



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي - تبسة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

ميدان اللغة والأدب العربي

محاضرات في مادة أسلوبية النص النثري

مطبوعة مقدمة لطلبة السنة الأولى ماستر: لسانيات الخطاب

إعداد: الدكتور: رشيد سلطاني

أستاذ محاضر قسم أ

السنة الجامعية: 2022/2021



كلية الآداب واللغات
Faculty of Letters and Languages

مستخرج رقم 04

مستخرج من محضر المجلس العلمي رقم 04 بتاريخ 2022 /04 /27

بناء على محضر المجلس العلمي المنعقد بتاريخ السابع والعشرين من شهر أفريل لسنة ألفين و اثنين وعشرين برئاسة أ.د. قدور سلاط رئيس المجلس العلمي:

صادق أعضاء المجلس العلمي على التقارير الإيجابية لخبرة مطبوعة بيداغوجية، تقدم بها الدكتور رشيد «سلطاني موسومة ب: "محاضرات في مادة أسلوبية النص النثري"، موجهة لطلبة السنة الأولى ماستر، تخصص لسانيات الخطاب.



عنوان الماستر: لسانيات الخطاب

السداسي: الأول

الوحدة: الاستكشافية

المادة: أسلوبية النص النثري

الأرصدة: 1

المعامل: 1

محتوى المادة:

1- مدخل نظري

2- الأسلوبية والسيميولوجيا

3- الأسلوبية واللسانيات

4- مستويات التحليل الأسلوبي

5- الأسلوب ولاغة الرواية

6- اللغة والسلوب في الرواية

7- البنى الأسلوبية في الرواية

8- بلاغة الرواية

9- تعددية الأساليب في الرواية

10- الأسلوب والحوارية

11- التهجين

12- الأسلبة

13- الحوار الخالص

14- الرؤية كأسلوب

عنوان الماستر: لسانيات الخطاب

السداسي الثاني:

1- السرد الابتدائي

2- السرد من الدرجة الثانية

3- أساليب السرد

4- من زاوية المتكلم

5- من زاوية المخاطب

6- من زاوية الخطاب

7- توظيف الحكاية الشعبية

8- الشخصيات القصصية المؤسطرة

9- تعدد المستويات السردية

10- وظائف السرد المتضمن

11- لا مصداقية السارد

12- توظيف الضمائر

13- التكتيف وبناء العبارة

14- الانزياح

مقدمة

مقدمة

تشكل هذه المطبوعة مجموعة محاضرات في مادة أسلوية النص النثري، مقدمة لطلبة السنة الأولى ماستر، تخصص: لسانيات الخطاب، وفق مفردات المادة التي يتضمنها عرض التكوين لهذا التخصص، الذي ينتمي إلى ميدان اللغة والأدب العربي، والمؤهل من طرف وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.

وقد جاءت هذه المحاضرات وفق الترتيب الآتي:

- 1- مدخل نظري في مفهوم الأسلوبية، 2- الأسلوبية واللسانيات، 3- الأسلوبية والسيميولوجيا، 4- مستويات التحليل الأسلوبي، 5- الأسلوب وبلاغة الرواية، 6- بلاغة الرواية، 7- اللغة والأسلوب في الرواية، 8- البنى الأسلوبية في الرواية، 9- تعددية الأساليب في الرواية، 10- الأسلوب والحوارية، 11- التهجين، 12- الأسلبة، 13- الحوار الخالص، 14- الرؤية كأسلوب، 15- السرد الابتدائي، 16- السرد من الدرجة الثانية، 17- أساليب السرد، 18- من زاوية المتكلم، 19- من زاوية المخاطب، 20- من زاوية الخطاب، 21- توظيف الحكاية الشعبية، 22- الشخصيات القصصية المؤسطرة، 23- تعدد المستويات السردية، 24- وظائف السرد المتضمن، 25- لا مصداقية السارد، 26- توظيف الضمائر، 27- التكتيف وبناء العبارة، 28- الانزياح.

وقد سعت قدر الإمكان تحري المنهج العلمي الموضوعي في وصف وعرض هذه المفردات، وذلك بالاعتماد على مصادر ومراجع اهتمت بهذه المباحث، التي يغلب عليها طابع الجودة وكسر الأنماط السائدة في تحليل النصوص السردية عموماً والنص الروائي خصوصاً، مع التنويه إلى ندرة المراجع التي تتناول هذه المستجدات في توصيف ونقد الخطاب السردية عموماً والروائي خصوصاً لولا تلك الإسهامات التي تفضل بها بعض الباحثين المغاربة على غرار حميد لحمداني ومحمد أنقار ومحمد مشبال وجميل حمداوي، التي تسعى لإقامة صرح ما يسمى أسلوية الرواية وبلاغتها.

وفي الأخير أتمنى أن يجد الطالب ضالته في مادة أسلوبية النص النثري، والله من وراء
القصـد.

محاضرات السداسي الأول

المحاضرة 1: مدخل نظري في مفهوم الأسلوبية

سنحاول في هذا المدخل المنهجي الضروري البحث في ماهية الأسلوبية، حتى يتسنى لنا من خلال ذلك إثارة سؤال العلاقة بينها وبين اللسانيات من جهة، وبينها وبين السيميولوجيا من جهة أخرى، لأن البحث في مرجعيات العلوم المستجدة من الضرورات الاستيمية لتحديد ماهيتها، ومنها الأسلوبية التي تمثل عماد مادة أسلوبية النص النثري.

إن الأسلوبية « La Styistique »: علم موضوعه الأسلوب، نشأ بفضل مجهودات الفرنسي شارل بالي (Ch.Bally :1865-1947)، وذلك حينما أعاد الاعتبار للمهمش في درس اللساني السويسري، والذي نقصد به الكلام " La parole"، الذي لا يصلح من منظور دوسويسير أن يكون موضوعا للعلم اللساني؛ لأنه فردي متغير، والمتغير لا يسمح بالمعينة لاستنتاج قانون يضبطه، أو لأن الكلام - كما يقول جميل حمداوي-: « فعل حر فردي منعزل، من الصعب دراسته وتجريده وتصنيفه، على عكس اللغة، فهي ظاهرة اجتماعية وثقافية تتسم بالثبات، ويمكن رصدها بشكل لائق صوتيا، وصرفيا، ودلاليا، وتركيبيا»¹ لذلك أقصي من مجال درس اللساني الحديث، ليعيد له شارل بالي الاعتبار ويجعله موضوعا لعلم جديد أطلق عليه مصطلح «La Styistique» الذي تُرجم إلى الحقل الثقافي العربي بعدد من المقابلات، أشهرها: الأسلوبية، الأسلوبيات، علم الأسلوب.

ويعتبر كتاب شارل بالي الموسوم بـ: "في الأسلوبية الفرنسية" كتابا تنظيريا وتطبيقيا في الآن نفسه لآرائه الأسلوبية، إذ يرى - كما يقول الباحث محمد الأمين شيخة- بأن الأسلوبية: هي « البحث الذي يعنى بدراسة قضايا التعبير عن قضايا الإحساس والكلام، وهي بذلك تدرس

¹ جميل حمداوي: الأسلوبية والسوسولوجية، صحيفة المثقف، ع 5154، 2020/10/05. متاح على شبكة الأنترنت. تاريخ الزيارة: 2020/10/15، الساعة: 12:44.

وقائع التعبير اللغوي من جهة مضامينها الوجدانية»¹. وهو بهذا « يريد إقامة أسلوبية الكلام بصفة عامة، وليس أسلوبية الآثار الأدبية»².

هذا وقد ميّز جون ماري شايفر داخل الأسلوبية، باعتبارها حقلا معرفيا مستقلا، بين اتجاهين كبيرين:³

• **الاتجاه الأول: أسلوبية اللغة:** أي وجود وجرّد العلامات المتغيرة الخاصة بلغة معطاة:

أسلوبية فرنسية، أسلوبية ألمانية، أسلوبية إنجليزية. وضمن هذا الاتجاه تتموقع أسلوبية شارل بالي.

• **الاتجاه الثاني: أسلوبية أدبية:** تهتم بتحليل المصادر الأسلوبية المفترضة الخاصة بالتطبيقات الأدبية، وتحاول رصد الانزياحات عن معايير اللغة الجمعية، خاصة وأن الأسلوب الأدبي مدرك كفردية مقابلة للمعايير الجماعية، مصداقا لقول كارل فوسلر (K. Vossler): "الأسلوب هو الاستعمال اللساني الفردي في مقابل الاستعمال الجماعي"، ولقول ليوسبيتزر تلميذ فوسلر: " يجب أن يوجد قانون وئام بين الروح وكاتب الأسلوب".

وهكذا من خلال هذه المعاينة السريعة لمفهوم الأسلوبية نصل إلى نتيجة وهي أن الأسلوبية علم مستجد ظهر بعد ظهور علم اللسان يجعل من الكلام المهمش والمقصى من الدرس اللساني موضوعه الخاص، كيفما كانت طبيعة هذا الكلام؛ التواصل العادي المستعمل في السياق الاجتماعي، أو الأدبي الجميل الذي ينتجه الأدباء على مختلف أنواعه وأجناسه.

¹ محمد الأمين شيخة: الأسلوبية (علم الأسلوب) بين النظرية والتطبيق، موقع جامعة الأمة العربية.

² جون ماري شيفر: الأسلوبية، تر: عبد الرحمان مزبان، مجلة "مسارب" الإلكترونية، massareb.com. تاريخ الزيارة: 2020/10/15، الساعة: 13:20.

³ ينظر: المرجع نفسه، تاريخ الزيارة: 2020/10/15، الساعة: 13:20.

المحاضرة 2: الأسلوبية واللسانيات

تقتضي بنية العطف " الأسلوبية واللسانيات" البحث في العلاقة المعرفية بين علم الأسلوب من جهة، وعلم اللسان من جهة أخرى، لذلك سوف نخصص هذه المحاضرة، التي تعتبر مدخلا لمادة أسلوبية النص النثري، لعرض هذه العلاقة، والفصل بشأنها؛ فهي علاقة تداخل؟ أم علاقة تضاد وتناقض؟

وعلى الرغم من أن الأسلوبية، باعتبارها علما وصفيا، قد نشأت في خضم الدرس اللساني الحديث إلا أن ذلك لا يعني بالضرورة أن تكون تابعة له تبعيةً كليةً في الموضوع والمنهج والمصطلحات ومفاهيمها، بل نجد بشأن هذه العلاقة جدلا بين المتخصصين في هذا المجال. **الرأي الأول:** يمثله رومان ياكوبسون، يرى بأن الأسلوبية فرع لساني، الأمر الذي حمله على مطالبة الأسلوبية بمعرفة حقيقية بخصائص الفن الأدبي، كما طالب الناقد الأدبي أن يكون على دراية بحقول الدراسات اللسانية الحديثة، ويقف على نتائج أبحاثها المعاصرة، يقول في هذا الصدد: " إن اللغويين الذين يغامرون اليوم بدراسة اللغة الشعرية يجب عليهم أن يواجهوا اعتراضات نقاد الأدب الذين ينكرون عليهم حق دراسة مسائل الشعر، ويقبلون -على الأكثر- بأنه يمكن لللسانيات أن تكون مساعدة للشعرية، وتقوم هذه الممنوعات والقيود على فكرة مسبقة تُجوّزت منذ زمن وتقتضي بإبعاد دراسة مختلف الوظائف اللفظية من حقل اللسانيات، أو تقتضي بحصر هذا الحقل في الوظيفة المرجعية وحدها".¹

كما يرى جاكوبسون أن الدراسات اللسانية الحديثة لم تعد تقتصر على دراسة الجملة بل وسعت من مجال دراستها لتشمل كذلك النص، ويرى أنه من المثير حقا أن يكون هناك نقاد يعدّون التحليل الدلالي للقصيدة جريمة، ويقرر أنه إذا أثارت القصيدة مسائل تُجاوِزُ نسيجها اللغوي فإن اللسانيات توفر أدوات اقتحامها، عن طريق ولوجها دائرة السيميائيات الرحبة التي تعد اللسانيات فرعا منها، وهو بذلك يريد أن يجعل من الأسلوبية أو الشعرية فرعا من اللسانيات، انطلاقا من استفادتها من أدواتها الإجرائية في تحليل النصوص الأدبية. ومن ثم

¹ رومان ياكوبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1983، ص77.

يبدو لنا- كما يقول جان ماري كلينكينبرغ- أن " تاريخ الأسلوبية في هيئة حلقة؛ فبعد أن تم تصويرها كمادة لسانية، نزلت تدريجياً إلى اتخاذ الأدب موضوعاً لها، مستعيرة عند الاقتضاء بعض الخصائص التقليدية للخطاب المنتج على هذا الأدب، لتفضي إلى شعرية حريصة على أن تكون علماً لغوياً قائماً بذاته، مثلما عبر عن ذلك رومان جاكبسون (Roman Jakobson) في صيغة مذهشة"¹.

الرأي الثاني: يمثل الباحث الأسلوبية ستيفن أولمان الذي يقف موقفاً مناهضاً لموقف ياكوبسون، إذ يذهب إلى أن الأسلوبية لا يمكن أن تكون فرعاً من اللسانيات بل هو علم خاص مواز لللسانيات، يبحث في الظواهر اللغوية نفسها لكن من وجهة نظره الخاصة، على الرغم من أن الأسلوبية تستعمل الأدوات اللسانية في عملية التحليل، غير أنها تختلف عنها في الهدف الذي يتمثل في رصد القوة التعبيرية للأسلوب.²

من خلال هذين الرأيين نستطيع أن نستنتج أن العلاقة بين الأسلوبية واللسانيات هي علاقة منهجية بحثية من خلال استعارة الأسلوبية مناهج وإجراءات البحث اللساني على الرغم من الاختلاف في الموضوع والأهداف الناتج عن الاختلاف في الرؤية.

¹ جان ماري كلينكينبرغ: من الأسلوبية إلى الشعرية، تر: فريدة الكتاني، الرابط:

http://www.aljabriabed.net/n15_12faridakettani.htm، تاريخ الزيارة: 05 ديسمبر 2020، الساعة 20:37.

² ينظر: ستيفن أولمان: "Psychologie et stylistique"، ضمن Journal de psychologie، أبريل- يونيو 1953، ص 143.

وينظر كذلك: صلاح فضل، علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، منشورات دار الأفق الجديدة، بيروت، ط1، 1985، ص

المحاضرة 3: علاقة الأسلوبية بالسيمولوجيا

يعود الاهتمام الذي أولته الأسلوبية للسيمولوجيا، ودورها في الكشف عن الجوانب الخفية في النص الأدبي إلى المدرسة اللسانية السلوكية الأمريكية التي يتزعمها بلومفيلد، سيرا على هدى المدرسة السلوكية في علم النفس التي يتزعمها واطسون، انطلاقاً من مبدأ المثير والاستجابة لبافلوف، حيث ترى هذه المدرسة اللسانية أن النص يؤثر على القارئ من ناحية وعلى رد الفعل الذي يحدثه المتلقي من جهة أخرى.

وبعد ميشال ريفاتير من أشهر الأسلوبيين الذين تأثروا برؤية هذه المدرسة، حيث يرى أن الأسلوب قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ، عن طريق إبراز بعض عناصر الكلام، وإرغام القارئ على الانتباه إليها، بحيث إن غفل عنها شوّه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تتميز به، بما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز، فالمهم، إذن، في الدراسة الأسلوبية هو ملاحظة ما يتولد عن الرسالة أو النص من ردود فعل لدى القارئ أو المتلقي.¹

ويؤكد جورج مولينييه أن ريفاتير أكثر من ركّز في تنظيره الأسلوبي على المتلقي، وعلى أهمية التأثير عند القراءة، من حيث هو منبّه لعمل تمييزي وتفسيري لواقع أدبي.²

ويذهب بسام بركة إلى أن الوحدة الأساسية التي تعمل الأسلوبية على دراستها هي المفردة، والتي أطلق عليها سوسير مصطلح العلامة، التي تتكون حسب منظوره من وجهين متلازمين: الدال والمدلول، أي الشكل الصوتي والمفهوم؛ ففيما يتعلق بالصوت تهتم الأسلوبية بالتكرار المعبر لبعض النغمات، والسمات الصوتية، والنبرات المميزة، والتراكيب الإيقاعية، أما بالنسبة للمدلول فلا بد من التمييز بين النواة الدلالية والقيم الإيحائية، ولا تكوّن كل هذه المظاهر هدف الأسلوبية وحقلها إلا من خلال عملها ضمن السياق النصي.³

¹ ينظر: بلال سامي إحمود الفقهاء: سورة الواقعة دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، إشراف: عثمان مصطفى الجبر، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشرق الأوسط، 2012/2011، ص 18.

² ينظر: جورج مولينييه: الأسلوبية، تر: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 2، 2006، ص ص: 88 - 89.

³ بسام بركة: مقدمة المترجم ضمن كتاب: الأسلوبية، لجورج مولينييه، المرجع السابق، ص ص: 10 - 11.

ويميز جورج مولينييه -كما يقول بسام بركة- في تحليله الأسلوبي بين نوعين من الدلالة: الدلالة الذاتية (dénotation)، والدلالة الإيحائية (connotation)، ويضرب لنا بسام بركة مثلا بلفظة بترول التي تعني في دلالتها الذاتية الاستفادة من المعاجم: زيت للوقود والاستصباح، يستتبط من بعض أجواف الأرض، أما دلالاتها الإيحائية فهي مختلفة باختلاف المجتمعات والثقافات؛ فهي تعني: الغنى والثروة والمال الوفير (الذهب الأسود)، كما تعني الهدر، الثروة القومية الضائعة، الشعب العربي المبدد والمبدد، وهو معنى لا يوجد في المعجم بل نستتبطه من خلال السياق الذي استعملت فيه هذه المفردة.¹ وهذه الدلالة الإيحائية هي الهدف الذي يسعى إليه المحلل الأسلوبي،² يقول مولينييه: "أما المكون الإيحائي فإنه هو الذي يعد الأكثر نفعاً، فهذا الكمّ المتماusk من القيم المضافة الذي يمثله يُدرك ككتلة من القيم المختلفة، وهذه هي أهم تلك القيم التي لا تقوم في الغالب بدورها كلها معا... إن الأدبية تعطي أكبر الأهمية النسبية للقيم الإيحائية على حساب القيم الذاتية".³

أما التزاوج الصريح للأسلوبية مع السيمائية فيمكن أن نجد -كما يقول الباحث علي حسين يوسف- صدها واضحا في دراسات (بليث) فلطالما أكد هذا الأخير على تداولية الصور البلاغية وقياس درجة انزياحها لمعرفة مدلولاتها الجديدة على مستوى التراكيب أو الدلالة أو على مستوى المسافة بين المنشئ والمتلقي.⁴

فمن خلال ما سبق يتضح لنا الجسر الرابط بين الأسلوبية والسيمولوجيا، وهي علاقة الفرع بالأصل، من خلال الاهتمام بالدلالات العميقة في الخطاب بدل الاكتفاء بالمعاني السطحية.

¹ بسام بركة: مقدمة المترجم ضمن كتاب: الأسلوبية، لجورج مولينييه، المرجع السابق، ص ص: 11 - 12.

² المرجع نفسه، ص ص: 12 - 13.

³ جورج مولينييه: الأسلوبية، تر: بسام بركة، المرجع السابق، ص ص: 194 - 195.

⁴ ينظر: علي حسين يوسف: النص ومستويات التحليل الأسلوبي، متاح على الرابط:

<https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=406175>، تاريخ الزيارة: 2020/12/06، الساعة:

وفي ختام هذا النقاش ندرك أن الأسلوبية هي علم يهتم بالبنى الأسلوبية للنص الأدبي، نشأت في رحم الدرس اللساني الحديث، مستفيدة من مناهجه وإجراءاته، متعاطفة تعاطفا كبيرا مع السيميولوجيا من خلال عدم الاكتفاء بظاهر العلامة معزولة عن سياقها التعبيري، بل تجاوزها إلى الدلالات الإيحائية التي تتولد من خلال انخراط العلامة في منظومة أسلوبية.

المحاضرة 4: مستويات التحليل الأسلوبي

بعد أن بحثنا في مدخل هذه المحاضرات عن ماهية الأسلوبية وعلاقتها بعلم اللسان من جهة، وبعلم العلامات من جهة أخرى، فإننا سنخصص هذه المحاضرة للبحث في مستويات التحليل الأسلوبي باعتباره من مناهج تحليل الخطاب الأدبي التي سمحت بجني كثير من ثمار الأدبية.

المقصود بمستويات التحليل الأسلوبي مستويات البنية الكلامية التي يستهدفها المحلل الأسلوبي، سواء على مستوى المحور النظمي والذي يُسمى كذلك بالمحور التوزيعي أو محور التركيب من جهة، ومن جهة أخرى على مستوى المحور الاستبدالي الذي يسمى كذلك محور الاختيار.

نستطيع على المحور النظمي/ التوزيعي/ التركيبي، الذي يقوم بدوره التنظيمي والمكثف- كما يقول جورج مولينييه- أن نميز بين ثلاثة مستويات أسلوبية، هي:

1- المستوى الصوتي: يتم فيه تحليل الصوت اللغوي وفق منهجية مضبوطة تبدأ بدراسة الصوت في استعماله العادي ثم دراسة التغيرات التي تطرأ عليه ضمن النسق الأدبي، من خلال التركيز على ظواهر مهمة في الخطاب الأدبي: كالوقف والنبر والمقطع والتنغيم والتقفية، بما يفيد في فهم أسلوب معين.¹

2- المستوى الصرفي: في هذا المستوى يهتم الأسلوبي ببنية المورفيمات التي يستخدمها الكاتب، كما يهتم بالصيغ الاشتقاقية وتأثيرها على الفكرة، والمصاحبات اللغوية التي تحضر قسراً حينما تحضر ألفاظ أخرى.²

3- المستوى النحوي/ التركيبي: يركز فيه المحلل الأسلوبي على بنية الجملة في الخطاب الأدبي، ودراسة هذا المستوى مهمة جداً وفارقة في تحديد فرادة كاتب ما، وفيه يتم عادة دراسة: طول التركيب وقصره، وهذا ما يسميه البلاغيون العرب القدامى بالإطناب والإيجاز، والمساواة

¹ ينظر: عبده الراجحي: علم اللغة والنقد الأدبي، مجلة فصول في النقد، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ع2، 1981، ص 116.

² ينظر: بلال سامي إحمود الفقهاء: سورة الواقعة دراسة أسلوبية، مرجع سابق، ص 25.

وهي التوسط بينهما¹، دراسة أركان التركيب، دراسة الروابط أو ما يسمى بأدوات الاتساق، ترتيب عناصر التركيب (التقديم والتأخير). وتعتبر نظرية النحو التوليدي والتحويلي لتشومسكي رافداً منهجياً مهماً للمحلل الأسلوبي في دراسة هذا المستوى الأسلوبي.²

أما على المحور الاستبدالي، فيتم الاختيار بين عدد من المفردات التي تتكون من وحدات متعادلة من حيث البناء، وبالتالي تأمين دوره الانتقائي بطريقة إضافية.³ أي أننا ضمن هذا المحور ندرس المستوى المعجمي والدلالي في النص الأدبي.

وتلتقي البنيوية مع الأسلوبية في دراسة هذه المستويات، لكن مع فارق بين الدراستين؛ يتمثل في أن الدراسة الأسلوبية لهذه المستويات تهدف إلى الوصول إلى سمات الأسلوب الذي يميز النص المدروس، أما الدراسة البنيوية لهذه المستويات فإنها تهدف إلى الكشف عن العلاقات الداخلية التي تربط بين عناصر النص الأدبي بمعزل عن السياق الخارجي، إذ إن معرفة هذه العلاقات كفيلة بمعرفة آليات تكوين بنية النص.⁴

¹ ينظر: يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2007، ص 126 - 138.

² ينظر: بلال سامي إجمود الفقهاء: سورة الواقعة دراسة أسلوبية، مرجع سابق، ص: 24 - 25.

³ جورج مولينييه: الأسلوبية، تر: بسام بركة، مرجع سابق، ص 87.

⁴ ينظر: علي حسين يوسف: النص ومستويات التحليل الأسلوبي، متاح على الرابط:

<https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=406175>، تاريخ الزيارة: 2020/12/06، الساعة:

المحاضرة 5: الأسلوب وبلاغة الرواية

إن التأمل في هذا العنوان المثير " الأسلوب وبلاغة الرواية"، يثير سؤالاً مهماً ألا وهو ما علاقة الأسلوب ببلاغة الرواية؟ وهل للرواية بلاغة خاصة بها تتميز بها عن بلاغة الشعر والخطابة وغيرها من الفنون الأدبية التي ألفنا علاقتها بالبلاغة؟ سنتكئ في الإجابة عن هذه الإشكالية على أطروحة حميد لحداني في مبحث الأسلوب وبلاغة الرواية الذي عنون به أحد فصول كتابه "أسلوبية الرواية". انطلق حميد لحداني في بناء توليفة بين الأسلوب وبلاغة الرواية من نقد مقولتين يرى بأنهما تركتا تأثيراً سيئاً عند تطبيقهما في نقد الرواية، وهما:

الأولى؛ مقولة الأسلوب هو الكاتب،
والثانية؛ أن جمالية اللغة الأدبية تأتي من القدرة على خلق الصور خصوصاً صور الاستعارة.¹

وبعلل حكمه النقدي السالف الذكر بأن المقولة الأولى صالحة وصادقة بالنسبة للشعر الغنائي لأن لغته لغة فردية وهي لغة الشاعر دون غيره يعبر بها عن كينونته الخاصة، بينما لغة الرواية وبخاصة الرواية الديالوجية هي ملتقى لأساليب متعددة، وما الكاتب إلا منظم لهذه الأساليب من خلال خلق حوار بين هذه اللغات لتشكيل صورة اللغة يعبر بها عن تصوره الخاص، فالرواية كما يقول لحداني مثل المسرح تعطي الفرصة لذوات أخرى لتعرض نفسها بأمزجتها المختلفة وأساليبها المتميزة، ومن الطبيعي أن تكون هذه الأساليب المستخدمة مختلفة عن أسلوب كاتب الرواية الخاص.²

من هذا المنطلق يستنتج الباحث حميد لحداني المفهوم الآتي لأسلوب الرواية بقوله: "ولهذا يمكن القول بأن أسلوب الرواية ليس له في الواقع طبيعة أسلوبية بل هو على الأصح ذو

¹ ينظر: حميد لحداني: أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص 53.

² ينظر: حميد لحداني: أسلوبية الرواية، ص ص 53-54.

طبيعة مفهومية".¹ والمقصود بهذا أن أسلوب الرواية ليس شكليا بل مضمونيا من خلال تصويره لتصورات ورؤى مختلفة للعالم لا تقصد هي نفسها لذاتها ولكن بالأساس إلى الدلالات التي تنشأ عن العلاقات القائمة بينها.²

ولتوصيف أسلوبية الرواية الدIALOGية يقترح حميد لحداني أن ندرس طبيعته الكنائية من جهة وطبيعته الاستهارية التمثيلية من جهة أخرى، وتوضيح ذلك كالآتي:

1- الأسلوب الكنائي للرواية:

يعتبر الباحث حميد لحداني أن مبحث الكناية كان يمكن أن يكون مدخلا مهما لدراسة الفنون التمثيلية غير أن ذلك لم يحدث لاقتصار البلاغة على النظرة الجزئية لهذا النوع من التصوير البياني من خلال التركيز على العبارة النثرية الواحدة أو الأبيات الشعرية القليلة. غير أن رومان ياكوبسون نبه إلى العلاقة الوثيقة القائمة بين الكناية والفنون القصصية الواقعية من خلال طبيعة النظام اللساني المؤسس على التركيب والاختيار هذا الأخير الذي يتيح للمتكلم خلق الصور وبخاصة الاستعارية القائمة على علاقة المشابهة، والأول يؤدي إلى خلق الصور الكنائية القائمة على علاقة المجاورة.³

الفنون القصصية تتضح فيها غلبة الكناية، فكاتبها إذ يختفي على مستوى العبارة فإن حضوره يقوى على مستوى البناء الكلي للنص، على عكس الشاعر الغنائي التقليدي الذي يقوم بتكثيف حضوره على مستوى العبارة على حساب حضوره على مستوى البناء الكلي للنص بخلاف الشاعر الحديث الذي يجعل القصيدة الغنائية الحديثة بوحدتها العضوية والموضوعية تقترب من البناء القصصي.⁴

ويقول لحداني أن ياكوبسون بصدد حديثه عن الفن السينمائي واعتبار أدواته الأساسية (الأشياء وأشخاص العالم) هي علامات ودلائل (singes) فإنه قد لامس فهم الطابع التمثيلي

¹ حميد لحداني: أسلوبية الرواية، ص 54.

² ينظر: حميد لحداني: أسلوبية الرواية، ص 54.

³ ينظر: حميد لحداني: أسلوبية الرواية، ص 55.

⁴ ينظر: حميد لحداني: أسلوبية الرواية، ص 57.

العام للفن الحكائي عموماً، وهو ما يعضد رؤيته وتصوره الخاص بأن الروائي يتعامل مع الأشياء والأشخاص بواسطة اللغة كرموز وعلامات تخضع لحبكة عامة ينسج المبدع خيوطها في خفاء تماماً كما يحدث في عملية المونطاج/ التركيب.

ولتوضيح السمة الكنائية لأسلوب الحكّي عموماً والروائي خصوصاً يقول حميد لحمداني: "إن الشخصية في الحكّي هي مجموع ما يقال عنها باللغة بالإضافة إلى ما تفعله وما تقوله- كما هو أيضاً مرسوم باللغة- ولذلك فمجموع المتن اللغوي الذي تأتلف عناصره من أجل رسم الصورة الكاملة للشخصية يتحول بدوره إلى دليل أسمى من الدلائل اللغوية المكونة للجمل. وهكذا يتفاعل هذا الدليل الأسمى مع الدلائل المماثلة له لكي يكون أداة في يد المبدع القصصي للتعبير عن أفكاره الخاصة بطريقة ضمنية تلعب فيها الكناية دوراً حاسماً. والكناية المقصودة هنا ليست هي تلك التي تنشأ بين عناصر الدليل الأسمى أي بين الكلمات أو حتى بين الجمل بل هي تلك التي تنشأ عن تفاعل الدلائل الأسمى نفسها مع بعضها البعض، لأن النص القصصي سواء أكان سينمائياً أم روائياً في حاجة إلى تأويل، أي إلى ضبط مدلول الرسالة المحددة التي يراد التعبير عنها ضمناً من خلال تفاعل تلك الدلائل".¹

2- الاستعارة التمثيلية والحكي:

يستهل لحمداني مناقشة الاستعارة التمثيلية في الحكّي بقوله: "يبدو لنا أن السينما والفن القصصي لا يمكن أن يكونا استعاريين على مستوى النص ككل، إلا بمعنى من المعاني أي أن تكون الاستعارة تمثيلية، وهكذا لا نعتقد أن الكناية وحدها هي التي تهيمن على الفنون القصصية الواقعية".²

بل ويعتبر لحمداني أن الاستعارة التمثيلية "أكثر دلالة من الكناية على خصوصية الحكّي إذا ما نظرنا إلى أهمية التحديد الذي وضعه البلاغيون لهذا المصطلح".³ ذلك أن المشابهة بين

¹ حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، المرجع السابق، ص 58.

² حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، ص 59.

³ حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، ص 59.

المستعار منه والمستعار له ليست قائمة في وجه شبه واحد بل في أوجه متعددة، غالبا ما تكون متعلقة بحادثة أو موقف، أي بحالة من الحالات.¹

وللتوضيح يقدم لنا الباحث مثلا عبارة عن مقطع شعري أين يمثل فيه الشاعر مدينة روما كجبار مرتج في حاجة إلى من يدعمه ليتجنب السقوط:

" هذا الجبار المخيف الذي يريزح العالم تحت وطأته،

في اعتصاره العالم أضحى هو ذاته في ارتجاج

نحو انهياره يمضي

ولدعم هامته - ضد العاصفة - يطلب يدي"²

يلق الباحث على هذا المقطع الشعري قائلا: " إنها في الواقع صورة استعارية تمثيلية

تقوم على سلسلة من أوجه الشبه بين المدينة وهذا الجبار المخيف الذي يعتصر العالم ويميل

نحو الانهيار مع ذلك، ويطلب في ذات الوقت يدا تدعمه في مواجهة العاصفة. والغاية من هذه

السلسلة من أوجه الشبه هي خلق صورة كلية أو حالة عامة يراد توضيحها بالنسبة للموضوع

الرئيسي، وهو هنا حالة مدينة روما".³

ويقدم لنا كذلك مثلا قصصيا يتمثل في حكاية النملة والصرصور التي تتألف من

الوحدات الدلالية الآتية:

1- النملة تعمل طول الصيف في جمع الحبوب.

