وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف
كلية الآداب والفنون
قسم اللّغة العربيّة

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه

الشعبة: أدب عربيّ
التخصّص: الأدب الجزائري والقضايا النقدية

العنوان:

إشكالية توظيف المصطلح السردي في النقد الجزائري المعاصر

من إعداد الطالبة:
عوادي صليحة

المناقشة بتاريخ ../../..... من قبل اللجنة المكونة من:

الاسم واللقب اسماعيل زغودة	أستاذ محاضر قسم أ	جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف	رئيسا
الاسم واللقب الحاج جغدم	أستاذ محاضر قسم أ	جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف	مقررا
الاسم واللقب آسية متلف	أستاذة محاضرة قسم أ	جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف	ممتحنا
الاسم واللقب عبد الله توام	أستاذ محاضر قسم أ	جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف	ممتحنا
الاسم واللقب عبد الله بوقصة	أستاذ محاضر قسم أ	المركز الجامعي غليزان	ممتحنا
الاسم واللقب سعيد خليفي	أستاذ محاضر قسم أ	المركز الجامعي غليزان	ممتحنا

الموسم الجامعي:
2020/2019

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

إلى التي جاهدت حتى نفِذ الجهد، وتجاهد بالدعاء حتى يَنفذَ العمر

أمـــــي

إلى الذي تجرع مرارة العيش ليذقنا أطيبه

أبـــي . رحمه الله .

إلى سيد المواقف

زوجي محمد

إلى ضوء القمر

ابنتي نورسين

مقـــدمـة

تقوم العملية السردية على جملة من التقنيات المتمثلة في السارد والمسرود والمسرود له، التي من شأنها أن تحقق جمالية المتن الحكائي التي لا يتم بناؤه إلا من خلال الاعتماد عليها من أهمها الأحداث والشخصيات والزمان والمكان إضافة إلى السارد والمسرود له، فقد عرفت هذه التقنيات اهتماما من قبل النقاد في حقل السرديات، هذا الأخير الذي أصبح له أسس ومصطلحات وأعلام ونتاج فكري على مستوى التنظير والتطبيق، فيقوم بدراسة النصوص الأدبية وتحديد عناصرها السردية، ولكن على الرغم من ذلك فلم يسلم هذا الحقل المعرفي المتخصص في مجال النقد السردي مما عرفه النقد الأدبي من أزمة مصطلحية مستْ المستوى المصطلحي والمفاهيمي، فنتج عنها عددٌ هائل من المصطلحات السردية التي كانت نتيجة تلاقح التيارات الغربية والعربية وامتدت إلى النقد الجزائري الذي عرف تذبذبا وتداخلا في المصطلحات.

تهدف هذه الدراسة إلى مكاشفة المصطلح السردي ضمن المدونة النقدية الجزائرية، وهذا من خلال تحديد جملة من المرجعيات الفكرية والثقافية و الإجراءات المعتمدة ضمن الدراسات النقدية، وهذا لا يتأتى إلا من خلال عرض البدايات التأسيسية لعلم السرد، مع الكشف عن الأزمة التي يعرفها النقد السردي على مستوى المصطلح والمفهوم من جهة والتنظير والتطبيق من جهة أخرى.

وقد جاء هذا البحث تلبية لدوافع موضوعية وذاتية؛ فالموضوعية تمثلت في البحث في الدراسات التي تعرضت للمصطلح السردي في النقد الجزائري، وإعطاء أهمية للدراسات التي قدمها كلٌ من رشيد بن مالك والسعيد بوطاجين في مجال النقد السردي، مقارنة بماحظيت به الدراسات التي قدمها كلٌ من عبد الملك مرتاض وعبد الحميد بورايو، أما الدوافع الذاتية فتمثلت في النزوع نحو التوجه النقدي، ومكاشفة الأزمة التي يتخبط فيها المصطلح السردي، ومن خلال هذه الدوافع تشكلت فكرة البحث الذي جاء موسوما بـ **إشكالية توظيف المصطلح السردي في النقد الجزائري المعاصر**.

يثير موضوع المصطلح السردي يثير عديدا من التساؤلات من أهمها؛ ماهو واقع المصطلح السردي ضمن الدراسات النقدية المعاصرة؟ وفيم تتمثل تداعيات أزمة المصطلح السردي في النقد عامة والنقد

الجزائري خاصة؟ ما هو واقع تقنيات السرد من خلال التأرجح بين الجانب التنظيري والتطبيقي؟ وفيم تتمثل المرجعيات الفكرية والثقافية المعتمدة في الوضع المصطلحي والمفاهيمي في النقد الجزائري؟

وبناءً على ذلك اتبعنا الخطة التالية؛ مقدمة وأربعة فصول وخاتمة.

فقد جعلنا من الفصل الأول فصلا تمهيديا موسوما بالسرديات بين الطرح الغربي والتلقي العربي تضمن مفاهيم عامة حول السرد وعلم السرد والتلقي العربي والمغاربي للسرديات، مع الإشارة إلى إشكالية المصطلح السردي واستعمالاته وترجمته في النقد العربي، إضافة إلى جهود النقاد الجزائريين في مجال النقد السردي والمصطلحي مع الإشارة إلى المرجعيات التي عززت حقل السرديات في دراسات النقاد الجزائريين.

في حين تطرقنا من خلال الفصول الثلاثة إلى مكونات البنية السردية(السارد- المسرود- المسرود له)، فقد وسمنا الفصل الثاني بـ مكونات البنية السردية . السارد . المسرود له . طرفا العملية السردية، فحددنا مفهوم المصطلحات انطلاقا من المعاجم المتخصصة، ثم تطرقنا للتموقع المصطلحي في النقد الغربي والتلقي العربي، مع التعرض لمصطلح الرؤية في المعاجم المتخصصة ومفهومها في النقد الغربي والعربي، ثم أحصينا التداخل المصطلحي ضمن المدونة النقدية الجزائرية بين مصطلح السارد والراوي من جهة وتداخل مصطلح المسرود له والمروي له والقارئ والمتلقي والمرسل إليه من جهة أخرى.

وعنونا الفصل الثالث بـ مكونات البنية السردية . الحدث . الشخصية .، فتعرضنا للجانب المفاهيمي والتعدد المصطلحي، في المعاجم المتخصصة، وفصلنا في مفهوم الحدث عند النقاد الغربيين أمثال غريماس ورولان بارت، ومفهومه في النقد العربي تطرقنا لقضية التداخل المصطلحي بين الحدث والفعل والحافز والوظيفة، ومن جانب أخر فصلنا في مفهوم الشخصية في النقد الغربي والعربي، والتداخل بين مصطلح الشخصية والبطل والفاعل والعامل، كما أجرينا إحصاءً للمصطلحات التي تندرج ضمن المدونة النقدية الجزائرية.

أما الفصل الرابع فوسمناه بـ مكونات البنية السردية ـ الزمان ـ المكان ـ فتعرضنا من خلاله لتقنيتين الزمان والمكان، مع عرض للجانب المفاهيمي وتعدد المصطلحات على الصعيد الغربي من حيث تحديد مفهوم الزمن وتقنياته، ومفهومه في النقد العربي، مع الإشارة إلى مفهوم الزمان ومفهوم الرؤية الزمانية عند سعيد يقطين، ومفهوم الزمن الحكائي عند حميد الحمداني، إضافة إلى إحصاء التقنيات التي يشتغل عليها الزمن، ثم فصلنا في مصطلح المكان وتداخله مع مصطلح الفضاء والحيز في النقد الغربي والعربي، إضافة إلى التداخل المصطلحي الذي عرفه مصطلح المكان في المدونة النقدية الجزائرية.

وخاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلنا إليها في كل فصل، إضافة إلى ملحق يتضمن أهم المصطلحات التي وردت في البحث.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على المنهج التحليلي الذي يقوم على تحليل المعطيات والمعارف وتفسيرها، وعززناه بالإجراء الإحصائي الذي نهدف من خلاله إلى إحصاء المصطلحات التي تندرج ضمن حقل السرديات في المدونة النقدية الجزائرية وماعرفته من تداخل واختلاف على المستوى المصطلحي والمفاهيمي.

وقد عرفت هذه الدراسة تناصا معرفيا مع جملة من الدراسات السابقة من أهمها؛ المصطلح السردي في النقد العربي الحديث لأحمد رحيم كريم خفاجي، وإشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ليوسف وغليسي، والترجمة والمصطلح لسعيد بوطاجين، والمصطلح السردي لعبد الملك مرتاض لمصطفى بوجملين.

و من أهم العوائق التي صادفتنا في إعداد هذا البحث اتساع الموضوع واشتماله لفترة زمنية شاسعة، إضافة إلى ضيق الوقت الذي كان حائلا من اجل الإطلاع على كل الدراسات التي لها صلة بالموضوع.

وقد عرف البحث تنوعا في المصادر والمراجع الغاية منها إثراء البحث وتوسعه ومن أهمها الدراسات التي قدمها الناقد عبد الملك مرتاض منها؛ " في نظرية الرواية ـ بحث في تقنيات السرد ـ ، "تحليل

الخطاب السردي"، والدراسات التي قدمها الناقد عبد الحميد بورايو نذكر منها "منطق السرد "، " المسار السردي وتنظيم المحتوى"، والدراسات التي قدمها الناقد رشيد بن مالك منها:" مقدمة في السيميائيات السردية"، والدراسات التي قدمها السعيد بوطاجين نذكر منها:" الترجمة والمصطلح" و"الاشتغال العاملي".

وفي الختام نتوجه بالشكر الجزيل لكل من قدم لنا يد المساعدة من أجل إتمام هذا البحث، وعلى رأسهم الأستاذ المشرف الحاج جغدم، ولأعضاء لجنة المناقشة لتكبدها عناء قراءة هذا البحث، والله ولي التوفيق.

الفصل الأوّل: السرديات بين الطرح الغربي والتلقي العربي

أولا: علم السرد بين الرافد والمحدث

1. مفهوم علم السرد عند الغرب

2. مفهوم السرد في البحث الغربي

3. علاقة السرديات بالشعريات والسيميائيات

ثانيا: تلقي السرديات في النقد العربي

1. رواد السرديات في النقد العربي

2. مفهوم السرد في المعاجم اللغوية والمتخصصة

3. مصطلح السرد في النقد العربي واستعمالاته

4. إشكالية المصطلح السردي وترجمته في النقد السردي

ثالثا:جهود النقاد الجزائريين في مجال السرديات

1. عبد الملك مرتاض

2. عبد الحميد بورايو

3. رشيد بن مالك

4. السعيد بوطاجين

أولا: علم السرد بين الرافد والمحدث:

لكل علم مصطلحاته، وللولوج إليه لابد من تحديد المصطلحات وفهمها، وبهذا عُدَّ"المصطلح أداة من أدوات التفكير العلمي، ووسيلة من وسائل التقدم العلمي والأدبي، وهو قبل ذلك لغة مشتركة، بها يتم التفاهم و التواصل بين الناس عامة، أو على الأقل بين طبقة أو فئة خاصة في مجال محدد من مجالات المعرفة والحياة" [1].

نلمح أن المصطلح هو لغة مشتركة تندرج ضمن تخصص معرفي موحد، من شأنه تسهيل عملية الفهم والتواصل، ومن جانب أخر عُدَّ المصطلح "رمزا وضع بكيفية ما اعتباطية أو اتفاقية بين فئة من المختصين في حقل ما من حقول العلم و المعرفة، فإن هذا الوضع يحتاج إلى الوضوح والدقة، ذلك أن المعاني متفاوتة ومتنوعة فهناك معنى اصطلاحي وآخر استعمالي وثالث معجمي، فالمعنى المصطلحي عرف خاص، لأنه ثمرة اتفاق طائفة معينة في علم ما"[2].

يمكن القول أن المصطلح من الرموز التي وضعت بشكل اعتباطي أو تواضعي، ويجب أن يتميز المصطلح بالدقة والوضوح، باعتبار أن تحديد المعنى يكون متفاوتا وهذا راجع إلى التحديد الاصطلاحي من جهة و التحديد المعجمي من جهة أخرى إضافة إلى تأثير الميدان المعرفي وأراء الطائفة المنتمية له.

وجاء في كتاب التعريفات (الاصطلاح عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما يُنقل عن موضعه الأول، وإخراج اللفظ من معنى لُغوي إلى آخر، لمناسبة بينهما، وقيل الاصطلاح لفظ معين بين قوم معينين"[3]

إن للاصطلاح مكان في التراث البلاغي، فعبد القاهر الجرجاني يرى أن الاصطلاح يقوم على الاتفاق، والجمع بين المعنى اللغوي والاصطلاحي لمناسبة بينهما.

---

[1] محمد عزام،المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، بيروت لبنان، ط1، 2010.ص7.

[2]. المرجع نفسه،ص8.

[3]. الشريف الجرجاني التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1983،1ص122

ويقول مصطفى الشيهابي أيضا "هو لفظ اتفق العلماء على اتخاذه للتعبير عن معنى من المعاني العلمية"[1]، "والمصطلحات لا توجد ارتجالا ولابد في كل مصطلح من وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة كبير كانت أو صغيرة بين مدلولها اللغوي ومدلولها الاصطلاحي"[2]، فالملاحظ من خلال رأي مصطفى الشيهابي تركيزه على أساس الاتفاق بين العلماء في وضع المصطلحات والابتعاد عن الارتجال، كما يؤكد على التداخل والتواشج بين المدلول اللغوي والاصطلاحي.

يذهب علي القاسمي إلى أن المصطلح هو "كل وحدة لغوية دالة مؤلفة من كلمة (مصطلح بسيط) أو كلمات متعددة (مصطلح مركب)وتسمى مفهوما محددا بشكل وحيد الوجهة داخل ميدان ما"[3].

يركز علي القاسمي في قضية المصطلح على الدلالة والتركيب، فيرى أن المصطلح هو عبارة متتالية صوتية ذات مدلول محدد، وحسب ما ذهب إليه هناك المصطلح البسيط والمصطلح المركب، ويأخذ مدلوله من خلال الميدان المعرفي الخاص به.

تنتج العملية الاصطلاحية من خلال امتزاج الأفكار والتصورات ضمن حقل معرفي، فيقول عبد السلام المسدي "مفاتيح العلوم مصطلحاتها، ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى، فهي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به يتميز كل واحد منها عما سواه، وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية"[4].

إن السبيل للولوج إلى علم من العلوم يكون من خلال المصطلحات حسب ما يرى عبد السلام المسدي، فيرى أن المصطلحات جامعة للحقائق المعرفية، فتميز الحقل المعرفي عن بقية الحقول، وبالتالي تكون المصطلحات هي المفتاح لفهم علم من العلوم.

ويذهب يوسف وغليسي إلى تعريف المصطلح بقوله: "علامة لغوية خاصة تقوم على ركنين أساسيين لا سبيل إلى فصل دالها التعبيري عن مدلولها المضموني، أو حدها عن مفهومها، أحدهما

[1] أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2001،ص10.

[2]. المرجع نفسه،ص10

[3]. علي القاسمي، علم المصطلح . أسسه النظرية وتطبيقاته العلمية . مكتبة ناشرون لبنان، لبنان، ط1، 2008،ص 56

[4]. عبد السلام المسدي، مباحث تأسيسية في اللسانيات، مطبعة كويت، 1997، ص.52.

الشكل "forme" أو التسمية "dénomination" والآخر المعنى "sens" أو المفهوم "notion" أو التصور "concept" يوحدهما "التحديد" أو "التعريف" (définition) أي الوصف اللفظي للمتصور الذهني"[1].

يجمع الناقد يوسف وغليسي في قضية المصطلح بين الدال والمدلول، ويصطلح عليه بالشكل والمفهوم، ويشير إلى أنه لا يمكن الفصل بين هاتين الثنائيتين في تحديد المصطلحات ووضعها.

في حين يذهب فاضل ثامر للتخصيص فيتحدث عن المصطلح النقدي بقوله"لقد أدرك الناقد العربي وهو يعيد صياغة منظوره النقدي أن الكثير من الأدوات القديمة قد أصبحت عاجزة عن تلبية احتياجاته النقدية المتزايدة، ومنها المصطلح النقدي التقليدي التراثي،أو المترجم في آن واحد، ولذا فقد راح يبحث عن مصطلح نقدي جديد ويعيد تفعيل أو تشغيل الكثير من المصطلحات النقدية الموروثة أو التقليدية أو حتى المترجمة كما عكف على وضع صياغة للمصطلحات جديدة لم تكن متداولة من قبل، وإفادة في عمله هذا بكل تأكيد من المصطلح الأجنبي الحديث"[2].

