعالي منفصلين، مع أنه يسمح في الوقت عينه بالتوجه نحو الاثنين معا ، خطاب يسمح بتحليل الإنسان كذات ، أي كحيز لمعارف تجريبية قريبة كل القرب مما يجعلها ممكنة ، و كشكل بحت ، حاضر على الفور لهذه المضامين "[2] . أي أنه يكرس في النهاية ضربا من الديالكتيك ، تتجذر فيه معا خبرة الجسد و خبرة الثقافة في إطار نظرية للذات [3] . و مع ذلك بقي هذا الشرخ المعرفي قائما في الوعي الفلسفي الغربي ، فتارة يفضي إلى أولوية الذات المدركة و تعاليها ، و طورا

---

[1]– ميشال فوكو، المرجع السابق ، ص 267.

[2]– نفسه ، 266

[3]– ينظر نفسه ، ص 266

آخر يفضي إلى أولوية الموضوع المدرك [1] . و هكذا أدى هذا الانقسام بشأن التصديق و مصدره الأساسي إلى ظهور خطين فلسفيين يختلفان ابستيمولوجيا كل الاختلاف ، " فالانطلاقة من بطون الذات انتهت الى المثلنيّة ، كما أن الانطلاقة من فروقية الموضوع أفضت إلى الوقعنية "[2] . و بعبارة أخرى ، فان الصدور عن الذات بوصفها مصدر المعرفة و معيار قيمتها أسس للفلسفة المثالية (القائلة بسبق الماهية للوجود) ، أما الصدور عن التجربة بوصفها مبدأ جميع المعارف البشرية ، فقد أصّل للفلسفة المادية (القائلة بسبق الوجود للماهية). و عليه فقد " عاد الخيار القديم ليفرض على العقل الحديث " [3] ، و ذلك بالفصل الانطولوجي بين الذات و الموضوع في تكوين الوجود . لكن معايشة العقل الغربي الحديث لهذه الثنائية الضدية كان يجد مبرره الثقافي في الحركة العقلانية [4] التي نمت بأروبا خلال عهد التنوير و ارتبطت بالابتعاد عن العقيدة

---

[1]– يمثل الموقف الأول أي المثالي كل من " برادلي " في مثاليته الواحدية ، " و كانط " في مثاليته النقدية و "هيجل " في مثاليته الجدلية ، أما الموقف الثاني اي التجريبي فيمثله في طليعة الماديين المبشرين به كل من "دافيد هيوم " و " جون لوك" . و قد اتخذ هذا المذهب صيغا عدة في حقل الفلسفة و العلوم الانسانية ، مع الوضعية العلمية و الوضعية المنطقية ، و المادية الجدلية ،و البراغماتية و الوجودية الالحادية ، و علم النفس التحليلي ، و سوسيولوجيا دوركايم و غيرها من الحقول المعرفية المعاصرة . أما الموقف الإسلامي ، فهو موقف عقلي أي مثالي " ترتكز عليه الفلسفة الإسلامية و طريقة التفكير الإسلامي بصورة عامة " كما يقول محمد باقر الصدر في كتابه : فلسفتنا ، ط. الخامسة عشرة ، 1989 ، دار التعارف للمطبوعات ، بيروت ، ص 63.

- انطوان خوري ، مدخل الى الفلسفة الظاهراتية ، ط.أولى ، 1984 ، دار التنوير للطباعة و [2]النشر ، بيروت ، ص. 39 .

[3]- انطوان خوري ، المرجع السابق ، ص. 39 .

2 – تعني العقلانية بوجه عام " مجموعة من الأفكار تفضي إلى الاعتقاد بان الكون يعمل على نحو ما يعمل العقل حين يفكر بصورة منطقية و موضوعية . و لهذا فان الإنسان يمكنه في نهاية الأمر أن يفهم كل ما يدخل خبرته مثلما يفهم ، على سبيل المثال ، مشكلة رياضية أو ميكانيكية بسيطة و أن ذات القدرات العقلية التي كشفت للإنسان سبيل صنع و استخدام و تشغيل و إصلاح أي آلة منزلية سوف تكشف للإنسان في نهاية المطاف كما يأمل المفكر العقلاني السبيل لفهم كل شيء عن الموجودات الأخرى "

كرين برينتون ، تشكيل العقل الحديث ، ترجمة شوقي جلال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2004، ص 70.

المسيحية أو الفصل بين الدين و الدولة . و أيا كان الأساس الانطولوجي للموقف الثقافي الغربي ، سواء بالعبور من الذات إلى الموضوع أم من الموضوع إلى الذات ، فإنه يبقى في التحليل النهائي، موقفا مندرجا ضمن النزعة العقلانية التي جعلت البحث عن الحقيقة هدفا أساسيا لها ، بعيدا عن التفسير الديني (المسيحي) . و مع أن التوجه الميتافيزيقي للفلسفة الغربية أخذ ينحسر لصالح تعاظم سلطة العلوم التجريبية و الفلسفات المادية في العصر الحديث إلا أن السؤال الانطولوجي ظل يواجه العقل الغربي المنقسم على نفسه في ظل تغييب الطرح اللاهوتي للعصور الوسيطة .

و من هنا جاء الرد الظاهراتي برفض الموقف الكلاسيكي لنظرية المعرفة ، و طرح مقاربة الوعي في علاقته بظواهر الوجود فقد قام " هوسرل" [1] بتفنيد مقولات المذهبين التجريبي و السيكولوجي السائدين في زمانه من خلال كتابه : "الفلسفة علما دقيقا "[2] . و طرح بدلا من ذلك منهجا جديدا وصفيا في المقام الأول " يهدف إلى إقامة نظام سيكولوجي قبلي (apriori) يكون بمثابة ركيزة

[1]– ادموند هوسرل /Edmaund Husserl (1859–1938) هو فيلسوف ألماني و مؤسس الفلسفة الظاهراتية ، كان لاكتشافه المنهج الظاهراني أثره البالغ و الحاسم في الفكر المعاصر، فمن رحم فلسفته تولدت الوجوديات المعاصرة. و قد وجد منهجه الفلسفي تطبيقات عديدة في شتى الحقول المعرفية فقد طبقه " ماكس تشلر" في علم القيم ، و " رودلف اوتو" في علم الأديان المقارن ، و " نيقولاي هارقان" في دراسته للأخلاق ، كما أفاد منه أيما إفادة الوجوديون المعاصرون أمثال "جان بول سارتر" ، و "ميرلوبونتي" ، و خصوصا "مارتن هيدجر" ، كما يدين له منظرو الهرمينوطيقا بالفضل الكبير في تأسيس مقارباتهم النقدية أمثال "رومان انكاردن" و "غادامير" .
- Voir, Gérard Granel ,Husserl Edmand ,Universalis ,2004.

[2] - هو كتاب يطلق عليه الباحثون اسم مقال "اللوغوس " نسبة الى مجلة اللوغوس التي نشر فيها . و يشكل هذا الكتاب من الناحية الزمنية مرحلة انتقالية في تفكير "هوسرل" ، من الظاهريات الوصفية ، إلى الظاهريات المتعالية . و هذا المقال الذي كتبه "أشبه شيء ببيان الحركة الظاهراتية كلها".
ينظر هسّرل ، الفلسفة علما دقيقا ، مقدمة المترجم محمود رجب ، ط.أولى ، 2002 ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ص. 05 .

متينة لإقامة علم نفس تجريبي من جهة و لوضع فلسفة كلية شاملة تكون بمثابة " معيار " لفحص منهجي لسائر العلوم من جهة أخرى ".

و خلاصة مذهبه في المعرفة أن الوجود ينبغي النظر إليه بوصفه متضايفا مع الوعي أي مقترنا به ، و أن موضوع المعرفة هو ظاهر أشياء الوجود لا الماهيات الثابتة كما عند أفلاطون ، و لا الانطلاق من الكوجيتو الديكارتي بافتراض قبليات فطرية ، و لا مقولة الشيء في ذاته كما عند "كانط" ، على الرغم من تأثر " هوسرل " بهؤلاء الفلاسفة ، لكنه اختلف عنهم بتجديد موضوع المعرفة على أنه الظاهرة ، و هي كل ما ينكشف للوعي، و بذلك فهي التي ينبغي أن تحل موضوعا مطلقا للمعرفة الفلسفية إذا أريد للفلسفة أن تغدو علما يضاهي العلوم التجريبية في دقتها و إحكامها . و من هنا فان مهمة الفينومينولوجي هي وصف الظاهرة كما تتجلى للوعي . و أولى الملاحظات التي يسجلها " هوسرل" في صياغته للعلاقة التجريبية المعيشة بين الوعي و الواقع أن " كل فعل معيش يتوجه إلى شيء فإذا الإدراك إدراك لشيء و التمثل تمثل لشيء و التذكر تذكر لشيء و التوقع توقع لشيء و الحكم حكم بشيء و الحب حب لشيء و الأمل أمل بشيء ...." [1] . و يعني هذا أن الطابع الذي يميز الوعي هو طابع قصدي بوصفه ارتباطا إدراكيا بشيء على نحو دائم أيا كانت طبيعة هذا الشيء مادية أو معنوية . و عليه ، فان مبدأ القصدية هو إحدى سمات الفعل الإدراكي " حين تكون الذات قاصدة ، و يكون الشيء مقصودا و يكون كلاهما متضمنا بالتبادل " [2] . و لا يعني هذا أن قصديه الوعي هي من قبيل إلحاق الشيء به من الخارج كشيء يمكن أن يستغني عنه الوعي ، فالوعي

[1]– أنطوان خوري ، المرجع السابق ، ص 40.

[2]– نبيل راغب، المرجع السابق ، ص 429.

"منذ البداية ، و بحكم ماهيته الإدراكية ، دائما إدراك لشيء (...) و هكذا بالنسبة لسائر أفعال الوعي " [1] . و من هنا يكتسب الوعي و حدته من خلال هذه القصدية أو الإحالة المتبادلة فتنتفي بذلك ثنائية الداخل و الخارج ، إذ يعتمد كلاهما في وجوده على الأخر من حيث كون الذات مدركة ، و أشياء العالم هي موضوع هذا الإدراك ، و ذلك من خلال وسيط هو القصدية . أما هدف الفعل القصدي للوعي فهو إدراك المعنى الجوهري للظاهرة أو ماهيتها بواسطة العيان المقولي[2] أو الحدس الذي يتوسله الإنسان لإدراك الخصائص الفردية للشيء و التي تجعل هذا الشيء دون غيره أو سواه[3].

و عليه فالوصف الظاهراتي لموضوعات الوعي ، يستهدف إدراك الماهيات أي الدلالات الجوهرية للظاهرة المتجلية المحسوسة المعيشة و المجربة أي أن عمل الوعي يقوم في تلاحمه بعالم الظواهر باشتقاق ماهياتها و الارتقاء بها إلى مستوى المعقولات بعد اختزالها و تجريدها من ماديتها فلا يبقى من ظواهر الوجود إلا معاينة الكلية الباطنة في الوعي [4] .

و مع أن فلسفة " هوسرل " تحاول أن تتموقع وسطا بين المثالية و التجريبية لأجل أن تكون فلسفة واقعية إلا أن تأكيدها تعالي الوعي بوصفه قصدية ، و ذلك حين تعلق الوجود فتختزله [5] و تضعه بين أقواس ، قد أدى بها

---

[1]– أنطوان خوري ، المرجع السابق ، ص 40

[2]– العيان المقولي هو إدراك مباشر للشيء من حيث هو هو ذاته حاضر للوعي. لذلك يتميز بقدر من البداهة يتناسب مع نمط حضور الشيء . و يختلف مفهوم العيان المقولي عند هوسرل عن مفهوم المقولة عند "كانط" فالأول يعني به الإدراك الحي المرتبط بتحصيل الدلالة الجوهرية للشيء و المدرك أي تحصيل ماهية الشيء كما يتجلى للوعي في جزئيته الظاهرة .أما الثاني فيقف به عند حدود الإدراك الحي و حسب . ينظر المرجع السابق ، ص 42.

[3]– ينظر نبيل راغب، المرجع السابق ص 427

[4]– ينظر فؤاد كامل ، المرجع السابق ، ص 165، 166.

[5]– يرتبط التعليق بالاختزال عند هوسرل ، فالتعليق يعني التوقف عن الحكم ، و ذلك بأن يضع الوعي عناصر معينة في المعطى بين أقواس ، لا تستدعي اهتمامه ، و هو ما يمكن التعبير=

في نهاية المطاف إلى أن تغدو" اتجاها ميتافيزيقيا حقيقيا ، هو في واقع الأمر اتجاه نحو نوع من المثالية بل المثالية المتطرفة حين (تحيل) الكون إلى أفكار (...) هي المضمون الباطني للشعور ، و لا (تعترف) بنمط من المعرفة اليقينية سوى " مشاهدة الماهيات " [1].

و هكذا كان هدف "هوسرل " الكشف عن بنية كونية للوعي الإنساني على نحو يجعل كل أنساق الوعي البشرية تصدر عنه بوصفه بنية ثابتة ترتد بدورها إلى أنا عليا مطلقة هي أنا الله[2].

يقودنا هذا التحليل الموجز لمنهج " هوسرل " الفينومينولوجي من طوره الوصفي إلى طوره المثالي (الترانسندنتالي) إلى استنتاج بعض الأمور التي تبدو لنا موضع تقاطع نظري بين المنهج الظاهراتي و المنهج البنوي .

1 – إذا كان المنهج الظاهراتي ، كما تجلى عند "هوسرل" قد انتهى إلى القول بوجود بنية ماهوية للوعي ، تتصف بكونها نسقا متعاليا ، يستمد معقوليته من النموذج الماهوي (الدلالي) ، فإن المنهج البنوي انتهى هو الآخر إلى القول بوجود بنية ماهوية للظواهر تتسم بتعاليها ، لكنه بخلاف المنهج الظاهراتي ، يستمد معقوليته من النموذج اللغوي .

2 – كلاهما يقدم نفسه بوصفه منهجا علميا وصفيا يتحرى الدقة و الإحكام و الموضوعية و يتجرد من الأحكام المسبقة .

=عنه بالاختزال " الماهوي " الذي يستبعد كل معرفة سابقة بموضوع الوعي. و هو ما يؤدي في النهاية إلى اختزال متعال لا يكتفي بوضع الوجود بين أقواس ، و إنما بتعليق كل ما لا يمت إلى الوعي الخالص بصلة . ينظر أ.م. بوشنسكى، الفلسفة المعاصرة في أوروبا ، ترجمة عزت قرني، مجلة عالم المعرفة ، العدد 165، سبتمبر 1992، المجلس الوطني الثقافي و الفنون و الأدب ، الكويت، ص 186، 187

[1]–فؤاد كامل ، المرجع السابق ، ص 165.

[2]–ينظر نفسه، ص 165

3 – كلاهما يميل إلى اختزال ظواهر الوجود ، و ذلك وفقا لمنهجيته الخاصة ، ففي حين يقوم المنهج الفينومينولوجي بتعليق العناصر التي لا تجتذب اهتمام الوعي في المعطى ، و يكتفي بالتأسيس الماهوي للظاهرة في زمنيتها ، فإن المنهج البنوي يقوم هو أيضا على اختزال الظاهرة ، و اشتقاق نسقها الماهوي ، لكنه يجردها من بعدها الزمني. لذلك تتناول البنوية الأدب في عمومه ، في حين تتناوله الظاهراتية في خصوصه.

4 – كلاهما ينطلق من المنطق العقلاني الذي يفترض إمكان إخضاع ظواهر الوجود إلى مقولات العقل، ففي حين نادت فينومينولوجيا " هوسرل" بإمكان قيام علم للوعي ، اتجهت البنوية إلى الدعوة لقيام علم الدليل على الرغم من تشديد العلم الأول على الدلالة ، بخلاف العلم الثاني الذي يشدد على الدال .

5 – كلاهما (المنهج الفينومينولوجي و المنهج البنوي) يتجاوز الإشكالية الانطولوجية التقليدية حول علاقة المادة بالوعي ، أو ما يعرف في الحقل الفلسفي بسؤال الأسبقية : الماهية أو الوجود . لذلك ذهب "هوسرل" إلى الربط " القصدي " بين الوعي و الواقع و نفي ثنائية الداخل و الخارج ، و إن كان في مرحلته "الترانسندنتالية" انتهى مثاليا ميتافيزيقيا . أما البنوية فقد " أبقت على مرونة قصوى في شأن هذه القضية فكان مألوفا في التطبيقات البنيوية أن ترى من يفسر بنية الظواهر من خلال استقرائه لبنيتها " [1] ، و إن كنا نعتقد أن مقولة الدليل منفصلا عن المرجع تجعل من البنوية منهجا عقليا محايثا في

[1]– عبد السلام المسدى ، قضية البنيوية ، دراسة و نماذج ، ط.أولى ، 1991 ، وزارة الثقافة ، تونس ، ص 32،31.

مقاربته لظواهر الثقافة ، و ذلك قبل أن تتحول مع الجدلية التاريخية من مقولة النسق اللغوي إلى مقولة النسق التاريخي ، كما هو الحال مع البنوية التكوينية [1]

6 – مع أن النهجيين ينطلقان من الظاهرة في بعدها الخاص المادي أو المعنوي تساوقا مع النظرة العلمية ، التجريبية ، بخلاف المنهج الصوري الأرسطي إلا أنهما يختلفان في الغاية ، فالمعرفية فالظاهراتية تقف عند حدود الكشف عن ماهية الخاص باستخدام الآليات الفينومينولوجية للوعي ، أما البنوية فقد اعتمدت على ترتيب جديد لعلاقة الخاص بالعام فالخاص هو تشكيل نوعي و لكن بنيته الخفية لا بد أنها تنتمي إلى نسق يستوعب الفردي بمختلف تكشفاته و هذا النسق هو الكلي "[2] . و عليه فالإدراك الفينومينولوجي للقصدية مثلا يتوقف عند دلالاتها الخاصة المستترة وراء ثغرات النص ، أما الإدراك البنوي فيهدف إلى الكشف عن البنية الشعرية العامة المستترة وراء ظاهر القصيدة . و بعبارة أخرى نقول إن هدف الفينومينولوجي هو الكشف عن المدلول (الخاص) أما هدف البنوي فهو الكشف عن طبيعة الدال (النسق العام).

و مع كل هذا فان تأثير فينومينولوجيا " هوسرل" يبدو واضحا في فكر الشكلانيين الذين أسهموا بمواقفهم النقدية و طروحاتهم النظرية في رسم معالم الطريق نحو الشعرية البنوية مع الفرنسيين ، دون أن يعني هذا وجود اختلافات جوهرية بين الموقف النبوي و الموقف الشكلاني [3]

---

[1] – تشترك البنوية مع الماركسية في التسليم بأن الأفراد لا يمكن فهمهم بمعزل عن وجودهم الاجتماعي ، فالماركسيون يعتقدون بان الأفراد حاملون لأوضاع في النسق الاجتماعي و ليسوا فاعلين أحرارا ، أما البنويون ، فيعتقدون بان الأفعال و الأقوال الفردية لا تكتسب معناها إلا من الأنساق الدالة التي تنتجها . ينظر رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور ، مرجع سابق ، ص 65،66.

[2]- عبد السلام المسدي ، المرجع السابق ، 32 .

[3]– إن التأثير الظاهراتي في الشكلانيين (حلقة براغ تحديدا) هو الذي جعل الموقف الشكلاني يختلف في نهاية المطاف عن الموقف البنوي – كما سنبين لاحقا – على الرغم من التقاطعات اللافتة=

و يتمثل تأثير "هوسرل" في بعض المنظرين الشكلانين ، و على وجه التحديد "جاكسبون" ، من خلال تمييزه المثمر بين "الشيء" و هو الظاهرة غير اللفظية التي تشير إليها الكلمة و بين "المدلول " أي كيفية تقديم الشيء أي أن المدلول عند " هوسرل" ليس عنصرا من الواقع و إنما هو جزء و قطعة من الدليل اللغوي [1] . و عليه فقد نتج عن هذا المفهوم "الهوسرلي " للعلاقة بين الظاهرة و الدلالة – كما فهمها الشكلانيون – أمران، فالأمر الأول هو " انه لا وجود لشعر مهما ابتعد هذا الشعر عن الموضوعية يمكنه أن يتجاهل المعنى "[2] ، و هو ما يمكن التعبير عنه بانعتاق المدلول حين يفقد صلته المباشرة بالمرجع و مع ذلك يبقى محافظا على حضوره بطريقة ما [3] ، و الأمر الثاني يتمثل في " أن المشكلة لا تتلخص في انعتاق المدلول و إنما في استقلاله عن المرجع "[4] . و لعل هذه النتيجة (انفصال المدلول عن الشيء) هي التي ستؤدي بالشكلانيين إلى وعي جديد للظاهرة الأدبية و ذلك بفصل المدلول عن المرجع و دمجه داخل الدليل اللغوي و إدراكه ضمن علاقته بالمكونات الصوتية و الصرفية للغة. و لذلك نظر الشكلانيون إلى أن سمة الشعر بوصفه خطابا منفردا لا تتحدد

=للنظر فيما بينهما إذ شكل الفكر الشكلاني مرجعا من المراجع الأساسية للمنهج البنوي في الأدب . يقول جاكسون في تفسيره المنطقي للعلاقة بين الدلالة و الشيء منتحيا رأي أستاذه "هوسرل" :" لماذا وجب التأكيد أن الدليل لا يلتبس بالشيء ؟ لأنه إلى جانب الإدراك المباشر للمطاقبة بين الدليل و الشيء (أ هو أ,) ، فان الإدراك المباشر لغياب هذه المطابقة (أ ليس هو أ,) ضروري . هذا التعارض حتمي ، إذ بدون تناقض لا وجود لمجموع منسق من المفاهيم ، ولا وجود لمجموع منسق من الدلائل ، و العلاقة بين المفهوم و بين الدليل تصبح آلية، و يتوقف سير الأحداث و يموت الوعي بالواقع ".

رومان جاكسون ، قضايا البشرية ، ترجمة محمد الولي ز مبارك حنوز ، ط أولى 1988، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ص 20.

[1]– ينظر فكتور ايرليخ ، المرجع السابق ، ص 28.

[2]– نفسه ، ص28.

[3]– ينظر نفسه، ص 29.

[4]– نفسه،ص29.

في غياب المدلولات و إنما تكمن في تعددها ، نتيجة تراخي العقدة الرابطة بين الدليل و الشيء في الخطاب الشعري [1].

إن تعالي الوعي كما انتهى إلى ذلك "هوسرل " في مرحلته "الترانسندنتالية" من خلال الاختزال المتعالي ، يشبه إلى حد ما تعالي الدليل اللغوي عند الشكلانيين من خلال مقولة الأدبية لـــ "جاكسبون" . فالعالم بوصفه مادة العمل الأدبي موجود ، لكن وجوده يغدو معلقا داخل الوعي الشعري بتشكيله جماليا داخل اللغة ، فلا يكتسب العالم معناه و حضوره الظاهراتي إلا من خلال الأنا الشعري المتعالي [2] . و من هنا يمكن القول إن علاقة العمل الأدبي بالواقع في نظر الشكلانيين هي علاقة ظاهراتية تكتسب مسوغها الظاهراتي من خلال اختزال الوعي الشكلاني للأدب في الأدبية و تعليق كل ما لا يمت بصلة إلى كينونتة الجوهرية . فالظاهرة الأدبية على هذا النحو يتحدد معناها و وجودها النوعي بالنسبة إلى أشياء الوجود الأخرى من جهة الأدبية لا من الجهات الأخرى" المعلقة " . و هكذا فـــ" الاهتمام بما هو مخصوص أي بما هو أدبي خالص هو أصل النزعة التي تسوي الأدب بالأدبية و التي تختزل الأدب إلى سماته المميزة "[3] عند الشكلانيين في بداية أمرهم . لكن تأثرهم بضغوط الواقع الايديولوجي (الماركسي) السائد آنذاك في بيئتهم المحلية جعلهم مضطرين في النهاية إلى التسليم بأن هناك فترات في تاريخ الأدب تكتسي فيها الاعتبارات الايديولوجية أو الاجتماعية أهمية بالغة بحيث ينبغي للناقد أخذها

---

[1]– ينظر المرجع السابق، ص 29.

[2]– يقول "هوسرل" في التعليق المتعالي للظواهر : " إن العالم الموضوعي الموجود بالنسبة لي ، العالم الذي كان دائما و سيبقى موجودا بالنسبة لي ، العالم الوحيد الذي يمكن وجوده إطلاقا بالنسبة لي – هذا العالم– بكل ما فيه من موضوعات إنما يستمد ، كما قلت كل معناه و إنّيته بالنسبة لي مني أنا بصفتي الأنا المتعالي الذي لا يبرز إلا من خلال التعليق الفينومينولوجي المتعالي ".
ينظر انطوان خوري ، المرجع السابق ، ص 161.

[3]– فكتور ايرليخ، المرجع السابق ، ص 50.

بعين الاعتبار"[1]. و مع ذلك يظل الاعتبار التاريخي للموقف الشكلاني بمراعاة الجوانب الاجتماعية و الايديولوجية في العمل الأدبي لا يعني التزاما ايديولوجيا على الإطلاق بقدر ما يعني تكيفا مع الواقع التاريخي إذ يتعارض مفهومهم للأدب مع المفهوم الماركسي الذي يشدد على أهمية النسق التاريخي الاجتماعي المكون لوعي المؤلف بدلا من النسق الأدبي [2] . لكن اهتمامهم بوعي المؤلف يرتد إلى تأثر "جاكسون بفينومينولوجيا "هوسرل" تحديدا ، و هو ما تؤكده "هولنشتاين" بوصفها للذات عند "جاكسبون" بأنها ذات هوسرلية و أن بنيويته ذات نزعة هوسرلية لاعتمادها الإرجاع إلى الذات [3] . و من هنا اتجه "جاكسون " في سنة 1933 إلى صياغة التوجيه المنهجي الجديد القائل بتميز الوظيفة الجمالية أكثر من القول بانفصال الفن [4] ، و هو ما عدّ توجها جديدا نحو الانفتاح على العناصر الأخرى المكونة للأدب و ذلك بالنظر إلى الأدب بوصفه كلية دينامية ، يمثل فيها مفهوم الأدبية الخاصية الإستراتيجية المهيمنة . و عليه فقد غدا ممكنا – من وجهة النظر هذه – أن يتناول الناقد بالدراسة ذات المبدع على أن تكون هذه الدراسة من منظور أدبي. و هكذا لم يعد العمل الأدبي " يحدد بوصفه حشدا من الأدوات الشعرية و إنما حدد بوصفه بنية معقدة و متعددة الأبعاد تحتويها وحدة الغاية الاستيطيقية"[5] .

---

[1]–المرجع السابق ،ص 51.

[2]– ينبغي أن نشير هنا إلى أن النقد الذي وجهه الماركسيون للشكلانية و في مقدمتهم " تروتسكي " من خلال كتاب "الأدب و الثوره" جعل "شلوفسكي " في النهاية يسلم نفسه للواقعية الاشتراكية.

ينظر عدنان بن ذريل ، النص و الأسلوب بين النظرية و التطبيق ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2000، ص 25.

[3]– إيلمار هولنشتاين ، رومان ياكبسن و البنوية الظاهراتية، ترجمة عبد الجليل الأزدي ، ط. الأولى، 1999، مطبعة النجاح ، الدار البيضاء ، المغرب ص45.

[4]– فكتور ايرلنخ ، المرجع السابق ، ص 51.

[5]– نفسه ، ص 51.

و لعل هذا التوجه الجديد لدى الشكلانيين حسم إلى حد كبير مشكلة التناقض بين الشكل و المحتوى ، أو بعبارة أخرى، بين البنية و الوظيفة ، فتجاوز هكذا الشكلانيون النظرة الحسية الساذجة التي كانت تفرض عليهم التوقف عند حدود المستويات الصوتية و الصرفية و الإيقاعية للغة في العمل الأدبي، إلى الاعتراف بالمكونات العقلية الأخرى متأثرين في ذلك بالمنظور الفينومينولوجي ، الذي يوحد بين الوعي و الظاهرة المعطاة من جهة و يرتقي بالظاهرة إلى مستوى الوعي الخالص فيجردها من موضوعيتها الحسية من جهة أخرى .و هكذا لو يتوقف اهتمام الشكلانييين عند حدود البنية الشكلية للدليل و إنما تجاوزوها إلى الاهتمام بوظيفته . و من هنا أمكن إدراك العمل الأدبي في أبعاده المتعددة (وظائفه المتعددة) ، و من ثم تحديد خصوصيته في هيمنة الوظيفة الشعرية ، كما أوضح ذلك جاكسون في كتابه قضايا الشعرية ، إذ يقول "إننا لا ننادي لا تينيانوف و لا مكاروفسكي و لا شلوفسكي و لا أنا ، بأن الفن يكتفي بنفسه. إننا على العكس من ذلك نبين أن الفن لبنة في الصرح الاجتماعي ، و مكوّن متعالق مع المكونات الأخرى ، مكون متغير لأن دائرة الفن و علاقتها بالقطاعات الأخرى للبنية الاجتماعية تتغيران جدليا بدون انقطاع . إن ما نؤكد عليه ليس انعزالية الفن و إنما نؤكد على استقلالية الوظيفة الجمالية "[1] . و لعل الربط بين مستويات العمل الأدبي على هذا النحو يفسر تطور موقفهم من النظرية الحسية إلى شيء من النظرة العقلية ، من المفهوم الضيق " للأدبية "إلى المفهوم الواسع "للوظيفة" الذي يؤكد التفاعل الدينامي بين العناصر المشكلة للعمل الأدبي. و هو ما يشير إليه أيضا موكاروفسكي بقوله :

[1]– رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي و مبارك حنوز ط أولى 1988 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ن المغرب ، ص 19

" إن العلاقات المتبادلة بين جميع عناصر العمل الشعري سواء كانت محققة أو غير محققة ، هي التي تخلق بنيته ، و هذه البنية دينامية تحتوي على كل من نزعات التقارب و التباعد ، و هي ظاهرة فنية لا يمكن تناولها بصورة جزئية لأنه لا قيمة لأي عنصر من عناصرها إلا في علاقته بالكل "[1] .

و مع كل هذا فان تغليب "جاكسبون" – رمز الحركة الشكلانية – للوظيفة الشعرية في العمل الأدبي بوصفها المحدد الجوهري لأدبية النص ، و اختزالها في المظهر الصوتي خصوصا و اللساني عموما ، يؤكد – بما لا يدع مجالا للشك– نزوعهم نحو النظرة الحسية بوصفها مبدأ معرفيا أوليا لإدراك الخصوصية الأدبية . فلقد استنتج "جاكسبون" من خلال دراسته لشعر المستقبليين " أننا يمكن أن نرى في تاريخ شعر كل الأزمنة و كل البلدان أن الصوت وحده هو المهم بالنسبة لكل الشعراء "[2] . و عليه فإن العنصر الصوتي سيمثل ركيزة أساسية في تكوين رؤياه النظرية و النقدية للشعر لاحقا، على الرغم من تداركه للعناصر الأخرى المكونة للأدب كما يتجلى ذلك في نظريته المتعلقة بوظائف اللغة و عواملها التواصلية.

و يمكن أن نتبين التأثير الفينومينولوجي في الفكر الشكلاني من خلال إيلائهم أهميته بارزة للمظهر الصوتي خصوصا و اللساني عموما في الخطاب الأدبي ، بوصفه قابلا للإدراك المباشر للوعي و من هنا عني الشكلانيون بالمظهر اللفظي أكثر من عنايتهم بالمظهر الدلالي . و لا شك أن تسميتهم

---

[1]– ليونارد جاكسون ، بؤس البنوية ، ترجمة ثائر ديب ، ط أولى ،2001، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ص 110.

[2]– ينظر محمد الماكري ، الشكل و الخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، ط أولى 1991، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ص 200،201

بالشكلانيين مردها إلى تقديمهم للشكل على المضمون[1] . فإقرار جاكسبون " باستحالة التفكير في اللغة و خصوصياتها دون عودة إلى المادة الصوتية حتى و إن كان الجوهري في اللغة غريبا عن الطابع الصوتي للدليل اللساني "[2] يؤكد هذا النزوع نحو تغليب الجانب الفيزيقي الملموس للدليل اللساني على الجوانب الأخرى. فمعرفة الخطاب الأدبي ظاهريا لا يتم عند الشكلانيين ، و خصوصا حلقة براغ إلا من خلال وعي الجانب الملموس للدليل الأدبي ، فالصلة المباشرة و التبادلية بين الظاهرة الأدبية و إدراكها يتحدد على هذا النحو أي بادراك محسوسية الدليل الأدبي في تمظهراته الصوتية و الإيقاعية و الصرفية و العروضية.و هو ما يوضحه " تيري ايغلتون" في تحديده لمفهوم الوظيفة الشعرية عند جاكسبون بقوله: " الشعري يكمن بالدرجة الأولى في كون اللغة موضوعة في نوع من علاقة الوعي بالذات مع نفسها ، فالأداء الشعري للغة "يعزز محسوسية العلامات " ، يجذب الاهتمام إلى خصائصها المادية بدلا من مجرد استخدامها لمقابلات في الاتصال " [3]. و مع هذا النزوع الشكلاني نحو التشديد على أهمية الدليل في حد ذاته يتكرس عندهم نوع من تعميق التناقض بين الدليل و مرجعه على الرغم من اعترافهم بالأبعاد الأخرى للفن و عدم انعزاليته طبقا لقول جاكبسون في هذا الشأن : " و ليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة بل هي فقط وظيفته المهيمنة و المحددة(...)

---

[1]– رفض الشكلانيون هذه التسمية التي أطلقها عليهم خصومهم لوصف منهجهم في مقاربة الخطاب الأدبي ، كما فعل ايخنبارم في رده عليهم ، إذ فضل أن يوصف منهجهم بالمورفولوجي ، أو أن يوصفوا بالتمييزيين. ينظر فكتور ايرليخ ، المرجع السابق، ص 13

[2]– ينظر محمد الماكري ، المرجع السابق ، ص 76.

[3]– تيري ايجلتون، مقدمة في نظرية الأدب ، ترجمة أحمد حسان ، سلسلة كتابات نقدية ، العدد 11 ، سبتمبر 1991 ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة، ص 123.

و من شأن هذه الوظيفة التي تبرز الجانب الملموس للدلائل أن تعمق بذلك الثنائية الأساسية للدلائل و الأشياء "[1]

و عليه، فالشكلانيون ، إذ يفصلون بين الكلمات و الأشياء ، يؤكدون في الوقت نفسه – كما يوضح ذلك ايغلتون– الوحدة البنوية للعمل الأدبي ، و ذلك بإدراك عناصره على أنها وظائف لكل دينامي ، يضطلع فيه مستوى معين من النص ، هو المستوى المهيمن، بدور التأثير المحدد الذي يشوه أو يجذب إلى مجال تأثيره كل المستويات الأخرى ، [2]

إلا أن ذلك لم يمنع أحد أقطابهم و هو موكاروفسكي من الاعتراف بدور المتلقي أو البيئة في التلقي الجمالي للعمل الأدبي ، إذ يقول : " ما من بشيء يملك وظيفة جمالية بمعزل عن المكان أو الزمان أو الشخص الذي يقيمه"[3] .

و مهما يكن المآل الذي انتهى إليه الموقف الشكلاني ، فان حلقة براغ بزعامة جاكسبون تبنّت المنظور الفينومينولوجي فيما يتعلق بقابلية إدراك الوعي للدليل اللفظي من حيث هو معطى مباشر يتحدد بـــ " القشرة اللغوية بوصفها العنصر الملموس الوحيد في الأدب ، و الصوت بوصفه المكون الوحيد الملموس في اللغة الشعرية " [4] . كما أقروا بإمكان إدراك هوية الأدب من خلال هذا المعطى المباشر بوصفه عنصرا أساسيا و معيارا ابستيمولوجيا في تأسيس حقل الدراسة الأدبية دون إنكار الأبعاد الأخرى (الوظائف و العوامل الأخرى) للفن .

---

[1]– رومان جاكبسون ، المرجع السابق ، ص 31، 32.

[2]– ينظر تيرى ايجلتون، مقدمة في نظرية الأدب ، المرجع السابق ، ص.125 .

[3]– تيري ايغلتون ، نظرية الأدب ، ترجمة ثائر ديب ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق، 1995، ص 175.

[4]– فكتور ايرليخ ، المرجع السابق ، ص 50.

فالإقرار باستقلالية الدليل عن الشيء أي بتعارض الأدب مع الواقع و حقول المعرفة الأخرى ، هو مبدأ ظاهراتي يؤكده جاكسبون بقوله : " لقد أزالت الظاهراتية الحديثة بشكل منتظم القناع عن الاختلافات اللسانية و بينت بوضوح الفارق الأساسي الذي يفصل بين الدليل و بين الشيء المعين ، بين دلالة كلمة ما و بين المحتوى الذي ترمي إليه هذه الدلالة " [1] . و إذا كان هذا التوجه قد دفع خصوم الشكلانيين إلى انتقاد منهجهم على نحو سلبي ، فان "جاكسبون " يوضح هذه المسالة للقارئ على نحو منهجي ، مستعيرا من الماركسية أدواتها المصطلحية، و من الظاهراتية رؤياها للدليل اللساني ، بقوله : "إننا لا ننادي ، لا تنيانوف و لا مكاروفسكي و لا شلوفسكي و لا أنا بأن الفن يكتفي بنفسه ، إننا على العكس من ذلك ، نبيّن أن الفن لبنة في الصرح الاجتماعي ، و مكوّن متعالق مع المكونات الأخرى ، مكوّن متغير لأن دائرة الفن و علاقتها بالقطاعات الأخرى للبنية الاجتماعية تتغيران جدليا بدون انقطاع ، إن ما نؤكد عليه ليس انعزالية الفن ، و إنما نؤكد على استقلالية الوظيفة الجمالية " [2].

و لعل في رد جاكسون ، ميلا إلى الإقرار بتغيّر البنية الأدبية لارتباطها بتحولات التاريخ و من ثم الإقرار بخصوصية الأعمال الأدبية المفردة ، و خصوصية التلقي الجمالي لها ، و قابلية العمل الأدبي لتفسير قيمته الوثائقية و النفسية و الاجتماعية في ضوء الوظيفة المهيمنة ألا و هي الوظيفة الشعرية ، إذ يقول في هذا الصدد : " أما فيما يخص قيمتها الوثائقية [القصائد] و النفسية و التحليل – نفسية أو الاجتماعية – فإنها تبقى بطبيعة الحال ، مفتوحة على بحث

[1]– رومان جاكبسون ، المرجع السابق ، ص 18.
[2]– نفسه ، ص 19.

المختصين الحقيقيين في هذه العلوم ، و يجب على هذه العلوم مع ذلك اعتبار أن الوظيفة المهيمنة في الأثر تمارس تأثيرها على كل الوظائف الأخرى ، و تجد بالتالي كل الموشورات الأخرى نفسها خاضعة لموشور النسيج الشعري للقصيدة ، و يبقى تحصيل الحاصل هذا مقنعا بشكل بليغ " [1].

و يعد هذا النحو في تأكيد القيم الأخرى للعمل الأدبي ، أمرا لا يتعارض مطلقا مع رؤياه اللسانية للعوامل الجمالية في تلوين الوظائف الأخرى بلونها داخل العمل الأدبي ، فالوعي الظاهراتي إذ يعترف بالأبعاد الأخرى للظاهرة الأدبية ، فانه يقوم باختزالها في معطاها المباشر الذي يستأثر باهتمامه بوصفه العنصر الجوهري ، أما باقي العناصر الأخرى فهي ثانوية و متغيرة بالنسبة إليه . و من هنا ، يمكن القول إن الظاهراتية كانت المنطلق الفلسفي عند الشكلانيين [2]، و خصوصا حلقة براغ ، في التأسيس لشعرية لسانية ، تستند أساسا إلى وصف الجانب الملموس للغة الشعرية دون التخلي عن مسألة الحكم و القيمة في دراستهم للأعمال الأدبية . و قد كان هذا التوجه الشكلاني في دراسة هذه الأعمال من وجهة نظر لسانية ، مع أطروحاتهم النظرية أثره الحاسم في ظهور الشعرية البنوية لاحقا، و إذا لم يكن الشكلانيون هم وحدهم من تأثر بإرث "سوسير" ، فان أخلافهم من البنويين الفرنسيين قد جعلوا من منهج "سوسير" اللساني مدخلهم لاكتشاف نسق جديد في المعرفة العلمية و الأدبية على حد سواء .

---

[1]–المرجع السابق ، ص 78،79.

[2]– يمكن الإشارة في هذا الصدد إلى تأثر الوجوديين، و في مقدمتهم "هيدجر " من خلال محاضرته الموسومة بـــ " الأصل في العمل الفني " المنشورة في كتاب "متاهات " بظاهراتية هوسرل . ينظر صفاء عبد السلام علي جعفر ، هيرمينوطيقا (تفسير) "الأصل في العمل الفني " – دراسة في الانطولوجيا المعاصرة – منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر ، 2000، ص 39.

2 – الأصول اللســـــانية:

إن العلاقات بين اللسانيات و الشعرية وثيقة جدا إلى حد تضيق معه الحدود بينهما إذ يرى "غريماس " أن العلاقات بين اللسانيات البنوية و الشعرية لا يمكن إلا أن تكون ضيقة الحدود ، ذلك أنهما يشتركان في وصف موضوعهما على أساس لساني من وجهة ، و في امتلاكهما للطريقة نفسها في تجسيد صيغة وجوده ، بوصفه نظاما من العلاقات ، أي بوصفه بنية مركبة من وجهة أخرى . فهذه العلاقات تسمح بالتفكير بأن هناك منهجية واحدة ، تمكننا من تحليل الموضوعات اللسانية و الموضوعات الشعرانية على حد سواء ، و أن إجراءات الوصف في الشعرية لا ينبغي أن تكون في مرحلة أولى على الأقل إلا تطبيقا و امتدادا للإجراءات المنجزة في اللسانيات [1]

على هذا النحو ، يؤكد غريماس العلاقة البنوية بين اللسانيات و الشعرية ، فإذا كانت اللسانيات تتناول الجملة ، فإن الشعرية تتناول الخطاب بوصفه متتالية من الجمل ، و تستعير من اللسانيات معقوليتها في الكشف عن البنية التحتية للخطاب الأدبي .

و من هنا نظر إلى اللسانيات بوصفها العلم الذي يمدّ الشعرية الأدبية ، و غيرها من حقول المعرفة الإنسانية ، و حتى التجريبية بالنموذج المنطقي لوصف الظواهر . و هو ما يشير إليه جاكسبون بقوله : " و قد بدت مشكلة العلاقة المتبادلة بين علوم الإنسان مركزة على اللسانيات و هذه الحقيقة ناشئة في الأصل من انتظام اللغة الاستثنائي ، و نمذجتها المستقلة و من الدور

[1]Voir, A.J. Greimas , les relation entre la linguistique structurale et la poétique , UNESCO ,paris ,1966. p.1.

الأساسي الذي تلعبه اللغة داخل إطار الثقافة "[1]، و هي لذلك ، أي اللسانيات "العلم الأكثر تقدما و دقة من بين علوم الإنسان ، و من ثم فإنها النموذج المنهجي لبقية تلك الفروع المعرفية " . [2] أما إذا تعلق الأمر بالشعرية فإن الوشائج بينهما تبدو أوثق من أي علم آخر ، لأنهما يجعلان من اللغة موضوع وصفهما .

و بما أن الدراسين جميعهم يؤكدون بأن العالم اللغوي دوسوسير (De Saussure) هو أول من "أرسى القواعد الأصولية للبديل الذي سينقض مقولة الزمانية (diachronique) في سلطتها المطلقة من الناحية المعرفية " [3] ، ألا و هو بديل الآنية (synchronie) و ما تولد عنه " من رؤية جديدة للظواهر، هي الرؤية البنيوية من حيث هي المركب الفلسفي الذي تحركه مقولة الآنية " [4]، فإننا سنتناول فيما يأتي أهم المبادئ التي كان لها تأثيرها الحاسم في ظهور التيار البنوي عموما ، و الشعرية البنوية خصوصا ، و هي مبادئ تصدر عن "الرؤية الثنائية المزدوجة للظواهر" [5] ، إذ دعا "سوسير" إلى " إدراج هذه الظواهر في سلسلة من المقابلات الثنائية للكشف عن علاقاتها التي تحدد طبيعتها و تكوينها " [6] و هي كما يأتي :

1 – ثنائية اللغة و الكلام.

2 – ثنائية الدال و المدلول.

---

[1]– رومان جاكبسون ، الاتجاهات الأساسية في علم اللغة ، مرجع سابق ، ص 45

[2]– نفسه، ص 45.

[3]– صلاح فضل ، بلاغة الحطاب و علم النص ، ط أولى ، 1996، مكتبة لبنان ، ناشرون ، بيروت، و الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، القاهرة ، ص 15.

[4]– نفسه، ص 15.

[5]– صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ط أولى ، 1998، دار الشروق ، القاهرة ، ص 19.

[6]– نفسه، ص 19.

3 – ثنائية السكوني و التطوري.

4 – ثنائية التركيبي و الترابطي .

و سنحاول في استعراضنا لهذه الثنائيات الربط بينها و بين الطرح البنوي للأدب ، كما يأتي :

أ – ثنائية اللغة و الكلام :

يحدد سوسير اللغة بأنها "منظومة من العلامات التي تعبر عن فكر ما"[1]. و هكذا فهو لا يفصل بين اللغة و الفكر أي بين الدال و المدلول، لكنه يفصل بين الدليل و المرجع كما سنرى لاحقا ، ذلك أن اللغة ، كما يضيف ، هي " مؤسسة اجتماعية غير أنها تتميز بسمات عدة عن المؤسسات الأخرى سياسية كانت أو قانونية " [2] . و هي لذلك تعد أهم منظومة علاماتية في سياق المنظومات الأخرى كأبجدية الصم و البكم ، و الطقوس الرمزية ، و ضروب المجاملة و الإشارات العسكرية و غيرها[3] . و عليه ينتهي إلى القول إن العلم "الذي يدرس حياة العلامات في صدر الحياة الاجتماعية " [4] ، يمكن تسميته بالسيميولوجيا (sémiologie) ، و اللسانيات هي جزء من هذا العلم الذي يتناول اللغة بوصفها منظومة خاصة عبر مجموعة الوقائع الأعراضية [السيميائيية] "[5].

---

[1]– فردينان ده سوسّر ، محاضرات في الألسنية العامة ، ترجمة يوسف غازي و مجيد النصر ، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، الجزائر ،1986، ص 27.

[2]– نفسه، ص 27.

[3]– ينظر نفسه ، ص 27.

[4]– نفسه ، ص 27.

[5]– نفسه ، ص 28.

و هو يميز منذ البداية بين اللغة و الكلام ، تمييزا منهجيا ، أدى إلى تبلور مبدأ البنية في الدراسات الاجتماعية و الانتروبولوجية لاحقا . و تتمثل هذه الفروق بين اللغة و الكلام كما يوضح ذلك ، فيما يأتي :

1. اللغة هي مبدأ اجتماعي تتشكل بواسطته، و ذلك بوصفها " منظومة نحوية موجودة بالقوة في كل دماغ و على وجه التحديد في أدمغة مجموعة أفراد، إذ أنها لا توجد كاملة تامة عند الفرد و إنما لدى المجموعة " [1]

و هكذا فهي معطى اجتماعي قبلي ، بخلاف الكلام الذي هو ممارسة فردية للغة أي أن اللغة هي نتاج اجتماعي ، في حين يعد الكلام نتاجا فرديا . أما العلاقة بينهما فهي كالعلاقة بين الجوهري و الثانوي [2] .

2. اللغة هي نتاج يكتسبه الفرد انفعاليا ، و هي لا تخضع لتصميم الفرد و إرادته ، إذ إنها موجودة بالقوة في نفس الفرد ، كبنية قسرية ، قبلية ، في حين يتسم الكلام بأنه "عمل فردي للإرادة والعقل " [3]. و هنا ينبغي الإشارة إلى ما يتميز به الكلام ، و ذلك من خلال استخدام الفرد الناطق للأنساق اللغوية للتعبير عن فكره الشخصي و من خلال استخدام الجهاز الصوتي بوصفه إلية نفسية فيزيائية لتجسيد هذه الأنساق .[4]

و إجمالا لهذا كله تتحدد سمات اللغة بكونها تتموقع ضمن القسم المحدد من دائرة الكلام ، حيث ترتبط الصورة السمعية بالتصور " [5]، و هي تمثل نسقا

---

[1]– المرجع السابق، ص 25.

[2]– نفسه ، ص25.

[3]– نفسه ص 25.

[4]– ينظر نفسه ص 25.

[5]– نفسه، ص 26

* – يحيل هنا سوسير على نظرية العقد الاجتماعي لـــ " جان جاك روسو" التي ترد أصل اللغة إلى التعاقد الاجتماعي ، و هي واحدة من النظريات التي تفسر نشأة اللغة .

نسقا اجتماعيا ، مستقلا عن نطاق الفرد الذي يستحيل عليه خلقه أو تغييره ، فوجود اللغة لا يتحقق إلا بفضل نوع من التعاقد* بين أعضاء المجموعة الواحدة " [1] ، و هي لذلك قابلة للدراسة بشكل مستقل عن وقائع الكلام المتناثرة، فهي محددة من طبيعة متجانسة بوصفها منظومة من العلامات ، لا يتم فيها إعادة الاهتمام إلا للوحدة بين المعنى و الصورة السمعية ، في العلامة المتسمة بالأساس النفسي لطرفيها .[2]

ثم يتناول "سوسير" العلاقات الوثيقة بين اللغة و الكلام ، إذ يرى أنه من الناحية الانطولوجية ، يعد وجود اللغة شرطا ضروريا ليغدو الكلام مفهوما و واضحا و مؤثرا كل التأثير ، غير أنه من الناحية التاريخية يرى أن لواقعة الكلام السبق دائما ، إذ لا يمكن في نظره الربط بين المعنى و صورته الشفهية إلا في فعل الكلام ، كما لا يمكن تعلم اللغة الأم و تمثلها ذهنيا إلا بالإصغاء للآخرين

و هكذا ينتهي سوسير إلى أن العلاقة بين اللغة و الكلام هي علاقة تأثير متبادل ، فاللغة هي في الوقت نفسه إنتاج للكلام و وسيلة له ، لكنه يلاحظ أن هذا لا يمنع كونهما شيئين مستقلين أحدهما من الآخر [3].

و بناء على ما سبق، فاللغة هي نسق جمعي ، قبلي ، قسري ، لا يخضع لإرادة الأفراد ، و هي لذلك تمثل مبدأ بنويا لاواعيا يصدر عنه الأفراد في ممارساتهم الكلامية ، الواعية ، و بعبارة أخرى ، فاللغة هي " تقنين اجتماعي

---

[1]– المرجع السابق ، ص 26.

[2]– نفسه ، ص 26.

[3]– ينظر نفسه ، ص 32.

أو مجموعة من القواعد (code) في حين أن " الكلام " فعل فردي يقوم به شخص ما في حديثه مع أشباهه" [1]

إن هذا التمييز بين اللغة و الكلام ضروري لتحديد موضوع اللسانيات و عدم الخلط بينه و بين علوم اللسان الأخرى ، فاللسانيات – في نظر سوسير– تتخذ اللغة غرضا وحيدا لها" [2] أو هي دراسة اللغة منظورا إليها في ذاتها و لذاتها " [3]، انطلاقا من تعريف اللغة بوصفها منظومة من العلامات .

و لعل النتيجة التي ترتبت عن التمييز بين اللغة و الكلام ، هي افتراض وجود نموذج لساني لوصف ظواهر الثقافة في المجتمع، و ذلك بالنظر إليها بوصفها " لغة " ، فـــ " الفصل الحاسم بين التصورات الذهنية للغة و التطبيق العملي للكلام هو الذي ساعد على إضفاء صفة النظام التجريدي المترابط على المجموعة الأولى و نماذجها التي تحتذى في العمليات الثانية " [4]

أما على مستوى الأدب ، نقد نظر إلى القصيدة بوصفها نظيرا للكلام ، و إلى البنية التي تصدر عنها بوصفها نظيرا للغة . فالقصيدة هي فعل كلامي ، واع يصدر عن لاشعور أدبي عام في عقل الشاعر . و هكذا ينطوي الكلام الشعري على بنية تحتية ، لاشعورية ، محايثة له ، تمثل عمقه، و تتصل به اتصال اللغة بالكلام ، و الجوهري بالعرضي ، ويعد هذا المفهوم أساسا لسانيا للشعرية البنوية.

---

[1]– زكريا إبراهيم ، مشكلة البنية ، بدون ط.ت، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ص 44.

[2]– فرديناند سوسير ، المرجع السابق ، ص 33.

[3]– زكريا ابراهيم ، المرجع السابق ، ص 44.