2- الصررار يقات من حبوب الصيف ويغني ويمرح.

3- النملة تدعو الصررار إلى التعاون من أجل كنز الحبوب لفصل الشتاء

4- الصررار يسخر من النملة ويرفض التعاون معها بحجة أن الخير وفير وأن الوقت

وقت مرح وليس وقت عمل.

¹ ينظر: حميد لحداني، أسلوبية الرواية، ص 59.

² بيير فونتاني، صور الخطاب، نقلا عن: لحداني، أسلوبية الرواية، ص 60.

³ حميد لحداني: أسلوبية الرواية، ص 60.

5- يأتي فصل الشتاء ولا يجد الصرار ما يقتاتة فيمضي منكسرا يطلب قوتا من النملة غير أن النملة تذكره بدعوتها إياه وترفض طلبه.

6- يندم الصرار على حماقته ويعي جيدا أن النملة كانت على صواب.

ويعلق على هذا المثال قائلاً: " إن بطلي هذه القصة مستعاران لأداء دور تمثيلي عناصره

الدلالية الأساسية هي: الرخاء، العمل، الشدة، الكسل. والقصة هي عبارة عن استعارة تمثيلية كبرى... استعملت في غير ما وضعت له، والقرينة المانعة لذلك أن النملة والصرار لا يمكن أن يجري بينهما مثل هذا الحوار الموسوم بخصائص إنسانية، لذلك لا بد من البحث عن المقصود من ذلك كله".¹ وهكذا يجب أن يقرأ النص الروائي من خلال التأويل الذي يجب أن يكون ممكناً.

¹ حميد لحمداني: أسلوبيّة الرواية، ص ص 60-61.

المحاضرة 6: بلاغة الرواية

تمهيد

لعل الإجابة عن سؤال البلاغة والرواية من الصعوبة بمكان لأننا سنتقحم مركبا صعبا يسمى الرواية من جهة والبلاغة من جهة أخرى، ثم علاقة البلاغة بالرواية كما ينطق به عنوان هذه المحاضرة، ولعل مكن هذه الصعوبة كما يقول الباحث محمد أنقار، يعود إلى سببين: أولهما: "يتجلى في العنوان ذاته، فما من شك في أن الجمع بين البلاغة و الرواية سيحيلنا لا محالة على عوالم ثقافية غير مألوفة في بيئتنا النقدية العربية المعاصرة، فالأصل عندنا هو بلاغة الشعر، وفي أحسن الأحوال بلاغة بعض الشواهد النثرية، أما السرد في حد ذاته فلا يكاد يوحي بأجواء جميلة قد تحفز على استخلاص قيم ومظاهر بلاغية مثيرة".¹

أما السبب الثاني: كما يقول محمد أنقار: " فيتمثل في تحقيق معرفة نسبية بحجم وطبيعة تعامل نقدنا العربي مع الآراء والتطبيقات التي تضمنها كتاب "بلاغة الرواية" لواين بوث، إذ يبدو أن نقدنا قد اهتم بآراء بوث في سياق اهتمامه بإنجازات وتطبيقات بارث وتودوروف وباختين وياشلار وجنيت وإيزر وياوس، وغيرهم من أعلام البنيوية والشكلية والتلقي، أما من حيث حجم التعامل فثمة إشارات عديدة وأساسية إلى مقال بوث الشهير "المسافة ووجهة النظر Distance and point of view" سواء في صيغته المفردة أو الصيغة التي ورد بها ضمن كتاب بلاغة الرواية أو في محاولة ترجمته، بيد أن حجم هذا التعامل قد بلغ أوجه عندما ظهرت الترجمة العربية لكتاب بوث بعنوان بلاغة الفن القصصي في سنة 1994".²

وعلى الرغم من الصعوبات السالف ذكرها لا بأس من الاقتراب من هذه الإشكالية حتى

ندللها للقارئ والطالب معا.

¹ محمد أنقار: بلاغة الرواية- واين بوث أنموذجا-، مقال متاح على الرابط:

https://www.aljabriabed.net/n41_09ankar.htm، تاريخ الزيارة: 2020/12/12، الساعة: 14:00.

² محمد أنقار: بلاغة الرواية- واين بوث أنموذجا-، مقال متاح على الرابط:

https://www.aljabriabed.net/n41_09ankar.htm، تاريخ الزيارة: 2020/12/12، الساعة: 14:00.

1- بلاغة الرواية عند واين بوث:

حينما نطلق مصطلح بلاغة الرواية فإننا بطبيعة الحال نتجه مباشرة صوب ما كتبه واين

بوث (W. Booth) في هذا الموضوع بالارتكاز على مقال لمحمد أنقار بعنوان: " بلاغة

الرواية: واين بوث أنموذجا"، يقول محمد أنقار: " يمثل كتاب واين بوث حول بلاغة

الرواية Rhetoric of Fiction مناسبة فريدة من تلك المناسبات حيث يقدم هذا الباحث اجتهادا

بلاغيا معاصرا يخص الرواية بصفة أساسية، وأظن أنها فرصة فريدة ما دام عنوان الكتاب قادرا

وحده على إحداث رجة في عقلنا النقدي. وربما من أجل هذه الفرادة... سنقدم على عملية

التبسيط المشار إليها آنفا".¹

وفي تحليله للعلاقة الجدلية بين الرواية من جهة والبلاغة من جهة، يذهب محمد أنقار

إلى أن البلاغة بكل أبوابها واجتهادات الباحثين حولها، يمكن إرجاعها إلى ثلاث حالات كبرى،

هي:²

أ- الحالة الأولى (بلاغة التفصيل أو التفاصيل): وهي التي تهتم بدراسة أو تأمل أو

تأويل الظواهر البلاغية الجزئية من حيث تقسيم البلاغة مثلا إلى بيان ومعان وبديع، أو من

حيث تتبعها للأطراف المكونة للتشبيه والكناية والاستعارة، أو دراستها للأحوال الجمالية أو

الدلالية للألفاظ والصور والصيغ، ويشكل التفصيل البلاغي (Détail) هاجسا مؤرقا لأصحاب

هذه الحالة، لذلك يتم التركيز على الأمثلة البلاغية الجزئية، وأبيات الشواهد الشعرية، والأقوال

السائرة، والأمثال، والجمل الحكيمة أو المتداولة، مثلما هو شائع في كتب النحو والمنطق، أما

الاحتفاء بالتصورات الكلية أو البناء العام للنصوص أو مجموع دلالتها الجمالية والمعنوية فلا

يكاد يمثل غاية أساسية لدى أصحاب هذا النمط.

غير أن البلاغة قد تخرج أحيانا عن نطاق التفاصيل الضيقة إلى مجال أرحب تواجه

خلاله تفاصيل من نوع آخر تختص بمعرفة صدق الراوي القصصي مثلا أو عدم صدقه، أو

¹ محمد أنقار، بلاغة الرواية- واين بوث أنموذجا، المرجع السابق، الرابط نفسه.

² ينظر: محمد أنقار، بلاغة الرواية- واين بوث أنموذجا، المرجع السابق، الرابط نفسه.

تهتم كذلك بمراتب الوصف وأنماط الرواة وما إلى ذلك من تفاصيل الرحابة المختلفة عن طلب تفاصيل المشبه والمشبه به مثلاً، أو طلب الفرق بين الاستعارة المكنية والاستعارة التصريحية.

ب- الحالة الثانية (بلاغة الهيكل أو البناء): وهي التي تهتم بدراسة أو تأمل أو تأويل الظواهر البلاغية للنصوص من حيث طرائق بنائها أو اختلاف أصناف هياكلها أو أساليب تسلسل فصولها أو أحداثها، كما أنها قد تحفل بالأجناس الأدبية نفسها من حيث تصنيفاتها وتباين أنواعها وتفرعاتها وتناسل بعضها عن بعض. إنها ليست بلاغة الجزء التفصيلي بقدر ما هي بلاغة التجريد التي تتفنن في اختصار النص الأدبي الواحد أو مجموعة من النصوص إلى أنظمة نسقية، أو وحدات وظيفية، حتى إذا كان هناك اهتمام بمظهر تفصيلي كالتشبيه مثلاً فلن يكون إلا لتوكيد النظام التجريدي الشامل. من هذا القبيل عموم الدراسات البنوية والشكلية التي اعتمدت البنية أو الوحدة منطلقاً مركزياً لتصوراتها النقدية أو البلاغية. يتجلى مثال ذلك عند فلاديمير بروب في اقتراحه لعدد من الوحدات الوظيفية الجامعة لهياكل الحكايات العجيبة الروسية، وعند كلود بريمون في محاولته اختصار أنظمة تمفصل عدد من النصوص السردية في هياكل بنائية، وعند تودوروف في طموحه إلى استخلاص هيكل نحوي لحكايات الديكاميرون.

بيد أن البلاغة الهيكلية يمكن أن تبرز حتى في تلك الاجتهادات النقدية التي تقارن إمكانيات التعبير بين أجناس وأنواع أدبية، أو تتأمل طرائق التوالد التجريدي لجنس أدبي من جنس آخر. فأرسطو حينما يقارن بين التراجيديا والتاريخ أو بين التراجيديا والملحمة إنما يصدر عن تصور بلاغي هيكلية كلي لتلك الأنواع. وكذلك الشأن عند جورج لوكاش في تصويره الهيكلية الذي يرى أن الرواية الأوروبية الحديثة إنما هي نسخ للملحمة الإغريقية.

ج- الحالة الثالثة (بلاغة الكون الأدبي): وهي التي تحتفي بالنص الأدبي من حيث

هو كون شامل، صادرة في ذلك عن تصور كلي للإبداع، والحق أن هذا النمط من الدراسة البلاغية لا يلغي الاستفادة من الطاقات التعبيرية التي يمكن أن تتضمنها كل إمكانيات بلاغية بما فيها إمكانيات التفاصيل والمجاز والجزئيات التزيينية، أو إمكانيات الهيكلية والبنية.

ومن الواضح أن الكون الأدبي مفهوم جمالي متعال، وهو لذلك يمثل معينا لا يمكن أن يمتح منه إلا صاحب التصور البلاغي الناضج، سواء تجلى ذلك في صيغة دراسة موسعة أو مقال تأملي. ويحضرني [يقول محمد أنقار] في هذا المقام تصور غاسطون باشلار في تعامله مع القضايا الشعرية كما لو كانت صورا شفافة مؤرقة لا من حيث هي تنتمي إلى جنس الشعر أو إنها مفعمة بالسمة الشاعرية؛ بل من حيث هي هموم إنسانية تتعالى عن حدود التجنيس، وعن معرفة أنواع الاستعارة أو عدم معرفتها. كما يحضرني أيضا تصور ميخائيل باختين في معالجته أصنافا من الروايات كما لو كانت فرصا ثمينة لممارسة نوع من التأمل الأنطولوجي في صورة الإنسان أكثر مما كانت تطبيقات شكلية أو أنساقا هيكلية.

والغاية التي يسعى إليها الباحث محمد أنقار من وراء هذا التوضيح لمختلف الرؤى والأوضاع البلاغية السائدة إلى غاية الزمن الحاضر هي "وضع كتاب واين بوث في موضعه المناسب"¹.

وبالاستناد إلى الأوضاع البلاغية السابق ذكرها، وبعد قراءة متأنية لكتاب واين بوث توصل الباحث محمد أنقار إلى أن كتاب بلاغة الرواية لواين بوث "بقدر ما يصبو إلى الاهتمام بتفاصيل الرحابة بقدر ما يحتفي أساسا بدراسة الهياكل القصصية، لذلك بدا لنا بجلاء إدراجه ضمن بلاغة التفاصيل الهيكلية نظرا لتركيزه على البنى وطرائق تقديم الأحداث وأنماط التواصل مع القراء وصور الشخصيات الروائية وقياس المسافات فيما بينها أو بينها وبين الواقع الخارجي، بدل اهتمامه بالتفاصيل البلاغية في تحقيقاتها الجزئية، أو بالنص القصصي الواحد في حد ذاته من حيث هو كون يحتاج إلى تأمل متعال وراجح"².

¹ محمد أنقار: بلاغة الرواية- واين بوث أنموذجا-، مقال متاح على الرابط:

https://www.aljabriabed.net/n41_09ankar.htm، تاريخ الزيارة: 2020/12/12، الساعة: 14:00.

² محمد أنقار: بلاغة الرواية- واين بوث أنموذجا-، مقال متاح على الرابط:

https://www.aljabriabed.net/n41_09ankar.htm، تاريخ الزيارة: 2020/12/12، الساعة: 14:00.

1-1- البلاغة بوصفها تقنية:

يقول محمد أنقار: "يهتم واين بوث اهتماما عميقا برصد طبيعة العلاقة القائمة بين الكاتب القصصي وقارئه، ففي هذا المجال الذي يلتقي فيه الطرفان (الكاتب-القارئ) يتركز بصورة أساسية الاجتهاد البلاغي لهذا الناقد، بيد أن واين بوث لا يود أن يمضي بهذا الاجتهاد نحو وجهة نظريات التلقي والقراءة، وإنما تراه يتحصن في تلك الجهة السردية التي يحتفي من خلالها بتقنيات الكتابة الروائية وجماليتها وغيرها من المظاهر التي من شأنها أن تكشف بأمثلة جزئية ملموسة حضور القارئ في مخيلة الروائي، لذلك يرفض بوث الإمكانيات الاجتماعية والسيكولوجية التي تثيرها نظريات التلقي، ويركز اهتمامه بدلا من ذلك في الرصد التقني للعلاقة التي تجمع بين القارئ والكاتب".¹

ويؤسس أنقار هذا الحكم النقدي على ما قاله واين بوث في هذا الصدد: "أعلم أنني عندما حصرت إمكانيات المؤلف التي يقوم بها بقصد التحكم في القارئ كنت قد عزلت بصفة اعتباطية تقنيات كل الطاقات الاجتماعية والسيكولوجية التي لها صلة بالمؤلف والقراء، في البداية كان علي أن أرفض مختلف الرغبات التي أبداها جمهور القراء بمختلف شرائحه في مختلف العصور، من ذلك مظهر العلاقة البلاغية الذي عالجه بفتنة ك. ليفس Q.Leavis في كتابه الرواية والجمهور القارئ، وريشار ألتيك R.Altik في مؤلفه القارئ الإنكليزي العام، وإيان واط Ian Watt في كتابه انتصار الرواية. ولقد استبعدت بدقة أكبر قضايا تهتم بالخصائص السيكولوجية لدى القراء وتشرح الاهتمام شبه العالمي الذي تبديه الرواية بمثل ذلك النموذج من القضايا الذي عالجه سيمون ليسر في كتابه الرواية واللاوعي، وأخيرا اضطرت إلى أن أتجاهل سيكولوجية المؤلف وكل القضية التي تخص كيفية ارتباط تلك السيكولوجية بالتطور الإبداعي، وباختصار فلقد استبعدت عددا من المظاهر المهمة للرواية، أما عذري

¹ محمد أنقار: بلاغة الرواية- واين بوث أنموذجا-، مقال متاح على الرابط:

https://www.aljabriabed.net/n41_09ankar.htm، تاريخ الزيارة: 2020/12/12، الساعة: 14:00.

الوحيد في ذلك فهو أنني أتمنى بهذه الطريقة وحدها أن أتمكن من إنجاز معالجة مناسبة جدا للمسألة الأكثر تحديدا: هل يمكن تحقيق الجمع الموائم بين البلاغة والفن؟¹

ويظهر أن بوث يطمح إلى أن يستخلص مفاهيمه البلاغية من التقنيات التي عرفها السرد في عصوره المتأخرة، من غير أن يعود أدراجه إلى التدقيقات البلاغية التي كان يحلو لأرسطو أن يفصلها (الاستعارة - المجاز - التشبيه - الدلالة - النحو) ومن غير أن يقع كذلك في صميم التصورات البنائية ونظريات التلقي كما يقدمها يابوس وإيزر. لذلك ليس بدعة أن ينتمي بوث إلى الأرسطيين الجدد الواقعيين في مفترق الطريق النقدي بين التصور البلاغي القديم وتصورات نظريات التلقي الحديثة. وربما كان هذا الموضوع النقدي الحرج هو الذي يضيف صفة الطرافة على بلاغة بوث.²

وبعد هذا النقاش المستفيض لأفكار واين بوث حول بلاغة الرواية يصل محمد أنقار إلى نتيجة وهي أن التفاصيل الروائية هي الحقل الذي يزاول بوث في حياضه تصوره النقدي، بيد أن قراءة كتاب بلاغة الرواية ستثبت عمليا أن الأمر يتعلق بتفاصيل تقنية، تواصلية وهيكلية وحتى هندسية، على غرار ما نجده في كثير من أفكار هنري جيمس وبيرسي لوبوك، وبذلك يمكننا أن نتحدث عن نمط من بلاغة "التفاصيل التقنية المرتبطة أساسا بالهيكل".³

1-2- السمات:

للبحث في طبيعة العلاقة التي يمكن أن تجمع بين التفاصيل التقنية لدى بوث ومفهوم السمات الذي يقترحه أنقار كمبحث في بلاغة الرواية يمكن أن نجيب عن هذه العلاقة كما يقول

¹ Wayne Booth, *La Retorica de la ficion*, Tr. S.G. Garrica-Nogués, Bosch, Barcelona, 1974, p.VII-VIII

نقلا عن: محمد أنقار: بلاغة الرواية- واين بوث أنموذجا-، مقال متاح على الرابط:

https://www.aljabriabed.net/n41_09ankar.htm، تاريخ الزيارة: 2020/12/12، الساعة: 14:00.

² محمد أنقار: بلاغة الرواية- واين بوث أنموذجا-، مقال متاح على الرابط:

https://www.aljabriabed.net/n41_09ankar.htm، تاريخ الزيارة: 2020/12/12، الساعة: 14:00.

³ محمد أنقار: بلاغة الرواية- واين بوث أنموذجا-، مقال متاح على الرابط:

https://www.aljabriabed.net/n41_09ankar.htm، تاريخ الزيارة: 2020/12/12، الساعة: 14:00.

محمد أنقار من خلال التركيز على المبحث الذي يسميه بوث بـ"العلاقة بين التفاصيل والمعايير القائمة".¹

يتحدث محمد أنقار عن عرض بوث للأوصاف التي يضيفها الروائيون على شخصياتهم، سواء أكانت أوصافاً نفسية أم أخلاقية أم عقلية، والتي يمكن أن تجسدها كما يقول بوث لفظة واحدة أو جملة أو فقرة، حيث يورد أمثلة روائية كافية في هذا المضمار: هل دون كيخوتي قديس مسيحي أو شيخ لطيف أحرق؟ وهل استعمال فولكنر صفة "راهبة" لبطلته روايته Requiem for a nun استعمال مبرر؟² يقول أنقار مستأنفا حديثه حول عرض الأوصاف: " ثم يقدم بوث تقنية الأوصاف الراجحة كما هي عند فولكنر التي لا تكاد تدل على صفة مؤكدة وإنما تظل تقنية متسمة بالنسبية الغنية، ويقول: إن نوع ومقدار البلاغة التي يجب تسخيرها سيظلان متوقفين على العلاقة الدقيقة القائمة بين تفصيل الحدث أو الشخصية... وبين طبيعة المجموع الذي يحدث فيه".³

بذلك يفسح بوث - كما يقول محمد أنقار - الطريق نفسه كي ينصرف إلى معالجة تلك العلاقة من زاوية نظر عالم التقنيات الذي ينطلق منه في تصوره، إلا أنه لا يركز على السمة أو الصفة في حد ذاتها أو يتتبع تحولات وظيفتها الجمالية أو يرصد صلتها بسياقها النصي أو الجنسي، وإنما تراه ينتقل بالإشكال من مجال رصد العلاقة بين السمة والمكون (الشخصية مثلا) إلى مجال علاقة السمة بوجهة نظر الراوي أو المؤلف أو صوته. ويمكن القول بإيجاز إن ما يحلم به بوث أساسا هو الحكم الذي يصدره المؤلف (أو الراوي) على شخصيته الروائية.⁴

¹ محمد أنقار: بلاغة الرواية- واين بوث أنموذجا-، مقال متاح على الرابط:

https://www.aljabriabed.net/n41_09ankar.htm، تاريخ الزيارة: 2020/12/12، الساعة: 14:00.

² Wayne Booth, **La Retorica de la ficion**, Tr. S.G. Garrica-Nogués,

نقلا عن: محمد أنقار: بلاغة الرواية- واين بوث أنموذجا-، مقال متاح على الرابط:

https://www.aljabriabed.net/n41_09ankar.htm، تاريخ الزيارة: 2020/12/12، الساعة: 14:00.

³ محمد أنقار: بلاغة الرواية- واين بوث أنموذجا-، مقال متاح على الرابط:

https://www.aljabriabed.net/n41_09ankar.htm، تاريخ الزيارة: 2020/12/12، الساعة: 14:00.

⁴ محمد أنقار: بلاغة الرواية- واين بوث أنموذجا-، مقال متاح على الرابط:

https://www.aljabriabed.net/n41_09ankar.htm، تاريخ الزيارة: 2020/12/12، الساعة: 14:00.

وفي الأخير يصل محمد أنقار إلى نتيجة مفادها أن واين بوث يقدم وجهها وحيدا للسمة، في حين تقتضي الرؤية النقدية الكونية مراعاة كل الوجوه الجمالية المحتملة لبلاغة السرد، سواء منها تلك التي يعالجها بوث نفسه من خلال أحاديثه مثلا عن حياد الراوي أو تدخله في السرد، أو عن اقتراب الرواية من الوصف الواقعي أو ابتعادها عنه، أو تلك الوجوه الأخرى التي أهملها سواء في بعدها المجازي أو الكوني.¹

2- محمد أنقار والصورة الروائية:

بعد أن قدم لنا الباحث محمد أنقار إسهام واين بوث في تأسيس بلاغة للرواية، وبعد أن أبرز لنا ما لهذا الجهد وما عليه، حاول بدوره أن يأتي بمشروع يسد الفراغ المهول في دراسة الصورة السردية بصفة عامة، والصورة الروائية بصفة خاصة، وهذا ما نلمسه في أطروحته: "صورة المغرب في الرواية الإسبانية"، مقما فيها رؤيته المنهجية في هذا الباب. وقد علق جميل حمداوي على هذا المشروع قائلا: وبذلك يكون محمد أنقار مؤسس حلقة تطوان للصورة السردية، التي تضم مجموعة من الباحثين والدارسين الذين تتلمذوا على يديه، وتشربوا معالم منهجيته نظريا وتطبيقيا، وتضم هذه الحلقة: محمد مشبال، وشرف الدين ماجدولين، ومصطفى الورياغلي، والبشير البقالي، وعبد الرحيم الإدريسي، وجميل حمداوي، ومحمد المسعودي، وعبد الحفيظ البختي، وخالد أقلعي، ومحمد العزاز، وغيرهم.²

ولتوضيح المقصود بمصطلح الصورة السردية في مشروع محمد أنقار، يقول جميل حمداوي: " يتأسس مشروع محمد أنقار النقدي على معيار الصورة الروائية الذي يتكئ، بطبيعة الحال، على عدة حقول معرفية، مثل: البلاغة، والنقد، والفلسفة، والتشكيل، والسينما،

¹ محمد أنقار: بلاغة الرواية- واين بوث أنموذجا-، مقال متاح على الرابط:

https://www.aljabriabed.net/n41_09ankar.htm، تاريخ الزيارة: 2020/12/12، الساعة: 14:00.

² ينظر: جميل حمداوي، بلاغة الصورة السردية الموسعة أو المشروع النقدي العربي الجديد،

الرابط:

https://www.almothaqaf.com/index.php?option=com_content&view=article&id=883470&catid=258&Itemid=56

تاريخ الزيارة: 2021/02/05، الساعة: 16:55.

والفوتوغرافيا، والعمارة... يَبْدُ أن الصورة التي يتناولها محمد أنقار هي صورة سردية، وليست صورة شعرية أو أية صورة أخرى. بمعنى أن أنقار يؤسس دعائم البلاغة السردية أو البلاغة النوعية. ومن ثم، تصبح الصورة لديه موسوعة فنية وجمالية رحبة، تشمل ما تعارفت عليه البلاغة الكلاسيكية من صور مجازية ومحسنات، وما تنتجها النصوص السردية من صور داخلية خاصة بها، انطلاقاً من مكوناتها التجنيسية الثابتة، وسماتها النوعية المتغيرة التي تحضر وتغيب. علاوة على هذا، فالصورة الروائية أو السردية التي قد تحضر في الرواية أو القصة القصيرة أو القصة القصيرة جداً أو الحكاية أو النادرة... ليست صورة حسية فقط، بل هي صورة تخيلية إبداعية إنسانية، تتجاوز الواقع إلى عوالم خارقة محتملة وممكنة، تتشكل عبر التصوير والنسيج اللغوي والفني والجمالي والتمثيل الإنساني".¹

وتتعدد المرجعيات الثقافية والفنية في بناء الصورة البلاغية الموسعة عند محمد أنقار، فقد تَمَثَّلَ ما كُتِبَ عن الصورة في مجال الأدب، والسينما، والمسرح، والتشكيل، والفوتوغرافيا، والأدب المقارن.²

ويوضح الباحث محمد أنقار شرعية تصوره الجديد، قائلاً: " من الواضح أن «الصورة» منذ العهود البشرية الأولى إلى يومنا هذا كانت ولا تزال بمنزلة الأداة أو المبدأ أو المفهوم أو الوسيلة أو المعيار النقدي أو البلاغي أو حتى التواصل، وأن هذا التاريخ الطويل الحافل يقتضي منطقياً أن يكون هناك تجديد على مستويات التصور والفهم والتناول، لذلك،

¹ جميل حمداوي، بلاغة الصورة السردية الموسعة أو المشروع النقدي العربي الجديد، الرابط:

https://www.almothaqaf.com/index.php?option=com_content&view=article&id=883470&catid=25
8&Itemid=56

تاريخ الزيارة: 2021/02/05، الساعة: 16:55.

² جميل حمداوي، بلاغة الصورة السردية الموسعة أو المشروع النقدي العربي الجديد، الرابط:

https://www.almothaqaf.com/index.php?option=com_content&view=article&id=883470&catid=25
8&Itemid=56

تاريخ الزيارة: 2021/02/05، الساعة: 16:55.

يمكننا أن نتحدث اليوم عن صيغ جمالية جديدة نتعامل بها مع مختلف أنماط الصور بما فيها الصور الأدبية. بيد أن هذه الجدة لا تعني على الإطلاق أية قطيعة مع طرائق التناول السالفة، ومع الحساسيات الجمالية في مختلف العصور. وفي بعض الأحيان، يخطر لي خاطر يقول لي إن الصورة ليست مجرد حلية بلاغية، وإنما هي وسيلة تواصلية إنسانية نسخرها يومياً في حياتنا المعيشة، ونستغلها في شؤون تفكيرنا، وكتاباتنا، وأحلامنا، وكوابيسنا، وفي ضوء هذا خاطر التداولي أحس أن الصورة قد تتوب عن البلاغة برمتها، أو عن مجموع ألوان التوشية التعبيرية، أو أن تغدو باباً من أبواب البلاغة الرئيسية. إلا أنني سرعان ما أعود إلى تلك البديهية التي ترى أن التفكير الجمالي يجب أن ينصب أساساً ليس على التسميات والفرق (النقد، البلاغة، التحليل، الصورة...)، وإنما على ماهيات كل تلك المداخل، ومن هنا، يمكن أن نقف على بعض مظاهر الجدة، إذاً، من المحتمل أن تكون هناك حساسية جمالية جديدة في مجال معالجة الصور، إلا أن هذه الحساسية ليست جديدة بالمفهوم القطعي أو أنها مؤسسة على فراغ.¹

ويعتمد تحليل الصورة السردية على مجموعة من العناصر المنهجية المتكاملة التي تتمثل في السياق النصي، والمستوى الذهني، وقواعد الجنس، والطاقة اللغوية، والطاقة البلاغية.²

وهكذا يصل الباحث جميل حمداوي إلى بلورة مفهوم الصورة السردية، قائلاً: "هي صورة لغوية تخيلية وإبداعية وإنسانية، تتشكل في رحم السرد، وتتفاعل مع مجموعة من المكونات التي تشكل الحبكة السردية، ومن ثم، يمكن الحديث عن صورة الموضوع، وصورة

¹ محمد أنقار: حوار مع الباحث المغربي محمد أنقار، جريدة بيان اليوم، المغرب، الرابط: <http://bayanealyaoume.press.ma>

² جميل حمداوي، بلاغة الصورة السردية الموسعة أو المشروع النقدي العربي الجديد، الرابط:

اللغة، وصورة الفضاء، وصورة الشخصية، وصورة الراوي، وصورة الإيقاع، وصورة الامتداد، وصورة التوتر، وغيرها من الصور السردية التي تستنبط من داخل النص السردية¹. مؤسساً هذا المفهوم على قول محمد أنقار: " في الحقيقة، ليست الصورة تكويناً متحققاً خارج بنية النص ومكوناته، بما فيه البنية الذهنية، بل هي وجود ممتزج عضويًا بالفقرة، والمشهد، والمقطوعة، والحوار، والحوادث، والفضاء، والشخصية، والموضوع، وكذا بالانطباعات الذهنية والنفسية اللذين يثيرهما ذلك المجموع في المتلقي"².

ويميز الباحث بين المكون السردية والسمة السردية اللذين يمثلان عماد البحث في الصورة السردية عموماً والروائية خصوصاً، فالمكونات عناصر ثابتة في الأثر أو العمل الأدبي، أما السمات فهي خاصية تحضر وتغيّب، فمن أهم المكونات الرئيسة التي تقوم عليها الرواية، مثلاً: مكون الحدث، ومكون الشخصية، ومكون المكان، ومكون الزمن، ومكون الفضاء، ومكون الوصف، ومكون المنظور السردية، ومكون اللغة، ومكون الأسلوب. ومن السمات الثانوية التي تتأرجح بين الحضور والغياب، نجد: سمة التعجيب، وسمة الغرابة، وسمة التصوف، وسمة التاريخ، وسمة البيكاريسك، وسمة الميتاسرد، وسمة التضمين...

وتكون هذه السمات فنية أو دلالية أو وظيفية، كسمة الواقعية، أو سمة الرومانسية، أو سمة الحداثة، أو سمة الحرب، أو سمة الحنين، أو سمة التهجين... " إن مقولة السمات يمكن اعتبارها وسيلة إجرائية فاعلة في استشراف معالم الصورة الروائية، لأنها سليلتها الشرعية. فالصورة مسافة جمالية يسن سؤال الماهية وسؤال الوظيفية، وما سؤال الماهية في النهاية سوى سؤال السمات التي من خلالها تتكشف ملامح المكونات النصية ووظيفتها، وبالتالي، بنائية الصورة وحيويتها، وقد عرف محمد أنقار السمة بأنها: إمكانية بلاغية بكل ما للكلمة

¹ جميل حمداوي، بلاغة الصورة السردية الموسعة أو المشروع النقدي العربي الجديد، الرابط:

https://www.almothaqaf.com/index.php?option=com_content&view=article&id=883470&catid=25
8&Itemid=56

تاريخ الزيارة: 2021/02/05، الساعة: 16:55.

² محمد أنقار: نقلاً عن جميل حمداوي: المرجع نفسه، الرابط نفسه.