من خلال هذا يمكن القول أن المصطلح النقدي حسب ما ذهب إليه فاضل ثامر مرَّ بمرحلتين؛ "فالمرحلة الأولى كانت تقوم على عملية تكديس المصطلح النقدي عن طريق الترجمة و النقل و الوضع، وكان ينهض بهذا العمل مترجمون ومعجميون متخصصون في مختلف فروع المعرفة،في حين ظل الناقد في هذه الأثناء متلقيا ومستهلكا للمصطلح الجديد، في حين أن في المرحلة الثانية دخل الناقد العربي ميدان المصطلح كمترجم أو كمطبق للمناهج النقدية الحديثة ، حيث وجد نفسه أمام إشكاليات برزت من خلال الممارسة النقدية المنهجية، هذا ما دفعه إلى إعادة فحص المصطلح النقدي وتقليبه على أوجهه المختلفة ليفيد منه في منهجه النقدي الجديد .....، فلم يعد الناقد الذي يفحص المصطلحات الأسلوبية والسردية مجرد متلقٍ سلبي لهذه المصطلحات وإنما تحول بدوره إلى صانع مصطلحات وفق أطر شكلية ودلالية جديدة "[3].

---

[1]. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008، ص.28.

[2]. ينظر: فاضل ثامر،المصطلح النقدي بوصفه مدخلا لخطاب جديد،الرافد، الامارات، ع/62، 2002،ص87-88.

[3]. المرجع نفسه، ص88.

إن المصطلح النقدي حسب رأي فاضل ثامر مرَّ بمرحلتين، تكمن المرحلة الأولى في جمع وتكديس المصطلحات وهذا من خلال الترجمة والوضع وغيرها من الآليات المعتمدة في وضع المصطلحات من طرف المعجميون والمتخصصون في الميادين المعرفية المتنوعة، في حين أن المرحلة الثانية عرفت تطبيقا للمناهج النقدية النسقية، مما أعطى للباحث فكرا جديدا، فأصبح يأتي بمصطلحات جديدة ذات بعد شكلي ودلالي.

ويمكن الإشارة أن لثورة الخطاب النقدي أثرا كبيرا في إزاحة المناهج الكلاسكية، حيث يقوم النقد الجديد على أدبية النص وبناءه وطرائق نسجه، ولا يتجلى هذا إلا من خلال إقصاء المنابع السياقية كالنفسية والاجتماعية والتاريخية التي غذت النص وأكسبته الحياة.

من المعلوم أنه في ظل هذا التطور النقدي يجد الناقد نفسه أمام زخم اصطلاحي هائلٍ، ومن أكثر الميادين التي تميزت بهذا الزخم "علم السرد" Narratology ، والذي يظهر أنه يتناول "السرد،أو القص،أو الرواية، أو الحكي"، فقد عُدَّ المصطلح السردي من أكثر المصطلحات النقدية إثارة للجدل، محاولة تحديد نشأته ومفهومه ومجالاته فنجد أن "السرد هو تتابع الماضي على سيرة واحدة، وسرد الحديث و القراءة ومن هذا المنطلق الاشتقاقي أصبح السرد يطلق في الأعمال القصصية على كل ما خالف الحوار، ثم ما يلبث أن تطور مفهوم السرد على أيامنا هذه في الغرب إلى معنى اصطلاحي أهم وأشمل، بحيث أصبح يطلق على النص الحكائي، أو الروائي أو القصصي برمته، فكأنه الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص، أو حتى المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكان السرد نسيجاً من الكلام، ولكن في صورة حكي، ولقد تطور هذا المفهوم مع الكتابات النثرية الجديدة مدعوما بطروح النقد الحداثي، فكانت القصة أقرب الأجناس الأدبية لتمثل هذه التقنية خاصة مع تغيير نظرة كتابها في التعامل مع اللغة، وزمن الحدث، وفضاء الحكي"[1].

يمكن القول أن السرد كان يطلق بصفة عامة على النثر(حديث،قراءة)، ونلمح أن الغرب هم الذين سعوا إلى تطويره وتوسيع أفاقه فأصبح يطلق على النص الحكائي، وهو ما يخالف الحوار، إضافة إلى ذلك فالسرد يتجسد من خلال الطريقة التي يختارها كلٌ من القاص أو الراوي أو حتى المبدع في

[1]. ينظر: عبد القادر شرشار، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الحديث . بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات . دار القصبة، الجزائر، دط، 2009،ص73.

نقل الأحداث إلى المتلقي، ومع تطور الدراسات السردية أصبح جنس القصة من الأجناس التي يتم من خلالها مكاشفة التقنيات التي يقوم عليها المتن الحكائي المتمثلة في اللغة والزمان والفضاء.

. 1. مفهوم علم السرد عند الغرب:

إن انتقال الدراسات النقدية من اللانصية إلى النصية كان كفيلا بظهور حقول معرفية جديدة تعنى بالنص كبنية مغلقة، من بينها السيميائية والشعرية والسرديات أو ما يصطلح عليها بعلم السرد " فقد أقام بنيان هذا العلم مجموعة من الباحثين منهم هردر ولسنج وشليغل ونوفاليس وكولريدج ومالاري، لكي يشهد تحليل الحكي منعطفا جديدا مع الشكلانيين الروس، وخاصة بعدما قام الناقد توماشيفيسكي بالتميز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، وتركيزه على المبنى الحكائي لأنه يعتبره موضوع أبحاث الشكلانيين الروس"[1].

يمكن القول أن علم السرد كان له اهتمام من لدن النقاد الغربيين، وتوسع نطاق البحث فيه مع الدراسات التي قدمها الشكلانيون الروس، على رأسهم توماشفسكي وهذا انطلاقا من تمييزه بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي.

يقوم علم السرد"على دراسة النص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بدال من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه، ولا يتوقف علم السرد عند النصوص الأدبية التي تقوم على عنصر القص إنما يتعدى ذلك إلى الأعمال الفنية من لوحات وأفلام وإيحاءات وصور متحركة وإعلانات ففي كل هذه ثمة قصص تحكى، ويهدف علم السرد إلى استخراج القوانين التي تمنح النص ما يجسده من الدلالات".[2]

الملاحظ أن علم السرد حسب ما يرى الناقد عبد الملك مرتاض يقوم على دراسة النصوص وتحديد أسسها على مستوى الإنتاج والتلقي، ولا يقتصر على الأجناس الأدبية بل يجاوزها إلى الفنون التشكيلية والفنية بما تتضمنه من أفلام وصور المتحركة والإعلانات، كما يعمل علم السرد على تحديد القوانين التي من شأنها أن تمنح النص دلالات متعددة.

---

[1]. سعيد يقطين،تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد . التبئيرالمركز الثقافي العربي،بيروت،ط1989،1،ص29.

[2]. عبد الملك مرتاض،مدخل في قراءة البنيوية، مجلة علامات،النادي الأدبي،ج1998،29،ص17.

علم السرد (Narratology) " ويعد علم السرد أحد تفريعات البنيوية الشكلانية، كما تبلورت في دراسات ليفي ستراوس(Levi Strauss)، ثم تنامي هذا الحقل في أعمال الدارسين البنيويين؛ منهم البلغاري تزيفيتان تودورف (Tzvetan Todorov) الذي يعُده البعض أول من استعمل مصطلح (Narratology)(علم السرد) والفرنسي جوليا غرياس(Julia Grimas)، والأمريكي جيرالند برنس(Gerald prince)، وفي فترة تالية تعرض لتغيرات فرضها دخول تيارات فكرية ونقدية أخرى، إما تحت مظلة ما بعد البنيوية كما في أعمال الفرنسي رولان بارت(Roland Bart)، أو من خلال الماركسية، التي تعرف أحيانا بما بعد الماركسية، كما في أعمال الأمريكي فريدريك جيمسون(Frederick Jameson)"[1].

من خلال المفهوم السابق يمكن القول أن علم السرد كان وليد المناهج النسقية، وهو أحد التفرعات التي تبلورت عن البنيوية الشكلانية، كما يتجلى هذا العلم من خلال الدراسات التي قدمها لفي ستراوس، ثم عرف هذا العلم توسعا من خلال الدراسات التي قام بها البنيويون، على رأسهم تزيفيتان تودوروف، وهو أول من استعمل مصطلح (Narratology)، إضافة إلى أعمال جوليا كريستيفا، جيرالند برنس، ثم توسعت الدراسات في مرحلة ما بعد البنيوية، من خلال أعمال التي قدمها رولان بارت وفريدريك جيمسون.

ويتوسع مفهوم علم السرد حيث "لا يتوقف عند النصوص الأدبية التي تقوم على عنصر القص بمفهومه التقليدي، وإنما يتعدى ذلك إلى أنواع أخرى تتضمن السرد بأشكالٍ مختلفة؛ بل الأعمال الفنية من لوحات وأفلام سينمائية وإيماءات وصور متحركة وكذلك الإعلانات والدعايات وغير ذلك وفي كل هذه ثمة قصص تحكى، وإن لم يكن ذلك بطريقة المعتادة، ويقوم المختص بالسرد باستخراج تلك الحكايات ليستكشف ما تقوم عليه من عناصر، وما ينظم تلك العناصر من أنظمة، فعلم السرد في بحثه هذا يتداخل مع السيمياء أو السيميولوجيا(علم العلامات) الذي يتناول أنظمة العلامات بالنظر إلى أسس دلالتها وكيفية تفسيرنا لها" .[2]

[1]. ينظر: ميجان رويلي،سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي،المغرب، ط3 ،2002،ص174.

[2]المرجع نفسه،ص174.

الملاحظ أن هذا المفهوم يتقاطع مع المفهوم الذي قدمه الناقد عبد الملك مرتاض حيث أن علم السرد لا يتوقف عند النصوص الأدبية التي تقوم على القص التقليدي ،بل يتجاوزها إلى أشكال أخرى كالأعمال التشكيلية و الأفلام السينمائية، والصور المتحركة، والمجال الإعلامي (الدعاية والإعلام) فيقوم المتخصص في مجال السرد بتحديد العناصر السردية التي يقوم عليها هذا العمل، فمن خلال هذا نجد أن علم السرد يتداخل مع السيمياء (السيميولوجيا) أو ما يعرف بعلم العلامات.

وورد أيضا أن "علم السرد، علم القص، علم الرواية (Narratology) معناه؛ دراسة السرد من حيث هو سرد فقط أو فن قص القصة، أي سرد الأحداث".[1]

والملاحظ أن مصطلح (Narratology) عرف العديد من الترجمات منها علم السرد، وعلم القص، وعلم الرواية الذي يقوم على دراسة السرد من حيث هو فن القصص أو سرد الأحداث لكن هذا التعريف يتعارض مع التعريف السابق الذي هو أوسع باعتباره يشتمل جل الفنون التشكيلية والسيمائية على غرار النصوص الأدبية ، لكن نلمح أننا نجد تذبذبا أو ما يمكن أن نسميه اختلاف على صعيد المصطلح والدلالة.

. وورد أيضا في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة أن:[2]

. علم السرد هو علم القصة عند(تودوروف).

. وهو دراسة السرد و البنيات السردية.

. تقنيات خطابية في الرواية.

من خلال ما ورد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة نلاحظ أن علم السرد حسب ما ذهب إليه تزيفيتان تودوروف هو علم القصة فيقوم على دراسة الفن القصصي، إضافة إلى تعريفات أخرى تدل على أن علم السرد يقوم على دراسة البنيات المكونة للعمل السردي، ومن جانب أخر

[1]. محمد عناني،المصطلحات الأدبية الحديثة بدراسة ومعجم إنجليزي عربي . الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان بالقاهرة ط3،2003،ص60.

[2]. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض، تقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1985،ص111.

دراسة تقنيات الخطاب في الرواية، فالملاحظة أن علم السرد يقوم على دراسة النصوص الأدبية ولا يتجاوزها.

وعرف **جرالند برنس(Gerald prince)** علم السرد (نظرية السرد) التي تعد (بنيوية التوجه) وتدرس:[1]

أ. الطبيعة و الشكل والطريقة التي يؤدي بها السرد وظيفته، بغض النظر عن الوسيط التمثيلي، وتحاول أن تصف خصائص (الكفاءة السردية)Narrative compétence، ولا سيما الخصائص المشتركة لجميع أنواع الحكي على مستوى القصة (story)، و السرد narrating وعلاقتهما، وأيضا أوجه الاختلاف بينهما، كما تسعى لتعليل القدرة على انتاجهما وفهمهما، وتزيفيتان تودوروف هو صاحب المصطلح.

ب . دراسة السرد كصيغة لفظية لتمثيل مواقف وأحداث منتظمة تنظيما زمنيا (جرار جينيت) وبهذا المعنى الضيق تستبعد السرديات مستوى القصة في حد ذاته (إنها لا تسعى لصياغة نحو للحكي أو الحبكات مثلا) وتركز بدلا من ذلك على العلاقات الممكنة بين (القصة) و(النص السردي)، و(السرد) و(النص السردي)، و(القصة) و(السرد)، وعلى نحو مخصص تفحص مشكلات الزمن tense والصيغة mood والصوت voice.

جـ دراسة مجموعة معينة من السرود، وفقا لنماذج طورها ما يطلق عليهم السرديون narrativics.

لقد قدم جرالند برنس الدراسة التي يشتغل عليها علم السرد أو ما يعرف بنظرية السرد التي تعد بنيوية التوجه، حيث تركز هذه النظرية على الطريقة التي يؤدي بها السرد عمله، وذلك من خلال الوصف مع التركيز على الخصائص المشتركة للحكي سواء على مستوى السرد أو القص مع تحديد أوجه الاختلاف بينهما، في حين أنه من جانب أخر يركز على السرد ويستبعد القصة؛ حيث عُدَّ السرد صيغة لفظية تسعى إلى تجسيد مواقف وأحداث وفقا لتسلسل زمني معين.

نلمح أن نظرية السرد عند جرالند برنس تقوم على دراسة الطبيعة والشكل والطريقة التي يؤدي بها السرد وظيفته، كما يسعى إلى رصد أوجه الاختلاف والتشابه بين القصة والسرد مبررا العلاقة

[1]. ينظر: جرالند برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريث للنشر والمعلومات،القاهرة ط1، 2003 ،ص 102.

القائمة بينهما، ويشير تزيفيتان تودوروف إلى أن جرالند برنس هو صاحب هذا المصطلح (علم السرد) الذي أعطاه مرادفا أخر وهو نظرية السرد، والملاحظ من القراءة الأولى للمصطلح نلمح أنه يقوم على الجانب التنظيري للسرد الذي يقوم على (الطبيعة والشكل والوظيفة)، في حين أن المبحث الثاني يقوم على دراسة السرد كصيغة لفظية تتجسد في التمثيل وأحداث تتصف بالانتظام زمنيا حسب رأي جيرار جنيت، بهذا يرى جرالند رنس أن مجال السرديات يصبح أضيق لاستبعادها مستوى القصة (من خلال صياغة الحكي والحبكة) وإنما تركز على العلاقة القائمة بين (القصة والنص السردي) و(السرد والنص السردي)، حيث يتطرق من خلال هذه العلاقات إلى تفحص مشكلة الزمن والصيغة والصوت، في حين أن جرالد برنس من خلال المبحث الثالث قام بالوقوف على دراسة مجموعة معينة من السرود اعتمادا على النماذج التي طورها السرديون.

ويضيف جرالند برنس مصطلح أخر وهو "السردية (السادية) narrativity الذي يَعُده مجموعة من الخصائص التي تصف السرد narrative وتميزه عما ليس كذلك (الملامح الشكلية والسياقية التي تجعل السرد سردا)، وتعتمد درجة سادية سرد معين جزئيا على المدى الذي يحقق فيه هذا السرد رغبة المتلقي من خلال تقديم كليات زمنية موجهة مستقبليا من البداية إلى النهاية واستعاديا من النهاية إلى البداية، ويتضمن صراعا يتألف من مواقف وأحداث منفصلة ومحددة وموحية".[1]

كما يركز جرالند برنس على الخصائص التي تميز السرد المتمثلة في الملامح الشكلية والسياقية التي تجعل من السرد سردا، ويصطلح عليها بمصطلح السردية (السادية).