[4]– صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص 22.

ب- **ثنائية الدال و المدلول:**

إن جماع الدال و المدلول يكوّن ما اصطلح على تسميته بالدليل أو العلامة (signe)[1] فالعلامة اللسانية – كما يعرفها سوسير – هي كيان نفسي ذو وجهين " متمثلين في عنصرين هما : التصور و الصورة السمعية [2] . فكل كلمة بوصفها علامة تتضمن هذين العنصرين ، اللذين يرتبطان فيما بينهما ارتباطا وثيقا و يستدعي أحدهما الآخر .

و مع أن " العلامة " في التصور الشائع تحيل مباشرة على ما يطابقها في الواقع مثل كلمة "شجرة" إلا أن ذلك لا يعد تصورا صحيحا لطبيعة العلامة . و يرجع خطأ هذا التصور في نظر "سوسير" إلى أن الاستعمال الشائع لمصطلح 'الشجرة " يدل على الصورة السمعية وحدها عموما فيتم الربط خطأ بين الصورة السمعية و ما تحيل عليه في واقعها الخارجي المطابق ، متناسين ما إذا كانت "الشجرة " تدعى علامة . و مرد هذا اللبس ، يتمثل عند "سوسير " في أن العلامة تحمل تصور "الشجرة" بحيث أن فكرة الجزء الحسي تفترض فكرة الكل[3].

ثم يقترح "سوسير " أن تستبدل كلمتي تصور و صورة سمعية بكلمتي المدلول و الدال ، و هكذا يمكن ملاحظة التقابل بين العنصرين ، ثم بينهما و بين الكل الذي يعدان جزءا منه [4]

---

[1]–يشيع في الدراسات العربية المعاصرة استخدام مصطلح "العلامة" مقابلا لـــ " signe" . أما استخدام مصطلح " الدليل " فيرجع إلى تجانسه الاشتقاقي مع مكونيه "الدال" و "المدلول " كما في اللغة الأجنبية إذ تنتمي المصطلحات المتعلقة بـــ "الدليل"فيها إلى حقل دلالي واحد على النحو الآتي : دليل (signe) دال (signifiant)، دلالة (signification)

[2]– فرديناند ده سوسر ، المرجع السابق ،ص 88

[3]– ينظر نفسه، ص. 89.

[4]– ينظر نفسه،ص 89.

و من هنا فالعلامة ، كما يحددها "سوسير " ، هي " مجموع ما ينجم عن ترابط الدال و المدلول" [1] . لكنه يلاحظ في الوقت نفسه أن العلاقة بينهما ليست علية بل اعتباطية ، هو ما سماه باعتباطية العلامة . و هو يعلل رؤيته هذه باختلاف اللغات في وضع دوال مختلفة لمدلول واحد . لكنه ، من جهة أخرى ، يفرق بين العلامة المعرّفة * و بين الرمز، ففي حين تقوم العلاقة بين الدال و المدلول في العلامة اللسانية على الاعتباطية ، فان الرمز بخلافها " يستند إلى علاقة تجريبية تعلل اختيار الشكل الرمزي " [2]، كما في المثال الذي يسوقه "سوسير " المتعلق بصورة الميزان بوصفها رمزا للعدالة ، إذ في هذه الحالة لا يمكن تبديل الميزان بأي شكل آخر كالعربة مثلا.[3]

و لا تتوقف اعتباطية العلامة اللسانية عند حدود العلاقة بين الدال و المدلول، بل تتجاوزها إلى علاقتها بالمرجع، فليس ثمة رابط طبيعي أو علّي بين العلامة و مرجعها ، ،سواء تعلق الأمر بموضوعات مادية أم تجريدية . و مع ذلك ، إذا وجد هذا الرابط الطبيعي ، كالمحاكاة الصوتية لبعض الألفاظ في اللغات المختلفة ، فلا يجعلها هذا إطلاقا "عناصر عضوية لمنظومة ألسنية ، كما أن عددها أقل بكثير مما نعتقد" [4].

و مع أن العلامة تتصف باعتباطيتها إلا أن العلاقة بين الدال و المدلول تبقى تلازمية ، إذ لا يمكن بأي حال تبديل لغة أو تغييرها ، ذلك أنها إرث ثقافي ، يمارس قسريته الذهنية على العقل الجمعي للأمة ، و لا سبيل إلى تغيير

---

[1]–المرجع السابق ،ص 89.

* – تأتي العلامة معرفة ، و ذلك من خلال علاقاتها بعلامات أخرى، و هو ما يمنحها معنى و قيمة . ينظر ماري نوال غاري بريور، المصطلحات المفاتيح في اللسانيات ، ترجمة عبد القادر فهيم الشيباني ،ط أولى،2007، سيدي بلعباس ، الجزائر ، ص 96.

[2]– ماري نوال غاري بريور ، المرجع السابق ،ص 97.

[3]– فردينان ده سوسر، المرجع السابق ،ص 91.

[4]- نفسه ، ص. 91 .

الموروث اللغوي ، فاللغة تختلف عن الظواهر الثقافية الأخرى في المجتمع التي يمكن مناقشتها و إبداء الآراء حولها بفرض تحوير إحدى القواعد الاجتماعية أو تبديلها ، لكن هذا لا ينطبق إطلاقا على اللغة التي هي "منظومة علامات اعتباطية ، و بغيابها تغيب كل أرضية نقاش أصلية ، فلا علة مثلا لتفضيل كلمة sœur (أي أخت) على sister ، و Ochs على bœuf " [1] . و يرجع "سوسير" سبب عدم القدرة على تبديل اللغة ، إلى الجهود التي يتطلبها تعلم اللغة الأم أولا ، و إلى غياب التفكير في ممارسة اللغة ثانيا و إلى عدم شعور الأفراد بقوانين اللغة ثالثا [2]

و إذا كانت اللغة قابلة للتبدل بفعل تأثير الزمن، فما ذلك إلا لكون العلامة مثمرة في ذاتها ، لكن ديمومة المادة الأولية هي المسيطرة عبر كل تبدل . و لذلك يستنتج "سوسير " أن مبدأ التبدل إنما يقوم أساسا على مبدأ الاستمرار، و من هنا أمكن الحديث عن ثبات العلامة و تبدلها في آن واحد[3]

و إذا كان تطور اللغة أمرا حتميا ، فلا يكون هذا التطور إلا داخليا أي داخل لغة المجموعة البشرية وفقا لمعادلة الثبات و التبدل المشار إليها سابقا .

و مع أن العلاقة بين الدال و المدلول هي اعتباطية ، و تلازمية في الوقت نفسه ، إلا أن هذا لا يمنع استقلال كل منهما عن الآخر نظريا ، إذ "تهتم الصوتيات بدراسة الدوال ، في الوقت الذي تعنى فيه الدلاليات بدراسة المدلولات "[4] . و من هنا يمكن تبيّن التطور الذي يطرأ على العلاقة بين الدال و

---

[1]– ينظر المرجع السابق ،ص 95.

[2]- ينظر نفسه ، ص. 95 .

[3]– ينظر المرجع السابق ، ص 96.

[4]- ماري نوال غاري بريور ، المرجع السابق ، ص 97.

المدلول ما دامت العلاقة بينهما اعتباطية ، مثل التبدلات الصوتية أو الصرفية التي تنتاب الدال ، فتؤدي إلى تغيير مدلوله.

هكذا يصل "سوسير " إلى تحديد العلامة بوصفها عنصرا مزدوجا أو عنصرا ذا وجهين : " الدال و مدلول " ، ذلك " أن العلامة اللسانية لا تربط شيئا باسم بل تصورا بصوره سمعية " [1]فاللغة على هذا النحو ، تنال عن كونها مجرد عقل أو تحويل للواقع من المجال الحسي ، الموضوعي إلى المجال الذهني المجلاد.

و لذلك فمن الصعب الفصل بين الدال و المدلول لارتباطهما الوثيق فيما بينهما ، إذ ينتج عن ارتباطهما هذا إنتاج الدلالة ، أو تحقيقها ، بعيدا عن كونها مطابقة للمرجع أو لا. و يشبه "سوسير " هذه العلاقة الوثيقة بين الدال و المدلول ، بورقة ذات وجهين ، يمثل أحدهما الوجه /الدال ، و ثانيهما الظهر / المدلول ، و في هذه الحالة لا يمكن تمزيق وجه هذه الورقة دون تمزيق ظهرها ، أي أنه لا يمكن القضاء على الدال دون القضاء على المدلول، و العكس صحيح ، و من ثم لا يمكن فصل الصوت عن الفكر و لا الفكر عن الصوت [2].

لكن قيمة العلامة اللسانية لا تتحقق في ذاتها ، بل تتحدد بمحيطها داخل المنظومة العلاماتية ، و "مضمونها ليس محددا تماما إلا بفضل ما يوجد خارجا عنها ، فالكلمة و هي جزء من منظومة لا تنتقب بدلالة و حسب ، بل بقيمة خاصة "[3] ، أي أن قيمة العلامة اللسانية هي قيمة اختلافيه ، إن على المستوى العمودي أو على المستوى الخطي . و عليه، فهي تكتسب قيمتها من خلال علاقاتها بالعلامات الأخرى ، و هو ما يعبر عنه "سوسير" بقوله : " إن

[1]– فرديناند ده سوسر ، المرجع السابق ، ص 88.
[2]– ينظر نفسه، ص. 138.
[3]– نفسه ،ص 141

منظومة ألسنية ما إنما هي سلسلة اختلافات بين أصوات منسقة في سلسلة اختلافات فكرية ، غير أن هذا التقابل بين عدد ما من العلامات السمعية و عدد مساو لها من التقسيمات في كتلة فكرية إنما يولد منظومة قيم ، و هذه هي المنظومة التي تشكل الرابط العقلي بين العناصر الصوتية و النفسية ضمن كل علاقة " [1]

إذن فقيمة العلامة اللسانية ، تنبثق من مبدأين أساسين هما الاختلاف و التقابل سواء تعلق الأمر بحدودها السلبية أم بحدودها الايجابية * " فالجهاز اللغوي [كما يعبر صلاح فضل] بأكمله يدور حول الوظيفة الخلافية لكل وحدة على أساس أن مقابلتها بالوحدات الأخرى هو ما يمثل شخصيتها " [2]. فالعلامة على هذا النحو ، تكتسي قيمتها في كليتها و شمولها ، أو انتظامها ضمن نسق أو نظام . و هو ما جعل "سوسير " يؤكد أن "اللغة شكل و ليست مادة " [3] ، أو بتعبير البنويين ، هي بنية تقوم على أساس الكلية و الانتظام. و عليه ، فهي تتحدد بوصفها نظاما من القيم الخلافية .

و لعل أهمية هذا التحليل السوسيري لاعتباطية العلاقة و طبيعة انتظامها الداخلي على مستوى التصور المعرفي البنوي هو الفصل بين العلامة و مرجعها ، فالعلامة اللسانية لا تربط شيئا باسم و إنما تربط مدلولا بدال ، أي أن مستقر العلامة هو الذهن ، إذ لا يهم في هذه الحالة أن تكون اللغة مطابقة للواقع

---

[1]–المرجع السابق ، ص 145،146.

* يقصد بالحدود السلبية الاختلافات الصوتية للدال ، فقيمة العلامة ههنا هي قيمة سلبية ، و ذلك حين نفصل الدال عن مدلوله نظريا ، فما يهم في الحد السلبي للكلمة هو بقاء الأصوات متميزة الواحد عن الأخر ، بحيث لا يهم شكل كتابتها ، أما الحدود الايجابية للعلامة ، فتتمثل في وضعها ضمن نسق أو ترتيب ، بحيث يتولد عن هذا الترتيب دلالة معينة . لكن الحد الايجابي يفرض ربطا بين الدال و مدلوله. ينظر المرجع نفسه ص143،145.

[2]- صلاح فضل ، النظرية البنائية في النقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص.28 .

[3]- فردينان ده سوسر، المرجع السابق ، ص.147 .

، أو تمثيلا له ، و إنما أن تكشف عن بنيات ذهنية لظواهر الثقافة ، و منها الأدب . فالشعرية البنوية تنظر إلى النص الأدبي بوصفه منظومة علاماتية منفصلة عن مرجعها ، و مكتفية ذاتيا . و من ثم فهي لا تتساءل عن الارتباطات الثقافية للنص بخارجه، بقدر ما تتساءل عن بنيتة الداخلية . و بعبارة أخرى ، فهي لا تعنى بالـــ"ماذا " ، ماذا يقول النص ؟ ، و إنما تعنى بالـــ "كيف" ، كيف يقول النص ما يقول . و هي على هذا النحو ، إذ تفترض نسقا داخليا ، يؤسس معقولية النص و يمنحه قيمته المعرفية إزاء المنظومات السيميولوجية الأخرى ، فإنها لا تعير بالا للقيم المرجعية الأخرى التي لا تمتّ إليه بصلة . و بعبارة أخرى فان الدليل الأدبي يؤسس وجوده انطلاقا من نسقه الداخلي ، بوصفه نتاجا لغويا يتكون من الكلمات ، و لا يحتاج إلى تأسيس قيمته المعرفية انطلاقا من عالم الأشياء .

و لما كانت الشعرية البنوية تنطلق من المقولات اللسانية لـــ "سوسير" فيما يتعلق باعتباطية العلامة فلقد اهتمت أكثر بشكل انتظام الدال داخل نسق الدليل الأدبي ، و لم تعن البتة بالمدلولات ، إلا عندما ارتبطت بالتصور البنوي الماركسي ، مع "التوسير" و "غولدمان" و "غريماس" .

ج-ثنائية السكوني(synchronique) و التعاقبي(diachronique):

أكد "سوسير" أهمية تحديد المحاور التي تدرس على أساسها ظاهرة ما ، و ذلك بالتمييز بين محورين أساسين هما :[1]

1 - المحور السكوتي /التزامني ، القائم على علاقات موجودة بين أشياء ، بحيث يستبعد أي تدخل لعامل الزمن وفقا للعلاقة الخطية الآتية (أ - ب).

[1] - ينظر فردينان ده سوسر ، المرجع السابق ، ص 102.

2 – ثم المحور التعاقبي / التزمّني ، القائم على دراسة تغيرات ظاهرة معينة ضمن المحور الأول ، و ذلك بإتباع تطورها الزمني ، وفقا للعلاقة العمودية الآتية (ج–د).

و يرى "سوسير" أن هذه الثنائية تحكم جميع العلوم الإنسانية ، لذلك يؤكد في الوقت نفسه أن الأمر ينطبق أيضا على اللسانيات ، بل إن هذا التمييز يفرض نفسه أكثر على الألسنيين ، و ذلك لان اللغة نظام قيم معقد و منتظم بشكل دقيق. و عليه ، وجب علينا دراستها دراسة متعاقبة وفقا للمحورين السكوني و التعاقبي [1].

و من هنا يميز "سوسير" بين ألسنيتين [2]:

1 – ألسنية تاريخية ، تعنى بدراسة اللغة دراسة تاريخية (على محور الزمن) ، و ذلك بتتبع حالات انتقال اللغة تعاقبيا من مرحلة إلى أخرى ، أي دراسة التطور اللغوي.

2 – ألسنية سكونية : و تعنى بدراسة حالة اللغة خلال مرحلة زمنية معينة، أو بعبارة أخرى هي دراسة " أداء لغة معينة لوظيفتها كمنظومة في لحظة زمنية معينة "[3].

و عليه يمكن الحديث في هذه الحالة عن ألسنية تزامنية (synchronique) و أخرى تزمنية (diachronique) . فالتزامني هو كل

---

[1]– ينظر المرجع السابق، ص 102

[2]– ينظر نفسه ، ص 103.

[3]– ديفيد روبي ، اللسانيات الحديثة و لغة الأدب ، في " النظرية الأدبية الحديثة " ، مرجع سابق ، ص 79.

يتعلق بالجانب السكوني من علم اللغة ، و التزمني هو كل ما يرتبط بالتطور، فالأول يدل على حالة لغة ، أما الثاني فيدل على مرحلة تطور بشكل متعاقب [1].

و في هذا الصدد لاحظ "سوسير" أن دراسة التغيير اللغوي يعني استحضار تاريخ الممارسات الفردية للغة على امتداد العصور ، مما يؤدي إلى إغفال خصائص اللغة بوصفها منظومة إذ لا يمكن في هذه الحالة وصفها و لا وضع معايير ثابتة لاستعمالها . و هو النهج الذي كان سائدا في الدراسات الألسنية على عهد "سوسير " و قبله ، إذ كانت في مقارناتها للقواعد الهندوأروبية تعكف على "إعادة بناء نموذج لغوي سابق و ذلك بشكل افتراضي، و لا تشكل المقاربة لديها إلا وسيلة لبناء الماضي"[2]

و هو نهج ينبني على تصور هجين و غير ثابت للغة ، كما يرى "سوسير" [3] . و لذلك ، يقترح بديلا لهذا النوع من الدراسة يتمثل في تناول اللغة من وجهة نظر تزامنية، و يكون هدفها هو بناء المبادئ الأساسية لكل منظومة لغوية ، أي استنباط العوامل التكوينية لكل حالة لغوية . و بعبارة أخرى فالدراسة التزامنية تتناول بالبحث كيفية عمل اللغة ، لا تطورها التاريخي . و هكذا ، فان دراسة العلامة ، كما يوضح سوسير ، تنتمي إلى فرع الألسنية التزامنية ، فالألسنية بعيدا عن علوم اللغة الأخرى ، تعنى أساسا بدراسة الخصائص العامة للعلامة[4] .

لقد أدى هذا التمييز السوسيري لثنائية التزامني و التزمني إلى إمداد التصور البنوي للأدب بآلية أخرى في فهم الظاهرة الأدبـــــية في مستوييـــــها

---

[1]– ينظر فردينان ده سوسر ، المرجع السابق ، ص 103.

[2]– ينظر نفسه ، ص 103.

[3]– نفسه، ص 104.

[4]– ينظر نفسه ، ص 123.

الخارجي و الداخلي. و عليه فالشعرية البنوية تميز بين موقفين :

1 – **الموقف الأول :** يتناول الأدب من وجهة نظر تزمنية / دياكرونية ، و يهدف إلى "تسمية معنى النص المعالج" [1]، و هو ما يطلق عليه تودوروف اسم الموقف التأويلي الذي قد يتخذ أوصافا أخرى فيسمى تفسيرا أو تعليقا أو شرح نص أو تحليلا ، و بعبارة أخرى ، يسمى الموقف النقدي [2] . و هو مشغول أصلا بتناول الدلالة الخارجية للعمل الأدبي ، سواء أ كانت تاريخية أم نفسية أم اجتماعية ، استنادا إلى رؤية هذا المنهج أو ذاك . و من هنا ، فإن مثل هذه المقاربات لا تقدم إلا وصفا جزئيا للظاهرة الأدبية ، ولا تتناول جوهرها اللساني ، إذ هي تعنى أساسا بالعلاقة المرجعية للعلامة ، لا العلامة في حد ذاتها ، بوصفها بنية ذهنية ، لها خصائصها العامة و المجردة. و من هنا ، فهي تؤسس العمل الأدبي من خارجه ، لا انطلاقا من طابعه اللغوي ، فتسقط إذاك في اعتباطية التفسير .

2 – **الموقف الثاني :** يتناول الأدب من وجهة نظر تزامنية /سانكرونية ، و يتذرع بالمنهج الوصفي من حيث هو "فاعلية ثابتة ونهائية " [3] . كما يستند إلى المقولات اللسانية ، في الدراسة العلمية و الموضوعية للعمل الأدبي في محوره التزامني ، إذ يمكن من وجهة النظر هذه الوقوف على ثوابت الخطاب الأدبي بتجريده من زمنيته ، و من ثم استجلاء خصائصه العامة و المجردة ، أي الوقوف على الحالات الكلية ، لا الاعتبارات الجزئية و الفردية. و من هنا ، حدد تودوروف، موقف الشعرية البنوية بكونه وصفيا ، سكونيا، و علميا يهدف إلى " معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل " و ذلك حين يصرح بأن

---

[1]– تودوروف ، الشعرية ، مرجع سابق ، ص 20

[2]- ينظر نفسه ، ص. 20

[3]– نفسه ، ص 21.

الشعرية البنوية تتخذ من اللسانيات مرجعها ، لا بوصفها مجرد علاقة وجودية مضمرة و حسب ، بل بوصفها علاقة ضرورية حين يتعلق الأمر بالأدب ، فعلاوة على أن الأدب هو نتاج لغوي ، فان العلاقة بين اللسانيات و الشعرية يمكن أن تصاغ على نحو آخر يجعل من ارتباط الأدب باللغة أمرا يوثق الصلة الموضوعية بينهما ، أي بين اللسانيات و الشعرية [1] . و من هنا فإن التأسيس النظري لـــ "علم الأدب " أو الشعرية ، ينطلق من التمييز بين الدراسات التأويلية التي تشتغل على المحور التزمني و الدراسة العلمية الوصفية التي تؤسس فهمها للأدب انطلاقا من المحور التزامني و هي رؤية نظرية – كما أسلفنا – تحتكم إلى المنهجية اللسانية .

د- ثنائية التركيبي و الترابطي :

يميز "سوسير " بين تعارضين آخرين ، يتصلان بدراسة اللغة من حيث هي منظومة ، هما العلاقات التركيبية (syntagmatique) ، و العلاقات الترابطية (paradigmatique) و يرتبط هذا المبدأ التعارضي ارتباطا كبيرا بالمبدأ التعارضي السابق (التزامني و التزمني).

ففي الاتصال اللغوي ، يلاحظ وجود مستويين متمايزين و متقابلين ، يولّد كل منهما نظام قيم معين ، و لا يمكن إدراك طبيعة كل منهما إلا من خلال تقابلهما ذاك.[2]

و عليه ، ينبغي في الكلام ، ترتيب الكلمات في سلاسل متعاقبة ، تشكل أنساقا في محورها الزمني الخطي ، الأفقي ، و هو ما سماه "سوسير" بمحور التراكيب . فالتركيب ، كما يذكر ، يتشكل من وحدتين متعاقبتين أو أكثر ، مثل

---

[1]– ينظر المرجع السابق، ص 27.

[2]–ينظر فردينان ده سوسر ، المرجع السابق ، ص 141.

: "الله طيب" ، "إذا كان الطقس جميلا ، سنخرج" ، "الحياة الإنسانية" ، "ضد الجميع" ، "أعاد القراءة". و من هنا أطلق على هذا المستوى مصطلح : العلاقات التركيبية .[1]

و إذا كان هذا المستوى التركيبي يتموقع ضمن المحور الأفقي ، فإن ثمة مستوى آخر ، يتموقع ضمن المحور العمودي ، للكلام ، لكنه بخلاف الأول ، لا يمتلك صفة الحضور النصي ، بل إنه يقع خارج الخطاب على مستوى ذهني. فالكلمة ضمن حضورها في المحور الأفقي ، تملك رصيدا مشتركا من الكلمات التي تقيم معها علاقة مشتركة ، و تترابط معها في الذاكرة ، مكونة حقلها الدلالي ، فكلمة مثل "تعلم" تثير في الذهن لاشعوريا تداعيا للكلمات الآتية : أعلم ، علّم، معلم ، و غيرها مما يشكل حقلها الدلالي . و مثل هذه الكلمات المستدعاة ذهنيا لا تقع ضمن المستوى الأفقي ، الخطي ، الزمني للكلام ، و إنما موقعها هو الذهن ، و عليه فهي جزء من الرصيد اللغوي الذي يشكل اللغة عند كل فرد ، و هو ما يسميه "سوسير " بالعلاقات الترابطية .[2]

إن ما يميز العلاقات التركيبية هو كونها حضورية ، فهي تمثل أنساقا موجودة بالفعل ، أما العلاقات الغيابية فهي بخلاف الأولى ، تمثل ارتباطات ذهنية للعلامة اللسانية ، لكونها تشكل امتدادا نسقيا لها موجودا بالقوة ، على المستوى العمودي [3]

و هكذا ، يتضح لنا أن مفهوم العلاقات الترابطية هو " تكملة ضرورية لفكرة الطبيعة الفرقية للعلامة اللغوية ، باعتبار أن الفرق في اللغة لا يمكن أن

---

[1]– ينظر المرجع السابق، ص 149.

[2]- ينظر نفسه ، ص. 149 ، 150 .

[3] - ينظر نفسه ، ص .150 .

يكون وظيفيا إلا من خلال اقترانه بالتشابه "[1] . فالصورة الصوتية لـــ " علّم" تستدعي الكلمات الآتية التي تشبهها و تختلف عنها في الوقت نفسه : "كلّم" ، " سلّم "، قلّم ، كما يرتبط المدلول "دار " بـــ "منزل" و " بيت "، لكن الخيوط الترابطية لكلمة ما تشمل مجمل أشكال الترابط في الشكل و المعنى ، سواء تعلق الأمر بحقلها الدلالي ، أم بارتباطاتها الصرفية .

و من هنا ، يمكن النظر إلى المستوى الترابطي للغة ، بكونه يمثل معينا ذهنيا للاختيار بين عدد من العلامات و العبارات على المستوى التركيبي ، فالمستوى التركيبي على هذا النحو يمثل الاختيارات التي تجعلها اللغة ممكنة بالنسبة إلى الذات المتكلمة .

و يمكن ، من ناحية أخرى ، استبدال المصطلحين :" العلاقات التركيبية" و العلاقات الترابطية " ، على المستوى النقدي ، برديفين هما :" العلاقات السياقية " مقابلا للأول ، و "العلاقات الإيحائية " مقابلا للثاني ، كما يحلو لـــ "صلاح فضل" أن يسميهما [2].

فالصورة الشعرية في القصيدة ، تمثل في تركيبها النحوي على مستوى البيت أو السطر الشعري المستوى السياقي من حيث امتدادها الزمني ، الأفقي ، أما من حيث إيحاءاتها و تداعياتها الدلالية في الذهن ، فتمثل المستوى الإيحائي / الاستبدالي حيث يمكن للمتلقي أن يعد للتأويل.

غير أن هذا البعد النقدي للعلامة اللسانية لم يمثل اهتماما جماليا عند " سوسير " إلا مع مجيء جاكبسون ، حين ميّز بين محور الاختيار (علاقات

---

[1] - ديفيد روبي ، اللسانيات الحديثة و لغة الأدب ، في "النظرية الأدبية الحديثة" ، مرجع سابق ، ص.79 ، 80 .

[2]– ينظر صلاح فضل ،نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص 26.

الترابط) و محور التركيب (علاقات التركيب) أي أنه كيّف علاقات الغياب و علاقات الحضور وفقا للرؤية النقدية اللسانية.

أما على المستوى البنوي ، فقد أمدّ هذا التصور السوسيري للعلامة اللسانية البنويين في مختلف المجالات بآليات أخرى في النظر إلى الظاهرة المدروسة من حيث هي بنية تمتلك مستوى ظاهرا هو علاقات الحضور ، و مستوى باطنا هو علاقات الغياب ، فأدى هذا التصور المعرفي إلى اكتشافات مهمة في شتى الحقول المعرفية .

لكن ينبغي أن نؤكد هنا أن الشعرية البنوية لم تعر بالا للمستوى الدلالي ، ذلك أنها كانت مشغولة أساسا بالدال من حيث هو نسق باطن يتمظهر في أشكال عدة ، و لم يتم تدارك المستوى الترابطي للعلامة اللسانية إلا مع مجيء البنويين الماركسيين ،ثم من تعاقب بعدهم من مفكري و نقاد ما بعد الحداثة

و من ناحية أخرى يجمع أعلام الشعرية البنوية أمثال "تودوروف" و " رولان بارت" و جيرار جينيت" على فضل " سوسير " في إمدادهم بالمرجعية اللسانية للشعرية الأدبية، و في التأسيس لما كانوا يعتقدون بأنه اكتشاف لعلم جديد هو علم الأدب ، مستقل أصولا و مبادئ عن اتجاهات الدراسة الأدبية الأخرى . و في هذا الصدد يقول "بارت" : " سيكون نموذج هذا العلم (علم الأدب) لسانيا، و لما كانت اللسانيات قد وضعت موضعا يستحيل عليها فيه أن تسيطر على كل الجمل في لغة من اللغات ، فان اللساني يقبل أن يقيم نموذجا فرضيا للوصف" [1] . و انطلاقا من هذا النموذج اللغوي الفرضي أمكن للبنويين بلورة تصور "علمي " للأدب يخضع للمقولات اللسانية ، و المبادئ البنوية

[1]– رولان بارت ، نقد و حقيقة ، مرجع سابق ، ص 92.

الثلاثة : الكلية و الضبط الذاتي و التحولات ، كما استنبطها " جان بياجيه" [1].
و على هذا النحو، استطاع البنويون أن يقيموا على أنقاض تاريخ الأدب "علما للأدب" ، هو الشعرية البنوية بدلا من علم المضامين ، كما يشير إلى ذلك "بارت" [2].

تلك هي أهم المبادئ اللسانية التي شكلت أصولا نظرية للطرح البنوي للأدب ، أجملناها في أربع ثنائيات أساسية . و إذا أضفنا إليها الأصول النقدية للمقاربة الشكلانية للأدب ، كما تناولناها في الفصل الأول من هذه الدراسة [3] ، فان طرح الشعرية البنوية يكتمل مرجعيا في تصوره المنهجي لسانيا و نقديا .

و إذا كنا قد أثبتنا فيما سبق المرجعية المعرفية للشعرية البنوية في تنوع أبعادها ، فإنه يلزمنا مع ذلك أن نوضح بشيء من التفصيل ما يميز التصور البنوي للأدب عن الاتجاهات الأخرى :

3 – التصور البنوي للأدب :

مع أن البنوية تقدم نفسها بوصفها منهجا لا مذهبا إذ هي لا تعنى باقتراح منهج حياة للإنسان ، بقدر ما تعنى بتقديم منهج وصفي ، تحليلي للعلوم الإنسانية في دراسة الظواهر ، يقوم على النموذج اللغوي ، إلا أنه مع ذلك ، يمكن القول أنها تنطلق من افتراض ميتافيزيقي لوجود نسق ذهني قبلي يحدد ماهية الظاهرة . و عليه ، فهي من الناحية الميتافيزيقية تقدم تصورا ماهويا للوجود ، إذ تفرق بين الشكل و المادة ، فـــ " اللغة شكل و ليست مادة " [4]، كما يرى سوسير أي

---

[1] - جان بياجيه ، البنيوية ، ترجمة عارف منيمنة و بشير أوبري ، ط. رابعة ، 1985 ، منشورات عويدات ، بيروت ، ص. 08 .

[2]– ينظر رولات بارت، نقد و حقيقة ، مرجع سابق ، ص 91.

[3]– تنظر هذه الأصول النقدية للطرح الشكلاني للأدب كما وردت في شكل مفاهيم و مقولات و آراء ، بدءا من ص 10 إلى 21 من هذه الدراسة .

[4]– فردينان ده سوسر ، المرجع السابق ، ص 147.

أنها نسق ، و ليست مجرد تراكم للمواد اللغوية . ففكرة النسق و المادة تعيدنا إلى صلب اهتمامات الفلسفة الميتافيزيقية التي كانت و ما زالت تعنى بمسائل الوجود ، كتحديد موقفها الانطولوجي من بنية الموجود (الماهية و الوجود) و من ثم تحديد موقفها المعرفي الابستيمولوجي من العالم.

و مع أن البنوية لم تعالج قضايا الوجود، و إنما تناولت البنيات ، فإن موقفها الوجودي مضمر في تحليل البنيات ثم إن منهجها التحليلي ، الوصفي امتزج في النهاية بالمنهج الديالكتيكي مع الماركسية ، بتحويل النسق اللغوي إلى نسق اجتماعي فغدت إذاك أداة منهجية لتفسير ظواهر الوجود كما يمكن أن نستنتجه مع فكرة رؤيا العالم لـــ " لوسيان غولدمان " .

إذن يمكن أن نتصور مع الشعرية البنوية في مرحلتها الأولى ، كما تجلت عند تودوروف ، في كتابة "ما هي البنيوية " (qu'est ce que le structuralisme) و بارت في كتابه " مدخل للتحليل البنوي للقصص (introduction à l'analyse structurale des récits) مقاربتها الانطولوجية للأدب ، و ذلك حين تفترض وجود شكل كوني ، سابق الوجود في جميع أنواع القصائد أو السرود . و بغض النظر عن هذا التصور السكوني الذي سرعان ما تجاوزه أعلام الشعرية البنوية ، فقد مثل موقفا انطولوجيا ينطوي على تقديم الماهية للوجود ، و من ثم وجود لاشعور كوني للإبداع الأدبي ، يحدد مسبقا نمط القول الأدبي.

و مهما يكن ، فان هذا التصور الميتافزيقي لكينونة الإبداع يتناقض إلى حد ما مع فكرة استقلال العمل الأدبي بوصفه منبثقا عن بنية لازمنية ، فالقول بوجود طبيعة ثابتة للإنسان – و هي الفكرة التي رفضها الوجوديون – تفترض وجود صانع هذه الطبيعة و تتـــــمّ على وحدة الصانع ، و هو ما يتناقض مع

مبدأ انفصال البنية الأدبية. لذلك انتقد " جاك دريدا " المعنى الميتافيزيقي الذي ينطوي عليه التصور البنوي لكينونة الوجود انطلاقا من الملاحظة التي أبداها عن افتراض وجود نظام محوري للغة في بنيوية سوسور ، و بالتالي " من ما وراء طبيعة الوجود " (و هي فكرة ترى أن الواقع يصل فورا إلى الوعي) ، و عن وجود "مدلول متسامي " [...] (و هي فرضية وجود نقطة انطلاق أصلية و علة أولية للجوهر الأصلي) في الفلسفة الغربية " [1] . و كذالك حاول "بارت" ، في تعليله لفكرة "موت المؤلف " ، أن يحل هذا التناقض بين القول بالجوهرية و القول بالكثرة و التعددية حين ذهب " إلى أبعد مما ذهب إليه "سارتر" في مقته الجوهرية، فسارتر يقر بوجود قدر من التكامل أو الوحدة في الشخص الإنساني [...]، أما بارت فيؤمن بفلسفة التحلل التي تتحل فيها الوحدة المفترضة في أي فرد إلى تعددية ، بحيث يصبح كل منا كثرة ، لا وحدة "[2] . و مع ذلك ، فان "بارت" ظل يضفي على الدال الأدبي طابع الكونية بوصفه فاعلية لازمنية إذ يرى أن " لازمنية العمل الأدبي لا يمكن لها أن توجد إلا على مستوى الدال" [3] ، على الرغم من تطور رؤياه النظرية و النقدية لاحقا (التحول من الدال إلى الدلالية) . أما المعنى الذي ينطبع بالسياق الذي ينتجه ، فإنه بالنسبة إليه يتفتت بتأثير الزمن ، فنحن – كما يعبر – لا يستهوينا الشيء الذي يقوله النص ، و إنما الطريقة التي يقول بها النص هذا الشيء [4].

---

[1]– بيتر بروكر ، إعادة البناء (مقدمة) في "الحداثة و ما بعد الحداثة " ، ترجمة عبد الوهاب علوب ، ط أولى ، 1995، منشورات المجمع الثقافي ، أبوظبي ، الإمارات العربية المتحدة ، ص 33.34.

[2]– جون ستروك ، رولان بارت ، في " البنوية و ما بعدها " مجلة عالم المعرفة ، العدد 206، إصدار المجلس الوطني للثقافة و النشر و الآداب الكويت، صدا 1996 ، ص 77.

[3]– فإنسان جوف، الأدب عند رولان بارت، ترجمة عبد الرحمن بوعلي ، ط أولى ، 2004 دار الحوار للطباعة و النشر و التوزيع ، اللاذقية ، سوريا ، ص 40.

[4]– ينظر المرجع نفسه، ص 40.

و عليه ، فالدال الأدبي ، كما يتصوره " بارت" هو الشكل (الانطولوجي) الذي سبق له أن تلقى مضامين و استخدامات انبثقت عنه أنواع (أدبية) مختلفة باختلاف التاريخ و المجتمعات [1] ، و إن كان فيما بعد قد طور نظرته إلى الدال ، فلم يعد الدال هو ذلك" لشكل الكبير الجامد و اللازمني كما كان يعتقد لوقت طويل ، و إنما هو مبدأ محرك يعصّب العمل و في كل جزئياته البسيطة " . و من هنا كان يحلو لـــ "بارت" أن يتكلم عما سماه الدلالية (signifiance)، أي عن المعنى الثالث ، أو عن مدلول بلا دال ، عن بنية انفتاح حيث ينفتح كليا حقل من الدلالات [2] ، مما يجعل الأمر شبيها بدائرة من التأويل لا تنتهي ، و بعبارة أخرى ، فان الدلالية التي يشير إليها "بارت" هي النص الذي يحيلنا من دال إلى دال آخر دون أن ينغلق "[3] .

و هكذا تجاوز "بارت" البنوية إلى ما بعدها ، ذلك أن البنوية تتماهى مع مبدأ الجوهرية ، و هو ما يشكل عائقا انطولوجيا أمام أهواء الفكر البارتي و نزعاته و تحولاته الزمنية و أمام عطش الرغبة التي يفصح عنها في كتابه "لذة النص" ، و ما جاء بعده.

و مع أن واقعة الكلام سابقة للغة تاريخيا ، كما يرى سوسير ، إلا أن هذا السبق يفسر عمليا ، في الممارسة الاتصالية بين الأفراد[4]، غير انه من الناحية الافتراضية / الفعلية ، فاللغة سابقة في وجودها الانطولوجي للكلام ، على الرغم من التلازم الوثيق و التأثير المتبادل بينهما كما يذكر سوسير [5].

---

[1]– ينظر المرجع السابق ، ص 40.

[2] -voir Eliane Escoubas, "Barthes, phénomenologue", www.persce.fr, revue ,n°63,1996,p.107

[3]– فانسان جوف، المرجع السابق ، ص 56.

[4]– ينظر فردينان ده سوسر ، المرجع السابق ، ص 32.

[5]– ينظر نفسه ، ص 32

و لعل ما يدعم هذا التصور اللساني لأسبقية اللغة عن الكلام هو مفهوم النسق أو النظام الذي جاء به "سوسير" ، و الذي تولد عنه مفهوم البنية في دلالته الفلسفية ، و إذا كان "عبد السلام المسدي" قد لاحظ أن البنوية أبقت على مرونة قصوى في شأن هذه القضية ، إما بتفسير الظاهرة انطلاقا من وظيفتها ، أو تفسير مضمونها انطلاقا من تحديد بنيتها الصورية الا أننا نرجّح التصاقها بالمبدأ الصوري الذهني القائم على إعطاء الأولوية للكلي على الجزئي في مقاربتها لظواهر الوجود ، ذلك أن مقولات البنية كما يرى "ديلوز" تقتضي :

أولا : وضع نظام رمزي (يشبه اللغة) لا يرتد إلى نظام الواقع و لا إلى نظام الخيال ، بل هو نظام مستقل عن كل منهما ، و أعمق منهما .

ثانيا : تقتضي وضعا طوبولوجيا مكانيا (مثل الامتداد الخطي الأفقي للجملة في محورها التزامني) و تتحدد دائما بعلاقات التقارب (التشابه) أو التباعد (الاختلاف).

ثالثا : البنية هي نسق لا شعوري ، يمثل الحقيقة الباطنة ، التي تعمل عملها بشكل ضمني . و من هذه الناحية ، فان البنية هي وجود حقيقي دون أن يكون واقعا ، و وجود مثالي (عقلي) دون أن يكون مجردا [1]

و خلاصة هذا المفهوم أن البنية هي نسق عقلي يكمن وراء الوضع الطوبوغرافي للظاهرة بوصفها تجليا (أي الظاهرة) للعلامة اللسانية . و من هنا تتصف البنية بوضعها الباطني المحايث . و عليه ، فالبنوية و إن تذرعت بالمنطق العلمي ، و الموضوعية ، في مقاربة الظواهر ، إلا أن ذلك لم يحل

[1]– ينظر زكريا إبراهيم ، مرجع سابق ، ص 34.

دون ظهورها ، كما يذكر "عبد الوهاب جعفر" بمظهر " الموقف الفلسفي " ، إذ أحدث موقفها المعارض للفلسفة صورة جديدة من صور " التفلسف" [1] .

و مع أن البنوية استعارت من الموقف العلمي بعض أدواته البحثية ، الاستقرائية ، إلا أنها تميل إلى المنهج الاستدلالي [2]، انطلاقا من افتراضها الأولي لنموذجها الذهني اللغوي . و إذا أردنا أن نصف المنهج البنوي في تناوله للظاهرة أيا كانت طبيعتها ، فهو يتصف بما يأتي :

1 – لا يبدأ تفسير الظواهر بنويا إلا عندما نتوصل إلى تركيب الموضوع (Constituer L'objet) فقد استطاعت العلوم اللسانية باستنباطها اللغة من الكلام ، أن تؤسس لنفسها موضعا للدراسة الداخلية (étude interne).

أي أن الدراسة البنوية لا تميل إلى التعامل مباشرة مع الموضوع و إنما مع بديل لهذا الموضوع ، وذلك بفضل العناصر المكونة للأنساق المدورسة ، لإعادة تأليفها من جديد ، [على نحو تقطيع النص الأدبي إلى مقاطع كبرى ثم صغرى ، ثم تأليفها من جديد باكتشاف علاقاتها الداخلية].

2 – إن موضوع الدراسة البنوية لا يمكن أن يتماهى مع الواقع الحسي ، فالبنية ليست واقعا حسيا ، إنما هي ذكاء صوري (intelligence formelle) يعمد إلى تصفية الواقع ، [أي استنباط النموذج الصوري الذهني للظاهرة

---

[1]– ينظر عبد الوهاب جعفر، البنوية بين العلم و الفلسفة عند ميشيل فوكو، بدون ط. 1989، دار المعارف ، القاهرة ، ص 11.

[2]– لا نعني بميل البنوية إلى المنهج الاستدلالي اعتمادها على المنطق الأرسطي الصوري ، و إنما نعني طريقة استنباطها العقلية القائمة على افتراض المنطق اللغوي المحايث لكل ظاهرة من ظواهر الثقافة و التاريخ، لقول "بارت" : إنه [المرء] لا يملك خيارا سوى الإجراء الاستدلالي و هو مضطر أن يبتكر ، بادئ ذي بدء ، نموذجا افتراضيا للوصف" .

ينظر رولان بارت،مدخل إلى التحليل البنوي للقصص ، مرجع سابق ، ص 28،29.

الحسية بصرف النظر عن وجودها الخارجي ، مثل استنباط النظام العروضي للقصائد] .

3 – إن التحليل البنوي يستند إلى الدراسة المحايثة للموضوع (étude immanente de l'objet) . و هذه الدراسة المحايثة تفترض استقلال الموضوع عن ملابساته الخارجية ، ذلك انه نسق ديناميكي يخضع لسلسلة من التحولات دون تدخل عوامل خارجية ، و من هنا فهو نسق لازماني .

4 – إن الدراسة البنوية بوصفها محايثة ، تفترض انطواء الموضوع على معقوليته الذاتية و المستقلة ، فهو من ناحية يفسر ذاتيا طبيعته و وظيفته ، و من ناحية أخرى ، فهو مزود بقوانين انتظامه الذاتي (autoréglage) [مثل القوانين النحوية المنظمة للجملة في تركيبها و إعرابها ، كالجملة الاسمية في اللغة العربية ، تمتلك ذاتيا قوانين ضبطها تعريفا و تنكيرا ، تقديما و تأخيرا ، و تفسّر وظيفتها انطلاقا من بنيتها تلك ، المختلفة عن البنى النحوية الأخرى . و هي قوانين لا أثر فيها للعوامل الخارجية ، أو لإرادة الأفراد المتكلمين).

5 – هذه الدراسة تستبعد أي تدخل للشعور لأن من شان الشعور الذي يفسر الظاهرة أن يدخل مبدأ متساميا يقوض النسق الباطني الصارم لانتظام الظاهرة .[أي أن الظاهرة تملك باطنيا نسقا لاشعوريا ، متعاليا ، يتجاوز إرادة الأفراد ، و يعمل من خلال أدائهم لنشاطهم دون أن يشعروا به) .

و يمكن أن نضيف خاصية أخرى من خصائص البنية ألا و هي اتصافها بالثبات ، و ذلك أن مفهوم الثبات ، كما يرى ألبير سوبول (Albert sopaul) ،يحتل مكان الصدارة في كل تحليل بنوي ، و يقدم "المقولات المورفولوجية" على "المقولات التطورية"، و من هنا يضيف "سوبول " أن البنوية – أرادت أم

لم ترد – لا بد عليها بالضرورة أن تسهم في كشف التعارض بين "البنية " و "التاريخ" أو بين "الثبات" و "الحركة " [1] .

و هكذا ، فالبنية عموما _ كما يوضح صلاح فضل– تتميز بالعلاقات من جهة ، و الانتظام من جهة أخرى . و حين تنتظم هذه العلاقات ضمن النظام تكتسب عنصرا جديدا هو التواصل. و تسمى علاقة التواصل هذه بالوظيفة التي تقوم بها العناصر داخل النظام . و عليه فان التحليل البنوي " يبحث عن مجموعة العناصر و علاقاتها المتشابكة ، أما التحليل الوظيفي فهو يهدف إلى اكتشاف عمليات التواصل داخل النظام نفسه"[2] .

ذلك بوجه عام التصور البنوي للظاهرة . أما على مستوى الأدب ، فقد اضطلعت الشعرية بمهمة تحليل بنية الخطاب الأدبي تحليلا منهجيا صارما على أسس لسانية، بنوية بدءا من تحديد موضوعها و تمييزه عن اتجاهات الدراسات الأدبية الأخرى ، وصولا إلى وصف مستوياته الداخلية القابلة للتفسير الصوري البنوي .و من هنا يمكن لنا أن نستعرض منهج الشعرية البنوية في مقاربتها للظاهرة الأدبية كما يأتي :

أ – تركيب الموضوع:

استنادا إلى ثنائية اللغة و الكلام التي فصّل القول فيها " سوسير " أمكن للشعرانيين أن يحددوا موضوع دراستهم الأدبية فهم يفرقون منذ البدء بين العمل الأدبي المفرد المتعين في وجوده التاريخي (المماثل لسانيا للكلام) و الصادر عن ذات مبدعة ، مريدة و واعية ، و بين البنية بوصفها مبدأ سكونيا ، باطنيا ، مجردا ، قبليا ، لاشعوريا ، (مماثلا للغة) ينبثق عنه هذا العمل . و لذلك يقول

[1]– ينظر زكريا إبراهيم ، المرجع السابق ، ص 35.

[2]– ينظر صلاح فضل ،نظرية البنائية في النقد الأدبي ، المرجع سابق ، ص 122.

تودوروف في تحديد موضوع الشعرية : " ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي ، و كل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة و عامة ، ليس العمل إلا انجازا من انجازاتها الممكنة " [1] . و هذا يعنى أن موضوع الشعرية هو بنية الخطاب الأدبي ، لا تجلياته الواقعية المتمثلة في الانجازات أو الأعمال الأدبية . و عليه ، فالشعرية تؤسس لوجود البنية الأدبية في التجربة اللاشعورية الجمعية للإنسان، و ليست تجربة الفرد الإبداعية إلا صدورا عن هذا اللاشعور الإبداعي العام ، و معنى ذلك أن البنية الأدبية محددة سلفا و ليست الأعمال الإبداعية إلا تنويعا لها .

لكن السؤال الذي يفرض نفسه ههنا ، هو كيف يحدد الشعراني موضوع دراسته ؟ فالتفكير المنهجي في الأدب قديم قدم الأدب ، إذ يمتد تاريخه إلى " أرسطو" ، أول من صاغ نظرية "أدبية" في المحاكاة ، فكل المقاربات التي تناولت تفسير الظاهرة الأدبية ، تدّعي أن موضوعها هو العمل الأدبي بوصفه نظاما مكونا من مستويات ثلاثة هي المستوى اللفظي و المستوى التركيبي و المستوى الدلالي غير أن أكثر هذه المقاربات لا تحفل إلا بالمستوى الدلالي أو العلاقات الغيابية في منظور الشعرية البنوية ، و تهمل جوهر العمل الأدبي في علاقاته الحضورية . و عليه فان المنظور البنوي ، يؤكد بأن تلك المقاربات التي تتوسل مفاهيم و آليات العلوم النفسية و الاجتماعية هي أبعد ما يكون عن الطبيعة الجوهرية للأدب .

و من هنا، فان الشعرية البنوية تحدد بنية الخطاب الأدبي موضوعا مستقلا لها ، ثم تعزل هذه البنية عن مجالها الخارجي أي تفصلها عن محورها

[1]- تودوروف ، الشعرية ، مرجع سابق ، ص. 23 .

التعاقبي ، التاريخي ممثلا في علاقته المرجعية بالمؤلف أو المجتمع أو التاريخ ، ذلك أن الأدب في نظرها هو "نظام ثانوي (...) يستعمل نظاما موجودا قبله هو اللغة " [1] .فبالإضافة إلى كونه نتاجا لغويا فهو يشبه اللغة في نسق تكوينها من حيث هو قابل للوصف انطلاقا من النموذج اللغوي الذهني ، و من هنا تتأكد العلاقة العضوية بين الأدب و اللسانيات .

و بناء على هذا التصور – الذي يؤسس ابستيمولوجيا للمعرفة الأدبية ، إذ لا بد من تحديد المكون الجوهري للأدب ألا و هو اللغة ليغدو حقلا مستقلا للدراسة متميزا عن حقول المعرفة الأخرى – أمكن للبنويين تأسيس علم هو علم الأدب أو الشعرية . و مع التسليم بإمكانية قيام هذا العلم ، كان لا بد من الكشف عن عناصر البنية الأدبية لتكون موضوعا للوصف و التحليل و بما أن هذه البنية الأدبية تتشكل نثرا أو شعرا ، فلا بد من تحديد مستويات الدراسة في كل منهما على أن ترتبط هذه المستويات بالعلاقات الحضورية أو بالمحور الأفقي * ، ففي حقل النثر مثلا يعنى دارس الفن السردي (الشعراني) بالمظهر اللفظي أساسا ، و لا يعير بالا للمظهر الدلالي لانتسابه إلى المحور العمودي ، أي محور العلاقات الغيابية . و هو يقسم المظهر اللفظي نفسه إلى مقولات سردية ثلاثة : [2]

1 – **مقولة الزمن:** و هي ترتبط بالعلاقة بين خطين زمنيين، خط الخطاب و خط الحكاية.

---

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

* – ينبغي هنا أن نشير إلى أن البنوية الماركسية أدخلت المحور العمودي ، التعاقبي ضمن منظورها التحليلي ، و ذلك بالربط بين العلاقات الحضورية و الغيابية في دراستها للنص الأدبي .

1 – ينظر المرجع السابق ، ص 45،46.

2 – **مقولة الصيغة:** و هي تتعلق بدرجة حضور الأحداث التي يقتضيها النص.

3 – **مقولة الرؤية / الصوت:** فالرؤية تتحدد بوجهة النظر التي يتناول وفقا لها السارد الحكاية. أما الصوت، فيتعلق بحضور عملية التلفظ في الملفوظ ، و هو خاص بمن يتكلم في الحكاية من الشخصيات .

و هكذا مع إبراز عناصر البنية و تحليل مستوياها يمكن الوصول إلى الكشف عن العلاقة التركيبية بين هذه العناصر إما تشابها أو تعارضا [1].

ب – منهج الدراسة :

أما بالنسبة إلى المنهج الذي تقارب به الشعرية البنوية موضوعها ، فهو منهج استدلالي يقوم على منح الأولوية للكلي على الجزئي ، ذلك أنه لا يمكن تطبيق المنهج الاستقرائي على الظاهرة الأدبية ، إذ يستحيل في نظر "بارت" أن يكون البدء بدراسة القصص كلها لجنس من الأجناس ، و عصر من العصور ، و مجتمع من المجتمعات ، ثم يكون الانتقال بعد ذلك إلى تخطيط نموذج عام " [2] . فهذه الرؤية الاستقرائية ، و إن كانت سليمة تظل – كما يرى بارت– رؤية طوباوية ، تعجز اللسانيات نفسها عن تنفيذها [3].

و أمام تعذر هذا المسلك ، فلا سبيل أمام الشعرية البنوية إلا توسل الاستدلال خيارا بديلا ، لوصف موضوعها و لن يكون هذا المنهج الاستدلالي الذي تطمح معه إلى صياغة النظرية الأدبية إلا بالالتزام منذ البداية بنموذج

---

[1]– في هذا الصدد يشير "بارت" إلى أن تحليل القصة يبدأ أولا بتقطيعها ثم تعيين مقاطع الخطاب السردي الذي يمكن أن يوزع هو بدوره إلى عدد صغير من الطبقات، أما تفسير العلاقات بين هذه المقاطع أفقيا فانه يعتمد على محور عمودي ضمني لتسمية هذه المقاطع قصد الربط بينها و بين وظائفها و هو ما يسميه بالمنظور الإدماجي أي التأليفي. مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، مرجع سابق ، ص. 39 .

