جامعة الملك فيصل
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

المقرر: مناهج تحليل النص السردي
رمز المقرّر : 47226 - 4147402
أ.د. عامر الحلواني

أهمية البحث في المنهج

المحاضرة الأولى

خطة المحاضرة

1- دوافع دراسة مناهج تحليل النص السردي
2- تنبيهات وتحذيرات
3- على سبيل اختبار المنهج في تحليل النص السردي
4- رهانات البحث
5-إشكالات الموضوع
6- على سبيل الخاتمة

1- دوافع دراسة مناهج تحليل النص السردي
لماذا ندرس هذه المناهج ؟

- الدراسة العلمية الأكاديمية تقتضي من الباحث الإلمام بالمناهج نظريا وتطبيقيا.
- علم الأدب / الإنشائية ينهض على جملة من المناهج والمعطيات النظرية ينبغي معرفتها
- معرفة هذه المناهج والتمييز بين دقائقها من شأنهما أن يساعدا الباحث على تقديم بحث علميّ جادّ وعلى تحليل موضوعيّ للنصوص السردية نصّا وقصّة وأقصوصة ورواية .
- الإلمام بالمناهج يمكّن الطالب الباحث من تحليل النصوص من أصغرها حجما إلى أكبرها تحليلا علميا رصينا ، بعيدا عن نسخ النصوص ومسخها وإعادة إنتاجها بطريقة فجّة غير علمية .
- إنّ المعرفةوالعلم لا يمكنهما أن ينهضا دون الاستناد إلى منهج مخصوص محدّد المراحل واضح المعالم لأنّ وراء كلّ منهج خلفية فكرية وأحيانا إيديولوجيا مخصوصة توجّه الفكر ، وتؤثّر في النتائج المنتظرة من البحث.

- إنّه من المنطقيّ أن نقول: إنّ من يكتب على غير منهاج كذاك الذي يسير في طريق على غير هدى ، فتضطرب خطاه ، وتتعثّر مسيرته.
- إنّ البحث المعرفيّ يتأسّس على مثلّث أضلاعه المادّة المعرفية والجهاز المفاهيمي والمنهج ،وإنّ الوعي بأهمّية هذا المثلّث في التّقدّم بالبحث العلمي في العلوم الإنسانية وفي الجامعات العربية أضحى ضرورة يقتضيها تحديث مناهج الدّراسة في حقل الإنسانيات .لكن ماذا يعني تحديث المناهج؟ وكيف يمكن ان نطبّق المناهج الوافدة من الغرب على النصوص العربية القديمة والحديثة ؟

2- تنبيهات وتحذيرات

- إنّ تحديث المناهج في الدراسات العربية لا يعني نسخ مناهج الغرب أو مسخها ، وهو لا يعني – كذلك – ليّ أعناق النصوص العربية لتستجيب طوعا أو كرها للنظريات الغربية في المناهج .

- إنّ على الباحثين العرب أن يكون لهم إسهام في إغناء المعرفة الكونية ابتداعا وإنشاء وتأصيلا نظريا .

-إنّ على الباحثين العرب أن لا يظلّوا في موقع التلاميذ الأوفياء لأساتذة الغرب يطبّقون نظرياتهم في المناهج على نصوص لم تكن غربية المنشإ .

-إنّ المسألة المعرفية ليست حشدا للمعطيات والمعلومات وتخزينا لها في وعاء بقدر ما هي وعي بكيفيات معالجة تلك المعطيات التي قد لا يشقى المرء كثيرا في جمعها وتحبيرها .

-قد يكون لدى العالم أو الباحث موادّ معرفية غزيرة ، لكنّ هذا الرصيد المعرفيّ المهمّ يظلّ غير ذي بال ما لم نخضعه إلى مقتضيات منهج صارم يظلّ محدّدا سلفا ويطبّق أثناء مراحل البحث .

- إنّ تطبيق منهج ما في دراسة مادّة معرفية مخصوصة لا يعني التطبيق التعسّفي على النصّ المدروس أو الظاهرة المعالجة لأنّ مثل هذا التوجّه المنهجي قد يؤدّي إلى نتائج لئن صحّت على مستوى الشّكل فإنّها قد تجانب الصّواب من حيث الدلالة لأنّ كلّ منهج نشأ في بيئة ثقافية معيّنة ، يحمل خلفية ثقافية وفكرية منغرسة في التربة المعرفية التي تخلّق فيها ، وهو يستند – إلى جانب ذلك – إلى مفاهيم محمّلة معاني تحيل بالضرورة إلى المرجعية الثقافية التي نشأت في محيطها وإلى الزمن الذي استعملت فيه .

- هل يمكن أن نقول بأن لا ضير في تبنّي نظريات الغرب في المنهج وتطبيقها في دراساتنا بما أنّنا صرنا نعيش كونية المعرفية والمثاقفة في عالم اختزلت فيه المسافات ، وامّحت فيه الحدود الجغرافية فصار كالقرية الصغيرة ؟

- إلى أيّ حدّ كان «الاقتباس المنهجي»والمفاهيمي مفيدا في مجال البحث العلمي في الإنسانيات ؟
هل يمكن أن نقول إنّ الفائدة والإنتاج يكمنان في إعادة النظر في طرق استخدام هذه المناهج وكيفيات تطبيقها وفي تدقيق مفاهيمها وتوحيد مصطلحاتها لا سيّما إذا انتبهنا إلى الفوضى السّائدة في نقل المصطلحات من باحث إلى آخر ومن بلد إلى بلد ثان ؟

- هل يمكن الحديث عن منهج واحد نقارب بواسطته تحليل النصوص السردية ؟ أو أنّ الأمر يقتضي أن ننتبه إلى طبيعة النصّ ، فنخضع بذلك المنهج إلى النصّ وليس العكس ، وفي هذه الحال يكون النص هو الذي يعيّن المنهج الذي يمكن أن يحلّل بآلياته ؟

- إنّ النصوص مختلفة الأجناس متباينة الحقول المعرفية متنوّعة المقاصد ، لذلك ليس من المنطق في شيء أن تخضع جميعا إلى التحليل والدراسة بالمنهج نفسه ، لأنّ مثل هذا الفعل يعدّ من باب التّعسّف عليها ونكران خصيصاتها .

3-على سبيل اختبار المنهج في تحليل النصوص السردية

- إننا سنسعى قدر الإمكا ن إلى تقديم دراسة متكاملة تتعلق بمناهج تحليل النص السردي متخذين أمثلة دقيقة من النصوص السردية قصة ورواية محاولين بيان مدى خضوعها لآليات المناهج الغربية المختلفة والموصولة بالقص متوقفين عند أهم الأجهزة المفاهيمية والآليات

الشكلية مثيرين القضايا التي يمكن طرحها عند تطبيق هذه المناهج وآلياتها على النصوص السردية العربية.
- إنّ د يد ننا في هذ الدرس سيكون التبسيط والوضوح المنهجي والاستعمال اللغوي السهل تيسيرا للفهم والاستيعاب وتبليغ المعلومة بأيسر السبل .
-إنّنا سنسعى –كذلك – إلى أن يكون اختيارنا للمصطلحات المو صولة بالسردية قائما على الدقّة والثبات في الاستعمال وعلى الترجمة الدقيقة عندما يتعلّق الأمر بالألفاظ الوافدة من نصوص مكتوبة باللسان الأجنبي .
- إنّ تطبيق المناهج الغربية على النصوص السردية العربية يعزى إلى كون القصّ ظاهرة أدبية كونية تشترك فيها جميع الأمم مهما تكن درجة تحضّرها ، وتشدّ جميع قصص العالم تقريبا إلى قواسم مشتركة تجعل منها إنتاجا متقاربا في عديد العناصر المكوّنة لها وإن اختلفت اللغات التي كتبت بها .
- إنّ المنهج الذي سنتوخّى – الجانب التطبيقي – سينهض على استقراء النصوص لكنه ما تتوفّر عليه من علامات قصصية وبنى فنّية نرصدها في آثار مختلفة، دأبنا في ذلك البحث في قصصية تلك النصوص أي ما يجعل من هذا النصّ أو ذاك عملا قصصيا يجد فيه القارئ لذّة نصّية تشدّه إلى فضاء القصّ شدّا بما يتاح له من تقنيات هذا الفنّ العريق في الأدب العربي.
- لقد ارتأينا أن نجمع في هذا الدرس بوعي نصوصا قديمة إلى جوار نصوص حديثة وأخرى معاصرة (قصّة – رواية) لنتبيّن إلى أيّ حدّ يمكن أن نطبّق هذه المناهج الحديثة على نصوص متباينة في الجنس الأدبي وفي زمن التأليف (نصوص قديمة – نصوص حديثة) ، وبعبارة أخرى نحن نتساءل: هل يمكن تطبيق مناهج حديثة على نصوص موغلة في القدم ؟ أوهل المنهج يتجاوز الزمان فيطبّق على القديم والحديث؟

4- رهانات البحث

تنهض هذه المحاضرات بالإجابة عن جملة من الأسئلة المهمّة من بينها :
- هل يمكن تحليل النص السردي دون اعتماد تصوّر نظري موصول بالسردية في مختلف مكوّناتها ؟
- ما هي الأسس التي تنهض عليها النظرية السردية في تحليل النصوص ؟
- ما هي المفاهيم الكبرى والآليات الرئيسة التي يمكن اعتمادها في التحليل ؟
- كيف يمكن اقتباس هذه المفاهيم والآليات من مهادها المعرفي الغربي ؟ وماذا ينبغي أن يراعى عند تطبيقها على النصوص السردية العربية؟
إنّ الإجابة عن هذه الأسئلة ستكون بإخضاع مادّة البحث إلى المحاور الرئيسية التالية :
1- التمهيد
2- علم الأدب
3- الشكلانية الروسية : أطروحتها وأعلامها والنقد الموجّه إليها.
4- البنيوية :أطروحتها وأعلامها وتطبيقاتها على النصوص السردية .

5- بنية الزمن .
6- بنية المكان .
7- الشخصيات : التصنيف ،العلاقات ،الأدوار ،الوظائف.
8- مكوّنات الخطاب السردي :الراوي ،المروي له ، المروي .
9- خاتمة.

5- إشكالات الموضوع

بينا في هذه المحاضرة:

- مراحل العمل
- أهمية دراسة المناهج في تحليل النصوص السردية
- رهانات البحث في دراسة مناهج تحليل النصوص السردية
- قائمة في المصادر والمراجع

خاتمة

المحاضرة الثانية

علم الأدب / الإنشائية

خطّة المحاضرة

- تقديم .
- أوائل المهتمّين بالتنظير لعلم الأدب (في فرنسا).
- موقف النقّاد العرب من تلك المحاولات.
- علم الأدب عند الغرب : الإنشائية .
- المنظّرون لعلم الأدب في الغرب :
  أ- جاكبسون.
  ب- بارط.
  ج- تودوروف.
- خاتمة.

تقديم

- هل يمكن الكلام على علم للأدب؟

إذا كان الجواب عن السؤال السابق بالإيجاب:

- ما هي أسس هذا العلم؟
- ماهي أطروحته؟
- ما هو منهجه؟
- ماهي النظرية التي يقوم عليها؟
- من نظّر لهذا العلم؟
- ماهي أهمّ النتائج التي تمّ التوصّل إليها؟

تمهيد

أوائل المهتمّين بالتنظير لعلم الأدب في الغرب (فرنسا).

كان العلم منذ القرن التاسع عشر قد أغرى –في سياق سيرورته الدائمة- جماعة من باحثي الأدب ،فسعوا إلى أن يصوغوا مناهجه الصارمة في الدراسات الأدبية حتّى يتجاوزوا في الدراسة الأدبية حدّ الذاتية والأحكام الذوقية الانطباعية إلى الموضوعية والصرامة العلمية البعيدة عن الانفعال .وكان من أشهر هؤلاء العلماء تين(taine)وبرونتيار(brunetiere)وسانت بوفsainte beuve وهم من فرنسا.

- **أ- محاولة «تين»**

•يلخّص طه حسين في كتابه «في الأدب الجاهلي هذه المحاولة لدى تين فيقول: «الفرد ما هو ؟ هو أثر من آثار الأمّة التي نشأ فيها أو قل من آثار الجنس الذي نشأ منه :فيه أخلاقه وعاداته وملكاته و مميزاته المختلفة .وهذه الأخلاق والعادات والملكات والميزات ما هي؟ هي أثر لهذين المؤثّرين العظيمين اللذين يخضع لهما كلّ شيء في هذه الدنيا :المكان وما يتّصل به من حالة الإقليمية والجغرافية وما إلى ذلك ، والزمان وما يستتبع ذلك من هذه الاحداث المختلفة سياسية كانت أو اقتصادية أو علمية أو دينية ، هذه الأحداث التي تخضع كلّ شيء للتطوّر والانتقال.الكاتب والشاعر إذن أثر من آثار الجنس والبيئة والزمان ، فينبغي أن يلتمس من هذه المؤثّرات ، وينبغي أن يكون الغرض الصحيح من درس الأدب والبحث عن تاريخه إنما هو تحقيق هذه المؤثّرات التي أحدثت الكاتب أو الشاعر ،و أرغمته على أن يصدر ما كتب أو نظم من الآثار.(طه حسين ، في الأدب الجاهلي).

•ماذا يمكن أن نستنتج من هذا النص؟

- **ب - محاولة برونتيار**

•يقول محمد مندور في كتابه «في الميزان الجديد « كلّنا يعلم قيام مذهب التطور في أواخر القرن التاسع عشر بأوربا بفضل أبحاث لامارك وداروين ، وكلّنا يذكر أنّ سبنسر قد نقل قوانين التطورمن مجال العضويات إلى مجال الروحيات ، فطبّقه على الاخلاق والاجتماع وعلم النفس وما إليها .وشاءت الأقدار أن ينفق ناقد فرنسي عظيم هو برونتيار حياته في تطبيق ذلك المذهب على الأدب ، فكتب سلسلة كتب بعنوان **تطور فنون الأدب** أخذ يحتال فيها لكي يثبت أنّ الأدب هو الآخر كالكائنات العضوية ، فكما تطور القرد فأصبح إنسانا ، كذلك من الواجب أن يكون الأدب قد تطور ، فاستحال فنّ من فنونه إلى فنّ آخر(ذكره طه حسين في المرجع السابق) .

- ماذا نستنتج من الشاهد السابق؟

- **ج - محاولة سانت بوف**

•يقول طه حسين في المرجع السابق:(سانت بوف يريد أن يستنبط قوانين هذا العلم الجديد من درس شخصيات الكتّاب والشعراء درسا نفسيا عضويا –إن صحّ هذا التعبير- ومن ترتيب هذه الشخصيات فيما بينها ، على نحو ما يصنع علماء النبات في ترتيب الفصائل النباتية المختلفة .فهو مقتنع بأنّ لنفسية الكاتب أو الشاعر ومزاجه المعنوي والمادّي الأثر الموفور فيما ينتج من الآيات الأدبية البيانية ، فدرس هذه النفسية وهذا المزاج أمر لا بدّ منه.وهو مقتنع بأنّ هذه النفسيات وهذه الأمزجة مهما تختلف فلا بدّ من أن يكون بينها تشابه ما وإلاّ لما استطاع الكتّاب والشعراء أن يتّفقوا في العناية بفنّ من النثر أو فنّ من الشعر) .

- ماذا نستنتج من هذا الشاهد؟

- **موقف النقاد العرب من هذه المحاولات :طه حسين ومحمد مندور**

•يرى كلّ من طه حسين ومحمد مندور أنّ محاولات الباحثين والعلماء في الغرب الساعية إلى الترقّي بالأدب إلى منزلة العلم قد باءت بالفشل ، يقول طه حسين في **في الأدب الجاهلي** :(ولكن اوفّقوا في ما حاولوا ؟كلاّ ..لم يوفّقوا ولا يمكن أن يوفّقوا ...مهما يقل في البيئة والزمان والجنس ، ومهما يقل في تطوّر الفنون الأدبية فستظلّ أمامه عقدة لم تحلّ بعد ، ولن يوفّق هو لحلّها ، وهي نفسية المنتج في الأدب والصلة بينهما وبين آثارها الأدبية).

•ماذا نستنتج من هذا النصّ ؟

•ويقول محمد مندور في **الميزان الجديد:**

•(محاولة إقحام العلم على الأدب إذن قد فشلت ،وكان هذا من حسن حظّ الأدب الذي هو أدقّ وأرهف وأعمق وأغنى من أن نخطّط له طرقه .الأدب شيء غير دقيق بطبيعته ، ومحاولة أخذه بالمعادلات جناية عليه).

•ماذا نفهم من هذا الشاهد ومن الشاهد السابق ؟

•نفهم من الشاهدين السابقين أنّ الأدب في تصوّر طه حسين ومحمد مندور لا يمكنه أن يرقى إلى مرتبة العلم لأنّ :

- -الأدب أدقّ وأرهف وأغنى من أن نخطّط له طرقه .
- -الأدب غير دقيق بطبيعته ، ومحاولة أخذه بالمعادلات جناية عليه حسب ما جاء في كلام محمد مندور .ذلك هو موقف الباحثين العرب من مسألة علم الأدب . لكن.....

- **علم الأدب عند الغرب : الإنشائية**

-إنّ السعي إلى تأسيس علم للأدب لم ينقطع خلافا لما ظنّه محمد مندور ، بل عاد في الاتحاد السوفياتي بعيد الحرب العالمية الأولى ، فانطلق من مبادئ جديدة مع الشكلانيين ، ثمّ استمرّ بواسطة واحد منهم : رومان جاكبسون حتّى انتهى إلى **الإنشائية.**

- واكبت مجهودات جاكبسون مساع أخرى في فرنسا (بول فليري) وفي كلّ من بريطانيا وأمريكا .ثمّ تعدّدت التجارب بعد ذلك من منطلقات مختلفة ومن حقول معرفية متباينة : علم اللسان ، علم الاجتماع ، علم النفس التحليلي ، علم العلامات ...

- إنّ المقصد من هذه المجهودات هو إخضاع الحدث الأدبي للمعرفة العلمية الموضوعية وللدقّة والصرامة العلميتين.

- **المنظّرون لعلم الأدب في الغرب.**

أ- جاكبسون.

•لاحظ جاكبسون خلطا بين علم الأدب/الإنشائية والنقد الأدبي ، فدعا إلى ضرورة التمييز بين المجالين ، يقول: (لكنّ الخلط في المصطلح بين **الدراسات الأدبية** و**النقد** يدفع من سوء الحظّ المختصّ في الأدب إلى اتخاذ موقف الرقيب و الاستعاضة عن وصف المحاسن الموجودة في صميم العمل الأدبي بحكم صادر عن ذاته .فتسمية **علم الأدب** باسم **نقد الأدب** فيه من الخطإ ما قد يكون في تسمية **الألسنية** باسم **ناقد النحو** أو **(ناقد المعجم)**....إنّه لا يمكن لأيّ بيان يشرح بالتفصيل أذواق ناقد ما وآراءه الشخصية في الأدب أن يقوم مقام التحليل العلمي الموضوعي لفنّ الكلام).

•ما هو موضوع **الإنشائية** .؟

- إنّ موضوع الإنشائية يكمن في الجواب عن السؤال التالي : ما الذي يجعل رسالة لغوية ما عملا فنّيا ؟ والجواب هو **الأدبية.**

•علم الأدب عند جاكبسون هو:**ليس موضوع علم الأدب الأدب بل الأدبية ،أي ما يجعل عملا ما عملا أدبيا .**

•تتحقّق أدبية النصّ إذا انصرف الكلام –قبل كلّ شيء – إلى **الوظيفة الإنشائية** .لكن متى تكون وظيفة الكلام إنشائية؟

•تكون وظيفة الكلام إنشائية إذا قصدت الرسالة في حدّ ذاتها ووقع الاعتناء بالرسالة من أجل ذاتها .

•يرى جاكبسون أنّ ميدان **الإنشائية** أوسع من أن ينحصر في الشعر وإن كان الشعر مادّتها الممتازة

•**الإنشائية** في منظور جاكبسون جزء لا يتجزّأ من اللسانيات ، فهي قسم خاصّ منها يعنى بدراسة **الوظيفة الإنشائية** حيثما ظهرت في الكلام .

•**استنتاجات :**

- إنّ موضوع علم الأدب /الإنشائية هو **الأدبية** وليس الأدب.
- إنّ **الأدبية** هي ما يجعل عملا ما عملا أدبيا
- ينبغي التمييز بين **الإنشائية /علم الأدب** و**النقد الأدبي.**
- الأدبية جزء لا يتجزّأ من اللسانيا ت.

- **ب - رولان بارط**

•-درس بارط علم الأدب نظريا في كتابه **النقد والحقيقة**وتطبيقيا في دراسته **محاولة تحليل القصص بنيويا** ضمن كتابه **إنشائية القصّ**.
•-يميّز بارط بين علم الأدب والنقد فيقول:(إنّ علم الأدب لا يمكن أن يكون موضوعه فرض معنى ما على النص الأدبي لأنّ ذلك يندرج في باب التأويل الذي هو من اختصاص النقد.
•-يميّز بارط كذلك بين **علم الأدب وعلم المضامين** فيقول:(إنّ علم الأدب لا يمكن أن يكون علم المضامين لأنّ ذلك من مشمولات التاريخ .إنّ علم الأدب يتعلّق بعلم الأشكال ، فلا يكون موضوعه المعاني الملأى في الأثر الأدبي بل المعنى الأجوف الذي يحتملها جميعا .
•-الأعمال الأدبية عند بارط تشبه جملا كبيرة مشتقّة من لغة العلامات العامّة عبر عدد من التحوّلات المنظّمة.
•**علاقة علم الأدب باللسانيات عند بارط**
•-علم الأدب ألسنيّ
•-الألسنية هي اللغة ، وحدّها الأقصى هو الجملة أمّا الإنشائية فهي علم الخطاب والجملة فيه نصّ.
•-الإنشائية هي ألسنية الخطاب أي هي ألسنية خاصّة بلغة أخرى هي الكلام الأدبي.
•-للإنشائية ميدانان أساسيان :
•-ما دون الجملة من العلامات : صور البيان ، المعاني المصاحبة ، شذوذ الدلالة أي كلّ سمات اللغة الأدبية في مجموعها .
- -ما يتعدّى الجملة من العلامات : أقسام الخطاب ، هيكل القصّة ، الإبلاغ الشعري، الخطاب الاستدلالي.
- **ج – تودوروف**

•عالج تودوروف مسألة علم الأدب في كتابيه **إنشائية** و**إنشائية النثر**.
•**أ-تحديد الإنشائية.**
•- تهدف الإنشائبة إلى معرفة القوانين العامّة التي تتحكّم في ولادة كلّ نصّ ، وهي لا تسعى إلى تعيين معنى النص.
•-يبحث علم الأدب/الإنشائية في القوانين داخل الأدب ذاته ، فيدرس الأدب مجرّدا ومن الداخل .

•ب-موضوع الإنشائية.

•-يستنطق علم الأدب ميزات الخطاب الأدبي الخاصّ.

•-يعتني علم الأدب بالأدبية.