جدير بالتنويه أن "لا أحد قبل تزيفيتان تودوروف أقدم على نحت مصطلح نأخذ مع هذه المفاهيم والتصورات والتحليلات والدراسات صفة (العلم) Narratolgie وقد ورد في المعجم الموسوعي الجديد لعلوم الكلام أن هذا المصطلح كان قد اقترح سنة 1969 من طرف تودوروف ليشير به إلى علم لم يوجد بعد، علم الحكي".[2]

[1]. ينظر:المرجع السابق،ص 132.

[2]. سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، تق:محمد القاضي، دار سحر للنشر، تونس، 2009، ص146

نلمح أن الناقدة سليمة لوكام تشير إلى مصطلح Narrtolgie قد اقترحه تودوروف سنة 1969 وقد ترجمته بعلم الحكي، فنلمح أنها ترجمة جديدة إضافة إلى الترجمات التي ذكرت سابقا(علم السرد، علم القص، علم الرواية) .

فالملاحظ أن مصطلح Narrtology عرف اختلافا في المفهوم في النقد الغربي في حين عرف اختلافا في الترجمة في النقد العربي.

وورد مصطلح السرد في قاموس السرديات بأنه:

1. سرد أو رواية حدث أو أكثر .

2. الخطاب discourse في مقابل القصة story.

3. العلامة الموجودة في السرد التي تقدم النشاط السردي وأصله ووجهته وسياقه (في مقابل المحكي/ المروي)[1].

أورد جرالند برنس في قاموسه جملة من التعريفات لمصطلح السرد تقوم على سرد أو رواية حدث أو أكثر، إضافة إلى ذلك يَعُدُ جرالند برنس الخطاب مقابلا للقصة دون أن يشير إلى أوجه الاختلاف بينهم، ويرى جرالند برنس أن السرد عبارة عن علامة تقدم النشاط السردي أي المقصود به (المحكي أو المروي)، فالملاحظ أن السرد عند جرالد برنس يقوم على نقل أو رواية الحدث الذي يتضمنه المحكي أو المروي، لكن أي يرادف بين الخطاب والقصة فيه نوع من الالتباس .

وورد أيضا بمعنى:

1. خطاب يقدم حدثا أو أكثر، ويتم التميز تقليديا بينه وبين الوصف description والتعليق commentoryسوى أنه كثيرا ما يتم دمجهما فيه.

2. إنتاج حكاية؛ سرد مجموعة من المواقف و الأحداث،(السرد اللاحق) posterior narration يتبع المواقف و الأحداث المروية زمنيا ؛ ويعد هذا النوع من السرد أحد خصائص السرد الكلاسيكي أو التقليدي ، و(السرد المتقدم) anterior narration، وهو السرد الذي

[1]. جرالند برنس، قاموس السرديات،ص 121.

يتقدم الأحداث و المواقف زمنيا، كما في السرد الاستطلاعي (الاستشرافي) التنبؤي predictive narrative، و(السرد الأني)المتزامن simultaneaus narrative، وهو السرد الذي يحدث افتراضا في نفس زمن الأحداث والمواقف المروية .[1]

نلمح من خلال هذا المفهوم الذي أورده جرالند برنس فهو يعزز فكرة الخطاب؛ حيث يرى أن السرد هو خطاب يقدم حدثا أو أكثر، مع تميزه عن الوصف والتعليق، مع الإشارة إلى أنه يدمج بينهم في أحيان كثيرة، ويشير جرالند برنس في مفهوم أخر إلى أن السرد هو إنتاج للحكاية، يتضمن مجموعة من الأحداث والمواقف التي تركز على أهمية الزمن التي تكمن في (السرد اللاحق، السرد المتقدم، السرد الاستشرافي أو التنبوئي، والسرد الأني) مع التفصيل في كل زمن من هذه الأزمنة، فالملاحظ في هذا المفهوم ركز السرد على علاقة السرد بقصية الزمن.

وورد السرد بمعنى الحكي عند جرالد برنس "(كمنتج وسيرورة، موضوع وفعل، بنية وبنينة) المتعلق بحدث حقيقي أو خيالي أو أكثر يقوم بتوصيله واحد أو اثنين من عدد من الرواة لواحد أو اثنين أو عدد من المروي لهم".[2]

من خلال هذا المفهوم يجمع جرالند برنس بين مصطلح السرد والحكي الذي يقوم على إنتاج حدث حقيقي أو متخيل يقوم بتوصيله راو إلى مروي له.

وأورد أيضا في قاموسه أنه عرف كل من دانتو، غريماس، تودوروف: "السرد" أنه يضم موضوعا متصلا وشكل متكاملا ، أما عن وسائط التقديم فهي عديدة ومتنوعة وشفاهية ومكتوبة ولغة العلامة مثلا والصور الساكنة أو المتحركة و الإيماءات أو أي تأليف منظم(...)[3].

من خلال هذا المفهوم نلمح أن جرالند برنس يورد تعريف كل من دانتو وغريماس وتودوروف للسرد فهم يرون أنه يشكل موضوعا متصلا ببعضه، ويقدم بوسائط متعددة قد تكون شفهية وقد تكون مكتوبة، وإما عن طريقة لغة العلامة كصور الساكنة أو المتحركة والإشارات.

---

[1]. ينظر: المرجع السابق ،ص122.

[2]. المرجع نفسه،ص 123.

[3]. المرجع نفسه،ص123.

2 . مفهوم السرد في البحث الغربي:

2. 1 تعريف السرد عند الشكلانيين الروس:

وردت العديد من التعريفات عند الشكلانيين الروس من بينها :

. السرد هو قرين القصة ومعناه الأخبار عن الأحداث، فهو مجرد حكاية تتناول درسا أخلاقيا، وتخبر عن وقائع قامت بها شخصيات غير بشرية .[1]

. السرد هو الإخبار عن حدث موضوعي بالإشارة إليه بأن تنبئ عن تقلباته الأساسية، فيطرح أمامنا الفعل بوصفه شيئا ينجز على مرأى منا .[2]

نلمح أن هذان التعريفان يجمعان بين القصة من حيت مادة القص المكتوبة التي تتضمن أحداث متتابع والخطاب بوصفه طريقة لعرض هذه المادة.

. السرد هو طريقة الراوي الذي يحاول أن يعرفنا على حكاية معينة وذلك من باستعماله كلمات بسيطة وبأسلوب تخيلي يراعي فيه نظام تتابع الأحداث .[3]

يظهر من خلال هذه المفاهيم أن مصطلح السرد عند الشكلانيين الروس لم يعرف مفهوما موحدا؛ فقد ارتبط بالقصة، والإخبار عن الأحداث والوقائع التي تتضمنها الحكاية، ومن جانب أخر نجده مرتبطا بطريقة الراوي الذي يريد الكشف من خلالها عن أحداث الحكاية، ويعتمد في ذلك أسلوبا بسيطا تخيليا؛ ويمكن الإشارة أنه إذا كان السرد مرتبط بطريقة الراوي فيمكن القول بأن الطريقة تختلف من راوٍ إلى أخر.

. الإخبار عن سلسلة متصلة من الحوادث والوقائع المقترنة بتصرفات الشخصية ودوافع أفعالها.[4]

. سلسلة من الحركات، تتم صياغتها وتكتسب تجسيدها المادي في الكلام الفني في تتابع العبارات.[5]

---

[1]. جميل نصيف التكريتي، موسوعة نظرية الأدب،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط1، 1993،ص108.

[2]المرجع نفسه،ص108.

[3]. نظرية المنهج الشكلي . نصوص الشكلانيين الروس، جمع تودوروف، تر:إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت،لبنان،ط1، 1982،ص108.

[4]. جميل نصيف التكريتي، موسوعة نظرية الأدب،ص 480.

[5]المرجع نفسه،ص551.

نلمح أن مصطلح السرد عند أعلام النقد الروسي على أنه الإخبار عن الأحداث التي تتضمن درسا أخلاقيا وشخصياتها تخيلية، ويختلفون في بعض الإضافات من أهمها أن مصطلح السرد مرادف للقصة، والتركيز على الطريقة التي يروي بها الراوي والطريقة تختلف من راو إلى أخر، مع استخدام كلمات بسيطة وأسلوب تخيلي إضافة إلى مراعاة تتابع الأحداث.

2. 2:تعريف السرد عند المدرسة الفرنسية:

. يذهب **فيليب هامون(Filib hamon)** إلى تعريف السرد قائلا:إن السرد يروي أحداثا، وأفعالا في تعاقب المظهر الزمني.[1]

يذهب فيليب هامون إلى أن السرد يقوم على رواية أحداث وأفعال مع التركيز على المظهر الزمني،

. أخذ السرد عند **رولان بارت (Roland bart)**معاني متعددة نورد منها :

. السرد تحمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أو مكتوبة، والصورة ثابتة أو متحركة والإيماء.

. يمكن أن يكون السرد في الأسطورة والحكاية الخرافية، وفي الحكاية على لسان الحيوانات، وفي الخرافة والأقصوصة والملحمة و التاريخ والمأساة و الدراما، والملهاة و اللوحة المرسومة وفي النقش على الزجاج و السينما و الخبر الصحفي التافه و المحادثة.

. السرد لا يعير اهتماما لجودة الأدب ولا لرداءته إنه عالمي عبر تاريخي،عبر ثقافي،إنه موجود في كل مكان تماما كالحياة.[2]

إن السرد قائم في الأسطورة والحكاية كما هو قائم في الكوميديا والتراجيديا، وبديهي أن نقول إنه لقائم أيضا في الرواية و القصة، و القصة القصيرة، بل إننا لنكاد نحسب أنه لا يوجد مكتوب مهما كان جنسه ونوعه يخلو من السرد على نحو ما.

إن هذا الوصف الذي قدمه رولان بارت للمصطلح السردي الذي أخذ عدة مفاهيم، وموجود في اللغة الشفوية منها أو المكتوبة، وموجود في الصورة متحركة كانت أو ثابتة، ويذهب إلى أن السرد يتخلل جلّ الفنون الحكائية بداية من الأسطورة والتراجيديا وصولا إلى القصة و الرواية وغيرها من

[1]. دليلة مرسلي وأخريات، مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، دمشق،ط1، 1985،ص66.

[2]. رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد،تر: حسن البحراوي و أخرين، منشورات اتحاد كتاب المغرب،الرباط،ط2 ،1992، ص09.

الفنون، إذ عدّ رولان بارت السرد موجود في كل مكان فهو لا يعير اهتماما لرداءة الأدب أو جودته.

في حين يذهب **تزيفيتان تودوروف**(**Tzfitan todorov**) هو الأخر إلى تقديم عدة تعريفات للسرد:

أ . إن السرد يقابل الخطاب وعليه فإن ما يهم في العمل الأدبي هو أن يوجد في الخطاب راوي يروي القصة ويوجد أمامه قارئ يتلقاها، فلاتهم الأحداث المروية بقدر ما تهم الطريقة التي يتبعها الراوي في نقلها لنا.[1]

ب . ينظر تودوروف للسرد من حيث هو خطاب، فهو خطاب حقيقي يوجهه الراوي إلى القارئ.[2]

ج . إن السرد ليس تتابع الأفعال بشكل عفوي، وإنما هو تتابع على وفق منطق معين.[3]

د. إن السرد عبارة عن تسلسل أو تداخل مجموعة من المقاطع السردية الصغيرة؛ أي الأحداث والأفعال.[4]

نلمح أن تودوروف يرادف بين مصطلح القصة والخطاب فلا يعير أهمية للأحداث المروية في العمل الأدبي بقدر ما ينوه إلى أهمية الراوي والطريقة التي يروي بها الحدث للقارئ، إذا كان السرد خطابا عند تودوروف فهو يركز على الخطاب الحقيقي الذي يوجهه الراوي إلى القارئ، فكيف يسمي السرد الذي يقوم على الخطاب غير الحقيقي (التخيلي).

تحيل هذه التعريفات التي قدمها تودوروف حول السرد بأنه يعني به الخطاب وهذا من خلال التعريفين (أ. ب) ويعني القصة من خلال (ج . د).

. يعرف **ألخيرداس جوليان غريماس**(**Algirdas julien greimas**) السرد بقوله: الخطاب السردي ذو طبيعة مجازية، تنهض الشخصيات بمهمة إنجاز الأفعال فيه.[5]

---

[1]. تزيفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب،ط2، 1990، ص45.

[2]. تزيفتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ، تر: حسين بيجان،فؤاد صافا،مجلة الأفاق، المغرب، ع/8، 1988،ص19

[3]. رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، ص9.

[4]. المرجع نفسه،ص7.

[5]. ينظر:محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي . قريماس . الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1991، ص35.

نلمح أن الخطاب السردي ذو طبيعة مجازية حيث تكون الشخصيات كفيلة بإنجاز الأفعال المنوطة بها.

. إن السرد أصبح موضوعا مداره ما تنجزه الشخصيات من أفعال، فهو يعتمد على فعل المرسل، أي السارد و المرسل إليه أي المسرود إليه، و العلامات الشكلية المائزة لكل منهما.[1]

نلمح أن مفهوم السرد عند غريماس يتأسس على ما تنجزه الشخصيات من أفعال، فهو يركز على أقطاب العملية السردية المرسل (السارد) و المرسل إليه (المسرود له).

. أما السرد عند **بول ريكور paul ricoeur**: ." هو طريقة القصص الروائي،وإن القصة هي ما يروى، وهما يحددان وجهي اللغة"[2] فالقصة هنا هي مادة السرد الأساس عنده والسرد هو الصياغة الشكلية اللغوية التي تعرض لهذه المادة من المؤلف"[3]، نلمح أن بول ريكور يركز على طريقة قص هذا العمل الروائي مع التركيز على الصياغة الشكلية و اللغوية.

والسرد هو الطرق التي يقدم بها الواقع نفسه للإدراك.[4] وينطوي السرد عند بول ريكور على نمطين:

1. أفق التجربة: وهو أفق يتجه نحو الماضي، ولابد من أن يكتسب صياغة تصويرية معينة، تنقل تتابع الأحداث إلى نظام زمني فعلي.

2. أفق التوقع : وهو الأفق المستقبِلي . بكسر الباء . الذي يعرب به النص السردي بمقتضى تقاليد النوع نفسه، أحلامه وتصوراته، ويوكل للمتلقي أو القارئ مهمة تأويلهما .[5]

يمكن القول أن أفق التوقع عند بول ريكور يقوم على زمن استحضاري للتجارب ماضية وفق صورة تخيلية ضمن نظام زمني معين، في حين نلمح أن أفق التوقع أو مايصطلح عليه الأفق المستقبِلي وهو يركز على المتلقي الذي توكل إليه مهمة تأويل وقراءة هذه الأحداث.

. السرد يقوم على ثلاثة أركان:

أ. وجود قصة.

---

[1]. ينظر: المرجع السابق، ص38

[2]. صباح الجهيم، قضايا الرواية الحديثة،منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي،دمشق،ط1، 1977،ص9.

[3]المرجع نفسه،ص9.

[4]. ديفيد ورد، فلسفة بول ريكور . الوجود والزمان و السرد تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1 ،1999، ص215.

[5]. المرجع نفسه، ص216.

ب . وجود راو لها.

ج . وجود جمهور او متلق مستمع أو قار تروى له.[1]

. السرد هو توحيد الأفعال أو الأحداث في صياغة تصويرية، ويوحد الفاعلين و الأفعال والظروف في حبكة، ثم يوحد العناصر الزمنية بالعناصر اللازمنية ويجمع بينهما، وهو يرادف . السرد . عنده لمعنى الحبكة.[2]

إن السرد عند بور ريكور يتمثل في الطرق التي تعتمد في تقديم الواقع وتأخذ نمطين؛ أفق التجربة المتمثل في التوجه نحو الماضي حيث يأخذ طابع التصوير الذي ينقل من خلاله الأحداث وتتبع طابع الزمن، في حين أن النمط الثاني يأخذ أفق التوقع ويرتبط بالمستقبل حيث يتضمن الأحلام والتخييل والتصورات، ويكون للمتلقي أو القارئ دور التأويل.

وعملية السرد وفق بول ريكور تقوم على ثلاثة أركان تتمثل في القصة والراوي والمستقبل للقصة (سواء كان الجمهور أو القارئ أو المروي له).

الملاحظ أن السرد هو توحيد الأفعال والأحداث، فتأخذ كطابعا تصويريا يقتضي وجود فاعلين ويتسم بصفة الحبكة ذات سلسلة زمنية، ونلاحظ أن بول ريكور يجمع بين السرد والحبكة.