[2]– رولات بارت، التحليل البنوي للقصص ، مرجع سابق ، ص 28.

[3]– ينظر نفسه، ص 28

قادر على منحها مصطلحاتها و مبادئها الأولى . و يتعلق الأمر هنا ، كما يقترح بارت ، بجعل اللسانيات نفسها نموذجا أساسيا للتحليل البنوي [1]

لكن هل يعني هذا أن الاعتماد على فرضية النموذج اللغوي في دراسة الأدب هو مجرد استنباط الأشكال المنطقية للظاهرة السردية أو الشعرية و حسب؟

إن الاهتمام باستنباط نموذج ذهني منطقي للفن السردي مثلا ، اعتمادا على منهج "سوسير" اللساني هو ضرورة ملحة لمعرفة كيفية تشكل البنية السردية ، ذلك أن إنتاج قصة ما ليس رهين موهبة المؤلف أو عبقريته ، و إنما هو أمر يرتبط بوجود بنية خفية للقصة تمنحها معقوليتها الداخلية و وجودها المستقل . فالقصة على هذا النحو " تمتلك بالاشتراك مع قصص أخرى ، بنية في متناول التحليل [..] و لا يستطيع أحد أن يركب (ينتج) قصة من غير أن يرجع إلى نسق داخلي للوحدات و القواعد " [2] . و من هنا فالطابع الذاتي للقصة بوصفه أمرا متغيرا من مؤلف إلى آخر ليس موضوع التحليل البنوي لأنه يتعارض مع المفهوم الصارم للبنية المتسمة بثباتها و قسريتها .

غير أن استنباط النمودج المنطقي للظاهرة العقلية و الاكتفاء برصد العلاقات بين عناصر بنيتها ليس هو المطلب الوحيد للتحليل البنوي إذ لا بد من تفسير العلاقة التواصلية بين العناصر التي تقوم عليها البنية السردية . و من هنا كان لا بد من التأليف بين هذه العناصر لفهم الوظيفة التي تنطوي عليها البنية . و عليه فإن التحليل الإجرائي ضمن منظور الشعرية البنوية لا ينأى عن التحليل

---

[1]– ينظر المرجع السابق، ص 29.

[2]– نفسه ، ص. 27،28.

الوظيفي لعمل البنية. فمنذ "قلاديمير بروب"[1] في تحليله الوظائفي لبنية الحكاية الشعبية مرورا بالشكلانيين الروس ، في جمعهم بين البنية و الوظيفة ، وصولا إلى البنويين ، أمكن النظر إلى الوظيفة بوصفها روح البنية إذ يقول "بارت" في معرض حديثة عن الوظائف في القصة " و لم يبق إلا أن نقول أن القصة لم تصنع قط إلا من الوظائف " [2]، ذلك أن البنية القصصية تتشكل من وحدات وظيفية تتآزر فيما بينها لتمنح العمل معناه ، " فلكل شيء [في القصة] معنى و إلا فلا معنى لأي شيء"[3] و من هنا يحدد "بارت" الوظيفة بأنها "وحدة مضمونية"

و قد كان للسانيات الخطاب *– كما تبلورت عند "اميل بنفنيست"– دورها الحاسم في تطور الوعي البنوي من لسانيات اللغة إلى لسانيات الخطاب . و عليه أمكن النظر إلى العلاقة الوظيفية بين مستويات الخطاب الأدبي بوصفها نظيرا لمستويات العلامة اللسانية ذاتها داخل الجملة ، فكما يمكن دراسة الجملة لسانيا بتقسيمها إلى عدة مستويات فونيتيكية (صوتية) و فونولوجية (صوتمية) و قاعدية و سياقية ثم ملاحظة العلاقات التراتبية و المتبادلة بين هذه المستويات بحيث لا يمكن لكل مستوى أن ينتج المعنى وحدة إلا إذا اندمج في مستوى أعلى [4] ، فكذلك يمكن النظر إلى القصة على النحو نفسه استنادا إلى فرضية التجانس ، بوصفها جملة كبيرة إذ لا يمكن للقصة أن تختزل في مجموعة من الجمل [5] .

---

[1]– يسند "قلادبمير بروت" الوظيفة إلى أفعال الشخصيات بوصفها قيما ثابتة في كل حكاية و إن تغيرت صفاتها و أسماؤها ، فالوظائف التي تتحدد بأفعال الشخصيات تمثل صيغا نموذجية ذات دلالة في صيرورة الحكاية ، ينظر المرجع السابق ، ص 37

[2] – المرجع نفسه ، ص 40

[3]– المرجع نفسه ، ص 41.

* يرى امبل بنفنيست (Emile Benveniste) انه إذا كانت العلامة (الصوتية و المعجمية) هي وحدة أساس اللغة فان الجملة هي وحدة أساس الخطاب

[4]– ينظر رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، مرجع سابق ، ص 34.

[5]– ينظر المرجع نفسه، ص 33

و عليه ، فالقصة على هذا النحو ، هي خطاب يؤلف بدوره موضوعا مستقلا ، لكن دراسته ينبغي أن يكون منطلقها هو اللسانيات من حيث التشابه المنطقي للمنهج الوصفي في كل منهما . و من هنا ، قسمت الشعرية البنوية الخطاب الأدبي إلى مستويات للتحليل كما اقترح ذلك تودورف من خلال كتابيه: "شعرية النثر " (poétique de la prose)[1] و "الشعرية" (la poétique) إذ تناول في الأول نحو الأشخاص و الأفعال ، و في الثاني العلاقة بين الخطاب (discours) و الحكاية (histoire) من خلال ثلاثة عناصر هي الصيغة و الزمن و وجهة النظر ، كما أشرنا إلى ذلك سابقا ، أو كما اقترح بارت تمييزا بين ثلاثة مستويات للعمل السردي هي : مستوى الوظائف (كما هو مفهومه عند بروب او بريمون)، و مستوى الأفعال (بمفهوم غريماس) و مستوى السرد (أو مستوى الخطاب عند تودوروف) [2]

و سواء قبلنا باقتراح "تودورروف " أو باقتراح "بارت" ، فان مستويات الخطاب السردي تتواشج مشكّلة عناصر تواصلية ، فيما بينهما ، لا يمكن أن يغني أحدها عن الآخر في منح العمل السردي معناه الكلي .

و إذا كانت الشعرية البنوية في مسعاها لاستنباط نظرية للنوع الأدبي أو للأنواع الأدبية بصورة عامة على أساس " علمي " و موضوعي جاعلة من النموذج اللغوي الوصفي منهجا لها في الاستدلال ، فإنها ، و الحال هذه ،

---

[1]– يتضمن هذا الكتاب مجموعة من الدراسات من بينها دراسة بعنوان نحو القصة ، " الديكاميرون " يحاول من خلالها تطبيق البنية النحوية على البنية السردية ، إذ يقول في هذا الصدد: " سنفهم السرد بشكل أفضل إذا نحن عرفنا بان الشخصية هي اسم و الحدث هو فعل ، لكننا سنفهم الاسم و الفعل على نحو أفضل إذا أعملنا الفكر في الدور الذي يفترضانه في الرد.و في التحليل النهائي فان اللغة لا يمكن أن تفهم إلا إذا وعينا ما يمثله تمظهرها الأساسي في الأدب (...) و بشكل ما ، فان الكاتب لا يصدر في صيغته إلا عن قراءة للغة " Tzvetan Todorov , poétique de la prose , Ed .seuil, 1971,1978,paris , p 57.

[2]– ينظر رولان بارت، المرجع السابق ، ص 38.

لا تقدم معايير للقيمة و الحكم إذ هي مهتمة أساسا بتشابه الأعمال الأدبية، لا بتميّز بعضها عن بعض أصالة و إبداعا . فتلقى العمل الأدبي و تقويمه جماليا ، ينطوي – في نظر تودوروف – على موقف رومانتيكي . و مع تسليمه بان هذا الموقف و ما يستند إليه من أداة ليس زائفا و إنما هو موقف دخيل، فانه يقر بأن هذا الأمر لن يكون موضوع الشعرية لا لأنه غير موجود و لكن لأنه يفوق الإمكانات الحالية للشعرية إلى حد بعيد [1].

هكذا يتحدد موقف الشعرية البنوية في مقاربتها للخطاب الأدبي لا بوصفه نشاطا فرديا ، و لكن بوصفه بنية كلية و عامة ، و لذلك فان موضوعها ليس هو العمل الأدبي المفرد المتعين في حد ذاته و لكن موضوعها هو البنية الأدبية أيا كان النوع الذي تنتمي إليه شعريا أو نثريا . و من هنا ، قدمت نفسها بوصفها النظرية الأكثر موضوعية في مقاربة موضوعها على نحو صارم ، غير ذاتي ، و الأكثر عقلنة لموضوع معرفتها بتوسلها للنموذج اللساني في الوصف.

و مع إقرارنا بأهمية الدور الذي قامت به الشعرية البنوية في إمداد النقد بالجهاز المفاهيمي الذي كان يحتاجه في دراسته للأعمال الأدبية إلا أن وقوفها عند حدود الدال و إهمالها للمدلول ضمن نسيج الدليل الأدبي ، جعل موقفها المعرفي ، ضيق الحدود . فـــ"بارت" نفسه على غرار البنويين الآخرين من أقطاب الشعرية البنوية يحدد مهمة "علم الأدب " في الكشف عن الصورة المنطقية للدال الأدبي ، لا البحث عن معنى العمل الأدبي فلن يسع "علم الأدب

[1]– ينظر تودوروف ، الأنواع الأدبية ، في " القصة الرواية المؤلف " ، مرجع سابق ، ص 42.

أن يعطي أي معنى و لن يسعى للعثور عليه ، و لكنه و إن لم يكن كذلك ، فانه يصف المنطق الذي تولدت المعاني بموجبه " [1]

و مع أنه يقر بأن اللسانيات ليست وحدها قادرة على حل كل الإشكاليات التي تطرحها طبيعة الخطاب الأدبي ، فانه يدعو إلى استمداد العون من الانتروبولوجيا البنوية لتتعاضد مع اللسانيات في دراسة المنطق العام للدوال [2].

و هو الأمر الذي أتاح للشعرية البنوية أن تنتقل من معقولية الجملة إلى معقولية الخطاب و ذلك بتوزيع " وحدات الخطاب كبيرها و صغيرها ضمن علاقة اندماجية " [3] على غرار منطق تشكل الجملة ذاتها . لكن اقتصار هذا التحليل على بنية الدال الأدبي سيؤدي – كما يوضح بارت– إلى إقصاء راسب هائل من العمل خارج نطاق الوصف ألا و هو الراسب المتعلق بالتجربة للإنسانية (العبقرية الشخصية ، الفن ، الإنسانية)[4].

و بناء على ما سبق ، فان الشعرية البنوية في مرحلتها الشكلية على الأقل لم تستطع أن تجيب عن سؤالين أساسين هما :

أولا : معيار الحكم و القيمة ، و هو أمر ظل بلا جواب .

ثانيا: تعيين مدلول العمل الأدبي ، و هو أمر اضطلعت بمهمة الإجابة عنه البنوية الماركسية .

و أيا يكن المسوغ الذي استندت إليه الشعرية البنوية في حصر مهمتها " العلمية " إلا أن صرامتها المنطقية اللسانية حالت دون النظر إلى الدليل الأدبي بوصفه كلا متكاملا كما أشار إلى ذلك الشكلانيون من قبل ، و دون النظر إلى

---

[1]– رولان بارت، نقد و حقيقة ، مرجع سابق ، ص 98.

[2]– ينظر نفسه، ص 98،99

[3]– نفسه، ص 97.

[4]– نفسه، ص 97

التعارض القائم بين اللغة و الخطاب [1] ، كما يوضح ذلك "بول ريكور " (Paul Ricour) فـــ " الكلمات تحيل على كلمات أخرى في دائرة المعجم اللانهائية ، أما الخطاب فهو الوحيد الذي يتطلع إلى الأشياء ، ينطبق على الواقع و يعبر عن العالم " .[2]

و عليه فقد أدى هذا المأزق الذي انتهت إليه الشعرية البنوية باعتكافها في سجن الدليل إلى انقسام الصف البنوي على نفسه ، فـــ "بارت" المعروف بتقلب الهوى و المزاج ، لم يدم انتصاره للبنوية طويلا إذ هجر أبحاثه التصنيفية للأدب من أجل دراسة آليات الإنتاج التي تكون النص . و حدث هذا الانتقال من البنوية إلى النصية – كما يشير إلى ذلك فانسان جوف (Vincent Jouve) – تحت تأثير بعض المنظرين و في مقدمتهم " جوليا كريستيفا" [3] . أما تودوروف فان معالم التحول من المبنى إلى المعنى ، قد تجلت واضحة في كتابه "نقد النقد" (الصادر سنة 1984) إذ بدا وقد قطع صلته بالشكلانيين و اكتشف أن الأدب هو في الوقت نفسه "بناء" و بحث عن "الحقيقة" كما يذكر ذلك "جان ايف تاديه" [4] . غير أن تحوّل "تودوروف " اللافت للنظر و المدهش في آن معا هو ما أعلنه في آخر كتاب صدر له سنة 2007 حيث يلحي فيه باللائمة على مناهج

---

[1]– يعرف دومينيك مونقانو" الخطاب عموما على النحو الأتي : " أن مصطلح خطاب من حيث معناه العام المتداول في تحليل الخطابات ، يحيل على نوع من التناول للغة أكثر مما يحيل على حقل بحثي محدد ، فاللغة في الخطاب لا تعد بنية اعتباطية بل نشاطا لأفراد مندرجين في سياقات معينة و الخطاب بهذا للمعنى لا يحتمل الجمع : يقال (الخطاب) و مجال الخطاب) الخ و بما انه يفترض تفصل اللغة مع معايير غير لغوية فان الخطاب لا يمكن أن يكون موضوع تناول لساني صرف "

دومينيك مونقانو المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ترجمة محمد يحياتن ط الأولى 2005 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ص 34، 35

[2]– بول ريكور ، المرجع السابق ، ص 87.

[3]– ينظر فانسان جوف ، مرجع سابق ، ص 57

1 -voir, jean Yves tadié, OP,cit,p243

تدريس الأدب في قطاع التربية بفرنسا ، فيقول: " ليس فقط لا ينبغي للوسائل أن تصير غاية ، و لا للتقنية أن تنسينا هدف الممارسة ، بل لا بد من التساؤل عن القصدية النهائية للأعمال الأدبية التي نراها جديرة بالقراءة . عموما القارئ غير المتخصص، اليوم كما في الأمس يقرأ الأعمال الأدبية لا ليتقن بشكل أفضل منهجا في القراءة و لا ليستمد منها معلومات عن المجتمع الذي أبدعت فيه ، بل ليجد فيها معنى يتيح له فهما أفضل للإنسان و العالم ، و ليكتشف فيها جمالا يثري وجوده لكي يفهم نفسه بشكل أفضل " [1] . و هكذا يرى تودوروف أن التحليل البنوي مجرد وسيلة ، لكنه لا ينبغي أن يصرفنا عن تأمل معنى النص و عالم النص . أما جيرار جينيت و إن لم تتعد أبحاثه حدود منظور الشعرية البنوية ، إلا أن موقفه النظري و النقدي عرف تحولا ملحوظا و ذلك بالانتقال من شعرية مغلقة إلى شعرية مفتوحة ، تسمح بتوسيع دائرة البنية الأدبية لتشمل البنيات الأخرى التي تشكل أساسا مرجعيا لانبثاق النص . فقد انتقل "جينات" من القول بالجامعة النصية (l'architexte) إلى القول بالتعددية النصية (trantextualité) أو التعالي النصي للنص (transcendance textuelle).

أما الماركسيون فقد وجدوا أنفسهم أمام تعارض مفهومي البنية و التاريخ أو مفهومي الثبات أو الحركة مضطرين إلى تثوير البنية ذاتها لتندمج في التاريخ فقدم "لوسيات جولدمان" مفهوم رؤيا العالم في ضوء ثنائية البنية العليا و البنية السفلى حيث يغدو العمل الروائي نتاج بنية ذهنية لوعي المؤلف تعكس بنى الواقع الاجتماعي و الاقتصادي فـــ" الطابع الاجتماعي للمبدع يكمن

[1]– تودوروف ، الأدب في خطر ، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ، ط. أولى ، 2007 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ص. 15 .

بوجه خاص في أنه لا يسع أي فرد على الإطلاق أن يقيم بنفسه بنية عقلية متماسكة متطابقة مع ما يسمى "رؤيا العالم" . مثل هذه البنية لا يمكن أن تهيأ إلا من قبل جماعة ، و يستطيع الفرد دفعها فقط إلى درجة من التماسك شديدة الارتفاع و نقلها إلى صعيد الإبداع الخيالي أو إلى صعيد الفكر التصوري " [1] . و هكذا استبدل الماركسيون البنية اللازمنية بالبنية التاريخية ، و غدت معها بنية وعي المبدع العليا هي رؤيا وسيطة و دينامية للعالم ، تنقل لنا بنية واقع اجتماعي و اقتصادي مهيمنة في لحظة من لحظات التاريخ . و عليه ، يفضى التلاحم الجدلي بين بنية وعي للمؤلف و البنية العقلية للجماعة إلى تركيب جمالي في الإبداع هو في النهاية تصور أو رؤيا للعالم . و من هنا يمكن تفسير البينة الأدبية تفسيرا ماديا تاريخيا ، في المنظور الماركسي .

و مع أن مفهوم "رؤيا العالم " يستبدل الدال بالمدلول ، بل انه يذهب إلى حد استعادة العلاقة الجدلية بين الدليل و مرجعه ، فان سيميانية "غريماس" حاولت أن تجد الصيغ التركيبية للجمع على نحو جدلي بين الدال و مدلوله ، دون الخروج من أسر الدليل ، و ذلك من خلال نموذجه العاملي و مربعه السيميائي . و هو ما يمكن أن يمثل انجازا لنقل الدراسة الأدبية من حقل الشعرية إلى حقل السيميائيات .

و مع أننا لسنا هنا في مقام الرد على مقولات الشعرية البنوية إلا أننا أردنا من خلال تناول تصورها المنهجي للأدب الإشارة إلى الحركة النقدية التي تولدت من داخلها و أفضت إلى ذلك التحول التاريخي للمعرفة الأدبية بالانتقال من دراسة العلامة في حد ذاتها إلى دراسة سياقها الاتصالي .

---

[1]– لوسيان غولدمان ، مقدمات في سوسيولوجية الرواية ، ترجمة بدر الدين عرودكي ، ط. أولى ، 1993، دار الحوار للنشر و التوزيع ، اللاذقية ، سوريا ، ص 25.

الباب الثاني
التطبيق النقدي

الفصل الأول

" شـعرية "جيرار جينيت"

1 – منهج "جيرار جينيت" في "خطاب المحكي " :

لا يختلف الدارسون في أن شعرية "جيرار جينيت" [1] كما تمثلت في دراسته المشهورة : "صور III " *(Figures III) التي خصصها للكشف عن

---

[1] – جيرار جينات من مواليد 1930، انتسب إلى دار المعلمين (l'école normale supérieur) ما بين 1951 و 1955. عمل أولا أستاذا بالمدرسة التحضيرية (hypokhâgne) بـــ "مانس " (mans)، ثم أستاذا مساعدا للأدب الفرنسي بالسوربون (Sorbon) ، ثم أستاذا محاضرا ، ثم مدير دراسات بمدرسة الدراسات العليا ما بين 1967 و 1994 . كما عمل أستاذا زائرا بجامعة نيويورك بدءا من سنة 1971 . لكن نشاطه التعليمي هذا لم يصرفه عن الإسهام في إخصاب الحركة النقدية بمقالاته المنشورة في عدد من المجلات هي : "النقد" و "تيل كيل " (tel quel) و "المجلة الفرنسية الجديدة ". و قد جمعها سنة 1966 في كتابه : "صور I" (figures I)، ليضيف إليه فيما بعد كتبا أخرى ، تحمل العنوان نفسه هي : "صور II" (figures II) و "صور III" (FIGURES III) و صور 4 (figures 4) و صور 5 (figures 5) ، بالإضافة إلى كتاب "خطاب المحكي الجديد" (nouveau discours du récit) الذي خصصه للرد على من انتقدوه بخصوص كتابه "خطاب المحكي" (discours du récit) ، و غيرها من الكتب . كما كان أحد مؤسسي مجلة "الشعريات" و مديرها .

– ينظر : Pierre- Marc De Biasi , Genette (Gérard) , Encyclopédie Universalis , Paris ,2004.

– ينظر أيضا : جيرار جينيت ، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، مقدمة المترجمين: محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي ، ط ثانية ، 1997، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، (المجلس الأعلى للثقافة)، ص 14.

* ثمة اختلاف بين الباحثين العرب في ترجمة مصطلح figures ، فعلى سبيل المثال يترجمه كل من سمير المرزوقي و جميل شاكر في كتابهما "مدخل إلى نظرية القصة" (ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر) بـــ"أمثلة III". أما سعيد يقطين فيترجمه بـــ "صور " في ترجمته لـــ "عتبات" "جيرار جينيت" (ط أولى، 2008، منشورات الاختلاف، الجزائر) ، أما محمد معتصم و عمر حلي و عبد الجليل الازري ، فيترجمونه بـــ "محسنات" في ترجمتهم لـــ "خطاب الحكاية ".

و لتحديد مفهوم (figure)، في الاستخدام البلاغي و النقدي عند الغربيين، نستعرض بعض التعاريف التي وردت في معجم الشعرية لـــ " ميشال اكيان" :

" عند "جينيت" يعني صيغة تعيين ، إذ يلاحظ بأن صورة ما إذا ترجمت فلن تصبح صورة . و يعطي " شراع " كمثال كلاسيكي من المجاز المرسل الذي يجعل من كلمة "شراع" دلالة على " السفينة" فإذا كان المعنى هو نفسه، فان قول " شراع " لا يعني الشيء نفسه كقول "سفينة" ، فالعلامة ليست هي نفسها و الصورة كما يضيف جنيت تنطوي على المعنى الفضائي للكتابة إذ يلاحظ بأن فضائية اللغة الأدبية في علاقتها بالمعنى تترجم بالمسافة الدلالية التي يمكن أن تتضمنها كلمة بين دلالتها الأصلية و دلالتها المجازية .

أما تودوروف ، فالأمر عنده يتعلق بقواعد استعمالها ، فإذا كانت العلاقة بين كلمتين هي علاقة تماثل فلدينا صورة هي التكرار، أما إذا كانت العلاقة بينهما علاقة تقابل فلدينا صورة هي النقيضة ، و إذا دلت كلمة على كمية تقل أو تكثر عما تشير إليه كلمة أخرى ، فلدينا هنا صورة هي التدرج. و عموما فان ثمة أنواعا للصور هي : =

مقولات البنية السردية و مكوناتها تعد أكبر إنجاز في حقل السرديات يتوج جهود البنويين قبله في إرساء تصور شامل و واضح و منهجي لكونية السرد. فاتساع مدارك "جينيت" الثقافية و النقدية و إلمامه بالتراث الأدبي الغربي في جانبه الإبداعي ، كما تدل على ذلك هوامشه و إحالاته في كتبه ، و تكوينه الأكاديمي و وعيه الواضح و الناضج للنظرية البنوية ، كل ذلك جعل رؤياه النظرية للخطاب السردي تكتسي طابع الشمول العلمي و التركيب المنهجي . غير أن جهوده في التنظير و التأصيل من خلال "صور III" انحصرت في الكشف عن بنية نوع من أنواع الأدب ألا و هو الفن السردي . و عليه ، فنحن سنجعل من مقاربة "جينيت " للخطاب السردي، و تحديدا كتابه "خطاب المحكي" [1] نموذجنا التطبيقي في تحليل المقاربة النقدية للشعرية البنوية ، ذلك أن "خطاب المحكي" كما يذكر "جوناثان كالر" هو " أكمل محاولة لدينا لتعرّف مكونات الحكاية و تقنياتها الأساسية و لتسميتها و توضيحها " [2] ، و هو كما يضيف " أوج العمل البنياني [البنوي] في الحكاية " [3].

و مع أن "بارت" في كتابه مدخل إلى التحليل البنوي للقصص (introduction à l'analyse structurale des récits) حاول أن يقدم تصورا لبنية الخطاب السردي ، و أن يردف ذلك بتقديم نموذج إجرائي للتحليل

= –صور الإلقاء ، و تتعلق بالجوانب الصوتية و الخطية للخطاب
– صور الكلمات، و هي تتعلق بالمدلول و تشمل جميع أنواع البيان و المجاز المرسل.
– صور البناء ، و تتعلق بالتركيب و الجمل من حيث نسقها النحوي و تركيب الكلمات .
– صور الفكر ، و هي تتضاف إلى العناصر المتعلقة باللغة مثل النقيضة و المبالغة و غيرها (ينظر Michel Aquien , dictionnaire de poétique ,OP.cit , p.136,137)

[1]– خطاب الحكاية هو جزء مهم من "صور III" ، نشر مفردا فيما بعد ، يطبق من خلاله "جينيت" شعريته على رواية "بحثا عن الزمن المفقود " لـــ "مارسيل بروست"

[2]– ينظر جيرار جينيت، خطاب الحكاية ، مرجع سابق ، تصدير جوناثان كالر ، ص 23

[3]– ينظر نفسه، ص 24.

البنوي في كتابه التحليل النصي [1] ، و كذلك فعل تودوروف في كتابيه "الشعرية" (نظري) ، و شعرية النثر (تطبيقي)، إلا أنهما لم يهتديا إلى تصور منهجي و شامل و واضح المعالم ، كما فعل "جينيت" في "صور III ". و لذلك ، فـــ "خطاب المحكي" ينفرد بقيمته العلمية الخاصة ضمن المشروع البنوي الطموح إلى تأسيس شعرية للسرد اصطلح على تسميتها فيما بعد بالسرديات أو علم السرد (narratologie) . و في هذا الصدد ينبغي "التشديد على أن "جينيت" يبني النظرية و يدرس رواية و يقترح في الوقت نفسه برنامجا للتحليل " [2].

لكن يجب أن نؤكد هنا أن دراستنا لبرنامج التحليل البنوي للسرد في سياقه الغربي ستكون في حدود ما تنص عليه مقولات الشعرية البنوية بعيدا عن تلك المحاولات التي تهدف إلى جعل السميائيات السردية توسيعا للمشروع البنوي بالانتقال من تحليل الدال إلى تحليل المدلول . و لعل مقاربة "جينيت" لم تحد في" خطاب المحكي " عن المفهوم اللساني البنوي ، أي عن تناولها للخطاب السردي بوصفه "جملة كبيرة " [3] ، كما يقول بارت ، ضمن حدود الدال ، و من ثم تحديد العلاقات البنوية للعناصر المكونة له ، في ضوء التطبيق النقدي لمفاهيم الشعرية ، و إن كنا من ناحية أخرى ، نلمس عند "جينيت" عدم التقيد

---

[1]– التحليل النصي هو عبارة عن ثلاث دراسات تتناول بالتحليل البنوي نصين دينيين هما : أعمال الرسل من الإنجيل، و الصراع مع الملاك من التوراة ، و نصا قصصيا لـــ "ادغارالان بو " . يقول "بارت" في بداية الكتاب :"مهمتي هي عرض ما يسمى الآن عموما التحليل البنوي للسرد" ثم يستدرك فيقول : " لا يوجد حتى الآن علم السرد (...) أرغب في هذا التوضيح و أحاول بذلك تلافي بعض خيبات الأمل "

ينظر رولان بارت، التحليل النصي ، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ، دار التكوين ، دمشق،2009، ص22.

[2]– ينظر جيرار جينات ، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) مقدمة المترجم العربي ، مرجع سابق ، ص 17.

[3]– رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، مرجع سابق ، ص 33

الصارم بمقولاتها ، فهو شديد الاهتمام بجماليات الخطاب السردي كما يبدو ذلك جليا من خلال إحالاته العديدة على "باشلار (bachelard) في دراساته الأولى ، كما يشير إلى ذلك "بيار مارك دوبياسيه" (pierre marc debiasi) [1] .و لعل هذا التوجه الجمالي الذي يميز منهجه النقدي في قراءة الأعمال الأدبية هو امتداد أصيل لشعرية "جاكبسون" التي تعنى بالقيمة الجمالية للنص عنايتها ببنيته الشكلية . و عليه فإذا كان "جينيت" ملتزما بحدود مقولات المنهج ، فلا يعني ذلك إقصاءه نهائيا للأبعاد الجمالية و حتى التاريخية للعمل الأدبي ، كما اتضح ذلك في معالجته لرواية "بروست" المشهوررة :" بحثا عن الزمن المفقود" في "خطاب المحكي" . فهو نفسه يؤكد بان التحليل البنوي لا يهمل التاريخ و إنما يؤجله لاعتبارات منهجية إذ يقول : " إن اللوم الموجه للنقد الجديد (الموضوعاتي و الشكلاني) بأنه يهمل و لا يبالي بالتاريخ مردود ، لأننا نضع التاريخ بين قوسين و نؤجله لأسباب منهجية " [2].

و مع إقرارنا بأن العمل النقدي لـــ "جينيت" تطور لاحقا ، مع دراساته المتعلقة بالتناص من خلال "جامع النص " (l'architexte) ثم "التعدية النصية (hypertextualité) ، إلا أن هذه الدراسات ظلت مرتبطة بمشروع الشعرية . صحيح أنه كان مشغولا إلى حد ما بعالم النص الدلالي في أبحاثه الأولى (صور I) و (صور II) ، و في دراسة أخرى أنجزها لاحقا هي الإيمائية (Mimologique) [3]، إلا أن اهتمامه الجوهري في مجمل أعماله – عند حدود

---

[1] - Pierre –Marc De Biasi , Genette (Gérard) , Encyclopédie Universalis , Paris ,2004

[2]- Gerard Genette , figures III, OP. Cit ,p13.

[3]– (Mimologique) الإيمانية هو مصطلح أنشأه "جيرار جينيت " بجعله عنوانا لكتابه (الصادر سنة 1976)، و هو يتطابق في معناه المراد مع cratylisme و motivation أي

علمنا – لم يتجاوز أفق الشعرية ، فقد كان مهتما بدراسة نسقية السرد في ضوء المقولات البنوية ، دون أن يخل ذلك بإبداء ملاحظاته الجمالية من حين لآخر تجاه النص الروائي المدروس ، كما أسلفنا القول.و عليه، فهو لم يتجاوز المقولات التركيبية لموضوع تحليله السردي ، المنحصرة في الصيغة و الزمن و الصوت كما سنوضح ذلك لاحقا ، إذ لم يعن مثلا بالشخصية بوصفها مقولة لسانية مستقلة إلا ضمن حدود الصوت السردي بوصفها فاعلا نحويا لا جوهرا. فمفهوم الشخصية، كما يشير "برنار فاليط" (Bernard Valette) ، قد لا يتعلق بعلم السرد ما دام إنتاج المعنى في هذه الحالة ليس شان اللغة الروائية وحدها [1].

و عليه ، سنعمد فيما يأتي إلى إبراز معالم شعرية "جينيت " من خلال كتابه "خطاب المحكي ، بحث في المنهج " (discours du récit , essai de méthode) [2]، دون أن يعني ذلك عدم الرجوع إلى المرجع الأصلي

التحفيز. لكن "جيرار جينات " يريد معناه البلاغي ، حين يؤكد العلاقة الدقيقة بين الكلمات و الأشياء انطلاقا من إعادة طرح التساؤل الأفلاطوني عن الوضع الانطولوجي للغة . و بتأكيده العلية النفسية بين الدليل و مرجعه و أثرها الجمالي في العمل الأدبي ، فانه بذلك يخالف مبدأ اعتباطية الدليل فهو يرى انه إذا كانت كلمة "كلب " لا تعض ، و كلمة "وردة " لا رائحة لها ، و لا لون فان كلمة "رعب " (effroi) قادرة على استحضار أو حتى إثارة الأحاسيس نفسها التي تمثلها ، لكن هذا التوجه عند "جينيت" كان مجرد تحول مؤقت أحدثه تأثير كتاب جوليا كريستينا :" ثورة اللغة الشعرية" ليتحرر بعدها من إغراء الحلم الكراتيلي (هي محاورة افلاطونية cratylé) ، و يعود إلى أحضان الشعرية.
ينظر J.M.Leard,http://id.erudit.org

[1]- برنار فاليط ، النص الروائي ، ترجمة رشيد بنحدو ، منشورات ناثان (Nathan) باريس ، 1992 ، و الهيئة العامة للشؤون الأميرية ، القاهرة ، ص. 100 .

[2]– لاحظنا وجود التباس في ترجمة مصطلح (récit) إلى اللغة العربية فهو – كما يشير مترجمو "خطاب الحكاية " أنفسهم – تختلف مقابلاته العربية بين "محكي " و "حكي" الشائعتين في المغرب ، و بين "قص" الشائعة في المشرق ثم يشير أصحاب الترجمة إلى أنهم عدلوا عن ترجمته بـــ"حكي " أو "قص" لأن المقصود هنا ليس مضمون الحكاية فقط " كما يقولون ، ثم يقترحون مقابلا يرونه محققا للمعاني الملابسة للمصطلح الأجنبي : (Récit) هو الحكاية (ينظر خطاب الحكاية/= =هامش المترجمين ص.37). لكنهم من ناحية أخرى نراهم يعمدون إلى ترجمة (histoire) بـــ " القصة" (المدلول أو المضمون السردي) و ترجمة (Récit) "بالحكاية " (الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص السردي نفسه)، و هو ما يتناقض مع المفهوم السردي للحكاية (المرجع نفسه ص 38). فأغلب الباحثين العرب ، إن لم يكن كلهم يجمعون على ترجمة (Histoire و Diegisis /

(Figures III).كما سنسعى إلى تبين مدى التطابق الذي أنجزه "جينيت" بين مرجعيته النظرية البنوية و إجرائه التحليلي للوقوف على إمكانات جهازه النقدي في الإلمام بالظاهرة السردية .

لكن قبل أن نأتي إلى تناول مقاربته التحليلية للنص السردي ، سنقف على الخطة العامة لكتاب (صور III) لملاحظة العلاقة التي تربط بين أجزائه، فهو يتكون من دراسة مطولة هي "خطاب المحكي" شغلت القسم الأكبر من الكتاب (216 صفحة)، و تقدمتها ثلاث مقالات ، منها اثنتان تواصلان خط البحث فيما

---

diégese) إما بمقابل هو الحكاية أو آخر هو القصة . و في هذا الصدد لا يمكننا أن نحصر كل الدراسات العربية التي استخدمت مصطلح حكاية مقابلا لـــ (histoire) و التي لم تضعه إطلاقا مقابلا لـــ (récit) لكن يمكن أن نشير في هذا الصدد إلى بعض المعاجم السرية العربية على سبيل التمثيل لا الحصر :

1– لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط أولى ، 2002، مكتبة لبنان ، ناشرون ، بيروت، ص. 77

2– دومينيك مونقانو ، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ، ترجمة محمد يحياتن ، مرجع سابق ، ص 128.

3– تزفيطان تودوروف ، مفاهيم سردية ، ترجمة عبد الرحمن مزيان ، ط أولى ، 2005 منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ص. 110 حيث يترجم (histoire) بـــ "حكاية " .و يمكن الرجوع إلى الأصل ، ص 400 من كتاب (Oswald Ducrot ,Tzvetan Todorov, op.cit.) .و عليه ، نرى أن ترجمة (Récit) بـــ "حكاية " هي ترجمة غير موفقة ، و الأصح هي أن تترجم بـــ " محكي " لأن مفهومه يشير بخلاف ما ذهب إليه مترجمو كتاب (discours du récit) من أنه يقتصر على المضمون فقط ، إذ يدل أيضا على الشكل ، فالكلمة " محكي " هي اسم مفعول من الفعل المبني للمجهول " حكي " و هو يدل على حدث يحكيه أو يرويه حاك أو راو مجهول بشكل قد يكون شفويا أو مكتوبا. و هو المعنى الذي يشير إليه "جينيت " نفسه عندما يتناول مفهوم (récit) بمعانيه الثلاثة (figures 3 , p.70) ثم يعقب جينيت بأنه يريد مفهومه الأكثر شيوعا ، أي بمعنى الخطاب السردي (ينظر figures III,IBID,p72). و لذلك ، فـــ " محكي " مقابل أصح من "حكاية " و أكثر دقة من "حكي " لان هذه يمكن أن تكون رديفا لكلمة "سرد" في اللغة العربية . **و عليه فسنلتزم في دراستنا هذه ، بخلاف ما اقترحه أصحاب الترجمة ، بمقابلاتنا الآتية :**

Récit : محكي
Histoire(diégese) :حكاية
Discours : خطاب
Narration : سرد

كان قد أنجزه من قبل في الجزئين الأولين من " صور " إذ تناول فيهما صور البلاغة ، و هما كما يأتي : "البلاغة المقيدة "(la rhétorique restreinte) و "المجاز المرسل عند بروست" (métonymie)،أما المقال الآخر ، فهو عبارة عن مبحث قصير تمهيدي استهل به الكتاب سماه "الشعرية و التاريخ" .

و هكذا نستنتج بملاحظة بسيطة لمحتويات هذا الكتاب أن ليس ثمة علاقة منهجية وثيقة بين أجزائه . فالمقال الأول يتحدث عن العلاقات بين الشعرية و التاريخ الأدبي وعلاقاتهما أيضا بالنقد الأدبي . أما المقال الثاني الموسوم بالبلاغة المقيدة ، فينتقد فيه التصور البلاغي الكلاسيكي للاستعارة و يدعو إلى توسيع حدود البلاغة الشعرية نحو بلاغة جديدة تتحول إلى سيميائية للخطابات [1]. أما المقال الثالث فيتناول فيه بنية الصور الشعرية التي تتداخل فيها الاستعارة بالمجاز المرسل ، و علاقتها بالبنية السردية في رواية " بحثا عن الزمن المفقود " . في حين يعكف في دراسته المطولة " خطاب المحكي " على تحليل الخطاب السردي بتناوله نظريا و تطبيقيا للكشف عن حدوده و إمكاناته و شذوذاته ، و مغامراته ، جاعلا من رواية " بحثا من الزمن المفقود (A la recherche du temps perdu) لـــ " مارسيل بروست" مدونته الأساس لتطبيق النظرية و اختبار جهازه النقدي .

و هكذا لا يبدو أن ثمة ترابطا موضوعاتيا بين أجزاء الكتاب. و لذلك يشكل "خطاب المحكي " كتابا داخل كتاب ، كما يشكل الجزء الموسوم بـــ "غرام سوان" من رواية "بحثا عن الزمن المفقود" لـــ"مارسيل بروست" رواية داخل رواية. و لعل هذا يعد سببا ينضاف إلى أهمية الكتاب لنشره لاحقا في طبعة مفردة.

---

1. voir Gerrard Genette , Ibid , p40

أما الخطة التي انتهجها "جينيت " في تقسيم مباحث "خطاب المحكي " ، فقد قسمها إلى مدخل مركب ثم ثلاثة فصول ثم خاتمة . أما المدخل فتضمن توطئة حدد فيها مدونته السردية التي ستكون موضوع اشتغاله ألا و هي رواية "بحثا عن الزمن المفقود" لـــ " مارسيل بروست" كما ألمحنا إلى ذلك سابقا ، كما تضمن توضيحا لمنهجه المعرفي في مقاربة موضوعه ثم انتقل بعدها إلى تمهيد نظري حدد فيه مستويات تعريف "المحكي " (récit) من خلال العلاقات المنظمة للعناصر السردية ، و ما يشكلها داخليا ، دون الاهتمام بسياقها الكرونولوجي التاريخي ، أي بسياقها الخارجي . و بعبارة أخرى ، فهو يتناول موضوعه ضمن محور أفقي تزامني ، باختيار مدونة ضخمة ، تتسع لمقدار كبير من التنويع بين أشكال السرد، ألا و هي رواية "بحثا عن الزمن المفقود" ، التي احتوت ذخيرة واسعة من الشواهد السردية المتنوعة التي استند إليها "جينيت" في البرهنة على مقولاته و اكتشاف ممكنات الخطاب السردي .

و من هنا ، كان المرتكز المعرفي في مقاربة "جنيت" للظاهره السردية بوصفها بنية ذهنية قابلة للوصف و التحليل ، هو الانطلاق من الخاص إلى العام ، و هو نهج استقرائي ، تتبعه خصوصا العلوم التجريبية ، مما يبدو في الظاهر مناقضا للنهج الاستدلالي عند البنويين . لكن "جينيت" حين يعلن صراحة منهجه في التحليل فانه يقدم ذرائعه التي جعلته يميل إلى اختيار "عينة" سردية هي رواية " بحثا عن الزمن المفقود" ، بوصفها مثالا جزئيا خاصا للوصول إلى القواعد الكلية و العامة للسرد، إذ يقول : " و تحليلها [رواية البحث] ليس معناه التوجه من العام إلى الخاص ، بل من الخاص إلى العام ، أي من ذلك الكائن الفريد الذي هو رواية ، بحثا عن الزمن الضائع" إلى عناصره المألوفة كثيرا ، من محسنات و طرائق عامة الاستعمال و شائعة التداول أسميها

" مفارقات زمنية " ، "ترددي " ، " تبئيرات" ، "زيادات" و ما شاكل ذلك . إن ما أقترحه هنا منهج للتحليل أساسا، و من ثم علي أن أعترف بأنني إذ أبحث عن الخصوصي أجد الكوني ، و إذ أريد أن أجعل النظرية في خدمة النقد أجعل النقد في خدمة النظرية بالرغم مني " [1] . ثم يردف موضحا أساس الإكراه الذي تفرضه العلاقة العملية بين النظرية (الشعرية) و التطبيق (النقد) بقوله : " و هذه المفارقة هي مفارقة كل شعرية ، و لعلها أيضا مفارقة كل نشاط معرفي ، ممزق دوما بين تينك الفكرتين الشائعتين اللتين لا مفر منهما و اللتين مفادها ألا مواضيع إلا المواضيع المفردة ، و ألا علم إلا علم العام ، غير أنها مفارقة معززة دوما – كما لو كانت ممغنطة – بالحقيقة الأخرى الأقل شيوعا بعض القلة و التي مفادها أن العام هو في صميم الخاص و بالتالي – و خلافا للرأي السائد– أن ما يمكن معرفته هو في صميم الغامض " [2] .

هكذا يبرر "جينيت " خصوصية طرحه النظري الذي يخالف ، في الظاهر ، المنهج البنوي القائم على مبدأ الاستدلال أي الانطلاق من العام إلى الخاص ، من الكلي إلى الجزئي ، لكنه في الحقيقة لا يتناقض مع المنهج البنوي ، الذي يسعى تارة إلى الانطلاق من كليات مفترضة للبرهنة على معقولية الجزئي ، أو الانطلاق من واقعة جزئية لتحقيق قاعدة كلية ، مع أننا لاحظنا سابقا أن البنوية تميل عموما إلى افتراض مقدمات عامة منطقية لتحليل الظواهر ، مستندة في ذلك إلى النموذج الصوري اللساني . و مع ذلك ، فان نهج "جينيت" الاستقرائي لا يبتعد كثيرا عن مرجعيته البنوية ، برده للكلي إلى الجزئي ، فالعام – كما يقول – موجود في صميم الخاص . و عليه ، فالنظرية موجودة بالقوة في العمل

[1]– جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، مرجع سابق ، ص 34،35

[2]– المرجع السابق ، ص 35.

الأدبي ، الخاضع للتحليل النقدي ، و هو نهج معرفي مستوحى من المنطق الأرسطي نفسه الذي يجعل " الحكم على الكلي بما يوجد في جزئياته جميعها ، و هو الاستقراء الذي ذهب إليه أرسطو وحده و سماه " الاييباجوجيا " أو الحكم على الكلي بما يوجد في بعض أجزائه ، و هو الاستقراء القائم على التعميم " [1].

و إذا كان المنهج العلمي يفترض الإلمام بما يكفي من الوقائع لاستنتاج قانون عام ، فإننا نلاحظ أن "جينيت" اعتمد عينة واحدة هي الرواية الآنفة الذكر ، ليستخلص منها قواعد كلية للسرد. و لنا أن نطرح السؤال الآتي :" أو ليس هذا مجافيا للنهج العلمي الذي يفترض تنوع العينات و تعددها للإحاطة بالظاهرة و من ثم استنتاج القانون العلمي ؟ "

لكن إذا نحن تفحصنا مدونته السردية ، فإننا سنلفيها عملا روائيا ضخما و فريدا ، ذلك أن هذه الرواية يبلغ عدد صفحاتها بأجزائها السبعة ، ما مجموعه ألفان و أربع مئة و واحد [2]. فكأنما هي مجموعة من الروايات . لذلك فهي – كما أشرنا سلفا – تتسع لمقدار كبير من التنويع بين أشكال السرد لتكوينها المعماري المتفرد . و هذا ما جعل " جون ايفاس تاديه " يصفها بالرواية الموسوعية ، لأنها ضمت كل الأجناس و كل الفنون "[3]

---

[1]– المعجم الفلسفي (لمجمع اللغة العربية القاهرة)ط، 1983، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ص 12.

[2]– و هذا حسب الطبعة المفردة ، غير المجزأة ، التي صدرت عن دار غاليمار ، سنة 1999 ، و أشرف على إعدادها الناقد الفرنسي " جون ايفاس تاديه" (Jean- Yves Tadié)، إذ تم إخراجها في مجلد واحد ضخم .ينظر Marcel Proust, a la recherche du temps perdu, édition en un volume , sous la direction de Jean-Yves Tadié , Gallimard , paris ,1999.

[3]- ينظر Jean-Yves Tadié , Proust , Encyclopédie française , Universalis ,2004

أما الاعتبار الآخر الذي يجعل هذه المدونة كافية لتقوم مقام المثال النموذجي لتوصيف الظاهرة السردية في ضوء الملاحظة السابقة هو ما يسوقه " تودوروف " في تعليقه على دعوى الكم الذي ينبغي توفيره في نماذج الظاهرة حين يقول : " بيد أن واحدة من أولى سمات المنهج العلمي أنه لا يتطلب منا توضيح كل مثال من أمثلة الظاهرة و ملاحظته ، لكي يصبح من حقنا توصيف الظاهرة ، إنما يتقدم المنهج العلمي عن طريق الاستنتاج ، إننا عمليا نتعامل مع عدد محدود نسبيا من الحالات ، و نستنتج منه النظرية العامة. و نحن نتحقق من هذه النظرية عن طريق حالات أخرى ، مصححين لها (أو رافضين) كلما دعت الحاجة إلى ذلك " [1]. و السبب الذي يقتضي الاقتصار على عدد محدود نسبيا ، و عدم الذهاب بعيدا في إحصاء كل مفردات الظاهرة هو ما يتابع " تودوروف " قوله في السياق نفسه: " و لا يسمح لنا عدد مفردات الظاهرة مهما كان كبيرا أن نستخرج قوانين كلية فليس المهم هو كم الملاحظة و إنما المهم هو التماسك المنطقي للنظرية " [2].

و عليه ، يمكن أن نقول إن ما تتميز به خصائص مدونة " خطاب المحكي" يجعلها تستوفي شروط النموذج التوصيفي للظاهرة السردية التي يعالجها "جينيت " فهي مدونة ، إذ تتم على ذوق الناقد في اختيارها ، قد عدّها كثير من الدارسين فاتحة عهد جديد في مغامرة الكتابة ، ذلك أنها رواية مركبة، و " عمل يأبى أن ينحصر في حدود الرواية أو حدود القصيدة ، و يريد أن يكون كل ذلك ، في الوقت نفسه ، تركيبا " [3].

---

[1]– تودوروف ، الأنواع الأدبية ، في " القصة ، الرواية، المؤلف " ، مرجع سابق ، ص 41.

[2]– المرجع نفسه ، ص نفسها .

[3]- Jean-Yves Tadié , Proust Encyclopédie française , universalis ,2004

و مهما يكن من اعتراض على ما يستنتجه "جينيت" من المدونة ، بتصيير بعض الشذوذات السردية في العمل البروستي معيارا لا يتفق مع ما هو مألوف في النسق السردي بوجه عام ، كما يشير إلى ذلك " جوناتان كالر" ، في تصديره للترجمة الأمريكية لـــ " خطاب المحكي" إلا أنه يضيف بان عمل "جينيت " أداة لا غنى للباحثين عنها في الحكاية [1].

2 – تحديد الجهاز المفاهيمي السردي :

يحدد "جينيت " في مدخل "خطاب المحكي " المنظومة التصورية للمصطلحات السردية التي يروم توظيفها في دراسة أنساق المقولات السردية الكبرى ، و هي تتعلق أساسا بالمستويات السردية، ألا و هي : الحكاية (histoire) و المحكي (récit) و السرد (narration) لكننا نراه يشدد الاهتمام أولا على مصطلح " محكي " (récit) . و هو يعزو السبب في ضرورة تحديد مفهوم هذا المصطلح إلى الخلط الواقع بين الباحثين المشتغلين في حقل السرديات إزاء استخدامه في دراساتهم دون اهتمام منهم بالتباس مفهومه الذهني ، و هو أمر تولدت عنه معضلات في تناول السرديات [2].

لذلك نراه بادئ ذي بدء يميز بين ثلاثة مفاهيم تتنازع هذا المصطلح هي :[3]

أولا : المفهوم الأكثر تداولا و شيوعا في الاستعمال الذي يجعل كلمة "محكي " تدل على المنطوق أو الملفوظ السردي ، منقولا بواسطة الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث.

ثانيا: المفهوم الأقل انتشارا و السائد عند ذوي الاختصاص الذي يجعل كلمة " محكي " تدل على سلسلة الأحداث حقيقية كانت أو تخيلية. و في هذا

---

[1]– ينظر جيرارجينيت ، خطاب الحكاية ، التصدير ، مرجع سابق ، ص 28، 29

[2]– ينظر المرجع نفسه ، ص 37

[3]– ينظر نفسه ، ص 37.

الحالة يعني " تحليل المحكي " دراسة المضمون السردي في حد ذاته ، بصرف النظر عن الشكل البلاغي الذي يتم بواسطته نقل هذا المضمون ، سواء أ كان لسانيا أم غير لساني [كالمسرح و السينما].

ثالثا:هو المفهوم الأكثر تقادما في ظاهره، يراد به أن تدل كلمة "محكي" على فعل السرد، في حد ذاته، للحدث، أي يتم فيه مراعاة السارد الذي يقوم برواية الحدث. و عليه، فان هذا المفهوم يولي اهتماما خاصا للسرد في حد ذاته.

و عليه ، فان مصطلح "محكي " (récit) كما يورد مفاهيمه "جينيت " يفترض ثلاثة مكونات أساسية للخطاب السردي ، ألا و هي الحكاية و الخطاب[1] و السارد فلكي يكون الخطاب أو النص سرديا ، فإنه لا يتطلب أكثر من سارد و حكاية . و هو ما يشير إليه "جينيت" حين يؤكد بأنه ينبغي لكي يكون الخطاب سرديا أن يتوفر على سارد و حكاية ، و إلا تحول إلى نص ذي طابع آخر ، فالخطاب و السرد لا يوجدان إلا بواسطة الحكاية ، كما أن الخطاب بوصفه

[1] - –يتفق الشكلانيون الروس و البنويون الفرنسيون – كما يشير ج.كالر – بان السرديات (narratologie)تتطلب التمييز بين الحكاية و الخطاب إلا أنهم مع ذلك يختلفون في إطلاق مصطلحاتهم و وضع تصنيفاتهم .(ينظر السيد إبراهيم ، نظرية الدراسية ، ط 1998، دار قباء ، القاهرة ، ص 102) . و لذلك فالشكلانيون يقيمون التعارض بين (fabula) و (syuzhet) ، الذين يترجمان إلى "الخرافة " / fable أو القصة (الحكاية) story (histoire) و الموضوع subject (sujet) أو العقدة plot(parcelle) فـــ (fabula) تؤدي معنى المواد ما قبل الأدبية .

أما (syuzhet)، فتعني السرد كما يروى أو يكتب ، و يضم العمليات و الوسائل الفنية . و تتماثل هذه المصطلحات عند " توماشيفسكي " مع مصطلحي الحكاية و الخطاب عند جينيت

(ينظر والاس مارتن ، نظريات السرد الحديثة ، ترجمة حياة جاسم محمد ، بدون ط. 1998، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، القاهرة ، ص 139) . و عليه فالحكاية على هذا النحو جوهر ثابت بالنسبة إلى متغيره الخطاب و هو ما يفيده تعريف "جينيت" للحكاية بكونها تتألف من المواد قبل اللفظية في نظامها التاريخي ، و هو مفهوم مماثل لكلمة (fabula) ، أما الخطاب فيتضمن في نظره جميع المقومات التي يضيفها الكاتب إلى الحكاية لاسيما التغيرات على مستوى الزمن و تقديم ما في وعي= =الشخصيات و علاقة السارد بالقصة ، و هو نفس التعريف الذي نجده عند الناقد الأدبي و السينمائي الأمريكي سيمور تشاتمان (Seymour Chatman) في كتابه " الحكاية و الخطاب ".