•-تعتبر الإنشائية كلّ أثر أدبيّ مظهرا من هيكل مجرّد عامّ ليس الأثر منه إلاّ إنجازا ممكنا .

•-تقترح الأدبية نظرية تخصّ هيكل الخطاب الأدبي وكيفية عمله ، نظرية تعرض جدول الممكنات بحيث تبدو الآثار الأدبية الموجودة حالات معينة من الإنجاز.

•ج-علاقة الإنشائية باللسانيات.

•-هي علاقة ضرورية لأنّ الأدب من إنتاج الكلام .

•- تستعين الإنشائية بكلّ العلوم المعنية بدراسة اللغة : الانتروبولوجيا، علم النفس التحليلي...

•-استنتاجات.

•-الإنشائية عند تودوروف مدارها على أدبية النصّ.

- -الإنشائية موصولة باللسانيات وبكلّ العلوم المعنية بدراسة اللغة .

- **خاتمة**

أ- لقد قطع البحث العلمي لدى الغرب شوطا في الترقّي بالعلوم الإنسانية ، وقد ظهرت فيه مصطلحات تؤكّد هذا الترقّي مثل علم الأدب أو الإنشائية وعلم الرواية /السرديات وعلم المسرح وعلم الأسطورة وعلم النص...

ب- إنّ مصطلح علم الأدب /الإنشائية مصطلح استعمله كبار النقّاد خاصّة رولان بارط في كتابه **النقدوالحقيقة** ،وفيه وازن بين المصطلح المذكور ومصطلح آخر هو علم الخطاب ، وقد حدّد في كتابه موضوع هذا العلم قائلا : (إن وجدهذا العلم يوما فلا يمكن أن يكون موضوعه متمثّلا في تسليط معنى على النص الأدبي ، وهو ما يسمح للناقد بأن يعطي لنفسه الحقّ لطرح معان أخرى ، ولا يمكن أن يكون هذا العلم –كذلك – علما للمضامين لأنّ ذلك من مشمولات التاريخ ، فلا مناص إذن من أن يكون هذا العلم علم شروط المضامين أي علم الأشكال ، ولا يكون موضوع هذا العلم المعاني الملأى في الأثر الأدبي بل المعنى الأجوف الذي يحتملها جميعا.).

المحاضرة الثالثة

عنوان المحاضرة

المدرسة الشكلانية الروسية

المنهج الشكلاني في تحليل القصص

الخطة:

المدرسة الشكلانية الروسية: تمهيد

التعريف بأشهر المؤلّفين الشكلانيين

- بريك (1888- 1945) : كان صحافيا مشهورا.
- شلوفسكي : كاتب وناقد أدبيّ، ولد سنة 1893 ، ألّف قصصا تاريخية ودراسات أدبية تناول بالبحث فيها تولستوي ودستويفسكي .
-ايخنبلوم(1886- 1959) : كان أستاذا بجامعة لنينغراد ، كتب مؤلّفات عديدة تناولت بعض مظاهر الأدب الروسي شعرا ونثرا .
- جاكبسون : ولد بموسكو سنة 1896 ، أسّس **حلقة موسكو الألسنية** وأسهم إسهاما فعّالا في نشاط **جمعية دراسة الكلام الأدبي** وكان عضوا من أعضائها الدّائمين .
- انتقل إلى تشيكوسلوفاكيا وبقي فيها من سنة 1920 إلى سنة 1939 .
- كان له دور في تأسيس **حلقة براق اللسانية** سنة 1926 وفي تسيير أعمالها في ما بعد ، وكان يضطلع فيها بمهامّ نائب الرئيس .

التعريف بأشهر المؤلّفين الشكلانيين

- غادر تشيكوسلوفاكيا بعد احتلال الألمان لها واتّجه نحو سكاندنافيا ثمّ الولايات المتحدة حيث استقرّ بها ،ودرّس الألسنية في العديد من جامعاتها .
- اتّصل أثناء إقامته بالولايات المتحدة بكلود ليفي ستروس ، وتمتّنت علاقة الصداقة بينهما وتدعّمت بالتبادل العلمي ووحدة الاختصاص.
- أسهم في أعمال **حلقة نيويورك الألسنية** .
- ترأّس سنة 1956 **جمعية أمريكا الألسنية .**

- من أشهر مؤلّفاته :
- الشعر الروسي الحديث .
- في بيت الشعر التشيكي .
- محاولات في الألسنية العامّة.

)

التعريف بأشهر المؤلّفين الشكلانيين
- بروب:كان أستاذا بجامعة لنينغراد ، اهتمّ خاصّة بالقصص الشعبي الروسي وألّف **مورفولوجيا الحكاية** و **الجذور التاريخية للحكاية الروسية** و **الشعر الملحمي الروسي والأعياد البدوية الروسية.**
- تماشفسكي (1890-1957): هوأستاذ وناقد ، ألّف كتابا في نظرية الأدب وكتابا آخر في اوزان الشعر الروسي ، وقدّم دراسات موصولة بالأديب **بشكين.**
- تيتيانوف(1894 -1943) كاتب ومؤرّخ للأدب ، درّس من سنة 1920 إلى سنة 1931 بمعهد تاريخ الفنّ بلنينغراد ، ألّف دستوفسكي وقوقول ومشكل اللغة الأدبية و مقلدون ومجددون....
- فينو قاردوف: ولد سنة 1895، وكان من أشهر اللسانيين الروس، قدم دراسات في لغة الأدب عا مة وفي لغة بعض الشعراء والكتاب الروس وأساليبهم بصفة خاصة، وشارك في نشاط الشكلانيين، ألف قوقول والمدرسة الطبيعية (1925) وتطور المدرسة الطبيعية الروسية (1929) و في النثر الفني (1930)

أهم مواقف الشكلانيين
أ / المبدأ الأول:الأدبية

يتفق الشكلانييون الروس حول جملة من المبادئ من أهمّها:
أ- الأدبيّة: لخّص جاكبسون هذا المبدأ بالقول: «إن موضوع علم الأدب ليس الأدب بل الأدبيّة»
فما الأدبيّة؟
الأدبيّة هي العوامل التي تجعل الأثر الأدبيّ أدبيّا، فحصروا بذلك اهتمامهم في نطاق النصّ، وسكتوا عن كل ما يتصل به اتصالا مباشرا أو غير مباشر أي أنّهم سكتوا عن العوامل النفسيّة والاجتماعيّة التي يمكن أن تكون قد أثّرت فيه فكانت سببا في وجوده. وحجّتهم في ذلك أنّ الدراسات التي تعالج الأثر الأدبي من الجانب النفسي أو الاجتماعي أو غيرهما تخرج عن مجال علم صناعة الأدب لتندرج في نطاق علم الاجتماع أو علم النفس أو علم التاريخ.

نستنتج :
الأدبيّة تقتضي أن يكون النص الذي يدرس منغلقا على نفسه
- علم الأدب / الانشائية يقتضي تحليل النص من الداخل وليس من الخارج. لذلك ينبغي لعالم الأدب أن لا يأبه بحياةالمؤلف وبالبيئة التي عاش فيها.

ب / المبدأ الثاني: مفهوم الشكل الأدبيّ
رفض الشكلانييون الروس رفضا باتا ما كانت تذهب إليه النظرية الكلاسيكية القديمة التي اعتمدتها المدرسة الرمزية الروسية. تذهب هذه النظرية إلى القول: إنّ لكلّ أثر أدبي ثنائية متقابلة الطرفين أي شكلا ومضمونا.
نفى الشكلانيون الروس عن الشكل أن يكون بمثابة الغلاف أو الوعاء يحتوي سائلا هو المضمون لأنّ الشكل والمضمون واللفظ والمعنى يكوّنان وحدة عضوية متلاحمة لا يمكن فصمها.
إن الكلام يتركّب من مجموعة عناصر تربط كل عنصر منها وبقيّة العناصر علاقات معينة لاوجود للعنصر خارجها ولا وجود له إلا بها.
إنّ مجموعة العلاقات القائمة بين العناصر هي الشكل في مفهوم الشكلانيين. فالشكل لا يحتوي المضمون بل هو المضمون ذاته.
نستنتج أن لا فصل بين الشكل والمضمون ولا بين اللفظ والمعنى بالنسبة إلى الشكلانيين. فهما يكوّنان كلاّ متكاملا ووحدة عضوية غير قابلة للانفصام.

ج/ المبدأ الثالث: موقف الشكلانيين من الأشكال الأدبية أو من تاريخ الأدب
- يذهب الشكلانييون إلى القول إنّ دراسة تطوّر الأشكال الأدبيّة يجب أن تكون بمعزل عن الملابسات النفسيّة والاجتماعيّة التي أحاطت بنشأة تلك الأشكال أو أسهمت في تطويرها لأن النظر في مثل هذه الأمور والاعتماد عليها في هذا الميدان يخرجان بالباحث عن الدراسات الأدبية ليفضيا به إلى حقل العلوم النفسية أو الاجتماعيّة .
- إنّ الرؤية السابقة تندرج في سياق واحد مع موقف الشكلانيين من دراسة النصّ الأدبي نفسه وقصر مجهوداتهم عليه وعليه وحده.
- إنّ الأشكال الأدبية تتطور تطورا جدليا: يفنى شكل ويخلفه آخر أو يتحطم بناء ويقوم بناء آخر غير أنّ هذا التطور لايتبع نسقا خطيا هادئا منسجما بل يمرّ بفترات هدوء تتخللها ثورات تتفاوت قوة وانتشارا.

د/ المبد أ الرابع :التفسير العلمي للأثر الأدبي
- يقرّ الشكلانييون أنّ الدراسة الأدبيّة تتمثل في تحليل العناصر المكوّنة للأثر وفي تحديد العلاقات الرابطة بين هذه العناصر. فكل شيء في الأثر الأدبي تجب معالجته معالجة علميّة عقليّة فيكون الشكلانييون بذلك قد نفوا عن الدراسات الأدبية كل انطباعية وأبعدوا عن الأدب مفهوم العبقريّة والموهبة والإلهام.

- نتج عن هذا التصوّر لدراسة الأدب أن صار الأدب ظاهرة طبيعيّة وأصبحت دراسته منهجا علميا دقيقا وصارما.

الخاتمة

يمكن أن نشير في نهاية هذه المحاضرة إلى جملة من النتائج المهمّة منها:

- نشأت المدرسة الشكلانية الروسية بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى، وقد واكب تلك المرحلة نشاط معرفيّ وعلمي مهمّ في العلوم الإنسانية وخاصّة في اللسانيات .

- نشأ علم الأدب على أيدي أكبر النقّاد مثل بارط وتودوروف وغيرهما.

- كان علم الأدب متأثّرا في نشأته باللسانيات وخاصّة بالدرس اللساني لدى دي سوسير ، وهو ما سنلمس أثره في دراسات الإنشائيين أو علماء الأدب للنصوص القصصية .وقد عدّ الشكلانيون هذا العلم فرعا من علوم اللسان.

- اهتمّ علم الأدب بدراسة أدبية النصوص معوّلا على معالجة الأشكال من الداخل تاركا ما سوى ذلك إلى حقول معرفية أخرى مثل علم التاريخ وعلم النفس والنقد.

- كان علم الأدب يبحث من خلال النصوص عن القواسم المشتركة التي تنتظم طبقها تلك النصوص ، لذلك لم يكن موضوع الإنشائية المعاني الملأى في الأثر الأدبي بل المعنى الأجوف الذي يحتملها جميعا .

- لقد مثّل علم الأدب لدى بعض علمائه لسانية ثانية أو لسانية للخطاب .

- يشترك الشكلانيون والبنيويون في القول بالعلاقة الوطيدة القائمة بين علم الأدب وعلم اللسان وفي القول بأنّ دراسة النص يجب أن تكون آنية متأصّلة فيه أي أنّ البحث عن البنى يجب أن تكون من داخله وليس في ذهن الباحث.

تمّت بحمد الله 0565061360

المحاضرة

الرابعة

عنوان المحاضرة
وجهات نظر الشكلانيين في دراسة القصّ

خطة المحاضرة:

تمهيد

تحديد توماشفسكي للوحدات القصصية

- قسّم توماشفسكي العمل القصصي إلى وحدات معنوية كبرى لكلّ واحدة منها مضمونها ، ثمّ تجزّأ كلّ وحدة كبرى إلى وحدات صغيرة وكلّ وحدة صغيرة إلى وحدات أصغر حتّى نصل إلى أصغر وحدة تكون غير قابلة للتجزئة ، وقد أطلق عليها توماشفسكي اسم **الدافع** ،وهي توافق عنده الجملة البسيطة مثل **جنّ الليل** و**وصلت الرسالة** ....وهو يرى أنّ لكلّ جملة دافعها ، والدوافع عنده أربعة :
- الدوافع المترابطة : هي دوافع لا يمكن الاستغناء عنها لأنّها ضرورية لفهم القصة ، وتمثّل الأحداث المركزية التي تذكر عند تلخيص القصة .
- الدوافع الحرّة : هي تتمثّل في الجمل الثانوية التي يمكن الاستغناء عنها لأنّها لا تعطّل فهم تطوّر الأحداث ، ومن أمثلتها مقاطع الوصف.
- دوافع الاستقرار : هي التي تعبّر عن الموقف الموحّد بين الشخصيات القصصية .
- دوافع الحركية : هي التي تعبّر عن حدوث تغيّر في الموقف.

مثال لتوضيح النوعين الأخيرين من الدوافع

لتوضيح النوعين الأخيرين من الدوافع يمكن أن نستحضر شاهدا مقتطفا من قصة الأرض لعبد الرحمان الشرقاوي : ورد في منتصف القصة وصف لمعركة دارت بين الفلاحين كان منطلقها اختلافا حول توزيع الماء ، ويمكن اعتبار هذه المعركة موقفا من مواقف القصة لأنّها تعبّر عن علاقات بين الشخصيات تحوّلت من العداوة والكره إلى المحبّة والإخاء:

- موقف العداوة والكره : «وباسم الدفاع عن الأرض ، عن الحياة نفسها مضى كلّ فلاّح يضرب بلا توقّف كلّ من يريد أن يناقش حقّ الأرض في الماء».
- موقف المحبّة والإخاء : تقع أثناء المعركة بين الفلاّحين بقرة لأحدهم في البئر ، فيعلو الصراخ : « يا دي الداهية السودة يا رجالة ...الحقوا الجاموسة ...الجاموسة وقعت في بير الساقية .(الأرض) . عندها توقّفت المعركة لإنقاذ البقرة « وبغتة تراخت الأيدي بالعصيّ المشتبكة على الجسر ، وسقطت الفؤوس والشماريخ على الأرض ، واتّجه الرجال والنساء كلّهم إلى بئر الساقية –الأرض) .

-تغيّر الموقف فتغيّرت العلاقات بين الشخصيات وانقلبت من العداوة والكره إلى المحبة و الإخاء : «اكتشف كلّ واحد منهم أنّ أخاه قريب إليه أكثر ممّا كان يظنّ «

- الجمل التي ورد فيها وصف للمعركة والجمل التي استعملت للتعبير عن المحبة والإخاء تعبّر عن الاستقرار
- الجمل التي عبّرت عن سقوط البقرة في البئر تعدّ من الدوافع الحركية لأنّها كانت سببا في تغيير الموقف بتغيّر العلاقات بين الشخصيات .

دراسة الشخصيات

يذهب كلّ من توماشفسكي و شلوفسكي إلى أنّ الشخصيات عنصر قصصي ثانوي تبرّر وجوده الأعمال :

- يقول توما شفسكي : «إنّ البطل هو عادة الخيط الرابط للأحداث « ويقول أيضا : يقوم الأشخاص بدور الأعمدة الحية التي ترتكز عليها مختلف الدوافع».
- يقول شلوفسكي : « جيل بلاس ليس إنسانا ، هو الخيط الذي يربط بين حلقات القصة»

استنتاج :

-إنّ الأشخاص في منظور توما شفسكي وشلوفسكي ليس لهم وجود حقيقي ، وليسوا بشرا من لحم ودم يمتازون بطباع خاصة ، بل هم عناصر تلجأ إليها القصة للربط بين وحداتها وللتوضيح والتمييز بين مختلف الأحداث والأعمال المقامة داخل النسيج النصّي .

- انطلاقا من هذه الرؤية يرى الشكلانيون ضرورة إبعاد الجوانب النفسية والاجتماعية عند دراسة الشخصيات في القصص لأنّها غير موصولة بالواقع ، وهي من إنشاء الكاتب ، وسينعتها البنيويون بالكائنات الورقية .

الزمان والمكان

لا نجد اهتماما ذا بال لدى الشكلانيين بالزمان والمكان

الزمان : ميز الشكلانيون بين نوعين من الزمن : زمن المتن ويمكن أن يطلق عليه زمن الأحداث ، وزمن الرواية أي زمن البناء ، واهتمّوا خاصة بزمن الأحداث لأنّ زمن الرواية هو الوقت الذي تستغرقه قراءة الكتاب وليس له كبير فائدة بالنسبة إليهم .وقد لاحظوا بالنسبة إلى زمن الأحداث أنّ الكاتب يستعمل ثلاث وسائل ليوفّر للقارئ هذا الزمن هي :

- ذكر وقوع الأحداث كالساعة واليوم والشهر والسنة .
- تحديد الوقت الذي استغرقته الأحداث .
- الإشعار بالزمن مجرّد إشعار .

المكان : أهمل الشكلانيون الكلام على المكان إهمالا شبه تامّ ، وقد اقتصر توماشوفسكي على ملاحظة أنّ الشخصيات يجتمعون صدفة في مكان واحد وأنّهم يسافرون من مكان إلى مكان آخر قصد الالتقاء .

الرّاوي

- تعتبر القصّة علاقة تربط بين الراوي والمرويّ له .
- الشكلانيون أهملوا المروي له إهمالا شبه تامّ فلم يذكروه إلاّ عرضا وفي مناسبات قليلة جدّا.
- اهتمّ الشكلانيون بالراوي اهتماما خاصّا وحاولوا تصنيفه وتصنيف أساليب الرواية مقابل عدم الاهتمام بالمرويّ له.
- صنّف توماشوفسكي السرد narration إلى نوعين :

أ- الرواية الموضوعية recit objectif، يكون الراوي في هذا النوع من السرد عالما بكلّ شيء يتعلّق بالقصّة ، مطّلعا على خفايا الصدور .

ب- الرواية الذاتية recit subjectif ، يكون الراوي في هذا النوع من السرد ذا معلومات محدودة لا يعلم من الأحداث إلاّ ما شاهده او سمع به ،ولا يدري من خفايا النفوس إلاّ بما تبلور وتجلّى وظهر على ملامح الشخصيات.

خاتمة

نذكر في نهاية هذه المحاضرة بعض أوجه النقد التي وجّهت إلى هذه المدرسة :

- كثيرا ما يعاب على هذه المنهجية تعاملها مع قوالب هيكلية تطبّقها على نصوص شديدة الاختلاف فتفضي إلى تحليل قد ينعت بالتعسّف والاصطناع والإنقاص من قيمة النصوص الأدبية وحركيتها بإدراجها في قوالب عامة متصلّبة أزلية تمحو الفوارق بين النصوص .
- تنعت الشكلانية بالانغلاق المنهجي وهذا الانغلاق يؤدّي إلى التحجّر .

- تبعد الشكلانية الجانب النفسي للكاتب وكذلك البعد الاجتماعي . لكن إلى أيّ حدّ يمكن أن يكون هذا النقد صائبا؟ ألم يكن إبعاد الجانبين النفسي والاجتماعي قائما على وعي لدى الشكلانيين؟

- لقد فتح الشكلانيون الروس الباب على توجّه جديد في دراسة الأدب هو الإنشائية أو علم الأدب.

- جاءت محاولات تحليل القصص في حاجة إلى المزيد من العمق والتوضيح ،وهذا ما ستنهض به البنيوية ،وقد سعى أصحابها إلى تطوير علم الأدب والتنظير له على جميع مستويات القصّ مثل دراسة المقاطع وكيفيات الترابط بينها ودراسة بنية الزمان وبنية المكان والرواة والرؤى أو وجهات النظر..

المحاضرةالخامسة

عنوان المحاضرة

المدرسة الشكلانية

فلادمير بروب: المنوال الوظائفي

خطة المحاضرة

1-في معنى الوظيفة عند بروب.

2-تحديد الوظائف في منوال بروب.

3-الشخصيات.

4-البنية الزمنية .

5-البنية المكانية .

6-القيمة العلمية لمنهج بروب.

فلادمير بروب.

-ينتمي بروب إلى مدرسة الشكلانيين الروس.
-اهتمّ بروب بدراسة مجموعة من الحكايات الشعبية العجيبة الروسية.
-اعتمد بروب في دراسته للحكايات الشعبية الروسية على النظرة الهيكلية الوصفية .
-الحكاية بالنسبة إلى بروب هي هيكل أو بنية مركّبة ومعقّدة يمكن تفكيكها واستنباط العلاقات التي تربط بين مختلف وظائفها في مسار قصصيّ معيّن.
-من أهمّ مؤلفاته وأشهرها في تحليل القصص كتابه **مورفولوجيا الحكاية.**

مفهوم الوظيفة عند بروب

- الوظيفة في القصة /الحكاية هي : **عمل شخص من الأشخاص محدّد باعتبار مدلوله في تطوّر العقدة.**
- تمثّل الوظيفة عند بروب الوحدة القصصية الصغرى.
- الوظيفة هي ما يقوم به الأشخاص من أعمال في القصة .
- الوظائف قارّة ثابتة في العمل القصصي ،أمّا الشخصيات القائمة بهذه الوظائف فهي متغيّرة متبدّلة في أسمائها وصفاتها ،يقول بروب في **مورفولوجيا الحكاية :إنّ العناصر القارّة الدائمة الوجود في الحكاية هي وظائف الشخصيات مهما تكن هذه الشخصيات ومهما تكن الكيفية التي تؤدّى بها هذه الوظائف ،فالوظائف هي العناصر الأساسية المكوّنة للحكاية.**
- ميّز بروب بين الوظائف والمقاطع.

تحديد بروب للوظائف القصصية

- يرى بروب أنّ الحكاية الشعبية العجيبة تبدأ في العادة بعرض **الوضع الأصل** فيقع ذكر عدد أفراد العائلة أو تقديم الشخصية التي ستنهض بدور البطل بذكر اسمها أو وصف حالها
-هذا العنصر –أي الوضع الأصل – لا يمثّل وظيفة ،لكنّه عنصر تركيبيّ مهمّ ،وهو يصوّر حالة توازن وسعادة.
-أحصى بروب الوظائف فذكر إحدى وثلاثين وظيفة تكون مرتبطة ملتحمة وثيق الالتحام تستقطبها غاية واحدة هي إصلاح الافتقار الحاصل في الوضع الأصل.وهذه الوظائف هي:

1-الرحيل.	2-المنع	3 -الخرق.
4-استخبار.	5-اطلاع.	6-الخداع.

7-تواطؤ عفوي. 8-الإساءة. 9-الوساطة أو التفويض.

.