. أما السرد عند **رولان بروفون وريال أونيليه** (**Roland Provon et Real O'Neill**) فيطلقانه على اسم الرواية، ويفهمان السرد بوصفه مقابلا للحبكة، فهو عبارة عن سرد قصة ما تروي أحداثا متتابعة او متسلسلة في الزمن، تتعاقب منذ البداية حتى نهاية معينة .[3]

نلمح أن بروفون وأونيليه في مفهوم السرد يذهبان مذهب بول ريكور من حيث الجمع بين السرد والحبكة، حيث يتمثل في سرد قصة تتضمن أحداثا متتابعة ومتسلسلة في الزمن، تأخذ طابع التعاقب من بدايتها إلى نهايتها.

. **برنارد فاليط (Bernard Vallet)**: فقد عدّ السرد بأنه الطريقة التي يتم بها نقل الواقع (الحقيقي أو خيالي)إلى رواية، وهو أيضا الطريقة التي يدرك بها القارئ هذا الذي وقع "[4].

---

[1]. المرجع السابق، 220.

[2]. ينظر : المرجع نفسه: 228.

[3]. ينظر: رولان بوروفون وريال اونيليه،عالم الرواية، تر: نهاد تكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط1، 1991،ص22.

[4]. ينظر: برنار فاليط، النص الروائي تقنيات ومناهج . تر: رشيد بنحدرو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية،مصر،1999 ص85.

يكمن مفهوم السرد عند برنارد فاليت في الطريقة المعتمدة في نقل الوقائع (سواء كانت حقيقية أم متخيلة)، وأيضا يشير إلى الطريقة التي يتمكن من خلالها القارئ في إدراك الأحداث التي وقعت.

السرد عند جرار جنيت Gérard Genette فقد ورد بمعنى:

أ. عرض الحدث أو متوالية من الأحداث، حقيقية أو خيالية، عرض بواسطة اللغة، وبصفة خاصة بواسطة لغة مكتوبة.[1]

ب . السرد هو المعادل اللفظي لوقائع غير لفظية، وكذلك لوقائع لفظية.[2]

ج . السرد يتضمن عروضا لأفعال وأحداث هي التي تشكل السرد بمعناه الخالص،فهو يرتبط . السرد . بأفعال أو بأحداث ينظر إليها بوصفها مجرد إجراءات مرتبطة بالمظهر الزماني والدرامي.[3]

لا ريب من القول أن السرد عند جرار جنيت يقوم على سلسلة من الأحداث خيالية كانت أم حقيقية، لفظية أو غير لفظية تعرض من خلال استخدام اللغة، وقد ركز جرار جنيت على اللغة المكتوبة، وربط السرد بأفعال وأحداث تحتكم إلى مظهر زماني ودرامي.

في حين نلمح أن جيرار جنيت قدم توصيفا أخر للسرد من خلال كتابه"خطاب الحكاية" و"عودة إلى خطاب الحكاية"فذكر

أ. السرد من حيث هو حكاية (recit)، هذا المعنى هو الأكثر بداهة ومركزية حاليا في الاستعمال الشائع، وهو يدل على المنطوق السردي، أي الخطاب الشفهي أو المكتوب، وهو يتولى إخبارنا بما حدث أو بسلسلة من الأحداث.[4]

ب . السرد من حيث هو مضمون أو محتوى حكاية ما، وهو يدل على سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخيلية التي تشكل موضوع الخطاب.[5]

ج . السرد من حيث هو فعل (Act)وهذا المعنى هو الأكثر قدما،إذ يدل على الحدث، في حين أنه لا يقصد به الحدث الذي يروى وإنما فعل السرد؛أي ان شخصا ما يقوم بسرد حدث ما،فعل

---

[1]. جيرار جنيت، حدود السرد، تر: بن عيسى بوحمالة، مجلة الأفاق، المغرب،ع9/8، 1988،ص55.

[2]. المرجع نفسه،ص58.

[3]. ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وأخرين، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، مصر،ط2، 1997، ص59،60.

[4].. جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية،تر:محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1 ،2000، ص15.

[5]. جيرار جنيت، خطاب الحكاية،ص37

السرد(Narrating Act) ويطلق جيرار جنيت على المعنى مصطلح (Narrating)ويقصد به فعل السرد أو الفعل السردي الذي يقوم به السارد فلا مضمون سردي دون فعل سردي.[1]

نلمح أن المعنى (ج) الذي أورده جيرار جنيت هو الذي أطلق عليه مصطلح السرد(Narration) الذي يرادف عنده (Narrating)، ويقصد به الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب، وهو يتعلق بحضور السارد أو فعل السرد وموقعه من الأحداث المسرودة أو التي يسردها، "فمصطلح (Narrating) يدل على الوضع الذي ينطلق به سارد القصة".[2]

الملاحظ أن مصطلح السرد عند جرار جنيت أخذ ثلاث توجهات؛ تكمن في السرد من حيث هو حكاية وهذا الاستعمال هو الأكثر شيوعا، وهو ما يدل على الخطاب المقدم كتابيا أو شفهيا، حيث يكون بصدد الإخبار عن سلسلة من الأحداث، في حين أن التوجه الأخر فيقيم اعتبارا للسرد من حيث هو مضمون أو محتوى التي تحمله هذه الحكاية، ويجمع بين الأحداث الحقيقية أو المتخيلة التي تكون موضوعا للخطاب، في حين أن التوجه الثالث ينظر إلى السرد من حيث هو فعل، وهذا المفهوم أكثر ضربا في القدم، فهو يدل على الحدث لا من حيث هو الحدث الذي يروى وإنما يقصد به فعل السرد أي الفعل السردي الذي يقوم به السارد.

3.2 . مفهوم السرد عند أعلام المدرسة الأمريكية:

. ورد السرد عند **رونيه ويليك واوستن وارين (Ronnie Willick et Austin Warren**) أنه مرادف (القصة) فهو طريقة تقديم الأحداث المتتابعة في الزمان وفق قوانين العلية عبر راو.[3]

فرني ويليك وواستن وارين يقرنان السرد بالتخييل وورد عندهم مرادفا للقصة التي تقوم على توالي الأحداث التي ترتبط بتسلسل زمني، حيث يخضع هذا الأخير لقوانين العلية.

نلمح أن مصطلح السرد في النقد الأنجلو أمركي أخذ العديد من المفاهيم حيث نلمح أن رونيه وويليك عدا السرد مرادفا للقصة، مع مراعاة الطريقة المعتمدة في تقديم الأحداث المتتابعة وفق سلسلة زمنية معينة.

---

[1]. المرجع السابق،ص 39،40.

[2]ينظر: المرجع نفسه،ص 13،14.

[3]. ينظر: رنيه وليك وواستن وارين،نظرية الأدب تر:محي الدين صبحي،المجلس الأعلى للثقافة و الفنون، دمشق، ط3،دت،ص279.

. يعرف **والاس مارتن(Wallace Martin)** السرد بمايلي :[1]

أ . إن السرد بمعنى الأعم خطاب موجه إلى جمهور أو قارئ.

ب . الكلمات المكتوبة التي تصور أحداث القصة التي تدعى (الخطاب السردي).

ج . العلاقات بين المتكلم/الكاتب (صوت السرد) والجمهور/ القارئ، وكل التغيرات التي يحدثها السارد في مستوى الخطاب.

د هو تقديم محتوى القصة الذي يمكن أن نصدقه.

نلمح أن والاس مارتن قدم مجموعة من المفاهيم لمصطلح السرد، فقد عَدّ السرد هو الخطاب الذي يوجه إلى القارئ، ويرى أيضا أن السرد يكمن في تركيب الكلمات التي تشكل أحداث القصة فيطلق عليها الخطاب السردي، في حين أنه يرى من خلال مفهوم أخر قدمه؛ فالسرد هو العلاقة التي تنشأ بين المتكلم والقارئ ،وكل تغيير يطرأ على الخطاب من طرف السارد، ومن جانب أخر يركز والاس مارتن على تقديم محتوى القصة وإيصاله المتلقي إلى تصديقها.

. وورد السرد عند **جريمي هوثورن (Jeremy Hawthorne)**بمعنى:[2]

أ. الأحداث التي تروى في القصة، و التي توحي بأننا نستطيع رؤية ما يتم وصفه.

ب . الإخبار بما يحدث في القصة عبر الروائي.

ج . السرد ضد العرض(Showing) أو الإظهار و الذي يلائم الأسلوب الدرامي والمسرحي في رؤية الأحداث ممثلة عبر الشخصيات، فالسرد هو الإخبار (Telling) عن الأحداث التي تفعلها الشخصية في النص، ويقترن بالتعليق السردي حول الأحداث والشخصيات.

نلمح أن السرد عند جريمي هوثورن عرف مجموعة من المفاهيم تقوم على اعتبار السرد هو الأحداث ترويها القصة من خلال مبدأ رؤية ما يتم وصفه، ويأخذ مفهوم الإخبار عم يحدث في ثنايا القصة عن طريق الروائي.

---

[1] . ينظر:والاس مارتن،نظريات السرد الحديثة،تر: حياة جاسم محمد، الهيئة العامة للشؤون المطابع الأميرية، القاهرة،ط1، 1998، ص.140. 149.141

[2]. ينظر: جيريمي هوثورن، مدخل لدراسة الرواية، تر: غازي درويش عطية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط1، 1996، ص،73،47.

ونلمح أن جيرمي هوثرون يرى أن السرد مضاد للعرض أو الإظهار اللذان يتلاءمان مع العمل الدرامي المسرحي، فالسرد حسب رأيه هو الإخبار عن الأحداث التي تفعلها الشخصيات في النص فتقترن بالتعليق.

. السرد عند **هنري بليث** (**Henry Blythe**) يكمن في" الحكي مع توالي الوقائع، ويطلب فيه أن تقدم الوقائع للقارئ /المستمع وغيره بفضل مواضع التقديم".[1]

الملاحظ أن السرد عند هنري ليث ورد بمعنى الحكي الذي يقوم على توالي الوقائع التي يتم تقديمها إلى القارئ أو المستمع مع مراعاة مواضع التقديم.

. السرد عند **كريستيان أنجلت هيرمان**(**Christian Angelet Herman**):

يتمثل في" الفعل الذي ينتجُ هذا المحكي، والمحكي هو؛ خطاب شفوي أو مكتوب يعرض حكاية".[2]

نلمح أن السرد عند هيرمان مرادف للفعل الذي يتم إنتاجه من طرف المحكي، وهذا الأخير قد يكون خطابا شفويا أو مكتوبا يتم عرضه من خلال الحكاية.

. السرد عند **جوناثان كيلر** (**Jonathan Keller**) مرادف الخطاب وهو:[3]

أ. تنظيم الحوادث في الحكاية.

ب . النظام الذي تقدم فيه أحداث القصة.

لقد جاء مصطلح السرد عند جوناثان كيلر مرادفا للخطاب، فأخذ مفهومين أولهما يقوم على تنظيم الحوادث ضمن الحكاية، وثانيهما يتضمن النظام الذي يعتمد في تنظيم الحوادث ضمن الحكاية.

---

[1]. هنري بليث، البلاغة و الأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص تر: محمد العمري، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء،ط1 ،1989،ص29.

[2]. المرجع نفسه،ص97.

[3]. ينظر: محمود منقد الهاشمي، القصة و الخطاب في تحليل المسرود،تر: ،مجلة البحرين الثقافية،البحرين، ع/10 ،1996، ص122،126

. **روبرت شولز يمايز (Robert Schulz Lemayez)**بين السرد و القص كما يأتي:

1.القص:[1]

أ. عدّ روبرت شولز القص نوع من السلوك البشري، وهو على وجه الخصوص سلوك محاكاتي أو تمثيلي، توصِل من خلاله الكائنات البشرية ضروبا معينة من الرسائل.

ب. تأخذ كلمة القص عند روبرت شولز معنى واسع حين قال:" إنني أستخدم كلمة القص بمعناها الواسع لكي تتضمن كلا من المسرحيات والقصص بالإضافة غلى بقية أشكال المحاكاة".

ج. يتوقف القص على حضور راوٍ أو وسيط سردي (الممثلين، الكتاب،..) وغياب الأحداث التي تسرد، وتحضر هذه الأحداث كخيالات، ولكنها تغيب كوقائع.

د. القص يكمن في أي إخبار أو رواية لسلسة من الأحداث.

هـ. القص هو عملية أداء أو رواية القصة.

و. القص عند روبرت شولز يقابل القصة من حيث تكونه من سلسلة أحداث تروى بشكل منطقي أو وفق قوانين العلية.

لقد عمد روبرت شولز إلى التميز بين القص والسرد فأخذ القص العديد من المفاهيم منها أن القص هو سلوك بشري يقوم على المحاكاة والتمثيل تهدف السلوكات البشرية من خلاله إيصال رسالة معينة، وتأخذ كلمة القص عند روبرت شولز معنى واسع تشتمل فيه على القصص والمسرحيات وتركز على كل أشكال المحاكاة.

إضافة إلى ذلك فعملية القص عند روبرت شولز تتوقف على حضور راوٍ أو وسيط سردي يشتمل الممثلين أو الكتاب، لكن الملاحظ أن الأحداث التي يتم سردها لا يكون لها حضور إلا كخيالات لكنها تغيب كأحداث واقعية.

ونلاحظ أن القص يأخذ مفهوم الإخبار أو الرواية لسلسلة من الأحداث، ويقوم القص أيضا على مفهوم الأداء أو رواية القصة، ويشير روبرت شولز إلى أن القص يقابل القصة من حيث أنه يتضمن سلسلة من الأحداث تروى بشكل منطقي أو وفق قوانين عليا تحكمها.

2. السرد: [1]

[1]. ينظر:روبرت شولز، السرد والسارديةفي الفلم و القصص،تر: سعيد الغانمي، مجلة الثقافة الأجنبية،بغداد، ع2، 1992، ص67،68،69.

أ. يمكن أن يروى مشافهة أو بدون كتابة، أو تمثله مجموعة من الممثلين أو ممثل واحد، يمثل كمتوالية من الصور البصرية بكلمات أو بغيرها، أو كالصور المتحركة بأصوات وكلام وموسيقى ولغة مكتوبة أو بغيرها .

ب . السرد يرادف الأدبية؛ فهو نوع من الرسائل التي يتم فيها التوكيد على شكل المنطوق أكثر من صفته المرجعية.

ج . ما يميز السرد هو قضية الأسلوب التي تؤدى به الأحداث و الأفعال (أي اللغة).

د. السرد هو التماسك الصوغي لعملية القص.

ه. يمثل السرد النموذج التعبيري و المحتوى الدلالي للقصة .

و. السرد هو عملية بناء و ترتيب الأحداث في القص.

الملاحظ أن السرد عند روبرت شولز يعتمد على الرواية الشفوية التي لا تستند إلى الكتابة، أو يقوم على التمثيل من خلال صورة بصرية تعتمد الكلمات أو الصور المتحركة أو الموسيقى أو اللغة المكتوبة، إضافة إلى ذلك فالسرد يرادف الأدبية الذي يمثل نوع من الرسائل التي تعتمد التركيز على الشكل المنطوق أكثر من التركيز على مرجعيته.

من جانب آخر يركز روبرت شولز في السرد على الأسلوب أو اللغة المعتمدة في نقل الأفعال والأحداث، ويمثل السرد أيضا الصياغة المتماسكة لعملية القص إضافة إلى الجانب التعبيري والمحتوى الدلالي للقصة، وعدّ السرد أيضا عند روبرت هو عملية البناء التي تُعتمد في ترتيب الأحداث أثناء القص.

يمكن القول أنه من خلال ما سلف ذكره أن القص عند روبرت شولز ينماز عن السرد بكونه مفهوما شاملا يتضمن كل ألوان القص المتنوعة (رواية،قصة، مسرحية...)، والسرد أخص من القص كونه يخضع لمجموعة من القوانين والقواعد، وطرائق معينة للتعبير، تنبنى عليها الأحداث، أو عملية القص المتسلسلة في الزمن،فالسرد يمثل الجانب التعبيري لعملية القص.

[1]. ينظر: روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط1، 1994، ص103،104،105.

. ورد السرد عند **رامان سلدن** (**Raman Selden**) مرادفا لمفهوم الحبكة؛ والذي يعني بها الترتيب الفني للأحداث التي تتألف منها القصة.[1]

نلمح أن السرد عند رومان سلدن جاء مرادفا للحبكة التي تحمل مفهوم الترتيب الفني للأحداث التي تتشكل منها القصة.