(ينظر والاس مارتن ، المرجع السابق ، ص 139، 140.

سرديا ، لا يمكنه أن يكون كذلك ، إلا لأنه يروي حكاية و إلا صار خطابا فلسفيا مثلا ، كما لا يمكنه أن يستغني عن السارد الذي يقدمه ، و إلا لما صار خطابا ، كما هو الشأن مع مجموعة الوثائق الحفرية. و هكذا فالخطاب السردي تتحدد كينونته بالحبكة التي يصوغها ، و بالسارد الذي ينطق به[1].

بناءا على ما سبق فـــ " المحكي " كما يريده "جينيت" هو الخطاب السردي أو النص السردي في إبلاغه اللغوي ، ما دام الحقل الذي يشتغل فيه هو حقل الأدب في نوعه السردي (الروائي) .

لذلك يخلص إلى تحديد مراده بالمصطلحات الثلاثة فيطلق اسم الحكاية على المدلول أو المضمون السردي ، و اسم المحكي [2] بمعناه الحصري على الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردي نفسه ، واسم السرد على الفعل السردي المنتج ، أو بمعناه الأوسع على مجمل الوضع الحقيقي أو التحليلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل [3] .

و عليه فالعناصر المكونة للسرد يمكن أن نعبر عنها اصطلاحيا بألفاظ أخرى ، فعندنا الحكاية التي يمكن أن تغدو رديفا للمتخيل (imaginé) و المغامرة (aventure) ، و عندنا المحكي الذي يمكن أن نستعيض عنه بالخطاب السردي أو النص السردي . لكن تحليل الخطاب السردي يقتضي ، كما يوضح "جينيت" دراسة ثلاثة أنساق سردية هي:[4]

---

[1]– ينظر جيرار جينات ، خطاب الحكاية ، مرجع السابق ، ص 40.

[2]– يميل النقد الانجلو ساكسوني إلى الحديث عن التعارض بين الحكاية (diégese) و الحبكة (intrigue) في العمل السردي بخلاف النقد الفرنسي الذي يجعل الحكاية (diégese) مقابلا للـــ " محكي " (récit) ، لكن كليهما يتفق أو يكاد حول مفهوميهما السرديين ، فـــ " الحبكة في الرواية هي بنية النص أي النظام الذي يجعل من الرواية بناء متكاملا " . لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، مرجع السابق ، ص 72.

[3]- ينظر Gérard Genette, Figures III , op.cit , p. 72

[4]– ينظر المرجع السابق ، ص 40

1 – العلاقة بين الخطاب و الحكاية.

2 – العلاقة بين الخطاب و السرد.

3 – العلاقة بين الحكاية و السرد.

و لتحقيق هذا الطرح المنهجي لمستوى العلاقة ، فإنه ينبغي تحديد نسق كل مستوى من هذه المستويات في مقولة كبرى ، ضمن البنية السردية للخطاب. لذلك يعمد "جينيت" إلى استحضار التقسيم الذي اقترحه "تودوروف " متمثلا في المقولات السردية الكبرى الآتية : [1]

1 – مقولة الزمن: حيث تتم ضمنها دراسة العلاقة بين زمن الحكاية و زمن الخطاب .

2 – **مقولة الجهة أو الرؤية:** و تتعلق بوجهة النظر التي يدرك السارد وفقا لها أحداث الحكاية .

3 **مقولة الصيغة:** و ترتبط بنمط الخطاب الذي يستخدمه السارد.

لكن " جينيت" يستدرك على التصنيف السابق ، و يضيف تعديلا على ما سماه " تودوروف " زمن القراءة و زمن الكتابة ، الذي كان يدرجه ضمن مقولة الزمن ، في حين هو ينتمي إلى نسق العلاقات بين الخطاب و السرد ، ما دام المقصود به يتعلق بالعلاقة بين زمن " النطق " و زمن " الإدراك " [2]

و مع ذلك يحدد "جينيت" نسق مقولاته بكيفية نحوية أدق ، حين ينظر إلى رواية " بحثا عن الزمن المفقود" بوصفها جملة مطولة تخضع لمعايير التوصيف النحوي .

---

[1]– ينظر نفسه ، ص 40، و ينظر أيضا ، تودوروف ، الشعرية ، مرجع سابق ، ص 45،46.

[2]– ينظر المرجع السابق ، ص 40.

و من هنا يرى أن مسائل تنظيم الخطاب السردي ينبغي أن تصاغ وفقا لمبادئ مستمدة من نحو الأفعال [1] . و من هنا يرى أنه يمكن اختزال مقولات الخطاب السردي في ثلاث فئات أساسية محددة : [2]

1 – إدراج ما يتصل بالعلاقات الزمنية بين الخطاب و الحكاية ضمن مقولة الزمن.

2 – دمج مقولتي الجهة (الرؤية) و الصيغة ضمن مقولة واحدة كبرى هي مقولة الصيغة ، لتعلقها بأنماط المحاكاة و السرد معا .

3 – إدراج ما يتعلق بانتهاج أسلوب معين في السرد، يكشف عن المفارقة السردية بين رواية الأحداث بضمير المتكلم و روايتها بضمير الغائب، ضمن مقولة الصوت.

و هو تصنيف – كما يذكر جينيت نفسه– لا يتطابق مع التقسيم الآنف الذكر الذي اقترحه " تودوروف " و الذي يتضمن مستويات لتعريف " المحكي ". و مع ذلك ، فانه لا يرفضه لان التصنيفين كليهما – في نظره– لا يتوافقان إلا بكيفية معقدة . و عليه يقترح " جينيت" توصيفا آخر لمجال اشتغال المقولات الثلاثة ، يتحدد معها تنظيم فصول الدراسة ، فالزمن و الصيغة يرتبطان كلاهما بدراسة نسق العلاقات بين الحكاية و الخطاب ، في حين يرتبط الصوت بدراسة العلاقة بين السرد و الخطاب من وجهة ، و دراسة العلاقة بين السرد و الحكاية من وجهة أخرى [3] . و هكذا يكتمل تصور "جينيت" لأنساق العلاقات التي تحدد

---

[1]– ذلك هو المنهج البنوي الذي يقوم على المبدأ التماثلي ، التشاكلي ، و ذلك بالنظر إلى الخطاب الأدبي بوصفه جملة لسانية . و عليه ، ينبغي أن تطبق عليه مبادئ النموذج اللغوي ، فكما أن للفعل زمنا و صيغة صرفية و ضميرا يعود على المتكلم ، فكذلك ينبغي أن يتأسس تنظيم النص الأدبي وفقا لهذه المبادئ اللسانية .

[2]– ينظر جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، ص 41، 42.

[3]– ينظر المرجع السابق ، ص 42.

تنظيم البنية السردية في تركيبها و تعقيدها ، من حيث هي تشكل منطلقات للدراسة المنهجية ، يفرضها التنظيم الداخلي للنص السردي في حد ذاته .

و عليه، نخلص مع "جينيت" إلى تحديد مفردات التحليل السردي ضمن المقولات الثلاثة الكبرى . فـ"**مقولة الزمن**" تتوزع إلى ثلاث مفردات هي الترتيب و المدة و التواتر، تليها **مقولة الصيغة** التي تنقسم بدورها إلى مفردتين أساسين هما المسافة و المنظور ثم **مقولة الصوت** التي تتفرع بذاتها إلى خمس مفردات هي زمن السرد و المستويات السردية و الشخص و وظائف السارد و المسرود له .

3- مقولات الخطاب السردي:

أ - مقولة الزمن :

يحدد "جينيت " نسقين زمنيين للواقع السردي ، أما الأول فهو زمن الشيء المروي أي زمن الحكاية * أو المدلول ، أما الثاني ، فهو زمن الخطاب أو زمن الدال [1]. و على هذا الأساس الثنائي ، يقوم التعارض بين نظام الحكاية القائم على الخطية الزمنية لترتيب أحداثه ، حيث يتوافق زمن الحكاية مع زمن الخطاب وفقا للمتوالية الافتراضية الآتية للأحداث : (1-2-3-4...) ، و بين نظام الخطاب السردي القائم على المفارقة أو التنافر الزمني بين ترتيب الأحداث في الحكاية و ترتيبها في الخطاب .

و عليه ، فزمن الحكاية يمثل جوهرا ثابتا ، تقاس معه دلالة تغير زمن الخطاب السردي و تحوله .و يعدّ هذا التمييز الذي يشير إليه "جينيت" بين الزمنيتين أمرا ضروريا لتحليل الخطاب السردي و إدراك مفارقاته الزمنية . و من هذا المنطق ، فإن دراسة أشكال الخطاب السردي تبين في مجملها عن تشويه للخطية الزمنية الكرونولوجية المفترضة في الحكاية . و هو أمر ليس مقصورا على الرواية المعاصرة ، بل إنه يشمل حتى أشكال السرد التقليدي بما فيها الموروث الأسطوري اليوناني و حكايات ألف ليلة و ليلة و حتى المحكي شفويا .

و من هنا ، فان أهمية التنافر الزمني بين الحكاية و الخطاب تبرز أكثر في حقل الخطاب السردي المكتوب كالرواية مثلا ، ذلك أن النص السردي هو ،

---

* - لا ينبغي النظر إلى الحكاية إلا بوصفها مضمونا تجريديا ، ذهنيا ، أي مادة ما قبل أدبية ، لذلك فهي مدلول ذهني ، أو بنية عميقة للخطاب السردي ، بخلاف الخطاب السردي الذي يمثل العناصر اللسانية شفوية كانت أو مكتوبة ، يتوسلها السارد لتقديم مضمونه الحكائي . و لذلك فهو دال سردي ، أو بنية سطحية للحكاية .

[1] - جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، المرجع السابق ، ص 45.

ككل شيء آخر ، أمر حادث في الزمن ، و موجود ضمن فضاء خطي [هو الكتاب] ، مما يستوجب زمنا لقراءته ، هو في الواقع ، زمن عبوره أو اجتيازه بوصفه فضاء . و عليه ، فالنص السردي ، كما يؤكد "جينيت" ، ليس له من زمنية أخرى غير تلك التي يستعيرها مجازيا من قراءته الخاصة ، شأنه في ذلك شأن كل نص آخر [1].

إن هذا التنافر بين الواقع الزمني للحكاية و واقعها في النص السردي، يكشف أن زمن النص السردي هو زمن زائف يحل محل زمن حقيقي [زمن الحكاية]. و عليه لا بد من النظر إليه بوصفه ، كما يذكر جينيت ، زمنا كاذبا [2].

على هذا النحو ، يلفت "جينيت " نظرنا إلى هذه الجوانب المحددة في تناول الثنائية الزمنية للخطاب السردي و من ثم ينتقل إلى تحديد نسق العلاقات الزمنية التي سيتناولها ضمن مقولة الزمن ، و في مقدمتها دراسة العلاقات الزمنية بين ترتيب الأحداث في الحكاية و نظام ظهورها الزمني الكاذب في الخطاب ، و هو ما يطلق عليه "**الترتيب**" ، ثم دراسة نظام "**المدة**" من حيث العلاقة التي تربط بين أمد الأحداث في الحكاية و أمدها في الخطاب أي تناول علاقات السرعة الزمنية، ثم دراسة علاقات "**التواتر**" ، و هي تلك المتعلقة بالطاقة التكرارية للأحداث بين الحكاية و الخطاب.

1 – الترتيب (ordre):

يشير " جينيت" إلى أن الخطاب السردي يقوم أساسا على المفارقات الزمنية ، و لذلك ينبغي مقارنة نظام ترتيب الأحداث في الخطاب السردي بنظام

---

[1]– ينظر المرجع السابق ، ص 46.

[2]– ينظر نفسه ، ص 46.

تتابع هذه الأحداث نفسها في الحكاية ، استنادا إلى الإشارات الزمنية الصريحة أو اعتمادا على قرائن ترد في النص السردي . غير أن إعادة الترتيب هذه – كما يستدرك جينيت – ليست ممكنة دائما ، بل قد تغدو عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الروائية[1] ، و هو يقصد تحديدا الرواية الجديدة التي تتبني أساسا على خرق القواعد السردية التقليدية إذ " لم تعد الرواية الجديدة عرضا و لا علاقة خطية ، إنما أصبحت بحثا و تميزت بتداخل الزمن ، و بتجميع مشاهد تقع في نفس اللحظة و بعرض ترجمات مختلفة لنفس المشهد ، و بحضور ملح للأشياء و حركة مضاعفة للابتكار و المحو " [2].

و عليه ، تأبى الرواية الجديدة القائمة على تقطع السرد و الزمن و الوصف و على تشييء العالم الخضوع لمبدأ التقابل أو التنافر الزمني ، الذي يفترض – في نظر جينيت – وجود حالة مرجعية افتراضية للخطاب السردي ، سماها الدرجة الصفر للحركة الزمنية السردية حيث تتبع الحكاية و الخطاب السردي الترتيب نفسه [3] .

و هكذا فان مبدأ التنافر الزمني هو ظاهرة سردية تسم السرد الأدبي بشكل عام ، و ليست أمرا نادرا آو مبتكرا [4] . و لا ينبغي إغفال العلاقة التي تربط بين الترتيبين الزمنيين في كل من الحكاية و الخطاب ، بوصفها علاقة أساسية للنص السردي ، و ذلك لمعرفة إن كان هذا الحدث أو ذاك قد جاء من بعد في الخطاب ، في حين كان يفترض فيه أن يكون قد جاء من قبل في الحكاية ،

---

[1]– ينظر المرجع السابق ، ص 47

[2]– ينظر نفسه ، ص 47

[3]– ينظر نفسه ، ص 47

[4]– ينظر نفسه ، ص 47

و العكس صحيح* . لذلك يؤكد " جينيت " أن إلغاء هذه العلاقة التنافرية أو التقابلية بين الحكاية و الخطاب على مستوى ترتيب الأحداث ، بإقصاء أحد طرفيها يؤدي إلى الإجهاز على النص .

و يقترح " جينيت " – في سياق دراسته للبنية الزمنية للمقطع الأول من ملحمة الإلياذة لـــ " هوميروس " – صيغة رياضية لتحديد الأنساق الآتية : [1]

أولا : نسق ترتيب الأحداث وفقا لظهورها في ذلك المقطع على نحو يستعير معه " جينيت " رموز الأبجدية للإشارة إليها ، كما يأتي : أ – ب – ج – د – هـ . و هكذا يرمز لكل حدث ، كما ورد ترتيبه في المقطع بالنظام الأبجدي للغة .

ثانيا: نسق ترتيب الأحداث نفسها وفقا لمواقعها الزمنية في الحكاية، على نحو يستعير معه اللغة الرياضية لترميز كل حدث ، كما يأتي 4، 5، 3، 2، 1.

ثالثا : تحديد البنية التركيبية لهذه العلاقة الزمنية بين الخطاب و الحكاية وفقا للصيغة الرياضية الآتية : أ4– ب5 – ج3 – د2 – هـ1 .

على هذا النحو ، يصوغ " جينيت " رياضيا النظام الزمني للخطاب السردي في تمفصلاته الكبرى ، لكنه يصبح معقدا أكثر حين يتم الإلمام بتمفصلاته الصغرى أيضا ، كما يتبدى ذلك في دراسته لنظام الزمن في " بحثا عن الزمن المفقود " و ليس المثال السردي السابق إلا نموذجا تبسيطيا للعلاقة الزمنية لترتيب الأحداث بين الحكاية و الخطاب .

---

* – إن معرفة الناقد للتسلسل الطبيعي للأحداث في الحكاية ، و تبيّن التعديل الذي طرأ على هذا التسلسل الزمني في الخطاب ، يمكننا من إبراز وجهة النظر الروائية . ينظر جوناتان كالر النظرية الأدبية ، مرجع السابق ، ص. 105.

[1] – ينظر جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، مرجع سابق ، ص.49 .

و من هنا، يمكن تناول أي خطاب سردي وفقا للنموذج الرياضي الذي يقترحه "جينيت" ، و الذي يحدد لنا بنية المفارقات الزمنية . لكن ما هي العوامل التي تؤدي إلى حدوث هذه المفارقات أو التنافرات الزمنية التي يتضمنها الواقع السردي للخطاب ؟ و يجيبنا " جينيت " بان ثمة آليتين أساسين هما : **اللواحق** (ANALEPSES) و **السوابق** (PROLEPESE) *، تعملان على التحريف الزمني أو البعثرة المنهجية للزمن لافتا نظرنا إلى أن هذه المفارقات الزمنية لا تقتصر عليهما فقط ، بل هناك أشكال أخرى للتنافر الزمني ، تتمثل في المدى و السعة. و في معرض تناوله لهذه المصطلحين ، يعرّف " اللاحقة " بأنها تدل " على كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة " [1] ، والسابقة بأنها تدل " على كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما " [2].

أما المفارقة الزمنية (ANACHRONIE) التي هي مصطلح عام ، كما يقول ، فيعرفها بأنها تدل على كل أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين [3].

هكذا يحرص " جينيت " على تحديد مصطلحاته التي يبتكرها ليضع القارئ ضمن منظور جديد لوعي الخطاب السردي .ثم تعمد إلى تفريع المصطلح إلى ما ينطوي عليه من دلالات سردية فرعية ، ضمن تحليله لمدونته الروائية تحليلا إجرائيا تفصيليا ، مضمنا كل ذلك أمثلة من هنا و هناك في

---

* – نميل إلى استخدام هذين المصطلحين : اللواحق و السوابق مقابلين (ANALEPSES) و (PROLEPESE) ، بدلا من " الاسترجاعات " و "الاستباقات" ، الذين يستخدمهما مترجمو كتاب " خطاب الحكاية " ، و ذلك لان مصطلحي " اللواحق " و " السوابق" اقتصاديان . و يمكن أن نصوغ منهما المفرد و المثنى دون الحاجة إلى إظهار الموصوف (المقطع ذكرويا كان أو استشرافيا)

[1] – المرجع السابق، ص 51

[2] – نفسه ، ص 51.

[3] – نفسه ، ص 51.

الرواية [*]، كما نراه أحيانا يستعين بأمثلة توضيحية من أعمال أخرى للمؤلف نفسه " مارسيل بروست" أو من الإلياذة أو من إشاراته لأعمال روائية لمؤلفين آخرين مما يدل على شدة ملاحظاته و دقتها في وصف معالم البنية السردية ، و تتبع ما يتواتر من ظواهر السرد و ما يشذ في رواية " بحثا عن الزمن المفقود" .

و استنادا إلى ما سبق ، فان " اللواحق " تؤدي إلى توقف السرد الصاعد من الحاضر إلى المستقبل ليرتد إلى الوراء مسترجعا أحداثا منصرمة ، سابقة للنقطة الزمنية التي بلغها السرد مكوّنا بذلك زمنيا ما يسميه " جينيت " خطابا ثانويا تابعا للخطاب السابق الذي يطلق عليه اسم " الخطاب الأولي " ، و الذي يبقى معيارا تتحدد به على المستوى الزمني المفارقة الزمنية . غير أن البنية الزمنية للنص السردي يمكن أن تكون أكثر تعقيدا في اندماج مكوناتها ، كما يشير " جينيت " ، فتتحول مفارقة زمنية في مظهرها الذي تبدو به إلى خطاب أولي استنادا إلى مفارقة زمنية أخرى تسوقها معها [1]

و على هذا النحو تأتي اللواحق في سياقها الوظيفي عموما تفسيرية لعالم الحكاية في الحاضر و ذلك باستدعائها للماضي ، و هو ما يمكن أن نستفيده من جملة ما يستنبطه " جينيت " من وظائف يستمدها من تحليله لظواهر الاسترجاع البروستي .

أما " السوابق " كما حددها " جينيت " ، فإنها تمثل و ثبات استشرافية للمستقبل ، و معها يتجاوز السرد لحظة الحاضر ليقفز صعدا نحو المستقبل.

---

[*]– و لعل هذا ما نلمسه في تفصيله لظواهر المفارقات الزمنية كاللواحق أو السوابق الذاتية و الموضوعية ، التامة و الجزئية ، الداخلية و الخارجية ، و ما إلى ذلك . ينظر ذلك في المرجع نفسه من ص 49 إلى 92

[1]– المرجع نفسه ، ص 60

و مع أن السوابق ، كما يذكر جينيت – قليلة في تقاليد السرد الغربي [1]، إلا أنها حظيت في رواية " بحثا عن الزمن المفقود " ، بعناية لا مثيل لها في تاريخ السرد [2]. كما يرى أن السرد بضمير المتكلم هو أكثر ملاءمة للاستشراف من غيره، و ذلك لطابعه الاسترجاعي في لحظة حاضر السارد[3]، أي أن المقاطع الاستباقية هذه – كما هو الحال مع سوابق " بروست"– يستثيرها شيء في الحاضر لتستحضر معها الشخصية ما كانت تتطلع إليه في الماضي.

و أيا تكن وجهة نظر " جينيت" إزاء هذا الأمر ، فإنها تبقى وجهة نظر نسبية ، إذ هو ينطلق في تطبيقه الإجرائي من عمل روائي واحد و إن كان ضخما ليستخلص منه الشواهد و الأمثلة ثم يعمم القاعدة على الظاهرة السردية في مجملها . و هو إذ يطلق حكمة ذلك باستحسانه إيراد السوابق بضمير المتكلم ، فإنما هو حكم نقدي ، يقدر القيمة الجمالية لتوظيف هذا الضمير في السرد الروائي ، ولا يعني بأي شكل من الأشكال وجود اطراد لهذه الظاهرة في الأعمال الروائية .

ويقودنا هذا الحديث عن اللواحق و السوابق إلى تناول مسألة أخرى ترتبط بهما ، و تندرج ضمن أشكال التنافر الزمني ، كان "جينيت" قد أشار إليها في تحديده لأنواع المفارقات الزمنية ، ألا و هي مبدأ المدى و السعة ، الذي ينتمي إلى قضايا الترتيب الزمني للأحداث و يرتبط باللواحق و السوابق ، أي أن المفارقة الزمنية التي تتولد عن إنجاز حركة سردية ، ترتد إلى الوراء أو تتجه إلى المستقبل ، قد توغل بعيدا في الزمن أو تقترب من اللحظة الحاضرة للسرد . و عليه ، فالمدى يقاس – كما يعرفه جينيت – بالمسافة الزمنية التي

---

[1]– ينظر المرجع السابق ، ص 76

[2]– ينظر نفسه ، ص 77

[3]– ينظر نفسه ، ص 76

تفصل بين اللحظة التي توقف عندها السرد و تلك التي انتقل إليها . أما السعة فهي المدة التي يستغرقها مكوث السارد في استرجاعه للماضي أو استشرافه للمستقبل ، فقد تطول هذه المدة أو تقصر ، و في كلتا الحالتين نكون إزاء سعة لإنجاز اللاحقة أو السابقة [1] . و عليه ، فقد يكون المدى مقدّرا بعقود عن اللحظة التي توقف فيها السرد لانجاز لاحقه سردية ، و قد يدوم استرجاعها بضع دقائق . و هكذا فالعلاقة بين المدى و السعة هي علاقة زمنية بين الحكاية و الخطاب ، على مستوى ترتيب الأحداث ، لاتصالها بالاسترجاع أو الاستباق. لكننا نرى أن هذا الشكل من المفارقة الزمنية ، و إن كانت له صلة وثيقة باللواحق و السوابق إلا أن صلته بمقولة المدة أوثق. و مع ذلك ، فإن قياس العلاقة الكمية بين زمن الانفصال عن اللحظة الراهنة للسرد (زمن الحكاية) و زمن سرد اللاحقة أو السابقة المتعلقة به (زمن الخطاب) غير ممكن ، و لا يخضع لمنطق صارم.و هو الأمر الذي جعل "جينيت" يحجم عن إلحاقها بمقولة المدة أو الدوام . لذلك نراه يعلق على هذه المسألة بقوله :" و يبدو أن وضع المفارقات الزمنية [يقصد هنا المدى و السعة] المحدد هكذا ليس إلا مسألة كثرة أو قلة ، قضية قياس خاص ، بكل مناسبة على حدة ، عمل موقت ، لا أهمية نظرية له " [2] . و مع ذلك ، فإن هذه المسألة تبقى رهين واقع كل خطاب سردي .

هكذا ، فإن دراسة المفارقات الزمنية للخطاب السردي ، تكشف للدارس تمفصلات البنية السردية ، فـــ"جينيت" يولي أهمية قصوى لعلاقات الترتيب الزمنية بين الحكاية و الخطاب في تقطيع النص السردي لمعرفة الصيغة

---

[1]– ينظر المرجع السابق ، ص 59.

[2]– المرجع السابق ، ص 59.

التركيبية لبنيته المعقدة . و هو ما يعمد إلى تطبيقه في دراسته لـــ " بحثا عن الزمن المفقود " ، إذ يرى أن البنية السردية لهذه الرواية معقدة إلى حد كبير ، و ذلك لشيوع ظاهرة الاسترجاع التي يلجأ إليها الراوي " مارسيل" مما يجعل الحركة السردية للرواية لا تكف عن التعرج ذهابا و إيابا في انتقالها من مكان إلى آخر ، و من حقبة إلى أخرى . لذلك يميز "جينيت" بين مستويين للبنية السردية في رواية "البحث " ، مستوى البنيات الزمنية الصغرى ، و مستوى البنيات الزمنية الكبرى . و من هذا المنطلق ، يمكن تقسيم رواية البحث إلى أجزاء داخل أجزاء الرواية لتمثل بنيات زمنية صغرى ، تتصل فيما بينها بروابط زمنية ، قد يتوثق بعضها ببعض ، و قد يستقل بعضها عن بعض . و عليه ، يعمد "جينيت" إلى اختيار نص مقتبس من رواية " جان سانتوي " (Jean Santeuil) و نص آخر مقتبس من " سدوم و عامورة " (Sodome et Gomorrhe) للمؤلف نفسه "بروست" ، بوصفهما يمثلان على المستوى الزمني ، بنيتين سرديتين صغيرتين ، فيتخذهما مثالين لتحليل المفارقات الزمنية التي تكشف عن تعقيد علاقاتهما الزمنية إذ يقسم كلا منهما إلى مقاطع ثم يبين الارتباطات الزمنية لمقاطع كل منهما ضمن بنيته السردية ، وفقا للآليات نفسها التي يتم بواسطتها تشكيل الأنساق الزمنية التي أشرنا إلى كيفية صياغتها سابقا عند جينيت، لينتهي فيما بعد إلى تحديد الصيغة التركيبية رياضيا للعلاقة بين ترتيب أحداثهما في الحكاية ، و نظام ظهورهما في الخطاب[1].

و إذا كان نظام هذين النصين ، كما يذكر "جينيت" ، يتفاوتان في تعقيدهما الزمني ، فانه يصعب تناول رواية "البحث " بتقسيمها إلى بنيات سردية صغرى (micro-narratif) ليقترح تقسيمها إلى بنيات سردية كبرى (macro-

[1]– ينظر المرجع السابق ، ص 49 إلى 54

narratif) وفقا لتمفصلاتها الكبرى ، و لذلك يقول : " و من المسلّم به ألاّ يستطيع تحليل على هذا المستوى أن يأخذ [في الاعتبار] التفاصيل التي تتعلق بصعيد آخر ، و أن يصدر بالتالي عن أحد التبسيطات الأكثر تقريبية : فنحن نمر هنا من البنية الصغرى إلى البنية الكبرى" [1] .

و هكذا يقسم "جينيت" رواية " البحث " إلى عشرة مقاطع ، أي إلى بنيات سردية كبرى ، ثم يسم كل مقطع برمزه المركب بعد بيان وضعه الزمني الأصلي في الحكاية ، ثم يحلل تنظيم العلاقات الزمنية بين هذه البنيات السردية الكبرى ، ليحدد لنا الوضعية المتحكمة في شبكة العلاقات الزمنية لرواية " البحث " إذ يرى أن هذه الرواية تفتتح مسارها السردي بحركة واسعة ذهابا و إيابا ، انطلاقا من وضعية جوهرية ، مفتاحية و مهيمنة استراتيجيا على البنية السردية برمتها ، هي الوضعية : 5 (حالة الأرق) ، مع متغيرها : 5' (كعكة المادلين) ، فالوضعيتان :5 و 5' يشكلان معا ، في نظر "جينيت" ، محطة اضطرارية ، ينبغي العودة إليها للتوزيع السردي ، فالمرور من قسم إلى آخر في الرواية (من كومبراي Combray I/ I، إلى كومبراي Combray II/ II ، إلى غرام سوان/Amour de Swan، إلى بالبيك / balbec) يقتضي الرجوع اطرادا إلى تلك الوضعية المركزية [2] .

على هذا النحو ، يقدم لنا "جينيت" نموذجا للتحليل السردي للمفارقات الزمنية التي تؤدي دورا حاسما يتداخل في أهميته الفنية مع كل من مقولتي الصيغة و الصوت – كما سنرى لاحقا – لتحديد طابع البنية السردية للعمل القصصي أو الروائي . فـــ " جينيت" يمدنا بآليات بنوية ، يصوغها رياضيا

---

[1]– ينظر نفسه ، ص 54

[2]– ينظر المرجع السابق ، ص. 54،55،56

لوصف الحركة السردية ، كما يمزج ذلك بلمسات جمالية إذ يحدد لنا الوظائف الفنية و الجمالية لتوظيف شتى أنواع اللواحق و السوابق .

2 – المدة (durée)*

يعد مفهوم المدة إحدى المقولات الزمنية التي تتصل بتحريف السرعة الزمنية للأحداث في الخطاب السردي ، فإذا كان الترتيب يتعلق بالمفارقات الزمنية التي تنتج عن التعارض بين ترتيب الأحداث في الحكاية ، و نظام ظهورها في الخطاب ، فإن المدة تتعلق بالإيقاع الزمني للسرد ، إن تسارعا أو إبطاء . و لذلك يعرف "جينيت" المدة بأنها تعني ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني و الدقائق و الساعات و الأيام و الشهـــور و السنـــين ، و طول النص الســـــردي الذي يقاس بالسطـــــور و الصفحات [1] . و عليه ، فالأمر يتعلق هنا بالمقارنة بين مدة دوام الأحداث في الحكاية و مدة دوامها في الخطاب الذي يسردها . و إذا كان ممكنا أن نقارن ، كما يشير "جينيت" ، وقائع الترتيب أو التواتر ، بين الحكاية و الخطاب ، دونما صعوبة قد تعترض سبيلنا ، فإن الأمر يختلف مع " المدة" . و مرد ذلك إلى أن قياس زمن الخطاب يصعب ضبطه ، لأنه يرتبط بزمن القراءة الذي يتفاوت طولا و قصرا بين القراء ، وفقا لظروفهم الفردية ، بخلاف ما يحدث في السينما أو حتى في الموسيقى ، فلا شيء مع المدة السردية يسمح بتحديد السرعة العادية للقراءة . [2]

---

* – هناك مقابل آخر في الدراسات العربية لهذا المصطلح هو الديمومة أو الدوام أو السرعة كما في " معجم نقد مصطلحات الرواية " مرجع سابق ، ص. 108

[1] – ينظر المرجع السابق ، ص 102

[2] – ينظر نفسه ، ص .101

و عليه ، يستنتج " جينيت" بأنه لا وجود عمليا لنقطة افتراضية ، أو درجة الصفر ، لتواقت دقيق بين الحكاية و الخطاب بخلاف الترتيب الذي يمكن معه افتراض حالة تزامن بين المتتالية الحكائية و المتتالية السردية . ثم يعمد " جينيت" إلى دحض الافتراض الذي يقيم تساويا في المدة للمشهد الحواري بين زمنه الحكائي و زمن أدائه سرديا أو مسرحيا، حتى لو كان هذا الحوار خالصا من كل تدخل للسارد و دون أي حذف ، و ذلك لأنه لا يمكن – في نظره – استعادة السرعة التي قيلت بها تلك الأقوال ، و لا الأوقات الصامتة الممكنة في الحديث . و من هنا ، لا يمكن النظر إلى المشهد بوصفه مؤشرا زمنيا أو نقطة مرجعية افتراضية . و مع ذلك ، بإمكاننا من وجهة أخرى وصف التساوي الزمني بين الحكاية و الخطاب بأنه تساو عرفي . و على هذا الأساس ، يقبل "جينيت" بأخذه في الاعتبار عند وصفه لصيغ المدة السردية ، لكنه يؤكد في الوقت نفسه باستحالة قيام المشهد مقام نقطة مرجعية في قياس دقيق للآماد الواقعية . [1]

إن استبعاد " جينيت" أن يكون المشهد الحواري نقطة مرجعية أو درجة الصفر لتغيرات المدة بين الحكاية و الخطاب راجع إلى أنه لا يصلح أن يكون معيارا تقاس بواسطته درجات السرعة الزمنية للخطاب السردي . و مع ذلك فانه يفترض إمكان وجود تواقتية للخطاب ، تتحدد في سرعة ثابتة لا تتغير ، بين أمد الحكاية و أمد الخطاب . و عليه ، فالخطاب المتواقت سيعني ، في نظر "جينيت" ، درجة الصفر المرجعية الافتراضية ، و ذلك بافتراض وجود رواية ذات سرعة متساوية ، لا تسارع فيها و لا تباطؤ ، إذ تظل محافظة على

[1]– ينظر المرجع السابق، ص. 101 ، 102 .

ثبات إيقاعها الزمني ، حيث تتساوى فيها مدة الحكاية مع امتدادها المكاني (طول الرواية)[1]

ثم يشير " جينيت" إلى الصعوبات التي تواجهه في تحديد أو قياس علاقات المدة في رواية "البحث" ، و ذلك لافتقارها إلى حد كبير للإشارات الزمنية الدقيقة . و في ضوء هذا الواقع الزمني للرواية ، فإنه يؤثر الاستناد إلى مؤشر الوحدات السردية الكبرى ، لجعل كل وحدة منها مؤشرا زمنيا ، يعمد إليه لقياس مدة دوامها في الحكاية من وجهة ، و امتداداها النصي من وجهة أخرى ، موضحا في الوقت نفسه بأن قياس كل وحدة هو رهين مقاربة إحصائية لها [2].

و بالإضافة إلى ذلك ، فإنه يميز بين أمرين يتعلقان بدراسة المدة في البحث ، فأولهما يرتبط بتحديد ما سيعدّ تمفصلات سردية كبرى و ثانيهما يرتبط بتوفر تسلسل زمني داخلي واضح و متماسك لقياس أمدها الحكائي ، ثم يرى أنه إذا كان تكوين المعطى الأول سهلا فان تكوين المعطى الثاني يعد أمرا عسيرا ، لتعقّده ، و غموضه [3]

و عليه ، يقترح بالنسبة إلى المعطى الأول ، تقسيم رواية " البحث " على نحو مغاير لتقسيمها الأصلي ، إذ يعمد إلى معيار آخر في تجزيئها يستند ، إما إلى القطيعة الزمانية و المكانية أو إلى إحداهما و حسب . و لذلك يقوم بتحديد الوحدات مع اقتراح عنوان دال لبعضها ، ثم ينتقل إلى تحديد أنساق التسلسل الزمني للرواية ، بإعادة ترتيب الأحداث وفقا لتعاقبها الزمني في الحكاية ، لا وفقا لنظام ظهورها في خطاب " البحث" ، كما يبرزه التقسيم الوحداتي السابق

---

[1]– ينظر نفسه ، ص. 102.

[2]– ينظر المرجع السابق ، ص 102، 103

[3]– ينظر نفسه ، ص 103

، معتمدا في قياس المدد " التاريخية " على مقاربة افتراضية للتسلسل الزمني الذي يفتقر إلى الوضوح و تماسك تفاصيله [1].

و هكذا يصل " جينيت" إلى الكشف عن التغيرات الكبرى في سرعة الخطاب الروائي " للبحث" بإقامة تقابل بين طول الوحدة المقيس بالصفحات و مدتها الزمنية المقيسة بالسنوات أو الشهور أو الأسابيع أو الأيام أو الساعات ، تبعا لكل وحدة ، ليستخلص بعدها نتيجتين ، تتمثل أولاهما في سعة التغيرات التي تكشف عن مفارقات حادة بين أنساق الخطاب و أنساق الزمن، إن تقلصا أو اتساعا. و مثال ذلك مئة و تسعين صفحة مقابل ثلاث ساعات ، أو ثلاثة سطور مقابل اثني عشر عاما ، و تتمثل ثانيهما في اتساع النسق العام للخطاب مع اقتراب الرواية من نهايتها إذ يتباطأ إيقاعها الزمني ، مع ما يتخلله من مشاهد طويلة و حضور متزايد للحذف ، لتعويض الإيقاع المتباطئ للزمن بطريقة معينة . و هكذا يبتعد السرد البروستي ، كما يلاحظ جينيت ، عن معيار التواقت السردي ، الافتراضي ، بنزوعه نحو الانقطاع و التقطع و المشاهد المديدة التي تتخللها ثغرات هائلة .[2]

على هذا النحو الذي يميز نهج "جينيت" في الانتقال من الوقائع الجزئية إلى استخلاص الكليات العامة ، ينتهي إلى تحديد أشكال الحركة السردية التي يمكن أن ينطوي عليها أي خطاب سردي ، و هي أربعة كما يأتي : [3]

1 - المجمل

2 - الوقف

3 - الحذف

---

[1]– ينظر نفسه ، ص 103،104،105،106

[2]– ينظر المرجع السابق ، ص 107

[3]– ينظر نفسه ، ص 109

4 - المشهد

و فيما يأتي ، سنعمد إلى شرح هذه الوتائر السردية ، كما يوضحها "جينيت" :

أ –المجمل:

و يعني تلخيص السارد لما يحدث في عدة أيام أو شهور أو سنوات في بضع فقرات أو بضع صفحات، دون عرض تفاصيل متعلقة بالأفعال أو الأقوال . و المجمل ، كما يلاحظ "جينيت" ، يغيب أو يكاد في رواية "البحث" . [1]

ب – الوقف :

يتعلق الوقف بتوقف زمن الحكاية أو الحدث النامي إلى الأمام ، في حين يستمر زمن الخطاب بواسطة المقاطع الوصفية . و بعبارة أخرى ، يتوقف زمن سرد الأحداث ليتاح المجال لوصف جزئيات الإطار المكاني . و هو يشكل عند " بروست" ، كما يوضح "جينيت"، ظاهرة مطردة في روايته ، لكنه يلاحظ بأن الوصف البروستي لا يرتبط بنمط الوقفة الوصفية ، الذي يفترض انقطاعا للحكاية ، بل هو ألصق بالتأمل الذي لا يؤدي إلى إبطاء الإيقاع الزمني للسرد و لا إلى تعليق الحكاية أو الحدث، ذلك أنه " ليس وصفا للموضوع المتأمل بقدر ما هو حكاية و تحليل للنشاط الإدراكي عند الشخصية المتأملة " [2]. و لذلك يقول "جينيت" عن خصوصية الوصف البروستي إنه " يتلاشى في السرد "[3] .

ج – الحذف :

في هذا النوع من الحركات السردية ، يتوقف زمن الخطاب بينما يستمر زمن الحكاية في المرور. و هو يتضمن الفقرات المحذوفة من الحكاية في

---

[1]– ينظر المرجع السابق ، ص. 109.

[2]– نفسه ، ص.114.

[3]– نفسه ، ص. 117.

الخطاب السردي . و هو ظاهرة من ظواهر السرد البروستي . و يميز "جينيت" بين أنواع من الحذف الزمني ، كما يأتي :

1 - الحذوف الصريحة[1]:

و هي التي تتضمن إشارات زمنية (محددة أو غير محددة) للفترات المحذوفة من الحكاية ، مثل : " مضت سنتان " أو " مرت بضع سنين " .

2 - _الحذوف الضمنية [2]:

و هي تتعلق بمحذوفات زمنية غير مصرح بوجودها في النص إذ يستدل القارئ عليها من وجود ثغرة في التسلسل الزمني أو من تفكك للاستمرارية الزمنية . و مثال ذلك ما نلفيه في المدة غير المصرح بها بين نهاية جزء " في ظل صبايا بعمر الزهور " و بداية " آل جرمونت " . فالقارئ يعرف أن "مارسيل" (الراوي) كان قد عاد إلى باريس ملتحقا بغرفته القديمة ذات السقف الواطئ ، لكنه يجده بعد ذلك في سكن جديد ملحق بفندق " آل جرمونت" ، مما يدعو إلى افتراض حذف أيام معدودة على الأقل .

3 - الحذوف الافتراضية [3]:

و هو النوع الذي يستحيل تعيين مكانه مطلقا في الرواية ، ولا يكشفه بعد فوات الأوان إلا استرجاع على نحو ما ، كما في استذكار " مارسيل" رحلاته إلى " ألمانيا" أو " الألب " أو " هولندا " .

---

[1]– ينظر نفسه ، ص. 117.

[2]– ينظر نفسه ص 119.

[3]– ينظر المرجع السابق ، ص 119.

د- المشهد:

و هو يتعلق بمسرحة الحدث. و يتكون أساسا من الحوار الخارجي . و هو بخلاف الملخص أو المجمل ، يؤدي إلى إبطاء الإيقاع الزمني للسرد الروائي ، حيث يتساوى نسبيا زمن الحكاية مع زمن الخطاب . و يشير "جينيت" في تحليله لرواية " البحث " ، بأنه يمكن النظر إلى النص البروستي كله بوصفه مشهدا . و هو يعلل حكمه هذا بتجاوز السرد البروستي لمبدإ التناوب التقليدي بين التلخيص (المجمل) و المشهد (المفصل) الذي كان سائدا في حقل الرواية الكلاسيكية . و بعبارة أخرى ، كان التعارض بين ما هو تمثيلي (المشهد) و غير تمثيلي (المجمل) يعني التعارض في المضمون بين اللحظات الدرامية ، شديدة التوتر ، و اللحظات الخافتة التي يتم تلخيصها في خطوط عريضة ، قبل ظهور رواية " البحث" . ثم يعلّق " جينيت" بأن المشهد " البروستي " أدى إلى تغيير الدور البنوي لوظيفة المشهد ، إذ أخذ منحى مغايرا ، لا ينفصل عن السياق السردي ، باجتذابه لكل ما يعترضه من معلومات أو أحداث عابرة ، فهو يتضخم بالاستطراد من كل نوع ، و بالاستذكارات ، و التوقعات ، و الجمل الاعتراضية الوصفية ، و التكرارية و أشكال الوعظ، و ما إلى ذلك . لذلك تشغل خمسة من المشاهد الضخمة في رواية " البحث " وحدها ما مجموعه ستمئة صفحة [1]. ولهذا السبب ، يعلّق "جينيت" على المشهد البروستي بقوله إن "مجموع النسق الإيقاعي للسرد الروائي يبدو عميق التأثر بذلك " [2]، أي إنه يؤدي إلى تضخيم النسق العام للخطاب السردي .

---

[1]- ينظر المرجع السابق ، ص. 120 .

[2]- نفسه ، ص. 122 .

و استنادا إلى ما سبق ، يمكن صياغة الحركات السردية رياضيا ، كما يقدمها " جينيت " ، وفقا للصيغ الآتية [1]:

1 - **المجمل:** وفيه يكون زمن الخطاب أقصر من زمن الحكاية، على النحو الآتي: **زخ < زح**

2 - **الوقف:** و فيه، يكون زمن الخطاب أكبر من زمن الحكاية، بحيث يساوي الخطاب س، و الحكاية صفرا أي وفقا للصيغة الآتية :

زخ = س ، زح= 0 ، إذن زخ ∞ > زح

3 - **الحذف:** و يكون فيه زمن الخطاب أقل من زمن الحكاية، بحيث يغدو زمن الخطاب يساوي صفرا، أما زمن الحكاية فيساوي س. و عليه، تصاغ معادلة الحذف على النحو الآتي:

زخ = 0 ، زح = س ، إذن : زخ < ∞ زح

4 - **المشهد:** و يكون فيه زمن الخطاب مساويا لزمن الحكاية، وفقا للمعادلة الآتية: **زخ = زح**

و من نافلة القول، إن هذه الحركات السردية * تظهر في النص السردي بدرجات متفاوتة أو متغيرة، تساوقا مع الموقف السردي ، فقد يطغى بعضها على بعضها الآخر فيتحدد تبعا لذلك نسق الخطاب السردي إن تقلصا أو امتدادا.

---

[1]- ينظر نفسه ، 109 .

*– هناك نوع آخر من الحركات السردية يسمى المد (extension / stretch) يشير إليه تودورف ، عندما يتصور الحالة التي يكون فيها زمن الخطاب أبطأ من زمن الحكاية ، و يضرب لنا مثلا على ذلك رواية " عوليس " لـــ " جيمس جويس " ، حيث يغدو زمن الخطاب فيها أطول من زمن الحكاية ، إذ يقول : " لنتذكر مثلا الأربعة و العشرين ساعة من حياة " هارولد بلوم " التي نجد عسرا كبيرا في قراءتها في أربع و عشرين ساعة " .
ينظر تودوروف ، الشعرية ، مرجع سابق ، ص. 49

3 – التواتر (fréquence)

و يعني به " جينيت " مجموع علاقات التكرار بين الخطاب و الحكاية. و هو مظهر من المظاهر الأساسية للزمنية السردية ، لم يعن به النقاد كثيرا ، مع أنه ينتمي أصلا إلى المباحث النحوية . و لذلك أفرد له "جينيت" مبحثا خاصا ، يلحقه بالسرديات . و مع تأكيده بأن الأحداث لا تتكرر على المثال نفسه ، إلا أنه يؤكد بأن التكرار هو نزوع ذهني نحو تجريد الواقعة من خصوصيتها ، و إلحاقها بما يشبهها من وقائع . و عليه ، فالمنطوقات السردية يمكن أن تتكرر مرة أو أكثر من مرة في ثنايا النص السردي [1] .

و يمكن حصر علاقات التكرار القائمة بين الحكاية و الخطاب في أربعة أنساق من التواتر: [2]

1 - أن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة . و يطلق على هذا النسق التكراري اسم السرد المفرد أو التفردي . و يمكن صياغته رمزيا على النحو الآتي : (خ1/ح1).

2 - أن يروى مرات لامتناهية ما وقع مرات لامتناهية ، و يلحقه "جينيت" بالنوع السابق أي بالسرد المفرد ، على أساس التساوي في عدد التواترات بين الحكاية و الخطاب ، لا على أساس العدد في حد ذاته ، و يمكن ترميزه رياضيا كما يأتي : (خ س/ح س)

3 - أن يروى مرات لامتناهية ما وقع مرة واحدة . و مع أن هذه القدرة على التكرار نسبية و تمثل شكلا مفترضا ، إلا أن " جينيت" " لا يستبعد وروده في النصوص السردية ، التي تروي مرات عديدة ما حدث مرة واحدة . لكن مع

---

[1]– ينظر جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، مرجع سابق ، ص. 129.

[2]– ينظر نفسه ، ص. 130،131،132

ذلك يظل هذا النمط التكراري في نظرنا افتراضيا ، لأنه لا يمكن أن يحصل التكرار اللفظي للحكاية الواحدة على نحو لامتناه في النص السردي . و يطلق "جينيت" على هذا النمط السردي اسم السرد التكراري ، و يمكن ترميزه على النحو الآتي : (خ س /ح 1)

4 - أن يروى مرة واحدة ما وقع مرات لامتناهية . و هو يطلق على هذا النمط السردي اسم السرد الترددي و يمكن صياغته رياضيا وفقا لما يأتي : (خ 1/ح س)

ثم يستنتج " جينيت" أن النمط الأخير أي السرد الترددي هو شكل شائع في الرواية الكلاسيكية ، لكن وظيفته لا تعدو كونها وصفية ، في تبعيتها للسرد المفرد ، فكثيرا ما يأتي الترددي مجرد إطار أو خلفية إخبارية للسرد المفرد . غير أن توظيف " بروست" للنمط الترددي يغاير تماما من حيث وظيفته و طريقته ما كان سائدا في الرواية الكلاسيكية . و يشير "جينيت" ، في هذا الصدد ، إلى أن الأقسام الأولى من رواية " بروست" يغلب عليها الطابع الترددي ، فالنمط المفرد لا يطغى إلا مع القسم الرابع دون أن يعني ذلك عدم وجود المقاطع الترددية داخل الأقسام اللاحقة فهي عديدة . [1]

ثم يميز "جينيت" ، في ضوء ملاحظاته على رواية " البحث " ، وجود نمطين أساسين من الترددي هما : [2]

1. التردد الخارجي : و يتعلق بالمقاطع الترددية التي تأتي داخل مشاهد تفردية ، غير أن هذه المقاطع الترددية – كما يلاحظ جينيت – يتجاوز

[1]– ينظر المرجع السابق، ص. 132

[2]– ينظر نفسه ، ص. 133، 134

حقلها الزمني الذي تستغرقه الحقل الزمني للمشهد نفسه الذي تتدرج ضمنه . و لذلك يسميها ترددات خارجية ،لامتدادها زمنيا خارج الحقل الزمني للمشهد .

التردد الداخلي : و هو يتعلق بالمقطع الترددي الذي يستغرق المدة نفسها للمشهد ، فلا يمتد خارجا عنه .

ثم يلاحظ "جينيت" أنه يمكن أن يتضمن المشهد الواحد النمطين السابقين معا[1]. ثم يشير إلى نمط ترددي آخر ، يسميه " الترددي الكاذب " [2]، و هو الذي يتعلق بتحويل مشهد تفردي إلى مشهد ترددي تحويلا اعتباطيا و دون أي تعديل إلا في استعمال الأزمنة (النحوية)* .

ثم يعمد "جنيت" إلى تحديد وظائف الخطاب الترددي ، بوصفه سردا تركيبيا للأحداث التي وقعت و تكرر وقوعها ضمن مسار سلسلة ترددية تشتمل عددا معينا من الوحدات المفردة . و عليه ، فالمقطع الترددي قد يحدد تاريخ الفترة التي يقع فيها الحدث و قد لا يحدد ،و قد يخصص هذه الفترة بتعيين دقيق لحدودها الزمنية ، وقد لا يخصص ، كما أنه يستغرق مدة زمنية لحدوثه [3].

و هكذا تفضي دراسة " جينيت" لعلاقات التواتر في النص البروستي الى نتيجة مفادها أن مبدأ التناوب الذي كان سائدا في السرد الكلاسيكي قبل

---

[1]– ينظر المرجع السابق ، ص. 135.

[2]– ينظر نفسه ، ص. 136

*– علينا أن نشير هنا إلى أن هذه الضروب من الخطاب الترددي التي يتحدث عنها " جينيت" قد يكون بعضها من شواذ " بروست" نفسه ، كـــ " الترددي الكاذب " ، و ليس آلية سردية مطردة في السرد الروائي . و أيا يكن تفسير " جينيت" لنمط الترددي الكاذب عند " بروست " ، و دعوته إلى عدّه من " الجواز السردي " المضارع لـــ " الجواز الشعري " ، إلا أنه يبقى شاذا ، و ليس قاعدة سردية مطردة .

[3]– التحديد مثل (أيام الأحد من صيف 1890)،و التخصيص مثل (بين آخر جويلية و آخر سبتمبر من 1890) ، و الاستغراق مثل تحديد مدة الأحد الصيفي ، فقد يستغرق أربعا و عشرين ساعة ، وقد يتقلص إلى عشر ساعات . ينظر المرجع السابق ، ص. 141.

" بروست" بين المجمل و المشهد قد حل محله ، في رواية البحث ، التناوب بين السرد الترددي و السرد المفرد [1]

ثم يشير " جينيت" في خاتمة دراسته لمقولة الزمن إلى أن تحديد ملامح الوضعية الزمنية للنص السردي يقتضي إمعان النظر في كل المقولات المكونة للزمنية السردية من ترتيب و مدة و تواتر . فقد لاحظ أن المفارقات الزمنية و علاقات التواتر يطغيان معا في الأقسام الأولى من رواية البحث لأنهما يرتبطان أصلا بالنشاط التكراري . فالاسترجاع هو نوع من تكرار الأحداث ، تقوم به الذاكرة على نحو تختزل معه المراحل التزمنية في فترات تزامنية ، و الأحداث في لوحات ، كما يرى "جينيت" ، أي أنها تنقل الزمن من محوره الحركي إلى محوره السكوني ، ليتكرر وفقا لمنطقها في ترتيب الأحداث . أما الأقسام الأخرى ، التي يقل فيها التنافر الزمني ، و تستعيد معها الأحداث حركتها التصاعدية ، الكرونولوجية ، فهو أمر يتوافق في نظر " جينيت" مع سيطرة السرد المفرد ، غير أن ذلك تم تعويضه بالتواءات المدة ، حيث تشيع الحذوف الضخمة و المشاهد المديدة ، مع اقتران ذلك بالعودة المباشرة من خلال الذات الوسيطة لـــ " مارسيل" الراوي و الشخصية في آن واحد ، المولع بالاستذكار الإرادي و اللاإرادي[2] .