من أنماط ودلالات متحولة، وهي لا تقل خطورة جمالية عن مكونات العمل الأدبي المحكم الصنعة.¹

3- محمد مشبال ورؤيته لبلاغة الرواية:

حاول الباحث المغربي محمد مشبال- الذي يعتبر من ألمع مريدي محمد أنقار على حد قول مصطفى رجوان- استعادة المفهوم الأصيل للبلاغة في مشروعه حول بلاغة الرواية، وهو المفهوم العربي القديم قبل الاختزال، أي أن تكون ذلك العلم الكلي والمنطقة المشتركة التي يجتمع فيها التخيل والتداول، مع الميل إلى الجانب التخيلي فيكون التداول والحجاج جزءاً من التخيل وخادمين له، لأنّ الرواية جنسٌ تخيليٌّ، فيكونُ الحجاجُ خادماً للحبكة وكاشفاً عن شخصيات العالم الروائي، مع إمكانية الميل ناحية المكوّن التداولي الحجاجي في رواية الأطروحة فيصبح السرد خادماً للحجاج.²

ومن خلال تفحصه لكتاب "الرواية والبلاغة" استنتج الباحث مصطفى رجوان مفهوم بلاغة الرواية عند محمد مشبال، وهو كالاتي: "تعني بلاغة الرواية لديه الجماليات التي تصنع الرواية والتي تتفردُ بها، منها ما رصدته التخصصات الأخرى والتي لم ترصدها. وتعني كذلك تمثيل العوالم الممكنة وإقناع القارئ بها وجعله ينخرطُ فيها عقلاً ووجداناً، وكذلك التمرير الناعم للأفكار والقيم عن طريق الكنايات والاستعارات والتقابلات وغيرها من الوسائل البلاغية".³ وفي ختام تقديمه لهذا المشروع يقر الباحث مصطفى رجوان بأن هذا العمل قد قارب الرواية مقارنة بلاغية شمولية ومثالية، لكن نرى فيه الشرارة الحقيقية والأرضية المنهجية التي

¹ ينظر: جميل حمداوي، بلاغة الصورة السردية الموسعة أو المشروع النقدي العربي الجديد، الرابط:

https://www.almothaqaf.com/index.php?option=com_content&view=article&id=883470&catid=25
8&Itemid=56

تاريخ الزيارة: 2021/02/05، الساعة: 16:55.

² مصطفى رجوان: من عصر الرواية إلى عصر بلاغة الرواية: قراءة في كتاب "الرواية والبلاغة" للباحث محمد مشبال، تاريخ الزيارة: 2020/12/25، الساعة: 18:20، متاح على الرابط: <https://iraqpalm.com/article/>

³ مصطفى رجوان: من عصر الرواية إلى عصر بلاغة الرواية: قراءة في كتاب "الرواية والبلاغة" للباحث محمد مشبال، تاريخ الزيارة: 2020/12/25، الساعة: 18:20، متاح على الرابط: <https://iraqpalm.com/article/>

يمكن أن ينطلق منها الباحث البلاغي وأن يتعرض لها بالنقد والإضافة والتطوير. ونظن أن الباحث قد قصد من عمله هذا حثّ الباحثين على التفكير في منحى جديد لمقاربة الرواية العربية منحى يجمع بين التخيل والتداول، فالعالم الروائي ليس فقط تقنيات جمالية بل إنه أيضا عالم ممكن للعالم يمثل العالم وتتشابك فيه الأصوات ويحاول إيصال الأفكار والأيدولوجيا.¹

¹ مصطفى رجوان: من عصر الرواية إلى عصر بلاغة الرواية: قراءة في كتاب " الرواية والبلاغة" للباحث محمد مشبال، تاريخ الزيارة: 2020/12/25، الساعة : 18:20، متاح على الرابط: <https://iraqpalm.com/article/>

المحاضرة 7: اللغة والأسلوب في الرواية

1- بين لغة الشعر ولغة الرواية متعددة الأصوات:

من المتعارف عليه أن التحليل الأسلوبي للنص الأدبي يركز على السمات المائزة لهذا النوع من الخطاب، ويعتمد المدخل اللغوي مفتاحاً لهذا الدرس الحيوي، لذلك نجد أن أغلب الدراسات الأسلوبية الغربية منها والعربية تركز على الخطاب الشعري، نظراً لاشتغاله على اللغة والخروج عن مألوفها، ليجترح لغة خاصة تتميز بالإيقاع والانزياح التركيبي، إضافة إلى بلوغها درجة من الكثافة التعبيرية على خلاف الأجناس الأدبية الأخرى، وفي هذا النوع من المقاربة الأسلوبية، يركز المحلل على الخصائص الفردية للأسلوب، وبخاصة إذا كان الشعر غنائياً. غير أن هذا الاتجاه الأسلوبي لا يصدق على كل الأنواع والأجناس الأدبية بل إن هناك اتجاه آخر بدأ يشق طريقه في مجال الدراسات الأسلوبية والبلاغية الجديدة الخاصة بالرواية، بعد أن نادى ميخائيل باختين بضرورة أسلوبية للرواية تتميز عن أسلوبية الشعر، تركز على مقولات ثلاث، هي: تعددية اللغة، تعددية الصوت، الحوارية،¹ من خلال رؤية أسلوبية جديدة ترى أن الأسلوب يتحدد بالحرية الفردية من جانب، وضوابط النوع الأدبي من جانب آخر.² لذلك ذهب هذا الاتجاه الجديد للبحث في علاقة الذات المبدعة بإبداعها الروائي، وعلاقة الصوت الأسلوبي الفردي بالأصوات الأسلوبية للشخصيات المتباينة والبحث في كيفية تعامل الروائي مع هذه الأساليب المختلفة وإدماجها في نظام عام، كما ذهب إلى ذلك حميد لحمداني.³ وعماد هذا الرأي النقدي هو تعدد عوامل تحديد الأسلوب، فحسب رؤيتهم فإن الأسلوب لا يتحدد بالمتكلم الفرد فقط، بل يخضع للخصائص المميزة للأنواع الأدبية كما ذكرنا آنفاً، وهي مستمدة عادة من الموروث العام للنوع، وكل نموذج يمكن أن يدرس من الداخل فحسب فتتبين فيه آثار المبدع، وآثار الموروث على السواء. وعليه فإن الأهمية الشديدة ليست الأخذ بفكرة المطابقة بين الذات والإبداع بطريقة آلية وبسيطة، بل هو مراعاة الوسيط بين الذات وما تريد

¹ ينظر: حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص 09.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 09.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 09.

التعبير عنه، أي الكيفية التي يتسنى بها للمبدع تحقيق طابع وجوده الخاص ضمن نوع أدبي له وجود عام سابق على وجود المبدع نفسه.¹

وقد هيمنت الرؤية الأسلوبية من المنظور الأول؛ أي المطابقة بين الذات والإبداع لفترة طويلة وخاصة عند النقاد العرب في العصر الحديث، فما هو أحمد الشايب يأخذ مبدئياً بمقولة بوفون: " الأسلوب هو الإنسان عينه"²، غير أن هناك كما يقول لحمداني بعض الإشارات المتفرقة التي يولي فيها أحمد الشايب عناية خاصة لأنواع الأدبية، وللخصائص الأسلوبية العامة المميزة لكل نوع، حتى إنه يبين بوضوح في إحدى هذه الإشارات كيف أن الدراسة الأسلوبية ينبغي دائماً التمييز فيها بين العام والخاص³، يقول: " إن الأديب في حدود هذا الفن، ومع التزامه خواصه الأدبية العامة يطبع الأسلوب طابعا آخر ممتازا وخاصا به هو، بحيث لا يتوافر لصاحبه في نفس الفن أو الموضوع، وبذلك تتحقق للأسلوب ميزتان: ميزة عامة من حيث هو خطابة أو شعرا أو كتابة، وميزة خاصة من حيث هو أثر لأديب ممتاز".⁴

وتأتي أهمية أحمد الشايب بالنسبة لموضوع محاضرتنا كونه أفرد قسما خاصا يتحدث فيه عن الرواية ولم ينظر إلى الفن القصصي عموما تلك النظرة الخاصة التي كان يتبناها بعض النقاد، وذلك عندما اعتبروا الفن القصصي نوعا أدبيا منحطا من الناحية الأسلوبية؛ لأنه يستخدم أساليب السؤفة (اللغة العامية) والعامّة.⁵

ولكن هذا التحقير الذي أبداه أغلب النقاد الأوائل لهذا الفن (نظرة دونية) يعبر في الوقت نفسه عن إحساس بأهميته وبطبيعته المخالفة للشعر الغنائي على الأخص. غير أن التعامل المباشر مع الرواية لم يكن يكفي فيه هذا التقدير وحده، فقد كان يحتاج معرفة عميقة بمكوناتها وممكناتها، وقد واجه أغلب النقاد هذا الفن السردى النثري بأدوات البلاغة القديمة

¹ حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، ص10.

² عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982، ص 67

³ ينظر: حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، ص 11.

⁴ أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط6، 1966، ص ص 122-123. نقلا عن:

حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص 11.

⁵ ينظر: حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، ص11.

التي كانت أداة فعالة في دراسة الشعر والخطب والرسائل، ولذلك اقتصر أغلب الملاحظات الأسلوبية على الجمل والتعابير الجزئية، وهذا ما يفسد الدراسة الأسلوبية السردية الحقيقية.

2- أسلوبية الرواية متعددة الأصوات عند ميخائيل باختين:

يتميز ميخائيل باختين بين لغة الروائي المفردة وبين أسلوب روايته، إذ يعتبر أن تحليل لغة رواية ما تحليلاً لسانياً تقليدياً أي التعامل مع لغة الرواية على أنها لغة معبرة عن فرد وتفكير وحداتها من هذا المنظور ذاته عملاً لا قيمة له لأن أسلوب الرواية يعطى على هذه اللغة مفردة التي يهتم بها اللساني التقليدي؛ فالرواية لا تطغى عليها لغة واحدة بل إنها وحدة متماسكة تشمل عدداً من اللغات وعدداً من الأصوات والأساليب، لذلك فالعامل المنظم لهذه التعددية الصوتية واللغوية والأسلوبية هو ما يشكل في الواقع أسلوبية الرواية.

إن أسلوبية الرواية هي أسلوبية فسيقائية تتقاطع فيها لغات وأصوات وأساليب مختلفة، وبالتالي هي ليست كامنة في اللغة التي يكتب بها الروائي، ولكن في العلاقات التي يقيمها بين مختلف اللغات. فاللغات موجودة، ولكن ليست لها قيمة في ذاتها بقدر ما تكون لها هذه القيمة بأنها موجودة بجانب بعضها البعض، إذ أن المظهر الأساس لأسلوبية الرواية ليس هو مشكل اللغة في حد ذاتها ولكن هو مشكل تشخيصها، وهو ما صرح به باختين قائلاً: " إن المشكل الأساسي في أسلوبية الرواية يمكن أن يوصف كمشكل متعلق بالتشخيص الأدبي للغة، ومشكل متعلق بصورة اللغة".¹

والمقصود بصورة اللغة عند باختين هو أشكال اللغة المتداولة في الحقل الاجتماعي لدى مختلف الفئات والجماعات والشرائح الاجتماعية. وهذا يعني أن الروائي يأخذ صور اللغة هذه جاهزة ويعيد تجسيمها في النص، إلى جانب بعضها البعض، صانعاً منها لغته الخاصة.² وهكذا فإن اللغة لا تشكل في إطار التصور البنائي بالنسبة للرواية إلا مظهراً واحداً من مظاهر النص وهو ما يسمى **بالمظهر اللفظي**، ويتكون هذا المظهر من مجموع العناصر

¹ M.Bakhtine : Esthétique et théorie du roman, p 156.

نقلاً عن: حميد لحداني: أسلوبية الرواية، ص 72.

² حميد لحداني: أسلوبية الرواية، ص 72.

اللسانية الخاصة بالجمل المكونة للنص؛ وهي عناصر صوتية ونحوية، أما المظهران الآخريان فهما: **المظهر التركيبي**، و**المظهر الدلالي**، أما المظهر التركيبي للنص الروائي فهو يختلف عن طبيعة التركيب داخل الجملة، لذلك فهو ليس دراسة للعلاقات القائمة بين الوحدات الدلالية الصغرى داخل الجملة (مورفيمات) ولكنه متصل بالعلاقة الموجودة بين الوحدات الدلالية الكبرى (جملا كانت أو مجموعة من الجمل). أما المظهر الدلالي فما هو إلا نتاج معقد من نتائج المحتوى الدلالي لهذه الوحدات الدلالية الكبرى؛ أي الدلالة الكلية لمجموع تلك العلاقات.¹

وقد سبق للشكلايين الروس أن بينوا أن الجملة اللسانية ليست دائما هي الوحدة الصغرى في الحكى، فقد تكون الوحدة الأساسية مجموعة متضافرة من الجمل يصطلح عليها بالمقطع السردى، وكذلك فإن مصطلح الوحدة الأساسية في الحكى يقصد به الوحدة التي لها دلالة أساسية داخله، كمصطلح الوظائف عند بروب الذي يدل على وحدة معنوية بالدرجة الأولى. ولهذا ما دعا تودوروف إلى القول بأن: " كلمة تحول (transformation)، وهي متعلقة بوصف تطور الحكى، تظهر عند بروب بمعنى التحول الدلالي وليس التحول التركيبي"²، وهذا مصداقا لتعريفها من طرفه بقوله: " نعني بالوظيفة عمل شخصية ما محدد من وجهة نظر دلالاته داخل جريان الحكى"³.

ومجمل القول في هذا المبحث أن مشكلة اللغة في الحكى عموما وفي الرواية خصوصا هي مشكلة دلالية، وهذا يعني أن لغة الرواية هي لغة مضمون؛ لغة الأحداث والوقائع. وهذا ما يجعل من لسانيات الجملة قاصرة عن توصيف هذه اللغات، ولذلك يجب كما يقول حميد لحداني بناء لسانيات جديدة تدرس أسلوب الرواية بطبيعته المضمونية أو الحديثة.

¹ ينظر: حميد لحداني: أسلوبية الرواية، ص73.

² T.Todorove, Poétique de la prose, p123 :

نقلا عن: حميد لحداني: أسلوبية الرواية، ص73.

³ فلاديمير بروب: مورفولوجية القصة الخرافية، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، شارع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996، ص38.

المحاضرة 8: البنى الأسلوبية في الرواية

في تقديمنا لهذه المحاضرة حول البنى الأسلوبية في الرواية سنعتمد أساسا على جهد الباحث الفرنسي والمنظر المعروف "جيرار جينيت" (Gerard Genette) وذلك في كتابه (Figures III) الذي يترجم بأشكال أو صور، وتمت إعادة إنتاج هذا الكتاب تحت عنوان جديد: (Le discours de ricit) الذي ترجم إلى العربية ب: "خطاب الحكاية"، وكذلك سنستشير بما جاء في كتاب بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي لحميد لحداني، خاصة في تقديم بنيته: الشخصية والفضاء الروائيين.

من خلال التمهيد تتبين لنا أهمية كتاب "صور3" لجيرار جينيت في تحديد الطابع الأسلوبي البنيوي للنص الروائي، على اعتبار أن مصطلح صور يحيل مباشرة إلى مصطلح الصورة من منظور البلاغة والأسلوبية، والأمر نفسه ينسحب على كتاب حميد لحداني السالف الذكر، باعتباره تطورا لمشروعه حول أسلوبية الرواية الذي طرحه في كتابه "أسلوبية الرواية"، وهو ما سنوضحه في ما يلي:

يهدف جيرار جينيت من وراء دراسته «خطاب الحكاية» تحليل الخطاب السردي من منظور أسلوبي بنيوي، وذلك يستتبع دراسة العلاقات الآتية:¹

أ- العلاقة بين الخطاب والأحداث التي يرويها (القصة).

ب- العلاقة بين الخطاب والفعل الذي ينتجه (السرد).

ج- العلاقة بين القصة والسرد

ويقترح في دراسته لرواية «بحثا عن الزمن الضائع»، المنهج الآتي:²

¹ جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 3، 2003، ص 38.

² جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص ص: 40-42.

1- دراسة البنية الزمنية، وذلك عبر دراسة العلاقة بين القصة والحكاية.

2- دراسة الصيغة بشقيها: (المسافة والمنظور)، وذلك عبر العلاقة السابقة نفسها (القصة/ الحكاية).

3- دراسة الصوت، وذلك عبر دراسة العلاقة بين الحكاية والسرد من جهة، والقصة والسرد من جهة أخرى.

وسنكتفي في هذه المحاضرة بدراسة البنيات الأسلوبية الزمنية، من منظور جيرار جينيت، فاسحين المجال لحميد لحداني لتعرض من خلال رؤيته بنيتي: الشخصية الروائية والفضاء.

1- النظام الزمني (L'ordre temporelle):

يعد الجهاز المصطلحي الذي صاغه جيرار جينيت من أغنى وأوضح الأجهزة المصطلحية في دراسة البنية الزمنية للخطاب السردية، وهذا تفصيله:

1-1- المفارقات الزمنية (Anachronies):

يقول جيرار جينيت في سياق حديثه عن الترتيب الزمني للمسار السردية: « تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما: مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردية بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة»¹ وعدم التطابق بين هذين الترتيبين يسمى المفارقة الزمنية.

وبضيف قائلاً: ولعلّ « كشف هذه المفارقات الزمنية السردية (...) وقياسها يسلمان، ضمناً، بوجود نوع من درجة الصفر التي قد تكون حالة توافق زمني... بين الحكاية والقصة، وهذه المرجعية افتراضية أكثر مما هي حقيقية»². وتمثل درجة الصفر، هذه، الزمن الحاضر في الحكاية الذي يتطابق افتراضياً مع زمن القصة المحكية.

¹ جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 47.

² جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 47.

1-2- المدى والسعة: يقول جيرار جينيت: « يمكن للمفارقة الزمنية أن تذهب، في

الماضي أو في المستقبل، بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة... نسمي هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية، ويمكن للمفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا، وهذا ما نسميه سعتها».¹

فالمدى، حسب جيرار جينيت، يمثل تلك المسافة الزمنية الناتجة عن عمل الذاكرة المسترجعة، أو التوقع المستشرف، وهذه المسافة تُحدّد انطلاقا من اللحظة الزمنية التي يتوقف عندها الحدث المسرود في الزمن الحاضر، وصولا عند لحظة بداية سرد الحدث المسترجع أو المستبق. أما السعة فهي الاستغراق الزمني الذي تشغله الحادثة المسترجعة، أو الحادثة المستبقة.

والمفارقة الزمنية نوعان:

أ- الاسترجاع: يقول جيرار جينيت، وهو بصدد تعريفه: « يشكّل كل استرجاع بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها ... حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردية... ونطلق من الآن تسمية "الحكاية الأولى" على المستوى الزمني للحكاية الذي بالقياس إليه تتحدد مفارقة زمنية ما، بصفقتها كذلك... وبذلك يمكن لمفارقة زمنية ما أن تظهر بمظهر حكاية أولى بالقياس إلى مفارقة زمنية أخرى تحملها، وفي الأعم يمكن اعتبار مجموع السياق حكاية أولى بالقياس إلى مفارقة زمنية أخرى».²

فالاسترجاع إلى جانب الحركة المعاكسة؛ أي الاستباق، يمثل حكاية ثانية زمنيا، تأتي تابعة لحكاية أولى في سياق التركيب السردية، والاسترجاعات Analepses: «عملية سردية

¹ جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص59.

² جيرار جينيت: خطاب الحكاية، محمد معتصم وآخرون، ص60.

وينظر كذلك في أصل هذه الترجمة: Gerard Genette: Figures III, p90

تتمظهر في إيراد حدث سابق للنقطة التي بلغها السرد»¹.

وبميز جينيت بين أنواع من الاسترجاع، بحسب المدى والسعة، وهي:²

1. **الخارجي**: تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى.

2. **الداخلي**: تكون سعته كلها داخل سعة الحكاية الأولى.

3. **المختلط**: تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى، ونقطة سعتها لاحقة لها.

ويضيف إلى هذه الأنواع الثلاثة نوعين آخرين بحسب موقع السارد من القصة المسترجعة:

1. **استرجاعات داخلية غيرية القصة**: أي تلك التي تتناول خطأ قصصيا ... مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى، كإضاءة سوابق شخصية يتم إدخالها حديثا إلى مجرى الحكاية الأولى.

2. **استرجاعات داخلية مثلية القصة**: أي تلك التي تتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى.

وتنهض الاسترجاعات بوظائف، هي:³

أ. **تكميلية**: تسد فجوة سابقة في الحكاية.

ب. **تكرارية**: بحيث تعود الحكاية على أعقابها جهارا لتوحي بمقارنة الحاضر بالماضي.

ج. **تذكيرية**:⁴ وذلك حينما يعيد السارد سرد حدث ماض، كان قد سرده سابقا. وربما يعود ذلك إلى أهميته في سياق الحكاية.

والى جانب هذه الوظائف الدلالية، يمكننا أن نؤكد على وظيفة هامة جدا في سياق تركيب

¹ Voir: Gerard Genette: Figures III, p 82

² ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص ص 60-62.

³ جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص 62.

⁴ ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 81.

الحكاية، هذه الوظيفة هي الوظيفة الجمالية الفنية، التي تتمظهر في خرق أفق القارئ من خلال تقنية المراوغة التي يلجأ إليها السارد من حين إلى آخر عن طريق مثل هذه التقنيات.

ب- الاستباق (Prolepses): يعرفه جيرار جينيت بأنه: «عملية سردية تتمظهر في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقاً، وذلك بالمقارنة مع النقطة التي بلغها السرد».¹

وبميز جينيت بين نوعين من الاستباقات: خارجية وداخلية؛ غيرية، ومثلية تكميلية، وظيفتها أن تسد مقدا ثغرة لاحقة. وترددية تقوم بوظيفة الإعلان لمتلقي الحكاية.²

وكما نوهنا إلى الوظيفة الجمالية للاستباقات، نوكد في هذا المقام أيضا على هذه الوظيفة مع الاستباقات في سياق المسار السردى للخطاب الروائى.

1-3- المدة: يقول جيرار جينيت: « سرعة الحكاية تتحدد بالعلاقة بين مدة (وهي مدة القصة مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين) وطول (هو طول النص المقيس بالأسطر والصفحات)».³

ونتيجة هذه المقارنة، نحصل على الحركات السردية الأربع بتعبير جيرار جينيت، وهي:⁴

1. طرفان: (الحذف، الوقفة الوصفية)

2. وسيطان: (المشهد، الحكاية المجملة (المجمل) أو ما يسميه البحث بالتلخيص.

يقول جينيت - مبينا طبيعة الحركات الأربع المشكلة للإيقاع الزمني للحكاية- : « والحركات... الأخيرة وحدها سرعة محددة: فهي حركة متواقنة في حالة المشهد، ومنعدمة

¹ Voir : Gerard Genette : Figures III, p82.

² Voir: Ibid, pp108-115.

³ ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم آخرون، ص 102. وفي أصل الترجمة ينظر: Figures III p123.

⁴ جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص108.

في حالة الوقفة، ولا متناهية في حالة الحذف. والمجمل أكثرها قابلية للتغير، ولكن قد ينبغي القيام هنا أيضا باستقصاء إحصائي لقياس تغيّره التي ربما هي أقلّ ضخامة مما نتصور قبلها»¹.

4-1 - علاقات التواتر:² المقصود بعلاقات التواتر، عند جيرار جينيت، العلاقة التكرارية للحدث بين وقوعه في القصة من جهة، وسرده في الحكاية من جهة أخرى.³ ويوضح صاحب كتاب المصطلح السردى مصطلح التواتر بأنه: « العلاقة بين عدد المرات التي تحدث فيها واقعة وعدد المرات التي تروى فيها؛ فعلى سبيل المثال فإنني أستطيع أن أروي ما حدث مرة واحدة فحسب، وأروي عدة مرات ما حدث عدة مرات (السرد الانفرادي)، أو أروي عدة مرات ما حدث مرة واحدة (السرد المتكرر)، أو أروي مرة واحدة ما حدث عدة مرات (السرد المستعاد)»⁴.

ويمكن أن نميّز على المستوى النظري أربعة أنواع للتواتر:

أ- أن يُروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة (مشهد تفردى) (ح/1ق/1).

ب- أن يُروى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية (تفردى ترجيعي) (ح/ن/ق/ن).

ج- أن يُروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة (الحكاية التكرارية) (ح/ن/ق/1).

د- أن يُروى مرة واحدة ما وقع مرات لا متناهية (حكاية ترددية) (ح/1ق/ن).

2- الشخصية الروائية: يقول حميد لحداني: « إن الشخصية في الرواية أو في

الحكي عامة، لا يُنظر إليها من وجهة نظر التحليل البنائي المعاصر إلا على أنها بمثابة دليل

¹ جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، ص 41.

² جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص ص 129-132.

³ Voir Gerard Genette: Figures III, p145.

⁴ جيرالد برنس: المصطلح السردى، تر: عابد خزندار، المجلس العلى للثقافة، القاهرة، ع 368، ط1، 2003، ص ص: 95-

(signe) له وجهان أحدهما دال (signifiant)، والآخر مدلول (signifié)، وهي تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنها ليست جاهزة سلفاً، ولكنها تحوّل إلى دليل، فقط ساعة بنائها في النص، في حين أن الدليل اللغوي له وجود جاهز من قبل، باستثناء الحالة التي يكون فيها منزاحاً عن معناه الأصلي كما هو الشأن في الاستعمال البلاغي مثلاً. وتكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها. أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها، وأقوالها، وسلوكها. وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته، ولم يعد هناك أي شيء يقال في الموضوع»¹.

وبما أن اكتمال الشخصية الحكائية لا يتحقق إلا حينما يبلغ النص الحكائي نهايته، فقد ذهب بعض الباحثين إلى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ الذي يكون بالتدرج صورة الشخصية عبر فعل القراءة، وله في ذلك مؤشرات، هي:²

أ- ما يخبر به الراوي.

ب- ما تخبر به الشخصيات ذاتها.

ج- ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات.

ويذهب الباحث حميد لحمداني إلى أن النموذج العاملي لغريماس من أنجع النماذج لوصف الشخصية بنوعيتها: المجردة (العامل)؛ والمادية (الممثل). الشخصية/العامل تتخذ فيه مفهومًا مجرداً يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة لهذه الأدوار، أما الشخصية/الممثل تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكى، فهو شخص فاعل، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدة أدوار عاملية.³

¹ حميد لحمداني: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص 51.

² حميد لحمداني: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص 51.

³ ينظر: حميد لحمداني: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص 52.

إن هذا المنظور العاملي للشخصية الحكائية يشاكل المنظور الوظيفي للعلامة اللسانية، فماهو أساسي وفق هذا المنظور هو الأدوار التي تقوم بها الشخصيات، وعن هذه الأدوار ينشأ المعنى الكلي للنص.¹

3- الفضاء الحكائي: يقول الباحث حميد لحداني في مبحث الفضاء الحكائي: «إن الأبحاث المتعلقة بدراسة الفضاء في الحكى تعتبر حديثة العهد. ومن الجدير بالذكر أنها لم تتطور بعدُ لتولّف نظرية متكاملة عن الفضاء الحكائي، مما يؤكد أنها أبحاث لا تزال فعلا في بداية الطريق، ثم إن الآراء التي نجدها حول هذا الموضوع هي عبارة عن اجتهادات متفرقة لها قيمتها، ويمكنها إذا تراكمت أن تساعد على بناء تصور متكامل حول هذا الموضوع».²

إن هذه الأبحاث وبخاصة بحث "ميشال بوتور" تعتبر الفضاء تشكيلا متنوعا يتمظهر في: الكتابة الأفقية، الكتابة العمودية، الهوامش، الرسوم والأشكال، الصفحة ضمن الصفحة، ألواح الكتابة، الفهارس.³

بيد أن الباحث حميد لحداني لا يقصر الفضاء على هذه التشكيلات والمظاهر بل يضيف مظاهر فضائية أخرى، على غرار «البياض الذي يعلن عن نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان، وقد يفصل بين اللقطات بإشارة دالة على الانقطاع الحدتي والزمني كأن توضع في بياض فاصل ختماتٌ ثلاث كالتالي: (***) على أن البياض يمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل نقطٌ متتابعة قد تنحصر في نقطتين وقد تصبح ثلاث نقط أو أكثر. وعند البياض الفاصل بين فصول الرواية عادة ما يتم الانتقال إلى صفحة أخرى، وقد يكون هذا الانتقال دالا على مرور زمني أو حدتي وما يتبع ذلك أيضا من تغيّرات مكانية على مستوى القصة ذاتها».⁴

¹ ينظر: حميد لحداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص52.

² حميد لحداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص53.

³ حميد لحداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص56.

⁴ حميد لحداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص58.

وبضيف لحمداني إلى البياض مظهرا آخر هو **التشكيل التيبوغرافي**، يتحدث عنه الباحث قائلا: « أتاح تصور تقنية الكتابة بالوسائل العلمية الحديثة الحصولَ على أشكال من الكتابة لم تكن متاحة من قبل وأهمها الكتابة المائلة والممططة. ويستعمل هذان الشكلان عندما يراد تمييز فقرات بكاملها داخل الصفحة أو عند الاستشهاد. ولا ينحصر تشكيل الكتابة في هذين الشكلين، فاستخدام الكتابة البارزة، وتشكيل العناوين الداخلية بخطوط مختلفة يدخل في هذا النطاق. وبالإمكان استغلال هذه الإمكانيات في النص الروائي للتمييز بين الحوار والسرد والاسترجاعات كما فعل عبد الرحمن مجيد الربيعي عندما جعل الكتابة السوداء البارزة تدل على الماضي والكتابة البيضاء تدل على الحاضر في روايته "الوشم"، وقد لجأنا إلى الشيء نفسه في روايتنا "دهاليز الحبس القديم"، وهو عمل يسهل على القارئ مهمة تتبع الوقائع والتمييز فيها بين ما هو خارج زمن النص وما هو داخل النص...»¹.

يضيف الباحث إلى النوعين السابقين نوعا آخر يتمثل في **تشكيل الغلاف الأمامي وعلاقته بالنص**، وهو على نمطين: التشكيل الواقعي؛ والتشكيل التجريدي.

1- **التشكيل الواقعي**: يشير مباشرة إلى أحداث القصة أو على الأقل إلى مشهد مجسّد من هذه الأحداث. وعادة ما يختار الرسّام موقفا أساسيا في مجرى القصة يتميز بالتأزيم الدرامي للحدث. ويبدو أنه يقوم بإذكاء خيال القارئ. وهذا التشكيل حاضر في روايات نجيب محفوظ.²

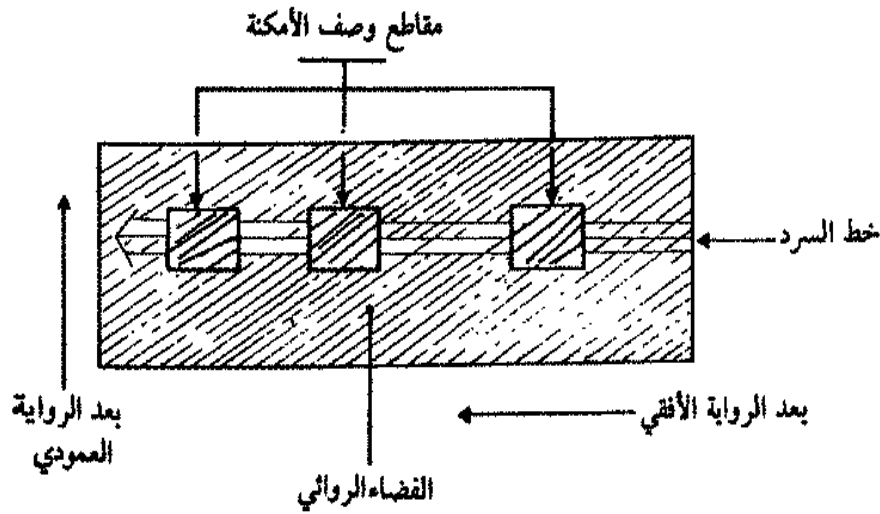
2- **التشكيل التجريدي**: يتطلب في نظر الباحث خبرة فنية عالية ومتطورة لدى المتلقي لإدراك بعض دلالاته، وكذا للربط بينه وبين النص، وإن كانت مهمة تأويل هذه الرسومات التجريدية رهينة بذاتية المتلقي نفسه فقد يكتشف علاقات تماثل بين العنوان أو النص عند قراءته له، وبين التشكيل التجريدي، وقد تظل هذه العلاقة غائمة في ذهنه.³

¹ حميد لحمداني: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص 59.