تحديد بروب للوظائف القصصية

10-بداية الفعل المضادّ. 11-الانطلاق. 12-الاختبار.
13-ردّ فعل البطل. 14-تسلّم الأداة السحرية.
15-تنقّل البطل في الفضاء بين مملكتين 16 -الصراع. 17-العلامة.
18-الانتصار. 19-تقويم الإساءة. 20-العودة.
21-المطاردة 22-النجدة. 23-الوصول إلى المكان خفية.
24-مطالبات كاذبة. 25-تكليف البطل بمهمّة صعبة.
26- إنجاز المهمّة. 27-التعرّف على البطل.
28-التعرّف على البطل الزائف. 29-التجلّي
30-العقاب 31-زواج البطل

.

.

.

استنتاج

* إنّ ما تقدّم يمثّل ثبتا للوظائف التي أحصاها بروب في دراسته للحكاية الشعبية الروسية، ويمكن أن تلخّص الوظائف الواحدة والثلاثين في المنوال الوظائفي التالي:

1- حصول الافتقار: من الوظيفة 1 إلى 8 .

2- الاختبار الترشيحي : من الوظيفة 9 إلى 14 ويدور الاختبار حول الفاعل والمانح.

3- الاختبار الرئيسي:من الوظيفة 15 إلى 22 ويحدث فيه الصراع الحاسم.

4- الاختبار الممجّد: من الوظيفة 23 إلى 31 وتقع فيه معرفة البطل الحقيقي وتتمّ مكافأته.

* إن هذا المثال الوظائفي يكون أكثر قابلية للتطبيق على النصوص التالية خاصّة:

- الأدب الشعبي : ألف ليلة وليلة ،مائة ليلة وليلة.
- الأدب العجائبي : كتب الرحلات.
- النصوص الدينية : قصص الأنبياء.

تحديد بروب للمقاطع القصصية

- المقطع وحدة قصصية معنوية مركّبة ،وهو أكبر مدى وأوسع من **الدافع** لدى توماشوفسكي ومن الوظيفة.
- حجم المقطع متغيّر من حكاية إلى أخرى ومن قصّة إلى قصّة فيطول ويقصر .
- المقطع –عكس الوظائف- غير مضبوط من حيث العدد ،فهو يكثر ويتقلّص تبعا للأحداث والمراحل التي تمرّ بها الحركة داخل الحكاية .
- تنتظم المقاطع في الحكاية عن طريق التتابع والتداخل والقطع والإرجا ء. والمقطع يختلف هنا عن الوظائف التي تتتابع في القصة دون تداخل.
- توصّل بروب إلى ضبط ستّة أنماط من الترابط بين المقاطع ، ووصفها وصفا دقيقا دون أن يسمّيها أو يطلق عليها مصطلحات .لكنّه رسم لها خطوطا بيانية من شأنها أن تزيل عنها كلّ غموض.لكن ما هي هذه الأنماط الترابطية؟

أنماط الترابط بين المقاطع

هذه الأنماط الترابطية هي :

- المقاطع المتتابعة.
- المقاطع المتداخلة تداخلا بسيطا ،يتوقّف المقطع الأول قبل نهايته ليسرد مقطع ثان بكامله. وبعد نهايته يتواصل المقطع الأوّل حتّى ينتهي.
- في النمط الثالث من المقاطع يتوقّف المقطع الأوّل ثمّ الثاني ثمّ الثالث ...مرّة أو عدّة مرّات .ويؤتى بعد ذلك بنهاية كلّ واحد بانتظام : الثالث فالثاني فالأول.
- يمكن لمقطعين أن تكون لهما بداية واحدة وأن تأتي نهاية أحدهما بعد نهاية الآخر.
- يمكن لمقطعين أن تكون لهما نهاية واحدة .
- قد نجد في بعض الحكايات النمطين السابقين مدمجين ، إذ ينطلق بطلان للقيام بعمل مّا ،ويفترقان ، فيسير كلّ واحد منهما في طريق ثمّ يلتقيان من جديد في النهاية ،فتكون نقطة انطلاق المقطعين واحدة وخاتمتهما واحدة.

استنتاج

إنّ هذه الأنماط من الترابط بين المقاطع القصصية لئن استنبطها بروب من الحكاية الشعبية الروسية العجيبة تتخطّى حدود هذا النوع من الحكايات لتكون طريقة صالحة للتطبيق على الفن القصصي عامة مهما كانت اللغة التي كتب بها هذا الفنّ.

الشخصيات

-لم يول بروب الشخصيات اهتماما ذا بال فلم يذكرها إلاّ في نطاق الوظائف التي تقوم بها .
-الوظائف او الأعمال التي تقوم بها الشخصيات تتجمّع فتكوّن حلقات عمل حسب نوعية هذه الأعمال خيرا أو شرّا أو طلبا أو عطاء أو مساعدة أو عرقلة .
-توصّل بروب إلى تحديد سبع حلقات في كلّ حكاية ،واستنتج وجود سبع شخصيات تبعا للأدوار التي تقوم بها كلّ شخصية .
-وزّع بروب الشخصيات على النحو التالي:

1 - المغتصب. 4 - الآمر. 7-الأميرة.
2 - المانح. 5 - البطل.
3- المساعد. 6- البطل المزيّف.

البنية الزمنية

- الأحداث في الحكاية الشعبية العجيبة تدور في ماض أسطوريّ لا يمكن أن يحاصر: كان في قديم الزمان.
- الزمن في الحكاية العجيبة شبيه بالزمن في القصة الأسطورية أو الحكاية الخرافية.
- الأحداث في الحكاية الشعبية العجيبة تقع في عالم متحرّر من كلّ القيود العرضية والظرفية ، وهو عالم الممكنات المطلقة .
- يمكن للبنية الزمنية أن تقوم على التقابل في الحكاية الشعبية العجيبة:
- الوضع الأصل # الوضع النهائي.
- ما قبل – الإنجاز – ما بعد.
- انفصال الأميرة / البطل # اتصال الأميرة / البطل

بنية المكان في الحكاية الشعبية العجيبة

استنبط بروب بعد دراسته لمجموعة من القصص الشعبية العجيبة ثلاثة أطر مكانية هي التالية :

أ- المكان الأصل: هو في العادة مسقط الرأس ومحلّ العائلة والأنس ،غير أنّ الإساءة تقع في هذا المكان ، فيترتّب على ذلك سفر الفاعل بحثا عن وسائل الإصلاح والإنجاز.والمكان الأصل هو مكان انطلاق البطل وإليه عودته بعد إصلاح الافتقار ،لذلك يكون رحيل البطل دائريا، وفيه يقع تمجيده والاعتراف بكفاءته ، والعودة إلى المكان الأصل تدلّ على التّآلف بين البطل والمجتمع.

ب - المكان الذي يقع فيه الاختبار الترشيحي: هو مكان عرضي ووقتي ، وهو الذي يقع فيه الإنجاز القاضي على الافتقار.

بنية المكان في الحكاية الشعبية العجيبة

ج -المكان الذي يقع فيه الإنجاز أو الاختبار الرئيسي: يسمّي قريماس هذا الفضاء باللامكان مبيّنا أنّ الفعل المغيّر للذات والجوهر لا يمكن أن يتجسّم في مكان معيّن ، فمكان الفعل هو اللامكان أي هو نفي للمكان بوصفه معطى قارّا وثابتا (مثل المكان الذي قرّر فيه غيلان في مسرحية السد للمسعدي بناء سدّه = غيلان أراد إنجاز فعل البناء في مكان ينعدم فيه إمكان العيش البيولوجي الإنساني.

القيمة العلمية لمنهج بروب

- كانت دراسة بروب للحكايات الشعبية العجيبة رائدة حوّلت المباحث الأدبية إلى دراسة علمية صارمة بعيدة عن الدراسات الذاتية الذوقية والعاطفية وعن القراءات الارتسامية .

- تخطّت دراسة بروب فنّ القصّ الشعبي الروسي لتشمل أنواعا قصصية أخرى نشأت خارج الإطار الجغرافي الروسي ، فالمنهج الوظائفي يمكن أن تعالج به الكثير من النصوص القصصية بما في ذلك القصص العربيّ الشعبي وغير الشعبي .

- كان اهتمام بروب في دراسة الحكاية الشعبية العجيبة الروسية منصبّا على الأشكال /المباني، وهو في هذا التوجّه لا يخرج عن اهتمام الشكلانيين والبنيويين.

- كانت دراسة بروب لبنية الزمان ولبنية المكان وللشخصيات تفتقر إلى العمق ، لذلك كانت تتّسم بالتعميم والاختزال ، وكذا كان الشأن في المقاطع التي نعتها بروب نعتا دقيقا

القيمة العلمية لمنهج بروب

دون أن يسمّيها . وهذا النقص يمكن أن يفسّر بأنّ مثل هذه الدراسات كانت في بدايتها ، وينبغي أن ننتظر إسهامات باحثين آخرين مثل بارط وتودوروف وجينات لنرى تطوّر هذه الدراسات وتعمّقها في مثل هذه المسائل .

ويذكرالأستاذ محمود طرشونة هذا المنوال الوظائفي فيشير إلى أنّ الاقتصار على الطريقة الشكلية لا يؤدّي إلى نتائج ذات بال لأنّ ما توصّل إليه بروب – رغم أهمّيته – لايعتبر فتحا في ميدان الحكاية الشعبية .والحقيقة أنّ الطريقتين - يقصد الشكلانية والنفسية - متكاملتان.فكل منهما تعتمد الشكل لكن الثانية تتجاوزه إلى استكشاف الدالّ من المدلول .ولكن ما هو هذا المدلول في نهاية الأمر إن لم يكن مجموعة المعطيات النفسية والاجتماعية لرواة الحكاية ومستمعيها ؟وما هو الدال إن لم يكن الفنّ الذي توصّل الراوي عن طريقه إلى إبلاغ رسالته؟

خاتمة

- اهتمّ فلادمير بروب بالأدب الشعبي الروسي ، وبصفة أدقّ عالج الحكاية الشعبية العجيبة الروسية.
- ألّف بروب كتاب **مورفولوجيا الحكاية** ، وهو مرجع مفيد في دراسة المنهج الشكلاني الوظائفي .
- درس بروب الوحدات القصصية والوظائف وتوصّل إلى ضبط إحدى وثلاثين وظيفة (31) تتألّف منها كلّ حكاية شعبية عجيبة .

-الوظيفة تعني الأدوار أو الأحداث التي تقوم بها الشخصيات.

-تعتبر دراسته للحكاية الشعبية العجيبة مبحثا رائدا في مجال تحليل القصّ تحليلا شكليا رغم أوجه النقد التي وجّهت إليه .وقد تجاوزت هذه الدراسة المجال الجغرافي الضيق (الحكاية الشعبية الروسية) لتشمل جميع الحكايات الشعبية في العالم.

المحاضرة السادسة

عنوان المحاضرة

البنيوية/المنهج البنيوي

عناصر المحاضرة

-حدّ المصطلح.

-أسس منهج تحليل الظاهرة اللسانية.

أ-اللغة /الكلام.

ب-الدليل والدال/المدلول.

ج-محور التوزيع/محور الاختيار.

د-الآنية/الزمنية.

ه –المعنى الاصطلاحي /المعنى المصاحب.

- لسانيات الجملة ولسانيات ما يتجاوز الجملة.

خاتمة.

حدّ المصطلح

أ-في المعجم:

- كلمة **بنيوية** بناء صرفيّ عربي يراعي كلمة **بنية** كما وردت في كتب اللغة العربية القديمة.

- الراجع إلى ابن منظور في لسان العرب يتبيّن أنّه ساوى بين كلمات كثيرة تشترك في الجذر نفسه (ب-ن-ي)،وفي هذا المعنى عينه وهو : بناء، بنية (بكسر الباء) ،بنية (بضم الباء) وبنيان والبني وهو نقيض الهدم ، يقال بنى البناء بناء وبنيا وبنيانا وبنية وبناية ،والبنية(بكسر الباء وضمّها) هو ما بنيته .

- إنّ المعنى الذي نجده في لسان العرب غير بعيد عن المصطلح الفرنسي structureلما يحمله من معاني التكتّل والتشابك والترابط .

- ب في الاصطلاح:

تابع المحور السابق

- تبنّت مصطلح **بنيوية** علوم مختلفة ،لذلك أثار هذا المصطلح عديد الإشكالات ،ووظّف المنهج البنيوي في دراسة بنى كثيرة مثل الرياضيات وعلوم الطبيعة وعلم الحياة وعلم النفس وعلوم الإنسان وعلوم اللغة ،ولهذا السبب نعتت هذه العلوم كلّها بكونها بنيوية ،واعتبرت مادّتها كلاّ يوفّر نظاما من العلاقات بين عناصرها التي يستمدّ كلّ عنصر منها حدوده ومعناه من علاقته بالعناصر الأخرى.

ج- تعريف بنفنيست :

- أرجع بنفينست هذا المصطلح إلى فرديناند دي سوسير الذي يعتبر عند بنفينست رائد البنيوية .

- يرى بنفينست أنّ سوسير لئن لم يستعمل مصطلح **بنية** في درس اللسانيات العامة فإنّه توسّل بمصطلح قريب وإن لم يعادله ،هو مصطلح **نظام**système وقد عرّف سوسير

اللغة بأنّها نظام من العلاقات الاعتباطية ،وهي نظام لكون العناصر التي تتألّف منها تتناول من حيث علاقاتها الآنية.

د- تعريف لويس يلمسليف:

يتبنّى هذا اللساني التعريف السابق فيقول: «عندما نتحدّث عن الألسنية البنيوية فإنّنا نعني بها جملة من البحوث التي تعتمد على فرضية قوامها أنّ الدراسة العلمية الحقيقة بهذا الاسم تقتضي أساسا وصف الكلام باعتباره بنية ،وأنّ تحليل هذه الوحدة يسمح باستخراج أقسام تتجاذب في ما بينها ،وكلّ قسم يرتبط بالأقسام الأخرى».

و- استنتاج:

- يمكن أن نقول إنّ البنيوية ترجع في الأصل إلى كلمة **بنية** التي هي عبارة عن انتظام مجموعة من العناصر على نحو معيّن حسب ترتيب معلوم.

تابع المحور السابق

-يذهب جاكبسون إلى الربط بين علم الأدب وعلوم اللسان فيقول:إذاعتبرنا الألسنية علما شاملا للبنى اللغوية أمكننا اعتبار علم الأدب جزءا لايتجزّأ من الألسنية».

- تؤكّد التعريفات السابقة العلاقة المتينة بين المنهج البنيوي في دراسة الأدب والألسنية عامة ،لذلك يكون من المفيد تقديم بعض المفاهيم اللسانية من أجل توضيح

السبيل عند درسنا لأسس المنهج البنيوي في مقاربة النص الأدبي،وهذه المفاهيم ترجع في أغلبها إلى العالم اللساني دي سوسير.

أسس منهج تحليل الظاهرة اللغوية

ينهض منهج تحليل الظاهرة اللسانية عند دي سوسير على مجموعة من الثنائيات من أهمّها :

1- اللغة/الكلام.
2- الدال/المدلول.
3- محور التوزيع/محور الاختيار.
4- الآنية/ الزمنية.
5- المعنى الاصطلاحي/المعنى المصاحب.

1-اللغة/الكلام

-يرى دي سوسير أنّ الظاهرة اللغوية تبرز على الدوام في شكل وجهين متناسبين يحتّم وجود أحدهما حضور الآخر ،ويتبدّى ذلك في الثنائية الرئيسة التي تتولّد عنها الثنائيات الأخرى ،هذه الثنائية المركز هي ثنائية اللغة/ الكلام ،ذلك أنّ الكلام البشري يحتوي وجهين:

-الوجه الاجتماعي وتمثّله اللغة .
-الوجه الفردي ويمثّله الكلام.

- اللغة هي القسم الاجتماعي من الكلام المنفلت من إرادة الفرد الذي لا يمكنه بمفرده أن ينشئه ولا أن يغيّره ،وهو لا يوجد إلاّ بفضل تعاقد بين أفراد الجماعة .

- اللغة ثروة باطنية وفنّية لا يفصح عنها إلاّ القول وهو على هيأة نظام من العلاقات والقواعد،والأشكال اللغوية موجودة بالقوّة لا بالفعل في دماغ كلّ فرد إذ لا يوجد تامّا في أيّ دماغ ،ولا يوجد بشكل أمثل إلاّ عند الجماعة.

-أمّا الكلام فهو القسم الفردي من اللسان ،فهو تحقيق شخصيّ للغة بعد أن يختار

1-اللغة/الكلام

الفرد منها ما يناسب الرسالة التي يعتزم بثّها أو إرسالها للتعبير عن فكرته ،وهذه الرسالة هي بمثابة الخطاب الذي يقتضي وجود طرفين: مرسل ومرسل إليه.

-إنّ العلاقة بين اللغة والكلام حديثة ،فاللغة نتاج للاقوال ووسيلة له في الوقت نفسه .

2-الدليل والدال/المدلول

-يعتبر الدليل المفهوم الثاني الذي عالجه دي سوسير ،وهو الذي سيوضّح اللغة بصفة نهائية.

-الدليل يجمع عند – دي سوسير – بين وجهين متكاملين تكامل الوجه والقفاهما:

-الدالّ وهو الصورة السمعية.

-المدلول وهو التصوّر أو الفكرة التي يحملها الدالّ.

- يذهب دي سوسير إلى القول إنّ العلاقة بين هذين الطرفين أي بين الدالّ والمدلول علاقة اعتباطية ،فليس هناك –على سبيل المثال- علاقة بين شجرة (=صورة صوتية قائمة على ترتيب مّا للحروف والحركات) وبين المدلول الذي تحله الشجرة (= كائن نباتي له خصائص معينة).والمدلول نفسه بالإمكان تأديته بأشكال صوتية أخرى في لغات أخرى مثل :arbreفي اللسان الفرنسي وtreeفي اللسان الانجليزي.

-لكن بنفنيست عارض هذا الطرح وقال إنّ العلاقة القائمة بين الدالّ والشيء الذي يدلّ عليه والمدلول ليست اعتباطية وإنّما هي اتفاقية اصطلاحية (وإن فرّق دي سوسير بين الشيء والصورة النفسية له).

- يتّصف الدالّ بالخطّية ، وهو عبارة عن امتداد قابل لأن يقاس في بعد واحد (= الخطّ).والدوالّ السمعية لا تمتلك سوى خطّ الزمن إذ تظهر عناصرها الواحد تلو الآخر ،وهي لذلك تشكّل سلسلة على عكس الدوالّ المرئية.

3-محور التوزيع/محور الاختيار

-يعتبر العنصر اللغوي منتميا إلى بنية متى قامت بينه وبين بقية العناصر التي تشتمل عليها علاقة مّا : في الخطاب تقيم الكلمات في ما بينها بفعل تسلسلها علاقات تنهض على الطبيعة الخطّية للغة التي تستبعد النطق بعنصرين في نفس الوقت ،فتلي الكلمة الكلمة ضمن ما يمكن أن يسمّى بالمركّبات.

- يتكوّن المركّب من وحدتين متعاقبتين على الأقلّ (مثل الطقس جميل) ،وحين توضع الكلمة في مركّب مّا فإنّها لا تكتسب قيمتها إلاّ بتعارضها مع ما يسبقها أو مع ما يتلوها أو معهما معا ،ويسمّى هذا النوع من العلاقات ب: العلاقات التوزيعية أو العلاقات النسقية أو العلاقات السياقية .

- من جهة أخرى وخارج الخطاب تترابط الكلمات المشتركة في عنصر مّا في الذاكرة ،وتتكوّن نتيجة لذلك مجموعات تهيمن داخلها علاقات متعدّدة :كلمة تعليم على سبيل المثال تثير في الذهن مجموعة من الكلمات الأخرى مثل: علم تربية ،تعليم ،تلقين، تابع المحور السابق
،تدريس ،فكلّ هذه الكلمات تتضمّن شيئا مّا تشترك فيه في ما بينها ،وهذه العلاقات بين الكلمات موجودة في مستوى الذهن ،وهي تسمّى علاقات استبدالية ،وهناك من يسمّيها علاقات جدولية ،فالإنسان عندما يتكلّم يختار بالضرورة عناصر ويهمل أخرى كان يمكن تحقيقها عوض العناصر التي تمّ اختيارها ،وهذه العناصر التي تحقّقت في الملفوظ ليس لها علاقة بالعناصر الموجودة في السياق فقط،بل لها علاقة بما هو غائب عنه غير ماثل فيه ،لكنّه في مجال الاختيار.

4-الآنية/الزمنية

حدّد دي سوسير طريقتين في دراسة اللغة :الدراسة الآنية والدراسة الزمنية :

- **الدراسة الآنية:**تهتمّ الآنية باللغة وبما تحويه من علاقات في وضع واحد من سلسلة تحوّلاتها ،وهو وضع يعتبره الدارس في حالة استقرار ،فلا يهتمّ بها وهي في حالة تطوّر ،لذلك يمكن القول إنّ اللسانيات الآنية تدرس العلاقات بين الأطراف المتزامنة والمكوّنة للنسق .

- **الدراسة الزمنية:**تدرس الزمنية اللغة أو الظاهرة اللغوية في تعاقب عناصرها أي في تغيّرها وتطوّرها.وهذا النهج في الدراسة يختلف تماما عن منهج الدراسة الآنية.

5- المعنى الاصطلاحي/المعنى المصاحب أوالحافّ

- تهتمّ اللسانيات الحديثة بالعلاقة بين المعنى الاصطلاحي أي المعنى الذي تصطلح عليه مجموعة بشرية تتكلّم اللغة نفسها وتربطه بلفظ معيّن مثل بكى أي أسال دموعا ،والمعنى الحافّ أو المعنى المصاحب الذي هو حسب مارتني كلّ ما ليس في استعمالك اللفظ من كلّ مستعملي تلك اللفظة في نفس اللغة كأن تقول : بكت السماء ،فلفظة بكى (التي تحتوي على دالّ ومدلول) تصبح بطرفيها دالاّ على مدلول ثان هو نزول المطر.

ينشأ عمّا تقدّم ذكره اعتبار النص الأدبي خطابا وتكون مقاربته خطابا على خطاب أوأدبا على أدب حسب تعبير جينات .لهذا السبب قارن البنيويون بين هذا الخطاب والجملة النحوية من حيث هي وحدة منغلقة ،فاعتبروا الخطاب جملة كبيرة لها نحوها الخاصّ ،ومثلما تحلّل الجملة إلى مكوّناتها المباشرة يفكّك النصّ الأدبي إلى مكوّناته المباشرة هو الآخر قبل إعادة تركيبه ،وإذا كانت الألسنية علما للّغة فإنّ للخطاب الأدبي الذي هو كائن لغوي ألسنيته الخاصّة به،وهي ألسنية ثانية أي ألسنية الخطاب أي علم الأدب أوالإنشائية.