على هذا النحو الدقيق في دراسة البنية الزمنية للخطاب السردي انطلاقا من المدونة البروستية ، استطاع "جينيت" أن يضفي المعقولية على التنظيم الزمني للعالم الروائي ، و أن يضع بين يدي القارئ مفاتيح تحليل الظواهر الزمنية ضمن مفرداتها الثلاثة .

---

[1]– ينظر المرجع السابق ، ص. 155

[2]– ينظر المرجع نفسه ، ص 165،166

ب – الصيغة (mode)

يستعير " جينيت" هذا المصطلح من المجال النحوي [*]، و تحديدا من نحو الأفعال ، ليسقطه على دراسة الظاهرة السردية ضمن العلاقة التي تربط بين الحكاية و الخطاب . و هو يستند في التماسه لمشروعية المصطلح بالتشابه الشكلي القائم بين دلالته النحوية و دلالته السردية ، أو بإخضاع المقولة السردية للنموذج اللغوي .

لذلك يعمد إلى تعريف قاموس " ليتريه " (littré) لمصطلح "صيغة " ، فيتخذه مرتكزا لتأصيل مفهومه السردي ، و هو كما يأتي: " اسم يطلق على أشكال الفعل المختلفة التي يستعمل لتأكيد الأمر المقصود، و للتعبير عن (...) وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود أو العمل " [1].

و من هنا ، يستثمر "جينيت" هذا المفهوم اللغوي ، لتحديد المراد به سرديا ، إذ يستخلص منه على سبيل التوسيع أن المرء يستطيع أن يسرد كثيرا أو قليلا مما يحكى، كما يستطيع أن يسرده من وجهة النظر هذه أو تلك . و لذلك ، فهذه الملكة و أشكال ممارستها هي ما يمكن أن يرتبط بمقولة الصيغة السردية . و عليه ، فإن للمحاكاة (التمثيل) أو الخبر السردي درجاته ، فالخطاب السردي يمكن أن يروي على نحو قل آو كثر ما جاء في المضمون الحكائي ، كما يمكن أن يتوسل الإبلاغ المباشر آو غير المباشر عن هذا المضمون . و لذلك يتموقع الخطاب ، على مسافة قد تكون قريبة أو بعيدة مما

---

[*]– لا يفوتنا هنا أن نذكر بأن المرجعية اللسانية لـــ " جينيت" بوصفه بنويا ، هي التي تحدد طرحه النظري و التطبيقي معا ، سواء على صعيد صياغة المصطلحات أم على صعيد المنظور التحليلي للظاهرة السردية .

[1]– ينظر المرجع السابق ، ص 177

ينظر أيضا (dictionnaire le Littré électronique , http : ll code .google , com /p/ dictionnaire – le littré . (Mode))

يرويه ، بالإضافة إلى أن الخطاب قد يلتمس وجهة نظر إحدى الشخصيات ، في حدود ما تعرفه من معلومات ، لتبليغ الحكاية .

و عليه ، فالخطاب ، على هذا النحو ، إذا قيس بالحكاية * فإننا سنلفيه يتبنى هذا المنظور أو ذاك . و هكذا فالمسافة و المنظور هما معا مبدآن ينظمان صيغة الخبر السردي [1] . و فيما يأتي تفصيل لذلك :

1 – المسافة:

ينطلق " جينيت" في تحليله لمقولة المسافة من التمييز بين مفهومين يتعلقان بهذه المسألة ، فالمفهوم الأول الذي يقول به أفلاطون ، يقيم تعارضا بين صيغتين للسرد ، فأما الصيغة الأولى ، فإنها تجعل الشاعر هو نفسه المتكلم ، دون إيراد أية إشارة تجعلنا نعتقد أن المتكلم هو شخص آخر ، و هو ما يطلق عليه أفلاطون السرد الخالص .

أما الصيغة الثانية، فإنها بخلاف الأولى، تجعل الشاعر يسعى إلى أن يحملنا على الاعتقاد بأن شخصا آخر هو المتكلم، لا الشاعر، و ذلك في حالة ارتباط الأمر هنا بأقوال منطوقة. و هو ما يطلق عليه أفلاطون اسم المحاكاة. و حتى يوضح أفلاطون هذا الفرق ، فإنه يعمد إلى " حوار مباشر" عرضه هوميروس كما هو ، في شكل محاكاة (حوار ممسرح) ليسرده بطريقة غير

---

* – تتكون الحكاية من جملة الأحداث التي تدور في إطار زمكاني ، و من الشخصيات و ردود أفعالها (ينظر سمير المرزوقي و جميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصة ، مرجع سابق، ص. 77) . لكن علينا أن نذكر هنا أن جملة الأحداث هذه ينبغي أن تكون متتابعة تتابعا زمنيا ، كرونولوجيا ، ولا يشترط ، كما يرى فورستر (Forester) حضور المبدأ العلي لتتابع هذه الأحداث ، إنما يكفي أن تتعاقب تعاقبا زمنيا ، فالفرق عنده بين الحكاية (histoire) و الحبكة (intrigue) يقوم على حضور أو غياب الشرط العلي (السببي) ، فإذا غاب كنا أمام الحكاية ، و إذا حضر كنا أمام الحبكة أو الخطاب السردي . ينظر Roland bourneuf et Réal Ouellet, l'univers du roman , 3e ed . puf , paris , 1981, p37

[1] – ينظر جيرارجينت ، خطاب الحكاية ، المرجع السابق ، ص 178

مباشرة ، تفترض وسيطا هو السارد الذي ينقل إلينا هذا الحوار بشكل مكثف ، تمّحي معه التفاصيل و ردود أفعال الشخصيات .و وفقا لهذا التمييز الأفلاطوني بين الصيغتين ، فان " جينيت" يرتب نتيجة على الأمر ، بان " السرد الخالص " هو أبعد مسافة من " المحاكاة " [1] .

أما المفهوم الثاني ، فهو مفهوم أرسطو ، الذي يقوم على الجمع بين الصيغتين : السرد الخالص و الحوار المباشر التمثيلي ضمن شكل واحد هو المحاكاة . غير أن التقاليد الكلاسيكية ، كما يشير جينيت ، أغفلته ، في حين عمد النقد الانجلو ساكسوني ، مع " هنري جيمس " (Henri Jims) إلى بعث المفهوم الأفلاطوني بطريقة أخرى تميز بين العرض (showing) و القول (telling). و لذلك انتقد " واين بوث " ما ذهب إليه أرسطو في مخالفته لأفلاطون في هذا المجال [2].

غير أن " جينيت " في رده على وجهة النظر هذه فإنه ينتصر للمفهوم الأرسطي ، إذ يفرق بين الخطاب السردي و التمثيل المسرحي ، بحيث تغدو فكرة " العرض " شيئا وهميا . و في هذا الصدد ، لا يمكن للخطاب السردي ، بخلاف الأداء المسرحي ، أن يعرض أو يمثل الحكاية التي يرويها ، إذ لا يسعه ، و الحال هذه ، إلا أن يسردها بشكل دقيق مفصل ، دينامي إلى حد يغدو معه إيهاما بمحاكاة . و لعل السبب الذي يجعل الخطاب السردي ينأى عن كونه تمثيلا أو محاكاة في نظر " جينيت" يرتد إلى كونه واقعة لغوية ، سواء كان شفويا أم مكتوبا ، و إلى أن اللغة " تدل" و لا تمثل [3] .

---

[1]– ينظر المرجع السابق ، ص 178.
[2]– ينظر نفسه ، ص 178،179
[3]– ينظر نفسه ، ص. 179 .

و من هنا، يرى أن المحاكاة في الخطاب السردي تتصل أساسا بالحوار لأنه يمكن في هذه الحالة فقط محاكاة القول بالقول.أما فيما عدا ذلك فلا يمكن أن نتحدث عن محاكاة ، و إنما عن سرد للمتخيل تتفاوت درجاته من سارد إلى آخر [1].

و لذلك يميز جينيت بين شكلين من السرد سرد الأحداث و سرد الأقوال :

أ –**سرد الأحداث :**

يؤكد " جينيت" أن السرد مهما كانت صيغته يظل كذلك بوصفه سردا ، أي أنه نقل لما هو غير لفظي (أو هكذا يفترض أن يكون) إلى إبلاغ لفظي .و لذلك ، فلن يستحيل إلى محاكاة إلا على سبيل الإيهام * بالمحاكاة . و على هذا النحو ، بوصفه إيهاما ، تتحدد علاقته المتقلبة بين الملقي و المتلقي . و يشير "جينيت" إلى أن العوامل التاريخية و الثقافية تؤدي دورا مهما في تحديد علاقة القارئ بالخطاب السردي . و هي علاقة متغيرة بتغير الأفراد و الجماعات و العصور [2].

و عليه ، فالمحاكاة النصية ، كما يوضح ملامحها " جينيت" ، تقتضي قدرا من المعلومات المسرودة ، وحدا أدني لحضور السارد . و بعبارة أخرى ، تقتضي ، كما في نموذج السرد الأفلاطوني لما جاء في حوار "هوميروس " ، أن

---

[1]– ينظر المرجع السابق ، ص. 180 .

*– الإيهام بالواقع هو المبدأ الذي يحدد درجة واقعية الرواية بالنسبة إلى القارئ، أي أنه يتعلق بالسؤال الذي نطرحه : هل هذه الأحداث الروائية قابلة للوقوع أو قابلة للتصديق ؟ هل هي مقنعة ؟ و يعرفه "لطيف زيتوني" في معجمه لمصطلحات نقد الرواية (مرجع سابق) بقوله : " هو ظاهرة يستعين بها العمل الأدبي أو الفني ليجعلنا نعتقد أننا نرى الحقيقة و ليس صورة عنها " . ثم يضيف: " يستخدم النقد الحديث مصطلح الوهم، لا ليصف العمل الأدبي، بل ليدل على علاقة هذا العمل بجمهور القراء، و مدى تسليمهم بالمتخيل . و يسعى الكاتب لتحقيق هذا التسليم معتمدا على عناصر أساسية في النص: كاسم الشخصية، و حالتها، و صورتها، و أوصاف المكان و الأشياء. فإذا لم يصدق القارئ الوهم المتصور لا يتمكن من المشاركة في اللعبة الفنية " .
ينظر مادة "وهم" (illusion) ، ص. 176.

[2]- ينظر المرجع السابق ، ص 181

يقال أكثر ما يمكن من المعلومات بأقل ما يمكن من اللفظ . و هو ما ينطبق على المشهد المفصل الذي يقول أقصى ما يمكن من المعلومات أو الأخبار مع حضور أدنى للسارد إلى حد يتلاشى معه . و في كلتا الحالتين ، يلاحظ في المحاكاة النصية وجود مقدار من المعلومات أو الأخبار ، يقابله الشكل الصامت لحضور السارد . و هو ما يعبر عنه جينيت ، كما دأب على ذلك ، بالصياغة الرمزية الآتية :

خبر = مخبر = ج أي علاقة عكسية .

و هكذا فالخطاب السردي هو بخلاف المحاكاة، يفترض مقدار أقل من المعلومات و الأخبار و حضورا قويا للسارد [1] .

و يقود هذا التعريف الذي ينتهي إليه " جينيت" لمعايير المحاكاة و السرد ، إلى قاعدة أخرى ذات دلالة زمنية ، تتمثل في العلاقة العكسية بين كمية الخبر و سرعته السردية ، أي أنه كلما قل الخبر ، زادت السرعة الزمنية للخطاب السردي و العكس صحيح ، كما يفضي هذا التعريف إلى ملاحظة أخرى ، تتعلق بدرجة حضور الموقف السردي الذي هو شكل من أشكال الصوت ، مما يعني أن الصيغة هنا بمفهومها السابق إن هي إلا نتيجة لمظاهر سردية لا ترتد إليها تخصيصا [2] .

غير أن المعيار الذي وضعه "جينيت" لتحديد الفرق بين المحاكاة و السرد سيتعارض مطلقا مع مثال المشهد البروستي فهو يرى أن المشاهد (الترددية أو التفردية) في رواية " البحث" تبدو مغتنية بالمعلومات و الأخبار من وجهة و محتفلة بحضور السارد من وجهة أخرى ، مما يتناقض مع القاعدة المعيارية لسرد الأحداث ، سواء تعلق الأمر بظاهرة المحاكاة ، أم بظاهرة السرد ، لكن

---

[1]– ينظر المرجع السابق ، ص 181،182

[2]- ينظر نفسه ، 182 .

" جينيت " مع تفسيره لهذا التوجه البروستي في رواية البحث ، إلا أنه يعدّه استثناء في تاريخ السرد [*].

ب - سرد الأقوال :

يلاحظ " جينيت" أنه إذا كان سرد الأحداث هو من قبيل محاكاة اللفظي لغير اللفظي ، فان سرد الأقوال هو بخلاف ذلك ، فلا فرق بين صورة القول في الخطاب و ما هي عليه في الحكاية ، على نحو قول " مارسيل" لأمه : " لا بد لي من أن أتزوج ألبرتين " . فهذه الجملة موجودة على النحو نفسه ، سواء تعلق الأمر بوجودها على مستوى الخطاب السردي أم بوجودها على مستوى الحكاية . و لعل الفرق الوحيد بينهما هو انتقالها من الشفوي إلى المكتوب . و عليه ، فالسارد ههنا يقوم بنسخ الجملة ثانية ، فهو لا يرويها ، ولا يمكن القول إنه يحاكيها مثلما يحاكي الأحداث ، إلا إذا نظرنا إلى المسألة على النحو الذي تصوره أفلاطون في الحوار الذي يعيد صياغته نقلا عن " هوميروس " [*]، ففي هذه الحالة يمكن أن نكون إزاء " سرد خالص " لأن أفلاطون ههنا بعيد صياغة اللفظي بلفظي آخر ، ولا يصوغ ما هو غير لفظي كما فعل " هوميروس " . و لذلك ، فالخطاب " الهوميري " هو خطاب محاكي للتخيل ، أي لما يمكن أن تكون الشخصية المحاورة قد نطقت به (في الحكاية) : أما الخطاب ، كما جاء عند أفلاطون ، فيمكن تسميته بالخطاب " المسرّد" ، لان السارد ينظر إليه

---

[*]– يقتضي هذا الأمر منا أن نلاحظ أن الظاهرة السردية قد تتمرد أحيانا على المعايير و القواعد التي يضعها المنظرون أو النقاد . و لذلك نرى أن " جينيت" اختار أمثلته من التراث اليوناني في توضيح مفهومه للفرق بين المحاكاة و الخطاب السردي ، و مع ذلك نقول أن المثال البروستي هو دليل على تداخل الأجناس الأدبية في الأعمال الأدبية الحديثة و المعاصرة ن مما يستوجب مراعاة هذا التحول في التنظير ، إذ تظل أي مقاربة للظاهرة الأدبية نسبية في الإحاطة بالمفترض الأدبي .

[*]– هو حوار يدور بين " اكاممنون" و " خروسيس" في إلياذة هوميروس ، و قام أفلاطون بصياغته بكيفية سردية لـــيميز – كما أسلفنا – بين المحاكاة (نص هوميروس) و السرد الخالص (صيغة أفلاطون) .

بوصفه حدثا . ثم يستخلص " جينيت" نوعا ثالثا من الخطاب في مقارنته بين الخطاب الهوميري و خطاب أفلاطون ، يسميه " الخطاب المحوّل " الذي يتضح من خلال استبقاء " أفلاطون" لبعض التفاصيل الإضافية في الحوار ، مما أخل بفكرة " السرد الخالص " الذي يقتضي استبعاد التفاصيل الوصفية للحالات المكانية و النفسية ، و هو ما جعل الصياغة الأفلاطونية للحوار تبتعد عن كونها سردا خالصا ، و تقترب من الدرجة الوسيطة أي درجة وسيطة بين المحاكاة و السرد الخالص ، و هو ما يسمى في الأدبيات السردية بالأسلوب غير المباشر . و إذا كان هذا التقسيم يخص الحوار الخارجي فانه ينطبق أيضا على الحوار الداخلي [1] .

و عليه ، يميز " جينيت" بين ثلاث حالات من خطاب الشخصية ، سواء تعلق الأمر بحوارها الخارجي أم بحوارها الداخلي ثم يربط ذلك بالمسافة السردية ، كما يأتي : [2]

1- الخطاب المسرّد أو المروي:

هو أبعد هذه الحالات الثلاثة مسافة، و أكثرها تكثيفا.

2- الخطاب المحول ، بالأسلوب غير المباشر :

و فيه يعمد السارد إلى إضافة تفاصيل ثانوية إلى خطاب الشخصيات و أقوالها ، فيتلوّن خطابها بطابعه الخاص . لكنه يختلف عن الأسلوب الحر ، غير المباشر ، الذي يتداخل فيه خطاب الشخصية مع خطاب السارد . و الفرق الحاسم بينهما يحدده "جينيت" في حضور الفعل الإخباري في الثاني أي الأسلوب الحر ، غير المباشر .

---

[1]- ينظر المرجع السابق ، ص 183، 184، 185.

[2]- ينظر نفسه ، ص 185،186، 187

3- الخطاب المنقول :

و فيه يفسح السارد المجال لأقوال الشخصيات دون تدخل منه، لتعبر عن نفسها بنفسها، و هو الخطاب الذي ينتمي إلى النمط المسرحي و الذي تبنته الرواية المعاصرة.

ثم يلاحظ "جينيت" أن هذه الخطابات الثلاثة ، يتفاوت حضورها في رواية البحث ، و خاصة في الحوار الداخلي الذي يميل أكثر إلى النزعة التحليلية منه إلى تقنية تيار الوعي [1] . و لذلك ، يرى أن الحديث النفسي البروسي هو ذو طابع كلاسيكي . لكنه ، من ناحية أخرى ، يشدد على أهمية واقعية الحوار الخارجي ، عند " بروست " مما عدّ تحولا جذريا في مسار الرواية الحديثة ، فالحوار الخارجي البروستي يرتبط بلغة الحياة ، بعيدا عن التأنّق اللفظي ، و النمطية الأسلوبية ، إذ يصفي على لغة الحوار فرديتها ، وفقا للمستوى الثقافي لكل شخصية ، و هو من نوع الخطاب المنقول .[2]

2-المنـــــظــور :

يرتبط المنظور ، عند "جينيت"، بوجهة النظر ، و ذلك بوصفه الصيغة الثانية لتنظيم الخبر السردي من وجهة نظر معينة . و قد كانت هذه المسألة أكثر القضايا إثارة للجدل في حقل السرديات منذ نهاية القرن التاسع عشر .

لكن "جينت" يلاحظ بان أغلب الدراسات التي تناولت هذه المسالة وقعت في خلط مثير للإزعاج بين ما يسميه صيغة (mode) و ما يسميه صوتا

---

[1]- ينظر المرجع السابق ، ص 192،193

[2]- ينظر المرجع نفسه ، ص 192،193

(voix) . و عليه ينبغي في نظره التفريق بين سؤال الصيغة و سؤال الصوت ، أي بين : من يرى ؟ و من يتكلم ؟[1]

و بعد أن يقدم عرضا مجملا و تمحيصيا للنظريات السردية التي تناولت هذه المسألة منذ سنة 1943 ، بدءا من " كلينث بروكس " و " روبرت بن وارين" مرورا بـــ " ف .ك .شتانتسل" و "نورمان فريدمان" وصولا إلى "برتيل رومبرك" ، فانه ينكر عليهم تقديم مسألتي الصيغة و الصوت معا ضمن مقولة واحدة هي وجهة النظر . و تفاديا لما لمصطلحات : "رؤية" و "حقل" و "وجهة نظر" من معنى بصري، فان "جينيت" يميل إلى اصطناع مصطلح تبئير (vocalisation) [*] ، للدلالة على ما يتعلق بأنماط السرد . و في هذا الصدد ، يميز "جينيت" بين ثلاثة أنماط من التبئير هي : [2]

1 – **التبئير الصفر** : أو الخطاب السردي المجرد من البؤرة السردية ، و تمثله عموما الروايات الكلاسيكية التي يبدو فيها السارد محيطا بكل شيء في عالم الرواية .

2 – **التبئير الداخلي** :و ينقسم بدوره إلى ثلاثة أشكال للتبئير، كما يأتي :

أ – البؤرة الثابتة : حيث يمر كل شيء في الرواية انطلاقا من وعي شخصية واحدة .

ب – البؤرة المتغيرة : حيث يمر سرد الأحداث تناوبا بين عدة شخصيات كما في " مدام بوفاري".

---

[1]– ينظر المرجع السابق ، ص 198

[*]– يعد " بروكس " و " وارين" هما واضعي هذا المصطلح ، الذي تبناه "جينيت" لدقته في وصف الدلالات المنوطة بالصيغة و المنظور ، لكنه ينأى به عن دلالاته البصرية ، كما هو الشأن مع المنظرين السابقين

[2]– ينظر نفسه ، ص 202،201.

ج–البؤرة المتعددة : و تتعلق برواية حادثة واحدة من وجهات نظر شخصيات عدة [*].

3- **التبئير الخارجي:** و يقوم به شاهد خارج الأحداث ، بحيث لا يتاح للقارئ أن يتعرف إلى أفكار الشخصية و عواطفها .

ثم يعقب " جينت" على هذه الأشكال من التبئير ، بأنه ليس ضروريا أن يلتزم الروائي بنمط واحد ، فنمط التبئير الداخلي المتغير كما في رواية " مدام بوفاري " ليس النمط الوحيد السائد فيها ، كما أنه يصعب أحيانا تبين الفروق الواضحة بين وجهات النظر المختلفة التي تعكسها هذه الأنماط ، فالبؤرة الخارجية عند شخصية من الشخصيات يمكن النظر إليها على أنها بؤرة داخلية عند شخصية أخرى ، كما يصعب أحيانا تأكيد الفرق بين البؤرة الصفر و البؤرة المتغيرة ، على نحو يمكن معه تقرير أن الخطاب غير المبأر قد يغدو في نظر القارئ خطابا متعدد البؤر [1].

لكن جينيت يؤكد ، مع ذلك ، أنه ، فيما يتعلق بالتبئير الداخلي لا ينبغي أن يصف السارد الشخصية البؤرية أبدا ، ولا أن يتناولها من الخارج ، ولا أن يحلل أفكارها و إدراكاتها على نحو موضوعي . و خلاصة القول أن التبئير الداخلي لا يتحقق تحققا كاملا إلا في الخطاب السردي الذي يلتمس الحديث النفسي وسيلة له في السرد [2] .

و بناء على ما سبق ، يعمد " جينيت" إلى استجلاء أشكال التبئير في رواية " البحث " ليستخلص ما يأتي :

---

[*]- كما في رواية " ميرامار" لـــ " نجيب محفوظ" حيث يتم رواية حدث واحد، متعلق بجريمة قتل من وجهات نظر مختلفة لنزلاء الفندق الذي حدثت فيه الجريمة .

[1]– ينظر المرجع السابق ، ص. 202،203

[2]– ينظر نفسه ، ص. 203

1 – سيطرة ظاهرة التبئير الداخلي في رواية " البحث" بوصفها خطابا مونولوجيا ، يروي لنا الأحداث انطلاقا من وعي البطل " مارسيل"[1].

2 – لكن هذا لا يعني أن الأشكال الأخرى للتبئير غائبة في النص البروستي ، بل إن " جينيت" يؤكد بأن رواية " البحث " هي ذات صيغة تعددية ، فالسرد ينتقل من منظور السارد إلى وجهات نظر الشخصيات الأخرى في الرواية ، و هكذا يتبادل البطل تارة مع السارد و طورا آخر مع الشخصيات وجهات نظرها فيما ترى و تفكر و تعتقد ، لكن دون أن تنفصل هذه البؤر السردية عن البؤرة المركزية التي هي وعي البطل " مارسيل" ، الذي يلوّن العالم الروائي بطابعه الخاص [2].

[1]– ينظر المرجع السابق ، ص. 209

[2]– ينظر نفسه ، ص. 217.

ج –مقولة الصوت : (VOIX)

تتعلق مقولة الصوت ، كما أشرنا سابقا بسؤال : من يتكلم ؟ أي بالمقام السردي . و لذلك يعمد " جينيت" إلى دراسة كل العناصر المرتبطة بهذا السؤال ، و هي : زمن السرد ، المستويات السردية ، الشخص ، وظائف السارد ، و المسرود له . و كلها ترتبط بالصوت السردي .

و في معرض شرحه للوضع أو المقام السردي ، يؤكد "جينيت" أن الخطاب السردي هو بخلاف المنطوق العلمي ، ليس خطابا يسترمز كقولنا : " الماء يغلي في مئة درجة " . فالمثال السردي الذي يسوقه لنا "جينيت" من رواية البحث ، و هو الجملة الأولى التي يفتتح بها السارد الحكاية : " طالما نمت في ساعة مبكرة "[*] ينبغي أن يراعى فيها من ينطق بها ، و المقام الذي ورد فيه النطق بها ، فضمير المتكلم هنا لا تتحدد هويته إلا بالرجوع إلى ذلك الشخص ، كما أن زمن الفعل (المسرود) لا يتحدد تمامه إلا بلحظة التكلم التي يرويه فيها. و على هذا النحو ، تتغير الأوضاع السردية للحكايات ، إذ لكل منها خصوصيتها في هذا المجال ، فقد تلفت إحداها نظرنا إلى الحكاية في حد ذاتها بدلا من الراوي و زمن روايتها و مكانه ، و أخرى قد تلفت انتباهنا إلى السارد أو المسرود له أو شخصية من الشخصيات و هكذا .[1]

و عليه ، فهذه الآثار التي يخلفها المقام السردي هو ما يندرج ضمن مقولة الصوت، كما يوضح ذلك "جينيت" . و بعبارة أخرى ، فان اهتمامنا ههنا ينصب على علاقة الحدث السردي بالذات السردية سواء كانت هذه الذات هي السارد أم الشخصية أم المسرود له.

---

[*]– ينظر Marcel Proust , A La Recherche Du Temps Perdu , op.cit , P.13

[1]– ينظر جيرار جينات ، خطاب الحكاية ، المرجع السابق ، ص 228

و إذا كانت اللسانيات قد تطورت بانتقالها من تحليل المنطوقات إلى تناول العلاقات بين هذه المنطوقات و مقامها المنتج ، فان الشعريات ظلت مترددة – كما يشير "جينيت" – إزاء المقام المنتج للخطاب السردي. غير أن هذا التردد أوقعها في الخلط بين المسائل السردية ، كما هو الحال مع دمج قضايا النطق السردي ضمن قضايا المنظور ، و مع المطابقة بين المقام السردي و مقام الكتابة ، و بين السارد و المؤلف ، و بين المسرود له و القارئ . و لذلك ، ينبغي إعارة الاهتمام لمسألة الآثار التي يتركها الوضع السردي ، مع التأكيد أن هذا المقام لا يبقى بالضرورة مفردا ثابتا ، إذ يمكن أن يتعدد في العمل السردي الواحد ، مثل قصص " ألف ليلة و ليلة " و غيرها ، المركبة تركيبا معقدا .

كما يمكن أن نجد ساردين مختلفين لحكاية واحدة مثل مغامرات عوليس في إلياذة هوميروس ، أو نجد ساردا واحدا لحكايتين كما هو الشأن مع غراميات "سوان" و " مارسيل" في رواية البحث [1].

و عليه ، فالمقام السردي ، كما يشير " جينت" هو مجموع معقد ، لا يمكن الفصل بين عناصره إلا نظريا ، فهي تعمل بشكل متواقت. و من هنا يقترح تعريف عناصر الوضع السردي واحدا ، واحدا ، مع ربطها بمقولات زمن السرد و المستوى السردي و الشخص (السارد أو المسرود له أو لهم)[2].

1 – زمن السرد:

إذا كان جائزا أن تكون ثمة حكاية لم يحدد مكان وقوع الأحداث فيها ، و لا الصلة التي تربط هذا المكان بالمكان الذي كان فيه السارد عندما روى تلك الحكاية ، فإنه يستحيل تصور وجود حكاية مجردة من زمن يتحدد موقعه بالنسبة إلى لحظة السرد ، سواء أكان هذا الزمن حاضرا أم ماضيا أم مستقبلا

[1]– ينظر المرجع السابق ، ص. 229

[2]– ينظر نفسه ، ص. 229

قياسا إلى زمن الفعل السردي الذي يضطلع به السارد . و لذلك تعد التحديدات الزمنية أكثر أهمية من حيث وضوحها من التحديدات المكانية. وعليه ، وجب التمييز بين أربعة أنماط من السرد، كما يأتي: [1]

أ –السرد اللاحق: و هو السرد الذي يتم لاحقا لوقوع الأحداث و يرد بصيغة الماضي، و مثاله الرواية الكلاسيكية .

ب –*السرد السابق:* و هو السرد الذي يتم في زمن سابق لوقوع الأحداث. و يرد بصيغة المستقبل، كما يمكن أن يرد بصيغة الحاضر. و مثاله الحكاية التكهنية أو التنبؤية .

***ج –السرد المتواقت*:** و هو السرد الذي يروي بصيغة الحاضر أحداثا تقع في الوقت نفسه.كما هو الحال مع المونولوج شبه الداخلي الذي تعرض من خلال الأفكار و المشاعر .

***د –السرد المقحم*:** و هو السرد الذي يتخلل زمنه أجزاء الحدث ، مثل الرواية الترسلية ، متعددة المتراسلين ، حيث تغدو الرسالة وسيطا للخطاب و عنصرا في الحبكة معا . و هذا النوع من السرد معقد و متعدد الأوضاع السردية ، و يستعصى على التحليل.

غير أن أكثر الأنماط توظيفا في الكتابات الروائية ،كما يقرر " جينيت" ، هو النمط الأول أي السرد اللاحق . و يكفي فيه استخدام الماضي ليدل عليه ، حتى و إن لم يشر إلى المسافة الزمنية التي تفصل لحظة السرد عن زمن الحكاية ، و ذلك بغض النظر عن بعض الروايات التي تنتمي إلى هذا النمط و التي يبدو السرد فيها معاصرا زمنيا للحكاية ، باستخدام صيغة الحاضر . لكن

[1]– ينظر المرجع السابق، ص. 230،229 .

هذا النوع من الخطاب السردي يرد عادة بضمير المتكلم حيث يكون الراوي هو إحدى شخصيات الحكاية [1].

و من الملاحظات اللافتة للنظر أن زمن السرد في هذا النمط يقدم و كأنه لا وجود له ، بخلاف زمن الحكاية الذي قد يكون محددا أو يستدل عليه . فهو أي السرد اللاحق ، يقف على النقيض من السرد المتواقت أو المقحم اللذين لا وجود لهما إلا من خلال المدة التي يحدثان فيها ، و من خلال العلاقة بين هذه المدة و أمد الحكاية ، إذ يميل إلى التموقع ضمن هذه المفارقة : فهو من ناحية ، يملك وضعا زمنيا قياسا إلى ما يرويه من أحداث تقع في الماضي ، و من ناحية أخرى ، يملك جوهرا لازمنيا (ما دام بلا مدة متعينة) [2].

و على هذا النحو ، فالوضع السردي لرواية " البحث" يتطابق مع هذا النمط ، فقد أمضى " بروست" (الكاتب) أكثر من عشر سنوات في كتابة روايته ، لكن الوضع السردي لـــ " مارسيل " (السارد) لا يقدم أي دلالة على المدة التي قضاها في السرد.

و عليه ، يظل هذا الوضع آنيا ، ثابتا ، لا يتقدم خطوة إلى الأمام مع المتغيرات الزمنية للحكاية ، مع أن حاضر السارد المتصل على مدار الخطاب السردي ، يختلط بمراحل ماضي البطل ، لكنه في الواقع حاضر لا يتقدم [3] .

و كما هو شأن روايات السيرة الذاتية ، فإن المسافة بين الراوي و البطل تضيق كلما اقتربت الرواية من نهايتها إلى أن يلتقيا، و هو ما يحدث مع رواية " البحث " ، حين تؤذن نهايتها بلقاء الراوي مع البطل ليتمكنا معا من

---

[1]– ينظر المرجع السابق ، ص. 233،234.

[2]– ينظر نفسه ، ص. 235.

[3]– ينظر نفسه ، ص. 236.

الكتابة [*] . و مع ذلك لا تصل هذه المسافة ، كما يلاحظ " جينيت" ، إلى درجة الصفر ، لأن الرواية تتوقف عند اللحظة التي يكتشف فيها البطل كنه ذاته ، فتنتهي . و عليه ، فموضوع الرواية ليس " مارسيل الكاتب " و لكن " مارسيل يصير كاتبا " . فهي إذن رواية حول روائي واعد. و لذلك كان ينبغي أن تتوقف قبل أن يلتقي البطل مع السارد على صعيد واحد ، و يندمجا، ليغدوا شيئا واحدا [1].

2- المستويات السردية:niveaux narratifs

قد تسرد رواية ما حكاية داخل حكاية بساردين مختلفين، بحيث يصير السارد في الحكاية الأولى شخصية في الحكاية الثانية [*].

و على هذا الأساس يتحدد المستوى السردي من حيث وجود السرد خارج الحكاية أو داخلها ، و ليس من حيث المنظور الذي يتخذه هذا السارد أو ذاك .

و يوضح " جينيت" هذا الاختلاف في المستوى السردي بقوله " إن كل حدث يرويه " خطاب " هو على مستوى قصصي أعلى مباشرة من المستوى الذي يقع عليه الفعل السردي المنتج لهذا [الخطاب] " [2]. و عليه ، يمكن تحديد المستويات السردية بحسب وضع السارد أو موقعه من الحكاية كما يأتي : [3]

أ - السرد ، خارج الحكاية : (extra diégétique)

و هو الفعل السردي المنتج للخطاب الروائي الذي يضطلع به الكاتب ، و يمثل المستوى الأول للسرد

---

[*]- كان السارد الذي هو في الوقت نفسه بطل " بحثا عن الزمن المفقود " يحلم بأن يصير كاتبا، و هو ما يقبل عليه فعلا حين يتقدم به السن مع اقتراب الرواية من نهايتها ، و يشعر بأنه ينبغي تأبيد الزمن الضائع في الكتابة .

[1]- ينظر المرجع السابق ، ص. 237، 238

[*]- لعل خير مثال في تراثنا الأدبي عن هذا النوع من السرد هو حكايات ألف ليلة و ليلة

[2]- ينظر Gérard genette , figures III, op.cit, p. 238-239

[3]- ينظر جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، المرجع السابق ، ص. 240 ، 241 ، 242 .

ب–السرد، داخل الحكاية المتبوعة:(intradiégitique) أو (diégétique) و هي الأحداث المتبوعة التي يرويها سارد قصصي في الحكاية .

ج – السرد داخل الحكاية التابعة : (métadiégetique)

و هي الحكاية من الدرجة الثانية حيث يصبح السارد في الحكاية الأولى شخصية في الحكاية التابعة [*].و إذا كان المقام السردي للخطاب المتبوع يتحدد بكونه خارجيا ، فان المقام السردي في الخطاب التابع ، يتحدد بكونه داخليا ثم يشير " جينيت" إلى أشكال العلاقة التي تربط مستوى السرد داخل الحكاية المتبوعة (métadiégétique) بمستوى السرد داخل الحكاية التابعة (intradiégétique) ، أو بعبارة أخرى ، ما يربط الخطاب من الدرجة الثانية بالخطاب من الدرجة الأولى ، و يحددها فيما يأتي : [1]

أ - **نمط العلاقة الأولى :** و يتمثل في العلاقة السببية المباشرة بين الأحداث في الخطاب من الدرجة الأولى و الخطاب من الدرجة الثانية ، و يغدو لذلك الخطاب من الدرجة الثانية ذا وظيفة تفسيرية مندرجا ضمن الإجابة عن سؤال : ما الأحداث التي أدت إلى الوضع الحالي .

ب - **نمط العلاقة الثانية :** و يقوم على علاقة موضوعاتية (thématique)، لا تقتضي استمرارية زمكانية بين الخطاب من الدرجة الثانية و الخطاب من الدرجة الأولى . و هي إما أن تكون علاقة تقابل أو علاقة تماثل.

---

[*]– اعتمدنا ههنا في عرض المستويات السردية عند "جيرار جينات" على المرجع الأصلي (figures III) ، لأن ترجمة المصطلحات في المرجع المترجم (خطاب الحكاية) لم نستسغها ، فاعتمدنا على اجتهادنا في ترجمة تلك المصطلحات ، و عليه اقترحنا مصطلح السرد المتبوع لـــ (intradiégétique) و السرد التابع لـــ (métadiégétique) .voir ,Ibid , p.238 , 239.

[1]– ينظر جيرار جينات ، خطاب الحكاية ، مرجع سابق ، ص. 243،244،245

ج ـ **نمط العلاقة الثالثة :** و هو لا يقوم على أي علاقة صريحة، واضحة بين المستويين السرديين ، إذ ينوب فعل السرد نفسه عن القيام بالربط بين هذين المستويين ، دون أن يتعلق بمضمون الخطاب من الدرجة الثانية . و مثاله حكايات " ألف ليلة و ليلة " التي تنتقل من حكاية إلى أخرى دون رابط علّي أو موضوعاتي ، بل يتم ذلك بغرض خارجي هو تسلية شهرزاد للسلطان و إعاقته عن تنفيذ حكم الإعدام .

ثم يؤكد " جينيت" ، في سياق تحليله لمستويات السرد عند " بروست" أن رواية " البحث" هي عموما من مستوى السرد المتبوع ، باستثناء جزء " غرام سوان" الذي ينتمي إلى مستوى السرد التابع ، و يؤدي وظيفة تفسيرية لغرام " مارسيل" بـ " ألبرتين " [1].

3 – الشخص (personne):

يعترض " جينيت" على التمييز التقليدي في النقد الروائي بين " السرد بضمير المتكلم " و " السرد بضمير الغائب " من حيث أنهما يشيران إلى العنصر الثابت من عناصر الوضع السردي ، ألا و هو الحضور الصريح أو الضمني لـ " شخص " السارد . و يعد هذين المصطلحين ، كما يشير جينيت ، غير ملائمين ، و أنه هو شخصيا لا يستخدمهما إلا بوضعهما بين مزدوجتين . و الأمر عنده ، بخلاف ذلك تمام، فاختيار الروائي لا يتحدد في الاختيار بين صيغتين نحويتين ، و إنما في الاختيار بين موقفين سرديين هما : إما أن يسرد الحكاية إحدى شخصياتها أو أن يسردها راو غريب عن الحكاية . و من هنا كان وجود الأفعال التي تسند إلى ضمير المتكلم في الرواية تشير إلى موقفين سرديين مختلفين ،

[1]– ينظر المرجع السابق ، ص. 252،253

يغدوان في اعتبار النحو شيئا واحدا ، في حين ينبغي للتحليل السردي أن يميز بينهما ، أي بين إشارة السارد إلى نفسه بوصفه ساردا ، و كون السارد شخصية من شخصيات الحكاية . و لذلك يميز " جينيت" بين نمطين من الخطاب السردي ، نمط يكون فيه السارد غائبا عن الحكاية التي يرويها ، و آخر يكون فيه السارد حاضرا بوصفه شخصية في الحكاية التي يسردها .

و من هنا يقترح جينيت تسمية لكل نمط على النحو الآتي :

1 - **النمط الأول:** غيري الحكاية (hetérodiégétique)

2 - **النمط الثاني:** مثلي الحكاية (homodiégétique) و ينقسم بدوره إلى نمطين هما:

- كون السارد هو البطل في الحكاية (autodiégétique) .
- كون السارد بلا دور في الحكاية أو كون دوره ثانويا، ينحصر في مجرد دور ملاحظ أو شاهد، لا يشارك في الأحداث [1].

ثم يشير " جينيت" إلى أن الخطاب السردي قد ينحو إلى تغيير الضمير النحوي ليدل على الشخصية نفسها ، فيتبدل من " أنا " إلى " هو " ، فيتغير موقعه السردي . و مع أن هذا الأمر كان معيبا في الرواية الكلاسيكية ، إلا أنه أصبح حسنة من حسنات الرواية المعاصرة ، و ذلك من خلال إمعان الروائي في ممارسة لعبة الضمائر ، بالانتقال من ضمير إلى آخر ، و هو ما يسميه " جينيت" بدوار أو دوخة الضمائر الناتج عن منطق أكثر تحررا و مفهوم أكثر تعقيدا عن "الشخصية "[2] .

و في هذا الصدد ، يؤكد "جينيت" أن رواية " البحث" لـ " بروست" هي ضرب من السيرة الذاتية المتنكرة ، و هي مكتوبة بضمير المتكلم . لكن لا ينبغي

---

[1]– ينظر المرجع السابق ، ص. 254،255،256.

[2]– ينظر نفسه ، ص. 256.

النظر إلى استخدام هذا الضمير بوصفه امتدادا لخطاب شخصي رسمي ، بقدر ما ينظر إليه بوصفه توظيفا جماليا واعيا ، لا ينم على اعتراف ، و لا يتضمن دلالة على البوح المباشر . فالسرد بضمير المتكلم أو بضمير الغائب هو في النهاية اختيار سردي متميز ، و دال أيضا . فكون " مارسيل" هو الذي يروي حكاية " مارسيل" في " البحث " و كون " س" يروي حكاية " جان " في رواية " jean santeuil" لـ "بروست" نفسه ، إنما يعبر عن اختيار سردي متباين و موقف دال في الوقت نفسه [1].

و يلاحظ " جينيت" أن التحول من غيري الحكاية (hétérodiégétique) إلى ذاتي الحكاية (autodiégétique) يصاحب و يكمّل العكس الآخر المتمثل في التحول من السرد داخل الحكاية التابعة (intradiégétique) إلى السرد داخل الحكاية المتبوعة (métadiégétique) . و عليه ، فقد كان ممكنا لـ " بطل " بروست أن يتحول بين "jean santeuil" و " البحث " من "هو " إلى "أنا " دون أن يؤدي ذلك إلى اختفاء تراتبية المقامات السردية [2*].

و عليه ، يمكن في نظر "جينيت"، وفقا لعلاقة وضع السارد بمستواه السردي (داخل الحكاية أو خارجها) و لعلاقته بالحكاية (غيري الحكاية أو مثلي الحكاية) أن تحدد أربعة أوضاع للسارد كما يأتي : [3]

أ -خارج الحكاية ، غيري الحكاية ، و مثاله هوميروس ، فهو سارد من الدرجة الأولى ، يسرد حكاية هو غائب عنها .

---

[1]– ينظر المرجع السابق ، ص 257،258

[*]–أي تراتبية المؤلف – السارد– الشخصية .

[2]– ينظر نفسه ، ص 258

[3]– ينظر نفسه ، ص 258

ب - خارج الحكاية، مثلي الحكاية، و يتمثل في سارد من الدرجة الأولى، يسرد حكايته الخاصة [مثل حياتي لأحمد أمين].

ج - داخل الحكاية، غيري الحكاية، و مثاله شهرزاد، فهي ساردة من الدرجة الثانية، تروي حكايات هي غائبة عنها.

د -داخل الحكاية ، مثلي الحكاية ، يتمثل في سارد من الدرجة الثانية ، يروي حكايته الخاصة ، مثل عوليس في الإلياذة .

4- وظائف السارد:

تتحدد وظائف السارد في الأعمال السردية وفقا لثلاثة مظاهر مختلفة هي الحكاية و الخطاب و السرد. و يمكن حصر هذه الوظائف في خمسة أمور ، كما يأتي :[1]

أ – الوظيفة السردية (Narratif) : و تتصل أساسا بالحكاية . و هي وظيفة جوهرية ، يتحدد بها دور السارد ، و بدونها يفقد هذه الوظيفة .

ب – وظيفة الإدارة (Fonction de régie) : و ترتبط أساسا بالنص السردي الذي يمكن أن يرجع إليه السارد بتوسّله اللغة الشارحة لإبراز تنظيمه الداخلي .

ج – وظيفة التواصل (Communication) : و هي تتعلق بالوضع السردي نفسه ، الذي يحركه طرفان هما : المسرود له و السارد . و تقوم هذه الوظيفة على أساس اهتمام السارد بإقامة صلة ما أو حوار مع المسرود له . و هي توافق ما يذكرنا بالوظيفة التنبيهية (phatique) و الوظيفة الندائية (Conative) عند جاكبسون .

[1] - ينظر المرجع السابق ، ص. 264 ، 265 .

د - الوظيفة التوثيقية (Testimoniale) : و هي تتصل بتوجه السارد إلى نفسه . و تماثل في الوقت ذاته ما يسميه "جاكبسون" الوظيفة الانفعالية (émotive) . فهي تشير إلى مشاركة السارد ، بوصفه كذلك ، في الحكاية التي يرويها من خلال إدلائه بشهادته ، إما تعبيرا عن مشاعره تجاه حادثة في الحكاية ، أو ذكرا لمصادر خبره ، أو تنويها بدقة ذكرياته الخاصة .

هـ – الوظيفة الإيديولوجية (Idéologique) : و تتعلق دائما بالسارد ، و تتخذ شكل مواقف تعليمية أو تربوية ، تأتي في سياق تعليقه على حادثة ما .

لكن هذه الوظائف كما يعقّب " جينيت" لا ينبغي تصورها خالصة أو منفصلا بعضها عن بعض ، و لا النظر إليها بوصفها مقولات أساسية ، ماعدا الوظيفة السردية، كما لا يمكن في الوقت نفسه أن يتحاشاها المؤلف، مهما بذل من جهد في سبيل ذلك [1] .

و إذا كان ممكنا أن تنتسب أكثر هذه الوظائف إلى السارد ، فإن الوظيفة الإيديولوجية تنفرد بوضع خاص ، فهي علاوة على احتكار السارد لها ، فإنها وظيفة طالما استأثر بها المؤلف نفسه ، إذ ليس من الضروري أن ترتد إلى السارد ، فلقد أولاها روائيون كبار أمثال " دوستويفسكي " و " تولستوي" و " توماس مان" و غيرهم اهتماما خاصا لنقل مهمة الاضطلاع بالتعليق و الإرشاد لبعض شخصياتهم . و هو ما تجنبه " بروست " إذ لم يفوض أي "ناطق باسمه" ما عدا " مارسيل" ، السارد / البطل ، للتعبير عن رؤاه و مواقفه ، دون أن ينازعه في ذلك أي من الشخصيات الأخرى . و مع أن رواية "البحث" تفيض في كثير من مواضعها بالتحليلات النفسية و التعليقات و الرؤى

[1]– ينظر المرجع السابق ، ص. 265.

الفلسفية ، إلى حد الإحساس بأنها ليست رواية صرفا ، فإليها يعزى الفضل في امتزاج الأنواع الأدبية ، من اجتياح التعليق للقصة ، و المقال للرواية ، و الخطاب للحكاية [1].

5 – المسرود له : (narrataire)

يعالج "جينيت" في هذا المبحث ، مقولة أخرى من مقولات المقام السردي ، تتعلق بالمسرود له ، إذ يرى أن شأن المسرود له هو كشأن السارد ، يقع ضمن المستوى الحكائي نفسه ، أي أنه لا يشتبه قبليا بالقارئ أكثر مما يشتبه السارد ، على وجه الضرورة ، بالمؤلف [2] .

ثم يحدد " جينيت" ملامح المسرود له ، في علاقته بالسارد من وجهة ، و بالحكاية من وجهة أخرى ، فيقرر أن المسرود له داخل الحكاية يناظره سارد داخل الحكاية ، و لا ينبغي أن يتماهى هذا بالمؤلف ، و لا ذاك بالقارئ . و بخلاف ذلك ، فإن السارد ، خارج الحكاية لا يستطيع أن يقصد إلا مسرودا له خارج الحكاية ، بحيث يمكن ، في هذه الحالة ، للمؤلف أن يتماهى مع الأول، و للقارئ – و لو كان ضمنيا– أن يتماهى مع الثاني . و في هذا الصدد ، يلفت " جينيت" نظرنا إلى أن القارئ الضمني هو متلق غير محدد مبدئيا ، ولا يمكن إنكاره مهما حاولت الرواية المعاصرة أن تزعم أنها لا تستهدف أي قارئ ، ذلك أن هذا الموقف لا يستطيع أن يتجاهل أن خطابا ما يتوجه بالضرورة إلى قارئ ما [3].

و على هذا النحو ، فان رواية " بحثا عن الزمن المفقود" – كما يؤكد جينيت – تظل تقيم هذه العلاقة مع قرائها ، إذ يمكن لكل واحد منا أن يعد نفسه

[1]– ينظر المرجع السابق ، ص. 266،267.
[2]– ينظر نفسه ، ص. 268.
[3]– ينظر نفسه ، ص. 268 .

مسرودا له ضمنيا لتلقي هذا الخطاب . و هي ، كما يردف "جينيت" ، تحتاج لكي تحقق كينونتها الخاصة ، إلى أن تفلت من أسر المعنى النهائي ، و الاكتمال السردي ، لكي يتواصل خلودها [1].

- **ملاحظات:**

على هذا النحو ، يكتمل الوعي المنهجي بالتنظيم الداخلي للخطاب السردي عند " جينيت" ، فلم يستطع أحد قبله أن يقدم رؤيا واضحة و متماسكة و متكاملة عن الظاهرة السردية في كلّيتها و تكامل عناصرها الداخلية وفقا للتصور البنوي .

فقد كانت جميع المقاربات التي تناولت النص السردي قبله ، سواء من قبل المنظرين الانجلوماكسونيين أم من قبل الفرنسيين أنفسهم ، تشدد اهتمامها على ناحية فيه دون الأخرى ، لكنها لم تهتد إلى رؤية كلية للظاهرة السردية ، تحيط بمقولاتها جميعا ، على النحو الذي انتهى إليه " جينيت" من إلمام بالعناصر الداخلية المكونة للكلّ السردي متوسلا آليات التصور البنوي من وجهة ، و تشعب مداركه الثقافية في الحقل السردي من وجهة أخرى . و هو ما تشي به مصادره المتنوعة بدءا من التراث اليوناني ، مرورا بالتراث الانجلوساكسوني و الفكر اللساني و الشكلاني معا ، وصولا إلى الفكر البنوي بفرنسا ، ناهيك عن قراءاته السردية الغزيرة التي يعود إليها من حين لآخر لدعم شواهده و أمثلته .

و في هذا الصدد سنشير إلى أهم القضايا التي انفرد بها "جينيت" دون غيره ، ثم نلفت النظر إلى المآخذ التي أشار إليها نقاده :

---

[1]– ينظر المرجع السابق ، ص 269

- التماسك المنهجي لمحاور شعريته ،من حيث تحديده لمقولات الموضوع ، و ترتيبه لها على أساس جديد يغاير ما كان سائدا قبله ، و ذلك حين يميز بين وجهة النظر بوصفها تتعلق بالتبئير ، و الصوت بوصفه يتعلق بالمقام السردي مع تحديد نسق العلاقة الداخلية لكل مقولة من تلك المقولات .

– إشادة " جوناثان كالر "بتمييز " جينت" بين الصيغة و الصوت ، بعد أن أخفق جل المنظرين قبله في الانتباه إلى الخلط الواقع بينهما [1]، إذ يفرق " جينيت" بين سؤالين : من يرى ؟ و من يتكلم ؟ أي بين الشخصية التي يوجه منظورها الأحداث ، و الصوت الذي يحتكر السرد ، و بعبارة أخرى بين تنظيم الخبر السردي على مستوى العلاقة بين الحكاية و الخطاب ، و بين الآثار التي يخلفها الوضع السردي من حيث العلاقة ببين الحكاية و الذات السردية (المؤلف الضمني أو السارد داخل الحكاية ، أو الشخصية) . و لتبديد هذا الخلط بين الصيغة و الصوت فقد استحدث "جينيت" مصطلحا آخر للدلالة على المنظور هو " التبئير " استلهمه من "بروكس" و "وارين" ، لكنه جرّده من دلالته البصرية ليقتصر على " حصر معلومات الراوي و بالتالي القارئ حول ما يجري في الحكاية "[2]، و ذلك ليتمايز عن مقولة " الصوت" . و يعد هذا التفريق الذي جاء به " جينيت" إضافة منهجية متميزة إلى السرديات .

– إنجاز آخر، يضاف إلى ما جاء به "جينيت" يتعلق بتحليله المنهجي للبنية الزمنية للخطاب السردي، من حيث الترتيب و المدة و التواتر ، على نحو يضيء كل الجوانب المتعلقة بالأنساق الزمنية . و إذا كانت مقولة الزمن معروفة لدى الباحثين قبله ، إلا أنها لم تأخذ حظها من الدرس و التنقيب كما

---

[1]– ينظر للمرجع السابق ، ص. 26.

[2]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص. 40.