² ينظر: حميد لحمداني: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص 59.

³ ينظر: حميد لحمداني: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص 59.

ويختتم الباحث هذا المبحث بمحاولة تمييز نسبي بين مصطلح الفضاء ومصطلح المكان وذلك لانعدام دراسة تميز بينهما تمييزاً دقيقاً لأنه في نظره ضروري، وهذا ما يوضحه الشكل:¹



ويشرح الباحث هذا الشكل بقوله: « إن الفضاء، وفق هذا التخطيط، يلف مجموع الرواية بما فيها أحداثها التي تقوم في السرد، لأن هذه الأحداث تفترض دائماً استمرارية المكان. وهذا لا يعني أن الفضاء مكوّن من الأحداث، ولكنه فقط يؤطرها، إنه موجود بالضرورة أثناء جريان الوقائع».²

والأمكنة - كما يقول لحداني - تختلف من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها، وهي إلى جانب هذا « تخضع في تشكيلاتها أيضاً إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضييق أو الانفتاح والانغلاق، فالمنزل ليس هو الميدان، والزنزانة ليست هي الغرفة، لأن الزنزانة ليست مفتوحة دائماً على العالم الخارجي بخلاف الغرفة، فهي دائماً مفتوحة على المنزل، والمنزل على الشارع، وكل هذه الأشياء تقدم مادة أساسية للروائي لصياغة عالمه الحكائي، حتى أن هندسة المكان تساهم أحياناً في تقريب العلاقات بين الأبطال أو خلق التباعد بينهم».³

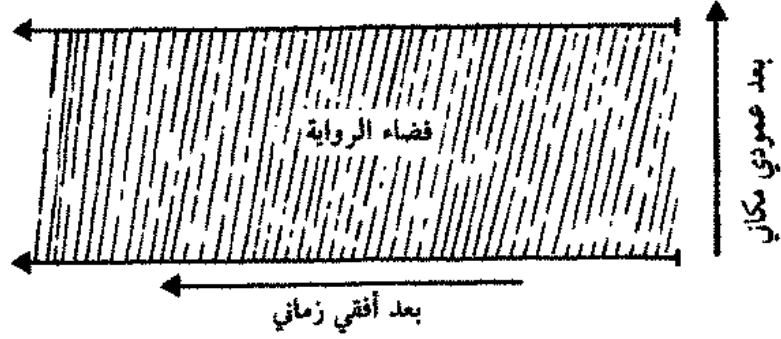
ويشير الباحث في مبحث تقنية الوصف أن الوصف هو أداة تشكل صورة المكان، في مقابل السرد الذي يشكل أداة الحركة الزمنية في الحكّي، ولذلك يكون للرواية بعدان: أفقي يشير

¹ حميد لحداني: بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، ص 64.

² حميد لحداني: بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، ص 64.

³ حميد لحداني: بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، ص 72.

إلى السيرورة الزمنية؛ والآخر عمودي يشير إلى المجال المكاني الذي تجري فيه الأحداث، وعن طريق التحام السرد والوصف ينشأ فضاء الرواية¹، وذلك كما في الشكل:²



¹ ينظر: حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 80.

² حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 81.

المحاضرة 9: تعددية الأساليب في الرواية

سنعتمد في تقديم هذه المحاضرة حول تعددية الأساليب في الرواية على مجهودات الناقد

الأنجلو سكسوني " بيرسي لبوك"، الذي - كما يقول حميد لحداني - : " استخدم مصطلح الأسلوب بمعنى يكاد يتطابق مع مفهوم زاوية النظر"،¹ ولهذا أهميته الكبيرة بالنسبة لمشروع لحداني في بناء أسلوبية خاصة بالرواية؛ ذلك " أن دراسة الأسلوب في الرواية لا يمكن أن يتم بمعزل عن دراسة وتحديد زاوية النظر".²

من هذا المنطلق تتخذ الكتابة الروائية أسلوبين، هما:

1- الأسلوب الوصفي: وهنا يكون للكاتب/ السارد دور أساس في تلقين القارئ كل ما

يحتاجه لإتمام عملية الفهم.

2- الأسلوب الدرامي: وهنا يكون عالم المحكي/ الرواية مستقلا تماما بما يتضمنه من

شخصيات وأحداث عن تطفل الكاتب. حيث يبلغ التشخيص ذروته ويكون القارئ في موقع مباشر لما يجري أمامه كما لو كان يشاهد مشهدا مسرحيا، وهنا يسوق حميد لحداني كلاما لبيرسي لبوك يوضح فيه هذه المسألة، يقول لبوك: " إن المؤلف يقول بأن هذه ليست قصتي ، وأنت لا تعرف شيئا عني، إنها قصة هذا الرجل أو هذه المرأة، وأنت تحصل على القصة في كلماتهما، وهما شخصان تستطيع أن تعرفهما وقد ترى بنفسك كيف أثير الموضوع، وهذه هي حقيقة الرجل والمرأة".³

وتعد مسألة موقف الكاتب ضرورية جدا كما يقول لحداني للتمييز الحاسم بين الشكل

الديالوجي الحقيقي، والشكل المونولوجي، فاخْتفاء الكاتب في الرواية الدرامية قد لا ينتج عنه

¹ حميد لحداني: أسلوبية الرواية، ص 32.

² حميد لحداني: أسلوبية الرواية، ص 32.

³ بيرسي لبوك: صيغة الرواية، تر: عبد الستار جواد، ص 37، نقلا عن حميد لحداني: أسلوبية الرواية، ص 32.

بالضرورة رؤية ديالوجية أصيلة خصوصا إذا تم التوصل في الرواية إلى تأكيد حقائق نهائية وثابتة، ولو كان على لسان شخصية ممسحة.¹

يقودنا هذا الكلام إلى ضرورة التمييز بين أسلوبين روائيين: أسلوب الرواية المونولوجية وأسلوب الرواية الديالوجية. فالرواية الديالوجية وهي مدار البحث الأسلوبي كما أراده ميخائيل باختين، " تبني ذاتها بصورة أصيلة إلا عندما يوكل إلى القارئ بشكل تام أمر إنقاذ الرواية من تعارض الآراء، والأساليب والإيديولوجيات بحكم أن الرواية تنتهي دون أن تفرض عليه رأيا محددًا، فشخصياتها تكشف عن نفسها بما فيها من عيوب وفضائل بل إن الشخصية نفسها كثيرا ما لا تدرك موقعها الحقيقي في عالم القيم الإنسانية. وهكذا تنتقل هذه الحيرة ذاتها من الشخصية إلى القارئ، وتثير الرواية الأسئلة أكثر مما تقرر الحقائق".²

وفي آخر هذا المبحث يقول حميد لحمداني: " إن الرواية الديالوجية التي وقف أمامها لبوك حائرا... هي تلك الرواية التي ترفع بشكل ضمنى شعار نسبية المعرفة، وموقف الكاتب فيها يتخذ طابعا شديدا الحياد، لأنه شخص يتساءل أكثر مما يقرر حقائق ثابتة، والتعددية الأسلوبية ذات الطابع الحوارى (الديالوجي) الثابت هي أدواته الأساسية للتعبير عن هذا الموقف القلق الذي يترك فيه كامل المسؤولية للقارئ لكي يقرر في شأن الوقائع الماثلة أمامه".³

¹ ينظر: حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، ص 33.

² حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، ص 33.

³ حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، ص 33.

المحاضرة 10: الأسلوب والحوارية

سناور في هذه المحاضرة الموسومة ب: " الأسلوب والحوارية" مجهود المنظر الروسي ميخائيل باختين باعتباره صاحب الفضل في صياغة مصطلح الحوارية في الرواية، وسنهدي في مغامرتنا هذه بما طرحه في كتابيه: " الكلمة في الرواية"¹ و " الخطاب الروائي"².

بداية نستهل محاضرتنا هذه بما جاء في مقدمة محمد برادة لكتاب الخطاب الروائي، حيث يقول مقدما نظرية باختين حول الرواية: " في السياق الذي بدأ فيه ميخائيل باختين ينشر دراساته الأولى (الماركسية وفلسفة اللغة، معضلات شعرية دوستويفسكي، 1929)، كان الطرف المقابل الموجه إليه الحوار والانتقادات هم الشكلاونيون الروس والأسلوبيون المتأثرون بالأسنية دو سوسير. كانت اللغة عند هذا الطرف الأخير تقدّم على أنها بناء مستقل، له أنساقه ودلالاته وقوانينه، وضوابطه المكتفية بنفسها والتي يمكن أن تدرس دراسة علمية دقيقة.

وكان الشكلاونيون بانطلاقهم من أسئلة حول تمظهرات شعرية النص الأدبي ومحددات خصائصه الشكلية، قد وجدوا في الأسنية الحديثة مستودعا يستمدون منه المصطلحات ويسعفهم على قياس البنى الأدبية بمقاييس البنية اللغوية.. وجاءت الأسلوبية - في اتجاهها الأول- لتقتصر تحليلاتها على الأسلوب واللغة، متوخية استجلاء التناغمات الفردية الكامنة وراء أسلوب الشاعر أو الكاتب"³ غير أن ميخائيل باختين انطلق " من موقع نظري مغاير لذلك الاتجاه: من داخل الفلسفة الماركسية، وباطلاع جيد على الأسنية وأبحاث الشكلانيين والأسلوبيين، وبوعي أيضا لسلبيات الوثوقية الإيديولوجية التجريدية، طرح باختين مسألة شعرية الخطاب الروائي بطريقة مغايرة لمفهوم الخطاب الشعري السائد آنذاك"⁴.

¹ ميخائيل باختين: المتكلم في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1988.

² ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة- باريس، ط1، 1987.

³ محمد برادة: مقدمة كتاب الخطاب الروائي لميخائيل باختين، المرجع السابق، ص 14.

⁴ محمد برادة: مقدمة كتاب الخطاب الروائي لميخائيل باختين، ص: 14 - 15.

وقد شكّل موضوع الحوارية محورا أساسا لكتاباته، على اعتبار أن المتكلم في الرواية ليس هو الكاتب، بل هو كل شخصية لها صوت داخل الرواية، وما الكاتب إلا مجرد صوت؛ " فالروائي لا يعرف لغة واحدة ووحيدة فوق الشك والريبة وبيقينية ساذجة... اللغة تعطي الروائي مفككةً ومتنوعةً كلاميا، ولهذا السبب فحتى حين يبقى التنوع الكلامي خارج الرواية، وحتى حين يُعمل الروائي لغته الخاصة والمستقرة نهائيا... فإنه يعرف - مع هذا- أن اللغة ليست ذات دلالة عامة، وليست يقينية مطلقة، بل إنها تتردد في وسط تنوع كلامي، وإنه يجب حمايتها وتثبيتها والدفاع عنها وتعليلها. ولهذا السبب فلغة واحدة ومباشرة كهذه للرواية هي لغة محاجية وتقريبية، أي أنها مترابطة حواريا مع التنوع الكلامي".¹

مما سبق نفهم أنه من الطبيعي أن يركز باختين على الروايات المسماة بـ: الروايات **الديالوجية**؛ أي تلك التي لا ينفرد فيها صوت واحد لمجموع العالم الروائي، بخلاف الروايات **المونولوجية** التي يطغى عليها صوت واحد، وقد اختار المتن الروائي لدوستويفسكي أرضية لبناء نظريته في **الحوارية**.

وهكذا يقول باختين: " يدخل التنوع الكلامي إما بشخصه في الرواية... فيتجسد فيها ماديا في صور المتكلمين، أو يدخلها بوصفه خلفية مشيعة للحوارية فيحدد بذلك الوقع الخاص للكلمة الروائية المباشرة".²

من هذا المنطلق يصل باختين إلى نتيجة مفادها أن الحوارية هي التي تبرز الخصوصية الاستثنائية الأهمية للجنس الروائي، وتتمثل هذه الخصوصية في أن الإنسان في الرواية هو - جوهريا - إنسان متكلم؛ فالرواية تحتاج إلى أناس متكلمين يحملون كلمتهم الإيديولوجية المتميزة،

¹ ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص 108.

² ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص 109.

يحملون لغتهم الخاصة.¹ ومن ثم فإن الموضوع المركزي في الجنس الروائي الذي يصنع الأصاله الأسلوبية لهذا الجنس هو الإنسان المتكلم وكلمته.²

ولهذا يبرز لنا بجلاء تام ثلاث لحظات لتأكيد أطروحته، وهي:³

1- الإنسان المتكلم وكلمته في الرواية هما موضوع تصوير كلمي وفني. إن كلمة الإنسان المتكلم في الرواية لا تُثقل وتستعاد فقط بل إنها تحديدا تصور فني، وهي - بخلاف الدراما- تصور إلى هذا بكلمة أخرى هي كلمة المؤلف. لكن الإنسان المتكلم وكلمته بوصفهما موضوع الكلمة الأخرى هما موضوع خاص متميز: فالكلمة لا يمكن التكلم عنها كما نتكلم عن موضوعات الكلام الأخرى- عن الأشياء الصامتة والظواهر والأحداث... إلخ، بل إنها تتطلب وسائل كلام وتصوير كلمي شكلية خاصة جدا.

2- الإنسان المتكلم في الرواية إنسان اجتماعي مشخص محدد تاريخيا، وكلمته لغة اجتماعية وليست لهجة فردية. إن الخلق الفردي والمصائر الفردية والكلمة الفردية التي لا يحكمها إلا هذا الخلق وهذه المصائر لا تهم بحد ذاتها الرواية، فمن خصائص كلمة البطل أنها تهدف إلى قيمة اجتماعية ما، انتشار اجتماعي ما، فهي لغة بالقدرة، ولهذا السبب يمكن لكلمة البطل أيضا أن تكون عامل تفكيك للغة وإقحام للتنوع الكلامي فيها.

3- الإنسان المتكلم في الرواية هو دائما صاحب إيديولوجيا بقدر أو آخر، وكلمته هي دائما قول إيديولوجي، واللغة الخاصة في الرواية هي دائما وجهة نظر خصه إلى العالم تدعي قيمة اجتماعية. والكلمة باعتبارها قولا إيديولوجيا هي التي تصبح موضوع تصوير في الرواية، ولهذا السبب لا يتهدد الرواية أي خطر لأن تصبح لعبا بالكلمات لا موضوع له.

ويمكن إبراز الخصوصية الحوارية للرواية من خلال تلك المقارنة التي عقدها باختين بينها

وبين الملحمة، مفادها:⁴

¹ ينظر: ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص 109.

² ينظر: ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص 109.

³ ينظر: ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص ص: 109-111.

⁴ ينظر: ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص ص: 111-113.

* أن البطل في الرواية يفعل في الرواية لا أقل مما يفعله في الملحمة، لكن هناك فرق جوهري بينهما، وهو أن بطل الرواية يفعل ويتكلم أيضا.

* الموقف الإيديولوجي للبطل الملحمي ذو قيمة عامة للعالم الملحمي كله، وليس له إيديولوجيا خاصة كالبطل الروائي التي تقوم إلى جانبها وتعيش إيديولوجيات أخرى.

* في الملحمة أفق واحد ووحيد، أما في الرواية فهناك عدة آفاق، والبطل عادة يعمل في حدود أفقه هو.

* ليس في الملحمة متكلمون بوصفهم ممثلي لغات مختلفة، بل المتكلم هنا هو في الواقع المؤلف وحده.

وفي هذا السياق ينبها باختين إلى أنه ليس من الحتمي أبدا أن يتجسد الإنسان المتكلم في الرواية في بطل بل قد يأخذ أشكالا أخرى، وبالتالي فإن لغات التنوع الكلامي تدخل الرواية في شكل أساليب محاكاة ساخرة عديمة الشخصية كما عند الفكاهيين الإنجليز والألمان، وفي شكل مختلف عن أساليب المحاكاة الساخرة، وفي شكل "سكاز" (لغة الحكواتي)، وأشكال أجناس دخيلة، وفي شكل مؤلفين اصطلاحيين، وأخيرا حتى كلام المؤلف المطلق نراه، لكونه محاجيا وتقريبيا؛ أي لكونه يضع نفسه من حيث هو لغة خاصة في مواجهة لغات التنوع الكلامي الأخرى، مركزا ذاته إلى حد ما، أي إنه لا يصور فقط بل يصور. وهذه اللغات كلها تكون مشخصة اجتماعيا وتاريخيا وشيئية بقدر أو بآخر، ولهذا تتراءى وراء هذه اللغات صور المتكلمين في لباسهم الاجتماعي والتاريخي المشخص. فما يتصف به الجنس الروائي ليس صورة الإنسان في حد ذاته بل صورة اللغة. وبالتالي فإن المشكلة المركزية للأسلوبية الروائية هي مشكلة التصوير الفني للغة أي مشكلة صورة اللغة.¹

¹ ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص 114.

المحاضرة 11: التهجين

تمهيد: سبق وأن تعرضنا في محاضرتنا السابقة إلى مصطلح الحوارية عند ميخائيل باختين، وقلنا إن هذه السمة من مميزات الرواية الديالوجية، وتتخذ هذه الحوارية مستويات، وفق الأنماط الثلاثة الآتية: التهجين، الأسلبة، الحوارات الخالصة.

1- مفهوم التهجين:

يعرف ميخائيل باختين مصطلح التهجين بقوله: "إنه المزج بين لغتين اجتماعيتين في نطاق القول الواحد، إنه اللقاء على ساحة هذا القول بين وعيين لغويين مختلفين تفصل بينهما حقبة تاريخية أو تباين اجتماعي أو كلاهما معا".¹

ويردف أيضا لمزيد من التوضيح قوله: "إن هذا المزج بين لغتين في نطاق القول الواحد في الرواية طريقة فنية مقصودة... لكن التهجين غير الواعي وغير المقصود هو أيضا واحدة من أهم طرائق الحياة التاريخية للغات وصيرورتها".²

ويعلق الباحث المغربي حميد لحداني على هذا المفهوم قائلا: "إن صعوبة تحديد طبيعة التهجين على الصورة التي أوضحها باختين في هذا التعريف ترجع إلى اقتصاره في مجال التطبيق على الإشارة فقط إلى أسماء بعض الروايات التي تستخدم هذا الأسلوب دون أن يوقفنا مباشرة على مقاطع توضح بالمعينة كيفية تمازج اللغات في ملفوظ واحد".³

ولهذا اجتهد هذا الباحث في تغطية هذا النقص، وقدم لنا مثلا من الرواية الموسومة بـ "الفقراء" لدوستوفسكي، أين يتم عادة المزج في ملفوظ واحد بين صوتين أو لغتين أو موقفين أو وعيين اجتماعيين، ومن خلالهما تتم صياغة هجنة لغوية تكون لها دلالة معينة في سياق العمل الروائي بكامله، هذا المثال ورد على شكل رسالة وجهها البطل "ماكار ديفوشكين" لصديقه "فرارا ألكسيفينا"، وهذا نصها: "متى تكفين عن تعذيب نفسك هذا التعذيب كله بدون داع، ألا تخجلين؟ هلاّ عقلتِ يا ملاكي الصغير؟ كيف يمكن أن تدور في رأسك خواطر كهذه الخواطر؟

¹ ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص 144.

² ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص 144.

³ حميد لحداني: أسلوبيّة الرواية، مرجع سابق، ص 85.

ما أنت بمريضة يا روعي، ما أنت مريضة قط، بالعكس، أوكد لك أنك كالزهرة نضارة وتفتحاً. صحيح أنك شاحبة بعض الشحوب، ولكنك كالزهرة نضارة مع ذلك. ثم ما قصة تلك الأحلام والرؤى التي تسترسلين فيها؟ دعي عنك هذه السخافات، يا يمامتي، ولا تفكري فيها بعد الآن قط، هل تفهمين، لماذا أترسل أنا في مثل تلك الأحلام؟ هل ترين أنني أحلم؟ هل ترين أن لي رؤى كتلك الرؤى؟ أجيبني. هلا اقتديت بي يا "متوتشكا"، إنني أعيش حياة هادئة. أنام نوما مريحاً، وأتمتع بصحة جيدة، ذلك شيء يسر القلب يا عزيزتي، انسي هذه الخزعبلات يا حياتي، انسيها.¹

يحلل الباحث حميد لحمداني هذا المقطع السردى ليوضح لنا كيف تحققت هجنة اللغة في هذا الملفوظ، قائلاً: " سنلاحظ بوضوح أن هذا المقطع السردى قد صيغ مع ذلك بطريقة حوار، إلا أنه في الأصل ليس حواراً بين شخصين حاضرين، ولكن بين لغتين أو وعيين حاضرين بواسطة التهجين اللغوي ضمن ملفوظ واحد، هو ملفوظ البطل ديفوشكين، لذلك سنرى أن هناك لغة مشخّصة هي لغة الصديقة الغائبة بذاتها ولكنها حاضرة بوعيينها، من خلال لغتها الخاصة المنقولة بواسطة اللغة المشخّصة. والتشخيص اللغوي في هذه الفقرة له شكلان، شكل مباشر، وشكل غير مباشر؛ فعندما يقول ديفوشكين: ما أنت بمريضة يا ملاكي الصغير، يفرض صوت لغوي آخر نفسه داخل الملفوظ، وهو صوت الصديقة التي تقول: أنا مريضة، وعندما يقول ديفوشكين: ما قصة تلك الرؤى والأحلام التي تسترسلين فيها، فإننا ندرك بأنها أحلام ورؤى الصديقة التي لا شك أنها عبرت له عنها في السابق. وإذ نحن مضين مع الملفوظ إلى نهايته نلاحظ أن وراء الصوتين موقفين أساسيين من العالم: أحدهما ينظر إلى الحياة نظرة تشاؤمية - وهو موقف الصديقة-، والآخر ينظر إلى الحياة بتفاؤل، وكلا الموقفين (الوعيين) تمت صياغتهما بواسطة التهجين في ملفوظ واحد له طابع حوارى".²

¹ دوستويفسكي: رواية الفقراء، الأعمال الكاملة، تر: سامي الدروبي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ج1، 1967، ص

143. نقلاً عن: حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، ص 87.

² حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، ص 87.

2- أنواع التهجين:

من خلال تعريف التهجين الذي صاغه ميخائيل باختين نلاحظ أنه فرق بين نوعين منه

هما:

أ- التهجين اللاواعي: يقصد به كلام الناس اليومي الذي درج على ألسنة الناس، حيث يقع تبادل وتأثير وتأثر بين اللهجات واللغات التي تتعايش في حقل اجتماعي واحد، وهو تهجين ليس له بُعدٌ فني جمالي إطلاقاً.

ب- التهجين الواعي: الذي يتحقق بتجاوز اللغات بطريقة إبداعية أدبية.

ويقدم لنا ميخائيل باختين توضيحاً آخر وهو بصدد تحديد طبيعة التهجين الروائي الذي هو أحد أشكال الحوارية، وهو أن العلاقة بين اللغتين اللتين يتولد منهما التهجين تكون في عفاها غير متكافئة؛ فهناك عادةً لغةً مشخّصة، ولغة أخرى مشخّصة، واللغة المشخّصة هي بمثابة صورة اللغة الاجتماعية، أين تتشكل من خلال فسيفاء من اللغات والأصوات الاجتماعية المتباينة، قائلاً: " إن صورة اللغة بوصفها (أي الصورة) تركيباً هجيناً مقصوداً، هي قبل كل شيء تركيب هجين واع (بخلاف التركيب اللغوي الهجين العضوي التاريخي والغامض) إنها، بالضبط، وعي لغة من قبل لغة أخرى، وإنارتها بوعي لغوي آخر. فصورة اللغة لا يمكن أن تبني إلا من وجهة نظر لغة أخرى تؤخذ على أنها معيار".¹

¹ ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص 145.

المحاضرة 12: الأسلية

تمهيد: إذا كان التهجين من أبرز أنماط وأشكال الحوارية في الرواية الديالوجية، فإن الأسلية تعد ثاني هذه الأنماط حسب نظرية ميخائيل باختين، فما هي الأسلية؟ وما الفرق بينها وبين التهجين الروائي؟

1- مفهوم الأسلية:

يعرف باختين الأسلية بأنها صورة من بين صور الإضاءة الحوارية الداخلية المتبادلة بين اللغات، وذلك في سياق الكلام الآتي: "تختلف الإنارة الحوارية الداخلية للنظم اللغوية ككل عن التهجين بالمعنى الدقيق للكلمة. إذ لا يوجد في الإنارة المتبادلة مزج مباشر للغتين في نطاق القول الواحد، بل إن اللغة الواحدة تفعل في القول، إنما تعطى على ضوء لغة أخرى. وهذه اللغة الثانية لا تفعل بل تبقى خارج القول، والشكل الأكثر وضوحاً وتميزاً لهذا النوع من الإنارة الحوارية الداخلية المتبادلة بين اللغات هو الأسلية".¹

وبضيف قائلاً: "إن أي أسلية حقيقية هي تصوير فني لأسلوب لغوي غريب، كم قلنا، هي صورة فنية للغة غريبة. وهي تتطوي بالضرورة على وعيين لغويين مفرّدين: الوعي المصور (أي الوعي اللغوي المؤسلب) والوعي المصور، المؤسلب، وتتميز الأسلية عن الأسلوب المباشر بهذا الوجود للوعي اللغوي بالضبط (أي وعي المؤسلب وجمهوره)، الذي يعاد على ضوئه إنشاء الأسلوب المؤسلب، وعلى خلفيته يكتسب معنى وبعداً جديدين. وهذا الوعي اللغوي الثاني المؤسلب ومعاصريه يعمل بمادة اللغة المؤسلبة؛ فالمؤسلب لا يتكلم بصورة مباشرة في موضوع ما إلا بهذه اللغة المؤسلبة الغريبة عنه. لكن هذه اللغة المؤسلبة نفسها تعرض على ضوء الوعي اللغوي المعاصر للمؤسلب. واللغة المعاصرة توفر إضاءة معينة للغة المؤسلبة: تبرز لحظات وتبقي في الظل لحظات أخرى تسبغ نبرة خاصة على لحظاتها بوصفها لحظات لغة، وتستثير أصداء (استجابات) معينة بين اللغة المؤسلبة والوعي اللغوي المعاصر.

¹ ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص 149.

ويعلق لحمداني على هذا المفهوم منوها إلى وجود تداخل نظري دقيق بين مفهومي التهجين والأسلبة، بحكم أن في كل منهما توجد لغة مشخّصة ولغة مشخّصة، ولكي نتجنب هذا التداخل المفهومي، نسترشد بالصياغتين الآتيتين:¹

• التهجين = لغة مباشرة 'أ' مع ومن خلال لغة مباشرة 'ب' في ملفوظ واحد.

• الأسلبة = لغة مباشرة 'أ' من خلال لغة ضمنية 'ب' في ملفوظ واحد.

والفرق الأساس كما يتضح من الصياغتين السابقتين يكمن في أن اللغة 'ب' في التهجين حاضرة في الملفوظ، بينما هي ضمنية فقط في ملفوظ الأسلبة.

وللتوضيح يقدم الباحث المغربي حميد لحمداني مثالا من رواية أحمد المديني، الموسومة ب: " زمن بين الولادة والحلم " يطبق عليه مفهوم الأسلبة، وهذا المثال يتمثل في المقطع السردى الآتي: " ... ووقف الرجل، وأوقف، وبكى واستبكى، وكان موقفا جليلا مهيبا. سيرفع الكرب، يُرْحَى اللجام، تُرْفَع عقيرة مولانا الإمام... وبخَّ بخَّ: بلغني، فيما بلغني، وبلَّغت فيما بلَّغت، ولقد أبلغتُ وبلَّغ لي، وعن السلف الصالح وغار حراء، وبحار المعرفة السبع، وصلنا أنه يا سيد الرجال، لا بد من.. (ويغضي من مهابته).. لا بد من بناء سور من حديد على الجدران، فتنفس القوم الصعداء.. عداء.. داء، وقام بعدها سيد الناس ليفاجئ الناس: لنشرب الليلة نخب معرفة حكمة الإمام.. مام.. مام".²

يحلل الباحث حميد لحمداني هذا المقطع لإبراز الأسلبة الناظمة له، قائلا: " إن اللغة الوحيدة التي تظهر هنا بشكل مباشر هي لغة القدماء، وهي تعبّر عن موقف وعن إيديولوجيا، ولكنها معروضة أمامنا بشكل جديد وهذا هو الوجه الآتي الذي اتخذته ضمن الملفوظ، إنها لغة محيَّنة (actualisée) - حسب ترجمة د. محمد برادة- ولا يمكن للغة أن تحيّن أو ترسم لها صورة معينة إلا من خلال صوت آخر (لغة أخرى)، غير أن هذه اللغة الواصفة غير ظاهرة في المثال، وإن كانت مع ذلك قابعة خلف اللغة الموصوفة لأن علامات وجودها ظاهرة في

¹ حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، ص 88.

² أحمد المديني: زمن بين الولادة والحلم، دار النشر المغربية، 1976، ص 71. نقلا عن: حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، ص 88.

صورة اللغة المشخّصة، في التكتيف، والتصديع، فاللغة المنقولة إلينا تبدو مركّبة من مصادر مختلفة، أي من نصوص متعددة، كما أنها خاضعة، أحيانا، لعلاقات اعتباطية، وهي لهذا السبب اكتسبت مشروعية مناقضة نفسها بنفسها. إن وعي لغة أخرى متوارية وخفية هو الذي عمل إذن على إظهار اللغة المؤسّلة ضد نفسها، وعلى هذا النحو ينبغي أن نفهم ما قاله باختين بصدد الحوارية المتجلية في الأسلبة¹.

ويواصل قائلا: " إن الفقرة التي أخذناها سابق من رواية " زمن بين الولادة والحلم" تشكل مثلا واضحا عن الأسلبة الروائية، لأنها تعبّر أولا عن طابع تقليدي، لغوي، وإيديولوجي، كما أنها تعبّر ضمنا عن موقف معاد لذلك الطابع، بما لحق تلك اللغة ذاتها من تفسخ عند أسلبتها"².

والى جانب الأسلبة - باعتبارها إنارة متبادلة بين اللغات- يضيف باختين نمطا آخر قريبا منها يؤدي وظيفة الإنارة كذلك، اصطلح عليه مصطلح التنويع.

2- مفهوم التنويع: يقول باختين: " التنويع يدخل المادة اللغوية الغربية في الموضوعات

المعاصرة بحرية، ويقرن العالم المؤسّلب بعالم الوعي المعاصر، ويضع اللغة المؤسّلة على محك الاختبار في مواقف جديدة وغير ممكنة بالنسبة إليه هو نفسه"³. ويردف قائلا: " فالوعي اللغوي المؤسّلب قد لا ينيّر اللغة المؤسّلة وحسب، بل قد يتلقى هو نفسه الكلمة ويُدخل مادته موضوعا أو لغة في اللغة المؤسّلة. وفي هذه الحالة لا نكون أمام أسلبة بل تنويع (كثيرا ما يتحول إلى تهجين)"⁴.

فإذا لم تكن الأسلبة منسجمة من بدايتها إلى نهايتها، كأن تدخلها مادة لغوية معاصرة كأن تكون كلمة، أو شكلا، أو عبارة... إلخ فهذا إيذان بالخروج من الأسلبة إلى نمط آخر من أنماط الإنارة المتبادلة بين اللغات، هو التنويع بذاته.

¹ حميد لحداني: أسلوبية الرواية، ص ص: 88- 89.

² حميد لحداني: أسلوبية الرواية، ص 89.

³ ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص 150.

⁴ ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص 150.

ويضاف إلى هذين النمطين من الإنارة المتبادلة بين اللغات ما يسميه باختين بـ: **أسلبة المحاكاة الساخرة**، وذلك حينما لا تكون مقاصد الكلمة المصوّرة على وفاق مع مقاصد الكلمة المصوّرة بل تقاومها، فهي لا تصور العالم المادي الفعلي بمساعدة اللغة المصوّرة بوصفها وجهة نظر مثمرة، بل تصوره عن طريق تهديمه الفاضح.¹

¹ ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص 151.