5-لسانيات الجملة ولسانيات ما يتجاوز الجملة

- إنّ المنهج البنيوي يتطلّب دراسة ظاهرة الكلام باعتبارها بنية ،وهذا يعني أنّ العنصر الكلامي في النص الأدبي لا يعالج إلاّ في تعلّقه بالعناصر الأخرى ،والبنية المبحوث عنها ليست معطى جاهزا ظاهرا في النص وإنّما هي نتيجة بحث صارم من

لدن الباحث الذي يستنبطها من النص حتى يكتسب النص معقوليته أكثر،لذلك يصبح النص الأدبي في ظلّ هذا المنهج غير معادل للتعبير عن شخصية المؤلف ولا عن المجتمع والسياسة وانما هو نظام من العلاقات اللغوية تكتسب قيمتها لا من خارج النص بل من العلاقات التي تقيمها في ما بينها.

- تغدو الظاهرة اللغوية – من هذا الجانب –ظاهرة مستقلّة بذاتها عن مبدعها وعن السياق الاجتماعي الذي قيلت فيه ،فليست هي نتيجة لأسباب خارجة عنها كما ذهب إلى ذلك الوضعيون ،وإنّما هي شكل يكتب معناه من ذاته ،إذا كان لا بدّ من بحث عن المدلول فإنّ ذلك يكون من النصّ نفسه في علاقة المدلول بالدالّ ،يقول جيرار جينات : «إنّ التحليل

خاتمة

البنيوي يجب أن يسمح باستخراج العلاقة بين نظام الأشكال ونظام المداليل».لذلك يمكن القول إنّ دراسة النصّ يجب أن تكون آنية متأصّلة فيه أي أنّ البحث عن البنى يجب أن يكون من داخله وليس في ذهن الباحث .أمّا الربط بين النص وحياة الكاتب وقناعاته المذهبية وانتماءاته الاجتماعية فمباحث لا تهمّ دراسة الأدب في شيء ،ويشترك البنيويون في هذا الشأن مع الشكلانيين .

خاتمة

- تبدو العلاقة بين البنيوية والشكلانية متينة:

- اقتفت البنيوية الشكلانية في اقتصارها عند مقاربة النص الأدبي على أدبيته أي على العوامل التي تجعل منه أثرا أدبيا وما يقتضي ذلك من إبعاد النزعات الفلسفية والذاتية عن مجال دراسة الأدب.

- أخذت البنيوية عن الشكلانية قولها بأنّ لا وجود للشيء في حدود ذاته وأنّ

خاتمة

وجوده رهين العلاقات التي يدخل فيها مع غيره من الأشياء ،وقد استقت الشكلانية هذه المقولة من علوم الإنسان ،فهما بذلك تشتركان في الاعتماد على هذه العلوم عند ضبط المناهج التي تقارب بها النصوص الأدبية وإن كانت البنيوية أكثر ارتباطا وأعمق.

- نتبيّن من خلال الرؤية المتقدمة للنص الأدبي النظرة الجديدة التي أصبح الباحث البنيوي يهتدي بها في كشفه وتحليله للنصوص وندرك بوضوح العلاقة التي حصرت مرتكز كلّ الدراسات في هذا الاتجاه ،فلم يعد للباحث في الأدب مناص من الإلمام بالدراسات اللسانية واعتمادها في مختلف مراحل التحليل النصي لأنّ مثل هذا التوجّه صار المفتاح الذي به يمكننا ولوج عالم النصّ والكشف عن ممكنات الإبداع فيه،لذلك تبيّن إلحاح البنيويين على الصلة المتينة بين ميداني النص الأدبي والدرس اللساني.

المحاضرة السابعة

عنوان المحاضرة
المنهج الإنشائي في تحليل القصص:منوال بارط
عناصر المحاضرة

1- مرجعية بارط.
2 – بارط والبحث عن البنية العامة للقصص.
3- أسس منهج بارط.
- مستوى الوظائف.
- مستوى الأعمال.
- مستوى القصص.
4- خاتمة.

مرجعية بارط

اقتبس بارط منهجه في تحليل القصص من علوم اللسان ،فعقد صلة بين الجملة النحوية والنصّ القصصي ،وقد رأى أنّ للجملة في اللغة ألسنيتها كما أنّ للنصّ أو للخطاب القصصي ألسنية ثانية خاصة به تحلله وتبرز خصائصه البنيوية ،يقول: «إنّ ألسنية اللغات القومية تقف عند حدّ الجملة التي هي الوحدة النهائية التي يمكن أن يدرسها عالم اللسان .أمّا ما يوجد بعد الجملة أو ما يتخطّى حدود الجملة النحوية فإنّ البنية فيه لم يعد النظر فيها يرجع إلى الألسنية ،وإنّما يرجع إلى ألسنية ثانية تتجاوز الألسنية الأولى ،وهي مجال دراسة القص».

إنّ بارط يعتبر الخطاب القصصي جملة كبيرة لها نحوها الذي يختلف عن نحو الجملة في الدراسات اللغوية .وبهذه الإشارة يمكن أن نتبيّن هذه العلاقة بين علم اللسان وعلم القصّ.

بارط والبحث عن البنية العامّة للقصص

سعى بارط اعتمادا على تصوّره السابق للخطاب القصصي إلى البحث عن بنية عامّة للقصص ترجع إليها جميع أنماط القصّ :ما هو كائن منها وما هو ممكن الوجود ،وفي هذا المجال يمكن أن نذكّر بمفهوم علم الأدب عند بارط ،وقد ذكر في كتابه **النقد والحقيقة** أنّ هذا العلم لا يمكن أن يكون علما للمضامين لأنّ ذلك من مشمولات علم

التاريخ ،لذلك «لا مناص من أن يكون هذا العلم علم شروط المضامين أي علم الأشكال ،ولا يكون موضوع هذا العلم المعاني الملأى في الأثر الأدبي بل المعنى الأجوف الذي يحتملها جميعا» حسب عبارة بارط.

وانطلاقا من المعنى السابق الذي أعطاه بارط للإنشائية أو علم الأدب ميّز هذا العالم بين العمل الإنشائي الذي يهدف إلى بعث علم يدرس البنى العامّة في النصوص الأدبية وبين النقد الأدبي الذي يرمي إلى تأويل النصوص والبحث عن المعاني المحمولة فيها.

أسس منهج بارط

نهض منهج بارط في تحليل القصص على ما يمكن أن يسمّى بمبدإ تحليل القصص حسب المستويات ،وهو تناول يسعى إلى إضفاء صفة العلمية على دراسة القصص، وقد أخضع بارط معالجته للقصّ إلى جملة من المستويات نتبيّنها على النحو التالي :

الجملة النحوية والجملة القصصية : يشير بارط إلى وجود تشابه كبير بين تحليل الجملة النحوية في مكوّناتها وبين تحليل النص القصصي في مكوّناته .فالجملة عند اللساني تحلّل حسب مستويات متعدّدة (صوتي ،تركيبي....) وينظر في كلّ مستوى في العلاقات التي تصل بين العناصر المكوّنة له ،لكن معنى أيّ مستوى أو أيّ عنصر من عناصره لا يتحدّد إلاّ بربطه بمستوى آخر يتجاوزه ،فالصوتم يحلّل في علاقته بالصواتم الأخرى في مستوى التحليل الفونولوجي للجملة ،لكنّه لا يتشكّل ضمن معنى معيّن إلاّ بربطه بمستوى تركيب معيّن أو بمستوى الجملة.وقد ضبط بارط في هذا المجال نوعين من العلاقات:

- العلاقات التوزيعية إذاكانت بين مكوّنات مستوى واحد.

-العلاقات الاندماجية إذا كانت بين مستوى وآخر أي بين عناصر عديدة.وقد وزّع بارط القصة من حيث هي كلام إلى ثلاثة مستويات هي:

- مستوى الوظائف.
- مستوى الأعمال.
- مستوى القصص.

1- مستوى الوظائف :

يستهلّ بارط عمله بتفكيك الكلام القصصي إلى أصغر الوحدات .وقد سمّى بارط هذه الوحدات وظائف .ومقياس هذه الوحدات هو المعنى ،ولكلّ وحدة من هذه الوحدات وظيفة.ولا تعرّف الوظيفة في حدّ ذاتها بل من حيث هي طرف في علاقة مع طرف آخر ، يقول بارط : «فهي بمثابة البذرة التي تزرع في القصة عنصرا يتّضح بعد زمن في نفس المستوى أو في مستوى آخر».وليس من الضروري أن توافق الوظيفة أو الوحدة

المعنى في الوحدات اللغوية ،فقد تكون فقرة أو جملة أو أقلّ منها:

فقال له: يا ابن اللئيم وهو يضحك.

هذه جملة نحوية تحتوي على وظيفتين : وظيفة الشتم ووظيفة هيأة الشاتم.

ويرى بارط من جهة أخرى أنّ الوحدات القصصية أي الوظائف لا تتّفق بالضرورة مع مختلف الأقسام التقليدية مثل الأفعال والمشاهد والفقرات والحوارات والحوار الباطني .ويقسّم بارط الوظائف إلى قسمين :

أ –**الوظائف التوزيعية**: يوافق هذا النوع من الوظائف النوع الذي ركّز عليه بروب نموذجه ،وهذه الوظائف تعدّ الوظائف الحقيقية بهذ الاسم وإن كان بارط يطلق التسمية نفسها على الوحدات الأخرى.أمّا العلاقة بين الوظائف التوزيعية فهي علاقة سياقية كأن تكون الوحدات بداية عملية أو نهايتها أو مرحلة من مراحلها: نقرأ في كتاب الأغاني ما يلي :اعتلّ الفتح بن خاقان في أيام الواثق علّة ...ثمّ أفاق وعوفي...

في هذا المقطع وظيفتان: المرض والشفاء ،والعلاقة بين الوظيفتين علاقة سياقية في نفس المستوى.

ويقسّم بارط هذا النوع من الوظائف إلى قسمين هما :

- الوظائف الرئيسية: ويسمّيها بارط الوظائف المفاصل والنواتات لأنّها تشكّل أهمّ مفاصل النص وتكوّن العمود الفقري للقصة إن حذفنا واحدة منها اختلّ النظام.

- الوظائف المساعدة : هي وظائف تملأ الفضاء الذي يفصل بين وظيفتين رئيستين ،وهي ذات وظيفة تكميلية ،وهي تغني الوظائف الرئيسة وتكمّلها ،وتعدّ مواطن استراحة وترف ،وهي بمثابة الإطناب في علاقتها بالوظائف النواتية،مثال: لمّا أكثر الوليد بن يزيد وانهمك في الملذّات وشرب الخمر وبسط المكروه على ولد هشام والوليد وأفرط في أمره وغيّه ملّ الناس أيّامه وكرهوه.

في هذا المثال وظيفتان رئيستان: التهتّك ونفور الناس ،وبين الوظيفتين الأساسيتين ثلاث

وظائف من نوع المساعدات،وهي ضرب من الإطناب ،إطناب لما جاء في الوظيفة الرئيسة الأولى.

ب – **الوظيفة الإدماجية:**هي التي لا ترتبط بغيرها ارتباطا سياقيا،لكنّها ترتبط بمستويات اخرى مثل مستوى الشخصيات ومستوى القصص.

تنقسم الوظائف الإدماجية إلى قسمين :

-قسم العلامات بالمعنى الصحيح وهي التي تكون علاقتها بما يقابلها في المستوى الثاني علاقة الدال بالمدلول الضمني غير المصرّح به والذي علينا اكتشافه .

- قسم المخبرات،وهي وحدات تقوم – على خلاف العلامات – بتقديم معلومات جاهزة عن الشخصية والمكان والزمان ،وهي لئن كانت طاقتها الوظيفية ضعيفة ،تنزّل القصة في سياق الواقع،مثال:رأى وجه سوّار يتربّد غيظا ،ويسودّ حنقا ،ويدلك إحدى يديه بالأخرى،ويتحرّق ،فقال له المنصور: ما لك؟

في المثال السابق وظيفتان رئيستان : رؤية الوجه والسؤال ،وبين الوظيفتين وظائف من جنس المخبرات تخبر عن حالة القاضي سوّار ،ووظيفة من نوع العلامات (كناية): يدلك إحدى يديه بالأخرى (الانفعال).

وقد رأى بارط تعقيدا في هذه التقسيمات ،فذهب إلى اعتبار الوظائف المساعدة والمخبرات والعلامات تعتبر توسعات في علاقتها بالوظائف النواتية ،ففي حين تكون الوظائف الأخيرة قليلة وضرورية تكون الأخرى مكثّفة وغير ضرورية.

أمّا بالنسبة إلى العلاقات بين أنواع هذه الوظائف فإنّ بارط يرى أنّ:

- العلاقات بين الوظائف الرئيسية مبنية على التكامل :كلّ وظيفة تقتضي الأخرى (منطق زمن ،تضادّ.)

-العلاقات بين المخبرات والعلامات علاقات حرّة،وهي لاتخضع للمنطق.

- العلاقات بين المساعدات والوظائف النواتية علاقات اقتضاء:الوظيفة

المساعدة تقتضي وجود الوظيفة النواتية ،والعكس غير صحيح.

المقطع:إنّ الوظائف المحورية تترابط في ما بينها فتكوّن وحدة أوسع تسمّى مقطعا ،والمقطع تتابع منطقيّ لوظائف نواتية ترتبط في ما بينها ارتباطا تكامليّا .

ينفتح المقطع عندما لا يكون لأدنى أطرافه سابق يرتبط به ولا لأقصى أطرافه لاحق ينفتح عنه،مثال:

سألت جماعة من أقباط مصر بالصعيد وغيره من بلاد مصر من أهل الخبرة عن تفسير فرعون ،فلم يخبروني عن معنى ذلك .(مروج الذهب).

هذا مقطع يمكن أن يعنون بالاستفسار عن تفسير فرعون ، وفيه وظيفتان محوريتان :السؤال والجواب.

ويمكن أن يندمج مقطع في مقطع آخر أكبر منه باعتباره في علاقة مع مقطع آخر من حجمه :إنّ المقطع يمكن أن يكون عنصرا ووظيفة في مقطع أكبر منه ،مثال: حدّث

لؤي قال:أحبّ الصامت فتاة معتدلة الخلق ،فذهبت به كلّ مذهب ،وكان به حياء ،وكان يكتم ذلك في سريرته .فبعث إليها برسول أمّي يطلعها على حبّه لها ،فأنكرت الرسول وشتمته ....

هذه الفقرة تشكّل مقطعا مستقلاّ استقلالا نسبيا عن بقية المقاطع يمكن ان يعنون ب: العشق .ويحتوي هذا المقطع وظيفتين أساسيتين : التعلّق بالفتاة وإعلامها بذلك .لكن يمكن أن نعتبر كلتا الوظيفتين مقطعا صغيرا يندرج في المقطع الكبير الذي هو العشق ،وكلّ مقطع صغير يتكوّن من وظيفتين :

- المقطع الأول : التعلّق : الحبّ ونتيجته .
- المقطع الثاني : الإعلام ونتيجته.

إنّ الكلام على المستوى الأوّل ،مستوى الوظائف يفضي بنا إلى المستوى الثاني أي مستوى الأعمال ،وهذا المستوى الثاني سيتوّج المستوى الأوّل عن طريق العلامات

التي لا نحصل على معناها إلاّ بإدماجها في مستوى الأعمال.

2- مستوى الأعمال:

هذا المستوى مخصّص للكلام على الشخصيات ،وسمّيت أعمالا لأنّ الشخصيات في القصّة لا تعتبر من حيث هي جواهر نفسية بل من حيث هي مشاركة في الفعل أي في الأعمال.

غير أنّ بارط لا ينفي أن تكون للعناصر النفسية قيمة في تصنيف الشخصيات لأنّ القصة لا تحتوي على وظائف فحسب ،بل تحتوي كذلك على علامات ومخبرات. يستعرض بارط طرق دراسة الشخصيات كما جاءت في نصوص زملائه كلود بريمون وتودوروف وقريماس ،ويقرّ بأنّ هناك مشاكل تتعلّق بالشخصية وبتسميتها لم تحلّ بعد:

- بريمون : كل شخصية يمكن أن تكون **الفاعلة** في مقاطع حدثية ترجع إليها .وكلّ شخصية تعتبر بطلا في مقطعها الخاصّ.

- تودوروف:يرجع تودوروف العلاقات إلى ثلاثة مسانيد هي التواصل والرغبة والمشاركة .وهذه المسانيد تتفرّع عنها مسانيد أخرى حسب قاعدتي الاشتقاق :حبّ ضدّ كره ،إعانة ضدّ عرقلة ...والعمل(تتمثّل القاعدة في النظر في تطوّر العلاقات ..).

- قريماس: استعمل قريماس مصطلح فواعل وكلّ فاعل قد يتحقّق بالعديد من الممثّلين ،والعكس صحيح ،فالممثّل قد يقوم بعدّة أدوار ،وهذه الفواعل توزّع ثنائيّا :

- الفاعل/المفعول.
- المعطي /المعطى له .
- المعين /المعرقل.

3- مستوى القصص:

تدرس القصة في هذا المستوى من حيث هي موضوع إبلاغ يقتضي طرفين :راو ومروي له .ويتساءل بارط في هذا المجال عن هوية الراوي ،ويقدّم ثلاثة تصوّرات

للراوي هي التالية :

- القصة يرويها المؤلّف،فتصبح معبّرة عن **أنا** خارجة عنها.

- القصة يرويها مجهول لا يظهر فيها ،يرويها وهو في مرتبة الكائن المتعالي العالم بكلّ شيء ،يعرف ما في بواطن الشخصيات ،وهو في الآن نفسه ليس حاضرا فيها .
- الراوي يروي القصة وهو لا يعرف إلاّ ما تعرفه الشخصيات في القصة .

ويذهب بارط إلى القول إنّ الراوي كائن من ورق أي ليس له وجود حقيقيّ.

خاتمة

نتبيّن من خلال ما تقدّم النقاط التالية:

- اهتمّ بارط في تحليله للقصّ بالمستويات التالية:
- مستوى الوظائف ، وقد درس فيه الوظائف التوزيعية والوظائف الإدماجية والمقاطع.
- مستوى الأعمال ، وقد درس فيه الشخصيات.
- مستوى القصص، وقد درس فيه الرّاوي .
- كان تحليل بارط للقصّ متأثّرا بالدرس اللساني ، وقد عقد بارط صلة بين الجملة النحوية والجملة القصصية ، واستنبط أنّ للجملة القصصية ألسنيتها كما للجملة النحوية ألسنيتها.

0565061360

المحاضرة الثامنة

عنوان المحاضرة

المنهج الإنشائي في تحليل القصص:منوال تودوروف

عناصر المحاضرة

1-المحور الأول: القصة من حيث هي خبر.

2-القصة باعتبارها خطابا.

3-سجلاّت القول.

4- خاتمة.

استمدّ تودروف منهجه الإنشائي من المثال اللساني ،فتصوّر تركيب الكلام القصصي ،وصاغ أنموذج تحليله على ضوء عدد من المفاهيم الأساسية في علم اللغة ،ومن ثمّ نلاحظ كثرة المصطلحات اللسانية في عباراته.

يرى تودوروف أنّ للقصّة في أعمّ مستوياتها وجهين ،فهي في الوقت نفسه خبر وخطاب ،وذلك قياسا على ثنائية العلامة لدى دي سوسير دال-مدلول/دلالة وعلى القول لدى كافّة اللسانيين :

- تلفّظ: تركيب لدوالّ مختارة قصد بناء خطاب مّا = علاقة تواصلية بين متكلّم ومخاطب.

- ملفوظ: جملة من المدلولات = علاقة مرجعية بين العلامات والأشياء المعنية .فيكون الخبر بذلك ملفوظا والخطاب تلفّظا ،والخبر يذكر واقعا مّا أحداثا وأشخاصا وأشياء

أمّا الخطاب فليس الأحداث ولا الأشخاص ،بل هو طريقة الراوي في التعريف بها.

المحور الأوّل: القصة من حيث هي خبر

يميّز تودوروف بين مستويين من مستويات الحكاية:

أ- منطق الأفعال:يذكر تودوروف أنّ جميع الشروح والتعليقات الدائرة حول فنّيات الحكاية تستند إلى ملاحظة بسيطة : في كلّ عمل أدبيّ يوجد ميل إلى التكرار إن في مستوى الأعمال أو في مستوى الشخصيات وحتّى في تفاصيل الوصف.إنّ قاعدة التكرار هذه تظهر بوضوح في أشكال عديدة تحمل تسميات الصوّرالبلاغية نفسها .أحد هذه الأشكال مثلا هو التّضادّ أو المطابقة التي تفترض وجود قسم متشابه يجمع بين الطرفين . ومن أشكال التكرار – كذلك- التّدرّج ،فعندما تبقى علاقة مّا بين الأشخاص هي نفسها على امتداد صفحات عديدة فإنّ خطر الرّتابة يهدّد أشخاص الحكاية وأعمالهم .وبفضل التدرّج يقع تجنّب خطر الرتابة إذ يقدّم كلّ فصل علامة أخرى تضاف إلى ما سبق.

ويرى تودوروف أنّ الشكل الأكثر شيوعا هو ما يسمّى بالتوازي أو المماثلة ،ويتكوّن كلّ تواز من مقطعين على الأقلّ يضمّان عناصر متشابهة ومختلفة ،وبفضل عناصر التشابه هذه تبرز الاختلافات بوضوح أكثر .

ويميّز تودوروف بين صنفين من التوازي ،أوّلهما هو خيوط العقدة التي تهمّ الوحدات الكبرى للحكاية ،وثانيهما يهمّ الصيغ اللغوية أي التفاصيل بمعنى آخر .وهذا الصنف الثاني يستند إلى التشابه بين الصيغ اللغوية المستعملة في ظروف أو مواقف متماثلة .إنّ الصيغ والمواقف المتشابهة –في هذه الحال-تبرز بشكل أكبر الفارق في الأحاسيس بين الشخصيات .

ويرى تودوروف أنّه توجد طريقة اخرى لوصف منطق الأفعال هي الطريقة المستعملة في الحكايات الشعبية والأساطير المتفرّعة إلى أنواع عديدة ،وقد أبرز نوعين من هذه الطريقة هما :

النموذج الثالوثي:

يتمثّل هذا النموذج في عملية تبسيط لتصوّر كلود بريمون ،وحسب هذا التصوّر تكون كلّ حكاية مكوّنة من تداخل أو تشابك قصص صغيرة جدّا مؤلّفة من عنصرين أو ثلاثة عناصر يتحتّم وجودها .وكلّ قصص العالم وحكاياته تتكوّن – حسب هذا التصوّر – انطلاقا من تركيبات مختلفة لعشرات الحكايات الصغرى ذات الهيكل الثابت ،مع العلم أنّ هذه التركيبات المختلفة تمثّل عددا صغيرا من مجموع الحالات والوضعيات الأساسية في الحياة ،ويمكننا أن ننعتها بكلمات مثل الخديعة ،العقد ،الحماية ،الرغبة ...