أخذت مع " جينيت" . و لذلك يؤكد " كالر" أنه بفضل " جينيت" أصبح الباحثون يعرفون الآن الترتيب و السرعة معرفة جيدة . ثم يضيف أن "جينيت" ينفرد أيضا بدراسته " للتواتر" الذي لم يناقش إلا نادرا. و لذلك ، يدين الدراسون بفهمهم الكامل لهذه المقولة لتحليل " جينيت" الاستقصائي لها [1] .

– كثير من المصطلحات السردية التي يعرفها الدارسون الآن، على نحو: السوابق ، اللواحق ، التواتر ، المجمل، الحذف، المشهد، الموقف، السارد داخل الحكاية ، السارد خارج الحكاية ، و غيرها مما ورد في هذه الدراسة ، هي من اجتهاد " جينيت" و ابتكاره.

أما فيما يتعلق بالانتقادات التي وجهت إلى نظرية " جينيت"، و إن كانت قليلة ، فإنها لا تطال القيمة العلمية لإنجاز " جينيت" في حقل السرد ، ولا تخلّ بها ، بل إن الإضافة " الإبداعية " التي قدمها للدراسات السردية ، مكنت الباحثين من الإدراك الواضح لآليات اشتغال السرد .و فيما يأتي نورد بعض هذه الملاحظات:

- يرى " كالر" أن استناد " جينيت" إلى الشذوذات البروستية ، إن على مستوى التواتر أو على مستوى الصيغة ، يصيّر ما هو شاذ من أنماط السرد عند " بروست" معيارا بالنسبة إلى القارئ . لكن مع ذلك ، فإن الرواية بوصفها فنا سرديا ، تأبى أحيانا الانصياع لتقاليد السرد ، أو أنها تشذ عن الحالة العادية أو قوانين كونية السرد ، فهي مفتوحة على كل احتمالات الإبداع ، و لذلك من الصعوبة بما كان أن نرسم حدودا للممكن السردي . فالرواية الحديثة ، كما يقول بول ريكور: " قدمت نفسها منذ خلقها على أنها الجنس المتقلب دون منازع. فهي إذا استدعيت لكي تستجيب لحالة اجتماعية جديدة و متغيرة على

[1]– ينظر جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، تصدير جوناتان كالر ، مرجع سابق ، ص. 27.

نحو متسارع ، سرعان ما [تفلت] من قيود سيطرة النقاد و الرقباء الثقيلة . و لقد مثلت طيلة قرون ثلاثة و حتى يومنا هذا "مشغلا" مذهلا لشتى ضروب التجريب في ميادين التأليف و التعبير عن الزمن " [1] .

- أما الناقدة "ماك بال" (mieke bal)* ، فتنتقد مفهوم التبئير الصفر عند "جينيت"، الذي يجعل غياب التبئير حين تبأر الشخصية من الخارج نوعا من التبئير، و يعد هذا في نظرها إضعافا لدقة المفهوم ، ذلك أن التبئير يتعلق بوجهة نظر الشخصية التي ترى . و من هنا ، فهي تحصر التبئير في الشخصية ذات الوعي المبأر [2]، و ترى أن الفرق ، في تحليل "جينيت" لمسألة التبئير لا يقوم بين محافل رائية ، بل بين موضوعات الرؤية [3] . غير أن مفهوم "ماك بيل" للتبئير يقوم على فكرة الرؤية البصرية المقاربة لمفهوم " بويون" (bouillon)، في حين يتصل مفهوم التبئير عند " جينيت" بتنظيم الخبر السردي أو بحصر الحقل السردي للراوي فيما يرويه [4].

و عليه ، فالتبئير لا يتعلق براء أو مرئي من الشخصيات ، و إنما بمقدار المعلومات التي يتم الإخبار بها في الحكاية من وجهة نظر معينة ، أيا كان نمط التبئير .

---

[1]– بول ريكور ، الزمان و السرد ، التصوير في السرد القصصي، الجزء الثاني، ترجمة فلاح رحيم ،ط أولى ،2006، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، ص. 29.

*– يشار إلى الناقدة " ماك بال " في الترجمة العربية لكتاب " خطاب الحكاية " (discours du recit) ، ص26، إليها بصيغة المذكر ، في حين هي ناقدة دانماركية ، و أستاذة بجامعة أمستردام ، متخصصة في نظرية الأدب.ينظر (http : ll www.étudit .org/documentation / étude)

[2]– ينظر جيرار جينات ، خطاب الحكاية ، مرجع سابق ، ص. 26.

[3]– ينظر برنار فاليط ، النص الروائي ، مرجع سابق ، ص. 103.

[4]– ينظر P. delbouille , prosodie , dans « méthodes du texte , introduction aux études littéraires .www.books .google .com .p188

و قد خصص "جينيت" كتابه "خطاب المحكي الجديد" (Nouveau discours du récit) الصادر سنة 1983 ، للرد على خصومه بشأن هذه المسألة تحديدا . لكننا سنرجئ تناول بعض ما ورد في هذا الكتاب إلى حين تحليلنا لهذه المسألة مع "سعيد يقطين" في كتابه "تحليل الخطاب الروائي" في موضعها المناسب من الفصل القادم .

الفصل الثاني

شعرية "سعيد يقطين"

كثيرة هي الدراسات العربية التي أسست مرجعيتها النقدية على الرؤيا البنوية . وهي ، إذا حاولنا تحديد توجهاتها المعرفية ، لا تتعدى توجهين اثنين، إما البنوية الشكلية القائمة على النموذج اللساني أو البنوية الماركسية بأشكالها المختلفة كالحوارية الباختينية * (Dialogisme) ، أو رؤيا العالم عند لوسيان غولدمان . غير أن ما يهمنا في هذا الصدد هو الاتجاه الأول الذي يخضع للمقولات الصارمة للشعرية البنوية. و مع إقرارنا بأن مشروع " سعيد يقطين" * قد تطور من محوره السكوني إلى محوره التعاقبي ، بانتقاله من وصف الدال السردي (تحليل الخطاب الروائي) إلى وصف المدلول السردي (انفتاح النص الروائي) ، فإن الأساس البنوي يظل ماثلا في جميع أعماله اللاحقة . و عليه ،

---

*– يقوم المبدأ الحواري عند " باختين " على الحل التوسطي للتناقض بين التلفظ بوصفه نتاجا لتفاعل اللغة و السياق التاريخي للتلفظ .و هو ما يعبر عنه بقوله : " ليس هناك ، بصورة عامة ، من تلفظ يمكن نسبته إلى المتكلم بصورة حصرية ، إنه نتاج التفاعل بين المتحاورين ، بل هو بصورة أكثر شمولا مركب الوضع الاجتماعي الذي حصل فيه " .(ينظر ترفيظات تودوروف ، ميخائيل باختين ، المبدأ الحواري ، ترجمة فخري صالح ، ط. ثانية ،1996، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ص 68). و هو يرى أن الوضع الحواري للتلفظ يتجلى أكثر في الخطاب الروائي بوصفه التجسيد الأعلى للعبة التداخل النصي ، و هو النوع الذي يعطي تنوع الملفوظات حيزا واسعا للعمل. (ينظر نفسه ، ص 162)

*– سعيد يقطين ناقد و منظر مغربي ، متعدد المشارب و الاهتمامات الأدبية ، فهو متخصص في المجالات الآتية : السرديات و السيميائيات ، نظرية الأدب و النقد الأدبي ، التراث السردي العربي الإسلامي ، الثقافة الشعبية ، النص المترابط و نظرية التفاعل في الإعلاميات و الانترنت .

ولد بتاريخ 15 رمضان 1374 الموافق لـــ 08 مايو 1955، بالدار البيضاء . و قد حصل على شهادة الإجازة في الأدب العربي سنة 1979، ثم شهادة استكمال الدروس سنة 1981 ، ثم شهادة الدراسات الجامعية سنة 1985، ثم دبلوم الدراسات العليا سنة 1988، ثم شهادة الدكتوراه في الآداب من جامعة محمد الخامس بالرباط . و قد تقلد مهام تربوية و عملية عدة، إذ تدرّج في مساره المهني من أستاذ الإعدادي إلى أستاذ الثانوي إلى أستاذ جامعي. و عمل أستاذا زائرا بكل من جامعة مولان ، ليون بفرنسا ، و جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامي بالمملكة العربية السعودية . و هو بالإضافة إلى ذلك ، عضو في عدة هيئات أدبية عربية (مؤسسات و مجلات) . كما نال عدة جوائز محلية و عربية . ألف عديدا من الكتب ، منها : تحليل الخطاب الروائي، انفتاح النص الروائي ، الرواية و التراث السردي ، الكلام و الخبر، مقاربات منهجية للنص السير ذاتي و النقدي، النص المترابط و مستقبل الثقافة العربية ، هذا بالإضافة إلى العديد من المقالات المنشورة في المجلات العربية ، و هو يشتغل حاليا على إنجاز معجم السرديات و مشاريع أخرى .

ينظر موقع سعيد يقطين –said. com http://www.yaktine .

فإن اهتمامنا سينصب على كتابه " تحليل الخطاب الروائي " لأنه يمثل ، في نظرنا المرحلة البنوية الخالصة في مسار فكره النقدي ، قبل أن ينتقل مع كتابه اللاحق " انفتاح النص الروائي " إلى مساءلة مقدماته النظرية الأولى ، و إعادة صياغة رؤياه النقدية في ضوء ما بعد البنوية . غير أن حدود هذه الدراسة تقتضي منا أن نقف عند المنطلقات البنوية لتجربته النقدية ، دون مجاوزتها إلى مرحلة اشتغاله على سياق النص .

و إذا كان كثير من النقاد العرب أمثال " صلاح فضل" و " سيزا قاسم " [*] (من مصر) و " يمنى العيد" (من لبنان) و "حميد لحميداني " (من المغرب) و " عبد الرحيم الكردي " [*](من الأردن) و " عبد الله إبراهيم " (من العراق) ، و " عبد الملك مرتاض" (من الجزائر) و غيرهم ، قد نهلوا ما أمكنهم من البنوية الغربية ، و تزودوا منها لتطبيق منهجها في دراساتهم للسرد العربي ، إلا أن " سعيد يقطين" يمثل – في نظرنا – الصيغة التركيبية لكل هذه الأعمال بتمثله الناضج للشعرية الغربية ، و تكييفها إلى حد ما وفقا لخصوصية الخطاب السردي العربي . و من هنا يأتي إسهامه في محاولة بلورة مشروع للسرديات العربية .

---

[*]– سيزا قاسم ناقدة مصرية ، استلهمت مقولات " جينيت" في دراستها المقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، من خلال كتابها " بناء الرواية " ،(ط. 2004 ، مطابع الهيئة المصرية العامة الكتاب ، القاهرة)

[*]– عبد الرحيم الكردي هو ناقد أردني ، له مجموعة من الدراسات النقدية في الحقل السردي منها : " السرد في الرواية المعاصرة " .

1 – منهج " يقطين " في " تحليل الخطاب الروائي " :

يقوم منهج " يقطين " في تحليل الخطاب الروائي " على استلهام النموذج البنوي ذي الأساس اللساني في مقاربة النص السردي في مظاهره الزمنية و الصيغية و " المنظورية" وفقا لمقولات الشعرية البنوية ،كما يمثلها أقطابها البنويون أمثال " رولان بارت" و " تودورورف" و "جينيت" و غيرهم . و مع أن " يقطين " في مداخله النظرية لفصول الكتاب يتحاور مع عدد من كبار منظري " السرديات" في شأن المقولات السردية ، إلا أن شعرية " جينيت" تظل هي المرجعية النظرية الأساس التي تحدد استراتيجية مقاربته للخطاب السردي ، و هو ما يتضح جليا في تمثله إلى حد كبير للجهاز المصطلحي "الجينيتي"، سواء في المداخل النظرية أم في التحليل السردي لمدونته ، هذا مع ما يبديه يقطين من اعتراض على بعض مقولات "جينيت" المتعلقة بمفهومي الصيغة و الصوت ، كما سنرى لاحقا .

و خلافا للمنهج الاستقرائي الذي اعتمده " جينيت" في مقاربة موضوعه ، فان " يقطين" ينطلق من الكلي أو القاعدة المعطاة سلفا ، و هي ، ههنا السرديات البنوية ليطبقها على مدوناته المختارة ، من أجل الكشف عن آليات اشتغال الخطاب السردي العربي . و لذلك ، يتوسل " يقطين " المنهج البنوي في ضوء منجزات الشعرية ، كما ارتسمت معالمها عند أقطابها البنويين ، و في طليعتهم " جينيت" ، لتحليل الخطاب الروائي العربي ، و معرفة نظامه الداخلي، و هو ما يشير إليه بقوله : "تسلك في تحليلنا هذا مسلكا واحدا ، ننطلق فيه من السرديات البنيوية كما تتجسد من خلال الاتجاه البويطيقي الذي يعمل الباحثون على تطويره و بلورته بشكل دائم و مستمر . و عبر تتبعنا للعديد من وجهات النظر داخل الاتجاه نفسه ، حاولنا تكوين تصور متكامل ، نسير فيه مزاوجين بين

عمل البويطيقي ، و هو يبحث عن الكليات التجريدية ، و الناقد و هو يدقق كلياته و يبلورها من خلال تجربة محددة " [1] . و لذلك ، فالإشكالية التي يطرحها يقطين في كتابه "تحليل الخطاب الروائي" ، تتعلق أساسا بالشكل الروائي العربي ، الذي عرف تنويعا في التجريب و التحديث منذ ظهوره متأثرا بالتجارب الروائية العالمية . لكن هذه الإشكالية ، كما يقدمها " يقطين" ، لا تتوقف عند حدود السؤال المتعلق بالرواية العربية ، و إنما يتصدرها السؤال عن بنية الخطاب الروائي ذاته . و هو ما يعمد إليه حين يصوغ إشكاليته ، في تقديمه للكتاب ، على النحو الآتي : كيف يمكننا تحليل الرواية العربية بدون تصور نظري للرواية ؟ ما هو موضوع هذه النظرية ؟ ما هي أدواتها و أسئلتها ؟ كيف يمكننا إقامتها و تطويرها ؟ " [2] .

و عليه ، فهذه الإشكالية ، كما يطرحها "يقطين" ، تنتظم ضمن مشروع معرفي واعد ، يطمح إلى تفعيل إسهام العقل العربي في صياغة شعرية الرواية ، و هو ما سنحاول استجلاءه في دراستنا هذه ، إن وجد حقا .

و قد اتبع " يقطين " في دراسته لإشكالية موضوعه النهج الاستدلالي ، الذي ينطلق من تصور عام للقضايا لينتهي إلى تجسيدها و بلورتها من خلال مدوناته السردية التي جعلها موضوع اشتغاله .

و إذا كان التصور العام يرتبط بنظام الخطاب السردي ، من حيث مقولاته و خصائصه و مكوناته ، فان المتون الروائية التي اتخذها نماذج للتحليل السردي هي كما يأتي :

1 – الزيني بركات لـــ " جمال الغيطاني " .

---

[1]– سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ط. ثالثة ، 1997، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ص. 07،08 .

[2]– نفسه ، ص. 07 .

2 – أنت منذ اليوم لـــ " تيسير سبول " .

3 – عودة الطائر إلى البحر لـــ " حليم بركات" .

4 – الوقائع العربية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل لـــ " إميل حبيبي " .

5 – الزمن الموحش لـــ " حيدر حيدر " .

لكننا نلاحظ أن " الزيني بركات " هي التي استأثرت أكثر باهتمام الناقد ، دون النماذج الأخرى . لذلك يعيرها دون غيرها حظا أوفر من التحليل .

و من اللافت للنظر ، أن يقطين يتبع الخط نفسه تقريبا الذي اتبعه "جينيت" في " خطاب المحكي " (discours du récit) من حيث الخطة المنهجية المقترحة ، فهو في المدخل يتطرق إلى توضيح المفاهيم السردية و تأصيل المصطلحات ، إذ تناول فيه ثلاثة مسائل :

أ – الخطاب (الأدب، الأدبية، الخطاب) .

ب – تحليل الخطاب الروائي (العناصر المكونة لهوية الخطاب السردي) .

ج – تحليل الخطاب الروائي العربي (استراتيجية الناقد في تحليل مدوناته) .

ثم قسم فصول البحث الثلاثة بحسب المقولات السردية ، مع تصدير كل منها بمدخل نظري ، على النحو الآتي :

1 زمن خطاب الرواية

2 صيغة خطاب الرواية

3 الرؤية السردية في الخطاب الروائي

لكننا نلاحظ أن الناقد هنا يدمج الصوت ضمن الرؤية السردية أو المنظور. و هو ما سنتناوله لاحقا، ضمن موضعه. و فيما يأتي، نستعرض

على نحو من التفصيل المباحث الأساسية لكتاب " تحليل الخطاب الروائي " ، مع إبراز وجهة نظرنا من حين لآخر كلما اقتضت الضرورة ذلك .

2- تحديد الجهاز المفاهيمي :

يعمد " يقطين " في مدخل " تحليل الخطاب الروائي " إلى استجلاء المفاهيم المنوطة بعدد من المصطلحات المتداولة في الحقل النقدي عموما ، و السردي خصوصا . و لذلك نلفيه في البداية يتوقف عند تحديد موضوع الشعرية ، بوصفه منطلقا معرفيا لرسم معالم حقل الدراسة ، و تحديد موضوع الاشتغال نظريا و تطبيقيا . و هو الأمر الذي حدا به إلى تبيين التطور التاريخي الذي حصل في دراسة الأدب ، بغية الارتقاء به إلى موضوع مستقل للمعرفة . و يتحدد هذا التطور ، بالنسبة إليه ، وفقا للخطية التعاقبية للمقولات الآتية : **الأدب، الأدبية، الخطاب.**

و عليه ، كانت مقولة " الأدب " أولا ، كما يشير، هي التي تحدد موضوع النقد العلمي خلال القرن التاسع عشر، غير أن سعي عديد من العلوم إلى تفسير موضوعها الأدبي بما تحقق لها من انجازات داخل حقولها بعيدا عن الطبيعة الجوهرية للعمل الأدبي [*]، أدى إلى إخفاق مشروع النقد العلمي " في تحديد موضوعه التحديد الملائم " [1].

ثم تأتي مقولة " الأدبية" في سياق الجدل النقدي التاريخي الذي تواصل بعد ذلك ، لتؤسس لنظرة جديدة إلى مفهوم الدراسة الأدبية ، القائمة على الصرامة و الدقة في تحديد موضوعها و رسم معالمه . و هو ما تحقق مع

---

[*]- مع أن " يقطين" يشير إلى أن مصطلح " العمل الأدبي " غير دقيق . و هو – كما يعلم – ذو خلفية ماركسية ، فإننا لا نوافقه الرأي ، من حيث أن المصطلح – بغض النظر عن مرجعيته – يشير إلى الجهد الإنساني الإبداعي ، سواء في دلالاته الفنية أم في دلالاته الاجتماعية .

[1]- سعيد يقطين ، المرجع السابق ، ص. 13 .

الشكلانيين الروس في مناداتهم بضرورة قيام علم جديد للأدب ، يكون موضوعه هو الأدبية ، لا الأدب ، كما أكّـــد ذلك جاكبسون . و لقد كان لهذا المنظور الجديد ، كما يوضح " يقطين" ، أثره الحاسم في توجيه الدراسة الأدبية نحو مسار مختلف ، أفضى إلى تحسين فهمنا للأدب و تطوير دراساتنا له [1].

و مع تحديد موضوع العلم الأدبي، كما يشير إلى ذلك يقطين ، تمّ الانتقال من الأدب بمعناه الأوسع إلى الأدبية كخصائص نوعية للأدب " [2]. و من خلال تدقيق المفهوم ، و إعادة قراءة كل الإسهامات النظرية و النقدية السابقة ، أمكن الانتقال مع البنويين من مفهوم " الأدبية" إلى مفهوم " الخطاب" [*] انطلاقا من قول تودوروف محددا موضوع الشعرية : " ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية ، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي " [*] . و يستند الناقد في استخدامه مصطلح الخطاب بدلا من العمل الأدبي إلى اعتبارات – ذكرها

---

[1]– ينظر المرجع السابق ، ص 13،14

[2]– المرجع نفسه، ص 14

[*]– كنا أشرنا سابقا في تحليلنا للفروق النظرية بين الشكلانية و الشعرية البنوية إلى أن الأولى تحدد موضوع الأدب على أساس فرقي ، أي ما يميز القول الأدبي عن فنون القول الأخرى ، في حين تحدد الشعرية البنوية موضوع الأدب على أساس تماثلي ، أي فيما يشبه العمل الأدبي اللغة . كما أن الشكلانية ، و خاصة شكلانية "براغ" تقوم نظرتها إلى الأدب على الفلسفة الظاهراتية ، في حين تقوم نظرة الشعرية على الرؤيا البنوية . و عليه ، نقول أن الدراسات الأدبية انتقلت من الأساس الفرقي ، التعارضي إلى الأساس التماثلي التشاكلي ، في نظرتها إلى الأدب ، و بعبارة أخرى من الطرح الجمالي إلى الطرح الموضوعي (العلمي).

[*]اعتمدنا ههنا في نقل شاهد " يقطين" من الترجمة العربية لكتاب " الشعرية" لـــ" تودوروف " ، التي انجزها كل من "شكري المنجوت" و " رجاء بن سلامة " ، المرجع السابق ، ص 23)، لأنها في نظرنا الترجمة الدقيقة لمقولة " تودوروف "، بخلاف ترجمة " سعيد يقطينن" التي نوردها هنا كما جاءت في كتابه (ص14) : " ليس العمل الأدبي في ذاته هو موضوع البويطيقا : إن ما تبحث عنه البويطيقا هو خصائص هذا الكتاب [هكذا جاءت] الخاص الذي هو الخطاب الأدبي " .

تودوروف– ، تتعلق بمصطلح الخطاب ذاته ، ذلك أن هناك علاقات بين الخطابات ، سواء كانت أدبية أم غير أدبية ، و أن البحث في خصائص الخطاب الأدبي يؤدي إلى إبراز ما يميزه عن غيره .[1]

و عليه ، ينتهي"يقطين" إلى أن موضوع الأدبية هو الخطاب ، غير أنه يصوغ مجموعه من الأسئلة تتعلق به ، على النحو الآتي : " و عندما نقول أن الموضوع هو " الخطاب " [*]، ماذا نقصد بذلك؟ و بما أننا بصدد الحديث عن الرواية ، ماذا نعني بـــ " الخطاب الروائي " أو " خطاب الرواية " ؟ ما هي عناصر هذا الخطاب و خصائصه و مكوناته ؟ و ما هي علاقته بخطابات أخرى " [2] .

و في إجابته عن القضايا التي تثيرها هذه الأسئلة، فإنه يختار أن يتناول بعضها من وجهة نظر لسانية، ليحدد ما يميز الخطاب عن الجملة، و علاقة ذلك بتحليل الخطاب السردي.

و لذلك يسترسل في عرض وجهات نظر مختلفة لباحثين غربيين أمثال " بلومفيلد" " و " لاينس " و"هاريس " و " بنفنست" و " راستيه" و " منقينو" و غيرهم . لكنه يلاحظ أن موقفه من كل هذه الآراء يتحدد من خلال تناوله للعناصر المكوّنة لهوية الخطاب السردي [3]. و في هذا الصدد، فإنه يميز داخل وجهات النظر المتعددة و المختلفة لدارسي الخطاب السردي موقفين ، أحدهما يقوم على تقسيمه تقسيما ثنائيا ، و الآخر على تقسيمه تقسيما ثلاثيا . ثم يبدأ باستعراض الموقف الأول، الذي يمثله الشكلانيون الروس و البنويون

---

[1]– ينظر المرجع السابق ، ص. 14،15.

[*]– ينبغي هنا أن نؤكد بان موضوع الشعرية هو بنية الخطاب الأدبي ، أيا كان النوع الأدبي ، و ليس " الخطاب " هكذا مطلقا .

[2]– المرجع نفسه، ص. 15.

[3]– ينظر نفسه ، ص. 26.

و هو اتجاه – كما يقدمه – يمكن تصنيف مفاهيمه إزاء هذه المسألة ، كما يأتي :

-مفهوم الشكلانيين ، و يمثله تصور توماشفسكي الذي يميز داخل العمل الحكائي بين المبنى الحكائي و المتن الحكائي .و هو مفهوم أفضى بهم إلى إيلاء أهمية خاصة للمبنى الحكائي و تقديمه على المتن الحكائي لما له من أثر فني . كما كان لهذا المفهوم دور مهم في صياغة تصور البنويين للعلاقة الثنائية داخل الخطاب السردي [1].

-مفهوم البنويين ، و يمثله كل من "تودوروف" و " جينيت" . أما تودوروف ، فينطلق من الفكر الشكلاني للتمييز بين القصة (histoire)* التي تناظر المتن ، و الخطاب (discours) الذي يناظر " المبنى " . و هو يريد بالخطاب ، كما يشير " يقطين " طريقة تقديم القصة (أو الحكاية) ، و هو ما ينسجم مع مفهوم " توماشفسكي " من وجهة ، و مع المنظور اللساني من وجهة أخرى . فالتحليل اللساني للفعل من حيث زمنه (temps) وجهته (aspect) و صيغته(mode) يتطابق مع تحليل مكونات الخطاب الحكائي * .

---

[1]– ينظر المرجع السابق ، ص 29

*– مصطلح " القصة " هنا يترادف مع ما ذهبنا إليه في الفصل السابق (شعرية جينيت) في إطلاق مصطلح الحكاية مقابلا لـــ (histoire)

*– يشير يقطين هنا إلى مفهوم بنوي للخطاب ، استنادا إلى المبدأ التماثلي الذي يجعل نظام الخطاب شبيها بنظام الجملة . و هو ما يوضحه " بارت" بقوله :" فالسرد جملة كبيرة، و هو يكون بطريقة ما مثل كل جملة تقريرية (constative) مشروع سرد صغير. و بالرغم من أن الجمل (المؤلفة) للخطاب تتوفر على مدلولات أصلية (شديدة التعقيد في الغالب) ، فإننا نعثر بالفعل على المقولات الأساسية للفعل ، نعثر على : الأزمنة ، و المظاهر ، و الصيغ ، و الضمائر . و هذه المقولات توجد مكبرة و محولة بما يلائم السرد" .رولان بارت ، التحليل البنوي للسرد ، ترجمة= =حسن براوي ، بشير القمري ، عبد الحميد عقار ، في " طرائق تحليل السرد الأدبي " ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، ط. أولى، 1992، الرباط، ص 12.

و على هذا الأساس ، يمكن –كما يعقّب يقطين– إقامة تحليل شعراني للخطاب السردي [1] .

و على النحو نفسه ، يرى " يقطين" أن " جينيت" يقيم تمييزا بين الحكي [*] و الخطاب ، مستندا في ذلك إلى مقالته " حدود السرد" [*2] . لكن يبدو أن "جينيت" قد تجاوز هذا التمييز في خطاب المحكي (discours du récit) ، ضمن كتابه الذائع الصيت (figures III) إذ يعمد فيه إلى المطابقة بين الحكي و الخطاب ، و يجعلهما بمفهوم واحد ، يقابل مفهوم الحكاية أو القصة (histoire).

ثم يذكر يقطين أن " جينيت" و "تودوروف " قد استند كلاهما إلى تمييز "بنفنست" بين الجملة و الخطاب ، و هو الأمر الذي سمح لهما باستنباط التماثل اللساني بينهما على المستوى النحوي ، و عضد تصورهما للشعرية [3].

ثم يسترسل " يقطين" في عرض مجمل التصورات النظرية لباحثين أمثال جماعة " لييج " و "موريس جان لوفيف" (M.J.Le febve) ، التي تندرج ضمن التقسيم الثنائي ، و لا تخرج عن منطلقات " جينيت" و " تودوروف" . ثم يؤكد بأن الشعرية ، كما مارسها كل منهما ، لا تعدو دراسة المظهر اللفظي للخطاب الأدبي. و على النحو نفسه ، يدرج " يقطين " مقاربات كل من " سوزان سليمان" و نقاد أنجلو أمريكيين أمثال " فورستر" و " شولتز" و " كيلغ"

---

[1]– ينظر سعيد يقطين ، المرجع السابق ،ص. 30.

[*]– كنا أشرنا سابقا إلى ميلنا إلى مصطلح" محكي " بدلا من " حكي " لوضعه مقابلا لـــ (récit) ، لاعتبارات ذكرناها في ص. من هذه الدراسة . و مع ذلك ، سنساير مصطلح " يقطين" لاعتبار علمي يتعلق بمقام عرض مقاربته النظرية و النقدية .

[2]– ينظر سعيد يقطين ، المرجع السابق ، ص. 31.

[*]– صدرت هذه المقالة لـــ " جينيت" قبل كتاب صور III (figures III) . و قد ترجمها إلى العربية " بنعيسى بوحمالة " في "طرائق تحليل السرد الأدبي" ، المرجع السابق ، ص 71

[3]– ينظر سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ، المرجع السابق، ص. 31.

الذين تمثلوا التقسيم الثنائي للخطاب السردي ، ضمن الموقف الأول ، و إن لم يكونوا بنويين [1].

و مع كل هذا ، فان واقع التقسيم الثنائي للخطاب السردي ، يرتد ، كما يؤكد الناقد ، إلى تمييز الشكلانيين أنفسهم ، غير أن تحديد الخطاب كمستوى حكائي ، كما يضيف ، لا يتم وفقا للمنطلقات المحددة سابقا إلا مع الشعرانيين على وجه الخصوص . فقد تعامل هؤلاء مع الخطاب في مظهره اللفظي بوصفه موضوع الشعرية ، في حين كانت المقاربات الأخرى لا تسعى إلى تحديد موضوع دراستها أو أنها تتناول المستويين: الخطاب و القصة معا ، على حد سواء من الاهتمام .[2]

أما الموقف الثاني ، القائم على التقسيم الثلاثي للخطاب السردي ، فإن " يقطين" يميز فيه بين قسمين ، قسم يعده في جوهره ثنائيا ، و قسم آخر ، يعده في جوهره ثلاثيا . و هو يدرج ضمن القسم الأول كلا من "جينيت" و " بارت" [3] . مع أننا لا نوافقه هذا الطرح ، فإما أن يصنف هذا الفريق ضمن اتجاه التقسيم الثنائي مطلقا أو ضمن اتجاه التقسيم الثلاثي مطلقا ، فالعقل يأنس إلى وحدة الهوية و لا يقبل التناقض اللهم إلا إذا كان التوجه عرف تطورا مرحليا من قضية إلى نقيضها ، فيغدو إذاك العامل الزمني مسوغا لتبدل الأفكار و الاتجاهات . و هو ما لم يحدث إلا مع بارت الذي عرف بتقلب المزاج و الأهواء الفكرية .

نقول هذا على الرغم من أن " يقطين" يذكر الأسباب التي جعلته ينحو هذا النحو في التقسيم و إعادة التقسيم ، فبعد أن يستعرض نظرية "بارت" في كتابه

---

[1]– ينظر المرجع السابق، ص. 32.

[2]– ينظر نفسه ، ص. 37.

[3]– ينظر نفسه ، ص. 38.

"مدخل إلى التحليل البنوي للحكي " ، يستنتج أن المستويات الثلاثة للحكي : الوظائف و الأحداث و السرد ، التي يقسم على أساسها " بارت" الحكي ، يمكن اختزال مستوييها الأولين : الوظائف بمفهوم ، بروب و " بريمون" ، و الأحداث ، بمفهوم " غريماس " للأعمال و العوامل ضمن مستوى واحد ، هو " القص " . أما السرد ، فيمكن مطابقته بالخطاب بوصفه مرتبطا بطريقة الحكي [1]

أما بالنسبة إلى " جينيت" ، فإنه بعد أن يستعرض تصوره لعناصر الحكي (récit) في كتابه " خطاب المحكي " ،(discours du récit) [*] ينتهي إلى اختزال مفهومي الحكي و السرد عنده ضمن مفهوم الخطاب ، مقابلا لمفهوم القصة (histoire).و هكذا يخلص " يقطين " إلى ضم كل من "جينيت" و " بارت" ضمن اتجاه التقسيم الثنائي .[2]

و لعل هذا الضرب من التحليل الذي انتهجه " يقطين" كان ينبغي أن يورده ضمن الموقف الأول الذي سبق أن استعرضناه معه .

أما الفريق الثاني الذي ينضوي ضمن الموقف الثاني و الذي ينتمي إلى التقسيم الثلاثي المحض ، فيمثله – كما يذكر يقطين– كل من الباحثين:"شلوميت ريمون كينان" (sh.R.kenan) و" روجر فاولر (R.Fowler) [3].

أما " كينان " فترى في دراستها للتخيل الحكائي ، أنه يقوم على عناصر ثلاثة هي : 1– الأحداث ،2– تمثيلها اللفظي ، 3– الفعل القولي أو الكتابي . و انطلاقا من تصور " جينيت" الذي يميز بين السرد و الحكي و القصة ، تخلص " كينان " إلى تبني التقسيم الآتي:

---

[1]– ينظرالمرجع السابق ، ص. 39.

[*]- سبق أن استعرضنا تعريف " جينيت" للمحكي (récit) في الفصل السابق .

[2] – ينظر نفسه ، ص. 40، 41.

[3]– ينظر نفسه ، ص 41، 42.

1 – القصة(story)

2 – النص (text)

3 – السرد (narration)

و ترى أن القصة هي تتابع الأحداث ، أما النص فهو الخطاب المكتوب أو الشفوي الذي نتوسله لقراءاتها ، و الذي يفترض وجود كاتب له أو متكلم ، في حين يراد بالسرد فعل أو عملية الإنتاج . و استنادا إلى ذلك ، يتم التعرف إلى القصة من خلالا النص ، بوصفها موضوعه ، و السرد بوصفه عملية إنتاجه . و وفقا لهذا التقسيم ، تدرس " كينان" كل عنصر على حدة ، فتتناول القصة من حيث الأحداث و الشخصيات ، و النص من حيث الزمن و التشخيص و التبئير ثم تتناول السرد من حيث علاقة الكاتب بالسارد ، و علاقة السرد بالقصة و من حيث الصيغ أيضا . ثم تعالج النص من جديد، من حيث علاقته بالقارئ و فعل القراءة[1] .

ثم يعقب " يقطين" على تقسيم " كينان " الثلاثي للحكي ، فيؤكد أن العلاقة بين المستويات الثلاثة واضحة ، غير أنها تعير اهتماما خاصا إلى حد ما للنص. و السبب في ذلك – كما يضيف – يرجع إلى أنها لا تقتصر على دراسة المظهر اللفظي للحكي ، كما فعل " جينيت" و " تودوروف" ، و إنما تتعدى ذلك إلى دراسة جوانب أخرى، و هي في ذلك كله ، تفيد من الاتجاهات النقدية الانجلو أمريكية و الأوروبية جميعا ، و من فينومينولوجيا القراءة ، و هو ما جعلها – حسب رأيه – تتجاوز المنظور النحوي اللساني للحكي [2].

[1]– ينظر الرجع السابق، ص. 42.

[2]– ينظر نفسه، ص. 42.

أما " فاولر" فينتهي تصوره للعلاقة اللسانية التماثلية بين الجملة و النص إلى ضبط النسق التناظري للعلاقة بينهما على النحو الآتي : [1]

الجملة	**الحكي**
-البنية السطحية	النص
-الجهة	الخطاب
-القضية	المحتوى

على هذا الأساس ، يتحدد النص عنده بوصفه البنية السطحية الأكثر إدراكا و معاينة ، و يتجلى من خلال سلسلة الجمل المتوالية ، التي يتحدد وفقا لجريانها إيقاع القراءة . و من هنا ، كانت العلاقة بين التركيب و الإخبار هي المحور الأساس لبنية النص .

كما يعطي " فاولر" للجانب الخطي (الكرافي) للنص أهميته أيضا ، في حين يغدو الخطاب في تماثله مع جهة الفعل ترجمة للدور الذي تؤديه اللغة فيما يتعلق برؤى الكاتب و أفكار الشخصيات و المواقف المرتبطة بالراوي و الشخصيات و القارئ . أما المحتوى فيريد به كل ما يتعلق بالحبكة و الموضوع و الخصائص الدلالية و الأسماء بوصفها أفعالا عميقة [2] .

ثم يستنتج " فاولر" أن اهتمام اللساني ينصب على المستويين الأول و الثاني بخلاف المستوى الثالث الذي لا يندرج ضمن دائرة اهتمامه . و استنادا إلى تقريره لهذه الجوانب الثلاثة في التحليل ، فان " فاولر " كما يوضح "يقطين"

---

[1]– ينظر المرجع السابق، ص 42،43

[2]– ينظر نفسه ، ص 43

، يولي في دراسته للنص بحسب وظائفه الثلاثة : النصية و التواصلية و التجريبية ، اهتماما مشددا على القراءة و المجتمع [1].

و هكذا ، فان الانتقال من التقسيم الثنائي إلى التقسيم الثلاثي ، كما يعقب "يقطين" يعني الانتقال من التحليل البنوي إلى التحليل الوظيفي ، و لذلك يستعرض مع الباحثين " ليتش" و زميله " شورت" منظورهما الأسلوبي القائم على التقسيم الثلاثي أيضا إذ يقيم هذان الدارسان الأسلوبيان تناظرا لسانيا بين الأسلوب و اللغة ، و هو الأمر الذي يفضي بهما إلى تحديد مستويات الدراسة الأسلوبية وفقا لوظائف اللغة ، كما حددها الألسني الانجليزي " هاليداي" ، و تمثلها " فاولر" . و يتجلى هذا النسق التناظري بين الوظائف و المستويات على النحو الآتي :

الوظائف (اللغة)		**المستويات (الأسلوب)**
أ -التجريبية	←	أ- الدلالي
ب -التواصلية	←	ب- التركيبي
ت -النصية	←	ج- الكرافي [2]

و بناء على ذلك ، يتحول الخطاب عندهما ، كما يذكر "يقطين" إلى تواصل لساني بين المتكلم و المخاطب .و عليه، فان ما يستقطب اهتمامهما في الخطاب هو " علاقة المرسل بالمتلقي من خلال الكاتب و القارئ ، والراوي

[1]- ينظر المرجع السابق ، ص. 43

[2] - ينظر نفسه ، ص. 44

و الكاتب، و الراوي و الشخصيات و وجهة النظر و القيمة اللغوية و المعارضة و النبر " [1] .

و هكذا ، ينطوي هذا التقسيم الثلاثي للحكي عند هذا الفريق ، كما يستنتج يقطين ، على خلفيات نظرية و فكرية ، تحدد رؤياهم الخاصة على مستوى الصياغة الاصطلاحية أو الفهم النظري [2].

و بعد هذا العرض للموقفين ، ينتقل " يقطين " إلى تقديم تصوره لتحليل الخطاب الروائي ، انطلاقا من الأسئلة التي يطرحها على النحو الآتي :" كيف نحدد خطاب الرواية ؟ ما هي مكوناته التي سنقوم بتحليلها ؟ (...) ما هي الخلفية النظرية التي ننطلق منها ؟ " ([3]) . و هو ، كما أشرنا من قبل ، يجعل مدخله إلى تحليل الخطاب الروائي عرضا للمفاهيم السردية ، و في الوقت نفسه، ضبطا للمقابلات المصطلحية التي يروم توظيفها في مقاربته للنص الروائي العربي . و من هنا ، يعمد إلى استقصاء مقولة الحكي – السرد ، ثم إبراز حدود السرديات ثم تحديد موقفه من تقسيم عناصر الحكي . و فيما يأتي ، نجمل تصوره لهذه القضايا :

أ– الحكي / السرد:

يرى "يقطين" أن الحكي " هو تجلّ خطابي ، سواء كان هذا الخطاب يوظف اللغة أو غيرها . و يتشكل هذا التجلي الخطابي من توالي أحداث مترابطة ، تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوناتها و عناصرها " ([4]) . و الحكي بهذا المفهوم ، تتعدد وسائل إبلاغه سواء كانت لفظية أم غير لفظية.

---

[1]–المرجع السابق ، ص 44،45.

[2]– ينظر نفسه ، ص 45.

3 - نفسه ، ص. 46

[4] - نفسه ، ص. 46

و لعل هذا التحديد لمصطلح الحكي ، يرتد أساسا ، في نظرنا ، إلى مفهوم "سيمور شاتمان"(seymour chatman) الذي يقسم الحكي إلى عنصرين أساسين هما الحكاية و الإبلاغ ، فإبلاغ الحكاية عنده يتم إما بوسائل لفظية كالرواية و المسرحية أو بوسائل غير لفظية كالسينما و الرقص و الباليه و التمثيل الإيمائي و الكاريكاتور و الصور المتحركة .([1])

و مع ذلك ، فإن "يقطين" لا يقيم تأسيسه لهذا المصطلح على أساس لغوي ، للتمييز بينه و بين السرد ، إذ يؤسس له دون خلفية معجمية ، و ذلك بعدم رجوعه إلى المعاجم العربية لتسويغ استعماله .

و أيا يكن الأمر ، فإن حضور الحكي يرتبط عند " يقطين " بالخطاب الحكائي ، لاشتماله جميع أنواع الإبلاغ ، و بذلك ، فهو مفهوم عام . أما إذا أردنا الدقة ، كما يريد القول ، فعلينا أن نستحضر مصطلحين هما السرد و العرض لتحديد نوع الخطاب الحكائي . و في هذا الصدد ، فإن الحكي في الرواية يقدّم لنا من خلال السرد ، أما في المسرحية ، فيقدم لنا من خلال العرض أو التشخيص أو التمثيل . و وفقا لهذا التحديد ، يغدو الحكي مفهوما عاما و السرد مفهوما خاصا . و بناء على ذلك ،يرتبط موضوع اشتغال السرديات بالخطاب السردي ، في حين يندرج الخطاب المسرحي ضمن علم المسرح (theatrologie) ([2]).

و استنادا إلى ما سبق ، يحدد "يقطين" الاتجاه الحصري للسرديات الذي يقوم على عدم تجاوز حدود السرد إلى حقول أخرى للخطاب الحكائي منهجا له في تحليل النص الروائي اعتمادا منه على معيار الصيغة الذي يميز به بين السرد

3 -Voir. Seymour Chatman, Story and Discours : Narrative structure in fiction and film, Ithaca and London , 1978, P.26

[2] - ينظر سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، المرجع السابق ، ص.46 ، 47 .

و غيره من وسائل الإبلاغ . و هو منهج كل من "جيرار جينيت" و "تودوروف".([1])

و عليه ، يعمد "يقطين" إلى تقديم محددات سردية الخطاب الحكائي وفقا للمعايير الثلاثة الآتية :

أ – الصيغة : السرد .

ب - الزمن .

ج – قصدية الكاتب : التي تتحدد بمدى تقيده بحدود الخطاب السردي .

ثم يشير إلى أن أشكال الخطاب السردي عديدة كالقصة و الحكاية الشعبية و السيرة الشعبية و غيرها . لكن تحقيق التعميم يقتضي تخصيص مجال الاشتغال ، و لذلك يصرّح أن مجال اختصاصه هو سرديات خطاب الرواية ، ([2]) أي شعرية الرواية وفقا للاتجاه البنوي الذي يتبناه.

و من هنا يمكن تبيّن الحقل البيني للسرديات ، على النحو الذي يفسره "يقطين" بقوله : " و كلما أمكننا التطور في مراكمة إنجازات السرديات عموديا كلما أمكننا توسيع مجالها أفقيا في إطار علاقتها باختصاصات أخرى من العلوم الإنسانية (...) و بذلك نضع أنفسنا في الطريق السوي الكفيل بتطوير الاختصاص"([3]). لكن هذا التوجه التوسيعي للسرديات يخرجها نهائيا من حقل الشعرية البنوية إلى أن تتنازعها حقول أخرى كتلك التي جاءت فيما بعد البنوية.

---

[1] - ينظر المرجع السابق، ص.48 .

[2] - ينظر نفسه، ص. 49 .

3 - نفسه ، ص. 49 .

ب – القصة ، الخطاب ، النص :

في تحديده لتصوره النهائي من تقسيمات الحكي ، يعلن "يقطين" أن موقفه يمكن تقديمه من ناحيتين ، كما يأتي :([1])

- تبني تمييز "تودوروف" و "جينيت" الثنائي للحكي إلى قصة و خطاب و اتخاذ النموذج النحوي منهجا في التحليل.
- إدخال مفهوم النص بوصفه بعدا ثالثا ، و ذلك بالانتقال من المستوى النحوي إلى المستوى الدلالي .

غير أن "يقطين" لا يعمد إلى تطبيق المفهوم الثاني إلا في كتابه اللاحق " انفتاح النص الروائي " حيث يعنى فيه بسياق النص بوصفه بنية دلالية مستعينا بأهم إنجازات نظريات النص و النقد السوسيولوجي ،([2]) إلا أننا لن نتناول في دراستنا هذه ما ينطوي عليه هذا الجزء الثاني من مقولات تنأى به عن الشعرية البنوية القائمة – كما أسلفنا – على النموذج اللغوي أي تلك التي لا تبرح المستوى اللفظي للخطاب السردي ، و إلا خرجنا من الدال السردي إلى المدلول السردي ، و هو مجال واسع تعددت اتجاهاته التي تتشابك حينا و تنفصل أحيانا أخرى بدءا من التناص إلى السيميائيات إلى التفكيكية إلى التأويلية إلى النقد السوسيولوجي و غيرها من اتجاهات ما بعد الحداثة التي لا يمكن حصر التيارات المتولدة داخلها . و لذلك ، سنقف تناولنا لشعرية "يقطين" عند حدود ما تقتضيه مسلكية دراستنا.

ثم يحدد يقطين استراتيجية تحليله للخطاب السردي مبينا أن تناوله سيقتصر على دراسة علاقة القصة (أي الحكاية) بالخطاب ، مستبعدا في الوقت

---

[1]- ينظر المرجع السابق ، ص. 50 .

[2]- ينظر سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ،مقدمة الكتاب ، مرجع سابق .

نفسه أي اهتمام بالقصة في حد ذاتها كما يفعل السيميائيون ، بل إنه يذهب إلى التأكيد على أن اهتمامه – طبعا في كتابه "تحليل الخطاب الروائي" – ينحصر في مقولة الخطاب ، بوصفه الطريقة في تقديم المادة الحكائية .

و هو بذلك ، يحصر مجال تحليل الخطاب في عناصر مظهره اللفظي، كما يأتي:

- الزمن
- الصيغة
- الرؤية و الصوت.

و هي المكونات التي يشدد عليها السرديون الاهتمام مع ما هنالك من اختلاف بينهم في ترتيبها و ضبط علاقاتها.([1])

و مع ذلك ، نجد "يقطين" لا يتقيد بحدود المستوى النحوي للخطاب و يطمح إلي تطوير مجال السرديات أفقيا ، لا عموديا ، كما يقول ، متمثلا النقد السوسيولوجي للمنظّر و الناقد "زيما "* . و عليه ، يقترح في سبيل توسيع مشروع السرديات الانتقال من المستوى اللساني إلى المستوى الدلالي بتبني ، هذه المرة ، التقسيم الثلاثي للحكي وفقا للمقولات الآتية :

- القصة : المستوى الصرفي
- الخطاب : المستوى النحوي

و هكذا يعطي "يقطين" النص مفهوما آخر ، يتعلق بالمستوى الدلالي و يتعارض كليا مع مفهوم "جينيت" الذي يطابق بينه و بين الخطاب . فالنص عند

- [1]- ينظر سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، مرجع سابق ، ص. 51 ، 52 .

*هو" بيير زيما" منظر و ناقد ماركسي ، يقدم مفهوما مختلفا للنص ، لا بوصفه بنية لغوية=

"يقطين" يرتبط بقطبيه : الكاتب و القارئ ، و بالبناء النصي من خلال المتعاليات النصية و الرؤيات و البنيات السوسيو- لسانية .([1])

و لعل هذا النهج في التحليل بتوسيع أفق السرديات خارج الدليل اللساني يتناقض مع الشعرية البنوية ذات المنطلق اللغوي في بناء تصورها للخطاب الأدبي . غير أن سعي "يقطين" نحو دمج شعرية السرد ضمن المنظور السوسيولوجي الذي لا تخفى منطلقاته الماركسية ، أي المزج بين النسق اللغوي و النسق الاجتماعي يعبر عن حيرة المثقف العربي إزاء التوفيق بين مقتضيات المنهج التفسيري و النزعة الإيديولوجية ، مع ما بينهما من تناقض في الطرح و الرؤية . و إذا كانت ثمة مسوغات تجعل "يقطين" يتبنى هذه الازدواجية النظرية ، فهي ليست في النهاية إلا محاولة منه لعدم التضحية بالواقع (المرجع) من أجل المنهج ، إخلاصا منه للإيديولوجيا . و يكفي في هذا الصدد أن نورد نصا لـ " بيير زيما " ذاته ، يوضح فيه استحالة و عقم التركيب التلفيقي بين السردية الشكلية و علم اجتماع النص ، الذي يحاوله "يقطين" : " و بديهي أنه من المستحيل ، لأسباب منهجية ، نقل مفاهيم السردية الشكلية ، إلى مجال علم اجتماع الأدب . فمثل هذا النقل سيؤدي إلى انتقائية عقيمة ، و سيؤدي في الوقت نفسه إلى فجوة دلالية بين البراهين السيميوطيقية و السوسيولوجية " ([2]).

على هذا النحو ، يعرض "يقطين" الأسس المعرفية لهوية الخطاب السردي في مدخله النظري ، من وجهات نظر مختلفة لسرديين غربيين، موضحا في الوقت نفسه انحيازه إلى هذا أو معارضته لذاك . ثم يقسم بعد ذلك دراسته إلى

=منغلقة ، ينبغي البحث عن تجريدها المثالي و إنما بوصفه كيانا ملموسا و حيا يعيش حياته عبر قوانينه الخاصة ، و لكنه يتضمن في إطار هذه القوانين خصائص الحياة الاجتماعية التي يعيش في ظلها و يبدع و يتلقى. ينظر بيير زيما ، النقد الاجتماعي ، مقدمة سيد البحراوي ، ترجمة عايدة لطفي، ط.أولى ، 1991 ، دار الفكر ، القاهرة ، ص. 09 .

1- ينظر سعيد يقطين ، المرجع السابق ، ص. 53 .

[2]- بيير زيما ، النقد الاجتماعي ، مرجع سابق ، ص. 176 .

ثلاثة فصول بحسب المقولات التي اختارها لتحليل الخطاب الروائي ، ثم يجعل رواية " الزيني بركات " لمؤلفها "جمال الغيطاني" نموذجه المركزي في التحليل ، بالإضافة إلى نماذج أخرى لم يعرها قدرا كبيرا من الاهتمام كتلك الرواية. وقد خصص لكل فصل - كما أسلفنا القول – مدخلا نظريا للمقولة موضوع التحليل. و فيما يأتي ، نستعرض مع "يقطين" على ، نحو من التفصيل ، أهم ما جاء في هذه الفصول.

3- الزمن في الخطاب :

أ - تقديم نظري:

يتناول " يقطين " مفاهيم الزمن من منظورين أساسين هما اللسانيات و السرديات ، غير أن ما يهمنا من ذلك كله هو وجهات نظر السرديين التي تختلف طروحاتهم النظرية و النقدية للخطاب السردي طبقا لمواقفهم المتباينة من الدليل السوسيري ، إما بتبني الدال أو المدلول أو كليهما معا .

و في سياق معالجته لمقولة الزمن من منظور تحليل الخطاب ، فإنه يبيّن أنه إذا كانت دراسته ، من وجهة نظر لسانية محض ، قد عرفت اختلافا بين الباحثين اللسانيين ، فإن تحليله يغدو أكثر إشكالا و تعقيدا بعد الانتقال من الجملة إلى ما فوقها . و لذلك يرصد لنا مواقف عديد من النقاد الذين عنوا في أبحاثهم بهذه المسألة ، كما يأتي :

كان للتمييز الذي أقامه الشكلانيون داخل العمل الحكائي ، كما يذكر يقطين ، أثره في توجيه الدراسات من بعدهم ، فقد فرّق "توماشفسكي" بين المتن الحكائي بوصفه مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها و التي يقع إبلاغنا بها ، و المبنى الحكائي بوصفه متشكلا من الأحداث نفسها ، لكن بمراعاة نظام ظهورها في العمل. و من هنا ، فإن العلاقة التي تربط بينهما هي علاقة جدلية .أما من الناحية الزمنية ، فإن المتن الحكائي يتحدد من خلال مجموعة الحوافز المتعاقبة وفقا لمنطق السبب و النتيجة ، في حين يتجلى المبنى الحكائي ،من خلال الحوافز نفسها ، لكن وفقا للترتيب الذي يقتضيه العمل. و عليه ، يمكن للمؤلف أن يقدم مادته الحكائية بأشكال متعددة من حيث الترتيب الزمني ضمن المبنى الحكائي.