المحاضرة 13: الحوارات الخالصة

تمهيد: سبق وأن تعرفنا في محاضرتينا السابقتين على نمطين أساسيين من أنماط الحوارية هما التهجين والأسلبة، إضافة إلى التنوع وأسلبة المحاكاة الساخرة، وبقي لنا نمط أخير يصطلح عليه ميخائيل باختين بـ: الحوارات الخالصة، فماذا يقصد بذلك؟

1- مفهوم الحوارات الخالصة:

يقول حميد لحمداني في مستهل هذا العنصر من كتابه أسلوبية الرواية: " يقصد باختين بالحوار الخالص ما سماه أفلاطون منذ زمن بالمحاكاة المباشرة (mimésie) ، أي حوار الشخصيات فيما بينها داخل الحكى. وباختين، كعادته، يستخدم صيغا متعددة للتعبير عن الشيء الواحد، لذلك نجده يتحدث أيضا عما يسمى ' الحوارات الدرامية الخالصة'، ثم عن 'حوار الرواية'، وهو يقصد دائما حوار الشخصيات المباشر في الحكى".¹

ولمزيد من التوضيح بخصوص الحوارات الخالصة وإبراز أغراضها، يقول لحمداني: إن الحوار الخالص بالنسبة إلى ميخائيل باختين لا يكون قاصرا الأهداف والأغراض الذاتية البراغمية للشخصيات، ولكنه يتغذى من الحوارية الكبرى في الرواية، وبالخصوص من التهجين والأسلبة،² وهذا مصداقا لقول باختين: " وحوار الرواية نفسه، بصفته شكلا مكوّنًا، مرتبط ارتباطا وثيقا بحوار اللغات الذي يرن داخل الهجنة وفي الخلفية الحوارية للرواية".³

وبضيف باختين توضيحا لمعنى الحوار في الرواية مؤكدا أنه من صنف خاص، فهو في المقام الأول لا يستطيع أن يستنفد نفسه في الحوارات الذرائعية والتمياتيكية للشخصيات. إنه يحمل داخله تعددية الأشكال اللانهائية للمقاومات الحوارية والذرائعية عند الذات التي لا تستطيع تلك التعددية أن تذيبها، ومن ثم فإنها تكتفي بأن تبرز ذلك الحوار البائس والعميق للذات، المحدد بالضرورة الاجتماعية الإيديولوجية للغات والمجتمع. إن حوار اللغات ليس مجرد حوار القوى الاجتماعية في سكونية تعايشها، بل هو أيضا حوار الأزمنة والحقب والأيام، وحوار ما

¹ حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، ص 90.

² حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، ص 90.

³ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص 124.

يموت ويعيش، ويولد أين ينصهر التعايش والتطور معا في الوحدة الملموسة الصلبة، لتتوعد مليء بتناقضات لغات مختلفة. هذا الحوار محمل بالحوارات الروائية المنحدرة عمليا من الموضوع، والتي تستعير من حوار اللغات ياسها ونقصها، وصعوبة فهمها ووجودها الملموس، وطبيعتها، وكل ما يميزها جذريا عن الحوارات الدرامية الخالصة.¹ وينبها ميخائيل باختين إلى أن في الحوارات الداخلية والحوارات الخارجية في الرواية تكون اللغات الخالصة خاضعة للمشكلة نفسها المتمثلة في خلق صورة اللغة.²

يعلق الباحث رشاد كمال مصطفى في كتابه أسلوبية السرد العربي على مفهوم الحوارات الخالصة من منظور باختين، مستنيرا بما جاء في معجم السرديات، قائلا: " يقصد بالحوارات الخالصة أسلوب الحوار في الرواية، وهو من أهم أساليب القص، ويعني الأقوال المتبادلة بين شخصين فأكثر، منذ لحظة الالتقاء إلى لحظة الافتراق".³

ومن هنا تعمل الحوارات الخالصة شأنها شأن النمطين السابقين: التهجين والأسلبة عل خلق تعدد لغوي وصوتي في الرواية؛ لأنه نقاش بين لغات وبين أساليب لغوية، وليس مجرد حوار معان مجردة، بل حوار وجهات نظر متعددة، مما يبرز فيه من اختلاف في الأفكار والمواقف وتصارع الايديولوجيات.⁴

2- أنواع الحوار الخالص:

يميز أغلب الباحثين والمنظرين بين نوعين من الحوار: حوار خارجي، وحوار داخلي، وهذا تفصيله:

أ- الحوارات الخارجية: يتكلم فيها المتكلم مباشرة مع متلق مباشر، ويتبادلان الكلام من غير تدخل الراوي، على نحو موضوعي حيادي، ويسهم في إبراز طبيعة الشخصية وطريقة

¹ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص 124.

² ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص 124.

³ رشاد كمال مصطفى: أسلوبية السرد العربي - مقارنة أسلوبية في رواية "الشحاذ" لنجيب محفوظ، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2015، ص 181. نقلا عن: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص ص: 158-159.

⁴ ينظر: رشاد كمال مصطفى: أسلوبية السرد العربي، ص 182.

تفكيرها، ومدى وعيها بالقضايا المطروحة، فضلا عن تشخيص وجهات النظر والمواقف والرؤى، وأوجه التشابه أو الاختلاف بين الشخصيات. وبواسطتها تتفاعل أشكال الوعي المختلفة في الرواية.¹

ب- الحوارات الداخلية: وتسمى أيضا عن طريق التعريب بالمونولوج، وهي نمط من أنماط الحوار في الرواية، عبارة عن خطاب تنتجه شخصية واحدة، وهو عرض لأفكار الشخصية وانطباعاتها ومدركاتها دون وساطة من قبل الراوي. وهو مأخوذ من المسرح حينما يكون هناك شخص أو ممثل واحد يتحدث إلى ذاته بحضور مشاهدين أو من غير حضورهم، ثم ارتحل إلى الرواية، ففيه تجرد الشخصية من ذاتها على سبيل التخيل ذاتا ثانية تخاطبها وتتفاعل معها.²

¹ ينظر: رشاد كمال مصطفى: أسلوبية السرد العربي، ص ص: 183-184.

² ينظر: رشاد كمال مصطفى: أسلوبية السرد العربي، ص 191.

المحاضرة 14: الرؤية كأسلوب

يقول جيرار جينيت عن الرؤية السردية أو ما يفضل تسميته بالمنظور أنه يمثل، استعاريا، « الصيغة الثانية لتنظيم الخبر، التي تصدر عن اختيار وجهة نظر مقيدة (أو عدم اختيارها)»¹. بيد أن هذه الصيغة المتناولة من قِبَل الباحثين منذ نهاية القرن التاسع عشر؛ أمثال " بيرسي لوبوك" و" جورج بلن" شابها - حسب جينيت - خلط مزعج بين ما يدعوه جيرار جينيت صيغة وما يدعوه صوتا: أي بين السؤال: من الشخصية التي توجّه وجهة نظرها المنظور السردية؟ والسؤال: من السارد؟ أو بصيغة أخرى: من يرى؟ ومن يتكلم؟ وهو تمييز مهمل تماما على حد قول جينيت.²

وإن كان من المشروع الإجابة عنهما تحت مبحث واحد فليس صحيحا أن يكونا منضويين معا تحت مصطلح المنظور، يقول جيرار جينيت: « حقا، إنه من الشرعي التفكير في تنميط للحالات السردية يأخذ في اعتباره معطيات الصيغة والصوت معا، لكن ما ليس شرعيا هو تقديم مثل هذا التصنيف تحت مقولة "وجهة النظر" وحدها»³، خاصة وأن باحثين من أمثال: جون بويون صاحب مصطلح الرؤية، وتودوروف قد فصلا بين هذين المبحثين.

وبعد أن عرض جيرار جينيت مختلف التصنيفات التي أوردها هؤلاء الباحثون، على غرار تصنيف جون بويون الذي صاغه على النحو الآتي:⁴

1- رؤية من خلف: وتعني السارد العليم المهيم على الشخصيات، ويصوغها تودوروف صياغة رياضية: السارد < الشخصية (السارد أعلم من الشخصية).

2- رؤية مع: وتعني السارد يكون مكافئا للشخصيات، وهذا ما يعبر عنه تودوروف بـ:

السارد = الشخصية.

¹ جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص 197.

² ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص ص: 197 - 198.

³ جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص ص: 200-201.

⁴ ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص 201.

3- رؤية من الخارج: وتعني أن السارد يقول أقل مما تعلمه الشخصية، وهذا ما يعبر عنه تودوروف بـ: السارد > الشخصية.

قلت: بعد أن عرض جينيت هذه التصنيفات بمصطلحاتها، وتحاشيا - كما يقول - « لِمَا لمصطلحات رؤية، وحقل، ووجهة نظر، من مضمون بصري مفرط الخصوصية فإنني سأبنى هنا مصطلح تبئير الأكثر تجريدا... والذي يتجاوب من جهة أخرى مع تعبير " بروكس " و " وارين ": بؤرة السرد».¹

والتبئير عند جيرار جينيت ثلاثة أنواع:²

1- الحكاية غير المباشرة أو التبئير الصفر: وهو نفسه النمط الأول في تصنيف جون بويون.

2- الحكاية ذات التبئير الداخلي: سواء أن ثابتا، حيث يمر كل شيء من خلال شخصية واحدة؛ أم متغيرا، حيث تتغير الشخصية البؤرية، كما في رواية مدام بوفاري، حيث تبار الحكاية أولا من طرف شخصية شارل وثانيا من طرف إيما، ثم يعود زمام السرد إلى شارل؛ أم متعددا كما في الروايات الترسلية التي يمكن التصدي فيها للحدث الواحد مرات عدة حسب وجهات نظر شخصيات مترسلة متعددة.

3- الحكاية ذات التبئير الخارجي: التي يتصرف فيها البطل أمامنا دون أن يُسمح لنا معرفة أفكاره أو عواطفه، ويمكن أن يصل التكتم حد الإلغاز، على غرار رواية: "الجلد المحبب" لبلزاك.

وبعد هذا التقسيم ينبهنا جيرار جينيت إلى مسألة هامة هي أن « عبارة التبئير لا تنصب دائما على عمل أدبي بأكمله، بل على قسم سردي محدد يمكن أن يكون قصيرا جدا».³ وكذلك هناك مسألة أخرى وهي أن التمييز بين وجهات النظر ليس دائما بالوضوح الذي قد يمكن أن

¹ جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص 201.

² ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص ص 201-202.

³ جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص 203.

يوهم به تناول الأنماط الخالصة وحده؛¹ إذ يمكن لتبئير خارجي لشخصية ما في القصة أن يكون داخليا بالنسبة لشخصية السارد المشارك باعتباره شاهدا، وهو ما ينطبق على مثال أورده جينيت في هذا الشأن: «التبئير الخارجي على فلياس فوك هو أيضا تبئير داخلي على باسبارتو الذي أذهله سيده الجديد، والسبب الوحيد في الاقتصار على الطرف الأول هو كون فلياس بطلا، وهو وضع يختزل باسبارتو في وضع شاهد». ² والصعوبة نجدها أيضا - في بعض الأحيان- في الفصل بين لا تبئير وتبئير متغير.³

ولكي ينهي جيرار جينيت مبحث الصيغة رأى أنه لا بد من الإشارة إلى تعريف مفهومين لا غنى عنهما لإكمال مبحث الصيغة النحوي الذي يشاكل المقام الموسيقي: الأول هو مفهوم **التغيرات**؛ والثاني مفهوم **التعددية الصيغية**.

2- التغيرات: هي تبديلات في التبئير، وفي هذه الحالة سنتحدث - يقول جيرار جينيت- عن تبئير متغير كما هو حاصل في رواية " مدام بوفاري " وهذا ما يدحض معيار التماسك عند لوبوك المؤسس على القواعد الجيمسية، الذي ينص على أن يبقى الروائي وفيا لتحيز ما. ليتساءل جينيت قائلا: لكن لماذا لا تكون الحرية المطلقة وعدم التماسك هو هذا التحيز؟ وهذا ما يشير إلى عدم قداسة القواعد الجيمسية.⁴

وبنبه جيرار جينيت إلى أن مسألة التغيرات في التبئير لا يعني البتة في وجود الشفرة التي تتحكم في السياق العام بل ما هو إلا خرق مؤقت فقط لهذه الشفرة، وبالتالي يحسم جيرار جينيت مفهوم التغيرات بأنها هذه الخروق المعزولة عندما يبقى التماسك الإجمالي مع ذلك قويا بما يكفي لأن يظل مفهوم الصيغة المهيمنة ملائما. وفي هذا السياق يميز جينيت نوعين من التغيرات: الأول يكون بإعطاء خبر أقل من اللازم مبدئيا؛ والثاني إعطاء خبر أكثر من

¹ ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص 203.

² جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص 203.

³ ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص 203.

⁴ ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص 205.

المسموح به مبدئياً في شفرة التبئير المتحكمة في المجموع، الأول يحمل اسم النقصان والثاني اسم الزيادة. الأول يحضر في التبئير الداخلية، والثاني في الحكاية المبارة تبئيراً خارجياً.¹

3- التعددية الصيغية: يقصد جيرار جينيت بالتعددية الصيغية تداخل أنواع التبئير كلها أو بطريقة مزدوجة في مقطع حكائي واحد، وهنا يقدم مثالا عن التبئير المزدوج بحالة التناقض كما هو بالنسبة لشخصية فانطوي " العذراء الخجلة" من زاوية السارد العليم و " الخشنة الفضة" من زاوية السارد الشاهد؛ وبالنسبة لحضور صيغ التبئير الثلاث فهي شعار لممارسة بروسست كلها حسب ما يصل إليه تحليل جيرار جينيت، بما أنها تنتقل على خاطر من وعي بطله إلى وعي سارده، وتسكن بالتناوب وعي أشد شخصياته اختلافا وهذا حاضر بصرارة في رواية بحثا عن الزمن الضائع.

وفي نهاية هذا المبحث يسجل جينيت ملاحظة دقيقة وهامة وهي أن هذا الوضع الملتبس والمعقد لا يميز نسق التبئير وحسب بل يمكن أن يميز الخطاب الروائي في كليته كما هو شأن رواية بحثا عن الزمن الضائع؛ حيث تتواجد أضخم مفارقة محاكائية، وحضور السارد المناقض مبدئياً لكا محاكاة روائية على مستوى حكاية الأفعال من جهة؛ وهيمنة الخطاب المباشر بمفهومه الذي سبق وأن مر بنا، واستقلال أسلوبه للشخصيات، ولكنها في النهاية تغرق الشخصيات في لعب لفظي هائل - على حد تعبير جيرار جينيت-؛ وهو في الأخير تنافس بين تبئيرات متنافرة نظرياً، تنافس يزعم منطق التمثيل السردية كله.²

¹ جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص ص: 206-207.

² ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص ص: 217-218.

محاضرات السداسي الثاني

المحاضرات 17/16/15: السرد الابتدائي، والسرد من الدرجة الثانية، ووظائف السرد

المتضمن

تمهيد:

يتفق المنظرون البنيويون على أن بناء الحدث السردى موكل لشخصية السارد الذي يقوم بوظيفة السرد والتنسيق بين الأحداث، وهذا ما يسمى بزاوية النظر، وبذلك يصبح السرد؛ أسلوباً.

فالسرد كما ذكر جيرار جينيت في كتابه "خطاب الحكاية" هو فعل يضطلع به السارد

لتحويل القصة إلى حكاية، باعتبار أن القصة تعني التالي الذي وقعت فيه الأحداث فعلياً أو يفترض أنها كذلك، بينما الحكاية هي ما تؤول إليه القصة بعد سردها من وجهة نظرٍ ما، ووفق مستويات تدعى بمستويات المقام السردى.

2- مستويات المقام السردى: السرد الابتدائي والسرد من الدرجة الثانية:

يفرق جيرار جينيت بين مستويين من المقام السردى: مستوى المقام السردى لحكاية أولى)

(السرد الابتدائي): خارج القصة؛ ومستوى المقام السردى لحكاية ثانية (قصصية تالية) (سرد من الدرجة الثانية): داخل القصة. وهذان المستويان تربط بينهما ثلاثة أنماط من العلاقة:¹

3- العلاقات بين السرد الابتدائي والسرد من الدرجة الثانية، ووظائف السرد المتضمن:

3-1- العلاقات بين السرد الابتدائي/ المتضمن والسرد من الدرجة الثانية/ المتضمن: يحدد

جيرار جينيت هذه العلاقات على النحو الآتي:

أ- علاقة سببية مباشرة: بين أحداث القصة التالية وأحداث القصة الأولى، تضيف على

الحكاية الثانية وظيفة تفسيرية؛

ب- علاقة موضوعاتية تماما لا تستتبع بالتالي أي استمرارية زمكانية بين القصة التالية

والقصة الأولى، وهي على نمطين: مقابلة (موقف حزن/ موقف فرح)؛ مماثلة (فرح/ فرح)؛

¹ جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص: 243-245.

ج- غياب علاقة صريحة بين القصة التالية والقصة الأولى. وهنا يكون لفعل السرد في حد ذاته وظيفة في القصة الأولى بمعزل عن المضمون القصصي التالي؛ يسميها جيرار جينيت: وظيفة تسلية؛ وظيفة إعاقة؛ أو هما معا.

وبعد حصر هذه الأنماط يقول جيرار جينيت: « يمكن أن نلاحظ أن أهمية المقام السرد في ازدياد مستمر، من النمط الأول إلى الثالث: ففي النمط الأول تكون العلاقة (علاقة التسلسل) مباشرة، إنها لا تمر من الحكاية وقد يمكن جيدا أن تستغني عنها... وفي النمط الثاني تكون العلاقة غير مباشرة، ويتوسط لها توسطا صارما بالحكاية التي لا غنى عنها للتسلسل؛ وفي النمط الثالث لا تكون العلاقة بعد، لا بين الفعل السرد والوضع الحاضر، وتؤكد هذه العلاقة جيدا... أن السرد فعل كأبي فعل آخر¹.

ويجدر التنبيه إلى مفهوم له علاقة بمستويات السرد أصطلح عليه جيرار جينيت مصطلح الانصراف، والذي يتجلى في المرور الانتهاكي للشخصيات: سارد؛ شخصية مشاركة؛ مسرود له، من مستوى إلى آخر عن طريق فعل السرد، وذلك كما لو كان السرد مزامنا للقصة، وهو ما تلخصه مقولة بورخيس: « توحى مثل هذه الاختراعات بأنه إذا أمكن لشخصيات متخيلة أن تكون قراء أو متفرجين أمكننا نحن قراءها أو المتفرجين عليها أن نكون شخصيات تخيلية².» وفي هذا الصدد يقول جيرار جينيت: « أكثر ما يزعج في الانصراف هو بالضبط الفرضية غير المقبولة والملحة، والتي مفادها أن خارج القصة ربما هو قصصي دائما سلفا، وأن السارد والمسرود لهم - أي أنا وأنت - ربما ينتمون أيضا إلى حكاية ما³.

3-2- وظائف السرد المتضمن من منظور يان مانفريد:

يحدد يان مانفريد وظائف السرد المتضمن فيما يلي:⁴

¹ جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص 145.

² جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص 247.

³ جيرار جينيت: المرجع السابق، ص 247.

⁴ ينظر: يان مانفريد: علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، تر: أماني أبورحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق،

سوريا، 2011، ص ص: 67-68.

- 1- التكامل الحدتي: يوظف السرد التحتي/المتضمّن كعنصر هام في حبكة السرد القالب/المتضمّن، وأوضح مثال على ذلك كتاب ألف ليلة وليلة الذي تتولى عملية السرد في المقام الأول شخصية شهرزاد التي منعت الملك شهريار من قتلها، بل تزوجها في النهاية.
- 2- العرض: حيث يزودنا السرد المتضمّن/ التحتي بالمعلومات التي تقع خارج خط الحدث الرئيسي في السرد القالب/ المتضمّن، خصوصا تلك التي حدثت في الماضي.
- 3- التثيت: كما يبينه هذا الملفوظ السردى: " هكذا يخبرنا بالقصة، بينما نحن ننتظر الأمطار تتوقف".
- 4- الإعاقة/ التأخير: يعلق السرد التحتي/ المتضمّن استمرارية السرد القالب/ المتضمّن.
- 5- القياس التمثيلي: يثبت السرد التحتي/ المتضمّن أو يناقض خط القصة للسرد القالب/ المتضمّن: " لست أنت الشخص الوحيد الذي خدع بحبيب خائن، دعني أحدثك عن...".
- 6- التجويف: الحلقة اللانهائية حينما يطوق السرد التحتي/ المتضمّن السرد القالب/ المتضمّن، ويضرب سبنس المثال الآتي: " كنت ليلة عاصفة مظلمة، حيث تحلقت عصابة من اللصوص حول النار، وعندما انتهى من تناول طعامه قال اللص الأول: دعوني أحكي لكم قصة، كانت ليلة عاصفة ومظلمة، عندما تحلقت عصابة من اللصوص حول النار وعندما انتهى من تناول طعامه قال اللص الأول: دعوني أحكي لكم قصة، كانت ليلة عاصفة ومظلمة و..".

المحاضرات 21/20/19/18:

1- أساليب السرد

2- من زاوية المتكلم

3- من زاوية المخاطب

4- من زاوية الخطاب

• أساليب السرد

يذهب الباحث السوري عدنان بن ذريل في كتابه "اللغة والأسلوب" إلى أن تحليلات الأسلوبيين تتناول الظاهرة الأسلوبية من ثلاث زوايا تشكل أركان العملية النقدية، وهي: المتكلم/ الكاتب، الرسالة/ الخطاب، المستمع/ المخاطب/ القارئ، وهذا كما يلي:

• **من زاوية المتكلم:** أي من زاوية الباحث للخطاب اللغوي، مصداقا لقول "بيفون": "الأسلوب هو الكاشف عن فكر صاحبه، أو الأسلوب هو الإنسان نفسه".¹

غير أنه كما بيّنا في المحاضرات السابقة فإن هذه الزاوية لا تصدق على أسلوبية الرواية البوليفونية أو الديالوجية على حد تعبير باختين، بل تصدق على الشعر الغنائي أو قد تتعدى في أحسن الأحوال للتطبيق على الرواية المونولوجية؛ ذلك لأن الرواية الديالوجية هي صورة لأساليب اجتماعية متعددة يعبر كل أسلوب عن فكر وموقف معين من الحياة.

• **من زاوية المخاطب:** أي من زاوية متلقي للخطاب؛ "الأسلوب ضغط مسلط على المتخاطبين، وأن التأثير الناجم عنه يصير إلى مفهومي: الإقناع، والامتناع. وفي نظر (ستاندال): جوهر الأسلوب في تأثيره. وحسب فاليري وجيد فإن الأسلوب هو سلطان العبارة.² ولعل تطبيق ذلك في إطار أسلوبية السرد يحيلنا على شخصية افتراضية تسمى بالمسرود له أو

¹ ينظر: عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، دار مجدلاوي، ط 2، 2006، ص 134.

² ينظر: عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، ص ص: 134 - 135.

المروي له الذي يدخل في علاقة حوارية غير مباشرة مع شخصية السارد أو الراوي ذي الطابع الافتراضي الورقي كذلك.

فصورة السارد أو الراوي كما يقول تودوروف لا تعيش في عزلة، بل منذ الصفحة الأولى تظهر مصحوبة بصورة لذات أخرى هي القارئ الذي لا يرتبط سوى بعلاقات قليلة مع صورة قارئ عيني ملموس حقيقي. فصورة السارد وصورة القارئ باعتبارهما ذاتين داخل العمل الأدبي متوقفتان بعضهما على بعض بكيفية وثيقة، وما أن تأخذ ملامح صورة السارد في البروز بوضوح حتى تكون صورة القارئ الخيالي قد ارتسمت بدورها بدقة أكثر، فالتوقف المتبادل لهاتين الصورتين بعضهما على بعض يزكي القانون السيميولوجي القائل: إن الأنا والأنت: مرسلٌ ملفوظ ما ومنتقيه، يظهران دائماً معا.¹

ويقول جيرار جينيت: المسرود له « هو أحد عناصر الوضع السردى، ويقع بالضرورة على المستوى القصصي نفسه؛ أي أنه لا يلتبس قبلها بالقارئ ولو الضمني أكثر مما يلتبس السارد بالضرورة بالمؤلف»². و" المسرود له" يكون داخل القصة إذا كان حال السارد كذلك، ويكون خارج القصة إذا كان السارد كذلك وفي هذه الحالة يسمى القارئ الضمني كما قد يلتبس بالقارئ الحقيقي.³

لذلك يطرح رولان بارت مسألة وصف السنن أو الشفرات التي تدل على القارئ على امتداد الخطاب السردى، بما أن علامات السارد أكثر وضوحاً، إذ غالباً ما يُقدّم المسرود بضمير المتكلم أكثر مما يُستعمل ضمير المخاطب؛ كما أن علامات القارئ في الواقع هي أكثر مخادعة من علامات السارد، مع أنه من البديهي أن يسرد السارد بضمير المتكلم إلى مستمع افتراضي حاضر بالقوة في تضاعيف الخطاب السردى.⁴

¹ ينظر: تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين صعبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب: "طرائق تحليل السرد الأدبي"، ص 65.

² جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص 268.

³ ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 268.

⁴ ينظر: رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ص 26.

• من زاوية الخطاب: يرى عدنان بن ذريل أن غالبية الأسلوبيين يرون أن الأسلوب موجود في ذاته ولذاته. وقد حصر شارل باليه - كما مر بنا في المحاضرة الأولى التمهيدية - مدلول الأسلوب في تفجير الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة بخروجها من عالمها إلى حيز الوجود اللغوي. وكذلك ماروزو الذي ذهب إلى أن الأسلوب اختيار الشيء الذي يؤدي إلى شحن العبارة التي كانت حيادية بشحنات دلالية متعددة.¹ ولعل أسلوبية السرد تنظر إلى هذه الزاوية نظرة مركزية باعتبار الخطاب هو الوسيلة والغاية في الوقت نفسه في العملية الإبداعية؛ لذلك تبحث أسلوبية السرد وبلاغته في مستويين جماليين للخطاب السردى هما: مستوى المكونات ومستوى السمات.

¹ ينظر: عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، ص 135.

المحاضرة 22: تعدد المستويات السردية

تمهيد:

يقودنا الحديث عن المستويات السردية إلى تلك التقسيمات الإجرائية التي اهتدى إليها البنيويون: تودوروف، بارت، وجيرار جينيت في أطروحاتهم التنظيرية، وهي مستويات أسلوبية يتميز بها الخطاب السردى عموما والروائي خصوصا مقارنة مع بقية الأجناس الأخرى، وسنحاول عرض هذه التقسيمات عند علمين من هؤلاء الأعلام وهما تودوروف ورولان بارت.

1- تصنيف تودوروف لمستويات السرد:

يفرق تودوروف في مستوى السرد بين مظهرين: قصة وخطاب في الوقت نفسه، « بمعنى أنه يثير في الذهن واقعا ما وأحداثا قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية. وقد كان بالإمكان نقل تلك القصة ذاتها بوسائل أخرى، فتنقل بواسطة شريط سينمائي مثلا، وكان بالإمكان التعرف عليها كمحكي شفوي لشاهد ما دون أن يتجسد في كتاب. غير أن العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد يحكي القصة، أمامه يوجد قارئ يدركها، وعلى هذا المستوى ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهتم، وإنما الكيفية التي بها أطلعنا السارد على تلك الأحداث»،¹ فالقصة، إذن، هي مادة العمل الأدبي السردى، والخطاب طريقة السارد في تنظيم هذه المادة في نسق متكامل يتلقاه قارئ ما.

أولا- السرد من حيث هو قصة:

المقصود بالقصة الأحداث التي تجري في الواقع أو يفترض أنها كذلك، وتتميز بسمية زمنية طبيعية، وهذا بالضبط ما قصده تودوروف بقوله: «لا ينبغي الاعتقاد بأن القصة تعني ترتيبا زمنيا مثاليا»،² وسبب ذلك أن أحداث القصة تضطلع بها عدة شخصيات، وهذا معناه أن

¹ تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص41.

² تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص42.

هذه الشخصيات قد تفعل في آن واحد، وهذا ما يحتم على ناقل هذه الأحداث بوساطة اللغة أن يلجأ إلى ترتيب خطي حتى يتحقق مراده.

وبقدم تودوروف مفهوما للقصة مفاده أنها: عرض تداولي لما وقع، وبالتالي فهي مواضعة، وهي لا توجد على مستوى الأحداث ذاتها. ويقدم توضيحا لمقصده بمثال الشرطي الذي يكتب تقريرا حول حادث ما، بحيث يتحرى في كتابته أكبر قدر من الوضوح في عرض هذه الأحداث، وبالتالي هذا التقرير يسير وفق هذه المواضعة، وهذا خلاف الكاتب الأديب الذي يعمل على مواجهة هذه المواضعة بالحذف والتشويه ولا يواجه الترتيب الزمني في حد ذاته، والقصة كذلك هي تجريد من حيث أنها تدرك وتحكى دائما من طرف أحد ما وهي لا توجد في ذاتها.¹ وفي إطار القصة يميز تودوروف بين مستويين: منطق الأفعال؛ والشخصيات وعلاقتها.

1- منطق الأفعال الروائية: في هذا المستوى من القصة، يناقش تودوروف ما خلفته الشعرية الكلاسيكية بخصوص الأفعال الروائية في ذاتها بعيدا عن علاقاتها بالمكونات الأخرى، حيث توصل إلى أن هذه الشعرية قد حصرت خصائص الأفعال فيما يلي:

أ- **التكرار:** وهو سمة غالبية على جل المكونات الروائية إن لم نقل كلها، ولعل الأفعال الروائية أكثرها خضوعا لهذا القانون، هذا الأخير يتمظهر في أشكال هي: الطباق، الذي يتجلى في تتالي الرسائل كما هو واضح في رواية "العلاقات الخطيرة"، هذا التتالي الذي يخضع - كما يقول تودوروف- للتقابل لأنها لا تتعلق بالشخصية نفسها؛ والشكل الثاني من التكرار هو التدرج الذي يعمل على كسر الرتبة التي تترصد رسائل تلك الشخصيات، والتدرج معناه أن كل رسالة تقدم مؤشرا إضافيا؛ أما الشكل الآخر فهو مبدأ الهوية المعروف بالتوازي الذي يتكون على الأقل من متتاليتين تحملان عناصر متشابهة ومختلفة، وتصبح الاختلافات حادة بفضل

¹ ينظر: توفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص42.

العناصر المتشابهة. ويأتي التوازي على شكلين: توازي خيوط العقدة وهي تخص الوحدات الكبرى للسرد؛ وتوازي الصيغ التعبيرية وهي التفاصيل.

وقد حاول تودوروف تطبيق نموذجين لدراسة منطق الأفعال:

• **النموذج الأول: النموذج الثالثي:** هو تبسيط لتصور كلود بريمون؛ هذا الأخير يرى أن السرد « يتكون بكامله من تسلسل سرود صغرى أو من تداخلها، وتتكون كل من هذه السرود الصغرى من ثلاثة عناصر أو اثنين أحيانا، يكون حضورهما ضروريا وجميع سرود العالم تتكون حسب هذا التصور من التأليفات المختلفة لما يقارب عشرة من سرود صغرى ثابتة التي قد توافق عددا قليلا من المواقف الجوهرية في الحياة، ومواقف يمكننا أن نشير إليها بكلمات مثل: " خداع"، " تعاقد"، " حماية" إلخ».¹

وفي ضوء هذا التصور، طبق تودوروف شبكة العلاقات على قصة فالمون وتورفيل وذلك كما يلي:²

¹ تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص44.

² تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص45.

رغبة فاللون في نيل الاعجاب = مطامح فاللون

اعتراضات مرتوي Merteuil

اعتراضات مردودة.