. وورد السرد عند **شلوميت ريمون كنعان** (**Shlomit Raymond Canaan**)بمعنى:[2]

أ. عملية تواصل تتضمن قصًا كرسالة مرسلة من مرسل إلى متلقٍ.

ب . الطبيعة اللفظية للأداة المستعملة لنقل الرسالة.

ج الأداة المسؤولة عن إنتاج القص ونقله من المؤلف، إلا أن عملية النقل التجريبية أقل ارتباطا بشعرية التخييل القصصي من نظيرتها في النص، فداخل النص يستلزم الفعل راويا تخيليا ينقل القص غلى مروي له تخييلي .

نلمح أن مفهوم السرد عند شلوميت ريمون أخذ العديد من المعاني تقوم على أن السرد هو عملية التواصل التي تتم من خلال إرسال المرسل برسالة إلى المتلقي، وأيضا يكمن السرد في الطبيعة اللفظية التي تعد كأداة لنقل هذه الرسالة، إضافة إلى ذلك عدّ شلوميت ريمون السرد بمثابة الأداة المسؤولة عن إنتاج القص ونقله من المؤلف، وعملية النقل تكون مرتبطة بشعرية التخييل القصصي فيتم هذا الفعل بين راوٍ تخييلي ومروي له تخييلي أيضا.

. السرد (Narrative)**عند جيرالد برنس** (**Gerald Prince**) ورد بمعنى:

أ. تصوير لحوادث وحالات حقيقية أو خيالية في وقت متعاقب.

ب . تصوير حادثتين على الأقل (حقيقية أو خرافية) أو حالات في وقت متعاقب.

الملاحظ أن السرد عند جرالد برنس أخذ معنيين يقومان على تصوير أحداث تجمع بين الحقيقة والخيال والخرافة مع التركيز على خاصية التعاقب في الوقت.

وفي موضع أخر يستعمل جيرالد برنس مصطلحا أخر مرادفا للسرد ؛ يبدو انه اقترضه من جيرار جنيت؛ في حين أنه يختلف مفهومه عن المفهوم الذي وضعه جنيت وهذا المصطلح هو(Narrating) :

---

[1]. رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة،تر:سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1، 1996،ص23.

[2]. ينظر: شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، تر:لحسن أحمامة، التكوين للطباعة والنشر،سوريا ،ط1، 2010 ص 10،11،13.

أ. وهو مجموعة من الإشارات أو العلامات اللغوية التي تؤلف السرد فهو فعالية السرد،وهذه العلامات تمثل الحوادث و الحالات المسرودة[1]، وتهتم بـ:

1. السارد Narrator (الشخص الذي يقوم بسرد القصة).

2المسرود له Narratee (المتلقي الذي تسرد له القصة)

3. فعالية السرد؛ والتي تتعلق بـ: (الشخصيات، الزمان، المكان).

ب . وجود أو موقع السارد من سرده وعلاقة قصه للأحداث نفسها.[2]

جـ سرد الأحداث التي أخذ السارد دوره في حدوثها،فهو كلام السارد على الأحداث سواء شارك فيها أم لم يشارك.[3]

نلمح أن جرالند برنس اقترض مصطلح السرد narrating من جيرار جنيت لكنه يختلف معه في المفهوم حيث ورد هنا المصطلح عند جرالند يرنس بمعنى مجموعة من العلامات والإشارات اللغوية التي يقوم عليها تأليف السرد الذي يتضمن الحوادث والمسرودة وتركز على السارد الذي يقوم بمهمة سرد القصة والمسرود له الذي يتلقى هذه القصة إضافة إلى التركيز على فعالية السرد الذي تضمن (الشخصيات ،الزمان والمكان).

إضافة إلى مفهوم أخر يقوم على التركيز على موقع السارد من عملية السرد وعلاقته بالأحداث التي يقصها، كما يركز على دور السارد في سرد الأحداث سواء كان له دور في حدوثها او لم يشارك فيها .

. هذا المعنى الأخير الذي أورده جرالند برنس حول السرد يلتقي فيه مع جيرار جنيت وشاتمان.

د السرد يحتوي على جزئيين؛ القصة والخطاب، فالقصة تتضمن مساقا زمنيا .[4]

. وقدم جيرالد برنس مصطلحا أخر هو؛ (recit) ويقصد به الأحداث التي حدثت في الماضي، وهي ترادف القصة الخرافية أو الأحداث المسرودة التي حدثت فعلا قبل روايتها عبر السارد،وهي أيضا تمثيل للأحداث التي حدثت والنسخة التي نظمها السارد طبقا لقانون العرض و الإقناع[5].

---

[1] جرالند برنس، المصطلح السردي معجم مصطلحات ،تر:عابد خزندار،المجلس الاعلى للثقافة،ط1 ،2003،ص145

[2]. المرجع السابق،ص145

[3] المرجع نفسه،ص146.

[4]. المرجع نفسه، 146.

[5]. المرجع نفسه، ص147

نلمح أن جرالند برنس جاء بمرادف أخر recit للسرد والتي كان يقصد بها الأحداث التي وقعت في الماضي ،وجاء هذا مرادفا للقصة الخرافية أو الأحداث التي وقعت قبل أن يتم سردها من طرف السارد ،وتضم أيضا تمثيل الأحداث مع التركيز على قانون العرض والقناع.

. السرد عند **سيمور شاتمان** (**Seymour Chatman**) يتضمن قسمين:

أ. (القصة) ترادف Content، و(المحتوى) تقابل Substance .

سلسلة الأحداث التي تتألف من الأفعال والوقائع، و الموجودات التي تتكون من الشخصيات والمحيط أو الإطار والناس والأشياء قبل ان تنتجها شفرة المؤلف الثقافية.[1]

ب . (الخطاب)؛ يرادف Form، (الشكل) يرادف Expression؛ الطريقة المعبرة عن مكونات القصة.[2]

لقد انقسم السرد عند سيمور شاتمان إلى قسمين الأول يكمن في (القصة والمحتوى) التي تتمثل في سلسة من الأحداث، التي تتألف من الأفعال والوقائع والشخصيات والمحيط الذي ينتج عن الشفرة أو المرجعية الثقافية للمؤلف، في حين أن قسم الثاني يتضمن (الخطاب) و(الشكل)وتكمن في الطريقة المعتمد في التعبير عن مكونات القصة .

فالسرد عنده يقابل المستوى الثاني (الخطاب) أي هو شكل مضمون القصة، وهو طرائق التعبير عن محتويات القصة،فالسرد ذو طبيعة ايصالية لمعاني القصة.[3]

الملاحظة أن السرد بوجهه العام جاء مقابلا للقسم الثاني المتمثل في (الخطاب) أي ما يتجسد في شكل مضمون القصة، ويتضمن طرائق التعبير عن المحتويات التي تحملها القصة فهذا يظهر بان السرد يكمن في إيصال معاني القصة .

وعد السرد "مركب تعاقبي مترابط مسؤول عن إنتاج الأحداث السردية، التي هي إحدى مكونات القصة السردية والسرد بدوره له مكونان هما:

---

[1] -Adictionary of Modern Critical Terms ؛ Roger Fowler ، Rontledge Kegan panl،London، Henley and Bosten ،1973p122.

[2]. المرجع نفسه،ص122.

[3]. المرجع نفسه 123.

أ. شكل التعبير وهو بنية التوصيل السردي، وهو مستوى توصيلي لمعاني مكونات القصة،وهو ذو طبيعة مادية مثل؛الكتاب والفلم واللوحة الراقصة.[1]

ب . مادة التعبير؛ وهي المظاهر التي يظهر بها الخطاب (التعبير) مثل الباليه والسينما وغيرها من الأنواع الأدبية.[2]

. وهو الكلام و الأفعال بواسطة السارد؛ووضعه تحت عنوان التعليق (Commentary)؛ أي تعليق السارد على أفعال الشخصيات.[3]

يذهب سيمور شتمان إلى أن السرد مؤثر تركيبي ثقافي، له مسؤولية إنتاج الأحداث السردية التي تمثل إحدى مكونات القصة، والسرد هو الأخر حسب سيمور شاتمان له مكونان يتجسدان من خلال شكل التعبير الذي يمثل بنية التوصيل السردي، وهو توصيل للمعاني المكونة للقصة ويظهر في طبيعته المادية التي تتجسد في الكتاب أو الفيلم أو لوحة فنية...

أما الشكل الثاني فيظهر في مادة التعبير التي تتجسد في الخطاب مثلا السينما، وغيرها من الأنواع الأدبية.لمح بان السرد يأخذ مفهوما أخر عند شاتمان يعتمد على السارد الذي يقوم بالتعليق على الأفعال والأقوال النى تصدر عن الشخصية.

. من خلال الجدول الأتي يتم التميز بين المصطلح Narratingعند كلٍ من جيرار جنيت وجيرالد برنس وسيمور شاتمان:[4]

مصطلح Narrating		
جيرار جنيت	جرالند برنس	سيمور شاتمان
1.الفعل الذي ينتجه السارد 2. موقع السارد من الأحداث.	1. وجود أو موقع الساردمن سرده، أي موقعه من الاحداث نفسها.	1. الكلام و الأفعال التي يخبرنا بها السارد عن شخصيات القصة. 2. يقابل صوت السارد

[1]. المرجع السابق،ص 123

[2]. المرجع نفسه،ص123

[3]. المرجع نفسه،ص123.

[4]. أحمد رحيم كريم خفاجي،المصطلح السردي في النقد العربي الحديث، . رسالة ماجستير . جامعة بابل، العراق، 1423.2003، ص46.

	2سرد الأحداث التي أخذ السارد دوره فيها (كلام السارد على الأحداث التي عاصرها سواء شارك فيها أم لم يشارك).	الصريح في السرد.
3. يرادف المقام السردي،والصيغة،والمسافة.	3. مجموعة العلامات التي تقابل: أالسارد ب المسرود له. ج السرد (الشخصيات، الزمان، المكان)	3. يجعله ضمن التعليق (Commentary)؛أي تعليق السارد على أفعال الشخصيات.
4. معناه الفعل السردي (Narrating of Act)	4. فعالية السرد (Narrating activity)	4. معناه:فعل السرد (Narration Act)

نلاحظ من خلال الجدول أن مصطلحNarrating عند جرالند برنس يأخذ مفهوما أوسع من المفهوم الذي قدمه جيرار جنيت وسيمور شاتمان، فمصطلحNarrating عند جرالند برنس لم يتوقف على السارد فقط وموقعه من الأحداث كسارد لها أو كمشارك فيها وإنما تجاوز ذلك للتأكيد على المسرود له، و المسرود الذي يشتمل العلامات التالية (الشخصيات و الزمان و المكان)ت فيبقى ما قدمه جيرار جنيت وسيمور شاتمان جزء منNarrating عند جرالند برنس.

3. علاقة السرديات بالشعرية والسيميائية:

فقد عدت السرديات "فرع معرفي تحلل مكونات وميكنيزمات المحكي، لكل محكي موضوع؛ إنه يجب أن يحكي عن شيء ما، وهذا الموضوع هو الحكاية؛ هذه الأخيرة يجب أن تنقل إلى المتلقي بواسطة فعل سردي هو السرد، والسرد والحكاية مكونان ضروريان لكل محكي"[1]، فالمحكي؛ "خطاب شفوي أو مكتوب يعرض حكاية، والسرد هو الفعل الذي ينتج هذا المحكي".[2]

الملاحظ أن جيرار جنيت يرى أن السرديات عبارة عن أحد الفروع المعرفية، التي تعمل على تحليل مكونات المحكي، أو ما يسميه بموضوع الحكاية، ويتم إيصال الموضوع إلى المتلقي عن طريق السرد، فيصبح المحكي مكونًا من عنصرين أساسين هما السرد والحكاية، ومن جانب أخر يَعْمد جيرار جنيت إلى تعريف المحكي فيرى أنه يتضمن كل خطاب سواء شوفيا أو مكتوبا.

هناك اتجاهان للسرديات حسب جيرار جنيت؛ "الأول يسمى السيميائيات المعرفية، السردية يمثله؛ بروب، بريمون، غريماس، ويهتم بسردية Narrativitéالحكاية، ولها دور الاهتمام بالوسيلة الحاملة لها . رواية، فيلما، رسومات، مادام نفس الحدث ترجمته بوسائل مختلفة، إنه يدرس مضامين سردية، بهدف إبراز بنياتها العميقة التي تعتبر كونية دون اعتبار للجماعات اللسانية ".[3]

فالتصور الثاني للسرديات "ليس موضوعه الحكاية، ولكن المحكي كصيغة للتمثيل اللفظي للحكاية، وكما يقدم نفسه مباشرة للتحليل، إنه يدرس العلاقات بين المستويات الثلاثة التالية: المحكي، الحكاية، السرد، ويجيب عن الأسئلة من يحكي ماذا؟ إلى أي حد؟ وحسب أي صيغة modalités.[4]

نلحظ أن جيرار جنيت يصنف السرديات إلى اتجاهين، فالتصور الأول يقوم على السيميائيات، حيث تركز على الوسيلة التي يتم من خلالها بثُّ الموضوع، وتكون متمثلة في الرواية أو

---

[1]. جيرار جنيت،واين بوث وأخرين، نظرية السردمن وجهة نظر إلى التبئير، تر:ناجي مصطفى، منشورات الحوار،دار الخطابي للنشر، دار البيضاء، ط1، 1989، ،ص97.

[2]. المرجع نفسه،ص97.

[3]. المرجع نفسه،ص97.

[4]. المرجع نفسه،ص97.

الرسومات وغيرها من الفنون، في حين أن التصور الثاني يقوم على دراسة المحكي، باعتباره تجسيد للصيغة التمثيل اللفظي، مع تحديد العلاقة القائمة بين العناصر التالية: (المحكي . الحكاية . السرد).

يعرفها بول ريكور قائلا:" إذا أردنا أن ندقق في كلامنا فينبغي علينا أن نعد السرديات علم البنيات السردية دون أن نضيع في التميز بين المحكي التاريخي والمحكي التخييلي، بيد أن السرديات وبحسب الاستعمال المعاصر للمصطلح؛ تركز على المجال التخييل، دون إقصاء لبعض الاقحامات في المجال التاريخيIhistoriographié .[1]

يقوم المرتكز الذي يستند عليه بول ريكور " بصرف النظر عن التميز بين المحكي التخيلي والمحكي التاريخي هو البنيات السردية، وهو يلتقي هنا مع العديد من الدارسين الذين لا يجدون حرجا في إلحاق كل البنى السردية بالسرديات دون الاهتمام بالوسيلة الحاملة لها، وحجتهم في ذلك حضور عنصر السردية فيها.[2]

يسعى بول ريكور من خلال طروحاته للتركيز على البنى السردية، وعدم التميز بين المحكي التاريخي والمحكي التخييلي، مع أنه يشير إلى أن السردية تركز على المنحى التخيلي دون إقصاء للجانب التاريخي، ومن جانب أخر يسعى للتركيز على البنى السردية دون الاهتمام بالوسيلة التي يتم من خلالها تبليغ موضوعا لمحكي.

فجوليان غريماس مثلا يرى أن "إعداد نظرية للسردية la narativité تبرر وتؤسس بحق للتحليل السردي بوصفه مجالا لبحوث مكتفية ذاتيا لا تنحصر في تحسين وشكلنة الأنماط السردية المتحصل عليها عن طريق عمليات الوصف المتعددة والمتنوعة فحسب، ولا في نمذجة هذه الأنماط التي تختزلها جميعا وإنما في إقامة بنيات سردية بوصفها هيئة مستقلة داخل الاقتصاد العام للسيميوطيقا[3].

يتجلى أن الطروحات التي قدمها بول ريكور تتطور فيما بعد مع غريماس الذي يؤكد على "السردية بوصفها العنصر المشترك في جميع المحكيات التي تقوم على السرد، وهو ذات الانشغال الذي

---

[1]. paul riceaur 'tempsot et récit il edions du seuil paris 1984 p.13.

[2]. سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي،ص148.

[3]. J.Greimas، du sens. Essais Sémiotiques، Editions du seuil . paris 1970.p159.