النموذج التماثلي:

يفترض تودوروف أنّ الحكاية تمثّل إسقاطا ركنيّا أو تراكبيّا لشبكة من العلاقات الاستبدالية ،ومن شأن ذلك أن يجعلنا نكتشف داخل الحكاية تبعية وارتباطا بين بعض العناصر ،ونحاول البحث عن إمكانية وجود هذا الارتباط في تتابع الأحداث .وقد لاحظ تودوروف

أنّ هذا الارتباط – في أغلب الحالات – يظهر في شكل تماثل أي في شكل علاقة متناسبة ذات أطراف أربعة : (أ،ب)و (ج،د) كما لاحظ أنّه بالإمكان أن نتتبّع النظام المعاكس ،فنحاول أن نرتّب بطرق مختلفة كلّ الأحداث المتتابعة حتّى نكتشف – انطلاقا من العلاقات هيكل العالم الذي تمثّله الحكاية.

ب- الأشخاص وعلاقاتهم

تبدو العلاقات بين الشخصيات متنوّعة جدّا ،لكن من اليسير إرجاعها إلى ثلاثة أنماط هي:

- الرغبة.

-التواصل.

-المشاركة.

ويمكن معالجتها حسب قاعدتين هما:

1- قاعدة الاشتقاق:تصف هذه القاعدة أنواع العلاقات بين الفواعل أو الشخصيات في حال قرارها طبقا لمبدإ التضادّ:

- محبّ #كاره.(الرغبة).

- متكلّم # صامت (التواصل).
- مسافر # مقيم (المشاركة).

ويمكن لهذه القاعدة أن تصف أنواع العلاقات حسب مبدإ السلب والإيجاب:

- محبّ – محبوب.
- متكلّم – متكلّم إليه.
- مسافر – مسافر به.

2 – قاعدة العمل: تصف هذه القاعدة حركة العلاقات بين الفواعل في سياق القصة وتنصّ

على العلاقات الجديدة التي تنشأ بين الفواعل /الشخصيات :شخصان أ وب ،أ يحبّ ب ، العلاقة بينهما في البداية علاقة إيجاب بسلب ، يعمل أ حتّى تنقلب هذه العلاقة إلى علاقة إيجاب : ب يحبّ أ.

المحور الثاني: القصة باعتبارها خطابا.

يدرس تودوروف في هذا المحور ثلاث مسائل : زمن الحكاية ومظاهر الحكاية وصيغ الحكاية.

1- زمن الحكاية :يرى تودوروف أنّ قضية تصوّر الزمن في الحكاية يطرح بسبب التباين بين زمن الحكاية وزمن الخطاب ، فزمن الخطاب من بعض جوانبه زمن خطّي ، بينما زمن الخبر متعدّد الأبعاد .في الخبر يمكن لأحداث عديدة أن تقع في الوقت نفسه .إلاّ أنّه يتحتّم على الخطاب أن يرتّبها الواحدة بعد الأخرى ، وهكذا فإنّ صورة معقّدة توجد عند ذلك معروضة أمامنا في خطّ مستقيم ،ومن هنا جاءت ضرورة قطع التتابع للأحداث حتّى

وإن أراد الكاتب تتبّعها بدقّة .غير أنّ الكاتب لا يحاول في أغلب الأحيان أن يستعيد هذا التتابع الطبيعي لأنّه يستغلّ التحريف الزمنيّ لخدمة بعض الغايات الجمالية.

التحريف الزمني:كان الشكلانيون الروس يرون في التحريف الزمني المظهر الوحيد الذي يميّز الخطاب من الحكاية ،لذلك جعلوه محور دراساتهم ،وفي هذا الصدد يقول لاق قيغوتسكي : «إنّ ترتيب الأحداث في الحكاية ،وحتّى تنظيم الجمل والمشاهد والصوّر والأعمال والردود تستجيب لقوانين البناء الجمالي نفسها التي تخضع لها الأنغام في الألحان أو الكلمات في الشعر».وقد حصر الشكلانيون اهتمامهم في الحكاية باعتبارها خطابا وتناسوا الحكاية باعتبارها خبرا.

التسلسل والتناوب والتداخل:

إنّ الملاحظات السابقة تتعلّق بالتنظيم الزمني داخل الحكاية الواحدة .إلاّ أنّ أشكال الحكاية الأكثر تعقيدا تحوي أخبارا عديدة يكشف لنا ترتيبها مظهرا آخر لزمن الحكاية ،

فالحكايات يمكن أن ترتبط بطرائق عدّة .ولقد عرفت الحكاية الشعبية والمجموعات القصصية منها طريقتين : التسلسل والتداخل.يتمثّل التسلسل أوالتتابع في تجاور قصص عديدة تبدأ فيه الثانية بمجرّد انتهاء الأولى ،و في هذه الحال تكون الوحدة مضمونة بواسطة التشابه في بناء كلّ القصص مثل حكاية الإخوة الذين يذهبون – على التوالي – بحثا عن شيء ثمين.

أمّا التداخل فيتمثّل في دمج قصّة في قصّة أخرى ،فكلّ حكايات ألف ليلة وليلة متداخلة في حكاية شهرزاد.

ويوجد نوع ثالث من التنظيم هو التناوب، ويتمثّل في قصّ حكايتين في الوقت نفسه عن طريق التوقّف عن الأولى مرّة وعن الثانية مرة أخرى لتقع العودة إليها في ما بعد.ويلاحظ تودوروف أنّ هذا النوع لا يتوفّر في الأدب الشفوي .

زمن الكتابة/زمن القراءة:زمن الكتابة(زمن التلفّظ) : يصبح هذا الزمن أدبيّا منذ اللحظة

التي يدخل فيها القصة ، وهي الحالة التي يحدّثنا فيها الراوي عن قصته الخاصة وعن الزمن المتوفّر لكتابتها أو قصّها علينا.

أمّا زمن القراءة فهو زمن غير قابل للقلب ، لكنّه يمكن أن يتحوّل إلى عنصر أدبيّ بشرط أن يأخذه الكاتب بعين الاعتبار في الحكاية ، فقد يقال لنا مثلا في بداية الصفحة : إنّ الساعة الآن العاشرة ، وفي الصفحة التالية يقال لنا : إنّها العاشرة وخمس دقائق...

2- مظاهر الحكاية: درس تودوروف في هذا المحور النقاط التالية :

أ- الرؤية من الخلف : هذه الرؤية مستعملة في القصة الكلاسيكية خاصّة، ويكون الراوي في هذا المظهر يعرف أكثر ممّا يعرف البطل .وهو لا يهتمّ بإعلامنا بالطريقة التي حصل بواسطتها عن معلوماته ،وهو يبصر من خلال جدران البيوت مثلما يعرف ما يجول بخاطر بطله ،وهو يعرف جميع الأسرار .

ب-الرؤية المصاحبة: ينتشر هذا المظهر بكثرة في الأدب وفي الأدب الحديث والمعاصر

خاصّة، والراوي هنا لا يعرف أكثر ممّا يعرف الأبطال ، ولا يستطيع أن يقدّم لنا تفسيرا للأحداث قبل أن يفسّرها الأبطال أنفسهم.

ج – الرؤية من الخارج: يعرف الراوي في هذا المظهر أقلّ ممّا يعرفه الأبطال، وهو لا يستطيع أن يفعل أكثر من أن يصف لنا ما نراه وما نسمعه .وهو عاجز عن النفاذ إلى أيّ ضمير من ضمائر الشخصيات .ولم يظهر هذا النوع من القصّ إلاّ في القرن العشرين وأمثلته قليلة .

3- صيغ الحكاية:

إذا كانت مظاهر الحكاية تتعلّق بالطريقة التي وقع بها تصوّر الحكاية من قبل الراوي فإنّ الحكاية تهتمّ بالطريقة التي يعرضها بها علينا .

توجد صيغتان رئيستان هما التمثيل والسرد .ويفترض تودوروف أنّ هاتين الصيغتين الموجودتين في القصة المعاصرة تعودان إلى أصلين مختلفين هما السيرة والمأساة.

فالسيرة أو التأريخ – حسب ما يعتقد- سرد صرف يكون الكاتب فيه مجرّد شاهد ينقل الأحداث.أمّا الأشخاص فإنّهم لا ينطقون .أمّا في المأساة فإنّ الحكاية لا تنقل ولا تسرد ، وإنّما تعرض أمام أعيننا ، وهنا لا يوجد سرد ، بل تضمّن الحكاية في ردود الأشخاص.

الموضوعية والذاتيةفي الكلام

- الموضوعية: يكون الكلام موضوعيا عندما لا تنطق الشخصيات من ذاتها وإنّما يترجم عنها متكلّم آخر هو الراوي ، ويكون الكلام مسندا إلى ضمير الغائب ، ويكون الأسلوب غير مباشر.
- الذاتية: يكون الكلام ذاتيا عندما تنطق الشخصيات من ذاتها مباشرة ، فيكون الكلام مسندا إلى ضمير المتكلّم ، ويكون الكلام أسلوبا مباشرا .

سجلاّت القول

يتعلّق الأمر بالوسائل اللغوية المتاحة للكاتب ، وتنتمي الجمل في القصة إلى

سجلاّت لغوية مختلفة يجب وصفها.

وتحدّد هذه السجلات بمدى حضور أو غياب أقسام معلومة من الكلام .ومعيار التحديد هو غلبة قسم من هذه الأقسام بصورة ملحوظة لا بصورة مطلقة . ومن هذه السجلات :

أ المجرد والمحسوس:

- المجرد: عواطف وخواطر(الرواية الرومنطيقية).
- المحسوس: تفاصيل مادّية (الرواية الواقعية).

ب- الأشكال البلاغية:يتعلّق الأمر بكيفية ترتيب الكلام ، وينبغي تمييز هذه الأشكال البلاغية من الصوّر المجازية (علاقة مرجعية) لأنّ الأشكال البلاغية ليست سوى ترتيب خاصّ للكلمات (علاقة سياقية) :

- إذا اتّفقت الأشكال = تكرار ترادف.

- إذا تعارضت الأشكال = طباق أو تقابل.
- إذا تطوّرت من حيث الكمّ = تدرّج.

ج –وجود أو عدم وجود إشارات إلى خطاب سابق:

- خطاب لا يحيل إلى أيّ أسلوب سابق من أساليب الكلام (حالة قصوى لا تكاد توجد).

- خطاب يحيل بكيفيات مختلفة على طرق معروفة من التعبير : ظاهرة التناصّ : من حدّ السطو (السرقة) والتقليد عبارات جاهزة) إلى حدّ النقض والمضادّة مرورا بالمعارضة الجدّية أو الحكاية الساخرة.

خاتمة

نتبيّن من خلال ما تقدّم النقاط التالية:

- العلاقة المتينة بين منوال تودوروف في تحليل النصوص والمنوال اللساني : حضور المصطلحات اللسانية بكثافة في كتاباته .

- درس تودوروف القصّة حسب مستويين: القصة بما هي خبر والقصة بما هي خطاب.

- عالج في القصة بما هي خبر منطق الأفعال والشخصيات ، وعالج في القصة بما هي خطاب زمن الحكاية ومظاهر الحكاية وصيغ الحكاية.

- اهتمّ تودوروف في دراسته للقصّ بالسجلاّت اللغوية لإبراز المعاجم اللسانية المختلفة وخاصّة المعجم المهيمن في الاستعمال.

المحاضرة التاسعة

عنوان المحاضرة

بنية الزمن 1

تمهيد

تؤكد الدراسات النقدية الحديثة في الأدب أهميّة البحث في البنية الزمنية داخل الثر الفني، وقد جعل الباحثون من البناء الزمني محورا أساسيا في دراساتهم للقصّ وتم التمييز إجمالا بين زمنيين: زمن الحكاية أو الخبر وزمن الخطاب أو النص القصصي. وهما زمنان مختلفان.

وقد ذهب تودوروف إلى أنّ الزمن القصصي أو زمن الخطاب هو زمن خطي بينما يظل زمن الحكاية أو الخبر متعدد الأبعاد، ففي الحكاية يمكن لعديد الأحداث أن تقع متزامنة لكن طريقة إيرادها تخضع لتنظيم معين يرتّب فيه الواحد منها بعد الآخر، فتخرج الأحداث من التراكب والتعقيد إلى التتالي والتتابع في خط مستقيم وإن كان الرواة والقصاص لا يحاولون استعادة هذا التتابع الطبيعي للأحداث وإنّما هم يرتّبون الزمن ترتيبا آخر مختلفا يحرّف فيه تحريفا مقصودا لغاية جمالية فنيّة.

واعتقد الشكلانيون الروس أن التحريف الزمني هو المظهر الوحيد الذي يميّز زمن الخطاب من زمن الحكاية، لذلك أولوا عناية خاصة بالزمن الأول لأنّهم رأوا أن ترتيب الأحداث في الحكاية وتنظيم الجمل والمشاهد والصور والأعمال والردود تستجيب لقوانين البناء الفني نفسها التي تخضع لها الأنغام في الألحان والكلمات في الشعر.

تمهيد

ودرس تودوروف الترتيب الزمني داخل الحكاية الواحدة فعالج التسلسل والتناوب والتداخل أو التضمين وبيّن الفوارق بين أربعة من الأزمنة:

1- زمن الحدث
2- زمن الخطاب
3- زمن الخطاب
4- زمن القراءة

وقد تبينت لنا علامات الزمنين الأوّل والثاني، أما الثالث فإنّ تودوروف يقول: "إنّه يصبح عنصرا أدبيا منذ اللحظة التي يدخل فيها القصّة، وهي الحالة التي يحدثنا فيها الراوي عن قصّته الخاصة وعن الزمن المتوفّر لديه لكتابتها أو قصّها علينا"

ويذكر تودوروف أن زمن القراءة غير قابل للقلب ويمكن لهذا النمط من الأزمنة أن "يتحوّل إلى عنصر أدبي بشرط أن يأخذه الكاتب بعين الاعتبار في الحكاية، فقد يقال لنا مثلا في بداية الصفحة: إنّ الساعة الآن العاشرة ، وفي الصفحة التالية يذكر لنا أنها العاشرة وخمس دقائق. وهذا الإدماج البسيط لزمن اقراءة في بنيية الحكاية ليس بالإمكان الوحيد، بل هناك إمكانات أخر..."

زمن الخطاب

إن اهتمامنا في هذا الجانب سيوجّه نحو تحليل زمن الخطاب لنكشف عن خصيصاته وندرك العلاقة القائمة بينه وبين زمن القصّة، وقد تمّ التمييز بينهما منذ ظهور نصوص الشكلانيين الروس، وما تلاها من نصوص باحثين غربيين انطلقوا منها وطوروا مفاهيمها مثل جرار جنات في كتابيه "أشكال 3" و"الخطاب الجديد للسرد" وتودوروف في مقاله "مقولات السرد الأدبي" الصادر في مجلة "التواصل" في عددها الثامن. وفي كتابه "إنشائية". ويعنى زمن الخطاب بالبحث في مستويات نظام الزمن وديمومته وتواتره في القصّة والخطاب بمقارنة زمن الحدث بزمن النص للكشف عن العلاقة القائمة بينهما.

مستوى النظام

يمكننا ان ننطلق في دراستنا لترتيب الزمن من ملاحظة تتعلق بالفارق بين طريقة أولى في ترتيب الأحداث يعتمد القاص فيها المسار الخطي فلا يقدم حدثا ولا يؤخر آخر، وطريقة ثانية يعمد فيها إلى التلاعب بالمسار الزمني للأحداث فيقدم ويؤخّر حسب مشيئته، فلا ترد الأحداث متتالية زمنيا، وإنّما قد تبدأ القصّة من حيث نهايتها، ثم يعود بنا القاص إلى الأحداث السابقة. إنّ الطريقة الأولى خالية أو تكاد من جماليات القصّ لأنّ السارد قد اتبع فيها المسار الخطي للزمن كما تمّ ذلك في الواقع، أما طريقة ترتيب ترتيب البناء الزمني في المثال الثاني فإنّ الراوي انطلق فيها من رؤية فنيّة للزمن خوّلت له التصرّف في

تنظيم الأحداث لا كما وقعت فعلا وإنّما كما نظمها هو في النصّ تنظيما. وهذا الترتيب للزمن من شأنه أن يحدث تنافرا بين ترتيب الأحداث في الأحداث في الحكاية وترتيبها في الخطاب.

وإذا ما كان النوع الأوّل من ترتيب الزمن هو الطاغي على النصوص القديمة فإنّ سعي الراوي إلى إحداث التنافر في النصّ القصصي يظلّ سمة تتميّز بها القصّة والرواية المعاصرتان لكنّ النصوص القديمة لا تخلو من هذا التنافر في الكثير من القصص.

السوابق واللواحق

في إطار التنافر الزمني الذي يسعى الراوي إلى إنشائع إنشاء لغاية جمالية يمكن أن ندرس ما يسمى عند جيرار جينات بالسوابق واللواحق، وهي حالات يتخطى فيها السارد المسار الخطي للزمن فيقدم أحداثا كان من المفروض أن تتأخر ويؤخر أخرى كان بامكان تقديمها، فيخلق مفارقات سرديّة تتيح له إمكانات عديدة للتلاعب بالنظام الزمني . وهذه الإمكانت غير محدّدة من حيث العدد لأن العودة إلى أحداث سابق تجاوزتها مرحلة السرد واستباق الأحداث لمحاصرة نقطة لم يبلغها القصّ عمليتان سرديتان لا يمكن محاصرتهما في أي نوع من القصص لا سيما في الرواية.

لكن لماذا يعمد الرواة لخلق مثل هذا التنافر أثناء ترتيب الزمن؟ وما هي وظيفة هذه الخصيصة الفنيّة؟

تعود اللاحقة بالزمن إلى الوراء فينزاح عن النقطة التي يكون قد بلغها السرد في القص ، أما السابقة فهي نقيض لهذا المسار السردي لأنّها تقوم على قطع عملية السرد في المرحلة التي بلغها السارد في القص لتطال زمنا سيبلغه القاص في مرحلة لا حقة.

وترد بعض اللواحق في القصّة نفسها لسدّ ثغرة في النصّ القصصي، فتكون بمثابة الاستدراك المتأخّر لإسقاط مسبق مثلما نلفي ذلك في قصّة يوسف عندما عمد الثعلبي إلى الحديث عن اختلاف العلماء في تحديد السرقة التي نسبت إلى يوسف فذكروا عديد الأمثلة.

وقد ترد اللاحقة لتذكّر بأحداث ماضية وقع ذكرها في ما سبق من السرد حين يعود الراوي بطريقة صريحة أو ضمنية إلى نقطة زمنيّة سبق للمؤلف أن أوردها مثلما ورد ذلك في قصة النبي يوسف عندما تعرّض الثعلبي إلى مختلف أصناف المحن التي أصابت أهل بيت يعقوب، يقول الثعلبي على لسان النبي يعقوب : "أمّا بعد فإنّا أهل بيت موكل بنا البلاء، فأمّا جدي فابتلي بالنمرود فشدت يداه ورجلاه وألقي في النار، وأما أبي فشدت يداه ورجلاه ووضع السكين على قفاه الذبيح ، ففداه الله بذبح عظيم، أمّا أنا فكان لي ابن وكان أحبّ أولادي إليّ فذهب به إخوته إلى البريّة ثمّ أتوني بقميصه ملطّخا بالدم وقالوا: قد أكله الذئب، فذهبت عيناي من بكائي عليه، ثمّ كان لي ابن آخر وكان أخاه من أمّه، وكنت أتسلى به فذهبوا به، ثمّ رجعوا وقالوا: إنّه سرق وإنّك حبسته لذلك..."

تبدو هذه الحكاية مركبة لأنّها تمثّل في الحقيقة مجموعة من اللواحق إذا هي تتكون من:

لاحقة أولى تحيلنا على قصّة ابراهيم

لاحقة ثانية تحيلنا على قصّة الذبيح

لاحقة ثالثة تحيلنا على قصّة يوسف
- لاحقة رابعة تحيلنا على قصّة بنيامين.

إنّ اللاحقتين الأولى والثانية لا تتعلقان بالقصّة التي يتناولها القاصّ إذ هي تعود إلى قصّة أخرى خارجة عن مدار قصّة يوسف، وقد سبق للمؤلّف أن عرض هذه القصّة أي قصّة ابراهيم في موضع سايق تفصل بينه وبين نقطة السرد قصّة النبي لوط. وليس من الضروري أن تحيل اللاحقة على مقطع أو مقاطع في القصّةنفسها مثلما هو الشأن في الروايات الحديثة لأنّها تحيل في الكثير من قصص الأنبياء على مقاطع سابقة توجد في قصص أخرى. أمّا اللاحقتان الثالثة والرّابعة فإنّهما تحيلان على مواقع محدّدة في قصّة يوسف، وقد سبق للمؤلّف أن أورد هذه المقاطع في ما تقدّم من القصّة.
ويمكننا أن نستخلص أنّ اللواحق يمكن أن توظّف لأغراض عديدة كأن تعطى معلومات عن أحد عناصر القصّة أو تسدّ ثغرة في النصّ القصصي، فيقع استدراك متأخّر لما سكت عنه المؤلّف مؤقّتا في مقاطع سابقة أو تذكّر بأحداث وردت سابقا، لذلك يعود السارد بطريقة صريحة أو ضمنيّة إلى نقطة زمنية تجاوزها المسار السردي.
وتحظى السوابق هي الأخرى بوجود مكثف في قصص الأنبياء، بل إنّ حضورها يتجاوز كميا حضور اللواحق، وهي تكثر خاصّة في حكايات الحلم والرؤيا والتنبّؤ، لأنّ هذا النوع من القصص ينهض على سرد أحداث لم تقع ماضيا ولا حاضرا لأنّها سوف تحدث مستقبلا، وتقترن عادة بنوع معيّن من الأشخاص مثل الأنبياء وأصحاب الكرامات والمنجمين والملوك.

وتؤكّد الدراسات النقديّة الحديثة أنّ السوابق واللواحق تمثّل خرقا للنظام العادي الذي يقوم عليه النصّ، وهو نظام يراعى فيه المسار الخطي للزمن، فتتوالى المعطيات الحكائية وفق تسلسل زمني متصاعد تسير فيه أحداث القصّة سيرا حثيثا نحو نهايتها المرسومة في ذهن السارد، لكنّ هذا الضرب من الحكي لئن كان مهيمنا في القصص الكلاسيكية فإنّ حضوره في النصوص السرديّة المعاصرة يظلّ غير ذي بال لأنّ السرد النمطي المألوف في القصص القديمة ليحدث إرباكا في النظام السردي المألوف.
يذكر جنات إلى أنّ هذا النوع السوابق له وظيفة في نظام الأحداث تتمثّل في خلق حالة انتظار لدى المتقبل. ويؤكّد الباحث نفسه ضرورة التمييز بين هذه السوابق الإنبائية التي ترد بصفة صريحة والفواتح وهي معطيات لا يفهم معناها إلا فيما بعد، وترتبط بفنّ التمهيد القصصي.
ومن الفواتح ما نجد في قصص الغرام والقصص البوليسية من عوارض مثل ذكر احمرار الوجنتين أو الارتباك أو الرعشة التي تحسّ بها شخصيّة ما في النوع الأوّل من القصص، ويمكن لهذه العوارض أن تنبئ بإمكان حصول الحبّ لا حقا أمّا الفواتح في القصص البوليسية فتقوم بدور مؤشرات تمكّن المتقبّل من الاقتراب شيئا فشيئا من حلّ

لغز القصّة، لذلك تظلّ وظائف السوابق بنوعيها إمّا تمهيدية مثلما نجد ذلك في السوابق الفواتح وإمّا إعلانية مثلما هو شأن السوابق الإعلانية.