و قد أسهمت دراسات الشكلانيين لمختلف أوجه العلاقة الزمنية بين المتن الحكائي

و المبنئ الحكائي في تطوير أبحاث السرديين من بعدهم ، و خاصة مع "تودوروف" و "جينيت".([1])

ثم يستعرض يقطين بعد ذلك دراسة "هارلد فاينريش" للزمن ، فيرى أنها من أشمل الدراسات و أعمقها ، إذ اعتمد هذا الباحث في سبره لقضية الزمن من خلال أعمال الكتاب على الدراسات الألمانية مع كل من "كونتر مولر"(Muller) و "كيت هامبورغر" (k.hamburger) ، و على منظور "اميل بنفنست" . و لذلك يستنتج أن هناك مجموعتين زمنيتين ، تتعلق أولاهما بهيمنة أزمنة الحاضر و الماضي المركب (p.composé) و المستقبل ، و يتعلق ثانيهما بهيمنة أزمنة أخرى هي (p.simple-imparfait-plus que parfait-conditionnel) ثم يعتمد على معايير أخرى تتصل بمضمون المجموعتين من حيث الغرض و التوجه ، فيستخلص أن المجموعة الأولى ترتبط بالنص التقريري ، القائم على البرهان أو التقرير المنهجي ، أما المجموعة الثانية ، فترتبط بالخطاب الحكائي.* و هكذا يخلص إلى أن الزمن الأول تقريري (commentatif) ، أما الثاني ، فـسردي . و في ضوء عالم النص الذي يتشكل من قطبين هما: المرسل و المرسل إليه ، فإن الأزمنة التقريرية هي من "عالم تقريري" ، و الأزمنة السردية من "عالم محكي" .([2])

و إذا كان استعمال الأزمنة التقريرية يهدف إلى إفهام المرسل إليه أن النص يتطلب ضربا من التوتر ، فإن استعمال الأزمنة السردية يقتضي وضعا آخر من المرسل إليه هو الارتخاء. و على هذا الأساس ، يوضح "فاينريش " أن

.1 - ينظر سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، مرجع سابق ، ص.70 .

[2] ينظر المرجع السابق، ص.71 ، 72 .

*- يقوم "فاينريش" بتحليل نصين لـ"سارتر" ، الأول من كتابه "نقد العقل الجدلي" و الثاني من سيرته الذاتية "الكلمات" فالمجموعة الأولى تتعلق بالنص الأول ، أما الثانية ، فتتعلق بالنص الثاني (المرجع نفسه ، ص.72)

النصوص التي تندرج ضمن أزمنة العالم التقريري هي الحوار الدرامي و افتتاحيات الصحف و التقرير العلمي و المقال الفلسفي و التعليق القضائي و كل أشكال الخطاب الطقوسي . أما ما يندرج ضمن أزمنة العالم االمحكي ، فهي كل أشكال السرد بما فيها الحكي التاريخي و التغطية الصحافية.[1]

ثم ينتقل يقطين إلى عرض مقاربة "تودوروف" للزمن ، استنادا إلى مقاله حول مقولات الحكي الأدبي ، فيرى أنها تساير منظور الشكلانيين الروس إذ يميز "تودوروف" بين القصة و الخطاب ، على النحو نفسه للتمييز الشكلاني بين المتن الحكائي و المبنى الحكائي ، فزمن الخطاب - في نظره - خطي ، أما زمن القصة فهو متعدد الأبعاد . و السبب في ذلك ، كما يوضح ، هو أن الكثير من الأحداث في القصة قد تقع في الوقت نفسه ، أما في الخطاب ، فلا يمكنها أن تأتي متعاقبة واحدة تلو الأخرى ، نظرا للانحرافات الزمنية التي تسم العديد من الخطابات من حيث الكيفية في ترتيب للأحداث. و عليه ، تتعدد أشكال العلاقة بين زمن القصة و زمن الخطاب من حيث التسلسل أو التضمين أو التناوب . ففي التسلسل تتعاقب قصص كثيرة أو أحداث كثيرة ، فما أن تنتهي إحداها حتى يبدأ سرد أخرى ، و في التضمين ، يمكن لقصة أساس أن تتضمن قصصا فرعية داخلها ، و في التناوب ، يتم سرد قصتين معا بالتناوب . ([2])

و في كتابه "الشعرية" يعود تودوروف إلى الحديث عن الزمن ، لكنه ، كما يرى "يقطين" لا يضيف جديدا إلى آراء "جينيت" الواردة في كتابه "خطاب المحكي"([3]) . و في هذا الصدد ، يستعرض "يقطين" مقاربة هذا الناقد لهذه المسألة منوها بالتطور الهام الذي حصل معه في إدراك هذا البعد السردي. و لقد

---

[1]-ينظر المرجع السابق ، ص.72 .

[2]- ينظر المرجع نفسه ، ص.73 ، 74 .

[3]- ينظر نفسه ، ص. 79 .

سبق لنا أن تناولنا هذا الجانب في التفكير النظري و النقدي لـ "جينيت" ، لذلك لن نكرره مع يقطين ههنا.

و في تقديمه لتصور كل من "تودوروف" و "دوكرو" في معجمهما لعلوم اللغة ، يشير يقطين إلى تقسيمهما زمن الخطاب إلى مجموعتين ، بالنظر إلى تعلق هذا الزمن بحاضر التلفظ ، و من هنا ، فالمجموعة الأولى تنطوي على الإشارات الزمنية الكرونولوجية الأكثر تحديدا في علاقتها بالحاضر أو بمساعدة القرائن ، و هي بذلك ، تحيل إلى وضع التلفظ (الحاضر – الماضي المركب – المستقبل) . أما المجموعة الثانية ، فإنها تسعى إلى إخفاء شروطها التلفظية الخاصة . كما يمكن أن يتداخل استعمال المجموعتين . و عليه ، يخلص الباحثان إلى أن قضايا الزمن مركبة في الخطاب الحكائي ، وفقا لأنساق زمنية داخلية ثلاثة هي: زمن القصة و زمن الكتابة (أو زمن السرد) و زمن القراءة ، وثلاثة أخرى خارجية تتمثل في زمن الكاتب و زمن القارئ و الزمن التاريخي . و تتحدد الإشكالية الزمنية للحكي من خلال العلاقة بين هذه المقولات. ([1])

و بناء على ما سبق ، يؤكد "يقطين" بأن هذه التصورات تؤسس تحليلها للخطاب وفقا للمقولات اللسانية ، و إن تجاوزت أحيانا حدود الخطاب لتتحدث عن زمن القارئ أو زمن الكاتب أو الزمن التاريخي. و لذلك نراه يردف تصوره للزمن باستدعاء مقاربتي كل من "جان بويون" (Jean Bouillon) و "بول ريكور" (Paul Ricour) .([2])

فـمع "جان بويون" ، يحضر البعد السيكولوجي في دراسة الشخصيات و الأحداث . و من هنا يرى أن الرواية ينبغي أن تتسم بطابعين أساسين ، أولهما يرتبط بالرؤية السيكولوجية الواقعية للشخصيات ، و في هذا الصدد يميز بين

[1]- ينظر المرجع السابق ، ص. 79 .
[2]- ينظر المرجع نفسه ، ص. 81 .

رؤيات ثلاثة : رؤية من الخلف ، و رؤية مع ، و رؤية من الخارج ، و ثانيهما يتعلق بوصف المدة التي ليست مجرد جريان بسيط بدون استحضار السمات الخاصة للزمن أي وصفها من خلال علاقة الاحتمال و الضرورة التي تربط البطل وجوديا بالزمن .([1])

أما مع "بول ريكور" ، فيقع التشديد على ارتباط نظام أزمنة الفعل بتجربة الزمن ، ذلك أن الزمن في الفعل يكشف عن معنى زمن العالم . و من هنا ، فاللعب الشكلي مع الزمن - كما فعل "جينيت"- لا يقود ، في نظره ، إلى الإمساك بالمبتغى ، فوجب إذن التشديد في دراسة العلاقة بين الزمن و زمن الفعل على التجربة الحكائية للزمن .([2])

و هكذا يخلص "يقطين" بعد تناوله لهذه الاتجاهات النظرية و النقدية إلى تناول إشكالية الزمن النحوي في اللغة العربية من خلال دراستين هامتين لكل من "إبراهيم السامرائي" و "تمام حسان" ، و يتفق معهما أن الفعل في اللغة العربية لا يكشف عن الزمن بصيغته ، و إنما من خلال دلالة السياق . و هو ما دفعه للقول : " كيف يمكن الحديث عن تحليل زمن الخطاب ، في الوقت الذي لا يتوفر تحليل لساني للزمن ؟ " في اللغة العربية([3]) . و مع ذلك ، فإنه يصرح بأنه سيستفيد من آراء تمام حسان في الزمن النحوي . أما في حقل تحليل الخطاب ، فيؤكد بأنه سينطلق من تصور "فاينريش" و "جينيت" في تحليلهما للزمن ، على ما بينهما من اختلاف في التفصيلات ، لكنهما يلتقيان في الجوهر. ثم يقدم برنامج تحليله للزمن في رواية "الزيني بركات" من خلال تقسيم البنية الزمنية للخطاب إلى وحدات كبرى في المرحلة الأولى من التحليل لينتقل بعدها إلى دراسة

---

[1]- ينظر المرجع السابق ، ص. 81 ، 82 .
[2]- ينظر نفسه ، ص.82 ، 83 .
[3]- ينظر نفسه ، ص. 85 .

الوحدات الزمنية الصغرى ، ثم الموازنة بين زمن الخطاب الروائي لـ "لزيني بركات" و الزمن التاريخي لـ " بدائع الزهور" لـ "ابن أياس".([1])

لكنه يستدرك على ما سبق بملاحظة مفادها أنه سيتجاوز الحدود التي تقف عندها السرديات البنوية ، و يتعداها إلى الاستعانة بمآخذ بول "ريكور" على "فاينريش" و "جينيت" و "بنفنست" ، لكن ليس من المنظور الذي طرحه ، و إنما من منظور سوسيولجيا النص . غير أنه مع ذلك يسارع إلى التأكيد بالقول : " لكننا الآن سنظل عند حدود زمن الخطاب أي في إطار الحدود الناظمة لعلاقة الراوي بالمروي له في الخطاب الروائي كخطاب لساني ".([2])

ب – زمن القصة ، زمن الخطاب :

على هذا النحو ، يعنون "يقطين" مدخله إلى تحليل الزمن في "الزيني بركات" ، لكنه يضع عنوانا فرعيا بعد ذلك يشي بالتقسيم الثلاثي على النحو الآتي : القصة ، الخطاب ، النص . و لعل هذا النزوع نحو تبني طرح محدد ثم الاستدراك عليه في كل مرة يفسر اضطراب الناقد في تمثل نهج محدد ، واضح ، يلتزم به في كل أطوار التحليل ، فمرة يعلن أن التقسيم الثنائي للحكي هو التصور الذي سيتبناه و يلتزم به في كتاب "تحليل الخطاب الروائي" ، و طورا آخر نراه يعمد إلى الأخذ بالتقسيم الثلاثي باستدعاء البعد النصي في تجلياته السوسيو- لغوية مما يؤدي إلى إرباك القارئ في متابعة تصوره. و مع ذلك سنقوم برصد الخطوط العريضة لمسلكية تحليله و الوقوف على مسارها لملاحظة مدى التزامه بالنهج البنوي أي بتصور الشعرية البنوية للخطاب السردي كما ارتسمت معالمها مع "تودوروف" و "جينيت" و "بارت" .

---

[1]- ينظر المرجع السابق ، ص. 85 ، 86 .

[2]- نفسه ، ص. 86 .

و عليه ، ينبه "يقطين" من البداية بأنه سيستقل عن التمهيد النظري الذي صدّر به دراسته ، دون أن يعني ذلك عدم استرشاده بجوانبه الأساسية في الكشف عن الزمن في الرواية . ثم يوضح بأنه سينطلق من التقسيم الثلاثي للزمن الروائي إلى : زمن القصة ، زمن الخطاب ، زمن النص . و هو يرى أن زمن النص هو التجسيد الأسمى للزمنيتين (القصة و الخطاب) في ترابطهما و تكاملهما.([1])

ثم يشرع في تحديد هذه الأزمنة من خلال " الزيني بركات " على النحو الآتي :([2])

- زمن القصة : و هو ينطوي على إشارات زمنية – تاريخية ، يتحدد وفقا لها ترتيب المادة الحكائية على نحو كرونولوجي ، بدء من سنة 912 هـ إلى سنة 923 هـ مع نهاية القصة.
- زمن الخطاب : و هو بخلاف الترتيب الزمني للأحداث في القصة إذ يتم تخطيب الزمن – على حد تعبير يقطين – بابتدائه من سنة 922 هـ ليعود إلى 912 هـ ثم ليمتد إلى غاية 923 هـ . و هكذا تتخذ المادة الحكائية في "الزيني بركات" وضعا نحويا يخرجها من سياقها الصرفي .
- زمن النص : و يتمثل في تلك الإشارات الزمنية – التاريخية التي يذيل بها الخطاب الروائي بعد نهايته بـ (1970 – 1971) و التي يعلوها اسم الكاتب : جمال الغيطاني . ثم يطرح الناقد مجموعة من الأسئلة عن دلالات هذه الإشارات الزمنية التاريخية في علاقات بعضها ببعض مفضلا الإجابة عنها في نهاية التحليل.

---

[1]- ينظر المرجع السابق ، ص. 89 ، 90 .

[2]- ينظر نفسه ، ص. 90 .

ثم ينتقل الناقد إلى وصف البنيات السردية الكبرى(macro-narratif) ثم الصغرى (micro-narratif) من الناحية الزمنية لخطاب "الزيني بركات" محتذيا في ذلك عموما برنامج التحليل الزمني لـ "جينيت" انطلاقا من رصد حاضر التلفظ لتحديد التمفصلات الزمنية للخطاب الروائي.

ا -التمفصلات الزمنية الكبرى :

يتحدد حاضر القصة زمنيا في الخطاب الروائي – كما يذكر يقطين – على مستويين : داخلي و خارجي . أما الداخلي ، و يرتبط بالخطاب ، فيمكن تعيينه من الحدث الأول المنجز ، فيتحدد وفقا له ما هو قبل و ما هو بعد. و انطلاقا من ذلك ، يمكن دراسة ترتيب الأحداث و معرفة المفارقات الزمنية ضمنه سواء كانت استرجاعية أم استباقية . أما الزمن الخارجي ، و يتعلق بالنص ، فيمكن تحديده من نقطة النهاية ، نهاية الرواية . و يغدو بذلك الحكي كله ماضيا . و عليه ، فإن تحديد الحاضر بمستوييه يقتضي رسم التمفصلات الزمنية الكبري للحكي أولا ، ثم دراسة البنيات الصغرى المنضوية ضمنها ثانيا.([1])

و عليه ، فإن الزمن الداخلي لـ "لزيني بركات" ، كما تحدده الإشارات الزمنية- التاريخية من خلال السنوات و الشهور و الأيام ، يستغرق اثني عشر(12) عاما ، من 912 هـ إلى 923 هـ ، منها ست سنوات مسجلة زمنيا ، و ست أخرى غير مسجلة. ([2])

ثم يعمد الناقد إلى إجراء مسح زمني للوحدات السردية الكبرى ، و يستنتج أن السنوات الستة المسجلة تتفاوت زمنيا و نصيا في امتدادها أي بحسب الشهور و الأيام و كذا الصفحات المخصصة لها . و يخص ضمنها سنة 912 هـ التي

[1]- ينظر المرجع السابق ، ص.90 ، 91 .
[2]- ينظر،المرجع نفسه ، ص.91 .

استأثرت زمنيا و نصيا بمساحة واسعة من الاهتمام سواء من حيث الشهور و الأيام (ثلاثة أشهر/ خمسة أيام) أم من حيث الصفحات . و يرى أن هذا التفاوت الزمني و ما يصاحبه من حذف لفترات أخرى يكتسي دلالة عميقة على المستوى الزمني .([1])

ثم يحدد الناقد عدد الوحدات السردية الكبرى في عشرة ، مع ربطها بمواقعها الزمنية على النحو الآتي :[2]

الوحدة السردية	الموقع الزمني
1 -بداية الهزيمة	.....- هـ : 922 هـ
2 -الاعتقال	.....
3 -التعيين	.....
4 -الخطبة	.....- أ: 912 هـ
5 -الزيني حاكما	.....
6 -زكريا نائبا/الفوانيس	.....- ب: 913 هـ
7 -الإعدام	.....- ج: 914 هـ
8 -اللقاء	.....- د : 920 هـ
9 -الحرب/الهزيمة	.....- هـ: 922 هـ
10-الزيني محتسبا جديدا	.....- و: 923 هـ

[1]- ينظر المرجع السابق ، ص.92 .
[2]- ينظر نفسه ، ص.93 .

و هكذا يقدم لنا "يقطين" ترتيب الأحداث حسب نظام ظهورها في الخطاب الروائي ، ثم يستعير من "جينيت" منهجه في الصياغة الرمزية للترتيب الزمني ، فيصوغها على النحو الآتي: ([1])

1هـ - 2 أ - 3 أ – 4 أ – 5 أ – 6 أ – 6 ب – 7 ج – 8 د – 9 هـ - 10 و

لكننا نلاحظ ههنا ، من ناحية تقنية ، أن يقطين يخالف طريقة "جينيت" في الصياغة الرمزية إذ ينبغي أن تشير الأرقام إلى زمن القصة ، و الحروف إلى زمن الخطاب [2]، و هو ما يوقعنا في الخلط مع طريقة "يقطين" إذ لا نميز فيها فعلا بين زمن القصة أو الحكاية و زمن الخطاب ، فهو يفصل بين الوحدة السردية و الموقع الزمني ، في حين أن الموقع الزمني يتضمن في ذاته الوحدة السردية إذ يشار إليه بالرمز المزدوج مثل (أ5)، منطويا على المقطع النصي و موقعه في الزمن . و لا ندري السبب الذي حدا به إلى الوقوع في هذا اللبس.

ثم يحلل يقطين هذا النهج في ترتيب الأحداث في خطاب الرواية ، فيرى أن طابع التتابع الزمني هو الذي يهيمن في "الزيني بركات" باستثناء المفارقة الزمنية مع الحدث (هـ) الذي تفتتح به الرواية إذ هو عبارة عن استباق داخلي ، يحتل الموقع الزمني (1 هـ) [المفروض(أ 9)]، لكنه يستعيد ترتيبه الطبيعي في الموقع الثاني (9 هـ) [المفروض (و9)] . و على الرغم من وجود الحذف الزمني الذي ينتاب الأحداث في الرواية إلا أن "يقطين" يؤكد بأن هذه الانتقالات الزمنية لا تثير الانتباه أو لا نحس بها . ثم يشير إلى أن الموقعين الزمنيين (هـ / أ) يكتسيان أهمية خاصة في ، إذ يتكرران كميا و كيفيا ، فالموقع (هـ) يشكّل استباقا داخليا يتخذ طابع الاستهلال ، و يتضمن دلالة على الانفتاح أو

---

[1]- ينظر المرجع السابق ، ص.93 .

[2]- Voir Gérard Genette , figures 3 , op.cit. , p,87

التمهيد للنهاية أو الخاتمة أي للموقع الأخير (و). و ينطبق الشيء نفسه على الموقع (أ) ، فهو كميا يتكرر كثيرا ، و هو كيفيا يستوعب مشاهد عديدة تسهم في تطوير الحبكة الروائية.([1])

ثم يخلص يقطين إلى أن الموقع (هـ هـ) هو بؤرة الزمن ، و هو الموقع المحوري زمنيا للخطاب ، أو الموئل السردي المركزي. ([2])

II -التمفصلات الزمنية الصغرى:

على النحو نفسه ، يقسم "يقطين" البنيات الزمنية الصغرى التي تنضوي ضمن البنيات السردية الكبرى إلى وحدات سردية و مواقع زمنية مما يجعلنا غير قادرين على التمييز بين زمن القصة و زمن الخطاب ، كما أشرنا إلى ذلك من قبل . و مع ذلك سنساير طريقته في التحليل على المنوال الذي اتبعه .

يقسم الناقد الوحدة السردية الكبرى إلى مجموعة من الوحدات السردية الصغرى في "الزيني بركات" .لكنه يعود ليختزل الوحدات العشرة الكبرى ضمن ست وحدات كبرى ، و ذلك بتكثيف الوحدات :(2 .3 .4 .5 .6 .أ) في وحدة كبرى ، تغدو في السياق الترتيبي الجديد هي الوحدة السردية الثانية . و هكذا يوزع **الوحدة الأولى**: بداية الهزيمة (1 هـ) إلى 13 مقطعا سرديا و 11 موقعا زمنيا مؤكدا أن بدايتها هي المؤشر على لحظة الحاضر من خلال زيارة الرحالة الإيطالي للقاهرة في ليلة من ليالي رجب سنة 922 هـ ، و إقامته بها ثلاثة أيام ، لكنه حاضر تكراري لأن الخطاب يتحدث عن ليلة واحدة([3]) . أما **الوحدة الثانية** المشار إليها آنفا فيوزعها إلى قسمين : قسم يتضمن الوحدات الثلاثة الأولى أي الاعتقال ، التعيين ، الخطبة ، و قسم آخر يتضمن الوحدتين الأخريين أي الزيني

---

[1]- ينظر سعيد يقطين ، المرجع السابق ، ص.93 ، 94 .

[2]- ينظر المرجع نفسه ، ص. 94

[3] - ينظر ، ص. 99 .

حاكما ، زكريا نائبا . ثم يوزع كل وحدة في قسمها إلى مجموعة من المقاطع على النحو الآتي :

أ - القسم الأول:

-الاعتقال : تضم هذه الوحدة أربعة مقاطع و موقعين زمنيين مع تقسيم المقطع الرابع إلى تسع مقطوعات.

-التعيين : تنقسم إلى خمسة مقاطع مع تقسيم المقطع الثاني إلى خمس مقطوعات.

-الخطبة : تتوزع إلى أربعة مقاطع مع تقسيم المقطع الأول إلى ثلاث مقطوعات .

ب-القسم الثاني :

- الزيني حاكما : تتضمن هذه الوحدة ثلاثة مقاطع.
- زكريا نائبا / الفوانيس: و يختزلها في ثلاثة مقاطع أساسية.

أما **الوحدة الثالثة** (7 ج) المتعلقة بالإعدام فتنقسم إلى خمسة مقاطع . و بالنسبة إلى **الوحدة الرابعة** (8 د) : اللقاء ، فهي تضم 17 مقطعا سرديا .أما **الوحدة الخامسة**(9 هـ): الحرب / الهزيمة ، فتتفرع إلى ثمانية مقاطع ، في حين تستقل **الوحدة الأخيرة** (10و): الزيني محتسبا جديدا، بنفسها أي مشكلة مقطعا واحدا.([1])

و مع أن هذا التوزيع الوحداتي الزمني لخطاب الرواية يبدو معقدا ، إلا أن "يقطين" عمد إليه بناء على الأهمية التي تكتسيها المؤشرات الزمنية للبنية السردية ، و إن مال أحيانا إلى التقسيم الجزئي للمقاطع ، و ذلك بغية تيسير التحليل . و لعل ما يلفت النظر في دراسته للتمفصلات الزمنية للخطاب الروائي

[1] - تنظر هذه التقسيمات في المرجع نفسه ، من ص. 99 و ما بعدها .

هو استعانته بالتحليل النحوي للأفعال في دلالاتها الزمنية مسترشدا بمقاربة "فاينريش" ، و كذلك استعانته في جميع مراحل التحليل بمنهج "جينيت" ، من حيث وصفه لعلاقات الترتيب و المدة و التواتر للبنية الزمنية للخطاب .

ثم يخلص الناقد إلى استجلاء خصوصيات الخطاب الروائي لـ"لزيني بركات" من خلال الملاحظات الآتية :

أ -**الترابط** : يلاحظ يقطين بأن البنيات السردية للرواية متلاحمة زمنيا ، إذ تتسم بعلاقة الترابط ، فالوحدات السردية تتراكب فيما بينها على نحو لا يؤدي إلى الإحساس بالانتقال من وحدة إلى أخرى أو بوجود فاصل بينهما ، على الرغم من تميز بعضها عن بعض. و يسهم في تحقيق هذا الترابط عنصران ، أحدهما زمني أي علاقة الترتيب الزمني تتابعا أو مفارقة ، و الآخر تيمي (موضوعاتي) الذي يؤدي ضمن موضوعة الحكي دورا دلاليا كبيرا.

ب-**التضمين** : يتمثل عند يقطين في استيعاب وحدتين متباعدتين وحدة أو عدة وحدات ، كما في علاقة الوحدة (2أ) بالوحدة (7ج) ، فهما معا تتضمنان خمس وحدات تأتي كلها مترابطة زمنيا من خلال الترتيب. غير أننا لا نميل مع يقطين إلى عدّ هذا النحو من الترابط تضمينا لمجرد وجود استرجاع استذكاري يدرج إحدى المتتاليات أو مجموعة منها في متتالية أخرى . فالتضمين (enchassement)، كما يعرّفه " لطيف زيتوني" في معجمه " هو إقحام حكاية داخل حكاية أخرى . و قد تكون "حكايات ألف ليلة و ليلة " أبرز مثال على هذا التضمين " ([1]). و هو يرتبط بالصوت السردي ، كما نجده في تعريف "جيرالد برنس" له إذ يحدده على النحو الآتي : " هو تآلف من المتواليات السردية أو (

[1]-لطيف زيتوني ، مصطلحات نقد الرواية ، مرجع سابق ، ص. 57 .

المروية بنفس الصوت السردي أو بأصوات أخرى) بحيث يتم إدراج إحدى المتتاليات في متتالية أخرى "([1]). و قد أدرجه "جينيت" ضمن المقام السردي (الصوت) المتعدد في العمل السردي الواحد .([2]) و عليه ، فإن ما يتحدث عنه "يقطين" يدخل ضمن الاسترجاعات التكميلية التي " تضم المقاطع الاستعادية التي تأتي لتسد ، بعد فوات الأوان ، فجوة سابقة في الحكاية (و هكذا تنتظم الحكاية عن طريق إسقاطات مؤقتة و تعويضات متأخرة قليلا أو كثيرا ، وفقا لمنطق سردي مستقل جزئيا عن مضيّ الزمن) ".([3]) و من هنا فترابط الأنساق السردية يندرج ضمن المظهر التركيبي للخطاب السردي ، بمراعاة النظام المنطقي ، الزمني لتعاقب الأفعال السردية ، كما يتجلى مفهوم ذلك عند "فورستر" ([4])، الذي تأثر به كثير من البنويين .

ج-**الإيقاع الزمني**: نريد به المظاهر الثلاثة التي حددها "يقطين" في البطء و السرعة و التسريع من خلال "الزيني بركات" ، مع أن مفهوم السرعة هو مفهوم عام يطلق ما سماه "جينيت" بالمدة (durée) ، أي يتعلق بالإيقاع الزمني لسرد الحكاية و تبدلاته انطلاقا من الحد الأدنى الذي يمثله الوقف إلى الحد الأقصى الذي يمثله الحذف .([5]) و في هذا الصدد ، يؤكد يقطين بأن تباطؤ الإيقاع الزمني في "الزيني بركات" يمتد من الوحدة الأولى إلى الوحدة السابعة ، و هو ما يشمل سنتين أي من 912 هـ إلى 914 هـ . و يرد هذا التباطؤ إلى كثرة المشاهد التي تؤدي وظيفة التفسير و الإعلان.أما التسريع فيبرز في الوحدتين الثامنة و التاسعة حيث يسود الحذف و التلخيص و المشاهد التلخيصية التكرارية،

2- جيرالد برنس ، قاموس السرديات ، ترجمة السيد إمام ، ط.أولى ، 2003 ، ميريت للنشر و المعلومات ، القاهرة ، ص.56 .

[2]- ينظر جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، مرجع سابق ، 229 .

[3]- المرجع نفسه ، ص.62 .

[4]- ينظر تودوروف ، الشعرية ، مرجع سابق ، ص.59 .

[5]- ينظر جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، مرجع سابق ، ص. 108 .

و الأمر نفسه ينطبق على الوحدة العاشرة التي يسيطر عليها المشهد أيضا ، و لا يتجاوز عدد صفحاتها ثلاثة.[1]

و هكذا يستنتج "يقطين" أن العلاقات التركيبية تتناظر كيفيا مع سيطرة الحركة السردية المحددة في المشهد سواء تعلق الأمر بارتباطها بالإبطاء أم التسريع .ثم يخلص إلى أن تواتر المشهد في سياق مجرى الأحداث يفسّر التساوي بين الخطاب التقريري و الخطاب الحكائي ، و أن كليهما يتضمن الآخر بحسب منظورات القول أو المفارقات الزمنية و أنواع تبدلاتها. كما أن هذا التساوي يمكن ترجمته من الناحية الزمنية بالتناظر بين الحاضر التقريري و اللاحاضر الحكائي ، و كلاهما تكراريان ، في "الزيني بركات" إلى أن تمحي المسافة بينهما مع نهاية الحكي.([2])

و في ختام دراسته للزمن في "الزيني بركات" يقتطف "يقطين" نصا تاريخيا من كتاب " بدائع الزهور في وقائع الدهور" لصاحبه : محمد بن إياس([3])

ليقارن بينه بوصفه خطابا تاريخيا و خطاب "الزيني بركات" بوصفه رواية تستوحي منه إطارها و شخصياتها و يستنتج ما يأتي :([4])

- الخطاب التاريخي الكلاسيكي حكائي ، أما الخطاب الروائي لـ"لزيني بركات" فهو مزيج من التقريري و الحكائي.

---

[1]-ينظر سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، مرجع سابق ، ص. 138 ، 139 .

[2]- ينظر نفسه ، ص. 140 .

[3] هو زين العابدين محمد بن أحمد بن إياس الحنفى الملقب بـ " أبو البركات" . ولد في القاهرة سنة 852 هـ/ 1448م. و توفى بها سنة 930 هـ / 1523م. ، مؤرخ مصرى من أصل شركسى. من أشهر و أهم المؤرخين الذين أرخوا للعصر المملوكى في نهاياته و بدء فترة الغزو العثمانى لمصر سنة 1517م. و كتابه " بدائع الزهور في وقائع الدهور " هو من أهم مؤلفاته. ينظرمحمد بن إياس ، بدائع الزهور في وقائع الدهور ،المجلد الأول ، المقدمة ، ط.ثانية ، 1982 ، الهيئة المصرية العامة

[4]- ينظر سعيد يقطين ، المرجع السابق ، ص.146 ، 147 .

- اتسام الخطاب التاريخي الكلاسيكي بهيمنة الاسترجاع ، في حين تأتي المفارقة الزمنية في "الزيني بركات" ضمن سياقي دلالي خاص.
- اتصاف الخطاب التاريخي الكلاسيكي بمراعاة التعاقب الزمني للأحداث بغرض الاعتبار بما مضى ، أما الخطاب الروائي للزيني فمتوتر على مستوى العلاقة بين زمن القصة و زمن الخطاب ، و منفتح في علاقته بالكاتب و القارئ على مستوى النص.

غير أننا نخالف الناقد في النقطة الأخيرة بتجريد الخطاب التاريخي من علاقته السياقية بتجربة الكاتب و القارئ ضمن اللحظة التاريخية التي يعايشها كل منهما . و يكفي أن نذكر ههنا تعليقات ابن خلدون على نصوص المؤرخين قبله في المقدمة .

4 – صيغة الخطاب :

أ-تمهيد نظري:

نظرا لتناولنا مقولة الصيغة من قبل ، مع "جينيت" و استعراضنا معه انتقاداته لآراء النقاد الانجلوساكسونيين بخصوص هذه المسألة ، فلن نكررها مع "يقطين" ، على الرغم مما أثاره كتاب جينيت "خطاب المحكي" من مواقف متباينة. و سنقتصر في هذا الصدد على عرضه لموقفه هو من هذه القضية.

يميل "يقطين" نظريا و عمليا إلى تبني الطرح الجمالي للنقد الانجلوساكسوني الذي يميز في الصيغة بين السرد (telling / narration) و العرض showing (représentation /) ، و إلى الطرح المتعلق بنظرية الأنواع الأدبية مع الشعرية الكلاسيكية . و لذلك يعارض رأي "جينيت" لربطه الصيغة بوهم المحاكاة ، محاكاة الأفعال و الأقوال ، و إدراجه للمنظور و المسافة معا ضمنها. و يقترح بدلا من ذلك ربط المنظور (التبئيرات) بالصوت لوجود علاقات وطيدة بينهما . و على هذا الأساس يصوغ التمييز بينهما بطرح سؤالين مخالفين لسؤالي "جينيت" ، فإذا كان "جينيت" يحدد مفهوم المنظور أو الرؤية في سؤال : من يرى ؟ ، و مفهوم الصوت في سؤال : من يتكلم ؟ ، فإن يقطين ، بخلافه ينحو منحى آخر بقوله : " إننا فيما أسميه بـ"الرؤية" نحاول الإجابة عن السؤال " من أين يتكلم المتكلم ؟" ، و في الصوت نجيب عن السؤال "من يتكلم هنا ؟" ([1])

و على هذا الأساس ، ينتصر "يقطين" لوجهة نظر الناقدة "ماك بيل" التي تنكر على "جينيت" مفهومه للصيغة الذي يجعل المسافة أحد عنصريها الأساسين ، بالإضافة إلى المنظور ،([2]) مستندة في ذلك إلى انخداعه بتعريف "ليتريه"

---

[1]- ينظر المرجع السابق ، 194 .

[2]- ينظر نفسه ، ص.194 .

(Littré) للصيغة في القاموس الفرنسي المشهور باسم صاحبه .([1]) فهي ترى أن المعيار الذي يستند إليه "جينيت" في تحديد العلاقة بين مقدار الأخبار أو المعلومات و درجة حضور السارد هو معيار كمي ، لكنه ينزلق في تحويل هذا المعيار من الكم إلى الكيف ، و هو ما جعلها تراجع آراءه لتستبقي الخطاب المباشر أو المنقول فقط من حديثه عن سرد الأقوال ، في حين تدرج الخطاب المسرّد و الخطاب المحوّل ضمن سرد الأحداث . و هكذا تعدّ حديثه عن المسافة زائدا. ([2])

و بغض النظر عن الأساس المعرفي الذي تنطلق منه "ماك بيل" في تمييزها بين العرض و السرد ، فقد جعل يقطين من حديثها عن الخطاب المباشر أو المنقول بوصفه "ميتاحكي" مستندا له في تجاوز النسق السردي إلى سياقه الخارجي من خلال المتعاليات النصية .

و مع أن "يقطين" يوافق الناقدة في نقدها لـ"جينيت" و يستمد منها ما يتعلق بمفهوم الميتاحكي ، إلا أنه لا يوافقها الرأي أن مبحث المسافة عند "جينيت" زائد ، ذلك أن منطلقها في فهم المحاكاة هو كلاسيكي ([3])، قائم على ثنائية العرض و السرد ، أو بعبارة أخرى ، قائم على التعارض بين التمثيل(المشهد) في الدراما و السرد (التلخيص) في الرواية ، و يتعارض مع منطلق "جينيت" اللغوي القائم على التمييز بين سرد الأقوال (محاكاة اللفظي باللفظي) و سرد الأفعال (محاكاة غير اللفظي باللفظي) من منطلق مفهوم وهم المحاكاة.

و مع رفض يقطين لمفهوم "جينيت" وميله للطرح الجمالي للنقد الجديد الانجلوساكسوني مع التحفظ ، يختار الحل الوسط الذي يتمثل في تعريف

---

[1]- ينظر التعريف في ص. من هذه الدراسة

[2]- ينظر المرجع السابق ، ص .182 .

[3]- ينظر نفسه ، ص. 194 .

"تودوروف" للصيغة بوصفها " الطريقة التي بواسطتها يقدم لنا الراوي القصة ".([1]) لكنه مع التزامه بهذا المفهوم، يفضل في تحليله للصيغة في "الزيني بركات" عدم التمييز بين خطاب الشخصيات (العرض) و خطاب السارد (السرد) ، و بدون تعيين حتى من هو المتكلم . و هو ما يسمح ، في نظره ، بالتمييز بين شتى الخطابات المستعملة في الخطاب ككل ، دون الاقتصار على خطاب الشخصيات . و بناء على ذلك ، يمكن ، كما يوضح ، البحث في علاقات الخطابات أيا كان مرسلها (ساردا أو شخصية) في ضوء ما يسميه بـ " تبادل الأدوار الحكائية) . فعلاقات السرد و العرض بين السارد و الشخصيات تخضع لكثير من التبدلات التي يمكن حصرها فيما يأتي :

1 -الراوي – الشخصية

2 -الشخصيات – الرواة

و هو يشير بذلك إلى التداخل الذي يمكن ملاحظته في كثير من النصوص الروائية بين الراوي و الشخصية من وجهة ، و بين الرواة و الشخصيات من وجهة أخرى.([2])

و انطلاقا مما سبق ، فهو يعدّ "الصيغة أنماطا خطابية يتم بواسطتها تقديم القصة . و هذه الأنماط هي الصيغ في مختلف تجلياتها " ([3]) ، لينتهي إلى أن المادة الحكائية تقدم لنا من خلال مظهرين هما : السرد أولا ، و العرض ثانيا . و في هذا الصدد يستعرض مختلف الأنماط التي يمكن أن يتوسلها الخطاب ، كما يأتي :([4])

---

[1]- ينظر المرجع السابق ، ص.194 .

[2]- ينظر نفسه ، ص.195 .

[3]- ينظر نفسه ، ص.196 .

[4]- ينظر نفسه ، ص.197 ، 198 .

1 – الخطاب المسرود : و هو الخطاب الذي يسرده المتكلم و هو على مسافة مما يقوله ، متحدثا إلى مسرود له أيا كان نوعه شخصية أو المروي له في الخطاب كله.

2 – المسرود الذاتي : و يتمثل في الخطاب الذي يتحدث فيه المتكلم إلى ذاته ، عن ذاته فيما يتعلق بأشياء حدثت في الماضي ، و هو على مسافة مما يسرده . و تدخل ضمن هذا النمط المقاطع الاستذكارية .

3 – الخطاب المعروض : و فيه يخاطب المتكلم متلقيا مباشرا ، و يتبادلان الحديث بينهما دون تدخل الراوي ،[أي الحوار المباشر الذي تتم مسرحته في الرواية]

4 – المعروض غير المباشر : و أقل مباشرة من المعروض المباشر ، و مرد ذلك إلى تدخلات الراوي من حين لآخر، قبل أو أثناء أو بعد العرض .

5 – المعروض الذاتي : يختلف المعروض الذاتي عن المسرود الذاتي في كونه يتعلق بحديث المتكلم إلى ذاته عن أشياء يعيشها في الحاضر بخلاف النمط السابق الذي يرتبط بأشياء وقعت في الماضي أي أن الفرق بين النمطين زمني .

6 – الخطاب الوسيط بين المسرود و المعرض : و هو ما يسميه يقطين بـ"المنقول" . [و إن كنا نرى أنه يتداخل مع الخطاب المعروض لأن هذا الخطاب هو أصلا منقول عن الراوي في الرواية] . و يحدده يقطين بكونه منقولا بواسطة المتكلم الذي يقوم بنقل كلام غيره سردا أو عرضا. و يميز ضمن هذا النمط ضربين من الخطاب :

أ – المنقول المباشر : و هو شبيه بالمعروض المباشر إلا أن ناقله هو متكلم غير المتكلم الأصل ، و هو ينقله كما هو ، إلى متلق مباشر أو غير مباشر.

ب – المنقول غير المباشر: و هو مثل المنقول المباشر إلا أن الناقل هنا لا يحتفظ بالكلام الأصل ، مقدما إياه بكيفية سردية.

و عند تحديده لهذه الأنماط وفقا لنوعية المتلقي ، فإنه يحصرها كما يأتي :([1])

1-المسرود : يتضمن متلقيا غير مباشر.

2-المعروض: متلقيه مباشر.

3-المسرود الذاتي و المعروض الذاتي متلقيهما هو الذات .

4-المعروض غير المباشر و المنقول المباشر و المنقول غير المباشر ، جميعها تتضمن متلقيا مباشرا أو غير مباشر.

كما يمكن تقسيم هذه الأنماط إلى قسمين :([2])

أ- بسيطة : و تندرج ضمن النمط الأول و الثاني .

ب– مركبة : و تندرج ضمن النمط الرابع.

و انطلاقا مما سبق ، يعمد يقطين إلى تطبيق نموذجه الصيغي على رواية "الزيني بركات" للوصول إلى الكشف عن كيفية اشتغال الصيغ و تواترها الكمي و الكيفي و إبراز الخطاب الصيغي المهيمن في الرواية و بعده الجمالي.

ب– تعدد الخطابات ، تعدد الصيغ :

يلاحظ "يقطين" في البداية أن نص "الزيني بركات" يتسم بخصوصيته الصيغية ، فهو متعدد الخطابات و ليس خطاب الراوي إلا واحدا منها . و لذلك فإن سرد الأحداث و سرد الأقوال يتداخلان فيه ، بحيث يغدو موقع الراوي في السرد و تأطيره للحدث يتوازى مع بعض الخطابات التي تشاركه الوظيفة نفسها.

---

[1]- ينظر المرجع السابق ، ص.199 .

[2]- ينظر نفسه ، ص.199 .

لكنه ، كما يوضح ، يظل محتفظا بهذا الدور على نحو إسهامي ، لا مركزي في الرواية.([1])

و من هنا يحدد لنا الناقد مجموعة من الخطابات المرصودة في "الزيني بركات" على المنوال الآتي : [2]

1– خطاب الراوي .

2 - التقرير.

3– المذكرة .

4 -الرسالة .

5 – النداء .

6-الخطبة.

7 – المرسوم السلطاني / فتاوى القضاة.

ثم إن كل خطاب من هذه الخطابات قد يتضمن صيغة أو صيغا في تقديم الحدث . و عليه ،يسجل يقطين تعددا للنص الروائي لـ"لزيني" على مستويين هما: ([3])

أ- تعدد الخطابات .

ب- تعدد الصيغ.

و هو تعدد ، كما يضيف ، يتعلق بنمطي الحكي كليهما ، سرد الأقوال و سرد الأفعال ، مرجعا ذلك إلى خصوصية النص الروائي في حد ذاته ، الذي لا يكتفي

---

[1]- ينظر المرجع السابق ، 202 .

[2]- ينظر نفسه ، ص.202 ، 203 .

[3]-ينظر نفسه، ص. 204 .

في تقديم مادته الحكائية بطريقة واحدة في الحكي ، بل إن الخطابات ، في نظره ، تتشابك و تتداخل .([1])

ثم يقدم لنا الناقد الأنماط الصيغية السائدة في خطاب الرواية محددا إياها فيما يأتي :([2])

1 – الخطاب المسرود : و هذا النمط يهيمن في خطابات "الراوي" و "التقرير" و "المذكرة" و "الرسالة" .

1 – الخطاب المعروض : و يتجلى من خلال "النداء" و "المرسوم السلطاني" بواسطة أقوال الشخصيات أو خطابات أخرى.

2 – الخطاب المنقول : و هو وسط بين السرد و العرض ، لكن الناقد ههنا لا يحدد أيا من الخطابات ، ينتمي إلى هذا النمط.

ثم ينتقل يقطين إلى تحليل الصيغ الصغرى على مستوى عمودي ، على أساس أن الأنماط السابقة تمثل الصيغ الكبرى في منظور التحليل الأفقي . و عليه ، فإن الانتقال إليها ، كما يرى، هو بغرض رصد تجاوراتها و علاقاتها بعضها ببعض و طرائق اشتغالها وصولا إلى تركيب الخلاصات.

و عليه ، يعمد الناقد إلى تحليل هذه الصيغ الصغرى ضمن التقسيم الوحداتي الذي اعتمده سابقا في دراسته للتمفصلات الزمنية الكبرى ، إذ يتتبع في كل وحدة سردية ما تتضمنه من صيغ جزئية و ما بينها من تداخلات لينتهي إلى تحديد صيغة الخطاب المهيمنة ضمن الوحدة ، كما هو الحال مع الوحدة الأولى المسماة : بدايات الهزيمة ، التي يسود فيها خطاب الراوي/ الشاهد المتمثل في

---

[1]- ينظر المرجع السابق ، 204 .

[2]-ينظر نفسه ،ص. 205 .

"الرحالة الايطالي" من خلال مذكرته التي يسجل فيها مشاهداته لما يقع أمامه من أحداث و وقائع في مصر و هي على أبواب الهزيمة ، و ما يستذكره من رحلاته السابقة إليها . و بالنظر إلى ضمير المتكلم الموظف في خطاب المذكرة ، فان الصيغة التي تهيمن فيه هي السرد . لكن ذلك لا يمنع ، كما يوضح يقطين ، الانتقال ، ضمن الخطاب المسرود ، إلى صيغ أخرى متعددة ، عندما يسجل الراوي أقوال الناس في الحاضر ، و ما يستذكره من أحوالهم في الماضي . و هكذا يخلص الناقد إلى حصر مجموعة من صيغ الخطاب المسرود في "المذكرة" ، كلها تندرج ضمن الصيغة الكبرى التي هي السرد ، و التي تؤطر كل التبدلات الصيغية انطلاقا من ذاتية المتكلم . و قد أدى هذا التعدد الصيغي إلى تنويع طرائق تقديم القصة و إضاءة جوانبها و التعبير عنها بشكل متلائم و متكامل.([1])

و على النحو نفسه ، يحلل يقطين باقي الوحدات معتمدا أحيانا على قرائن نحوية أو معينات ، كما يسميها ، لتحديد نوعية الخطاب السائد . ثم ينتهي إلى تحديد خصوصيات صيغة الخطاب في "الزيني بركات" ، فيخلص إلى تقسيم الخطابات السبعة الواردة في النص الروائي من حيث الصيغة إلى قسمين هما :([2])

أ -خطاب الراوي + التقرير + المذكرة + الرسالة + الخطبة : و تهيمن فيها صيغة الخطاب المسرود.

ب - النداء + المرسوم + الفتوى : و الصيغة المهيمنة في هذا القسم هي صيغة الخطاب المعروض.

---

[1]- ينظر المرجع السابق ، ص. 207 و 213 .

[2]-ينظر نفسه ، ص. 253 .

و مع إقرار يقطين بأن الصيغتين معا توجدان في كل خطاب روائي إلا أنه يرجع خصوصية رواية "الزيني بركات" إلى التساوي تقريبا في استخدام الصيغتين من حيث المقدار الكمي ، فالمسرود استعمل أربعين مرة ، و المعروض واحدا و أربعين مرة.([1])

ثم ينتقل يقطين إلى دراسة هذه الخطابات من حيث أشكال اشتغالها ، أي إلى دراستها من الناحية الكيفية ، فيلاحظ أن هناك ثلاثة أشكال ينتظم ضمنها الحكي ، و هي :([2])

أ – التتابع : و يقصد بذلك تسلسل الخطابات داخل الحكي ، و ترابطها من خلال التسلسل و التجاور مع المحافظة على استقلال الخطاب و مرسله .

ب – التضمين : و يتحدد من خلال تضمين حدث ما موجود في صيغة معينة ضمن صيغة أخرى . و يتكرر هذا الأمر في الخطاب بسبب غياب الراوي الذي يمكن أن يؤطر الأحداث .

ج – التناوب : و يتمثل هذا من خلال تقديم حدث واحد بصيغ مختلفة ، تتناوب فيما بينها عملية إبرازه .

و يؤدي اشتغال هذه الأشكال داخل الخطاب إلى إضفاء نوع من التوازن الكيفي الذي يناضر التوازن الكمي . ثم يستنتج الناقد أن أشكال اشتغال هذه الصيغ من حيث الترابط و التقاطع ، سواء على مستوى الصيغ الكبرى أم الصغرى ، قد أدى إلى تحقيق الجانب الكيفي المتوازن بين الصيغ في تقديم الخطاب الروائي.([3])

---

[1]- ينظر المرجع السابق ، ص. 256 ، 257 .

[2]- ينظر نفسه ،ص.257 ، 258.

[3]-ينظر نفسه ، ص. 260 .

على هذا النحو يعالج "يقطين" قضايا الصيغة وفقا لثنائية السرد و العرض دون التساوق مع وجهة نظر معينة ، و إن كان هو يستبعد هذا التمييز في تحليله ، لكننا نراه يستعين به في تمييز الصيغ ، و إلا من أين تأتى له تقسيم صيغ الخطاب إلى مسرود و معروض ، و ما ينضوي ضمنهما . ثم إننا نلفيه أميل إلى الاتجاه البنوي في اعتماده تعريف "تودوروف" ، و تقسيم الخطاب من حيث الصيغة ، كما فعل في تحليله للزمن ، إلى بنيات كبرى ثم صغرى ، و التزامه إلى حد كبير بالتحليل الداخلي للخطاب .

و في ختام دراسته لصيغ خطاب الزيني بركات ، يقارن بينه و بين الخطاب التاريخي لـ" بدائع الزهور في وقائع الدهور" لصاحبه "محمد بن إياس" ، من خلال نص يقتطعه من الكتاب ، و هو النص نفسه الذي استشهد به في المقارنة الزمنية سابقا . و في معرض هذه المقارنة ، يلاحظ الفروق الآتية بين الخطابين :([1])

1 – تسجيل المؤشرات الزمنية التاريخية للأحداث في الخطاب التاريخي وفق منطق موضوعي ، و إن كان أحيانا لا يحدد التاريخ لبعض الأحداث الثانوية، في حين تخضع الأحداث في الخطاب الروائي لترابطها بغيرها وفق منطق خاص.

2 – هيمنة ضمير الغائب في الخطاب التاريخي ، فالمؤرخ هو الذي يروي الأحداث و ينقلها ، في حين يخضع الخطاب الروائي في "الزيني بركات" لتنويع الضمائر .

3 – هيمنة الخطاب المسرود في الخطاب التاريخي ، سواء تعلق الأمر بالأحداث أم بنقل الخطاب المعروض ، إذ يتم تقديمهما معا بواسطة السرد ضمن رؤية

[1]- ينظر المرجع السابق ، ص. 263 ، 264 .

أحادية. و هو ما يجعله يتغاير مع الخطاب الروائي الذي يميل إلى التعددية الصيغية في تقديم المادة الحكائية ضمن منظورات متعددة .

ثم يقدم يقطين قراءة للدلالات السياسية لتعدد الصيغ في الخطاب الروائي – و هنا يخرج يقطين عن المسار البنوي للتحليل لينحو منحى سوسيولغويا في قراءة السياق الاجتماعي للنص – فهو يفسر صيغة الخطاب المعروض في النداء و المرسوم و الفتوى بأنه يفسر صوت السلطة القمعي في إطار العلاقة بين الحاكم و المحكوم ، كما يفسر الخطاب المسرود في "الرسالة" و "التقرير" و "الخطبة" على النحو نفسه ، "و تبقى لصيغة المذكرة و خطاب الراوي خصوصية إضاءة عالم الخطاب " .([1])

و هكذا نلاحظ أن يقطين على الرغم من جنوحه أحيانا إلى القراءة السوسيولغوية ، يظل في مجمل تحليله للصيغة في خطاب الرواية محافظا على المنظور البنوي الذي ينطلق من اعتبارات لغوية في نمذجة تحليله للظاهرة الأدبية.

3 - الرؤية السردية في الخطاب الروائي :

أ -تقديم نظري :

يستعرض "يقطين" في تناوله للرؤية السردية آراء مختلفة و متباينة بدءا من المنظور الانجلوساكسوني وصولا إلى المنظور البنوي ، ليطرح موقفه الخاص من هذه المسألة ، و هو ما يعنينا في هذا الصدد لارتباط موقفه هذا بتحليله للخطاب الروائي . و هكذا بعد أن يمحص وجهات النظر النقدية المتعددة و المتغايرة التي يستعرضها ، يخلص إلى تبنى تصنيف "تودوروف" الذي يدمج عنصر الصوت ضمن مقولة الرؤية أو وجهة النظر . و هو يعلل سبب جنوحه

[1] ينظر المرجع السابق ، ص. 267 .