سلوك الإغراء

تورفيل تمنح تعاطفها = مطامح تورفيل

اعتراضات فولانج Volanges

اعتراضات مردودة

رغبة فاللون في الحب

سلوك الإغراء

حب ترفضه تورفيل

رغبة فاللون في الحب

سلوك الإغراء

حب تقبله تورفيل = مصيبة بالنسبة لتورفيل

هروب من الحب

رغبة فاللون في الحب = انفصال العاشقين

خيانة من جانبه

حب متحقق = إبرام حلف ... الخ

ويلاحظ تودوروف من خلال ما جاء في هذا المخطط أن: «الأفعال التي تُولف كل مجموعة ثلاثية تتجانس نسبيًا وتقبل بسهولة أن تعزل عن غيرها. ويلاحظ، كذلك، أن هناك ثلاثة أصناف من المجموعات الثلاثية: يتعلق الصنف الأول منها بمحاولة فاشلة أو ناجحة لتحقيق مشروع (الثلاثيات اليمنى)، ويتعلق الصنف الثاني بطموح والثالث بمصيبة».¹

¹ تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص 46.

• النموذج الثاني هو النموذج التناظري: الذي يقوم على المناهج الجارية في تحليل

الفلكور والأساطير، وأساس هذا النموذج هو « أن السرد يمثل الإسقاط التركيبي لشبكة من العلاقات الاستبدالية. فنكشف، إذن، داخل مجموع السرد تبعية بين بعض العناصر فنسعى أن نجدها ثانية داخل التالي. وهذه التبعية هي في معظم الأحوال تناظر أي علاقة تناسبية من أربعة حدود ($A/B=a/b$) ويمكن أن نسلك حسب الترتيب المعاكس، أي أن نحاول ترتيب الأحداث الروائية المتعاقبة بكيفيات مختلفة حتى نكتشف بنية العالم المعروف انطلاقاً من العلاقات التي يتم قيامها، وسنسلك هنا حسب هذه الكيفية الثانية، وسنكتفي بتتال مباشر وبسيط نظراً لغياب مبدأ قائم بصورة سابقة¹. وفي ما يلي محاولة تطبيقية لهذا النموذج التناظري على القصة السابقة نفسها:²

فالمون يرغب في نيل الإعجاب	تورفيل تسمح بالإعجاب بها	مرتوي تحاول وضع الحاجز أمام الرغبة الأولى	فالمون يرفض نصائح مورتوي
فالمون يسعى إلى الإغواء	تورفيل تمنحه تعاطفها	فولانج تحاول وضع الحاجز أمام التعاطف	تورفيل ترفض نصائح فولانج
فالمون يعلن حبه	تورفيل تقاوم	فالمون يطاردها بعناء	تورفيل ترفض الحب
فالمون يسعى ثانية إلى الإغواء	تورفيل تمنحه حبه	تورفيل تهرب أمام الحب	فالمون يرفض الحب ظاهرياً

ولفهم هذا المخطط يوجهنا تودوروف قائلاً: « من أجل متابعة هذا الخيط ينبغي قراءة الأسطر الأفقية التي تمثل الجانب التركيبي للسرد. وينبغي بعد ذلك مقارنة القضايا التي وضعت إحداها فوق الأخرى في عمود واحد يفترض فيه أنه محور استبدالي، والبحث عن

¹ تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص 46.

² تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص 46.

القاسم المشترك بينها»¹ وأهم نتيجة خرج بها تودوروف بعد إجرائه عملية المقارنة بين عناصر كل عمود هي: أن العضو الواحد من كل زوج يوجد داخل علاقة تكاد تكون تناقضية، وذلك ما يلخصه الشكل التالي:²

فالرون = الأفعال

نورفيل رد الأفعال

من خلال هذين التحليلين الخاصين يتوصل تودوروف إلى النتائج العامة الآتية:³

1- تتالي الأفعال ليس اعتباطيا وإنما هو تتالي منطقي: السعي لتحقيق مشروع يليه عائق ما. الشعور بالخطر يؤدي إلى سلوك مقاوم أو هروب... إلخ

2- من نفس السرد نحصل على نتائج مختلفة: فمن جهة يظهر أن السرد نفسه يكون ذا بنيات متعددة، وأن التقنيات المطروحة لا تمدنا بأي معيار لاختيار تقنية منها؛ ومن جهة أخرى يتم تقديم بعض أجزاء السرد داخل النموذجين: الثلاثي؛ و التناظري، بواسطة قضايا مختلفة، بشرط أن نظل أوفياء للقصة في الحالتين معا. وهذا الاختلاف في النتائج يطرح مبدأ الاعتباطية الذي يقف حائلا دون التأكد من النتائج المحصل عليها؛

3- دراسة منطق الأفعال الروائية يبقى ناقصا مادامت دراسة الأفعال تتم بمعزل عن الشخصيات المنوطة بها تلك الأفعال وخاصة حينما نواجه السرود المعقدة على شاکلة الرواية السيكولوجية.

2- الشخصيات وعلاقتها: يذهب تودوروف إلى أن الشخصية تلعب دورا من الدرجة

الأولى في السرود الكلاسيكية الحديثة، ابتداء من دونكيشوت إلى يوليسيس، وذلك على نقيض

¹ تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص46.

² تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص47.

³ ينظر: تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص47.

القصص الخرافية، وبعض اتجاهات الأدب الحديث حيث تقوم الشخصية مجددا بدور ثانوي على غرار الرواية الجديدة.¹

ويقترح تودوروف دراسة هذا المكون الهام دراسة تقوم على شبكة العلاقات بين مختلف الشخصيات المكونة للقصة، لذلك استعار نموذج سوربو الذي استخلصه من الدراما وبالصورة التي طورها غريماس في نمودجه العاملي. ويختصر تودوروف مختلف العلاقات الناشئة بين الشخصيات إلى ثلاثة فقط: علاقة الرغبة، علاقة المشاركة، علاقة التواصل.²

ينطلق تودوروف من ثلاثة مفاهيم لوصف عالم الشخصيات: المحمولات، وهي مفهوم وظيفي، مثل الحب...إلخ؛ الشخصيات باعتبارها نوات أفعال يتم وصفها بواسطة المحمولات؛ أو موضوعات أفعال. وهنا يطلق تودوروف مصطلح عامل على ذات الفعل وموضوعه في آن واحد. ومن هذا المنظور تعتبر العوامل والمحمولات وحدات قارة داخل عمل ما، أما التآليفات بين المجموعتين فهي متغيرة؛ أما المفهوم الأخير فهو مفهوم قواعد الاشتقاق التي تصف العلاقات بين المحمولات المختلفة.

وتتحكم في التحولات العلائقية قواعد هي:³

أ- قاعدة التقابل أو التضاد: وجه استعمال هذه القاعدة هو توليد قضية لا يمكن التعبير عنها بكيفية مغايرة، كأن نولد عبارة من عبارة أخرى: "مرتوي تمنع فالمون" مولدة من عبارة: "مرتوي تساعد تورفيل".

ب- قاعدة الانفعال: وجه استعمالها هو القرابة بين قضيتين موجودتين مثل: فالمون يحب تورفيل، وتورفيل تحب فالمون.

¹ ينظر: تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص 48.

² ينظر: تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص 48.

³ ينظر: تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص 50.

ويلفت تودوروف انتباهنا إلى مسألة هامة وهي أن وصف العلاقاتين السابقتين بين الشخصيات يمكن أن تظهر بوصفها حبا أو مسارة وقد تظهر كعلاقة مغايرة تماما أي علاقة كراهية ومعارضة، وهكذا فالمظهر لا يلتقي ضرورة مع جوهر العلاقة حتى وإن تعلق بالشخص نفسه وباللحظة نفسها، ومن ثم يميز تودوروف بين مستوى الوجود الحقيقي الذي يسميه مستوى الكائن، وبين مستوى المظهر الذي يسميه مستوى الظاهر.¹

ج- التحولات أو التغيرات الشخصية: يتعلق هذا المستوى بالتحولات التي تطرأ على نوعية العلاقات التي تربط الشخصية مع الشخصيات الأخرى، أو الشخصيات فيما بينها؛ فقد تتحول علاقة الرغبة إلى علاقة تملك، كما قد تنتقل الرغبة في التملك بعد تحققها إلى اللامبالاة، ويمكن لعلاقة المجاهرة بالسر أن تتحول بين شخصيتين إلى تواصل. وهكذا تصبح التحولات الشخصية من بين المواقف التي تبنى وفقها العلاقات القائمة بين الشخصيات في مستوى الحكاية.

ومع ذلك يبقى هذا الوصف المقترح - كما يقول تودوروف- ساكنا، ولكي نخرج من دائرة السكون هذه يدخل تودوروف سلسلة قواعد جديدة أطلق عليها مصطلح: **قواعد الفعل الروائي** تمييزا لها عن قواعد الاشتقاق.²

1- قواعد الفعل الروائي: تنطلق هذه القواعد - كما يقول تودوروف- من العوامل والمحمولات التي تربط بينها علاقة ما، وهذه القواعد تعين العلاقات الجديدة التي ينبغي حصولها بين العوامل باعتبارها نتيجة نهائية.

• **القاعدة الأولى:** تتعلق بمحور الرغبة، وهي تلك التي تنص على ما يلي: ليكن أ وب عاملين، و "أ يحب ب"، على المستوى الظاهر أو على المستوى الكائن، إذن أ يسلك سلوكا من شأنه أن يجعل تحول هذا المحمول إلى المطاوعة يتحقق أيضا؛ أي أ يُحِب من طرف ب.³

¹ ينظر: تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص 50.

² ينظر: تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص 51.

³ ينظر: تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص 51.

• **القاعدة الثانية:** ليكن "أ و ب" عاملين، و "أ يحب ب" على مستوى الكائن لا على مستوى الظاهر. إذا وعى أ بمستوى الكائن فإنه يسلك ضد هذا الحب.¹

• **القاعدة الثالثة:** تتعلق بمحور المشاركة، والتي تنص على ما يلي: ليكن "أ ، ب ، ج" عوامل ثلاثة وليكن بين "أ و ب" علاقة ما ب ج. إذا ما وعى أ أن علاقة "ب/ ج" تماثل علاقة "أ/ ج" فإنه سيتصرف ضد ب.²

• **القاعدة الرابعة:** تستند إلى علاقات التواصل، والتي تنص على ما يلي: ليكن "أ ، ب" عاملين، وب مؤتمن على سرّ أ. إذا ما أصبح أ عامل قضية تولدت عن القاعدة الأولى، فإنه يغير المؤتمن على سرّه وغياب المؤتمن على السر يعتبر حالة قصوى من المسارة.³

ثانياً- السرد بوصفه خطاباً: إذا كان السرد من حيث هو قصة باعتبارها المادة المتخيلة من طرف الكاتب، فإن السرد- كما يقول تودوروف- ينظر إليه كذلك من حيث هو خطاب: «كلام واقعي موجه من طرف السارد إلى القارئ».⁴

ومن هذا المنطلق يبحث تودوروف آليات تقديم المتخيل/ القصة على مستوى الكتابة، عن طريق فعل السرد، لتصبح بذلك خطاباً موجهاً إلى الطرف المتقبل، وهي الآليات التي يطلق عليها تودوروف عبارة طرائق الخطاب التي تنفصل إلى ثلاث مجموعات: زمن السرد؛ ومظاهر السرد؛ وأنماط السرد.

1- زمن السرد: يتم التعبير من خلاله عن العلاقة بين زمن القصة المتعدد الأبعاد والمنتشعب وزمن الخطاب الخطي، المتساوق مع زمن التلفظ والكتابة الخطيين، وكأن الأمر - كما يقول تودوروف-: «إسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم. من هنا تأتي ضرورة إيقاف التالي الطبيعي للأحداث، حتى وإن أراد المؤلف اتّباعه عن قرب، غير أن ما يحصل،

¹ تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص52.

² ينظر: تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص52.

³ ينظر: تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص52.

⁴ تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص55.

في أغلب الأحيان، هو أن المؤلف لا يحاول الرجوع إلى هذا التالي الطبيعي لكونه يستخدم التحريف الزمني لأغراض جمالية، وبالتالي فإن معناها ودلالاتها سوف يتغيران كلية.¹ وهنا يقدم لنا تودوروف مثالا عن تهديد بالقتل تحقق فحصلت جريمة القتل، يقول تودوروف: «إن الانطباع الذي يتكون لدى القارئ إذا ما تم إخباره بهذا التهديد وترك جاهلا بتحقق هذا التهديد ولم يخبر بجريمة القتل إلا بعد ترقب متوتر، إن الانطباع الذي نكوّنه لدى القارئ بهذه الطريقة هو غير الانطباع الذي يتكون لديه إذا ما بدأ المؤلف السرد باكتشاف الجثة، ثم روى بعد ذلك، في ترتيب عكسي، القتل والتهديد بالقتل».²

وتتميز زمنية الخطاب عن زمنية القصة في آليات تشكل النسق الزمني للخطاب، وتتمثل هذه الآليات في ثلاثة طرائق هي: التسلسل؛ والتضمين؛ والتناوب.

• **التسلسل (Enchainement):** هو مجرد رصف مختلف القصص ومجاورتها: إي بعد الانتهاء من القصة الأولى يتم الشروع في الثانية... إلخ، وما يضمن الوحدة في هذه الحالة هو التشابه في بناء كل قصة. وفي هذا الصدد يقدم تودوروف مثالا: ثلاثة إخوة يرتحلون بحثا عن شيء ثمين، فكل رحلة تشكل قاعدة ومنطلقا لهذه القصص.³

• **التداخل أو التضمين (Enchaissement):** هو إدخال قصة في قصة أخرى. وهذا ما نجده في قصص " ألف ليلة وليلة" التي ضمننت في حكاية شهرزاد.⁴

وهنا يسجل تودوروف ملاحظة دقيقة وهي أن هذين النوعين من التأليف يشاكلان التأليفين النحويين: العطف والتبعية: العطف بالنسبة للتسلسل والتبعية بالنسبة للتضمين.⁵

¹ ينظر: تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص55.

² تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص55-56.

³ ينظر: تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص56.

⁴ ينظر: تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص56.

⁵ ينظر: تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص56.

• التناوب (Alternance): «هو حكاية قصتين في آن واحد بالتناوب أي بإيقاف

إحدهما طورا والأخرى طورا آخر ومتابعة إحدهما عند الإيقاف للآخرى».¹

2- مظاهر السرد: يقصد تودوروف بمظاهر السرد الكيفية التي تُدرك بها القصة من

طرف السارد،² وهذا الإدراك غير مباشر، لأننا في ذات الوقت ندرك فيه هذه القصة

باعتبارها أحداثا، ندرك أيضا وإن بكيفية مختلفة الإدراك الحاصل عنها لدى من يحكيها.³

وعبارة مظاهر السرد يقصد بها تودوروف مختلف أنواع الإدراك التي يمكن التعرف عليها داخل

السرد، وكلمة مظهر في هذا التعبير قريب من معناها الاشتقاقي وهو الرؤية أو النظرة.⁴ ومنه

يصل تودوروف إلى تحديد أكثر دقة وهو أن المظهر (aspect) يعكس العلاقة بين ضمير

الغائب "هو" في القصة وبين ضمير المتكلم "أنا" في الخطاب؛ أي العلاقة بين الشخصية وبين

السارد.⁵

3- أنماط السرد: تتوقف أنماط السرد على نوع الخطاب المستعمل من طرف السارد من

أجل إبلاغنا بالقصة،⁶ وبالتالي فهي تتعلق بالكيفية التي يعرض بها السارد القصة ويقدمها لنا.

من هنا يميز تودوروف نمطين رئيسيين من أنماط السرد: التمثيل أو العرض

(représentation) وهو نمط درامي؛ والحكي (narration) وهو نمط القصة التاريخية.⁷

العرض: هو كلام الشخصيات الذي يمثل الأسلوب المباشر. مع هذا النوع من الأسلوب

نشعر أننا أمام أفعال. وكلام السارد هو أسلوب غير مباشر؛ حيث يختفي الشعور الأول.

ويشير تودوروف - في هذا الشأن - إلى أن «كلام الشخصيات الروائية يتمتع، في عمل أدبي

¹ تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص 57.

² تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص 55.

³ ينظر: تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص 58.

⁴ ينظر: تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص 58.

⁵ ينظر: تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص 58.

⁶ تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص 55.

⁷ ينظر: تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص 61.

ما، بوضع خاص: إنه كلام يتصل... بالواقع الذي تتم الإشارة إليه، ولكنه يمثل أيضا فعلا هو فعل تركيب الجملة التي تتم بها هذه الإشارة».¹ وللتوضيح، يقدم لنا تودوروف مثلا توضيحيا، قائلا: « فإذا قالت شخصية روائية: " إنك جميلة جدا"، فمعنى ذلك أن الشخص الذي يوجّه إليه هذا الكلام ليس جميلا (أو غير جميل) وحسب، بل معناه كذلك أن الشخصية الروائية القائلة لهذا الكلام تؤدي أمامنا فعلا: تركّب جملة؛ تمدح، ولا ينبغي لنا أن نظن أن دلالة هذه الأفعال تختصر في مجرد كون هذه الشخصية "تقول"؛ إن لهذه الدلالة نفس حقيقة الأفعال التي يتم تحقيقها بواسطة اللغة».²

ينبهنا تودوروف إلى مسألة هامة وهي « أن تعيين الحدود بين الحكى والتمثيل أو العرض يعتريه نقص من جهة تبسيطه، فلو أننا توقفنا عند هذا الحد من التعيين لاستتبع ذلك أن الدراما لا تعرف الحكى والسرد الحوارى والعرض، ومع ذلك فمن السهل الاقتناع بعكس ذلك».³ ويقدم تودوروف مثلا وهو رواية العلاقات الخطيرة التي لا تعرف مثلها مثل الدراما سوى الأسلوب المباشر، على اعتبار أن السرد في هذه الرواية مكّون بأتمه بواسطة الرسائل، إلا أنها تعرف مع ذلك النمطين المذكورين، ذلك أن بعض الرسائل التي تتضمنها هذه الرواية تقوم بمجرد الإخبار بأحداث جرت في مكان آخر، فعندما يكتب " فالمون" إلى السيدة " مرتوي" فليس له من وراء ذلك سوى هدف واحد: إخبارها بالأحداث التي حصلت له، ولهذا نجده يبدأ رسائله بهذه الجملة: " هاهي ذي جريدة أخبار البارحة". فالرسالة التي تتضمن مثل هذا الجرد الإخباري - يقول تودوروف- لا تعرض شيئا، إنها تحكي مجرد حكي.⁴

الحالة المعاكسة - كما يقول تودوروف- هي اختبار ما إذا كان خطاب المؤلف ينتمي

دائما إلى الحكى، وهذا من خلال المقتطف الآتي من رواية " التربية العاطفية":⁵

¹ تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص 61.

² تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص 61.

³ تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص 61.

⁴ ينظر: تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص 62.

⁵ تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص 62.

"...كانا يدخلان زقاق كومارتان عندما سمعا وراءهما فجأة صوت خروج طلقات نارية شبيه بصوت تمزق قطعة ثوب حريق كبيرة. كان ذلك صوت الإعدامات التي تجري في شارع " كابوسين" رميا بالرصاص.

قال فريديريك بهدوء: آه! إنه إزهاق أرواح بعض البرجوازيين. ذلك لأن هناك وضعيات يكون فيها الإنسان الأقل قسوة منفصلا عن الآخرين إلى حد أنه قد يهلك الجنس البشري، على مرأى ومسمع منه، دون أن يخفق قلبه خفقة واحدة لذلك".

إن العبارات المكتوبة بخط ثخين تنتمي إلى التمثيل أو العرض، فهذا المقطع يبث إلينا العرض بأشكال ثلاثة مختلفة للخطاب: بالأسلوب المباشر؛ وبالمقارنة؛ وبالتأمل العام. الشكلان الأخيران - يقول تودوروف- ينتميان لكلام السارد، ولكنهما لا ينتميان إلى الحكيم، إنهما لا يخبراننا عن واقع خارج الخطاب، ولكنهما يأخذان معناهما بنفس الكيفية التي تأخذ بها ردود الشخصيات الروائية معناها إلا أنهما هذه المرة يخبراننا عن صورة السارد وليس عن صورة الشخصيات الروائية.¹

إن الأساس المتين الذي يمكن، انطلاقاً منه، تجنب الخلط بين الحكيم وبين كلام السارد، وبين التمثيل أو العرض وبين كلام الشخصيات الروائية، هو الذي أطلق عليه تودوروف التعارض بين المظاهر الذاتية والموضوعية للغة.²

في حديثه عن المظاهر الذاتية والمظاهر الموضوعية، يميز تودوروف نمطين من الخطاب: الخطاب الخبري التقريري، وهو خطاب موضوعي؛ والخطاب الإنشائي الإنجازي وهو

¹ ينظر: تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص 62.

² ينظر: تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص 62-63.

خطاب ذاتي.¹ والأسلوب المباشر من صيغ الخطاب يرتبط - كما يقول تودوروف - بالمظهر الذاتي للغة، أما كلام السارد فهو عكس ذلك ينتمي بوجه عام إلى مستوى التلفظ القصصي.²

2- تصنيف رولان بارت لمستويات السرد:

اتخذ رولان بارت من مجهودات أربعة من المنظرين السابقين في مجال السرديات البنيوية، وهم فلاديمير بروب وكلود بريمون وغريماس وتودوروف، دعائم لتأسيس نظريته حول مستويات السرد، وهذا من خلال ما صرح به في مقاله التحليل البنيوي للسرد، قائلا: «نقترح أن نميز في المؤلف السردى بين ثلاثة مستويات للوصف هي: مستوى الوظائف بالمعنى الذي تحمله هذه الكلمة لدى بروب وبريمون، ومستوى الأفعال بالمعنى الذي تحمله هذه الكلمة لدى غريماس عندما يتحدث عن الشخصيات كعوامل، ومستوى السرد وهو يشبه إلى حد ما مستوى الخطاب لدى تودوروف».³

أولا: مستوى الوظائف:

يقول رولان بارت في منطلق الحديث عن هذا المستوى الحكائي: «بما أن كل نسق هو تأليف لوحدات أقسامها معروفة، فيجب علينا أولا تقطيع السرد وتحديد مقاطع الخطاب السردى، بحيث نتمكن من توزيعه إلى عدد قليل من الأقسام، وبكلمة واحدة يجب تحديد أصغر الوحدات السردية».⁴

يطلق رولان بارت مصطلح الوظيفة على أصغر الوحدات السردية، ويتضح لنا ذلك من خلال قوله: «إن روح كل وظيفة هي... بذرتها، وهو ما يتيح لها أن تبذر في السرد عنصرا سيتضح فيما بعد على الصعيد نفسه أو بعيدا على صعيد آخر: فإذا كان فلوبيير في " قلب

¹ ينظر: تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص 63.

² ينظر: تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ص 63.

³ رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: حسن بحراوي وآخرون، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط 1، 1992، ص 14.

⁴ رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ص 14.

بسيط" يخبرنا في وقت من الأوقات... بأن بنات نائب العمدة "بون ليفك" كنّ يمتلكن ببغاء، فلأن هذا الببغاء ستكون له فيما بعد أهمية بالغة في حياة "فليستي" : فالإشارة إلى هذه الجزئية... تشكل إذن وظيفة أو وحدة سردية¹

وفي هذا الصدد ينبهنا رولان بارت إلى أن الوظائف باعتبارها وحدات سردية « ستكون مستقلة جوهريا عن الوحدات اللسانية، ولكنهما مع ذلك لا تتوافقا، لا عن طريق الصدفة ولا عن طريق القصد، وهكذا، فالوظائف ستكون ممثلة تارة بوحدات أكبر من الجملة (المركب، الكلمة، وحتى داخل الكلمة نفسها يقتصر على بعض العناصر الأدبية - من مجموعات جمل ذات أطوال مختلفة قد تغطي العمل الأدبي برمته- وتارة بوحدات أصغر من الجملة فقط». ² ويوضح بارت كلامه بمثال قائلا: «حين يقال لنا بأن بوند عندما كان يقوم بالمدامومة في مكتبه بمصلحة الاستخبارات، ويرن الهاتف، فإنه "يرفع إحدى السماعات الأربع" فالوحدة المعجمية (مونيم) "أربعة" تكون بمفردها وحدة وظيفية لأنها تحيل على تصور ضروري لفهم مجموع القصة (تصور يدل على تقنية بيروقراطية عالية)، وبالفعل فإن الوحدة السردية هنا ليست هي الوحدة اللسانية (الكلمة)، بل قيمتها الإيحائية (فمن الوجهة اللسانية كلمة أربعة لا تعني أبدا "أربعة"».³

يستنتج رولان بارت من خلال كلامه السابق «أن بعض الوحدات الوظيفية بإمكانها أن تكون أصغر من الجملة دون أن تكف عن الانتماء إلى الخطاب: هذه الوحدات لا تتجاوز الجملة التي تظل أصغر منها بشكل محسوس، غير أنها تتجاوز مستوى التصريح الذي ينتسب مثل الجملة إلى اللسانيات بالمعنى الخاص»،⁴ وهذا ما يجعلنا نتوصل إلى أن الوظيفة ليست دالا لسانيا جُمليا بل تمثل المدلول ببعده الخطابى التداولي.

¹ رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ص14.

² رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ص15.

³ رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ص15.

⁴ رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ص15.

وانطلاقاً من مقولة بارت: « الفن لا يعرف الفوضى، إنه عبارة عن نسق خالص، وليس هناك أبداً وحدة ضائعة»¹، يؤكد حميد لحداني أن بارت يلح على علاقة كل وحدة وظيفية مع العمل ككل، فتوقفنا على علاقات متشابكة وشديدة التعقيد بحيث تتقاطع الوظائف وتتبادل وفق خطاطات تكاد تكون لانهائية، ومع ذلك فإن كل وظيفة تأخذ مكانها ضمن مجموع العلاقات، وموقعها في الحكي هو الذي يحدد دورها فيه، وإذا لم تقم الوظيفة بدور ما داخل الحكي فمعنى ذلك أن هناك خلافاً في التأليف.²

ثانياً - مستوى الأفعال:

1- مدلول الفعل: بعد أن عرض بارت مسألة الشخصية السردية من طرف توماشفسكي، وبروب، وتودوروف، وغريماس، قدم تصوره لهذا المكون البنيوي للسرد تحت مصطلح مستوى الأفعال، قائلاً: « إن هذه التصورات... تمتلك عدة عناصر مشتركة، والأهم في كل هذا... هو تحديد الشخصية انطلاقاً من إسهامها داخل حلقة من الأفعال. ولما كانت هذه الحلقة قليلة نسبياً، ونمطية وقابلة للتصنيف، فقد سمينا هذا المستوى الثاني من الوصف، وإن كان مستوى خاصاً بالشخصيات، بمستوى الأفعال».³

والمقصود بمستوى الأفعال: ليس مجرد أفعال صغيرة تشكل نسيج المستوى الوظيفي، بل يقصد به التمهصلات الكبرى للممارسة السردية (الرغبة، التواصل، الصراع)،⁴ وهي تمهصلات فصلها غريماس في نظرية النموذج العائلي الذي مر بنا سابقاً. وهذا المستوى البنيوي يتوج - كما يقول بارت - المستوى السابق (مستوى الوظائف) وذلك لأن الوحدات الوظيفية تستمد معناها بالتدرج من مستوى الأفعال.⁵

¹ R. Barthe : introduction à l'analyse structurale des récits, in communications 08, p12.

² ينظر: حميد لحداني، بنية النص السردية، ص29.

³ رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ص24.

⁴ ينظر: رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ص24.

⁵ ينظر: رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ص23.

2- إشكالية الفاعل/ الذات: يقول رولان بارت متحدًا عن إشكالية الفاعل/ الذات: « إن

القضايا التي قد يثيرها تصنيف ما لشخصيات السرد لم تحل بعد بشكل قاطع. أكيد أننا قد نتفق بشكل تام على أن شخصيات السرد العديدة لا يمكن أن تخضع لقواعد الاستبدال، وعلى أنه يمكن حتى داخل نفس العمل الأدبي أن تستغرق نفس الصورة شخصيات مختلفة، ومن جهة أخرى يبدو أن النموذج العاملي المقترح من طرف غريماس... قابل لأن يصمد لاختبار عدد كبير من السرود».¹

وبعد إبرازه القيمة النوجية للبنية العاملية لغريماس، استدرك رولان بات مسألة هامتفي رأيه، وهي أن هذه النمذجة ذات القدرة الكبيرة على التصنيف « لا تكشف لنا بمافيه الكفاية عن تعدد المساهمات التي تقوم بها الشخصيات. وحينئذ تحلل هذه السرود باعتبارها منظورات. وعندما تؤخذ هذه المنظوراتبعين الاعتبار... فإن نظام الشخصيات يظل منشطاً أكثر من اللازم».²

وعلى الرغم من أن الاختزال الذي اقترحه تودوروف يتجنب مثل هذه المزالق فإنه لا ينسحب إلى حد الآن إلا على نوع واحد من السرد. لهذا يرى أن مسألة تتاغم آراء كل من غريماس وبريمون وتودوروف ضرورية للخروج قريبا من هذا الخلل، غير أن صعوبة أخرى التي يطرحها تصنيف الشخصيات تتصل - كما يقول رولان بارت - بمكانة الذات داخل كل بنية مولدة للعوامل مهما كانت الصيغة المطروحة.³ لذلك طرح رولان بارت مسألة هوية الفاعل أو وجوده في السرد متمثلة في السؤال الآتي: من هو فاعل/ ذات (بطل) السرد ياترى؟ وهل توجد - أم لا توجد - فئة محظوظة بين الممثلين؟⁴

يجيب بارت عن هذا الإشكال: بأن هناك روايات تشدد على شخصية بذاتها دون غيرها. وهناك صنف آخر يركز على الفاعل المضاعف، وذلك عندما يكون هناك رهان بين خصمين

¹ رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ص24.

² رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ص25.

³ ينظر: رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ص25.

⁴ رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ص25.

عنيدين، تتعادل أفعالهما، وهذا يماثل إلى حد بعيد ما قصده غريماس بالبرنامج السردى والبرنامج السردى المضاد.¹

ويميز بارت بين ثلاثة فواعل: فاعل البحث، فاعل الرغبة، فاعل الفعل / الإنجاز، وهي فئة ذات امتياز من الممثلين، ولكي يتم التخفيف من حدتها يجب إخضاعها لمقولة الضمير النحوي وليس الضمير السيكلوجي، لذلك لا بد من توسل اللسانيات لوصف وتصنيف مستوى الضمير الشخصي: (أنا، أنت)، أو الضمير اللاشخصي: (هو) في كل الحالات: الأفراد، التثنية، الجمع. ومقولة الضمير هي التي تمكن من الولوج إلى مستوى الأفعال المذكور سابقا، وذلك على مستوى الخطاب لا على مستوى الواقع، ومع ذلك فإن الشخصيات باعتبارها وحدات خاصة لمستوى الأفعال لا معنى لها إلا إذا أدمجت في مستوى أعلى هو مستوى السرد،² وهو المستوى الثالث والأخير في الاقتراح التطويري لرولان بارت.

ثالثا - مستوى السرد:

يطرح بارت في هذا المستوى مقولة التواصل التي تمثل وظيفة تبادل كبرى موزعة بين مانح ومستفيد، وهنا يمكن استعارة ضميري المتكلم والمخاطب من اللسانيات لتمثيل هذه المقولة في إطار تبادل مطلق، إذ لا يمكن - يقول رولان بارت - أن يوجد سرد دون سارد ومستمع/قارئ، وهذه العلاقة لم تتل حظها من عناية تامة من طرف الدارسين بعد، خاصة الطرف المتقبل للسرد، فنظرية الأدب في هذا الجانب تظل محتشمة أكثر من اللازم على حد قوله.³

وسنكتفي في هذه المحاضرة بهذا القدر لنترك تفصيل الحديث حول هذه العلاقة التواصلية بين السارد والمسرود إليه في محاضرة ضمائر السرد.

¹ ينظر: رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ص 25.

² ينظر: رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ص 25.

³ ينظر: رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ص 26.