انطلاقا من هذا التفريع لوظائف السوابق لدى جنات يرى حسن بحراوي في كتابه "بنية الشكل الروائي" أنّ "الاستشراف" يمكن أن يوظّف للتمهيد، ويكون الاستشراف في هذع الحال "مجرّد استباق زمني، الغرض منه التطلّع إلى ماهو متوقّع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهذه هي الوظيفة الأصليّة والأساسيّة للاستشرافات بأنواعها المختلفة. وقد يتّخذ هذا الاستباق صيغة تطلّعات مجرّدة تقوم بها الشخصيّة لمستقبلها الخاص، فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول واستشراف آفاقه"

أما الوظيفة الثانية للاستشراف فتتمثّل في الإعلان "عندما يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق" ويقع التمييز بين هذين الضربين من الوظائف لدى جنات بكون السوابق التمهيديّة تظلّ مجرّد إشارة ضمنيّة إلى حدث آت يشكل بذرة غير دالة لا تكتسب تحقّقها إلا في وقت لاحق وبطريقة استرجاعية، أمّا السوابق افنبائيّة فإنّها تخبر صراحة عمّا سيرد سرده مفصّلا، فتقوم السوابق التمهيديّة على التلميح والسوابق الإنبائيّة على التصريح.

المحاضرة العاشرة

عنوان المحاضرة

بنية الزمن 2

2 - مستوى الديمومة وسرعة الحدث

يتناول هذا المستوى من دراسة زمن الخطاب تحليل ديمومة النص القصصي، ويتمثّل في تحديد العلاقة الرّابطة بين زمن الحكاية، وهو يقاس بالثواني والدقائق والساعات والشهور والأعوام، وطول النصّ القصصي وهو يحدّد بالأسطر والجمل والفقرات والصفحات. وتفضي هذه الدراسة إلى معرفة سرعة السرد وما يمكن أن يطرأ على نظامه من إساع أو إبطاء ويمكن أن يتناول بالبحث في الأنساق التالية:

المسرد المجمل

السرد المضمر أو الإضمار
المتوقف

السرد المجمل

يكون زمن النصّ في هذا الضرب من النسق السردي أقلّ من زمن الحكاية ويتمّ السرد فيه بذكر أيّام أو شهور أو سنواتى من حياة شخصيّة ما دون تفصيل للأفعال أو الأقوال التي تأتيها تلك الشخصيّة.

ومن خصائص هذا النسق السردي أن يتقلّص فيه حجم القصّة على مستوى النصّ بالتخلّي عن مقطع أو أكثر والمرور إلى المقطع الموالي. إن عمليّة الإجمال هذه تتعلّق بمدّة سابقة في زمن الحكاية، وهي عمليّة ينحو فيها الزمن إلى الإسراع بسبب ميل السارد إلى الاختزال متخلّيا عن ذكر التفاصيل والجزئيات التي من شأنها أن تعطّل حركة الزمن.

السرد المضمر أو الإضمار

الإضمار هو الجزء المسقط أو المحذوف من القصّة في النصّ، وهو ضرب من القصّ من شأنه أن يجعل حركة السرد سريعة عندما يسكت السارد عن ذكر مقطع في القصّة أو يشير إلبه مجرّد إشارة بعبارات توحي بالزمن وتدلّ على موضع الإسقاط أو الحذف من قبيل : ومرّت أيّام، وانقضت أعوام... إنّ زمن الحكاية لا يقابله في النصّ المكتوب زمن الخطاب، لذلك يعّف الإضمار بأنّه: "تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصّة وعدم التطرّق إلى ما جرى فيها من وقائع وأحداث" وبمصطلحات تودوروف "فالأمر يتعلّق بالحذف أو الإخفاء كلّما كانت هناك وحدة من زمن القصّة لا تقابلها أيّة وحدة من زمن الحكاية"

أنواع الإضمار أو الحذف

يقسّم السرد الإضماري إلى ثلاثة فروع هي:

1/ الحذف المعلن: وفيه تتحدّد المدّة المحذوفة من النصّ تحديدا دقيقا بالثواني والدقائق والسّاعات والأيّام والأسابيع والشهور والسنوات والقرون.

2/ الحذف الضمني: يقوم هذا النوع من الإسقاط نقيضا للنوع السابق من الحذف لأنّه ينهض يقوم على تحديد المدّة تحديدا عامّا غير دقيق، فتذكر العلامات الزمنية عامة غير محدّدة كأن ترد ألفاظ من نوع "أيام" و"بعض السنين".

3/ الحذف الافتراضي: يعتبر هذا النوع من الحذف خاصّية من خاصيات الرواية المعاصرة، ويتمثّل في تلك البياضات التي تترك بين الفصل والفصل اللاحق عندما يتوقّف القصّ في نهاية فصل ما ولا يستأنف إلا بعد الفصل الموالي. هذا الضرب من الحذف ليس من اليسير التفطّن إليه، إذ ليس هناك من طريقة مؤكّدة لمعرفته سوى افتراض حصوله بالاستناد إلى ماقد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصّة مثل

السكوت عن أحداث فترة من المفترض أنّ الرواية تشملها... أو إغفال الحديث عن جانب شخصيّة ما...

التوقّف

التوقّف ظاهرة فنيّة يقوم فيها السرد على تعطيل الزمن، ويمكن أن نعالج هذه الخصيصة في القصّ من خلال دراسة ظواهر قصصية عديدة وإن رأى النقاد أنّ هذه الحرمة السردية تتوقّف على معالجة تقنيتي الوصف والمشهد لكننا بالعودة إلى النصوص التي نتناول بالتحليل لاحظنا أنّ الزمن يمكن أن يتوقّف في عديد المقاطع القصصية علاوة على تعطّله أثناء مقاطع الوصف والمشهد منها:

1/ الوصف

الوصف

يمرّ القاصّ من مقطع سرديّ إلى آخر وصفيّ تطابقه ديمومة صفر على نطاق زمن الحكاية:

- زمن النص = ساعة / زمن الحكاية = 0

وبهذا الانتقال من مقاطع السرد إلى مقاطع الوصف يتوقّف زمن القصّة وقتيّا، ويشوش المسار السردي في النصّ، فينتقل المتقبّل من حركة سرديّة موظّفة لرصد التتابع الزمني للأحداث إلى تقنية وصفيّة همّها أن ترسم الأشياء المتجاورة والمتباعدة في المكان. إنّ الوصف من شأنه أن يركّز على الأسماء أو المسميات، أمّا السرد فمركّز أساسا عل الأفعال، وإذا ما كان السرد يمثّل إيقاعا منتظما بتتالي مقاطعه فإنّ الوصف يحدث نشازا في هذا النسق الإيقاع للنصّ، لذلك يمكن للمقطع الوصفي أن يمثّل لونا معاكسا يخرج بالنصّ عن رتابة النسق الكتابي.

يميّز جيرار جنات بين وظيفتين متباعدتين للوصف:

- الأولى هي الوظيفة التزيينية الموروثة عن البلاغة القديمة التي كانت تصنّف الوصف ضمن زخرف الخطاب أي باعتباره صورة أسلوبية، وتعتبره بناء على ذلك مجرّد وقفة أو استراحة للسرد، وليس له سوى دور جمالي خالص....
- وأمّا الوظيفة الكبرى الثانية فهي الوظيفة التفسيرية والرمزيّة في آن. وهي تقضي بأن يكون المقطع الوصفي في خدمة القصّة وعنصرا أساسيا في العرض أي أن يكون في الوقت نفسه سببا ونتيجة".

وتبعا لهذا التمييز للوظائف التي قدّمها جنات فإنّه يمكننا القول إن الوصف في النصوص يمكن أن يكون ذا وظيفة قصصية عندما يكون بنية عضوية تخدم السرد والحبكة القصصية، ويمكن أن يوجد مقصودا في حدّ ذاته، ففي الحالة الأولى لا تنقطع السيرورة الزمنية وإنّما تتحرّك في تباطؤ أما في الحالة الثانية فإنّها تتوقّف تماما ولن تتواصل إلاّ بعد الانتهاء من المقطع الوصفيّ.

ويؤتى بالمقاطع الوصفيّة لتنهض بوظائف يمكن أن ندرس اثنتين منها هما تانك اللتان ذكرهما جنات وغيره من النقاد: الوظيفة الأولى هي أن يرد الوصف غاية في ذاته، فلا يسهم في التقدّم بالحركة القصصيّة، ولا تكون له علاقة بالأحداث اللاحقة.

2/ المشهد: زمن الحكاية = زمن الخطاب

ترد المقاطع المشهدية في المرتبة الثانية بعد السرد من حيث كثافة الحضور، إذ لا تخلو أية قصّة من مقطع أو أكثر يدور فيه الحوار بين شخصيتيّن أو أكثر، فحضور المقاطع المشهدية أوفر من المقاطع الوصفية، وهي أطول منها من ناحية ثانية.

والمقطع المشهدي من شأنه أن ينوّع صيغ الخطاب عندما يخرج بالنصّ من الرتابة التي يحدثها الحضور المسترسل للسرد، شأنه في ذلك شأن المقاطع الوصفيّة، وأثره في المسار الزمني أن يحدث تقاربا بين وحدة زمن القصّة ووحدة زمن الخطاب، فيتمّ بذلك ضرب من التساوي بين بين هذين الزمنين. ويتضخّم حجم النصّ القصصي بإيراد الجزئيات والتعبير عن الحركات الصادرة عن الأشخاص المتحاورين، لأنّ المؤلّف في هذه الحال يترك هؤلاء يتكلمون مباشرة دون الالتجاء إلى إلى تلخيص أقوالهم وأفعالهم بواسطة السرد.

3- مستوى التواتر

المقصود بالتواتر مجموعة علاقات التكرار القائمة بين الحكاية والخطاب وقد أشار جنات إلى أربعة ضروب من التواتر هي:

- أن يروى مرة واحدة ما حدث مرّة واحدة: يعدّ هذا النوع من السرد الأكثر استعمالا في القصّ، وهو ذو حضور مكثّف، والزمن فيه لا يتوقّف ولا يتعطّل لأنّ سيرورته تظلّ متواصلة. يسمّى جنات هذا النوع من القص بالقص المفرد.
- أن يروى أكثر من مرّة ما حدث أكثر من مرّة: هو نوع من السرد المفرد يكون فيه تكرار المقاطع في النصّ مطابقا لتكرار الأحداث في الحكاية.
- أن يروى أكثر من مرّة ما حدث مرّة واحدة: هو نوع من السرد يسميه جنات بالسرد المكرّر. وهو يظهر من خلال اعتماد بعض النصوص على التكرار. يتوقّف الزمن في هذا الضرب من السرد عندما يرد الحدث ذاته لأسباب متنوّعة.
- أن يروى مرّة واحدة ما حدث أكثر من مرّة، ويسميه جنات بالسرد المؤلّف، إذ يتكرّر حدث واحد في الحكاية عديد المرّات، لكنّه لا يستقطب من النصّ المكتوب سوى مقطع واحد، ومن العلامات الدالة على هذا النموذج من السرد العبارات التالية: "كل يوم، كلّ أسبوع، كلّ سنة، كان + المضارع.

المحاضرة الحادية عشرة

عنوان المحاضرة

جمالية الفضاء / بنية المكان

عناصر المحاضرة

1- تمهيد

2-المفاهيم: المكان والحيّز والفضاء

3- العلوي/ السفلي

4- المقدس/ الدنيوي

5- العمران/ الفلاة

لم يحظ الفضاء باعتباره بعدا قصصيا باهتمام كبير في المقاربات النقدية المعاصرة ، لذلك لا نجد دراسات مستفيضة في هذا الباب تحاصره وتعالجه على غرار المباحث التي خصّصها أصحابها لبنى قصصية أخرى كالمقطع والوظيفة والشخصية والراوي ...وقد أضحت هذه الآليات الشكلية قوام كلّ دراسة تهتمّ بعلم القصّ وفنّياته في الدراسات الأدبية الغربية والعربية.

والمتأمّل في الدراسات النقدية الحديثة يلاحظ دون عناء عدم تعرّض الكثير منها إلى هذا المبحث في شيء من الإسهاب ، وكأنّ مثل هذه المواضيع ما زالت محلّ بحث وتمحيص ، وممّا يدعم ما ذهبنا إليه ما ورد في المباحث المعاصرة عند تناول أصحابها لمسألة المكان منها « أنّ المباحث المتعلّقة بدراسة الفضاء في الحكي تعتبر حديثة العهد .ومن الجدير بالذكر أنّها لم تتطوّر بعد لتؤلّف نظرية متكاملة عن الفضاء الحكائي ، ممّا يؤكّد أنّها أبحاث لا تزال فعلا في بداية الطريق . ثمّ إنّ الآراء التي نجدها حول هذا الموضوع هي عبارة عن اجتهادات متفرّقة لها قيمتها ، ويمكنها إذا هي تراكمت أن تساعد على بناء تصوّر متكامل حول هذا الموضوع.»(حمد لحميداني، بنية النص السردي).

واهتمّ الباحث عبد الملك مرتاض في البحث الذي خصّصه لتقنيات السرد بهذه المسألة ، وأشار إلى غياب الدراسات العربية التي تهتمّ بالحيّز باعتباره بعدا فنّيا في القصّ ، وذكر أنّه «على الرغم من أهمية الحيّز وجماليته في أيّ عمل سرديّ عموما وفي أيّ عمل روائيّ خصوصا فإنّنا لم نر أحدا من كتّاب العربية ممّن

اشتغلوا بنقد الأدب الروائيّ أو التنظير للكتابة الروائية خصّص فصلا مستقلاّ».(عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية...) ورغم أنّنا لا نشاطر هذا الباحث في ذهب إليه فإنّنا نؤكّد ندرة الدراسات التي عالجت هذا المبحث في الدراسات العربية المعاصرة.

ولمّا كانت بنية الفضاء على أهمّية كبيرة في دراسة البنى القصصية باعتبار الفضاء المكاني حيّزا يتحتّم توفّره ، إذ هو المجرى الذي تقع فيه الأحداث وتتحرّك الفواعل كان لا بدّ من دراسته وتوضيح معالمه .

المفاهيم.

لقد فضّلنا استعمال مصطلح **الفضاء** وأعرضنا عن استعمال **المكان** و **الحيّز** رغم أنّ جلّ الدراسات العربية المعاصرة استعملت المصطلح الأوّل في حين دعا عبد الملك مرتاض إلى التّخلّي عنه وعن مفهوم الفضاء وتعويضهما بمصطلح الحيّز .وقد علّل إيثاره للمصطلح الأخير بقوله: « إنّ مصطلح الفضاءمن منظورنا على الأقلّ قاصر بالقياس إلى الحيّز لأنّ الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ ، بينما الحيّز لدينا ينصرف استعماله إلى النّتوء والوزن والثقل والحجم والشكل ...على حين أنّ المكان نريد أن نقفه في العمل الروائيّ على مفهوم الحيّز الجغرافيّ وحده»(في نظرية الرواية).

إنّ فالتعليل السابق وعيا بالفرق بين المفاهيم الثلاثة المكان والحيز والفضاء ،وخاصّة بين الفضاء والحيّز،

فإذا أحال الأول على الفراغ والخواء فإنّ الثاني دلّ على ما هو محدود شكلا ومساحة ، وإذا توفّر في الأول معنى السعة والامتداد فإنّ في الثاني دلالة الضيق والانحسار .وجميع هذه المعاني محمولة في هذه الألفاظ ، فالحيّز لغة هو الناحية ، جاء في **لسان العرب** قول ابن منظور: «كلّ ناحية على حدة حيّز بتشديد الياء ...وفي الحجيث: حمى حوزة الإسلام أي حدوده ونواحيه ، وفلان مانع لحوزته :لما في حيّزه ، والحوزة فعلة ، منه سمّيت بها الناحية».

أمّا لفظة **فضاء** فتحيل على السعة والامتداد دون أن يكون المكان مرسوما بحدود ،ورد في لسان ابن منظور أنّ «الفضاء المكان الواسع من الأرض ...وقد فضا المكان وأفضى إذا اتّسع ...والفضاء: الساحة وما اتّسع من الأرض، يقال : أفضيت إذا خرجت إلى الفضاء».

إنّ الفضاء يتمحّض للدلالة على السعة والامتداد وعلى ما ليس له شكل محدود وثابت ، لذلك تبدّى أشمل من المكان والحيّز وأوسع منهما .وقد ذهب إلى المعنى نفسه حميد لحميداني عندما قال: « إن العناصر المكوّنة للفضاء إذن هي الأماكن المتفرّقة المتردّدة خلال مسار الحكي ، الفضاء هو كلّ هذه الأشياء ، إنّه يلفّ مجموع الحكي ويحيط به ...إنّ الفضاء في الرواية هو أوسع وأشمل من المكان ، إنّه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثّلة في سيرورة الحكي».(بنية النص السردي).

إنّ المتأمّل في الفصص الديني –وخاصّة كتب قصص الأنبياء – يرى أنّ هذه القصص لا تقف عند ما هو عمران ومبنيّ كالمنازل والغرف والقصور والقرى والمدن ، وإنّما تمتدّ لتشمل فضاءات غير محدودة كالجبل والوادي والصحراء والبحر والسماء بنعيمها وجحيمها ، وهي لا تكتفي برسم الأماكن الواقعية ، وإنّما تتخطّاها لتصف الفضاءات المتخيّلة .وقد درس باشلار في كتابه **جمالية الفضاء** المنزل والبيت والقبو والصناديق والخزائن والأعشاش والأركان والغابة والصحراء والبحر...ومثّلت جميع هذه الأماكن فضاءات مختلفة ، لكلّ واحد منها ما به يتميّز .إنّ جميع ما تقدّم يجعلنا نميل إلى استعمال مصطلح **الفضاء** دون المكان والحيّز.

العلوي/السفلي

عالجت جوليا كريستيفا في كتابها **نصّ الرواية** مسألة الفضاء ، فذكرت أنّ أدباء القرون الوسطى كانو يؤسّسون فضاء تتقابل فيه السماء والأرض ، فتتّخذ تحركات البطل نحوا عموديا بالإضافة إلى المنحى الأفقي ، لذلط يظلّ التعارض بين السماء والأرض من سمات هذا الأدب .وتذكر الباحثة نفسها أنّ هذا التقابل العامّ يمكن أن يتفرّع إلى أمكنة متعارضة أخرى ، ففي السماء تقابل الجنّة النار ،وفي الأرض يتباين الدّير ومكان الخطيئة .

تظلّ السماء في القصص الديني الفضاء المتعالي وقد اكتسبت بعدها الطقسي منذ بداية الخلق ،فهي

في الذهن البشري ،وخاصذة الشعبي ، مركز الكون كلّه :هي الفضاء المطلق ، فيها العرش وفيها الجنّة والنار وفيها سكن الأرواح والملائكة ، منها تنزل وإليها تصعد ،ومنها نزل الوحي على الأنبياء معضودا بالملائكة ليبلّغ الأنبياء الرسالة السماوية النبيلة بأوامرها ونواهيها ، والامتثال لهذه الأوامر والنواهي يكسب صاحبه رضى الله , فيكون الثواب في الأرض بإنزال الماء مدرارا ليكون البعث والحياة في العالم السفلي ويكون نعيم الجنان في الآخرة .أمّا عقاب المخالفين فيكون الجحيم في الآخرة.

ومن الفضاءات القريبة من السماء من حيث التسامي والبعد الرمزي نذكر الجبل , وأمثلته كثيرة في النصوص الدينية مثل طور سيناء وعرفات ...وهذا النوع من الأمكنة يظلّ مشدودا إلى قطبين متنافرين : هو مشدود إلى الأرض بحكم وقوع الجبال عليها وإلى السماء بالارتفاع ...

ويمكن أن ندرس في مجال الفضاء الأماكن الواقعية والأماكن المتخيّلة والمدينة والريف أو المدينة والقرية ..

المقدّس/الدنيوي

لم نعثر على دراسة اهتمّت بموضوع الفضاءات المقدّسة والدنيوية في المباحث العربية المعاصرة إذا ما استثنينا بعض الأعمال التي تمّت في بعض المؤسسات الجامعية ، لذلك

تظلّ هذه المسألة في حاجة أكيدة إلى الحث والتنقيب .أمّا في الدراسات المكتوبة باللسان الأجنبي فإنّنا نقرأ كتاب **بنى المقدّس عند العرب**

ليوسف شلحد ، وقد اعتنى فيه بهذه المسألة في الثقافة العربية الإسلامية ، واستعرض في بداية الفصل السابع منه حضور المكان والزمان المقدّسين في القرآن ، فذكر مكة والكعبة والأشهر الحرم ، وأشار إلى أنّ الأماكن التي تجلّت فيها الآلهة في تاريخ البشرية الغابر صارت معابد أعلن الإنسان القديم فيها عن خضوعه تجاه قوّة تهيمن عليه . ثم انتهى الباحث إلى تعريف المكان المقدّس بأنّه «مساحة من الأرض المعزولة عن العالم اليومي ، يكون دخولها محظورا عادة عن الإنسان لأنّ قوة خفية تجلّت فيها واتّخذتها مقاما». وقد رأى أنّ المكان يقسّم إلى مقدذس ودنيوي تبعا لتجلّيات القوى الخفية أو حضورها فيه .ثمّ درس الأقسام التي يتكوّن منها الفضاء المقدذس فتحدّث عن الكعبة والمعبد والحرم . وعلى الرغم من أهمّية هذا البحث فإنّه يمكن أن نقول إنّ صاحبه لم ينظر إلى الفضاء المقدّس المقام أرضا في علاقته بمثاله في العالم العلوي كما هو شأن مكة والكعبة ، وقد اكتفى بدراسة أمثلة محدودة ، ولم يبيّن عمليات التحويل التي يمرّ بها الفضاء من حالته العادية إلى التقديس ، ومن القداسة إلى الديوي ، ولم يشر إلى أنّ القداسة ليست مطلقة ولا هي ثابتة ، وإنّما هي تتغيّر من عصر إلى آخر ومن ثقافة إلى أخرى ، فالكثير ممّا كان مقدسا قبل الإسلام صار مدنّسا وشركا بعد مجيئه.

العمران والفلاة

عالج قاستون باشلار في الفصل الثامن منمن كتابه **جمالية الفضاء** موضوع الغابة والصحراء والبحر

وذكر أنّ جميع هذه الفضاءات تتّسم بالسعة والامتداد وعدم التناهي ، فالغابة عالم بلا حدود ، وهي تحيل على العظمة المستورة والقداسة والعمق.وتحدّث عن الصحراء فذكر مكوّناتها وامتدادها وإمكان التيه فيها .أمّا البحر فنعته بالامتداد والعمق ، وقال إنّ الغوص في الماء لا يعني أنّنا نحيا وإنّما يعني أنّنا نفكّر ، فأن نغوص في البحر أو أن نتيه في الصحراء يعني أنّنا نغيّر الفضاء .لكنّ الكلام على هذه الفضاءات ارتبط دائما بالتخيّل والذكرى وأحلام اليقظة ، لذلك كانت الأمثلة التي ذكرها باشلار مستمدّة دائما من الأدب الغربي المعاصر وخاصّة من الشعر .