إلى هذا الموقف بالعلاقة الوثيقة التي تربط بين المنظور و الصوت ، مستندا إلى منطق ممارسته النقدية ، كما تجلى ذلك من خلال تحليله لصيغة الخطاب الروائي في "الزيني بركات" ، و إلى ما انتهت إليه السرديات من تأكيد لهذه العلاقة ، و خاصة مع "بول ريكور" الذي يؤكد الصلة الوطيدة بين التبئير و الصوت السردي.([1])

و من هنا ، يميل يقطين إلى فهم الرؤية السردية بوصفها تتعلق بالمتكلم سواء كان راويا أم شخصية ، أو بوصفه صوتا سرديا يتحدد من خلاله: من يتكلم؟ و موقع كلامه أو رؤيته أو من خلالهما معا ، مع الاحتفاظ بالتمييز الذي أقامه "جينيت" بينهما . و لذلك ، فالرؤية السردية تعني عند "يقطين" مقولة مركزية تشير إلى وضع الراوي من وجهة و موقعه في إرسال القصة من وجهة أخرى ، و ذلك بالربط بين ما يتصل بـ"الضمير السردي" ، و "المستوى السردي" من ناحية ، و ما يتصل بالتبئير من ناحية أخرى . لكنه يضيف بأن مفهوم "الرؤية" هنا - كما يتصوره - لا يتجرد من الدلالة البصرية ، التي يستبعدها "جينيت" ، مستندا إلى مفهوم "رأى" في اللغة العربية ، الذي يتضمن الأبعاد الحسية و المعنوية معا.([2])

و بناء على ما سبق ، يؤكد الناقد انطلاقه من الربط بين الرؤية و الصوت ، و الترابط الموجود بين السرد و التبئير ، مع إدراكه للفـــروقات البسيطة بينهما . و عليه ، يعمد الناقد إلى تقديم تصوره الخاص للرؤية السردية مستعينا بجهود "جينيت" في الدرجة الأولى ، و جهود كل من "ماك بال" و "شلوميت" في التمييز بين المبئر[الراوي] و المبأر [الشخصية أو الحدث أو المكان أو أي موضوع تبئير آخر]، و إن كان يعلن ميله إلى موقف "جينيت" في الرد على

---

[1]-ينظر المرجع السابق ، ص. 308 .

[2]ينظر نفسه ، ص. 308 ، 309 .

الأولى بأن كل ما يقدم في الحكي أو من خلال السرد هو مبأر. كما يستعين أيضا بوجهة نظر الناقد "لنتفلت" (Jaap Lintvelt) .([1])

ينطلق يقطين من تمييز "لنتفلت" لشكلين سرديين هما :

1 – الشكل السردي الأول : و يكون فيه الراوي غير مشارك في القصة ، و هو ما يطلق عليه يقطين اسم "براني الحكي" الذي يقابل ما يسميه "جينيت" (hétérodiègétique).

2 – الشكل السردي الثاني : و يكون فيه الراوي مشاركا في القصة التي يحكيها، و هو ما يسميه يقطين "جواني الحكي" ، الذي يقابل (homodiégétique) عند "جينيت".([2])

و يتعلق الشكلان معا بدراسة العلاقة بين الراوي و القصة . و بما أنهما شكلان عامان ، فان "يقطين" يعمد إلى ربطهما بالصوت السردي ، ليدرج ضمنهما ما سماه "جينيت" بالمستوى السردي ، ليخلص إلى تجسيد مظاهر الصوت فيما يأتي :([3])

1 - الشكل السردي ، البراني الحكي ، و يضم هذين الصوتين:

أ – خارج الحكي ، و هو الراوي الذي يحكي من الخارج قصه غير مشارك فيها . و هو ما يسميه "لنتفلت" بالناظم الخارجي ، و يتبناه "يقطين".

ب – داخل الحكي ، و هو الذي يحكي قصة غير مشارك فيها ، و لكن من خلال شخصية ، تحول بينهما مسافة . و يسمى بالناظم الداخلي .

2 – الشكل السردي ، الجواني الحكي ، و يشمل هذين الصوتين :

---

[1]-ينظر المرجع السابق ، ص. 309 .

[2]ينظر نفسه ، ص.309 .

[3]ينظر نفسه ، ص. 310 .

أ – داخل الحكي : و فيه تنجز الشخصيات الحكي ن و هو ما يسميه يقطين بالفاعل الداخلي ، تمييزا له عن الفاعل الذاتي .

ب – الحكي الذاتي : و فيه تنجز الحكي شخصية مركزية ، هي الفاعل الذاتي ، و هو كما يرى "جينيت" تنويع على الجواني الحكي.

و انطلاقا مما سبق ، يستخدم يقطين مفهوم التبئير بمعنى حصر المجال من خلال اشتغال الصوت السردي بوصفه راويا و مبئرا في آن واحد ، أي ذاتا للتبئير. و من خلال طبيعة العلاقة التي يقيمها المبئر مع المبأر، يمكن ، في نظر يقطين ، الحديث عن "المنظور السردي" في بعده المكاني حيث يرتبط بنوعية الشكل ، و في بعده الصوتي حيث يرتبط بالعمق .([1])

و عليه ، يمكن حصر أوجه هذه العلاقة بين المبئر و المبأر ، كما يقدمها يقطين ، فيما يأتي :

1 – الناظم الخارجي : و فيه يكون المبئر برانيا ، و يتم تقديم المبأر من الخارج ، مما يجعل المنظور برانيا و عمقه خارجيا .

2 – الناظم الداخلي : و يكون فيه المبئر برانيا ، لكن المبأر يقدم من الداخل . و هكذا يصبح المنظور برانيا و عمقه داخليا .

3 – الفاعل الداخلي : و فيه يكون المبئر جوانيا ، و يقدم المبأر من الداخل . و هكذا يغدو المنظور جوانيا و عمقه داخليا .([2])

و بناء على ما سبق، في ضوء العلاقة الناظمة لطرفي التبئير (المنظور و عمقه) ، ينتهي يقطين الى تحديد أشكال الرؤية السردية في ثلاثة أمور و ما يقابلها عند "جينيت" كما يأتي :([3])

---

[1]- ينظر سعيد يقطين ، المرجع السابق ، ص. 310 .

[2]- ينظرالمرجع نفسه، ص.311 .

[3]- ينظر نفسه ، ص.311 .

1 – رؤية برانية خارجية ، و يناظرها التبئير الصفر عند "جينيت".

2 – رؤية برانية داخلية ، و يقابلها التبئير الخارجي عند "جينيت".

3 – رؤية جوانية داخلية و رؤية جوانية ذاتية ، و يناظرها التبئير الداخلي عند "جينيت" .

على هذا النحو ، يقدم "يقطين" تصوره للرؤية السردية ضمن المقولة الثالثة للخطاب السردي ، و ذلك بربط المنظور السردي بالصوت ، و فصله عن الصيغة مرجحا تصنيف "تودوروف" ، و معارضا "جينيت" استنادا الى حجج مخالفيه . و لعل منطلق "يقطين" في ذلك قائم على تبنيه للدلالة البصرية للمنظور ، في حين أن الرؤية السردية التي ربطها "جينيت" بالصيغة تتعلق بالعلاقة بين السارد و ما يحكيه من حيث الكم الإخباري الذي يورده في سياق سرده أو بعبارة أخرى بما يسميه "جينيت" بحصر المجال عند تعريفه للتبئير إذ يقول في رده على "ماك بال": **"** أقصد بالتبئير إذن حصر المجال أي أن نقوم بانتقاء المعلومة السردية قياسا بما كانت تسميه التقاليد العلم المحيط بكل شيء ، (...) و هو مصطلح ينبغي أن يستبدل بالإخبار الكامل (...) و وسيلة هذا الانتقاء (النهائي) هو الموئل المتموقع (foyer situé) ، أي نوع من العنق الإخباري (goulot d'information) الذي لا يسمح بمرور إلا ما تجيزه وضعيته **"([1])** .

و يحصر جينيت التبئير في شكلين أساسين حسب موائل تموقع الراوي :([2])

[1]-Gérard Genette, Nouveau discours du récit , Paris , Ed. du seuil, Collection poétique, 1983, p.49.

[2] - Voir, ibid. p.49- 50.

1 – في التبئير الداخلي ، يوافق الموئل شخصية ، تغدو هي الذات المتخيلة (sujet fictif) لكل المنظورات ، بما فيها تلك التي يهمه أمرها بوصفها موضوعا للرؤية.

2– في التبئير الخارجي ، يتموقع الموئل في نقطة من عالم الحكاية ، مختارة من الراوي ، خارج كل شخصية ، مقصيا بذلك إياها من إمكانية الإخبار عن أي من الشخصيات .

و عليه يرفض جينيت مقترح "ماك بال" القائم على ازدواجية التبئير : المبئر (الرائي) ، و المبأر (المرئي) لأن المبئر ، في نظره ، لا يمكن أن يكون إلا من يموقع الموئل أي الراوي ، و لأن المبأر لا يمكن أن يكون إلا المحكي (récit).([1])

و بناء على رد "جينيت" تنتفي ازدواجية التبئير التي يستند إليها "يقطين" لدمج المنظور مع الصوت ، أي الجمع بين الراوي و الشخصية ضمن مقولة واحدة على الرغم من أخذه بآراء جينيت في دراسته للمقولتين على انفصال بينهما. . و مع أننا نوافق طرح "جينيت" المنطقي في الفصل بين التبئير بوصفه حصرا للمجال و الصوت بوصفه وضعا سرديا للشخصية ، فإننا سنجاري "يقطين" في تحليله ، للوقوف على مدى اتساق هذا التحليل وفق المنهجية البنوية في دراسته للرؤية السردية في "الزيني بركات" كما يأتي :

[1] - Voir, ibid. p.48.

ب - خصوصية الرؤية السردية في خطاب "الزيني بركات":

كما هو الحال مع المقولتين السابقتين ، يقسم يقطين دراسته للرؤية السردية في رواية "الزيني بركات" الى مبحثين ، يتناول في أولهما "تمفصلات الرؤية السردية الكبرى" و في ثانيهما تمفصلات الرؤية السردية الصغرى ، وفقا لتصنيفه السابق للوحدات السردية . و في تحليله لتمفصلات الرؤية السردية الكبرى ، يستعيد "يقطين" تحليله لصيغ الخطاب الكبرى في "الزيني بركات" التي تتفرع إلى صيغتين كبريين هما :([1])

1 – خطاب الراوي .

2 – خطاب الشخصيات .

ثم يلاحظ من خلال اشتغال صيغ الخطاب الكبرى هذه شكلين سرديين هما :

أ – الشكل الأول – براني الحكي ، و هو الشكل الذي يبدو فيه الراوي برانيا عن القصة و شخصياتها ، و لا يتحول فيه إلى شخصية . و ضمن هذا الشكل ، يميز الناقد صوتين أساسين هما :([2])

1 – الناظم الخارجي ، و هو الذي يسرد قصة هو براني عنها ، و من الخارج . و يتمثل من خلال "الزيني بركات" في تأطير هذا الناظم للحدث و تقديمه للفضاء الذي ستقع فيه الأحداث. و في كثير من الأحيان يتحول هذا الناظم الخارجي إلى داخلي لاختفاء دوره ذاك بسبب تعدد الأصوات السردية في الخطاب الروائي.

2 - الناظم الداخلي ، هو يشبه الناظم الخارجي من حيث أنه براني عن القصة و غير مشارك فيها ، لكنه يختلف عنه من ناحيتين :

---

[1]- ينظر سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، المرجع السابق ، ص. 314 .

[2]- ينظر المرجع نفسه ، ص.314 ، 315 ، 316 .

- في الأولى ، يقدم لنا الأحداث كما ترتسم في وعيه ، أي أنه يقدمها من منظوره الخاص.
- في الثانية ، يشدد اهتمامه على شخصية مركزية بتناولها من الداخل و الخارج إلى حد التماهي معها ، لولا استخدامه ضمير الغائب ، فيكون إنجاز السرد من خلاله و التبئير من خلال الشخصية.

و تتبدى الطريقة الأولى في خطاب الراوي الذي يضطلع بوظيفتين سرديتين بانتقاله من ناظم خارجي إلى ناظم داخلي حين يركز اهتمامه على شخصية محورية مثل زكريا بن راضي و سعيد الجهيني و الزيني .أما الطريقة الثانية ، فتتمثل في خطاب الرحالة الإيطالي من خلال مذكرته بوصفه راويا و شاهدا في آن واحد . و هو يجمع أيضا بين الوظيفتين : ناظم خارجي حين يكتفي بتسجيل الأحداث فقط ، و ناظم داخلي حين يسرد أثر الأحداث في نفسه ، مع هيمنة صوته الداخلي .([1])

2 – <u>الشكل الثاني ، جواني الحكي :</u> و فيه ، يبدو الراوي مشاركا في الأحداث كغيره من الشخصيات الأخرى ، مع اختلاف علاقته بها حسب موقعه من السرد . و ضمن هذا الشكل يبرز صوتان سرديان متقاطعان : الداخلي و الخارجي . أما في الداخلي الذي تغدو معه الشخصيات موضوعا لبعضها بعضا ، فيمكن إدراج الفاعل الداخلي كما في حالة رفع تقرير أو كتابة رسالة من قبل شخصية تضطلع بالسرد إلى شخصية أخرى ، و يكون محور التقرير أو الرسالة شخصية من الشخصيات، كما نجد ذلك في "الزيني بركات". أما بالنسبة إلى

[1]- ينظر المرجع السابق ، ص .315 .

الفاعل الذاتي و هو شكل جواني الحكي ، فقليل في خطاب الرواية ، و هو يتعلق بجعل المبئر ذاته موضوعا للتبئير.([1])

و هكذا يستخلص "يقطين" على مستوى التمفصلات الكبرى لخطاب "الزيني بركات" شكلين سرديين هما البراني الحكي و الجواني الحكي ، و أربعة أصوات سردية هي الناظم الخارجي و الناظم الداخلي و الفاعل الداخلي و الفاعل الخارجي .

بعدها ينتقل الناقد الى دراسة التمفصلات الصغرى للرؤية السردية في ضوء تصنيفه السابق للوحدات السردية لخطاب "الزيني بركات" :(الهزيمة – الاعتقال - التعيين – الخطبة – الزيني حاكما – الفوانيس – الإعدام - اللقاء – الحرب / الهزيمة – الزيني محتسبا جديدا) . و يرصد لنا من خلالها متغيرات الرؤية السردية و ارتباطها بالتبدّلات الصيغية ، معتمدا على معيار سماه المؤشر السردي ، فكلما تبدلت صيغة الخطاب ، تبدلت معها الرؤية السردية إذ يقو ل في هذا الصدد : " لقد تبين لنا من خلال التحليل في إطار الحدود التي وصلنا إليها في التحليل الجزئي للوحدات [أن] المؤشرات السردية هي نفسها المؤشرات الصيغية ، إننا ننتقل من رؤية إلى أخرى كما ننتقل من صيغة إلى أخرى " .([2])

و لعل هذا الربط بين المنظور و الصيغة السردية هنا يؤكد التناقض بين النظري (الفصل بين المنظور و الصيغة) و التطبيقي (الربط بينهما) في المنهج النقدي عند يقطين من وجهة ، و ما ذهب إليه "جينيت" في "خطاب المحكي" (discours du récit) و "الخطاب الجديد للمحكي" (nouveau discours du récit) من توثيق العلاقة السببية بين الصيغة و المنظور، كما شرحنا ذلك من قبل ، من وجهة أخرى .

---

[1] - ينظر المرجع السابق ، ص. 315 ، 316 .

[2] - نفسه ، ص. 359 .

و أيا يكن الأمر ، فان الجمع بين الصيغة و الصوت ، بين من يرى و من يتكلم لن يؤدي على صعيد منهجي إلى اتساق التحليل ، بل إلى تضارب المقولات و المفاهيم و الوقوع في الخلط أثناء التطبيق النقدي .

و لذلك نجد يقطين في تحليله يربط بشدة بين أنماط الخطاب الصيغية و أشكال السرد الصوتية بوصفها منظورات عنده ، أي أنه يخلط بين ما له علاقة بالراوي و ما له علاقة بالشخصية ، بين المبئر و المبأر ، بين الرائي و المرئي . فلا غرو إذا وجدناه يقسم الأشكال السردية وفقا لتقسيمه مجموع صيغ الخطاب إلى مسرود و معروض في "الزيني بركات" ، أي إلى شكلين سرديين يناظرهما كميا و كيفيا نمطان للصيغة ، على النحو الآتي :([1])

1 - الشكل الأول ، البراني الحكي : و يضم أصواتا سردية ثلاثة متمثلة في الناظم الداخلي و الناظم الخارجي و الناظم الذاتي .

2 – الشكل الثاني ، الجواني الحكي : و يتحدد في صوتين هما الفاعل الداخلي و الفاعل الخارجي.

و تبعا لذلك يستنتج الناقد أن أصوات الشكل البراني أكثر من أصوات الشكل الجواني . و من خلال هذين الشكلين تتولد خمسة أصوات ، تجعل المنظورات السردية في الزيني بركات متعددة على المنوال الآتي :([2])

1 – رؤية سردية برانية خارجية .

2 - رؤية سردية برانية داخلية .

3 - رؤية سردية برانية ذاتية .

4 – رؤية سردية جوانية خارجية .

---

[1]-ينظر المرجع السابق ، ص.360 .

[2]-ينظر نفسه، ص. 361 .

5 - رؤية سردية جوانية داخلية .

و هي كما يوضح يقطين تتبدل و تتجاور أفقيا على مستوى امتداد الخطاب ، و عموديا على مستوى الوحدة الواحدة . و يمكن استجلاء هذا التبدل للرؤية السردية في ثلاثة أشكال هي :([1])

1 – الرؤية الثابتة : و ذلك حين يتم تشديد الاهتمام على حدث واحد من منظور ثابت ، لا يتغير كما هو الشأن في سرد حدث تعيين زكريا بن راضي نائبا للزيني بركات من منظور واحد هو منظور سعيد الجهيني .

2 – الرؤية المتعددة : مثل حدث الفوانيس الذي يقدم لنا من منظورات متعددة لشخصيات القصة .

3 – الرؤية المتحولة : و هي تتعلق بتحول هذه المنظورات المتعددة من فاعل خارجي إلى فاعل داخلي إلى ناظم داخلي إلى ناظم ذاتي .

و في تفسير الناقد لصيغ اشتغال هذه الرؤيات ، يرى أنها تتلازم مع صيغ الخطاب بحيث تتكافأ كميا من حيث تواتر النمط الخطابي و الشكل السردي في الرواية ،([2]) أي أنه يرد تنوع الشكل السردي و تفرعاته الداخلية إلى منطق صيغ الخطاب ذاتها .

ثم يقسم الخطاب من حيث الرؤية السردية إلى قسمين أساسين ، يتعلق أحدهما بتبئير الحدث ، و ثانيهما بتبئير ردود الفعل تجاه الحدث .أما الأول ، فيتمثل في الصوت السردي : الفاعل الخارجي ، و ينحصر ظهوره ضمن الخطاب المعروض (النداء / المرسوم / الفتوى) . و من خلال هذا الصوت السردي المتعلق بشخصية مشاركة في القصة ، تبأر الأحداث المركزية في الرواية ، و هي المتعلقة بجل الوحدات السردية ، ما عدا وحدتي "الخطبة" و "اللقاء" . أما

[1]- ينظر المرجع السابق ، ص. 362 .

[2]-ينظر نفسه ، ص.363 .

الثاني ، فتتنازعه باقي الأصوات السردية الخمسة ، و ينحصر دورها في تبئير ردود الفعل تجاه الحدث الذي يقدم من خلال الفاعل الخارجي . ([1])

و مع ذلك ، يلاحظ يقطين أن هناك تكافؤا بين تبئير الحدث و تبئير ردود الأفعال تجاه الحدث ، فالأول تحكمه الرؤية السردية الجوانية الخارجية ، أما الثاني ، فيتوزع بين خمسة أصوات ([2]). و هكذا يتم اشتغال المنظورات السردية بالانتقال من شخصية إلى أخرى و من رؤية إلى أخرى و من صوت إلى آخر . و عليه تتغير موضوعات التبئير بتداخل الراوي و المبئر و انفصالهما عن بعضهما بعضا ، و تحول المبئر الى مبأر .([3])

و استنادا إلى تحليله للرؤية السردية في تمفصلاتها الصغرى و الكبرى ، و أشكال اشتغالها ، يخلص الناقد إلى أن موضوع التبئير المركزي هو الزيني بركات . لكن انطلاقا من وحدة "اللقاء" وصولا إلى نهاية الخطاب الروائي ، يغدو موضوع التبئير هو سعيد الجهيني .([4])

و بناء على ذلك كله ، يستخلص يقطين أن التعدد الصوتي و السردي أسهم في تقديم عالم القصة من داخل الشخصيات ، و ليس من خلال هيمنة صوت الراوي و منظوره السردي . و إذا ربطنا بين تعدد الصيغ و تعدد المنظورات ، كما يضيف ، فإننا " نستخلص بجلاء قيمة الخطاب الجمالية في توظيف أدواته و تقنياته في تقديم المادة الحكائية ، بشكل قل أن نجد نظيرا له في الرواية العربية ، فتوزيع الصيغ و الأصوات تم توظيفه وفق نسق محكم و منظم " .([5])

---

[1]-ينظر المرجع السابق ، ص.364 .
[2]- ينظر نفسه ، ص. 364 ، 365 .
[3]- ينظر نفسه ، ص. 366 .
[4]- ينظر نفسه ، ص. 366 .
[5]- ينظر نفسه ، 366 .

و بالنظر إلى هذا الحكم الجمالي الذي يصدره يقطين بخصوص هذا الخطاب الروائي ، و إن لم يتسق مع منظور الشعرية البنوية ، إذ يخضع تقويم الأعمال الأدبية للذوق الخاص بالنسبة إليها ، فان حكمه مبني على تشابك القدرة التحليلية و الذائقة الجمالية في مقاربته للعمل الروائي . و هو ما نراه موافقا لنظرتنا في وجوب المزج بين الخلفية الجمالية لشعرية الشكلانيين و الطابع العلمي لشعرية البنويين.

و في ختام دراسته للرؤية السردية ، يقيم يقطين مقارنة بين الخطاب التاريخي و الخطاب الروائي على مستوى هذه المقولة ، مقتطفا النص نفسه الذي كان موضوع المقارنة في فصليه السابقين من حيث الزمن و الصيغة . و في هذا الصدد ، يبرز أوجه الاختلاف بين الخطابين في توظيف الرؤية السردية كما يأتي :([1])

1 – خضوع الخطاب التاريخي لهيمنة شكل سردي و احد هو البراني الحكي على أساس أن الراوي / المؤرخ لا يشارك في القصة التي يسردها ، على الرغم من معايشته لحوادث عصره التي منها ما يتصل بعالم رواية "الزيني بركات" . لكن مع ذلك ، لا يمكن عده شخصية ضمن المادة التاريخية التي تعنى أساسا بأخبار الدولة

2 – أحادية الصوت السردي في الخطاب التاريخي ممثلا في الناظم الخارجي بوصفه مبئرا من الخارج . و مع اختلاف موضوعات التبئير إلا أن المبئر يظل واحدا . و هو في ذلك يشبه الراوي التقليدي .

و عليه ، فإن الرؤية السردية التي تطبع الخطاب التاريخي ، كما يوضح الناقد ، تظل أحادية ، برانية ، خارجية . و يقابلها على مستوى الصيغة هيمنة

[1]- ينظر المرجع السابق ، ص. 369 ، 370 .

الخطاب المسرود ، الذي يلقي بظله حتى على الخطاب المعروض ، فيسرده . و باستخدام الراوي لصيغة ضمير الغائب ، فإنه يفتح مسافة بينه و بين ما يحكيه ، ليتيح له ذلك إمكانية إدارة الحوادث وفق تسلسلها التاريخي ، و للتدخل من حين لآخر للتعليق عليها أو تفسيرها أو الاعتبار بها .و بخلاف ذلك ، تتعدد المنظورات السردية في "الزيني بركات" ، كما يتعدد المروي له ، وهو ما يسمح بافتراض قراءات متعددة ، و دلالات متعددة أمام شفافية الخطاب الأول و ضبابية الخطاب الثاني . ([1])

و مع أننا نلفي مسوغات هذه المقارنة التي يقيمها "يقطين" بين الخطاب التاريخي و الخطاب الروائي في كون الأول يعد مصدرا إخباريا للخطاب الثاني ، إلا أننا لا نوافقه إجراءها على المستوى القيمي فكريا و جماليا ، كأنما الخطاب التاريخي العربي يمثل أحادية الفكر ، و كأنما الخطاب الروائي العربي المعاصر يعكس التعددية الفكرية . كما أنه لا تصح المقارنة جماليا ، فلكل خطاب منهما خصوصيته التي تجعله يندرج ضمن حقله المعرفي ، أو لغته الواصفة بتعبير اللسانيين.

[1]- ينظر المرجع السابق ، ص.370 ، 371 .

خاتمة

هكذا نكون قد انتهينا إلى صياغة إجابات ، لا ندعي أنها نهائية ، عن أسئلة الشعرية البنوية من خلال ثلاث طروحات أساسية تمثلت ،بالنسبة إلينا ، في مفهومها أولا ، و أصولها المعرفية ثانيا ، و تطبيقاتها النقدية ثالثا . و قد كان لزاما علينا أن نرجع إلى مصادر الشعرية البنوية نفسها من خلال إنجازات أقطابها على مستوى التنظير و التطبيق معا للوقوف على ما تطرحه من إشكاليات معرفية و نقدية ، و على مواجهتها لتحديات سؤال البنية من أجل تأسيس مشروعها على أسس منهجية و موضوعية ، كان يقتضيها البحث عن حدود الخطاب الأدبي و استقلاله المعرفي ، و على مرجعيتها النظرية التي تستمد منها مقولاتها و تجريداتها . و لم يثننا ذلك عن الرجوع أيضا إلى مصادر خصومها لفهم أسس طرحها و منهج مقاربتها للعمل الأدبي . و إذا كان بحث الشعرية البنوية ينحصر ضمن حدود الدال الأدبي ، و خصوصا الدال السردي ، فقد كان ذلك سبيلها الوحيد للاستدلال على المنطق الداخلي لاشتغال العلاقات النحوية للخطاب استنادا إلى النموذج السوسيري لتقابلات الدليل اللساني ، في حين أرجات كل معرفة بقوانين اشتغال المدلول إلى التاريخ ، لأن ذلك في نظرها يفتقر إلى يقين المعايير التي يمكن اعتمادها . و على هذا الأساس، استبعدت أيضا قيام علم للجمال الأدبي يمكن التعويل عليه لتقويم النصوص جماليا، مع أن أقطابها على مستوى الممارسة النقدية لم يستطيعوا تجاهل ذائقتهم الجمالية ، كما رأينا مع "جينيت" و "يقطين" في امتداحهم لمدونتي اشتغالهم ، و إن كنا لا نعد "يقطين" في نهاية الأمر بنويا محضا لانصرافه ، فيما بعد ، في كتابه "انفتاح النص" إلى محاولة المزج بين البنوية و النقد السوسيولوجي عند "بيير زيما " . و أيا يكن الأمر ، فيمكننا فيما يأتي أن نحصر أهم النتائج التي

أفضى إليها البحث ، دون أن يغني ذلك عن الرجوع إلى تفاصيلها في ثنايا الفصول :

أ – على مستوى مفهوم الشعرية :

أشرنا إلى أن الشعرية ، كما نفهمها وفقا لإحدى عناصر مرجعيتها ألا و هي الشكلانية ، ينبغي أن تعني معرفة بنية الخطاب الأدبي دون استثناء بنيته الجمالية. و قد أقمنا تمييزا بينها و بين كل من علم الأدب و النظرية الأدبية ، كما يأتي :

1 – **الشعرية** هي ، كما أسلفنا ، معرفة بنية الخطاب الأدبي دون استثناء بنيته الجمالية ، أو هكذا ينبغي أن تكون، ما دامت تؤكد أن موضوعها هو بنية الخطاب الأدبي ، لا بنية الأنواع الأخرى من الخطاب القولي أي أنها ينبغي أن تراعي الخصوصية الأدبية أو أدبية الأدب . و معنى ذلك أن الشعرية تقتضي وضع مسألة القيمة و الحكم في الاعتبار. وهو أمر لم تراعه الشعرية البنوية.

2 – **علم الأدب** يراد به وصف التفكير المنهجي البنوي في تناول الواقعة الأدبية من جهة معقوليتها ومنطقها العام بتوخي الموضوعية العلمية ، و ذلك بالمطابقة بين النسق الأدبي و النسق اللغوي للوصول إلى قوانين عامة للأدب.

3 – **النظرية الأدبية** هي تأمل منهجي في الأدب يتأثر بحقول المعرفة الأخرى من فلسفة و تاريخ و علم اجتماع وعلم نفس و لسانيات و غيرها من العلوم. كما تنطوي على مساءلة المقدمات المنطقية للدراسة الأدبية و افتراضاتها الأساسية أي أنها لا تفترض وجود يقين قبلي كما تفترض البنوية.

ب– على مستوى الأصول المعرفية :

حصرنا الأصول المعرفية للشعرية البنوية في مكونين أساسين هما :

1 – الأصول الفلسفية : و في هذا الصدد ، حاولنا القيام بتحليل الانقسام الحاصل في بنية العقل الغربي بين المثالية و التجريبية في تاريخ الثقافة الغربية. و مع ملاحظتنا بأن التوجه الميتافيزيقي للفلسفة الغربية أخذ ينحسر لصالح تعاظم سلطة العلوم التجريبية في العصر الحديث إلا أن السؤال الأنطولوجي ظل يواجه العقل الغربي المنقسم على ذاته في ظل تغييب الطرح اللاهوتي للعصور الوسيطة . و أمام هذا الوضع المتأزم للوعي الغربي في مقاربته الابستيمولوجية للعلاقة بين الذات و العالم ، أبرزنا ردين فلسفيين، يمثلان صيغتين لحل أزمة نظرية المعرفة ، هما :

أ – الحل الظاهراتي (الفينومينولوجي) : الذي جاء بوصفه حلا وسطا بين النزوعين المثالي و التجريبي من خلال فلسفة "هوسرل" بطرحه لمقاربة الوعي في علاقته بظواهر الوجود و تحديده للظاهرة بوصفها موضوع المعرفة . و مع طموحه لتأسيس علم يصف بنية الوعي في التحامه بالظاهرة ، إلا أن الطابع الحسي الذي يصوغ هذه العلاقة هو ما بقي من فلسفة "هوسرل" قبل أن ينتهي إلى الإعلاء الميتافيزيقي من شأن الوعي في المرحلة النهائية من تفكيره . و قد بدا التأثير الظاهراتي لفلسفة "هوسرل" واضحا في تفكير الشكلانيين ، و خصوصا "جاكبسون" من خلال تأكيدهم على الطابع الحسي للعمل الأدبي بوصفه موضوع التحليل النقدي ، والمقصود هنا الجوانب الصوتية و الصرفية و الإيقاعية للعمل الأدبي بوصفها ظواهر يمكن للوعي النقدي أن يجعلها موضوع إدراكه و تحليله. و يعدّ منهجهم هذا في إدراك العمل الأدبي على أساس لساني أحد العوامل المؤثرة في تفكير الشعرانيين أنفسهم الذين أتوا بعدهم.

ب – الحل البنوي : الذي لا يفصل هو أيضا بين الماهية و الوجود ، بين الدال و المدلول في تحليله للظاهرة ، و إنما ينظر إليها بوصفها بنية عقلية ، فموضوع المعرفة بالنسبة إلى البنوية هو البنية التي تتخذ شكل العلامة. و قد بدا هذا الاتجاه واضحا في أعمال الشعرانيين من خلال الكشف عن بنية الخطاب الأدبي و معقولية أنساقه المكونة له بوصفه علامة .

2 – الأصول اللسانية : و تتمثل أساسا في لسانيات "دوسوسير" من خلال منظوره السيميولوجي للعلامة اللسانية ، و تقابلاتها الداخلية المحددة في أربعة أنساق ثنائية :

-ثنائية اللغة و الكلام .

-ثنائية الدال و المدلول .

-ثنائية السكوني و التطوري .

-ثنائية التركيبي و الترابطي .

و قد شكلت هذه الثنائيات مدخلا نظريا بالنسبة إلى الشعرانيين في النظر إلى الخطاب الأدبي بوصفه مكونا من مظهرين : لفظي و تركيبي ، يحيلان على نسقية الدال ، و مظهر آخر يحيل على سياقية المدلول . لكنهم عدوا أن موضوع المعرفة عندهم يقتصر على المظهرين الأولين ، و خصوصا اللفظي ، لأنه في نظرهم قابل للخضوع للوصف البنوي ، في حين يبقى المظهر الدلالي عندهم عصيا على النموذج اللساني .

ج – على مستوى التصور البنوي للعمل الأدبي :

في هذا المستوى ، حرصنا على تقديم تصور واضح للمنهج البنوي أولا ، ثم بيان أثر هذا المنهج في صياغة تصور الشعرانيين للأدب ، و يمكن إجمال منهجيتهم البنوية كما يأتي :

1 – تحديد موضوع البنية ، ألا و هو بنية الخطاب الأدبي .

2 – تحديد العناصر المكونة للبنية ، و هي ههنا عناصر المظهر اللفظي ممثلة في المقولات الثلاثة للفن السردي ألا و هي : الزمن و الصيغة و الصوت .

3 – الكشف عن العلاقة التركيبية بين هذه العناصر .

4 – الأخذ بالمنهج الاستدلالي في استنباط قوانين العمل الأدبي وفقا للنموذج اللساني ، أمام تعذر الإحصاء الكلي للأمثلة و استحالته .

5 – تفسير العلاقة التواصلية بين عناصر العمل الأدبي لتفسير الوظيفة التي تنطوي عليها بنيته .

6 – و صف الصورة المنطقية لاشتغال الدال الأدبي ، التي بموجبها تتولد المعاني ، لا البحث عن معنى العمل الأدبي .

غير أن إفقار العمل الأدبي على هذا النحو ، بتجريده من المعنى أدى إلى انسداد مشروع الشعرية البنوية ، و انصراف بعض أقطابه إلى اعتناق توجهات نقدية أخرى ، و محاولة بعضهم الآخر السعي إلى توسيعها .

د – على مستوى التطبيق النقدي :

قمنا على هذا المستوى باختيار نموذجين نقديين مختلفين ، أحدهما غربي يمثله "جيرار جينيت " بوصفه أحد أعظم رموز الشعرية البنوية في الغرب ، الذي استطاع تجسيد مشروع النظرية السردية على صعيد التطبيق النقدي ، من خلال كتابه " خطاب المحكي" ، و ثانيهما عربي هو "سعيد يقطين" الذي يعد أحد أكبر النقاد العرب من خلال محاولته تقديم مشروع ابستيمولوجي لتحليل الخطاب السردي من خلال كتابه "تحليل الخطاب الروائي" . و قد لاحظنا بالنسبة إلى الأول التماسك المنطقي ، المحكم لنظريته السردية ، من خلال عرض المقولات السردية وفقا للنمذجة اللسانية ، و الاستعانة بمدونة روائية ضخمة هي رواية

"بحثا عن الزمن المفقود " لـ"مارسيل بروست" لتجسيد النظرية على أرض الواقع . أما الناقد "سعيد يقطين" و إن اختلف إلى حد ما مع "جينيت" إلا أنه ترسم خطاه في تحليله لرواية "الزيني بركات" لصاحبها "جمال الغيطاني" ، إذ يحيل عليه كثيرا دون أن يتقيد بجميع آرائه ، كما رأينا في ميله إلى رأي "ماك بال" و "تودوروف" وغيرهما فيما يتعلق بضم "المنظور" إلى "الصوت السردي" و فصله عن "الصيغة" و في محاولته التوفيق بين السرديات البنوية و النقد السوسيولوجي لـ"بيير زيما" و استحضاره للوظيفة الجمالية في تقويم آليات اشتغال النص السردي . و مع أنه كانت لنا ملاحظاتنا النقدية لمنهجية "يقطين" فيما يتعلق بمحاولة التوفيق هذه و مواقف أخرى أثناء التحليل إلا أن ذلك لا يخل إطلاقا بقيمة مشروعه الرائد بغض النظر عن التوجه الايديولوجي الذي يتبناه في تفسير البعد الدلالي للنص كما يحاول أن يفعل في كتابه اللاحق "انفتاح النص" الذي عددناه متجاوزا لسياق دراستنا التي تعنى أساسا بالشعرية البنوية تحديدا.

و خلاصة القول إن دراستنا هذه هي محاولة للكشف عن جوانب الطرح النقدي للشعرية البنوية و منطلقها الابستيمولوجي في فهم الخطاب الأدبي و منهج تحليله سواء في نسختها الغربية أم في نسختها العربية ، مع ما بينهما من اتفاق في الكليات و اختلاف في التفاصيل .

المصادر و المراجع

المصادر و المراجع العربية:

1- إبراهيم، زكريا: مشكلة البنية ، بدون ط. ت. دار مصر للطباعة، القاهرة .

2-ابن إياس، محمد بن أحمد الحنفي ، بدائع الزهور في وقائع الدهور ،المجلد الأول ، المقدمة ، ط.ثانية ، 1982 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

3- أرسطو طاليس : فن الشعر ، الترجمة العربية و شروح الفارابي و ابن سينا و ابن رشد ، ترجمه عن اليونانية و شرحه و حقق نصوصه عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1953.

4-امبرت ، انريك اندرسون / مناهج النقد الأدبي ، ترجمة الطاهر أحمد مكي ، ط ثانية ، 1992، دار المعرف ، القاهرة .

5 -**ايغلتون ، تيري** : نظرية الأدب ، تر : ثائر ديب ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق 1995.

6-باقر الصدر، محمد: فلسفتنا، ط. الخامسة عشر، 1989، دار المعارف للمطبوعات، بيروت.

7-بارت ، رولان :التحليل النصي : تر: عبد الكبير الشرقاوي ، دار التكوين ، دمشق 2009.

8-بارت ، رولان :مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، تر : منذر عياشي ، ط. ثانية ،2002، مركز الإنهاء الحضاري ، حلب ، سوريا

9 - بارت ، رولان :نقد و حقيقة ، تر : منذر عياشي ، ط أولى ، مركز الإنهاء الحضاري حلب سوريا

10- بياجيه، جان : البنوية ، تر : عارف منيمنة و بشير اوبري ، ط . رابعة ، 1985 منشورات عويدات ، بيروت ، باريس .

11-برينتون ، كرين : تشكيل العقل الحديث ، تر : شوقي جلال الهيئة المصرية العامة للكاتب ، القاهرة 2004.

12-بريور ، ماري نوال غازي : المصطلحات المفاتيح في اللسانيات ، تر : عبد القادر فهيم الشيباني ، ط. أولى 2007 ، سيدي بلعباس ، الجزائر .

13-بروكر ، بيتر : الحداثة و ما بعد الحداثة " ،ترجمة عبد الوهاب علوب ، ط. أولى 1995، منشورات المجمع الثقافي ، أبو ظبي ، الإمارات العربية المتحدة .

14-بورا، موريس : الخيال الرومانسي ، تر : إبراهيم الصيرفي ، ط. 1977، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة .

15-بن ذريل ، عدنان : النص و الأسلوب بين النظرية و التطبيق ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،2000.

16-تشادويك، تشارلز : الرمزية ، تر : نسيم إبراهيم يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1992.

17-تليمة ، عبد المنعم : مقدمة في نظرية الأدب ، ط ثالثة 1983، دار العودة ، بيروت.

18-تودوروف ، تزفيطان : الأدب في خطر: تر : عبد الكبير الشرقاوي، ط. أولى ، 2007 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب

19- تودوروف ، تزفيطان: الشعرية : تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، ط. ثانية 1990.

20–تودوروف ، تزفيطان :مفاهيم سردية ، تر : عبد الرحمن مزيان ، ط. أولى 2005 ، منشورات الاختلاف، الجزائر .

21–توريريت ، بشير : الشعرية و الحداثة ، ط أولى 2008 ، دار أرسلان للطباعة و النشر و التوزيع ، دمشق، سوريا.

22–جاكبسون ، رومان :الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، تر : على حاكم صالح و حسن ناظم ، ط أولى 2002، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب .

23–جاكبسون ، رومان: قضايا الشعرية ، تر : محمد الولي و مبارك حنوز، ط أولى ، 1988، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب .

24–جاكسون ، ليونارد : بؤس البنوية ، تر : ثائر ديب ، ط. أولى 2001، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق .

25–جفرسون (آن) ، و روبي (ديفيد) : النظرية الأدبية الحديثة ، تر : سمير مسعود ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق 1992.

26–جوف ، فانسان : الأدب عند رولان بارت ، تر : عبد الرحمن بوعلي ، ط أولى 2004 ، دار الحوار للطباعة و النشر و التوزيع اللاذقية ، سوريا .

27–جينات ، جيرار : خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، ترجمة محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي و عمر حلي ، ط. ثانية 1997، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة .

28– جينات ، جيرار: عتبات ،ترجمة سعيد يقطين ، ط أولى، 2008، منشورات الاختلاف، الجزائر.

29–خوري ، أنطوان : مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية ، ط أولى ،1984، دار التنوير للطباعة و النشر بيروت .

30–ديكارت ، رينيه : مقال عن المنهج ، تر : محمود محمد الخضري ، ط. الثانية ، 1968، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر القاهرة .

31–ريكور، بول: من النص إلى الفعل ، تر : محمد برادة و حسان بورقية، ط، أولى، 2001، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية القاهرة .

32–ريكور، بول :الزمان و السرد، التصوير في السرد القصصي،الجزء الثاني ، تر : فلاح رحيم ، ط. أولى 2006، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت .

33– زيما، بيير ، النقد الاجتماعي ، ترجمة عايدة لطفي، ط.أولى ، 1991 ، دار الفكر ، القاهرة .

34– سلدن ، رامان : النظرية الأدبية المعاصرة ، تر: جابر عصفور ، دار قباء ، القاهرة، 1998.

35–سوسير، فردينان: محاضرات في الألسنية العامة ، ترجمة يوسف غازي و مجيد النصر ، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، الجزائر ،1986.

36–السيد إبراهيم : نظرية الرواية ، ط. 1998 ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة .

37–شولز ، روبرت: السيمياء و التأويل ، تر : سعيد الغانمي، ط. أولى، 1994، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت .

38–صدقي، عبد الرحمن : بودلير (الشاعر الرجيم) ،ط ثالثة ، دار المعارف القاهرة .

39–عبد السلام جعفر علي ،صفاء : هيرمينوطيقيا، تفسير (الأصل في العمل الفني) دراسة في الانطولوجيا المعاصرة ، منشأة المعارف ،الإسكندرية ، مصر، 2000.

40–عبد الوهاب، جعفر: البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشال فوكو، بدون ط. 1989، دار المعارف، القاهرة .

41–غولدمان ، لوسيان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية ، تر : بدر الدين عرودكي ، ط. أولى، 1993، دار الحوار للنشر و التوزيع ، اللاذقية ، سوريا .

42–فضل، صلاح : بلاغة الخطاب و علم النص ، ط. أولى، 1996، مكتبة لبنان ، ناشرون، بيروت و الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، القاهرة.

43–فضل، صلاح : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ط. أولى 1998، دار الشروق ، القاهرة .

44 فوكو، ميشال : الكلمات و الأشياء ، تر : مطاع صفدي ، سالم يفوت ، بدر الدين عرودكي ، جورج أبي صالح ، كمال اسطفان ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، 1990/1989.

45–قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ط. 2004، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

46–كامل، فؤاد : أعلام الفكر الفلسفي ، ط. أولى، 1993، دار الجبل ، بيروت

47–كالر ، جوناثان : النظرية الأدبية ، ترجمة رشاد عبد القادر ، ط. 2004، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

48–الكومي ، محمد شبلي : المذاهب النقدية الحديثة ، مدخل فلسفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،2004.

49–كوهن، جون: بنية اللغة الشعرية ، تر : محمد الولي و محمد العمري، ط. أولى ، 1986، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب .

50–الماكري ، محمد : الشكل و الخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، ط. أولى 1991، المركز الثقافي العربي ، بيروت، الدار البيضاء .

51–مج. المؤلفين : معالم الثقافة الأمريكية ، إعداد هينيج كوهن ، ترجمة نبيل راغب دون ط، ت ، دار المعارف ، القاهرة .

52– مج . من المؤلفين ، دراسات في النص و التناصية ، تر : محمد خير البقاعي ، ط ثانية ، 2004 ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، سوريا .

53– مج من المؤلفين،" طرائق تحليل السرد الأدبي " ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، ط. أولى، 1992، الرباط.

54– مج. من المؤلفين " القصة، الرواية، المؤلف " تر و تقديم ، د. خيري دومة ، ط. أولى 1997، دار شرقيات القاهرة .

55– المرزوقي جميل و شاكر جميل : مدخل إلى نظرية القصة ، بدون ط.ت. ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، و الدار التونسية للنشر.

56–المسدي ، عبد السلام : قضية البنوية . دراسة و نماذج ، ط.أولى ، 1991 ، وزارة الثقافة ، تونس.

57-موسى ، صالح بشري : نظرية التلقي ، ط. أولى، 2001، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب .

58-مونقانو، دومينيك : المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ، ترجمة محمد يحياتن ، ط. أولى 2005، منشورات الاختلاف، الجزائر .

59-ناظم ، حسن : مفاهيم الشعرية ، ط. الأولى، 1994، المركز الثقافي العربي، بيروت.

60-نوكس آ.: **النظريات الجمالية** : تر محمد شفيق شيا ، ط. أولى، 1985، منشورات بحسّون الثقافية ، بيروت.

61-هولنشتاين ، إيلمار ، رومان جاكسون والبنيوية الظاهراتية ، تر : عبد الجليل الأزدي ،ط. أولى 1999.، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب .

62-هوسرل، إدموند : الفلسفة علما دقيقا ، ترجمة محمود رجب ، ط. أولى، 2002، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة .

63-والاس ، مارتن : نظريات السرد الحديثة ، تر : حياة جاسم ، محمد بدون ط 1998، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، القاهرة

64-يقطين سعيد:انفتاح النص الروائي، ط ثانية 2001، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب .

65-يقطين سعيد :تحليل الخطاب الروائي (الزمن ن السرد ، التبئير) ، ط. ثانية 1997، المركز الثقافي العربي بيروت.

66-يوسف أحمد : القراءة النسقية ، سلطة البنية و وهم المحادثة ، ج 1، ط. أولى، 2003، منشورات الاختلاف ، الجزائر .

المراجع الأجنبية:

1- **Aquien, Michèle** : dictionnaire de poétique, librairie générale française 1993.

2- **Bourneuf, Roland** et **Ouellet réal** : l'univers du reman, P.U.F 3eme EDI, paris 1981.

3- **Chatman Seymour**, Story and Discours : Narrative structure in fiction and film, Ithaca and London, 1978, P.26

4- **De Saussure, Ferdinand**, cours de linguistique générale, Ed telantikit, bejaia 2000

5- **Ducrot, Oswald** et **Todorov, tzvetan** : dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Ed du seuil, paris 1972.

6- **Dufrenne, mikel** : le poétique, presses universitaires de France, E1, paris ,1963.

7- **Genette, Gérard** : figures III, Ed, du seuil, paris, 1972.

8- **Genette Gérard**، Nouveau discours du récit, Paris, Ed. du seuil, Collection poétique, 1983, p.49.

9- **Greimas (A-J)** : les relations entre la linguistique structurale et la poétique, UNESCO, paris, 1966.

10- **Proust, marcel** : a la recherche du temps perdu, édition en un volume, sous la direction de jean –yves tadié, Gallimard, paris, 1999.

11- **Tadié, jean –yves** : la critique littéraire au XX^{e} siècle, imprimerie bussiere, paris, 1998. Belfond, 1987.

12- **Troubetzkoy, Wladimir** : perspectives sur le XX^{e} siècle dans littératures comparée, Ed, 1^{e} presses universitaires de France, paris 1997.

المعاجم و الموسوعات :

1-برنس، جيرالد ، قاموس السرديات ، ترجمة السيد إمام ، ط.أولى ، 2003 ، ميريت للنشر و المعلومات ، القاهرة ، ص.56 .

2-راغب، نبيل : موسوعة النظريات الأدبية ، ط أولى ،2003، دار نوبار للطباعة القاهرة

3-زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ط أولى، 2002 مكتبة لبنان ناشرون بيروت

4-المعجم الفلسفي: مجمع اللغة العربية، ط 1983، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية القاهرة .

5-يوسف، محمد رضا: الكامل الوسيط (زائد)، مكتبة لبنان، بيروت 1997.

الدوريات :

1-ايغلتون ، تيري : مقدمة في نظرية الأدب ، تر : أحمد حسان ، مجلة كتابات نقدية، سلسلة شعرية تصدرها الهيئة العامة للقصور الثقافية، القاهرة 1991.

2-بوسنسكي (أ.م): الفلسفة المعاصرة في أرويا، تر : عزت قرني ، مجلة عالم المعرفة ، العدد 165 سبتمير 1992 المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت .

3-حمودة ،عبد العزيز : المرايا المحدبة ، من البنيوية إلى التفكيك ، مجلة عالم المعرفة، العدد 232، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب الكويت، 1998.

4-الخولي، يمنى طريف : فلسفة العلم في القرن العشرين ، مجلة عالم المعرفة، العدد 264، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 2000.

5-ستروك جون : " البنوية و ما بعدها " ، مجلة عالم المعرفة ، العدد 206 ، إصدار المجلس الوطني للثقافة و النشر و الآداب ، الكويت ، إصدار 1996.

6-مرتاض ، عبد الملك : في نظرية الرواية ، عالم المعرفة، العدد 240 ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، ديسمبر، 1998.

مواقع الانترنت :

1. Encyclopédia universalis, paris ,2004.
2. p. delbouille : prosodie dans « méthodes du texte » introduction études littéraires. www. books-google.com.
3. Eliane Escoubas, barthes, phénoménologie.
   www. presse-fr, revue, N°63, 1996.
4. J.M.Leard, http:// id erudit .org
5. Dictionnaire le litré (électronique) htt p:// code. google .com /p/.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة
الباب الأول : الشعرية البنوية ، المتصور و الأصول 1
الفصل الأول : مفـــهـــوم الشـــعـــريـة 2
1 – التطور الدلالي التاريخي للمفهوم 3
أ – عند أرسطو 3
ب – عند الجماليين الألمان 6
ج – عند الرومانسيين 6
د – عند الرمزيين 9
هـ - عند الشكلانيين 12
و –في النقد الجديد 23
2 – الشعرية البنوية في منظور أقطابها 29
أ – عند تودوروف 32
ب – عند جون كوهن 35
ج – عند جيرار جينات 42
3 – هل الشعرية نظرية في الأدب ؟ 46
4 – إشكالية المصطلح 52
أ – مصطلح غربي واحد و مقابلات عربية عدة 52
ب – الشعرية و النقد و التاريخ الأدبي 59
الفصل الثاني : الأصول المعرفية للشعرية البنوية 62
1 - الأصول الفلسفية ، من الظاهراتية الى البنوية 63
2 – الأصول اللسانية 81
أ – ثنائية اللغة و الكلام 83
ب - ثنائية الدال و المدلول 87
ج - ثنائية السكوني و التعاقبي 92
د - ثنائية التركيبي و الترابطي 96
3 – التصور البنوي للأدب 100
الباب الثاني : التطبيقات النقدية 119
الفصل الأول : شعرية "جيرار جينيت" في "خطاب المحكي" 120
1 - منهج "جيرار جينيت" في "خطاب المحكي" 121
2 – تحديد الجهاز المفاهيمي السردي 132

3 – مقولات الخطاب السردي 138
أ – الزمن 138
1 – الترتيب 139
2 – المدة 148
3 - التواتر..... 156
ب – الصيغة 160
1 – المسافة 162
2 – المنظور..... 167
ج – الصوت 171
1 – زمن السرد 172
2 – المستويات السردية 175
3 – الشخص 177
4 – وظائف السارد 180
5 – المسرود له 182
الفصل الثاني : شعرية "يقطين" في "تحليل الخطاب الروائي" 187
1 – منهج "يقطين" في "تحليل الخطاب الروائي" 191
2 – تحديد الجهاز المفاهيمي 194
3 – الزمن في الخطاب الروائي 211
4 – صيغة الخطاب 227
5 – الرؤية السردية في الخطاب الروائي 237
خاتـــمـــة 251
قائمة المراجع والمصادر 258
فهرس المحتويات 270

ملخص:

تتناول رسالتنا الموسومة بـ الشعرية البنيوية ، أصولها المعرفية و تطبيقاتها النقدية دراسة المقاربة البنيوية للأدب ، و تحديدا الجانب السردي . و قد قسمنا بحثنا إلى بابين ، باب نظري تناولنا فيه مفهوم الشعرية ، و تطورها الدلالي التاريخي ثم الأصول المعرفية المحددة في أصلين : فلسفي و لساني ثم باب تطبيقي إجرائي خصصناه لدراسة نموذجين تطبيقيين ، أحدهما غربي ، و يتعلق بـالناقد الفرنسي " جيرار جينيت " و الآخر عربي ، و يتعلق بالناقد المغربي : سعيد يقطين . ثم ختمنا الدراسة بمجموعة من النتائج

الكلمات المفتاحية:

الشعرية؛ البنيوية؛ النقد؛ السرد؛ الخطاب السردي؛ النص السردي؛ الدليل البنوي ؛ علم الأدب؛ النظرية الأدبية؛ جيرار جينيت؛ سعيد يقطين .