المحاضرة 23: توظيف ضمائر السرد

إن الحديث عن الضمائر وتوظيفها في السرد يقودنا حتماً إلى ما تفضل به كل من رولان بارت وجيرار جينيت في هذا المجال:

يطرح رولان بارت مسألة وصف السنن أو الشفرات التي تدل على القارئ على امتداد الخطاب السردى، بما أن علامات السارد أكثر وضوحاً، إذ غالباً ما يُقدّم المسرود بضمير المتكلم أكثر مما يُستعمل ضمير المخاطب؛ كما أن علامات القارئ في الواقع هي أكثر مخادعة من علامات السارد، مع أنه من البديهي أن يسرد السارد بضمير المتكلم إلى مستمع افتراضي حاضر بالقوة في تضاعيف الخطاب السردى.¹

من هنا، يتوصل بارت إلى نتيجة وهي أن دراسة مقولة السارد تفضي حتماً إلى استحضار القارئ، لذلك اعتنى بضمير السارد.

بعد جرده لجهود المنظرين السابقين لشخصية مانح السرد توصل رولان بارت إلى أنها تنحصر في ثلاثة تصورات، هي:

- السارد/ المؤلف؛
- السارد الإله/ سارد عليم بكل أحوال شخصيات السرد داخلها وخارجها، ماضيها، حاضرها، مستقبلها... إلخ؛
- سارد مشارك: الشخصيات في هذا التصور هي بمثابة المانحة للسرد.

وهنا يوجه بارت نقداً إلى هذه التصورات مجتمعة مفاده أنها تنظر إلى السارد والشخصيات على أنهم أشخاص حقيقيون، في حين يرى هو أنها كائنات ورقية، لأن علامات السارد هي علامات محايدة للسرد، بعيداً عن المؤلف المادي، وبالتالي فهي قابلة للتحليل

¹ ينظر: رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ص 26.

السيمولوجي، فمن يتكلم في السرد ليس من يتكلم في الحياة، ومن يكتب ليس هو من يوجد في السرد.¹

1- السرد الشخصي والسرد اللاشخصي: في إطار البحث عن العلامات التي تشكل

سنن السارد، يفرق رولان بارت بين نوعين من السرد على أساس الضمير؛ فمن جهة هناك السرد الشخصي: وهو ذلك السرد المقدم بضمير المتكلم (أنا)؛ ومن جهة أخرى هناك السرد لا شخصي الذي يقدم بضمير الغائب (هو). ولكن يقول بارت تظل هناك دائما مشكلة وهي أن بعض السرد تأتي بضمير الغائب مع أنها تحيل على الشخص المتكلم، فكيف يمكن الحسم في هذا الأمر؟²

يقدم بارت إجابة عن هذا الإشكال، قائلا: «يكفي أن نعيد كتابة السرد أو المقطع بتحويله من ضمير الغائب (هو) إلى ضمير المتكلم (أنا): وما لم يترتب عن هذه العملية أي تحريف للخطاب سوى تغير الضمائر النحوية نفسها فمن المؤكد أننا نظل في إطار نظام خاص بـ"الشخص"، فمجموع بداية "غولد فينغر"، وإن كان مكتوبا بضمير الغائب، فجيمس بوند في الواقع هو الذي ينطق به. ولكي يتغير الضمير (أو المقتضى) ينبغي أن تكون إعادة الكتابة مستحيلة، وهكذا فجملة من صنف "رأى بوند رجلا فيالخمسين من عمره، ويبدو من هيأتها أصغر من ذلك.. إلخ، مثلا هي جملة شخصية خالصة، وبالرغم من أن الجملة مسندة إلى ضمير الغائب "هو" فما يفهم منها هو التالي: "أنا جيمس بوند أرى... إلخ"، غير أن الملفوظ السردية في قوله: "كان رنين قطع الثلج وهي تصطدم بالكأس يبدو" وكأنه يمد بوند بإلهام مباغت"، هذا الملفوظ لا يمكن أن يكون شخصيا، وذلك بسبب وجود فعل "يبدو" الذي يصبح علامة على "هو" لا شخصي (وليس على ضمير الغائب)». ³

¹ ينظر: رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ص 27.

² ينظر: رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ص 27.

³ رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ص 27. في هذا الإطار يقدم رولان بارت ملاحظة هامة وهي أن السرد المعاصر وبخاصة الروايات السيكولوجية يختلط فيها النظامان الشخصي واللاشخصي.

2- **وضعية السرد:** يقول رولان بارت وهو بصدد الحديث عن وضعية السرد: « مثلما تتوقف اللسانيات في التحليل عند الجملة، يتوقف تحليل السرد عند الخطاب»¹، ومستوى الخطاب أو مستوى السرد من منظوره هو ذلك الذي يندغم فيه مستوى الوظائف مع مستوى الأفعال، يقول بارت: « وبالفعل، ففي هذا الإعلان عن السرد حيث تندمج وحدات المستويات الدنيا، فالشكل النهائي للسرد بما هو كذلك يتعالى على مضامينه وأشكاله السردية الخالصة (الوظائف والأفعال)، وهذا يعني أن السنن السردية ينبغي أن يكون هو آخر مستوى يمكن أن يصل إليه تحليلنا»²، لأنه بعد هذا المستوى يخرج المحلل من مستوى المحاينة إلى أنساق سياقية: اجتماعية؛ اقتصادية، إيديولوجية... إلخ أين يبدأ مجال سيميائي آخر.

إن المستوى السردية - يقول رولان بارت- يتخذ دورا ملتبسا: فهو ملازم لوضعية السرد ويتضمنها أحيانا، ويفتح على العالم الذي يتحلل فيه السرد من إحكامه أو يستهلك، غير أنه، إلى جانب تنويجه للمستويين السابقين: مستوى الوظائف؛ ومستوى الأفعال، يُغلق السرد ويشكله نهائيا باعتباره قولاً للغة تتوقع لغتها الوصفة الخاصة وتتضمنها كذلك.³

أما جيرار جينيت ففي حديثه عن الشخص الذي يعد مبحثا هاما من مباحث الصوت الذي أطلقه على من يتولى عملية السرد، يقف موقفا مناوئا للتقسيم المشهور للحكاية بناء على من يرويها، هذا التقسيم الذي يميز بين حكاية بضمير المتكلم وحكاية بضمير الغائب، فهاتان العبارتان الشائعتان - يقول جينيت- فعلا غير مناسبتين من حيث أنهما تركزان على العنصر الثابت من عناصر الوضع السردية، والمقصود بذلك الحضور الصريح أو الضمني لشخص السارد الذي لا يستطيع أن يكون في حكايته ككل ذات للنطق في منطوقها إلا بضمير المتكلم.⁴ وما مسألة اختيار الروائي إلا باعتباره اختيارا بين موقفين وليس بين صيغتين

¹ رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ص 29.

² رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ص 29.

³ ينظر: رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ص 30.

⁴ ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 254.

نحويتين، وما هاتين الأخيرتين إلا انعكاسا مباشرا لذاتك الموقفين الذين ينجم عنهما إما اختيار شخصية من شخصيات الحكاية لسردها أو يتم سردها من طرف سارد غريب عنها.¹

ولعل السبب الوجيه الذي جعل جيرار جينيت يرفض ذلك التقسيم المذكور آنفا هو ضمير الشخص الذي يحيل إلى السارد نفسه، وقد يحيل في أحيان أخرى إلى السارد أو إحدى شخصيات القصة، وهذا اللاتساق بتعبير جينيت يؤكد عدم ملاءمته.²

ويميز جيرار جينيت بين نمطين من الحكايات: نمط ذو سارد غائب عن القصة التي يرويها؛ ونمط ذو سارد حاضر بصفته شخصية في القصة التي يرويها، الأول يسميه جينيت: غيري القصة، والثاني يسميه: مثلي القصة.³

ولمزيد من التدقيق، يواصل جيرار جينيت هذا التصنيف لينتج عن ذلك أربعة أنماط من الحكاية:⁴

1- خارج القصة - غيري القصة: ومثاله "هوميروس"، سارد من الدرجة الأولى، يسرد قصة هو غائب عنها.

2- خارج القصة - مثلي القصة: نموذج "جيل بلا"، سارد من الدرجة الأولى يسرد قصته الخاصة.

3- داخل القصة - غيري القصة: نموذج "شهر زاد"، سارد من الدرجة الثانية، تروي قصصا هي غائبة عنها عموما.

4- داخل القصة - مثلي القصة: نموذج "عوليس" في النشيدتين: 9 و12، سارد من الدرجة الثانية يسرد قصته الخاصة.

¹ ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص254.

² ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص255.

³ ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص255.

⁴ ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص258.

المحاضرة 24: لا مصداقية السارد

يناقش الناقد العراقي حسن سرحان في مقال له موسوم بـ " السرد المشكوك فيه: عندما يفقد القارئ الثقة بالسارد"، منشور بجريدة القدس العربي، مسألة مصداقية السارد ولا مصداقيته، مفضلاً إطلاق مصطلح السرد المشكوك فيه بدل مصطلح لا مصداقية السارد، معرّفاً هذا المصطلح قائلاً: "السرد المشكوك به هو الذي يراود القارئ تردداً كبيراً ومُبرراً بشأن البتِّ بصحته والتسليم بحدوثه من الأصل، أو التردد في قبول الصيغة المقترحة من قبل السارد لوقوع الأحداث في الحكاية. قد لا تكون بنا حاجة هنا إلى التأكيد على أن الكلام مختص، حصراً، بالرواية الواقعية دون سواها من الفنون السردية، التي لا يُستغرب وجود غير المعقول فيها"¹

ويرجع هذا الناقد سبب الشكّ لدى القارئ إلى " وصول السرد عن طريق سارد غير جدير بالثقة، تدور الريبة حول سلوكه السردى المتعلق باستراتيجيات تمرير الحكاية إلى المروي له"². ويضح معنى الاستراتيجيات بأنها: "الوسائل التي يعتمد عليها السارد في قص حكايته، كالذاكرة الشخصية، مثلاً، التي يؤدي ضعفها أو عطبها التام المؤقت أو الدائم، وباقي العوارض المحتمل أن تصيبها، إلى أن يضع القارئ صدقية السارد وبالتالي صحة حكايته موضع شك. المعيار هنا هو معيار الصدق والكذب العرفيين، اللذين يحددان درجة المصداقية الممنوحة من قبل القارئ للسارد وحكايته"³.

¹ حسن سرحان: السرد المشكوك فيه: عندما يفقد القارئ الثقة بالسارد، جريدة القدس العربي، 2020/05/21، <https://www.alquds.co.uk/>، تاريخ الزيارة: 2021/11/29، الساعة: 15:00.

² حسن سرحان: السرد المشكوك فيه عندما يفقد القارئ الثقة بالسارد، جريدة القدس العربي، 2020/05/21، <https://www.alquds.co.uk/>، تاريخ الزيارة: 2021/11/29، الساعة: 15:00.

³ حسن سرحان: السرد المشكوك فيه عندما يفقد القارئ الثقة بالسارد، جريدة القدس العربي، 2020/05/21، <https://www.alquds.co.uk/>، تاريخ الزيارة: 2021/11/29، الساعة: 15:00.

مما سبق يميز هذا الناقد في علم السرد بين نوعين من الساردين: السارد الموثوق به والسارد غير الموثوق به.

1- السارد من الفئة الأولى: يروي أحداثاً يمكن لمتلقي الحكاية تصديقها بعد التحقق من قابليتها على الوقوع، وساعة عرضها للاختبار على معارفه العامة وتجربته، وما يمكن أن يقبله واقعه باعتبار هذا الأخير نموذجاً للممكن وغير الممكن من الوقائع. فإن قبل بها الواقع، اطمأن القارئ الى السارد وإن لم يقبل، ردد إليه بضاعته أو شكسه بتكذيبه وكشف الأعيبه.¹

2- السارد غير الموثوق به: هو الذي يتقصد سرد مجموعة أحداث غير قابلة للإثبات وممكنة التكذيب بحيث لا يرضاها واقع القارئ ولا عقله عند مواجهتهما بها.²

ولمزيد من التوضيح بشأن السارد غير الموثوق به، يقول الباحث حسن سرحان: " يثير السارد ريبة القارئ، ليس فقط عند روايته لما لا يُصدّق، بل أيضاً عندما يبث، عامداً أو غير عامد، في روع القارئ شكوكاً بصدد قابلياته الذهنية، لاسيما تلك التي تمس الذاكرة، المصدر الذي يروي منه الأغلب الأعم من ساردي القصص. تختل الثقة أكثر بين الاثنيين، إذا ما اعترف السارد بنفسه، إن ما يسرده قد لا يكون حدث فعلاً أو لعله لم يحدث بالطريقة التي يرويها".³

وبعضد توضيحه هذا بمثال تطبيقي على رواية التلال الشاحبة للروائي كازوو ايشيغورو، يقول: " تقول الساردة في بدايتها ما يلي: «لعل ذاكرتي عن هذه الأحداث قد تشوشت مع

¹ حسن سرحان: السرد المشكوك فيه عندما يفقد القارئ الثقة بالسارد، جريدة القدس العربي، 2020/05/21، <https://www.alquds.co.uk/>، تاريخ الزيارة: 2021/11/29، الساعة: 15:00.

² حسن سرحان: السرد المشكوك فيه عندما يفقد القارئ الثقة بالسارد، جريدة القدس العربي، 2020/05/21، <https://www.alquds.co.uk/>، تاريخ الزيارة: 2021/11/29، الساعة: 15:00.

³ حسن سرحان: السرد المشكوك فيه عندما يفقد القارئ الثقة بالسارد، جريدة القدس العربي، 2020/05/21، <https://www.alquds.co.uk/>، تاريخ الزيارة: 2021/11/29، الساعة: 15:00.

الزمن، ربما لم تجرِ الأمور بالشكل الذي أتذكره اليوم».¹ حيث يعلق ويحلل تصريح الساردة، قائلاً: "يشير هذا الاعتراف الصريح إلى أن الحالة السردية للساردة مؤسسة على وهنٍ واضح يخص طاقاتها الذهنية. إن اعترافاً خالصاً كهذا لا بد أن يجعل الشك يأخذ طريقه إلى فكر القارئ بخصوص حقيقة الحكاية، أو دقة تفاصيلها في الأقل. لأن هذه الساردة صاحبة ذاكرة بلا موثوقية كبيرة، فإنها تصبح شاهداً غير صالح لا يمكن التعويل على شهادته، في ما يتعلق بالأحداث التاريخية (أحداث إلقاء القنبلة الذرية على اليابان) التي تستعيد الرواية فشادتها مشكوك فيها لصدورها عن ذاكرة غير جديرة بالثقة، وفق اعتراف صاحبها نفسها، خصوصاً أنها تعاود زيارة ماضٍ هو غامض أصلاً أصبح على مبعده 20 أو 30 عاماً من لحظة القصة"². ويضيف مثلاً آخر، قائلاً: "الشك نفسه يتولد عند القارئ لرواية كامو «الغريب» التي يقول ساردها في أول مفتحها: «ماتت أمي اليوم، أو لعلها ماتت أمس، لا أدري». كيف يُراد منا أن لا نشك في حكاية سارد لا وعي عنده للزمن؟ ولا إدراك لديه للحاضر والماضي، وقد اختلط عليه يومه وأمسُه؟"³ ويضيف قائلاً: "قريب من هذا، الارتباب الذي يتركه في نفس القارئ برهان الكتبي، الشخصية الرئيسية في رواية «خسوف برهان الكتبي» للكاتبة العراقية لطيفة الدليمي. مثل ساردة أيشيغورو، يعاني برهان من خلل في التذكر يقر به بنفسه عندما يقول إنه أصبح بلا ذاكرة."⁴

ودائماً في إطار إحصائه لعلامات لا مصداقية السارد، يقول الباحث: "هناك علامات

¹ حسن سرحان: السرد المشكوك فيه عندما يفقد القارئ الثقة بالسارد، جريدة القدس العربي، 2020/05/21، <https://www.alquds.co.uk/>، تاريخ الزيارة: 2021/11/29، الساعة: 15:00.

² حسن سرحان: السرد المشكوك فيه عندما يفقد القارئ الثقة بالسارد، جريدة القدس العربي، 2020/05/21، <https://www.alquds.co.uk/>، تاريخ الزيارة: 2021/11/29، الساعة: 15:00.

³ حسن سرحان: السرد المشكوك فيه عندما يفقد القارئ الثقة بالسارد، جريدة القدس العربي، 2020/05/21، <https://www.alquds.co.uk/>، تاريخ الزيارة: 2021/11/29، الساعة: 15:00.

⁴ حسن سرحان: السرد المشكوك فيه عندما يفقد القارئ الثقة بالسارد، جريدة القدس العربي، 2020/05/21، <https://www.alquds.co.uk/>، تاريخ الزيارة: 2021/11/29، الساعة: 15:00.

أخرى توظف الشك لدى المتلقي وتوهن أكثر مصداقية السارد وموثوقية حكايته، فليس عدم التذكر وحده، أو نقص دقته ما يدعو القارئ للارتياب في ما يقصه السارد من حكايات. حالات الهلوسة والانفصام هي من دواعي سوء الظن القوية بصحة الأحداث المنقولة على لسان سارد مصاب بهذا النوع من الاضطرابات العقلية¹. ويقدم مثلاً لتوضيح هذه العلامات قائلاً: " في رواية غونترغراس «طبل الصفيح»، نكون أمام سرد لا سبيل لتجاهل الشك الذي يزرعه فينا سارده المودع في مستشفى الأمراض العقلية، الذي يفتح الرواية بجملة لا بد لها أن تحرك شكوكاً قد تبدأ ولا تنتهي عند القارئ: «أنا نزيل في مستشفى الأمراض العقلية، المشرف عليّ يراقبني، لا يتركني أغيب عن ناظره أبداً»، شبيه بهذا الشك الذي يبثه فينا الحاج كيان، سارد رواية «عرس بغل» للطاهر وطار، المصاب بالانفصام. وكذا الحال بالنسبة لخلف الله البرتاوي، سارد رواية «أيام الجفاف» ليوسف القعيد، الذي يعاني من تشوش عقلي واضطراب سلوكي، تؤكد الجملة التي تعكس وعياً مهتزاً تتلاقى فيه وتختلط مشاعر وذكريات وانطباعات²."

ويضيف أسباباً أخرى تحفز القارئ على حجب الثقة عن السارد: " كأن يكون هذا الأخير أحول أو أعمى وشبه أعمى، كما في رواية «عن لا شيء» يحكي للكاتب العراقي طه الشبيب التي يقول ساردها إن: «كل الأحداث التي مرت بي خلال حياتي أعتبر وجودها غير مؤكد مئة في المئة.. فلا شيء مؤكد في نظر أعمى»³."

¹ حسن سرحان: السرد المشكوك فيه عندما يفقد القارئ الثقة بالسارد، جريدة القدس العربي، 2020/05/21، <https://www.alquds.co.uk/>، تاريخ الزيارة: 2021/11/29، الساعة: 15:00.

² حسن سرحان: السرد المشكوك فيه عندما يفقد القارئ الثقة بالسارد، جريدة القدس العربي، 2020/05/21، <https://www.alquds.co.uk/>، تاريخ الزيارة: 2021/11/29، الساعة: 15:00.

³ حسن سرحان: السرد المشكوك فيه عندما يفقد القارئ الثقة بالسارد، جريدة القدس العربي، 2020/05/21، <https://www.alquds.co.uk/>، تاريخ الزيارة: 2021/11/29، الساعة: 15:00.

ويختتم قائلاً: " مثل هذه الأمثلة وغيرها كثير مما لا يحضر في ذهني الساعة، شواهد بيّنة على السرد المشكوك فيه يُضعف وجودها، بل يحطم أحياناً كلّ موثوقية للسارد ما يؤدي، في النهاية، إلى أن يفقد القارئ الثقة بإرسالات الشخصية التي تمرر الحكاية وتنظم مساراتها الدلالية، وترتب قوانينها اللسانية. هذه الخلطة للعلاقة بين المرسل والمستلم غير المباشر للرسائل السردية سيعمقها أكثر ويزيدها سعةً السرد المبهم الذي يلعب دوراً معتداً به في زعزعة ثقة القارئ بالسارد بعد أن يدخله هذا الأخير في متاهات تربيكه ودروب تشوش آليات تلقيه للحكاية".¹

ويورد الباحث التونسي خليفة غيلوفي كلاماً يوضح من خلاله أسباب الشك في السارد أو الحكم بلا مصداقيته، قائلاً: " يبدو أن تلك المماهة بين الراوي والكاتب ذات صلة عميقة بغياب هذه المصداقية الداخلية، بمعنى أن الراوي وهو يبحث عن مصداقية بديلة يلجأ إلى المماهة بينه وبين الكاتب... بمعنى أن الراوي / الكاتب لجأ إلى مصداقية برانية لا تتبع من العمل وإنما من خارجه، ليعوض بها تلك المصداقية الداخلية التي أهدرها تضخم الراوي وحضوره الذي غطى على كل ما عداه".²

¹ حسن سرحان: السرد المشكوك فيه عندما يفقد القارئ الثقة بالسارد، جريدة القدس العربي، 2020/05/21، <https://www.alquds.co.uk/>، تاريخ الزيارة: 2021/11/29، الساعة: 15:00.

² خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، 2012، ص 121

المحاضرة 25: توظيف الحكاية الشعبية

1- تمهيد:

أضحى الأدب الشعبي - كما يذهب إلى ذلك الباحثون المهتمون به - بمثابة الأدب الفعلي الحقيقي المرتبط بالواقع والمجتمع، ولعل هذا ما دفع بالكثير من المبدعين من أدباء: روائيين وشعراء، إلى الانكباب على الموروث الشعبي والنهل من نبعه الغزير والغني بثتى صور الإبداع والخيال والقيم الراقية، التي لا تقل عن باقي الإبداعات الأخرى، بل حتى إنها أحيانا تتجاوزها وتتعداها إلى حدود بعيدة، هذا إذن ما يفسر الاهتمام البالغ الذي أولاه الكتاب القصصيون والروائيون العرب والجزائريون لهذا الموروث، فمن الروائيين الجزائريين الذين وظفوا هذا الموروث - عموما والحكاية الشعبية خصوصا- في كتاباتهم الروائية نذكر: عبد الحميد بن هدوقة، الطاهر وطار، رشيد بوجدر، عبد المالك مرتاض، واسيني الأعرج، عبد الله حمادي، وغيرهم.¹

2- توظيف الحكاية الشعبية في قصص فرج ياسين:

تناول الباحث الدكتور كريم ناجي قصص " فرج ياسين " الكاتب العراقي الغني عن التعريف الذي تتميز كتاباته بأسلوب سردي ما بعد حدائي،² وذلك بالبحث في أهم التقنيات السردية والخيارات الأسلوبية، حيث يقول هذا الباحث في صدد تقديمه لهذا القاص: " يسعى القاص الى تحقيق أهداف عدة عندما يوظف الحكاية الشعبية الموروثة في جوانب مختلفة من

¹ ينظر: الأستاذ محمد زكور: توظيف التراث الشعبي في نماذج من روايات بن هدوقة، الرابط: <https://www.benhedouga.com/content/>، تاريخ الزيارة: 2021/11/29، الساعة: 18:00.

² كريم ناجي: أهم التقنيات السردية والخيارات الأسلوبية في قصص فرج ياسين، الرابط: <https://www.almothaqaf.com/j/j5/62840>، تاريخ الزيارة: 2021/11/30، الساعة: 14:00.

نصه؛ في البناء الفني، والتقنيات، والمضامين. ويأتي في مقدمتها رغبته في إحداث تداخل حكاوي يمنح النص الحيوية والجدّة، ويكسر رتابة البنية الخطية والأنساق السردية المألوفة".¹

وفي تحليله لبنية السرد في هذه القصة يقول الباحث كريم ناجي: " تُبنى القصة وتُنسج من تداخل حكايتين، فيبدو النص وكأنه مساحة تتقاطع فيها خطوط عمودية وأخرى أفقية، وفي الوقت الذي تبدو فيه حكاية القصة المحورية أقرب الى الأديب والواقع المعيش والاتجاه الانساني العام، تكون الحكاية الشعبية التراثية أقرب الى عقب الماضي وأجوائه الساحرة وألصق بالبيئة المحلية فتمنح النص خصوصية وأصالة وهوية".²

وباستثماره لما جاء به المنظرون في مجال السرديات وبخاصة يان مانفريد في ما يصطلح عليه بالسرد التحتي أو السرد المتضمّن يقول الباحث كريم ناجي: " تشكل الحكاية الشعبية مستوىً سردياً مُتضمناً الامر الذي يترتب عليه تحقيق وظائف أخرى... ويكفي أن نذكر هنا مثلاً قصة (سرداب الخفاش) فالحكاية الشعبية المتضمنة تؤدي وظائف متعددة أهمها؛ (التشيت) فالسارد لا يقول كل ما يريد مباشرة، إنه يقول حكايته من غير أن يشعر به أحد. و (التكامل الحداثي) ففي الوقت الذي تؤدي فيه الحكاية الشعبية وظيفة التشيت، فإنها تفسر سلوك السارد وتفضح ما يخفي. و(الإعاقَة) فالحكاية الشعبية تعيق مجرى السرد القالب في مستواه الرئيس، وتعلقه على نحو متقطع، مما يؤدي الى انتهاك البنية الخطية للقصة، ويفتت الشكل التقليدي المألوف لها.

وثمة صفة أخرى يمكن أن تضاف الى ما تقدم، أن الحكاية الشعبية تبدو في هذه القصة وكأنها معادل للسرد القالب، فالخالة تروي حكاية مشابهة للقصة التي هي شخصية فيها، وهذه تقنية من مستحدثات سرديات ما بعد الحداثة".³

¹ كريم ناجي: أهم التقنيات السردية والخيارات الاسلوبية في قصص فرج ياسين، الرابط: <https://www.almothaqaf.com/j/j5/62840>، تاريخ الزيارة: 2021/11/30، الساعة: 14:00.

² كريم ناجي: أهم التقنيات السردية والخيارات الاسلوبية في قصص فرج ياسين، الرابط: <https://www.almothaqaf.com/j/j5/62840>، تاريخ الزيارة: 2021/11/30، الساعة: 14:00.

³ كريم ناجي: أهم التقنيات السردية والخيارات الاسلوبية في قصص فرج ياسين، الرابط: <https://www.almothaqaf.com/j/j5/62840>، تاريخ الزيارة: 2021/11/30، الساعة: 14:00.

أما عن الحكاية الشعبية المُنصَمَّنة في قصة (غدا في الصدى) فإنها كما يقول الباحث: "هي التي تعرض أهم المعلومات المؤثرة في النص، التي تقع خارج خط الحدث الرئيس، وهي التي تمثل مقياساً شعورياً وقيماً لما كان يشعر به ذلك الرجل تجاه داره ونخلته وتاريخه وجذوره، وكل ما كان يريد أن ينقله إلى ابنه الذي يمثل جيلاً أقل قرباً من تلك الجذور ولكنه غير منفصل عنها. لقد قالت القصة ما تعجز عن إيصاله قصة تقليدية تزيد على أضعاف عدد كلماتها، بسبب توظيف الحكاية والتداخل وتلك التقنيات والمهارات اللغوية".¹ أما عن تعليقه على هذا التوظيف للحكاية الشعبية في قصة (سرداب الخفاش) فيقول الباحث: "كانت الأجواء تساعد خيال السارد الطفل "علي" على رسم الحكاية كما تبدو له؛ الليل، وضوء الفانوس الواهن، ووجوه أصدقائه الصغار، وأمه، والخالة نوفة وحكايتها الشعبية، وابنتها البلهاء، وكومة القطن بينهم، وخياله الذي يتصرف زيادة ونقصاناً ويستذكر، ليعرض كل ما في القصة من أفعال وأفكار وإدراك وإحساس كما يتخيل علي، وكما يرى ويسمع، متداخلاً مع الحكاية التي ترويها الخالة، مما يضيف عليها ملامح الطفولة والبراءة والسحر والخيال"²، ويواصل أيضاً قائلاً: "يبدو السارد مشتمت الذهن بين اهتمامه بالبنت، ونفش القطن، ومتابعة حكاية الخالة، واسترجاع مغامرتهم عندما جلب جرواً، وإخفاه في السرداب، فلم يتابع حكاية الخالة في بدايتها: 'لا بد أن الخالة نوفة قد قطعت شوطاً طويلاً وهي تروي حكايتها عندما نهضت البنت البلهاء ذاهبة بالغريال إلى الحجرة الداخلية.' ولكنه لا يغفل عن تحركات البنت، أما حكاية الخالة التي تتداخل مع سرده، فإنها تشد انتباهه عندما تتناغم مع إحساسه: 'وخيل إلي أنني استمع لأول مرة إلى صوت الخالة نوفة مع أننا كنا نتكلم حول صوتها كالفراخ'، حصل ذلك الاهتمام عندما ذكرت مغامرة الأمير حين همَّ بالتسلل إلى قصر الملكة الشابة".³

¹ كريم ناجي: أهم التقنيات السردية والخيارات الأسلوبية في قصص فرج ياسين، الرابط: <https://www.almothaqaf.com/j/j5/62840>، تاريخ الزيارة: 2021/11/30، الساعة: 14:00.

² كريم ناجي: أهم التقنيات السردية والخيارات الأسلوبية في قصص فرج ياسين، الرابط: <https://www.almothaqaf.com/j/j5/62840>، تاريخ الزيارة: 2021/11/30، الساعة: 14:00.

³ كريم ناجي: أهم التقنيات السردية والخيارات الأسلوبية في قصص فرج ياسين، الرابط: <https://www.almothaqaf.com/j/j5/62840>، تاريخ الزيارة: 2021/11/30، الساعة: 14:00.

ويواصل الباحث كريم ناجي تحليله قائلاً: " وتثير الحكاية خياله وتذكره بمغامراته الصببانية، فعندما تذكر الحكاية وقوع الامير في 'سرداب واسع مملوء بالأفاعي' يعقبها 'ورأيتني أدخل الزقاق البارد المظلم محاولاً مشاهدة الكلب الصغير'، وعندما تلحظ الأم شروده تقول: ' لماذا لا تنفش القطن مثل الاولاد الآخرين؟' يشعر وكأن الخالة أجابت عنه لتزامن عبارة من حكايتها مع سؤال الأم، فقد بلغت الخالة في حكايتها قولها: ' لأن الأمير مردان أراد أن ينام مع الملكة الشابة نور العيون... فيشعر بالخلج"¹.

ويرد أيضاً قائلاً: " تطلب الملكة في الحكاية أن يأسر الامير 'سبعاً ثم يقوم بإحضاره الى قصرها' وهو قد جلب الجرو وأخفاه في السرداب، ربما بطلب من البنت البلهاء، التي تبدو في نوبة من النشاط، يدفعها أحياناً الى تقليد صوت الجرو، فضلاً عن عملها في نفش القطن، وجلب كميات منه كلما أكملوا ما في أيديهم. يبدو أنه في تلك الليلة تحت تأثير إحساس جديد على طفولته، فنراه يشعر بالارتباك والخلج أمام العيون التي يظنها تراقبه، في الوقت الذي يشعر فيه بسحر تلك اللحظات وحلاوة الرفقة والعمل"².

ليختم الباحث تحليله بهذه النتيجة، التي تلخص توصيفه للعالم القصصي عند فرج ياسين وبالضبط فيما يتعلق بتوظيف الحكاية الشعبية في العالم القصصي لهذا الكاتب باعتباره اعتماداً لتقنية السرد المتضمن، يقول الباحث: " تمتزج البراءة والسذاجة والتورية والخيال، بالسرد النابع من عالم الطفولة وخيال الطفل، مما يجعل التعبير ليس بالأمر اليسير، لكن المؤلف نجح في خلق تلك الأجواء الساحرة، وأعاد خلق الحكاية الشعبية من جديد عندما زجها في شبكة علاقات نصية جديدة، مثلما أظهر مهارة في الخيارات الأسلوبية واللغوية المناسبة لهذا النوع من القصص"³.

¹ كريم ناجي: أهم التقنيات السردية والخيارات الأسلوبية في قصص فرج ياسين، الرابط: <https://www.almothaqaf.com/j/j5/62840>، تاريخ الزيارة: 2021/11/30، الساعة: 14:00.

² كريم ناجي: أهم التقنيات السردية والخيارات الأسلوبية في قصص فرج ياسين، الرابط: <https://www.almothaqaf.com/j/j5/62840>، تاريخ الزيارة: 2021/11/30، الساعة: 14:00.