وخصّص جاك لوقوف الباب الثاني من كتابه **المتخيّل في القرون الوسطى** للبحث في المكان والزمان ، ودرس في القسم الأول من هذا الباب ثنائيّ الصحراء/الغابة ، وذكر في

بدايته أنّ الصحراء نهضت بدور مهمّ في الديانات الأوربية الكبرى والآسيوية اليهودية والمسيحية والإسلام .
وقد مثّلت الصحراء في الغالب القيم المضادّة لقيم المدينة ، فشغلت بذلك تاريخ المجتمع وتاريخ الثقافة ، وقال المؤلّف إنّ الأمثلة الثقافية في الغرب في القرون الوسطى ترد أوّلا من الشرق أنّى تكون الصحراء حقيقة جغرافية وتاريخية في آن.فيتأكّد لنا من هذا الرأي أنّ العلاقة بين الدين والصحراء متينة جدّا وأنّ صحراء الشرق تظلّ منبع الأديان التوحيدية الثلاثة .
ويذكر لوقوف أنّ دلالة الصحراء تغيّرت في المسيحية ، فصحراء اليهودية بالنسبة إلى المسيح

هي منطقة قفراء ، وهي ليست متكوّنة من الرمال وإنّما من جبال جدباء ، وهي مكان لا يخلو من أخطار ، إنّها سكنى الأرواح الشرّيرة ...
ولاحظ لوقوف أنّ الصحراء تحوّلت بمرور الزمن إلى مدينة ، فنشأ عن ذلك ما صار يسمّى بالصحراء المدينة ، وتحوّل الدير إلى حيّ صغير وذلك إمّا بإقبال الرهبان على الصحراء وإمّا بتعمير الواحات.
ومقابل الصحراء توجد الغابة والبحر ، ويجمع بين هذه الفضاءات الثلاثة أي الصحراء والغابة والبحر عناصر هي الوحدة والوحشة والحياة الطبيعية والتناقض في الوظائف ، ذلك أنّ كلّ فضاء منها يمكن أن يؤدّي وظيفتين متناقضتين . ويذكر لوقوف أنّ المقدّس ينبغي أن يطلب في الغابة والصحراء ، وأنّ التقابل يتجلّى بوضوح بين الغابة والقصر الممثّل في المدينة وأنّ البحر والغابة يمثّلان معادلين غربيين للصحراء في الشرق.
إنّ الصحراء والغابة والبحر فضاءات تنهض مقابلة للقصر والمدينة ، فالأمكنة الثلاثة الأولى من سماتها أنّ الحياة بها قوامها الطبيعة والوحدة والمقدّس . أمّا الفضاءان الآخران أي المدينة والقصر فالحياة فيهما تقوم على الاجتماع بين الأفراد وعلى الأنس والثقافة وعلى ما هو معتاد ويوميّ . وقد استهوت الفضاءات الثلاثة الأولى الرهبان والقدّيسين فاتّخذوها مستقرّا لهم ....
خاتمة
- إنّ المتأمّل في الدراسات الحديثة والمعاصر لا يجد اهتماما ذا بال بالمكان القصصي الذي تجري فيه الأحداث ، وقد يعزى هذا الأمر إلى الاهتمام بالمكان يتمّ اثناء لاكلام على تقنية الوصف ، وقد تكلّم البنيويون على خاصّية الوصف ضمن دراستهم للزمن.
- يمكن أن يدرس المكان حسب جملة من الثنائيات مثل:
  - الداخل/ الخارج.
  - الطبيعي/ الثقافي.
  - الحركة /السكون .
  - المدينة/ الريف .
  - العمران / الفلاة.

المحاضرةالثانية عشرة

عنوان المحاضرة

الشخصيات

عناصر المحاضرة

1- تمهيد
2- مدرسة التحليل النفسي
3- مدرسة علم الاجتماع
4-الشكلانية والبنيوية
5- تصنيف فيليب هامون
6- تصنيف بروب
7-تصنيف سوريو
8- تصنيف قريماس
9- تصنيف بريمون
10-خاتمة

تمهيد

إنّ دراسة الشخصية لا تخلو من عديد الإشكاليات ، فهي رغم الوضوح الظاهر الذي يبدو منذ الوهلة الأولى ، محاطة بصعوبات عدّة لا مناص من التوقّف عندها لتوضيحها وتبيان المنحى الذي سنسلك في تناولها .ولعلّ أوّل إشكال يمكن أن يعترض متقبّل النصوص القصصية يطرح حول ماهية الشخصيات المتوفّرة فيها: هل هي أشخاص أو هي شخصيات روائية ؟ أو هل يمكن لهذه النصوص أن تكون محتوية على هذين الصنفين من الأشخاص والشخصيات؟

إنّ التمييز بين الشخص والشخصية من شأنه أن يقف بنا عند إشكال يمكن أن نحاصره بطرح السؤال التالي : هل يمكن للنقد الغربي الحديثفي قسمه المتعلّق بالمقولات حول الشخصية أن يكون أداة نتوسّل بها في دراستنا للأدب العربيّ القديم والحديث ؟ أو هل يفلت هذا الأدب من مقولات النقد الغربي الحديث؟ أمّا الإشكال الثاني فيكمن في كيفيم تصنيف الشخصيات لأنّنا سنرى أنّ النقّاد مختلفون في تصنيفهم لها؟

مدرسة التحليل النفسي

اختلفت المدارس النقدية الغربية في معالجتها للشخصية في النص القصصي ، فبعضها يجد علاقة بين النص الأدبي والواقع المادّي الذي نشأ فيه (المرجعية الاجتماعية للنص)، والبعض الآخر ينفي عن النص كلّ ما هو خارج عنه بما في ذلك المبدع نفسه .إنّ مدرسة التحليل النفسي في الأدب تكشف عن علاقة متينة بين المبدع والنص، « فتحليل الشخص الفنّي ، الشخص الوهمي ،وتحديد عوارضه العصابية ، صار يتطابق بمفهوم

هذا النقد مع عوارض مبدع الشخص – الكاتب- بالذات ، فهاملت إذا كان هستيريا فهذا مردّه لتكوين شكسبير العصابي ، وماكبت إذا كان عصابيّا فهذا يعود إلى نفسية شكسبير العصابية».

إنّ الشخص في الأثر الفنّي عند شكسبير مطابق للفنّان الذي ابتدع هذه الشخصية ، ولا يعدو الأثر الفنّي أن يكون محاكاة للواقع وتقليدا له.

مدرسة علم الاجتماع

أمّا مدرسة النقد الاجتماعي فقد أكّدت وجود عناصر خارجة عن النص الأدبي داخل الخلق الفنّي ، وقد أثّرت فيه تأثيرا معيّنا مثل منتج النص والبيئة التي نشأ فيها الأثر كالعوامل الاجتماعية والتاريخية والثقافية والاقتصادية .وقد أسهمت هذه البيئة بعناصرها المختلفة في خلق هذا النصّ بطريقة غير مباشرة نتيجة تأثّر المؤلّف بها.ويمكن للمتلقّي أن يسهم – هو الآخر – في خلق هذا النصّ ، إذ يمكن أن يكون حاضرا في ذهن الباثّ أثناء عملية الخلق الفنّي خاصّة إذا كان الإبداع حكايات أو قصصا تروى أمام المتقبّل فردا كان أو جماعة ، ذلك أنّ « كلّ ظاهرة إنسانية هي من عمل صاحبها الفرد، وتعبّر عن طريقته في التفكير والإحساس .إلاّ أنّ هذه الطريقة لا تكون مستقلّة عن سلوك غيره من الناس ، فلا وجود لها ، ولا يمكن أن نفهمها إلاّ في علاقة صاحبها بغيره».

الشكلانية والبنيوية

لكن من المدارس النقدية الحديثة في الأدب ما رفض مثل هذا التصوّر للشخصية في العمل الفنّي، فللشكلانيين والبنيويين تصوّر مخالف تماما للشخصية في الأثر الفنّي حتّى أنّهم رأوا في تصوّر المدرستين النقديتين السابقتين مغالطة وخلطا أنشأهما النقد الأدبي التقليدي عندما ربط القرّاء والنقّاد الشخصية المتخيّلة في النص المبدع بالشخص باعتباره ذاتا فردية أو جوهرا سيكولوجيّا .ومن المغالطات الأساسية في تصوّر الشخصية ما وصلنا عن طريق « التقليد النقدي القديم الذي عوّدنا على النظر إلى الشخصية كما لو كان خلاصة من التجارب المعاشة أو المنعكسة ، أي مزيجا من افتراضات المؤلّف .وهذا المفهوم هو الذي أدّى في كثير من الأحيان بالقرّاء والنقّاد إلى المطابقة بين المؤلذف والشخصية المتخيّلة خصوصا في روايات ضمير المتكلّم».(بحراوي ، بنية الشكل الروائي).

لقد عزلت المدرسة الشكلانية ثمّ البنيوية الشخصية عن مرجعيتها الواقعية أو التاريخية

عندما نفت وجود أية علاقة بينهما ، فالشخص في الأدب عند البنيويين ليس جوهرا ولا نفسية ، وليس هو إنسان الواقع .والشخصية عنصر ثانويّ في الحكاية يلجأ إليه للربط بين مختلف حلقات الأعمال .إنّ القصّة عند البنيويين « هي قبل كلّ شيء قصّة كلمات مصنوعة من مادّة اللغة ، القصّة هي نصّ خياليّ أداته التعبيرية هي اللغة ، والقصّة أخيرا هي قالب فنّيّ نسج شكله من معين اللغة».(مجلة الفكر العربي المعاصر 1983/32).

إنّ البنيويين يؤكّدون الفوارق بين مبدع القصة وراويها وبين ألفاظ الرواية والأشياء التي تومئ إليها هذه الألفاظ ، لذلك تمّ الفصل بين عالم القصة ودنيا الواقع التي نشأت فيها القصة .وقيمة النصّ الأدبي عند البنيويين لا تكمن في المرجعيات التي يحيل عليها وإنّما في الشكل الذي نسج طبقه ، لذلك تظلّ الشخصية عند هؤلاء مسألة لسانية أساسا إذ لا وجود لها خارج النص لأنّ الراوي والشخصيات كائنات من ورق حسب عبارة بارط .

لذلك ينبغيألاّ نخلط بين راوي القصة وكاتبها في شيء وبين الشخصيات التي تنشأ بواسطة اللغة في الأثر الفنّيّ والأشخاص خارج هذا الأثر.
وقد لاحظ فيليب هامون في **سيميولوجية الشخصية الروائية** الخاط الذي تمّ بين مقولتي الشخصية والشخص ، ورأى في ذلك خروجا عن دقّة التحليل إلى الارتماء في أحضان سيكولوجية مبتذلة تطرح أسئلة تتعلّق بالشخصية في الأثر الفنّي من حيث صلتها بالشخص في واقع الناس المعيش .إنّ الشخصية عند فيليب هامون هي في بداية النص عبارة عن بياض دلالي أو هي علامة فارغة تمتلئ تدريجيّا بتقدّم القارئ في قراءة النص .وهي « باعتبارها مورفيما فارغا ...لا تمتلئ إلاّ في آخر صفحة من النص حيث تتمّ مجمل التحوّلات المتنوّعة التي كانت هذه الشخصية فاعلا فيها وسندا لها»(فيليب هامون)
إنّ مفهوم الشخصية عند الشكلانيين والبنيويين يجعل منها مجالا متّسعا يشمل جميع الفواعل في النص الأدبي ، فالأشياء والعناصر تشكّل عند بروب شخصيات بشكل تامّ.

ويرى هامون أنّ من الشخصيات ما ينتمي إلى المفاهيم مثل الفكر في عمل هيجل، والشركة المجهولة الاسم والسلطة والسهم (بالمفهوم البنكي) ، ويمكن للأشياء أن تكون شخصيات مثل البيضة والدقيق والزبدة والغاز.ومن هذا المنطلق يمكن لأيّ عنصر من العناصر المذكورة في القصة أو الرواية أن يكون شخصية كالمظلّة والشجرة والصخرة والتابوت والعصا والقميص ...إنّ محاصرة الشخصية بهذه الكيفية تظلّ صعبة المنال إذا ما أضحى كلّ شيء في النص الأدبي شخصية بما في ذلك الكلمات والأفكار ، لذلك تعسر دراسة هذا البعد الجمالي ما لم يقسّم العمل الأدبي إلى زمر ذات قواسم مشتركة ، تدرس كل زمرة على حدة بتأكيد النقاط الجامعة بين الفواعل في المجموعة نفسها.
تعد الشخصية من أهمّ عناصر الفعل السردي ، وقد ذهب النقد الغربي الحديث إلى القول إنّ الشخصية لم تعد مقولة بسيكولوجية تحيل على كائن بشري يمكن التأكد من وجوده في واقع الناس ، لذلك لا يقتصر أمرها على الكائنات البشرية ، ولم تعد كذلك مقولة خاصة ،

بالأدب دون غيره ، وإنّما أضحت علامة لغوية يطبّق عليها ما يطبّق على العلامة ، والأهمّ من هذا أنّها أضحت علامة فارغة أو بياضا لا تكتسب قيمتها إلا من خلال انتظامها في نسق مخصوص ، فكانت عند بعض النقّاد الغربيين كائنات من ورق. إنّ النظرة إلى الشخصية بمثل هذه الرؤية تجعلنا نعيد السؤال بإلحاح : إلى أيّ مدى يمكن أن تكون الشخصية في النصوص العربية القديمة علامة لغوية أو كائنات من ورق؟

ولعلّ ما يدعم صعوبة دراسة الشخصية في أيّ نصّ من النصوص الأدبية قديمها والحديث اختلاف الباحثين في تناول هذه المقولة وتباينهم في مسألة تصنيفها تباينا يجعل من الصعب العثور على نقاط لقاء بين هؤلاء الدارسين.

تصنيف الشخصيات

تصنيف فيليب هامون

جاء تصنيف هامون للشخصيات حسب المنوال التالي:

أ- الشخصيات المرجعية: من بينها الشخصيات التاريخية (نابليون في رواية دوماس) والشخصيات الأسطورية (فينوس، زوس...) والشخصيات الاجتماعية (العامل ،الفارس ، المحتال ، البخيل...) هذا الضرب من الشخصيات ذو مرجعية ويحيل على معنى ثابت في الثقافة الأصل ، لذلك يظلّ استيعاب دلالة هذه الشخصيات رهين العودة إلى تلك الثقافة والحث عن تجلّياتها في النص الناشئ على هامشها.

ب- الشخصيات الواصلة:يمثّل هذا النوع من الشخصيات علامة من علامات حضور المؤلّف والقارئ أو من يعوّضهما في النص القصصي .ويمكن لهذه الشخصيات أن تحيل على الكائنات الناطقة باسم المؤلّف والمنشدة في النصوص التراجيدية القديمة والمحاورة السقراطية والشخصيات المرتجلة والرواة والمؤلّفين المتدخّلين والرسّامين والكتّاب

والثرثارين والفنّانين .ويشير هامون إلى عسر الكشف عن هذا الضرب من الشخصيات بسبب تدخّل بعض العناصر المشوّشة أوالمقنّعة التي ترد لتربك الفهم المباشر لمعنى هذه الشخصية أو تلك .

ج- الشخصيات المتكرّرة:من أمثلة هذه الشخصيات تلك المبشرة بخبر أو تلك التي تذيع الدلالات وتؤوّلها ...وتتبدّى هذه الشخصيات في الحلم المنذر بوقوع حدث أو في مشاهد البوح والاعتراف .ويشير هامون إلى أنّ هذا التقسيم لا يمكنه أن يحول دون انتماء الشخصية الواحدة إلى أكثر من نوع من التصنيفات الثلاثة السابقة في الوقت نفسه فبإمكان أيّة شخصية في النص أن تنتمي في الوقت نفسه أو بالتناوب إلى أكثر من واحدة من هذه الفئات الثلاث .

تصنيف بروب

قسّم بروب أثناء دراسته للحكاية العجيبة الشخصيات إلى سبعة مجالات طبقا للوظيفة

التي تؤدّيها ، وقد حدّد هذه المجالات في النقاط التالية:

1- المغتصب.

2- المانح.
3-المساعد.
4- الآمر .
5- البطل.
6- البطل المزيّف.
7- الأميرة.

تصنيف سوريو

ينطلق سوريو في تصنيفه من النصّ المسرحي فيحدّد ست وحدات يسمّيها وظائف درامية .والوظيفة عنده تختلف عن معنى الوظيفة عند بروب، ويقوم تصنيفه على النحو التالي:

1- البطل 2- البطل المضادّ 3- الطّلبة 4-المرسل 5 المرسل إليه 6-المساعد.

تصنيف قريماس

ينهض تصنيف قريماس على ما سمّاه بالنموذج العاملي وهو يتألّف من ستّة عوامل:

1-الفاعل 2- الموضوع 3- المرسل 4- المرسل إليه 5-المعارض 6-المساعد.

تصنيف كلود بريمون

قسّم بريمون الشخصيات إلى نوعين:

1- الشخصيات الفاعلة 2- الشخصيات المنفعلة.

خاتمة

تلك هي أهمّ المستخلصات التي أفضت إليها الدراسات النقدية حول مقولة الشخصية ،وهي في الجملة تنمّ عن الاختلاف في زاوية الرؤية التي من خلالها ينظر إلى الشخصية لكن الثابت فيها جميعا أنّ أصحابها ينظرون إلى الشخصية من خلال وظائفها والأدوار التي تقوم بها لأنّها أضحت عندهم كائنا متخيّلا لا كيانا إنسانيا : إنّها كائنات من ورق.

المحاضرة الثالثة عشرة

عنوان المحاضرة

الراوي

عناصر المحاضرة

1- تمهيد

2-الراوي في الدراسات الغربية

3- وضعية الراوي

4- وظائف الراوي

خاتمة

تمهيد

ينهض كلّ قصّ على السرد ، فالسرد قوام الحكاية والقصة والرواية ، ومتى غابت هذه الخصيصة أوتقلذص حضورها انتقلنا من جنس في الكتابة إلى جنس مخالف لا يمكن أن نطلق عليه اسم القصة أو الحكاية أو الرواية .

ويفترض الحكي وجود مكوّنات لا بدّ من توفّرها حتّى يتمّ فعل القصّ ، من هذه المكوّنات النصية ما ينقل الوقائع أو الأحداث من وضع الحركات الجسدية إلى قالب لغويّ شفويّ أو مكتوب ، به يتمّ فعل الحكي أو القصّ ، هذا المكوّن هو السارد أو الراوي ، وهو يمثّل الأسّ في عملية الرواية ، إذ بانتفائه تنتفي الأطراف الأخرى المشاركة في الفعل السردي ، فصوته يمثّل محور الرواية إذ يمكن ألاّ نسمع صوت المؤلّف إطلاقا ولا صوت الشخصيات ولكن بدون سارد لا توجد رواية .إنّ الراوي حاضر في جميع ضروب القصّ ملحمة وحكاية وأقصوصة ورواية ونادرة.

ميّزت الدراسات الغربية الحديثة الراوي من المؤلّف ، ذلك أنّ الأوّل يظلّ دائما من

من خلق الثاني ومحض خياله ، وهوكائن من ورق، يتوسّل به المبدع في بناء عالمه القصصي دون أن يتماهى معه ، وهو الذي يقوم بفعل القصّ نيابة عنه ، «إنّه ليس المؤلّف الذي عرف بعدأو مازال مجهولا ، إنّما هو دور اختلقه المؤلّف وتبنّاه»حسب عبارة كيسرkayser .لذلك «لا يمكن الخلط بين المؤلّف (المادّي) للقصة وراويها في شيء»حسب عبارة بارط ، فالأوّل كائن خارج النص ، أمّا الثاني فلا وجود له إلاّ داخله ، فهو كائن نصّيّ متخيّل .

الراوي في الدراسات الغربية

إنّ من بين النتائج التي توصّل إليها الباحثون الإنشائيون في دراساتهم للراوي ضرورة عدم الخلط بينه وبين المؤلّف الحقيقي للأثر ، فالراوي شخصية تنتمي إلى العمل الأدبي .أمّا المؤلّف الحقيقي فهو مبدع القصة أو الرواية ، وهو كائن حقيقي يوجد خارج النص ، وهو شخص وليس شخصية قصصية ، عاش حياة مستقلّة خارج النصّ الذي أنتجه في فترة تاريخية محدودة زمنيّا.

وقد صنّف النقّاد الرواة إلى صنفين : صنف الراوي المماهي للمرويّ ، وهوراو له وجود داخل الحكاية التي يسرد ويروي أحداثا تتعلّق به ، وصنف الراوي المفارق للمرويّ ،وهو شخصية تروي أحداثا لا صلة لها بها .

ومن النقاط التي عالجها النقّاد أثناء دراستهم للراوي تلك المتعلّقة بالوظائف التي ينهض بها ، فتحدّث تودوروف – في سمّاه صورة الراوي وصورة القارئ – عن الأدوار التي يقوم بها السارد فذكر ثلاثة ، فالراوي هو الذي يمتلك أوصافا قبل غيره من الشخصيات

رغم أسبقية هذه الأوصاف في زمن القصة ، وهو الذي يكشف عن العملaction lمن زاوية رؤية هذه الشخصية أو تلك أو من زاوية رؤيته هو دون أن يضطرّ إلى الظهور في الأحداث ، وهو أخيرا من يختار إطلاعنا على التغيّر في المواقف من خلال حوار بين شخصيتين أو من خلال الوصف الموضوعيّ .

وأسند جينات خمس وظائف إلى الراوي تحدّث عنها في الفصل الخامس من كتابه **أشكال3**أثناء دراسته لما سمّاه ب **أصوات** ، أولى هذه الوظائف التي ينهض بها السارد هي وظيفة السرد أو الوظيفة السردية ، يقول جينات «يبدو من الغريب لأوّل وهلة أن نسند إلى أيّ سارد مهما يكن دورا آخر غير السردفي حدّ ذاته».فالسارد هو قبل كلّ شيء راو لقصة أو حكاية ، وتتعلّق هذه الوظيفة بالقصة أساسا ، وإذا ما تخلّى الراوي عنها انتهت صفته باعتباره ساردا.