أفصحت عنه **جماعة أنتروفورز Entrevernes** :"إن ما نسميه سردية هو ظاهرة تتابع الحالات والتحولات المسجلة في الخطاب والمسؤولة عن إنتاج المعنى (...) وكل نص يحمل تركيبا سرديا Composante narrative يمكن أن يكون موصولا بالتحليل السردي".[1]

لقد استفادت السرديات من الدراسات التي قام بها كل من جيرار جنيت، وبول ريكور وجوليان غريماس، إضافة إلى جماعة أنتروفورز، هذه الأخيرة التي ترى أن السردية تدرس كل خطاب ينتج معنى وبالتالي يعطي نصاً يخضع للتحليل السردي.

ويذهب **مايكل بال (Michael pal)** إلى اعتبار السرديات "علما يقوم على البحث عن تأسيس نظرية للعلاقات بين المستويات الثلاثة دون الاهتمام بأحدهما"[2].

نلحظ أن مايكل بال ينظر إلى السرديات أنها علم، ويذهب **ماتيو كولاس Matteo colas)** في كتابه (حدود المحكي) إلى وجوب التفكير في التميز بين السرديات عامة وسرديات أدبية حين قال:" في الحقيقة إنه في حال وجود محكيات كلامية غير أدبية فإن دراستها تتغذى بشكل واسع على دراسة المحكيات الأدبية لأن المستوى اللفظي verbal التي تتموضع فيه تحليلاتها بدقة تسمح بتجاهل تحليل افتراضيhypothétique للأدبية ".[3]

3-1 علاقة السرديات بالشعرية:

في مطلع القول لا بد من الإشارة إلى أن الشعرية قد "ولدت مع بداية النهضة اللسانية الحديثة مع الفكر البنيوي في طوره الشكلاني، ولكن اتساع ضفاف الشعرية جعل منافذها متعددة وانشغالاتها تكاد تكون مختلفة من حيث زاوية النظر والانشغال، فهذا تودوروف اعتبرها بنيوية مادام موضوعها بنية مجردة (هي الأدب) وليس مجموعة الوقائع التجريبية" [4]، وعدّ تودوروف Narratology"فرع

[1]. سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي،ص148.

[2]. المرجع نفسه،ص150

[3]. المرجع نفسه، ص150.

[4]. يوسف وغليسي،الشعريات والسرديات، منشوراتالسرد العربي،دار أقطاب الفكر، دط،2006،ص271..

من أصل كبير هو الشعرية Poetics التي تعنى باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية، واستخراج النظم التي تحكمها والقواعد التي توجه أبنيتها وتحدد خصائصها وسماتها"[1].

يمكن القول أن الشعرية ظهرت مع ظهور المناهج النصية وتبلورت مع الفكر الشكلاني والبنيوي، وكما هو ملاحظ هي متسعة الأفاق ومتشعبة المنافذ، ويذهب تودروف إلى اعتبار علم السرد فرع من الشعرية، التي يرى بأنها تعمل على تحديد القوانين التي تضبط الأجناس الأدبية، وتحديد خصائصها وسماتها.

ولقد ظهرت الشعرية "بوصفها نظرية تعنى بالخطاب الأدبي، من أجل ضبط حدود الأجناس الأدبية استنادا إلى تحديد أنظمتها الخاصة لهذا فقد اعتمدت على الاستقراء الفني الذي استمد وجوده من التجريب المستمر دراسة وتحليلا، وقد وصفت أنها نظام نظري غُذِّي وخصب بالبحث التجريبي"[2].

في حين أن السردية "تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راوٍ ومروي ومروي له، ولما كانت بنية الخطاب السردي نسيجا قوامه تفاعل تلك المكونات، يمكن التأكيد أن السردية هي العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة"[3].

الملاحظ أن أوجه التباين بين الشعرية والسردية واضحة المعالم، باعتبار أن الشعرية تضبط القوانين التي تحكم الأجناس الادبية، في حين أن السردية تبحث في مكونات الخطاب السردي (الراوي والمروي والمروي له) ومظاهر الخطاب السردي من حيث الأسلوب والبناء والدلالة.

وورد أيضا أن الشعرية تعنى "بالأشكال الأدبية وليس بخصوصية عمل بعينه"[4]، "والسرديات نوع من الشعرية المحصورة، تقتصر على الواقعة الروائية"[1]؛ فالسرديات جزء من علم عام هو الشعريات حسب ما ذهب إليه برنار فاليت، تدرس الأشكال الأدبية عامة، وليس بخصوصية معينة.

---

[1]. عبد الله ابراهيم،السردية العربية . بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي . المركز الثقافي العربي،ط1، 1998،ص9.

[2]. المرجع نفسه، ص09.

[3]. المرجع نفسه،ص90.

[4]. برنالد فاليت، الرواية . مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر:عبد الحميد بورايو،دار الحكمة الجزائر، 2002، ص89.

فقد نادى الشكلانيون بضرورة ميلاد علم جديد للأدب هو البويطيقا كمقابل لبويطيقا أرسطو، وموضوع هذا العلم سوف لن يكون الأدب كمفهوم عائم؛ ولكن أدبية الأدب"[2].

نلمح أن السرديات حسب التوجه الشكلاني هي علم جديد ظهر كمقابل لفن الشعر عند أرسطو، يدرس أدبية الأدب.

إن الحديث عن علاقة الشعرية بالسردية يجعلنا نتوقف بداية عند مصطلح الشعرية Poétique التي تجمع المراجع على أن "أقدم الكتابات حول الشعرية كانت كتابات أرسطو بعنوان: Péripoiétikes، وهذا الكتاب ترجم إلى العربية بفن الشعر، حيث سعى من خلاله أرسطو إلى إيجاد القوانين التي تحكم الكتابة ويكون بهذا أرسطو أو من أرسى دعائم الشعرية التي تمثل المبادئ الأدبية أو القوانين البنيوية التي تستنبط من الخطابات السردية"[3].

بهذا كانت شعرية أرسطو المرجع الأساس لبقية الشعريات التي ستليها في الظهور، حيث أن "الشاعرية الحديث شاعريات متعددة، لم تعد في مجال اشتغال نظرية الأدب بل وسعت فنونا أخرى منها الفن التشكيلي والسينمائي والمسرحي، كما امتدت أيضا إلى تعين الأشياء الواقعية وأحلام اليقظة والتصورات الذهنية"[4].

الملاحظ أن جل الدراسات تجمع أن الشعرية ميدان معرفي حديث، له صلة وثيقة بشعرية أرسطو، الذي سعى إلى إيجاد القوانين التي تحكم الكتابة، لكن الملاحظ على الشعرية الحديثة أنها وسعت مجال البحث من نظرية الأدب إلى فنون أخرى سمعية بصرية.

---

[1]. المرجع السابق،ص90.

[2]. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ،الدار البيضاءط4، 2005 ،ص13.

[3]. المرجع نفسه،ص125.

[4]. عبد الرحيم الإدريسي، استبداد الصورة الشاعرية في الرواية العربية، منشورات مركز الصورة،ط1 ،2009، ص18.

أما الشعرية عند تزيفيتان تودوروف " تسعى إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل (...) وتبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فإذن هي مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه"[1].

ويضيف تزيفتان تودوروف قائلا:" ليس العمل الأدبي هو موضوع الشعرية؛ فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي وكل عمل عندئذ لا يعتبر تجليا لبنية محددة وعامة (...) وبعبارة تعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية "[2]، وتعمل الشعرية في نظر تزيفيتان تودوروف على اقتراح نظرية لبنية الخطاب الأدبي واشتغاله"[3]،

حسب تزيفيتان تودوروف إن الشعرية هي بحث في أدبية الخطاب الأدبي بعيدا عن الخطابات الأخرى التي لها أن تتخذ العمل الأدبي موضوعا، ويذهب تزيفيتان تودوروف أيضا إلى "أن الشعرية لا تهتم ولا تعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن أو المتوقع ومجالها عنده لا يقتصر على ما هو موجود بالفعل وإنما يتجاوزه إلى تصور ما يمكن مجيئه "[4]

يمكن القول أن الشعرية عند تزيفيتان تودوورف تقوم على تحديد القوانين التي تحكم الخطاب الأدبي، وتسعى إلى الكشف عن أدبية الأدب، ويضيف تزيفيتان تودوروف أن الشعرية تركز على الممكن من الأدب لا الجانب الواقعي منه، أي التركيز على مكامن التخيل والإبداعية في الخطاب الأدبي.

في حين يذهب **رومان ياكبسون(Roman jacobson)** إلى تحديد الشعرية انطلاقا من مجال اهتمامه آلا وهو اللسانيات حيث يرى أنه "يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص"[5].

---

[1]. ينظر: تزيفطان تودوروف،الشعرية، تر:شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، المغرب،ط1 ، 1990،ص23.

[2]. المرجع نفسه،ص23.

[3] المرجع نفسه،23.

[4]. المرجع نفسه،ص23.

[5]. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر:محمد الوالي، ومبارك حنون،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،ط1 ،1988،ص35.

دور الشعرية حسب رومان ياكبسون يقوم على "استنباط القوانين الأدبية من الخطاب أي الوقوف على الأسس الأدبية للخطاب، وبذلك تكون علاقة الشعرية بالأدبية تبحث في الأنساق والتنظيمات التي حولت الفعل اللفظي إلى أثر أدبي"[1]

الملاحظ أن الشعرية عند رومان ياكبسون ضيقة النطاق من حيث الدراسة، فيرى أنها تدرس الجانب اللفظي من الرسائل، ويربطها بالشعر على وجه التحديد.

وورد في معجم نقد الرواية تعريف رومان ياكبسون للوظيفة الشعرية أنها "الوظيفة اللغوية التي تجعل الرسالة message أثرا أدبيا، والشعرية التي تهم نقد الرواية ليست تلك المختصة بالشعر أو بالأسلوب الفني، بل بالنظرية النقدية في علم الأدب، والشعرية حسب ما ورد في المعجم؛ هي مصطلح من مصطلحات أرسطو، يدل على نظرية الأنواع الأدبية، ونظرية الخطاب، وليست غاية هذه النظرية تفسير النصوص بل استنطاق الوسائل التي تساعد على تحليلها، فهي تدرس الأشكال الأدبية، ولكنها لا تقف عند الوسائل التي تساعد على تحليلها، فهي تدرس الأشكال الأدبية ولكنها لا تقف عند أثر بعينه إلا رغبة في إعطاء مثال أو توضيح فكرة، وموضوع الشعرية هو الخطاب"[2].

يذهب حسن ناظم إلى القول أن "الشعرية عموما هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنما تستنبط القوانين التي توجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، وبهذا فهي تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي "[3].

إن الشعرية حسب مفهوم حسن ناظم تقوم على وضع نظرية عامة للأدب على اعتبار أنه فنٌ لفظي، وتعمل على استنباط القوانين التي تنظم الخطاب اللغوي، حيث تحدد قوانين الأدبية ضمن الخطاب اللغوي.

وتستهدف شعرية السرد "نشاط النص الأدبي وفقا لمراتب مسالكه، فالنص من السعة بما يجعله مضطربا فسيحا لمسالك أدبية شتى(...) تتشابك فيما بينها وتختلف مراتب سيادتها "[4].

---

[1]. المرجع نفسه، ص78.

[2]. لطفي الزيتوني، معجم نقد الرواية، ص116.

[3]. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية،دراسة مقارنة في الأصول و المنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي،ط1 ،1994،ص09.

[4]. يوسف وغليسي،إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،الدار العربية للعلوم، الجزائر،ط1 ،2008،ص303.

يذهب يوسف وغليسي إلى أن شعرية السرد تستهدف نشاط النص الأدبي على اعتبار هذا الأخير عالم فسيح يحتوي العديد من مسالك الأدبية.

وذهب يوسف وغليسي إلى تحديد ثلاثة اتجاهات لشعرية السرد في كتابه الشعريات والسرديات:

. السرديات الشعرية: وهي سرديات الخطاب أو السرديات البنيوية؛ التي تتمحور حول مصطلح (Narratologié) وتركز على العمل السردي من حيث هو خطاب"[1]، ولها اتجاهان يتعلق الأول بتحليل الحكاية، حيث تتمحور الدراسة هنا حول الحوافز(motifs) والموضوعات (thémes) والوظائف (fonctions)، أما الاتجاه الثاني فهو "تحليل الحكي المجسد في المقولات الثلاث وهي: مقولة الزمن، مقولة الصيغة ، ومقولة الصوت"[2].

الاتجاه الثاني من اتجاهات شعرية السرد؛ هي شعرية اللغة السردية التي تعني عموما "تسلل الأساليب الشعرية إلى نصوص تميزت بانفتاحها على لغة الشعر"[3].

أما الاتجاه الثالث فهو شعرية الخطاب السردي ويعتبر هذا الاتجاه تعميقا للاتجاه السابق "حيث لا يقتصر الحضور الشعري هنا على المستوى اللغوي بل يتجاوزه إلى سائر المستويات التي تشكل مكونات الخطاب السردي "[4].

لقد توجه وغليسي في تقسيم السرديات الشعرية إلى هذه الاتجاهات من خلال الآراء التي أوردها في كتاب إشكالية البمصطلح السردي من خلال ما ذهب إليه سعيد يقطين في قراءته لأراء جوليا غريماس وتزيفيتان تودوروف.

2.3 علاقة السرديات بالسيميائيات:

إن المتتبع للتطور الذي عرفته المناهج النصية يلحظ أن المسارات العلمية للمنهج السيميائي يلحظ أنه مرتبط بالدراسات الألسنية، التي أفادت من " محاضرات في الألسنية العامة" لدي سوسير،

[1]. ينظر: المرجع السابق،ص303.
[2]المرجع نفسه،ص303
[3]. المرجع نفسه،ص303
[4]المرجع نفسه،ص303.

فقد كان لدي سوسير الدور الفعال في وضع الأسس الأولى للسيميائيات انطلاقا من ثنائيات الدال والمدلول واللغة و الكلام.

ومن المعلوم أن "السيميائيات تبحث في أنظمة العلامات وتفسير الدلالات المشحونة في الرموز المتنوعة التي تتجسد في الخطابات الأدبية وتتقاطع مع السرد الذي يعد الجزء الأساسي في الخطاب الذي يعرض فيه المتكلم الأحداث القابلة للبرهنة أو المثيرة للجدل، وهو أيضا دراسة القص واستنباط الأسس التي تقوم عليها، وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه ومجالاته، لا تخص فقط النصوص الأدبية وإنما تعدتها إلى الإعلانات والدعايات والاشهارات والسينما ومختلف الميادين التي تحتوي على قص وحبكة" [1].

نخلص إلى أن السيميائيات التي تعمل على دراسة العلامات وتحليل دلالتها، ولا تتوقف على النصوص الأدبية وإنما تتعداها إلى الإعلانات السينما ، وجُل الميادين التي تحوي القص والحبكة.

ولما كانت "السرديات مجالا من مجالات السيميائيات التي تشتغل على الخطاب الأدبي فإنها خصصت موضوعها ضمن الإطار النظري العام للخطاب السردي متجاوزة بذلك النص الأدبي أيا كان نوعه وأسلوبه"[2].

من خلال هذا عُدتْ السرديات مجالا من المجالات التي تشتغل فيها السيميائيات من خلال تحليل الخطابات السردية، وتجاوزها إلى النصوص الأدبية أياً كان نوعها وأسلوبها.

إذا كان علم السرد يطالب بسرديته ويسعى إلى تمييزها عن باقي السرديات، فإن هذا الاهتمام ظل قاصرا لا يرقى إلى مستوى العلمية، هذا النقص ستحاول السيميائيات أن تسده حين تهتم أكثر بالمسألة، بل جعلت منها أي السردية تخصصها ومع مرور الوقت أظهرت السيميائيات في أي شيء عن الخيار الأول (السرديات)، وهذا التمايز يظهر من خلال الترسيمة التالية:[3]

[1]. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف،الدار العربية للعلوم ناشرون،ط1 ،2010ص208.

[2]. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي . النص والسياق – المركز الثقافي العربي المغرب،2001،ص 36.

[3]. جمال بوطيب، السردي و الشعري . مساءلات نصية . محاكاة للدراسة و النشر،الجزائر،ط1 ،2013.ص27.

	علم السرديات	السيميائيات
السردية حسب يلمسلف	. متعلقة بالمستويات الخطابية و الاجناسية Discursifs et génériques تتعلق بشكل الأسلوب Forme d expression	متعلقة بالمستويات السيميو – سردية Semio– narratifs يتعلق بشكل المضمون Forme du contenu

الملاحظ من خلال الترسيمة السابقة للسردية حسب يلمسلف الذي يرى أن علم السرديات متعلق بالمستويات الخطابية والاجناسية، ويدرس شكل الأسلوب، في حين أن السيميائيات متعلقة يالمستويات السيميو. سردية، وتركز في دراستها على شكل المضمون.