³ كريم ناجي: أهم التقنيات السردية والخيارات الأسلوبية في قصص فرج ياسين، الرابط: <https://www.almothaqaf.com/j/j5/62840>، تاريخ الزيارة: 2021/11/30، الساعة: 14:00.

المحاضرة 26: الشخصيات القصصية المؤسّرة

في هذه المحاضرة التطبيقية نواصل تقديم دراسة الباحث ناجي كريم التي تناول في مستهلها توظيف الحكاية الشعبية في قصص فرج ياسين، محلاً هذا التوظيف انطلاقاً من مفهوم السرد المتضمّن ووظائفه في البنية العامة للقصة، بالالتكاء على ما جاء به "يان مانفريد" في هذا المجال السردياتي.

يقول الباحث كريم ناجي: "سوف لن اکتفي باتخاذ قصص الأديب فرج ياسين موضوعاً للدراسة، وسوف أتجاوز ذلك وأقوم باستعارة المصطلح والفكرة (الشخصية المؤسّرة) من الباحث الأكاديمي الدكتور فرج ياسين لغرض تطبيقها على نماذج من قصصه تصلح لذلك.

والطريف في قول الباحث كريم ناجي أنه سيستعير مصطلح الشخصية المؤسّرة بمحملاته الدلالية والفكرية من الباحث فرج ياسين لتطبيقه على المدونة السردية القصصية للأديب فرج ياسين، ليصبح بذلك فرج ياسين هو الوسيلة والهدف في الوقت نفسه.

الباحث فرج ياسين صاحب كتاب "أنماط الشخصية المؤسّرة في القصة العراقية الحديثة" قدم من خلال هذا الكتاب "مباحث نظرية أصيلة وأخرى تطبيقية متقنة، جمع فيها حس الأديب المبدع إلى منهجية الأكاديمي الملتزم، ونظرة الناقد الواعي"¹. فمن المعروف أن السرود مكونات وسمات، ومن سماتها - كما يقول المهتمون ببلاغة السرد- طغيان الخيال والواقعية والغرائبية والرمزية والعجائبية وغيرها من السمات، على الرغم من إيهامها بالواقع.

"و تكون شخصية القصة شبيهة بشخصيات الأساطير والحكايات، يلفها السحر والغموض. ولكن الأسطورة هنا لا تأتي من الأنموذج الأسطوري المستدعي من الأساطير الموروثة، وإنما تأتي من الرؤية الاسطورية المتخيلة التي يعاد خلقها من جديد بما يناسب الواقع، وتأتي من السلوك الأسطوري الذي يضيفه القاص على تلك الشخصيات وهذا يختلف عن توظيف الأسطورة في القصة القصيرة"².

¹ كريم ناجي: أهم التقنيات السردية والخيارات الأسلوبية في قصص فرج ياسين، الرابط: <https://www.almothaqaf.com/j/j5/62840>، تاريخ الزيارة: 2021/11/30، الساعة: 14:00.

² كريم ناجي: أهم التقنيات السردية والخيارات الأسلوبية في قصص فرج ياسين، الرابط: <https://www.almothaqaf.com/j/j5/62840>، تاريخ الزيارة: 2021/11/30، الساعة: 14:00.

يقول الباحث كريم ناجي موضحاً حضور الشخصية المؤسّطة في نماذج من قصص فرج ياسين: " يمكن أن نلاحظ ذلك في قصة (رماد الأقاويل) التي تحمل المجموعة اسمها، وهذا ما سيتم توضيحه هنا. ونجده متحققاً أيضاً في قصص أخرى منها قصة (حافات السنين المدبية) وفيها شخصية العجوز المنعزلة التي تحاط بهالة من الحكايات والأخبار الغريبة، ولا سيما ما يتصل منها بزوجها وحكاية غرقه والألواح التي تحتفظ بها والذكريات التي تستعيدها بخيال وغرابة. ومن القصص الأخرى قصة (طغراء المدينة) وفيها شخصية الجدة (تاضي) عندما عادت من النهر في الرابعة عشرة من عمرها، وقد ظهرت على خديها طرتان زهرتان، وصورها التي اختزنتها ذاكرة السارد من أزمنة مختلفة. وذلك المشهد الغرائبي الذي يرويّه السارد عن (حارسة المكان) التي وجدها في بيت الجدة، وتلميحاته عن الهواجس التي كانت تدفعه إلى الشعور بأنهما صورتان لشخصية واحدة، وما حصل بعد ذلك بزمن طويل عندما رأى فتاة عند الخياط تشبه الجدة وتحمل العلامة الفارقة على الخدين".¹

وبعد ذكر هذه النماذج القصصية التي يحضر فيها هذا النوع من التوظيف الأسطوري من خلال أسطورة الشخصية يتريث الباحث قليلاً عند قصة (رماد الأقاويل) لتحليل هذه السمة، يقول: " رماد الأقاويل' قصة مركبة، فيها تداخل في معظم جوانبها ومكوناتها بما فيها حكايتها. الزمن فيها طويل ومتداخل، والأماكن متغيرة لها وجودها الفعلي، ولها وجودها في الذاكرة، وهي في الحاليين تتغير من زمن إلى آخر ومن ذاكرة إلى أخرى. أما الشخصيات فهي متعددة؛ منهم السارد وجماعته، ومنهم تلك الشخصية -الحاضرة الغائبة- التي تدور حولها الأقاويل وتتضارب الروايات إلى حد جعلها أشبه بشخصية أسطورية. ويمكن أن تعد شخصية القصة المحورية. ومنهم الشهود والرواة الثانويون وحملة الأخبار والأقاويل. ومنهم من يُشتبه بوجود علاقة له بتلك الشخصية، مدار البحث والأقاويل. فضلاً عن لغة القصة وما فيها من انزياحات ورموز وإيحاء، تفصح وتلمح، تحدد وتموه وتشير إلى أكثر من اتجاه في آن معاً، وإذا كان السارد نفسه، الذي يدعي أنه رآه عندما كان صغيراً خلف القلعة، تساوره الشكوك".²

¹ كريم ناجي: أهم التقنيات السردية والخيارات الأسلوبية في قصص فرج ياسين، الرابط:

<https://www.almothaqaf.com/j/j5/62840>، تاريخ الزيارة: 2021/11/30، الساعة: 14:00.

² كريم ناجي: أهم التقنيات السردية والخيارات الأسلوبية في قصص فرج ياسين، الرابط:

<https://www.almothaqaf.com/j/j5/62840>، تاريخ الزيارة: 2021/11/30، الساعة: 14:00.

ويضيف محللاً: " وإذا كان السارد نفسه، الذي يدعي أنه رآه عندما كان صغيراً خلف القلعة، تساوره الشكوك، فما الذي يقوله الآخرون من سكنة المكان "عدد من الاقران الذين يسكنون حول عش اللقلق بحيث تغدوا القلعة في مرمى أبصارهم لم يذكروا شيئاً، وقلنا في الحوار انهم لم يروا أي شيء، لأنهم واقعيون"⁽¹⁵⁾ ومثلهم كان جواب الجدة شمسة لا يخلو من الشكوك والتردد".¹

ليصل الباحث بعد هذا الوصيف والتحليل إلى القول بأن: " الحكاية لم تكن حكاية شخص غريب، ربما تراءى لطفل في لحظة ما، على نحو اختلط في ذاكرته، بفعل عالم الطفولة الساحر الذي يخلط بين ما يرى وما يسمع وما يتخيل. وربما انتقلت تلك الصورة الى مخيلة أطفال آخرين من أصحابهم، لكنهم الآن بعد هذا الزمن الطويل، لا يمكن لأي منهم أن يجزم، إن كان ما رآه حقيقة أم وهماً، مثلما يعجز عن تذكر، إن كان هو الذي رأى أو تخيل، أم أن ذلك حصل لأحد اصدقائه".²

ليستنتج أن " القصة هنا وما فيها من أبعاد وسلوكيات وحكايات تبعدها عن الحيز التاريخي مقترية نحو الحيز الرؤيوي، الأمر الذي يجعلها قابلة لصفة الأسطورة، ويتجلى ذلك أكثر في تلك الشخصية الغرائبية المثيرة للجدل. ويبدو لي أن القاص ركّب تلك الشخصية من جذور وأصول تاريخية واقعية، ثم أجرى عليها تحويلات متعددة في مختبره السردي، فضلاً عما يضيفه خيال الفنان الخلاق من إضافات وصهر وتداخل. ولا أظن أنني أبالغ إذا قلت إن هذه القصة - بحسب رأي المتواضع- واحدة من أفضل النماذج في القصة العراقية وأكثرها تداخلاً وتركيباً وتعقيداً وقابلية للتأويل يتضح ذلك من كل ما تقدم ومما ظهر فيها من مهارات لغوية وخيارات أسلوبية وتجريب في البناء الفني والتقنيات والنسيج والمضامين".³

¹ كريم ناجي: أهم التقنيات السردية والخيارات الأسلوبية في قصص فرج ياسين، الرابط: <https://www.almothaqaf.com/jj/5/62840>، تاريخ الزيارة: 2021/11/30، الساعة: 14:00.

² كريم ناجي: أهم التقنيات السردية والخيارات الأسلوبية في قصص فرج ياسين، الرابط: <https://www.almothaqaf.com/jj/5/62840>، تاريخ الزيارة: 2021/11/30، الساعة: 14:00.

³ كريم ناجي: أهم التقنيات السردية والخيارات الأسلوبية في قصص فرج ياسين، الرابط: <https://www.almothaqaf.com/jj/5/62840>، تاريخ الزيارة: 2021/11/30، الساعة: 14:00.

المحاضرة 27: التكثيف وبناء العبارة

يتواصل معنا في هذه المحاضرة الإجرائية تقديم تحليل الباحث كريم ناجي لقصص القاص العراقي فرج ياسين، وفي هذه المحطة سننظر في تحليله للجانب اللغوي للقصة وبالضبط مع خاصية التكثيف وبناء العبارة وهي ظاهرة لغوية أسلوبية لافتة للنظر في قصص فرج ياسين.

يقول الباحث كريم ناجي موضحاً مصطلح التكثيف اللغوي قائلاً: " التكثيف مظهر من مظاهر النظم والصياغة، يتحقق عندما ينجح المؤلف في التعامل مع اللغة وتطويع مفرداتها وعلاقاتها بمهارة تؤدي إلى إنتاج عبارة لها مظهر الجملة الواحدة وسلاستها وانسيابيتها، ولكنها في حقيقة الأمر تحمل خلاصات جمل عدة. إنها تشبه الضفيرة أو الحبل المحبوك من حبال أصغر منه وأرق وذات ألوان مختلفة، ثم أصبحت بتأثير مهارة الصانع جسداً واحداً يختلف في متانته ومظهر عمقها من مشاعر انعكست في تلك الحركات، أو وصف أشخاص أو أشياء، ألخ، يمكن تحقيقها بطريقتين: إما عن طريق ربط الافتراضات المعينة في جمل أطول... أو عن طريق طمر افتراضات أكثر في جملة معينة".¹

ويشرح الباحث الطريقة الأولى بقوله: إن المؤلف يأخذ خلاصات الجمل الأولية التي تعبر عن المعلومات الجزئية، ويوجزها ويعيد صياغتها في عبارة أطول، موظفاً الروابط اللغوية مثل حروف العطف".²

أما في الطريقة الثانية فالأمر كما يقول الباحث: "يتجاوز الصياغة اللغوية، ويصبح شبيهاً بتقنية سردية؛ لأن اللغة تمتزج بالمشهد وتتكثف العبارة من خلال حركة الشخصية ووصف مظهرها ومحيطها، واستبطان ما في أعماقها من مشاعر انعكست في تلك الحركات، أو وصف أشخاص أو أشياء أخرى لها ارتباط بالشخصية، من غير توقفات لتمتج الجزئيات

¹ كريم ناجي: أهم التقنيات السردية والخيارات الأسلوبية في قصص فرج ياسين، الرابط:

<https://www.almothaqaf.com/j/j5/62840>، تاريخ الزيارة: 2021/11/30، الساعة: 14:00.

² كريم ناجي: أهم التقنيات السردية والخيارات الأسلوبية في قصص فرج ياسين، الرابط:

<https://www.almothaqaf.com/j/j5/62840>، تاريخ الزيارة: 2021/11/30، الساعة: 14:00.

في عبارة أكبر. فالأمر هنا يتصل باللغة ونظمها مثلما يتصل بالمشهد السردى والحدث والشخصية".¹

ويواصل الباحث توصيف التقنيات والأساليب اللغوية عند القاص فرج ياسين، قائلاً: "يميل القاص فرج ياسين الى هذا الشكل من النظم والصيغة في معظم قصصه، ويحقق أهدافاً جمالية ومضمونية غير قليلة بواسطته، وبواسطة اشكال نظمية وتعبيرية، وبواسطة تقنيات سردية أخرى. ويكفي أن نذكر أهم سمة تتحقق في التجربة القصصية وقراءتها جراء إجادته هذا الشكل من النظم المكثف. فالقصة التي تنتج عنه صعبة الانقياد، متعددة الطبقات، متداخلة، تمنح القارئ المبتدئ ما يكفي من الأفكار والإحساس بالمتعة، ولكنها في الوقت نفسه تختزن طاقات متراكمة، لا تمنح نفسها للقارئ المتمرس الخبير دفعة واحدة، وتبقى متجددة مع كل تجربة قرائية جديدة. وفي بعض القصص يؤدي توظيف هذا الشكل وتضافره مع عناصر وتقنيات أخرى إلى منح النقاد فرصاً تأويلية متعددة".²

ولتأسيس هذا الحكم النقدي يقول الباحث: " تبدأ معظم قصص مجموعة رماد الأقاويل بجمل طويلة من هذا الشكل، تتوالى بعدها جمل أخرى؛ يقول (جمال) سارد قصة (البسوس) التي بدأت بجملة من هذا النوع طولها أكثر من سبعة اسطر، يقول قبل نهاية القصة: ' وأمام كتاب الأم، في اللحظة التي أردت فيها أن أمد يدي، رأيت صورة صغيرة لفادية، ملقاة في الفراغ الصقيل أمام صف الكتب، إنه ليس الوجه الذي كان، ثمة خصلة مبعثرة فوق طوق جبهتها العريضة البيضاء، تكاد أطراف بعض الشعيرات السود تمس أحد حاجبيها ثم تنزلق نافرة، فتشتبك مع أهدابها المزججة الطويلة' هذه جملة معتدلة الكثافة والطول وتصلح مثلاً توضيحياً لهذا الشكل من النظم".³

ولتوضيح هذه الفكرة أكثر يقول: " يبدو أن الأصل في هذا الشكل من النظم أنه يتكون من جملة مركزية، وجملة أخرى تُرصع بها أو تتضافر معها لإكسابها قدراً أكبر من التأثير

¹ كريم ناجي: أهم التقنيات السردية والخيارات الأسلوبية في قصص فرج ياسين، الرابط: <https://www.almothaqaf.com/j/j5/62840>، تاريخ الزيارة: 2021/11/30، الساعة: 14:00.

² كريم ناجي: أهم التقنيات السردية والخيارات الأسلوبية في قصص فرج ياسين، الرابط: <https://www.almothaqaf.com/j/j5/62840>، تاريخ الزيارة: 2021/11/30، الساعة: 14:00.

³ كريم ناجي: أهم التقنيات السردية والخيارات الأسلوبية في قصص فرج ياسين، الرابط: <https://www.almothaqaf.com/j/j5/62840>، تاريخ الزيارة: 2021/11/30، الساعة: 14:00.

والمعلومات. والجملة المركزية هنا' رأيتُ صورة صغيرة لفادية أمام كتاب الأم' وليس من الصعوبة ملاحظة التحولات التي أجراها المؤلف والافتراضات التي أضافها، فقد جعل الجملة الأصلية [جزئين]، وحصل فيها تقديم وتأخير، ثم استقطب خلاصات لجمل أخرى تحمل معاني ومعلومات، ومحفزات عاطفية، ودلالات، صيغت كلها في عبارة واحدة متماسكة. ويمكن ملاحظة الفارق بين هذه الجملة البسيطة - التي افترضناها هنا- وهي لا تحمل سوى الإخبار بعثور السارد على صورة فادية عندما كان يتصفح كتاب الأم في مكتبة صديقه، وبين الجملة الكثيفة الواردة في النص، وما حملته من معلوماتٍ وتأثيرات مضافة، لقد وصف السارد نفسه وحركته، ووصف محيطه، وعبر عن مشاعر دفيئة، ثم أعطى معلومات عن الصورة وصاحبها، وعبر عما لحظه من تغير طراً عليها، فلم يعد ذلك الوجه البريء الذي ألفه أيام الدراسة".¹

ولتوضيح الطريقة المتبعة في بناء العبارة يقول الباحث: " أما الطريقة التي اتبعتها فهي الطريقة الثانية التي ذكرتها لوهافر، فلم يلجأ الى روابط لغوية لدمج عدد من الجمل في جملة واحدة رئيسية، وإنما أجرى تغييرات عدة على خلاصات لجمل فرعية في مخيلته، لا تقتصر على الصياغة اللغوية وإنما تتعداها الى التداخل مع المشهد السردى وتقنياته، وطرائق تمثيل الوعي والأفكار".²

¹ كريم ناجي: أهم التقنيات السردية والخيارات الأسلوبية في قصص فرج ياسين، الرابط:

<https://www.almothaqaf.com/j/j5/62840>، تاريخ الزيارة: 2021/11/30، الساعة: 14:00.

² كريم ناجي: أهم التقنيات السردية والخيارات الأسلوبية في قصص فرج ياسين، الرابط:

<https://www.almothaqaf.com/j/j5/62840>، تاريخ الزيارة: 2021/11/30، الساعة: 14:00.

المحاضرة 28: الانزياح

يؤسس كريم ناجي دراسة الانزياح في لغة القاص العراقي فرج ياسين على تنظيرات جون كوهين فيما يسمى الفجوة ومسافة التوتر، يقول الباحث: " يعني الانزياح عند جان كوهين الانحراف عن التعبير، وهو خرق منظم مدروس لقوانين اللغة. وهو الذي يحدد شعرية النص على أن يحافظ على التواصل ولا يؤدي الى الإبهام لأنه 'إذا ما تجاوز الانزياح الشعري حدا معيناً، فإن اللغة الشعرية ستفقد كل مبرر لوجودها، لأنها - ككل اللغات - محكومة بقانون التواصل" فهو يرى فيه وسيلة لخلق الأريحية والتمايز في اللغة الشعرية وليس هدفاً".¹

فمن قصة رماد الأقاويل يقول الباحث: " ويحصل نوع آخر من الانزياح في قصة (رماد الأقاويل) فإن الموضوع الأهم، ومقصد السارد ليس في البحث عن سيرة ذلك الرجل الغريب الذي رآه في طفولته كما صرح بذلك، وإنما في موضوعات أكثر أهمية، منها تاريخ المدينة الصغيرة وذكريات حياته وأصدقائه".²

ويواصل الباحث توضيحه للانزياح في العالم القصصي لفرج ياسين قائلاً: " حصل تناص وتداخل مع عدد من الأشربة السينمائية الشهيرة في قصة (الميتافيزيقي) للقاص فرج ياسين. فالقصة تتألف من عدة حكايات جزئية تنتج عن حالات السارد الذي كان مولعاً بالأفلام الى الحد الذي ينسى معه واقعه ويعيش في أجواء الفلم الذي يشاهده. وفي القصة أيضاً تداخل يظهر في مقدمتها التي تشبه مقدمة المقامات أو الحكايات العربية القديمة 'زعموا أن رجلاً من دار السلام كان مولعاً بمشاهدة الأفلام، ولشدة ذلك فيه، صار ينسى نفسه، فيدخل في اللقطات والمشاهد عبر الشاشة الصغيرة، وهذه بعض أحواله الغريبة وأقداره العجيبة' فبعد أن وصف السارد جماعته الذين يمثلهم ويتحدث باسمهم، ب: كهول، يعدل الى الحكى عنهم بصيغة الغائبين موظفاً الضمير المناسب لذلك. وقد نجد انزياحاً يشمل النص القصصي بأسره يظهر

¹ كريم ناجي: أهم التقنيات السردية والخيارات الأسلوبية في قصص فرج ياسين، الرابط:

<https://www.almothaqaf.com/j/j5/62840>، تاريخ الزيارة: 2021/11/30، الساعة: 14:00.

² كريم ناجي: أهم التقنيات السردية والخيارات الأسلوبية في قصص فرج ياسين، الرابط:

<https://www.almothaqaf.com/j/j5/62840>، تاريخ الزيارة: 2021/11/30، الساعة: 14:00.

في تداخل الأجناس الأدبية، وتناصها مع أجناس وفنون أخرى كالشعر والسينما واللوحة التشكيلية مثلاً¹.

ليختم الباحث دراسته حول العالم القصصي للأديب العراقي فرج ياسين قائلاً: " في الختام أقول إن موهبة القاص فرج ياسين وثقافته ووعيه النقدي وغيرها من مقومات النجاح، قد ساعدت على تشكيل عوالم تزخر بالتنوع والابتكار والتفرد والجمال والغرائبية والواقعية وصوت الذات وصوت المجتمع... وعلى الرغم من عناية البحث هذا بالجوانب الشكلانية - لأنها أهم ما يُدرس في العمل الفني - إلا أن المضامين الإنسانية والفكرية لم تكن بعيدة عن الإشارة والتلميح، فالعمل الأدبي كلُّ متكامل متجانس، وكان من بين ما تبين أن (الغرائبية) في عالم فرج ياسين الحكائي لم تكن مقصودة لذاتها وإنما كانت إحدى الوسائل التي تساعد على خلق الفن والجمال والتعبير عن الإنسان والواقع، وفي هذا تكمن واحدة من أهم محاسنها"².

¹ كريم ناجي: أهم التقنيات السردية والخيارات الأسلوبية في قصص فرج ياسين، الرابط:

<https://www.almothaqaf.com/j/j5/62840>، تاريخ الزيارة: 2021/11/30، الساعة: 14:00.

²² ريم ناجي: أهم التقنيات السردية والخيارات الأسلوبية في قصص فرج ياسين، الرابط:

<https://www.almothaqaf.com/j/j5/62840>، تاريخ الزيارة: 2021/11/30، الساعة: 14:00.

خاتمة

بعد هذه الرحلة المعرفية الشاقة والماتعة في الوقت نفسه، حيث تحلقنا حول مائدة معرفية ثرة، جمعت بين الرؤية الأسلوبية والبلاغية من جهة والجنس الأدبي النثري السردى متمثلا في أهم تنويعاته وعلى رأسها النوع الروائي بمختلف اتجاهاته من جهة أخرى، تشكلت حلقة هذه المحاضرات لتبحث في خصوصية أسلوبية النوع السردى وبلاغته. وبهذا الخصوص نستطيع أن نسجل الملاحظات الآتية:

- 1- الأسلوبية السردية تختلف عن الأسلوبية الشعرية
- 2- مرد الاختلاف بين هاتين الرؤيتين يعود إلى الطبيعة الصوتية الأحادية في الشعر الغنائي، والتعددية الصوتية في الرواية الحديثة.
- 3- يعود الفضل في تأسيس دعائم أسلوبية الرواية إلى ميخائيل باختين، وبلاغة الرواية إلى واين بوث
- 4- استطاع الباحثون المغاربة وعلى رأسهم محمد أنقار وحميد لحمداني استئناف البحث في مجال أسلوبية الرواية وبلاغتها وقطعوا في ذلك شوطا معتبرا.
- 5- نسجل تقاطعا كبيرا بين الرؤية الأسلوبية للرواية والرؤية البنيوية السردية عند بارت وتودوروف وجيرار جينيت.
- 6- ميدان بلاغة الرواية وأسلوبيتها في حاجة ماسة لمزيد من البحث لتوطيد أركانه.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

- 1- أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط6، 1966.
- 2- جورج مولينييه: الأسلوبية، تر: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 2، 2006.
- 3- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 3، 2003.
- 4- جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس العلى للثقافة، القاهرة، ع 368، ط 2003.
- 5- حميد لحمداني: أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.
- 6- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.
- 7- خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، 2012.
- 8- رشاد كمال مصطفى: أسلوبية السرد العربي - مقارنة أسلوبية في رواية "الشحاذ" لنجيب محفوظ، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2015.
- 9- رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: حسن بحراوي وآخرون، منشورات تحاد كتاب المغرب، ط 1، 1992.
- 10- رومان ياكوبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1983.
- 11- صلاح فضل، علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1985.
- 12- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982.
- 13- عبده الراجحي: علم اللغة والنقد الأدبي، مجلة فصول في النقد، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ع2، 1981.
- 14- عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، دار مجدلاوي، ط 2، 2006.

- 15- فلاديمير بروب: مورفولوجية القصة الخرافية، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، شرع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996.
- 16- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة- باريس، ط1، 1987.
- 17- ميخائيل باختين: المتكلم في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1988.
- 18- يان مانفريد: علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، تر: أماني أبورحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2011.
- 19- يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.
- ثانياً - المراجع الأجنبية:**

20- Gérard Genette : *Figures III, seuil, Paris, 6ed, 1972.*

21- R.Barthes: *Introduction à l'analyse structurale des récits, in communications 08. éd : du Seuil, Paris, Frane, 1981.*

ثالثاً - المقالات المتاحة على المواقع الإلكترونية:

- 22- بلال سامي إحمود الفقهاء: سورة الواقعة دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، إشراف: عثمان مصطفى الجبر، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشرق الأوسط، 2012/2011. تاريخ الزيارة: 2021/02/05، الساعة: 16:55.
- 23- جان ماري كلينكنبيرغ: من الأسلوبية إلى الشعرية، تر: فريدة الكتاني، http://www.aljabriabed.net/n15_12faridakettani.htm، تاريخ الزيارة: 05/12/2020، الساعة 20:37.
- 24- جميل حمداوي: الأسلوبية والسوسولوجية، صحيفة المثقف، ع 5154، 2020/10/05. متاح على شبكة الأنترنت. تاريخ الزيارة: 2020/10/15، الساعة: 12:44.
- 25- جميل حمداوي، بلاغة الصورة السردية الموسعة أو المشروع النقدي العربي الجديد، الرابط:

https://www.almothaqaf.com/index.php?option=com_content&view=article&id=883470&catid=258&Itemid=56

26- جون ماري شيفر: الأسلوبية، تر: عبد الرحمان مزيان، مجلة "مسارب" الإلكترونية، massareb.com. تاريخ الزيارة: 2020/10/15، الساعة: 13:20.

27- حسن سرحان: السرد المشكوك فيه: عندما يفقد القارئ الثقة بالسارد، جريدة القدس العربي، 2020/05/21، <https://www.alquds.co.uk/>، تاريخ الزيارة: 2021/11/29، الساعة: 15:00.

28- علي حسين يوسف: النص ومستويات التحليل الأسلوبي، متاح على الرابط: <https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=406175>، تاريخ الزيارة: 2020/12/06، الساعة: 20:01.

29- علي حسين يوسف: النص ومستويات التحليل الأسلوبي، متاح على الرابط: <https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=406175>، تاريخ الزيارة: 2020/12/06، الساعة: 20:01.

30- كريم ناجي: أهم التقنيات السردية والخيارات الأسلوبية في قصص فرج ياسين، الرابط: <https://www.almothaqaf.com/j/j5/62840>، تاريخ الزيارة: 2021/11/30، الساعة: 14:00.

31- محمد الأمين شيخة: الأسلوبية (علم الأسلوب) بين النظرية والتطبيق، موقع جامعة الأمة العربية.

32- محمد أنقار: بلاغة الرواية- واين بوث أنموذجا-، مقال متاح على الرابط: https://www.aljabriabed.net/n41_09ankar.htm، تاريخ الزيارة: 2020/12/12، الساعة: 14:00.

33- محمد أنقار: حوار مع الباحث المغربي محمد أنقار، جريدة بيان اليوم، المغرب، الرابط:

34- مصطفى رجوان: من عصر الرواية إلى عصر بلاغة الرواية: قراءة في كتاب "الرواية والبلاغة" للباحث محمد مشبال، تاريخ الزيارة: 2020/12/25، الساعة: 18:20، متاح على الرابط: <https://iraqpalm.com/article/>

فهرس المحاضرات

الصفحة	عنوان المحاضرة	رقم المحاضرة
03-01	مقدمة	
06-04	مدخل: في مفهوم الأسلوبية	01
08-07	الأسلوبية واللسانيات	02
11-09	الأسلوبية والسيمولوجيا	03
13-12	مستويات التحليل الأسلوبي	04
18-14	الأسلوب وبلاغة الرواية	05
31-19	بلاغة الرواية	06
35-32	اللغة والأسلوب في الرواية	07
46-36	البنى الأسلوبية في الرواية	08
48-47	تعددية الأساليب في الرواية	09
52-49	الأسلوب والحوارية	10
55-53	التهجين	11
59-56	الأسلية	12
62-60	الحوار الخالص	13
66-63	الرؤية كأسلوب	14
68	السرد الابتدائي	15
68	السرد من الدرجة الثانية	16
70-69	وظائف السرد المتضمن	17
71	أساليب السرد: من زاوية المتكلم	18
71	من زاوية المخاطب	19
73	من زاوية الخطاب	20
94-74	تعدد المستويات السردية	21
95-91	توظيف الضمائر	22
100-96	لا مصداقية السارد	23

104-101	توظيف الحكاية الشعبية	24
107-105	الشخصيات القصصية المؤسطة	25
110-108	التكثيف وبناء العبارة	26
112-111	الانزياح	27
113	خاتمة	28
117-114	المصادر والمراجع	29

ملخص مطبوعة أسلوبية النص النثري للدكتور رشيد سلطاني، أستاذ بقسم اللغة

والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي التبسي - تبسة

موجهة لطلبة السنة أولى ماستر تخصص: لسانيات الخطاب

تشكل هذه المطبوعة مجموعة محاضرات في مادة أسلوبية النص النثري، مقدمة لطلبة السنة الأولى ماستر، تخصص: لسانيات الخطاب، وفق مفردات المادة التي يتضمنها عرض التكوين لهذا التخصص، الذي ينتمي إلى ميدان اللغة والأدب العربي، والمؤهل من طرف وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.

وقد جاءت هذه المحاضرات وفق الترتيب الآتي: 1- مدخل نظري في مفهوم الأسلوبية 2- الأسلوبية واللسانيات، 3- الأسلوبية والسيميولوجيا 4- مستويات التحليل الأسلوبي 5- الأسلوب وبلاغة الرواية 6- بلاغة الرواية 7- اللغة والأسلوب في الرواية 8- البنى الأسلوبية في الرواية 9- تعددية الأساليب في الرواية 10- الأسلوب والحوارية 11- التهجين 12- الأسلبة 13- الحوار الخالص 14- الرؤية كأسلوب 15- السرد الابتدائي 16- السرد من الدرجة الثانية 17- أساليب السرد 18- من زاوية المتكلم 19- من زاوية المخاطب 20- من زاوية الخطاب 21- توظيف الحكاية الشعبية 22- الشخصيات القصصية المؤسطرة 23- تعدد المستويات السردية 24- وظائف السرد المتضمن 25- لا مصداقية السارد 26- توظيف الضمائر 27- التكتيف وبناء العبارة، 28- الانزياح.

وقد سعت قدر الإمكان تحري المنهج العلمي الموضوعي في وصف وعرض هذه المفردات، وذلك بالاعتماد على مصادر ومراجع اهتمت بهذه المباحث، التي يغلب عليها طابع الجدة وكسر الأنماط السائدة في تحليل النصوص السردية عموما والنص الروائي خصوصا، مع التنويه إلى ندرة المراجع التي تتناول هذه المستجدات في توصيف ونقد الخطاب السردية عموما والروائي خصوصا لولا تلك الإسهامات التي تفضل بها بعض الباحثين المغاربة على غرار حميد لحداني ومحمد أنقار ومحمد مشبال وجميل حمداوي، التي تسعى لإقامة صرح ما يسمى أسلوبية الرواية وبلاغتها.

وفي الأخير أتمنى أن يجد الطالب ضالته في مادة أسلوبية النص النثري، والله من وراء القصد.