وتقترن الوظيفة الثانية بالنص السردي الذي يعتمده الراوي مرجعا يعود إليه في خطابه

اللغوي الانعكاسي ليسجّل مقاطعه وترابطه وعلاقاته الداخلية ، فالراوي ينهض هنا بالتنظيم الداخلي للنص القصصي ، وقد سمّى جينات هذه الوظيفة ب **وظيفة التنسق**

أمّا الوظيفة الثالثة فمدارها التبليغ ، وهي ترتبط بوضعية السرد ذاته ، وتتعلّق بالمرويّ له الحاضر أو الغائب أو المفترضمن جهة ، وبالراوي نفسه من جهة أخرى، فالسارد هنا يتوجّه إلى المرويّ له من أجل التواصل معه وحتّى محاورته سواء كان المروي له واقعيّا أو متخيّلا .ويناسب هذا العمل وظيفة تذكّر بالوظيفتين الانتباهية والإفهامية عند جاكبسون ، الأولى يسعى الراوي من خلالها إلى معرفة ما إذا تمّ التواصل بينه وبين المرويّ له والثانية إلى التأثير فيه ، ولهذه الوظيفة أهمّية كبرى في أدب الرسائل التي يكون فيها حضور المتقبّل الغائب عنصرا مهيمنا في الخطاب...

ويسمّي جينات الوظيفة الرابعة ب **وظيفة شهادة** ، ويذكر أنّها كثيرة الشبه بالوظيفة الانفعالية عند جاكبسون ،وتتجلّى في المقاطع التي يتوجّه فيها الراوي إلى ذاته، فتحيل

على علاقته بالقصة التي يروي من حيث المشاعر والأخلاق والفكر ، ويمكن لهذه الوظيفة أن تتّخذ شكل شهادة بسيطة ، وهي تتّضح في الجمل التي يذكر فيها الراوي مصدر معلوماته أو درجة الدقّة لذكرياته الخاصّة أو الأحاسيس التي يذكيها فيها مشهد مّا.

وتتجلّى الوظيفة الخامسة من خلال تدخّلات الراوي المباشرة وغير المباشرة تجاه القصة ، ويمكن أن تتّخذ تعليميّا إرشاديّا ، لذلك أطلق عليها جينات اسم **الوظيفة الإيديولوجية** ، وذكر أنّها تتجلّى في أعمال بلزاك ضمن الخطاب التفسيري والمدعوم بأدلّة .

وضعية الراوي

يمكن التمييز بين ضربين من الرواة في ما يتعلّق بالصلة الرابطة بين هؤلاء والحكايات التي يروون : الراوي المفارق للمرويّ والراوي المماهي للمرويّ .

1-الراوي المفارق للمرويّ:

هو راو لا تربطه صلة بالقصة التي يسرد ، فهو هنا غريب عن المرويّ ، والملاحظ أنّ الكثرة المطلقة من الأخبار في التراث العربيّ الإسلامي يحكيها هذا الصنف من الرواة أو الساردين ، السمة الغالبة على السرد في التراث العربي ...

2- الراوي المماهي للمرويّ:

هذا النوع من الرواة متين الصلة بالمروي بسبب وجوده داخل الحكاية التي يروي أحداثها .يقلّ حضور هذه الصيغة السردية في نصوص التراث العربي بينما تكثر أمثلته في كتاب ألف ليلة وليلة عندما تحكي الشخصيات قصصها الخاصة بها.يلفظ هذا السرد باستعمال ضمير المتكلم أنا .

وظائف الراوي

1- وظيفة السرد :

أولى هذه الوظائف هي وظيفة السرد، فوجود الراوي يظلّ رهين ما يروي أو يحكي ، حتى إذا ما انتهت الحكاية أو الخبر الذي يروي انتفى وجوده أو هو مات حسب تعبير تودوروف ، ذلك أنّ القص يعادل الحياة وانتفاءه يساوي الموت.إنّ راو يحمل خبرا يرويه إلى مرويّ له ، وهو يحيا ما دام يروي ، وعندما تنتهي وظيفة السرد هذه يموت أو يقتله الراوي الأخير أي المؤلّف بالانتقال منه إلى غيره من الرواة ، لذلك يتغيّر السارد بتغيّر المسرود.

2- وظيفة تنسيق :

تتمثّل هذه الوظيفة في التنظيم الداخلي للقصة ،يقوم بها الراوي الأخير أي المؤلّف ، فهو الذي يوزّع المقاطع القصصية حسب موقعها من القصة من حيث البداية والوسط والنهاية ، مبوّبا النص حسب هذه الأقسام الكبرى ، وهو الذي يوزّع الأخبار حسب

رواتها مراعيا في ذلك التعاقب على الرواية والتسلسل الزمني من الراوي الأوّل حتى الراوي الأخير وهو الذي يجعل السرد في القصة متداولا بين عدد كبير من الرواة ، فيقطع السرد عن راو ليسنده إلى راو آخر ، وكذا يتواصل السرد من البداية حتى يفضي إلي منتهاه.

وتتمثّل هذه الوظيفة – كذلك- في الربط بين الأخبار من ناحية وبين الأحداث والأخبار من ناحية ثانية عندا يتعلّق الأمر بالأدب الشفوي ، فالقصة قبل التدوين كانت عبارة عن

شتات من أخبار لا رابط بينها ، لذلك يعمد الراوي إلى بناء القصة من جديد مراعيا الترابط بين الأحداث ، ولمّا كانت القصة في المرويّ الشفوي قائمة على التفكّك كان مجهود الراوي موجّها في مرتبة أولى نحو جمع الشتات وتنظيمه حسب ما تقتضيه القصة من تقديم بعض الأخبار وتأخير البعض الآخر . وينبغي أن نذكر أنّ الراوي الأخير أي المؤلّف يعمد إلى التنسيق بين مختلف الأخبار المجموعة لتكوين القصة وذلك

بإضافة بعض الكلمات وأدوات الربط المفقودة في الرواية الشفوية كأدوات الوصل وإضافة بعض الكلمات من نوع قال...قيل...

ومن تجلّيات التنسيق أن يعمد الراوي إلى تأجيل بعض الأحداث بعد الإشارة إليها والتذكير بأحداث سابقة كان قد رواها في مواضع من القصة تقدّمت .إنّ هذه الوظيفة أساسية في السرد ، ولولاها لبقيت الخبار المكوّنة للقصة شتاتا لا يجمع بينها جامع.

3- وظيفة عظة:

تكثر هذه الوظيفة في القصص الديني لأنّ المروي لا يخلو من غاية أو هدف يرمي إليهما الراوي ، ذلك أنّ السارد يحكي ليبلّغ عظة ، ولا يقتصر دوره على الإمتاع والتسلية وإن كان القصص الديني لا يخلو من هذين العنصرين ، لكنّ الغاية الأساسية من القص العظة ذلك أنّ القصّة ليست مجانية وإنّما هي هادفة تسعى إلى إعادة الاعتبار لمجموعة من القيم السامية كانت قد سادت في زمن مّا ، ثمّ وقع التخلّي عنها والتخلّق بأخلاق أخرى.

4- وظيفة الإمتاع:

تبيّن لنا أنّ الوظيفة الأصلية للقصص الديني تكمن في العظة والاعتبار أي في تطهير نفس المرويّ له والسعي به إلى التسامي الروحي بالإقلاع عن المحظور والإقبال على ما يمكن أن يقوّي العلاقة بينه وبين الخالق .وقد نهج كتّاب القصص الديني هذاالمنهج ، لذلك فسح للكثير منهم المجال للقصّ في المساجد .لكنّ الملاحظ أنّ القصّاص في هذا المجال لم يتقيدوا في ما كتبوا بوظيفة العظة وحدها بل تجاوزوا ذلك فعمدوا إلى إمتاع المستمع بنهج أساليب مخصوصة من شأنها أن تشدّ ه إلى القصّ مثل التضمين وسرد المقاطع العجيبة والاستناد إلى التخييل واعتماد صيغة التحويل وهي تتمثّل في إخضاع الراوي بعض الأشياء إلى تعديلات أو تبديلات يدخلها على بعض العناصر فإذا بها تقابلنا بمظهر غير مظهرها المألوف وبطبيعة غير طبيعتها الأصلية ، فتتبدّى في شكل فيه من العجيب الكثير وفيه من نقاط التحوّل ما يشدّ المرويّ له أكثر.

خاتمة

إنّ حضور الرواة في النصوص السردية القديمة والحديثة حضور مكثّف جدّا خاصّة في النصوص العربية القديمة إلى درجة يعسر فيها إحصاؤهم في القصة وأحيانا في الخبر الواحد ، فالقصة عالم عجيب من الرواة ، بروايتهم تبدأ وبحكيهم تنتهي ، ولا يمكننا أن نتصوّر قصّة لا تسند جميع أخبارها إلى عديد الرواة ، ويمكننا أن نسلّم بأنّ هذه القصص

ما كان لها أن تكون لو لم يوجد رواة نقلوا مجموعة الأخبار المكوّن منها هيكل القصة.
إنّ التراث القصصي العربي ينهض في أغلبه على خاصية الرواية قصد التوثيق وتوفير عنصر الصدق في المرويّ ، ومتى كان الأمر كذلك كان لا بدّ من مراعاة هذه الخصيصة في السرد حتى يطمئنّ المرويّ له إلى الراوي والمروي.

المحاضرة الرابعة عشرة

عنوان المحاضرة

المرويّ له

عناصر المحاضرة

1- تمهيد
2 –المروي له في الدراسات الغربية
3 –دراسة برانس للمروي له
4- القارئ المفترض والمروي له
5- علامات المروي له
خاتمة

تمهيد

يمثّل المرويّ له الطرف الأساسي الثاني في فعل القص ، إذ لكلّ كلام منطوق أو مكتوب مخاطب ومخاطب ، والثاني لا يقلّ شأنا عن الأوّل إذ بغيابه يضحي كلام المخاطب من الهذيان أو القول غير المبرّر ، يقول عبد الفتاح كيليطو : « لولا المتلقّي لما كان هناك سرد ولا تأليف».لذلك نجد في مقدّمات بعض المصنّفات وفي العديد من الحكايات أنّ القصّ يتمّ استجابة لرغبة مرويّ له حقيقيّ أو متخيّل مثلما نلفي ذلك في حكايات **كليلة و دمنة** و **ألف ليلة و ليلة** و **مائة ليلة وليلة** و **كتاب التيجان في ملوك حمير** ، وهي مصنّفات نلاحظ فيها بجلاء إسهام المسرود له في إنجاز فعل الحكي.

إنّ حضور المروي له ملازم لحضور الراوي ، فمتى ذكر السارد ذكر معه المستمع أو المتقبّل وإلاّ اختلّ فعل الحكي «إذ بمجرّد يعلن المتكلّم عن نفسه ويتسلّم مقاليد اللغة فإنّه يحضر الآخر أمامه كيفما كانت درجة الحضور التي يمنحها لهذا الآخر .إنّ كلّ تلفّظ هو صراحة أو ضمنا خطاب يستوجب مخاطبا.»

المرويّ له في الدراسات الغربية

ميّز النقد الحديث الراوي من المؤلّف مثلما نبّه إلى عدم الخلط بين المسرود له والقارئ ، إذ ليس بالضرورة أن يكون أحدهما الآخر ، وليس من الحتمية في شيء أن يكون المسرود له كائنا حقيقيا ذا وجود واقعي ، وقد أكّد الإنشائيون ضرورة التفريق بين القارئ والمروي له ، فالأول حقيقي في حين أنّ الثاني تخييليّ .والأوّل كائن يوجد خارج النص ، أمّا وجود الثاني فرهين وجود النص ، إنّه والراوي كائنان نصّيان .إنّ القارئ الحقيقي شخص وليس شخصية ، وهو كائن غير نصّي يعيش حياة مستقلّة خارج الن الموجّه إليه ، لكنّه شخص متعدّد وغير ثابت ، وغير محدّد الملامح لأنّه يتنوّع بتنوّع الزمان الي يقرأ فيه الأثر، ويتلوّن بلون البيئة الثقافية التي يوجد فيها .ويمكن أن نقول إنّ القارئ الحقيقي قرّاء يختلفون باختلاف المكان والزمان ، لذلك تكون لكلّ قارئ قراءته الخاصة للعمل الفنّي ، فتتعدّد قراءات الأثر من شخص إلى آخر ومن عصر إلى عصر تعدّدا يبلغ حدّ التضارب.

ورغم أهمّية المسرود له في فعل القص باعتباره عنصرا أساسيا في عملية الحكي

فإنّه لم يحظ باهتمام كبر من الباحثين ، فعناية النقاد بالسارد لا توازي اهتمامهم بالمسرود له وإن لاحظنا أنّ البحث فيه أخذ يزداد شيئا فشيئا في السنوات الأخيرة من القرن العشرين.

وممّا يؤكّد أنّ الدراسات المتعلّقة بالمروي له لم تكن قد ظهرت قبل سنة 1966 أنّ بارط لمّا كتب مقاله **التحليل البنيوي للقص** سنة 1966 لم يستعمل في ذلك المبحث مفهوم المروي له وإنّما كثر استعماله لمصطلح القارئ موازيا لمفهوم الراوي , واستعمل كذلك مصطلح **المستمع**، وقد تكرّر استعمال لفظ **القارئ** ستّ مرّات ، ووردت كلمة **المستمع** مرة واحدة في الصفحة نفسها .

ويذكر بارط في مقاله السابق أن النظرية الأدبية ما زالت محتشمة جدّا في دراسة القارئ ، ويلاحظ أن علامات الراوي تبدو لأوّل وهلة أكثر تجلّيا وعددا من علامات القارئ .وقد درس في قسم من المقال علامات السارد في حين لم يشر إلى علامات

حضور القارئ في النص.

ويخصّ تودوروف صورة الراوي وصورة القارئ بمحور بالمقال الذي نشر في العدد الثامن من مجلة **تواصل** أكّد فيه أنّ وجود صورة الراوي مرتبطة بوجود صورة القارئ ، فما إن تظهر الصرة الأولى حتى تصحبها الصورة الثانية .وذكر أنّ صورة الراوي لا ترتبط بصورة المؤلّف الحقيقي إلاّ بصلة واهية ، وكذا الشأن بالنسبة إلى صورة القارئ إذ علاقتها بصورة القارئ الحقيقي تكاد تكون منعدمة ، إنّها صورة القارئ المتخيّل .

ويلاحظ في هذا المقال أنّ صاحبه أبرز علامات الراوي ، لكنّه تغافل عن ذكر علامات القارئ المتخيّل ، وما أضافه في هذا الشأن – أي إلى مقال بارط – هو نعته للقارئ بالمتخيل في حين اكتفى بارط بذكر القارئ دون نعت .وممّا يلاحظ أنّ تودوروف لم يستعمل – هو الآخر – مصطلح المروي له وإنّما استعمل مفهوم القارئ ومفهوم القارئ المتخيل .إنّ تلك النصوص النقدية لم يكن مفهوم المروي له قد اتّضح فيها وإن المصطلح

الملازم له ، وهو الراوي ، قد أبرزته تلك النصوص بكلّ جلاء ، لذلك ذكر **جيرالد برانس** أنّ الاستعمال النادر للفظ المرويّ له له دلالته.

إسهام جيرالد برانس في دراسة المروي له

في سنة 1973 ظهر للباحث برانس في العدد 14 من مجلة **الإنشائية** مقال بعنوان **مدخل إلى دراسة المروي له** بيّن فيه بوضوح جليّ الفرق بين المروي له والقارئ الواقعي والقارئ المفترض والقارئ المثالي.

ومن إضافات **برانس**إشاراته إلى علامات المرويّ له وتحديده لخصائصه ووظائفه ' إذ يمكن للنص السردي أن يحمل أمارات معلنة تحيل عليه كوجود كلمات من نوع **القارئ** أو **المستمع** أو **عزيزي** أو **صديقي** أو كأن يشار إلى مهنته وجنسيته أو يصاغ الكلام بضمير المخاطب.

أمّا خصائصه فتتبدّى من خلال معرفته بلسان الراوي ولغته ، فهو عارف بالمعاني المحمولة في الألفاظ وقادر على الاستنتاج وعارف بنحو السرد والقواعد التي يتمّ بها إنشاء أيّ قصة ، لكن معرفته بالمعجم اللغوي ليست مطلقة ، لذلك يتدخّل الراوي أحيانا لتذليل بعض الصعوبات اللفظية.

ويتبيّن من خلال السرد أنّ المروي له يتمتّع بذاكرة قويّة تساعده على تذكّر الأحداث التي أخبر بها والنتائج التي نجمت عنها ، لكنّه يظلّ رغم ذلك تابعا للراوي لا يعرف من الأحداث ومن الشخصيات إلاّ ما أنبئ به .

ثمّ إنّ المروي له لا يملك أية شخصية ولا أية سمة اجتماعية . فلا يمكن أن يقال إنّه طيّب أو شرّير ولا متفائل أو متشائم ولا محافظ أو ثوريّ ، ولا يتلون فهمه للأحداث القصصية بمزاجه ووضعيته الاجتماعية.

وتتلخّص الوظائف التي أسندها برانس إلى المرويّ له في أربع أولاها أن ينهض بدور الوسيط بين الراوي والقرّء ، فيساعد على ضبط الإطار السرديّ وتحديد ملامح السارد من خلال الإشارات التي توجّه إليه ، والثانية إسهامه في إبراز بعض المواضيع بجعلها في محلّ الصدارة .أمّا الوظيفة الثالثة فتتعلّق بتيسير تطوّر الحبكة القصصية ، وهو أخيرا يمثّل حال الأخلاق في الأثر.

القارئ المفترض والمروي له

لا بدّ من التمييز في النصوص السردية بين القارئ المفترض والمرويّ له ، وقد نبّه برانس إلى ضرورة عدم الخلط بينهما إذ هما كائنان مختلفان ، يقول برانس: «كلّ كاتب إذا كان يحكي لأحد غير ذاته ينشئ قصه طبق نوع معيّن من القراء يمنحه خصالا وإمكانات وذوقا حسب اعتقاده في الناس ...هذا القارئ المفترض غالبا ما يكون مختلفا عن القارئ الواقعيّ».

وتتجلّى صورة القارئ المفترض في القصص الواردة في تاريخ الطبري من خلال المقدّمة التي نبّه فيها المتأمّل في كتابه إلى غمكان وجود أساطير في مصنّفه ، لذلك حمّل الكاتب الرواة ما يمكن أن يلاحظه هذا القارئ المفترض من خلل طيّ الكتاب . ومن خلال الإشارات التي التي ذكرها في مقدّمته يمكن أن نتبيّن بعض ملامح القارئ المفترض من ناحية وبعض ملامح سمات الكاتب نفسه من ناحية ثانية ، فالمؤلّف يعتقد أنّ ما يمكن أن يضمّه كتابه من أخبار أسطورية لا يستسيغها هذا القارئ ، لذلك تبدو

صورة الكاتب شبيهة بصورة قارئه المفترض، فكلاهما له موقف تهجينيّ من الأخبار المتخيّلة ، وكذا الشأن لدى مؤلّف **البداية والنهاية** ، فابن كثير يشير في مقدّمة كتابه إلى احتواء مصنّفه على الدخيل من الأديان الخرى ، وقد نبذه القارئ إلى أنّ وجود هذه النصوص له ما يبرّره ، فهي مذكورة إمّا لأنّ الشارع أباح روايتها وإمّا لأنّها موظّفة لأداء العظة والاعتبار.

علامات المرويّ له

للمرويّ له علامات حضور كثيرة تحيل عليه كأن يبيّن المؤلّف طريقة الكتابة ، فيذكر أنّه توخّى الاختصار اثناء معالجة بعض المسائل لأنّها متداولة في مصنّفات أخرى ، يقول صاحب **كتاب التيجان في ملوك حمير** : « والكلام في هذا كثير ، غير أنّنا اختصرنا تأليف هذا الكتاب عن السلف الصالح».

ومن علامات المرويّ له أن تفسّر له بعض الألفاظ ، ويبدو الراوي في هذا الموضع أكثر معرفة منه ، لذلك يعمد إلى تفسير ما جاء في المسرود من عويص اللغة مثل هذا الشاهد الذي أخذناه من **كتاب التيجان...**يقول صاحبه : « وولي أمر بني آدم من إنس ومن الجنّ (شيث) اسم عبراني ، وتفسيره باللسان العربي خلف ...».إنّ الراوي يبدو أكثر معرفة من المروي له ليس في مستوى الأخبار ومحمولاتها فحسب ، وإنّما في مستوى اللسان كذلك .والراوي يبدو فطنا بحاجة المرويّ له إاى عويص الألفاظ ، فيسعى إلى التواصل معه ، لذلك كان عليه أن يذلّل بعض الصعوبات اللغوية التي قد تعطّل عملية التوصل هذه

ومن علامات حضور المرويّ له تلك التعريفات التي يذكرها الراوي ، وهي تعريفات تتعلّق بالكثير من الشخصيات ، فالراوي مدرك شديد الإدراك قصور المرويّ له معرفيا ، لذلك كان يقدّم مثل هذه التعريفات حتّى يمكّنه من التعرّف إلى شخصيات السرد ، فيبدو الراوي مرّة أخرى أوسع معرفة من المرويّ له ، لذلك يمدّه بما هو في حاجة إليه من معطيات حتى يتمكّن من معرفة المسرود ويواصل تتبّع أحداث القصّ .

وقد يعمد الراوي أحيانا إلى تفادي إعادة مقاطع قصصية سبق ذكرها تفاديا للتكرار المملّ وهو فطن بمعرفة المرويّ له لتلك المقاطع ، لذلك يكتفي بمجرّد الإشارة إليها أو الإحالة عليها ، فالراوي في **كتاب التيجان** لا يذكر رؤى ذي القرنين مرة ثانية بعد ان سبق له ذكرها بل يكتفي بالقول له: «ما هي أيها الملك؟ فقصّ عليه جميع ما رأى».ويكتفي الثعلبي في قصصه بالقول: « وقد مضت القصة».إنّ توخّي تقنية الحذف والإضمار يؤكّد بجلاء أنّ الراوي واع بحضور المرويّ له وبعدم غفلته أثناء القص.

خاتمة

لاحظنا أثناء تقديمنا لهذا المحور أهمية المروي له في فعل القصّ باعتباره عنصرا أساسيا فيه ، ورغم هذه الأهمية فإنّه لم يحظ باهتمام ذي بال من الدارسين .وقد لاحظ جيرالد برانس في مقاله المذكور سابقا أنّ الباحثين لم يهتمّوا بالمرويّ له قدر اهتمامهم بالراوي .وقد التبس مفهومه بمفاهيم أخرى قريبة منه كالمتقبّل والقارئ ، لذلك رأى هذا الباحث أنّ المروي له جدير بأن يدرس دراسة معمّقة ، وهي دراسة يسوّغها تنوّع المرويّ لهم في السرد تنوّعا لافتا للانتباه ، وقد ذكر أنّ فيهم الخاضع والمتمرّد والرائع والمثير للسخرية والجاهل بالأحداث والعارف بها.

نتبيّن من خلال معالجة مكوّنات الخطاب السردي أنّ القصّ لا يمكن أن يكون من إنتاج المؤلّف وحده ولا هو من إنشاء الراوي الأول له وإنّما أسهمت في بنائه وصياغته عناصر عديدة منها الراوي والمرويّ له والمؤلّف الذي أنشأ الصياغة النهائية للقصة.وقد كان لكلّ واحد من هذه العناصر أثره في تلوين النص القصصي بطابع خاصّ.