كما أن الخطاب السردي كما هو معلوم " لم تظهر إرهاصاته الأولى إلا مع بداية القرن 20 وتحديدا مع أعمال الباحث الروسي فلاديمير بروب الذي سعى إلى مساءلة النص السردي بإخضاع الحكاية الخرافية للدراسة من خلال البنية الشكلية للكشف عن الخصائص الفنية التي ميزت الخطاب السردي عن غيره من الخطابات"[1].

الملاحظ أن الشضرات الأولى للاهتمام بالخطاب السردي لم تظهر إلا مع أعمال فلادمير بروب، وهذا مع بداية القرن العشرين، حيث كانت الدراسة التي قدمها فلادمير بروب "مرفولوجيا الحكاية الخرافية " الصادرة سنة 1928 معلما بارزا في تاريخ السيميائيات السردية، فأراد من خلال هذه الدراسة أن يكشف عن العناصر المشتركة التي اعتمد عليها المتن الحكائي للحكايات الخرافية التي اختارها كمجال للدراسة"[2] ، "حيث سعى إلى الكشف عن خاصيات الخرافة والبحث في الأشكال والقوانين التي تحكم في بنيتها، لهذا فهو يعمل على استبدال الرؤيا التكوينية بوجهة نظر بنيوية، فكان طموح فلاديمير بروب الكشف عن مجموعة العناصر المشتركة المشكلة للمتن الذي تتناوله الحكايات العجيبة، بحيث عمل على عزل العناصر الدائمة والثابتة التي لا تشكل وفق تصوره سوى تنويعات

[1]. حشلافي لخضر، السيميائيات السردية من فلاديمير بروب إلى غريماس، مجلة مقاليد، ع9/ديسمبر2015،ص75.
[2]. المرجع نفسه،ص76.

لبنية واحدة، لهذا رفض التصنيفات التي ستتبد إلى المواضيع والحوافز، كما تجاوز تلك المقاربات التاريخية التي تبحث في الجذور التاريخية لتلك الحكاية، لكون هذه المقاربة الخارجية لا يمكن أن تكون نموذجا علميا يقوم بتحديد خصائص الحكاية"[1] .

كما أسلفنا الذكر أن حقل السرديات، حقل معرفي حديث الظهور، وتعود بداياته إلى فلاديمير بروب من خلال مؤلفه "مرفولوجيا الحكاية"، الذي درس من خلاله العناصر التي تميز المتن الحكائي، مع عزله للعناصر الثابتة ضمن البنية، ورفض التصنيفات التي تقوم على الموضوعات والحوافز، كما عزل المتن الحكائي عن السياق التاريخي لأنها لا تخدم الخصائص التي يسعى إلى تحديدها.

من خلال هذا التصور سعى فلاديمير بروب إلى طرح إمكانات توليدية جديدة حيث انطلق من مجموعة من الفرضيات نحددها كالتالي :

1. كون العناصر الثابتة داخل هذه الحكايات تكمن في وظائف هذه الشخصيات، والوظيفة حسب فلادمير بروب "فعل تقوم به شخصية معينة من زاوية دلالته داخل البناء العام للحكاية بمعنى ان الوظائف هي الخالقة للشخصيات وليست العكس.

2. عدَد فلادمير بروب عدد الوظائف داخل الحكاية في واحد وثلاثين وظيفة، ولكن هذا لا يعني أن كل حكاية تتضمن هذه الوظائف(...) والجدير بالذكر أن تتابع الأحداث له قوانينه ومنطقه الخاص على حد تعبير كلود بريمون، فلادمير بروب ينظر إلى المعطى الحكائي من خلال التجلي السطحي هو وحده القابل للتصنيف والنمذجة على الرغم من تنوع المتن وتعدده.[2]

إن تحليل فلاديمير بروب للحكاية يقوم على جانبين؛ أولهما يتمثل في الفعل أو الوظيفة التي تقوم بها الشخصية، في حين أن الجانب الثاني يقوم على تحديد الوظائف، وقد صنفها إلى واحد وثلاثين وظيفة وهذا وفق التجلي الوظائفي القابل للتصنيف.

[1]. سعيد بويعطة، المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية . غريماس . أنموذجا، سيمات المجلة الدولية،المغرب، ع1 ماي2013، ص47.

[2]. المرجع نفسه، ص49.

نخلص أن أفكار فلاديمير بروب كانت رافدا للسميائيات السردية، ثم توسعت هذه الأفكار من خلال ما جاء به غريماس.

. السيميائيات السردية عند جوليان غريماس:

إن السردية في نظر جوليان غريماس "ليست وصفا مشخصا لعوالم مكتفية بنفسها، بل تعد شكلا من أشكال تنظيم المعنى وطريقة وضعه للتداول وهو ما يشير إلى أن هذا المعنى لا يوجد فيما تحيل عليه الأشياء بداهة، بل مكنته السيرورة التي تتشكل من خلالها الأشياء باعتبارها دالة على معنى، فما يكون هو ما ينظم، وهو ما يمكننا استقبالا من التحكم في المعنى، فكل شكل يحتوي بشكل ضمني أو صريح على إمكانات توليد سيرورة دلالية قد تتطور في اتجاهات لا حصر لها ولا عدة، وتلك أيضا سمات المحكي، فانطلاقا من نواة حكائية بسيطة يمكن توليد سلسلة لا متناهية من الحكايات، فكل فعل هو في الأصل قصة ممكنة لأنه يحيل على كم زمني محتمل".[1]

نلحظ أن السيميائيات السردية عند جوليا غريماس تعمل على تنظيم المعنى الذي يقوم على الوضع والتداول، وانطلق غريماس في تحليله للخطاب السردي من الدال، الذي يرى أنه يمكن أن يولدَ لنا العديد من المعاني، ويمكن القول أن جوليا غريماس يركز على قضية السياق الذي من خلاله يتم توليد معنى جديد.

فقد تأسست أبحاث جوليان غريماس السردية على " الاستعادة النقدية لأعمال فلادمير بروب ووضعها ضمن منظور سيميائي بنيوي، فالنص معطى تجريبي، ويدرس الباحث السيميائي باعتباره محللا التنظيم التركيبي للمعاني أي التقطيع والتنظيم السرديين، ولقد أنشأ جوليا غريماس لدراسة الخطابات السردية علم الدلالة أساسي وعلم نحو أساسي "[2].

حيث اعتمد غريماس في بلورة مشروعه السردي على مناهل معرفية متنوعة منها:

-الإرث اللساني السوسيري (مدرسة جنيف).

[1]. سعيدبن كراد، السيميائيات السردية ،دار الحوار للنشر والتوزيع،سورية، ط1 ،2012 ص54.

[2]. جيري لفالانسي(النقد النصي) ضمن كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر:رضوان طاطا، سلسلة عالم المعرفة ع221، الكويت، 1997،ص 37.

- اجتهادات هيلمسلف (مدرسة كوبن هاغن).

- تراث الشكلانيون الروس (فلاديمير بروب) .[1]

يتجلى أن المرجعية الفكرية لجوليا غريماس تبلورت انطلاقا من أفكار فلاديمير بروب، التي أخضعها للمنظور البنيوي السيميائي، لكن غريماس يحمل نظرة تختلف عن نظرة فلاديمير بروب للقصة" على أنها بنية مشابهة للجملة لا تنصاع للتحليل المناسب"[2]، على الرغم من هذا فإن جوليان غريماس يشير إلى أهمية التصور البروبي قائلا:" إن قيمة النموذج البروبي لا تكمن في عمق التحاليل التي يستندها ولا في دقة صياغته، وإنما تكمن في القدرة على الاستفزاز، وطاقته على إثارة الفرضيات، ذلك أن تجاوز خصوصية الحكاية العجيبة في كل الاتجاهات هو الذي طبع مسيرة السيميائيات السردية منذ بدايتها"[3].

إضافة إلى التشبع بالفكر اللساني السوسيري، واعتماده على مدرسة (كوبن هاغن) انطلاقا من أفكار هيلمسلف.

وأورد محمد الناصر العجيمي في كتابه الموسوم ب: في الخطاب السردي . نظرية غريماس . أن النظام السردي ينتظم في مستويين:

1. مستوى سطحي : يتشعب بدوره إلى مستوييين:

- مكون سردي : ويقوم أساسا على تتبع سلسلة التغيرات الطارئة على حالة الفواعل.
- مكون تصويري أو بياني : ومجاله استخراج الأنظمة الصورية المبثوثة على نسيج النص ومساحته.

2. مستوى عميق: يختص بدراسة البنية العميقة استنادا الى نظام الوحدات المعنوية الصغرى.[4]

[1]. سعيد بن كراد، مدخل إلى السيميائيات السردية ،ص28.

[2]. السيد ابراهيم، نظرية الرواية، دار الطباعة والنشر القاهرة، 1998ص24.

[3] سعيد بويعطة، المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية . غريماس . انموذجا ، ص49.

[4]. محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي (نظرية غريماس) الدار العربية للكتاب تونس،1993،ص31.

نلحظ أن التحليل السيميائي عند جوليان غريماس يقوم على مستويين المستوى السطحي الذي يركز على المكون السردي، والمكون التصويري، أما المستوى الثاني يركز على البنية العميقة، انطلاقا من وحدات صغرى.

حيث اقترح غريماس نموذجا سيميائيا يقوم على التقابل بين الأضداد الثنائية ويرى أن" المعنى يقوم على أساس اختلافي، وبالتالي فتحديده لا يتم إلا بمقابلته بضده وفق علاقة ثنائية متقابلة وقد صاغ جوليان غريماس أفكاره هذه من خلال ما أسماه بالمربع السيميائي "[1]، حيث يعرف عبد الحميد بورايو المربع السيميائي بقوله :"إنه صياغة منطقية قائمة على نمذجة العلاقات الأولية للدلالة القاعدية التي تتلخص في مقولات (التناقض، التقابل والتلازم، فهو نموذج توليدي ينظم الدلالة"[2].

من النماذج التحليلية التي اقترحها جوليا غريماس . الأضداد الثنائية . والتي اصطلح عليه بالمربع السيميائي، وهذا انطلاقا من مسلمة أن تحديد المعنى يتجلى من خلال تحديد الأضداد.

[1]. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص229.

[2]. عبد الحميد بورايو، منطق السرد مدراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994،ص66

ثالثا :تلقي السرديات في النقد العربي:

إن الظروف التي أحاطت بالبيئة العربية، كانت حائلا في تطور الحركة النقدية، وانتعاش الميادين المعرفية، من بينها السرديات "على اعتبارها منهجا نقديا وعلما مستقلا يستخدم ويعمل على مقاربة النصوص، فهي حديثة العهد في النقد العربي، إذ إنها لم تظهر إلا في ثمانينات القرن العشرين، ولعل هذا راجع إلى الظروف التي أحاطت بالعالم العربي، وضعف الحركة العلمية والأدبية بصفة عامة، وتأخر الترجمة والتعريب، والإغراق في الوزن والقافية والخضوع لسلطان الشعر،فلم تعرف السرديات طريقها إلى النقد العربي إلا بعد الترجمة التي عرفها مؤلف فلاديمير بروب "مرفولوجيا الحكاية"، وأمام هذا التلقي الذي أحدث انبهارا من جهته وتفاعلا من جهة أخرى، فأخذ النقاد العرب على تطويع الأشكال السردية العربية وفق ما يتماشى والثقافة العربية، وهذا من خلال العودة إلى التراث العربي ومحاولة استنطاقه والكشف عن مكامنه"[1].

نلحظ أن السرديات منهج يعمل على مقاربة النصوص، حيث أنها لم تظهر في النقد العربي إلا في ثمانينات القرن العشرين، وهذا راجع للبيئة وظروف الحركة النقدية التي أصابها الضعف والتقهقر، وتأخر الترجمة والتعريب والاهتمام بالوزن والقافية، فلم تعرف السرديات ولوجا إلى النقد العربي إلا من خلال الترجمة التي حظي بها مؤلف فلادمير بروب "مرفولوجيا الحكاية الخرافية"، فسعى النقاد العرب إلى الأشكال العربية، والعودة إلى التراث العربي واستنطاق نصوصه.

وفي هذا الصدد يقول سعيد يقطين "بهذا التصور نريد اقتحام التراث العربي، ورغم وجود قراءات وتصورات عديدة لجوانب مختلفة من هذا التراث فإننا نعتبرها إجمالا عاجزة عن تحقيق المبتغى الذي ترمي إليه، لأنها بكلمة وجيزة لم تأخذ بأسباب البحث العلمي التي تنطلق منها في معالجة الجوانب التراثية التي اهتمت بها، كما أنها لا تمكننا من تحديد النظر إلى ماضينا بالصورة التي تجعلنا نتقدم في فهم الذات العربية و الذهنية العربية بما تخدم تطلعات العربي وآفاقه المستقبلية، وهذا لا يتحدد إلا من خلال تغير زاوية النظر"[2]

[1] ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر. مقدمة للسرد العربي . المركز الثقافي العربي ، المغرب، ط1، 1997،ص17

[2]. المرجع نفسه، ص18.

يمكن القول أن سعيد يقطين يؤكد على ضرورة التعامل الموضوعي مع الموروث العربي مع تغير أفاق النظر وتوسيع الرؤية التي تؤهل الباحث إلى قراءة التراث والبحث في جوانبه عما يتوافق مع المنهج الجديد، مع التخلي عن الرؤية الذاتية و التعصب لما هو قديم.

وقد نادى سعيد يقطين إلى دراسة السرد العربي معتبرا إياه أنه "دراسة ضرورية لأننا لا نعرف عنها شيئا، والدراسة المتعلقة به نادرة وغير كافية، حيث ركز على السيرة الشعبية معتبرا إياها أنها تنتمي إلى السرد العربي وتختزن العديد من المواصفات الكمية و الكيفية التي يزخر بها التراث"[1].فسعيد يقطين سعى من خلال دراسته إلى التنقيب عن السرد بمفهومة الغربي الذي يساير التراث العربي أو ما يمت إليه بصلة حيث يعتبر السرديات "هي الاختصاص الذي انطلق منه في معالجة السرد العربي والسيرة الشعبية والاشتغال بالنص السردي العربي قديمه وحديثه(...) باعتبار السرديات حققت منذ ظهورها نجاحات مهمة في الغرب"[2].

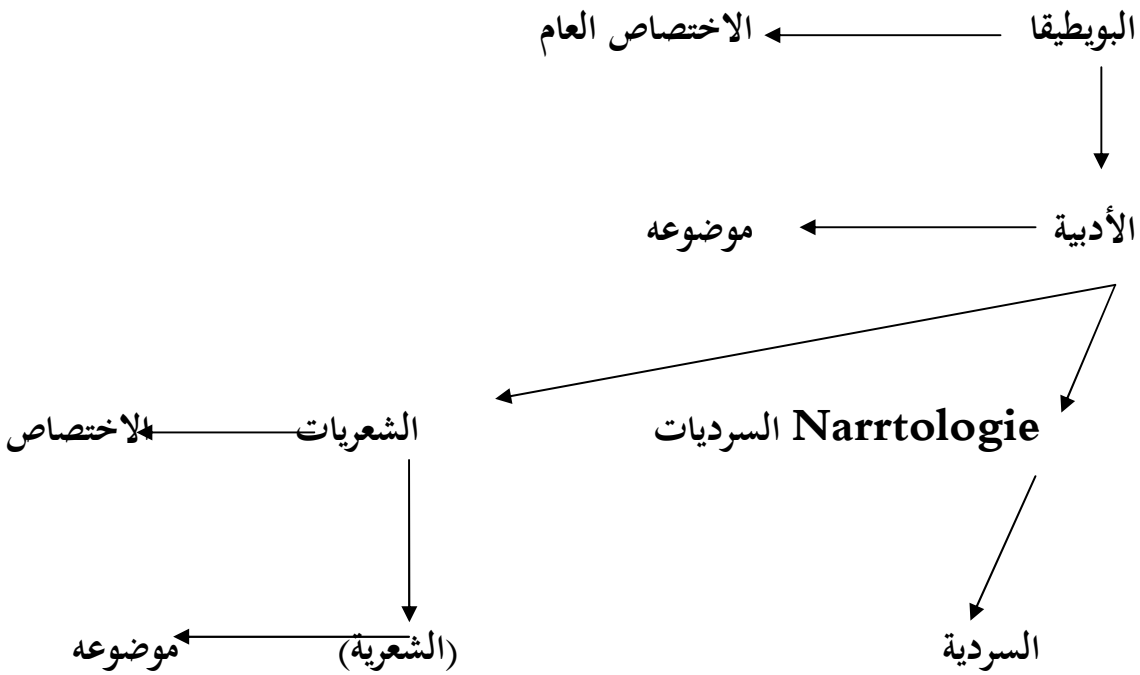
1. رواد السرديات في النقد العربي :

تندرج (السرديات)عند سعيد يقطين باعتبارها اختصاصا جزئيا يهتم بـ (سردية) الخطاب السردي ضمن علم كلي هو البويطيقا التي تعنى بـ (أدبية) الخطاب الأدبي بوجه عام، وهي بذلك تقترن بـ الشعريات التي تبحث في شعرية الخطاب الشعري على هذا النحو:[3]

[1]. المرجع السابق،ص20.

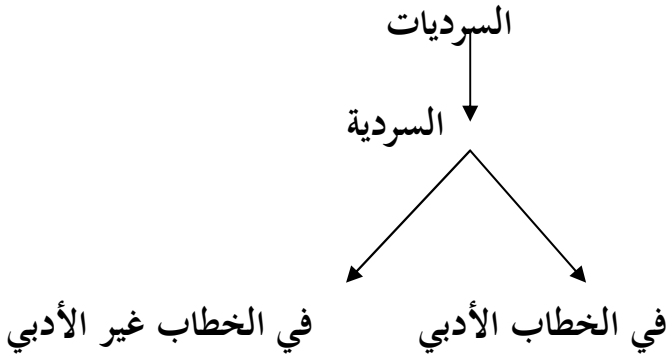
[2]. ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر. مقدمة للسرد العربي ،ص22

[3]. المرجع نفسه،ص23.



من خلال الترسيمة التي أوردها سعيد يقطين نلمح بانه جعل Narrtologieعلم خاص ضمن ماسماه باختصاص عام وهو البويطيقا التي موضوعها أدبية الادب التي تتضمن السردية والشعرية فنلمح بن سعيد يقطين يعتبر السرديات فرع من البويطيقا .

في حين أنه يورد فيما بعد أن السرديات أصبحت اختصاصا عاما وهذا ناتج عن التطور الذي عرفته تدريجا فيورد قائلا:"التطور الذي حققته السرديات جعلها تدريجيا تنأى عن جذورها الأدبية وتتحول من اختصاص جزئي أو خاص إلى اختصاص كلي أو عام، إنها من جهة خاصة عندما تكون تبحث في سردية الخطاب الادبي، وتصبح من جهة ثانية عامة تتجاوز السردية الأدبية إلى السردية غير الأدبية"[1] وهذا ماوضحه سعيد يقطين من خلال الترسيمة التالية:[2]



[1]. سعيد يقطين، الكلام والخبر. مقدمة للسرد العربي ،ص23

[2]. المرجع نفسه،ص23.

من خلال هذه الدراسة التي شملتها السرديات بعد أن أصبحت اختصاصا عاما تهتم بالخطاب الأدبي وغير الأدبي فسعت إلى "الانفتاح على السرد حيثما وجد[1]،وهكذا ميز بين نوعين من السرديات منغلقة وأخرى منفتحة (حصرية وتوسيعية)

1. السرديات الحصرية :ويسميها سرديات الخطاب.

2. السرديات التوسيعية: وأسميها (سرديات النص) وهي التي سعت إلى تجاوز المستوى اللفظي للخطاب.[2]

نلمح أن سعيد يقطين توصل إلى هذه التقسيمات انطلاقا من التعريف الذي أورده في مؤلفه "الكلام و الخبر" وذكرناه سابقا لرولان بارت لكن حسب رأيه أن "العلاقة بين سرديات الخطاب وسرديات النص هي علاقة تكاملية"[3]

على الرغم من أن سعيد يقطين يميز بين سرديات الخطاب، والتي يرى أنها محصورة في المستوى اللفظي، والسرديات النص، التي تتميز بالشمول، إلا أنه يؤكد على العلاقة التكاملية بينهما.

قد أخذ علم السرد في النقد العربي العديد من التعريفات نورد منها:

تكمن السرديات في "دراسة النصوص الحكائية قصد استنباط مجموعة الأجهزة الشكلية التي تمثل النواة المولدة لمختلف أشكال الخطابات القصصية، ويعني هذا أنها منهجية هيكلية"[4].

ويعرف أيضا" أنه الأدوات التي يتسلح بها الباحث من أجل الكشف عن سر العمل الأدبي"[5].

يذهب جميل شاكر وسمير المرزوقي أن السرديات تقوم على دراسة النصوص الحكائية، وتهدف إلى استنباط الأجهزة الشكلية التي تمثل النواة ضمن الخطابات القصصية المختلفة، ويضيف أيضاً أن

[1]. المرجع السابق ،ص24

[2]ينظر: المرجع نفسه،ص24.

[3]. المرجع نفسه،ص24.

[4]. جميل شاكر وسمير المرزوقي، مدخل إلى نظلرية القصة،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،دط،1986،ص14

[5]. المرجع نفسه،ص14.

السرديات تركز على الأدوات الإجرائية التي يتسلح بها الباحث من أجل كشف مكامن الجمالية في الخطاب الأدبي.

وهو العلم الذي يدرس قوانين المحكي(recit) الخاص، والمحكي عبارة عن مجموعة من الأحداث المتتابعة، وعندما لا يوجد تتابع وتوال لا يوجد محكي، فهو يقابل دراسة قوانين القصة من حيث العلائق السببية التي تربط أحداث القصة بعضها بعضا"[1]

ويضيف جميل شاكر وسمير المرزوقي أن السرديات هي العلم الذي يدرس قوانين المحكي، على اعتبار هذا الأخير يمثل مجموعة الأحداث المتتابعة، ويركز على العلائق السببية التي تربط أحداث القصة بعضها ببعض.

والسرديات يقتصر اهتمامها على "النصوص الحكائية وحدها بغية وضع نموذج نظري محدد لبنية المحكي، وتتوحد في إطاره جميع النصوص السردية على اختلاف أزمنتها ومناطقها وأحجامها".[2]

يذهب عبد العالي بوطيب إلى أن السرديات تهتم بالنصوص الحكائية، وهي تهدف إلى وضع نموذج نظري يحدد بنية المحكي، ومن خلاله تتوحد جميع النصوص السردية على الرغم من اختلاف زمنها ومنطقها وحجمها.

ويذهب عبد الله إبراهيم من خلال دراساته المكثفة حول السردية العربية القديمة من حيث طريقة نشأتها وتطورها، وتحدث عن المرويات السردية فاعتبر علم السرد هو "العلم الذي يهدف إلى وضع قواعد شاملة للتشكيلات الداخلية للأدب، بأجناسه وأنواعه، والسردية تعنى بمكونات الخطاب السردي وصولا إلى كشف نظمه الداخلية، وترتب السردية الخواص الأدبية لذلك الخطاب سواء كان ذلك في مستوى الأقوال أو الأفعال"[3].

جلُ التعريفات السابقة على الرغم من اختلافها الشكلي إلا أنها تتفق في أن علم السرد يعمل على دراسة القوانين والأدوات الإجرائية التي يقوم عليها المتن الحكائي،

---

[1]. المرجع نفسه،ص15.

[2]. عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي . مقاربة نظرية . دار الأمان، دمشق،دط،1999،ص27.

[3]. ينظر:عبد الله ابراهيم ، المتخيل السردي . مقاربة نقدية في التناص و الرؤى و الدلالة،المركز الثقافي العربي،ط1 ،1990، ص104

تبحث السردية في "مكونات البنية السردية للخطاب من راو ومروي ومروي له"،"وهي العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي؛ أسلوبا وبناء ودلالة"[1]، هذا ما أشار إليه سابقا سعيد يقطين في أبحاثه حول علم السرد وعبر عنه بالمبنى الحكائي و المتن الحكائي.

لقد اختلفت وجهات النظر لدى النقاد حول تحديد الأصول المرجعية لعلم السرد فسعيد يقطين يعتبر علم السرد فرع من البويطيقا انفصلت عنها و أصبحت اختصاصا عاما تدرس الخطاب الأدبي و الخطاب غير الأدبي، وهناك من اقتصرها على أشكال الخطاب السردي الذي يقوم على السارد و المسرود(الحدث و الشخصيات و المكان)، إضافة إلى ذلك التميز الذي قدمه عبد الله إبراهيم حين ميز بين مكونات البنية السردية للخطاب من راوي و مروي ومروي له، ومظاهر الخطاب السردي التي تضم الأسلوب والبناء والدلالة.

2. مفهوم مصطلح السرد في المعاجم اللغوية والمتخصصة:

2. 1 مصطلح السرد في المعاجم اللغوية:

1.2. مصطلح السرد لغة:

ورد السرد في لسان العرب أنه"تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، سرد الحديث ونحوه سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا، إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه، صلى الله عليه وسلم لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه، السرد المتتابع، وسرد فلان الصوم إذا ولاه وتابعه.[2]

أما مختار الصحاح؛ فقد ورد فيه "س،ر،د" درع مسرودة، ومسرّدة بالتشديد فقيل سردها: نسجها، وهو تداخل الحلق بعضها في بعض، وقيل السردَدْ : الثقب، والمسرودة المثقوبة، وفلان سرد

[1]. ينظر: عبد الله ابراهيم، السردية العربية . بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي . المركز الثقافي العربي،بيروت، ط1 1992،ص9

[2]. ابن المنظور، لسان العرب،دار صادر بيروت،لبنان،1988،ج3،س،ر،د،ص130

الحديث إذا كان جيد السياق له، وسرد الصوم، تابعه، وقولهم في الأشهر الحرم الثلاثة سرَد:أي متتابعة؛ وهي ذو القعدة، وذو الحجة،ومحرم، وواحد فرد: وهو رجب.[1]

وورد في معجم (العين): " سرد القراءة و الحديث يسرده سردا، أي يتابع بعضه بعضا".[2]

ورد السرد عند ابن فارس في (مقايس اللغة)؛ بأنه كلمة على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض، من ذلك السرد وهو اسم جامع للدروع وما أشبهها من عمل الحلق، قال تعالى في شأن داوود عليه السلام"وقدره في السرد" قالوا معناه ليكن ذلك مقدارا؛ لا يكون الثقب ذيقا والمسمار غليظا ولايكون المسمار رقيقا والثقب واسعا بل يكون عل التقدير.[3]

وجاء في (تاج العروس) بأن السرد جودة سياق الحديث، سرد الحديث إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا، إذا كان جيد السياق له، وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه.[4]

وجاء في معجم الوسيط "تسرد وليس سرد، تسرد الشيء تتابع، تسرد الدّر، وتسرد الماشي تابع خطاه.[5]

نلخص من خلال هذه التعاريف بأن لفظة "سرد" جاءت في المعاجم اللغوية تحمل نفس الدلالة فهي تفيد التتابع والتوالي وإجادة السياق.

2.1.2 . مصطلح (القص) لغة:

جاء في (أساس البلاغة) :قصص وقصصت أثره، وقصصته: أي اتبعت أثره، وحرجت في اثر فلان قصصا قال تعالى: ﴿قالَ ذٰلِكَ مَا كُنَّا نَبْغِ فَارْتَدَّا عَلَىٰ آثَارِهِمَا قَصَصًا (6)﴾[6] وقص عليه الحديث والرؤيا، واقتصه، وتقصصت كلام فلان، وله قصة عجيبة، وقصص حسن، وقصيصة وقصص وقصائص وأقاصيص، وقال هدبة بن خشرم:

---

[1] أبي بكر الرازي، مختار الصحاح،دار الجيل بيروت، لبنان،دط،1987،ص195،194.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين،تح: مهدي المخزومي وغبراهيم السمرائي،دار الحرية بغداد،1984،مادة (س رد)

[3] أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل بيروت،لبنان،ط1 ،1991،ج3،ص157.

[4] أبوبكر الزبيدي،تاج العروس، تح:عبد العليم الطحاوي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت،1968،ص187.

[5] إبراهيم مصطفى وآخرون ،المعجم الوسيط، المكتبة الاسلامية تركيا، دط، 2005،ص225.

[6] الأية (06)، سورة الكهف.

فقصوا عليه ذنباوتجاوزوا ذنوبهم عند القصيصة والأثر.

أي عند القصة والحكاية، ورفع قصته إلى السلطان، والقصاص يقصون على الناس ما يرق قلوبهم.[1]

وجاء في معجم (العين): قصّ ؛ القصّ والقاص يقص القصيص قصا، و القصة معروفة، ويقال في رأسه قصته أي جملة من الكلام ونحوه (...) واستقص منه أي طلب أن يقص منه، وأقصه به وأحسن القصص القرآن.[2]

وجاء في (لسان العرب): قصص، الليث؛ القص فعل القاص إذا قص القصص، والقصة معروفة، ويقال في رأسه قصة يعني الجملة، من الكلام، ونحو قوله تعالى:﴿ نحن نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَٰذَا الْقُرْآنَ وَإِن كُنتَ مِن قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ (3)﴾[3] أي نبين لك أحسن البيان، والقاص؛ الذي يأتي بالقصة من قصها، وقال قصصت الشيء إذا تتبعت أثره شيئا بعد شيء، ومنه قوله تعالى: ﴿ وَقَالَتْ لِأُخْتِهِ قُصِّيهِ فَبَصُرَتْ بِهِ عَن جُنُبٍ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ (11)﴾[4]، أي اتبعي اتبعي أثره.

والقصة: الخبر وهو القصص، وقصّ على خبره يقصه قصا وقصصا،أورده، القَصص: الخبر المقصوص بالفتح، والقِصص؛ بكسر القاف: جمع القصة التي تكتب (...) والقاص:الذي يأتي بالقصة على وجهها كأنه يتتبع معانيها وألفاظها.[5]

نلمح مما ورد في المعاجم اللغوية حول القص أنه يدل على مايلي:

. القص؛ هو الكلام والخبر والإخبار.

. والقص هو البيان ووضوح المقصد.

. يدل القص على تتابع الكلام بعضه بعضا.

---

[1]. جار الله الزمخشري،أساس البلاغة،دار صادر للطباعة و النشر بيروت،1965،مادة (ق ص ص)

[2]. الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين،مادة (ق ص ص).

[3]. الآية (03) سورة يوسف.

[4]. الآية (11) سورة القصص.

[5]ابن المنظور، لسان العرب،مادة (ق ص ص).

3. 1. 2 مصطلح الحكي لغة:

جاء في أساس البلاغة : تقول العرب : هذه حكايتنا أي لغتنا، امرأة حكي، حاكية لكلام الناس مهذارة.[1]

وجاء في لسان العرب: حكي الحكاية؛ كقولك حكيت فلانا وحاكيته، فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوزه، وحكيت عن الحديث عنه حكاية (...) وفي الحديث: ما سرني أني حكيت إنسانا وإن لي كذا وكذا إني فعلت مثل فعله، يقال حكاه وحاكاه، وأكثر ما يستعمل في القبيح؛ المحاكاة المشابهة، تقول : فلان يحكي الشمس حسنا ويحاكيه بالمعنى.[2]

وأخذ الحكي في المعاجم المعاني التالية:

.كثر الحكي لكلام الناس بمعنى الهذر.

. ويأتي بمعنى المحاكاة والتقليد، وهذا يشبه المحاكاة لعالم المثل عند أفلاطون .

. وهو مشابهة الشيء بشيء أخر نحو قوله:فعلت مثل فعله،وقلت مثل قوله.

نلمح من خلال ما تم عرضه من المعنى اللغوي للسرد والقص والحكي أنهم يتشابهون في التتابع ويختلفون من حيث الدلالة على النهج و الصفة.

2 –2 مصطلح السرد في المعاجم المتخصصة:

ورد "السرد "في معجم المصطلحات الأدبية أنه شكل من القول غرضه الرئيسي حكاية حادثة أو سلسلة أحداث، و الكلمة مشتقة من كلمة لاتنية معناها يخبر وتسمى بالانجليزية Narrative أيضا تستخدم كصفة واسم ويظهر السرد القصصي في التاريخ وقصص الأخبار والسير والسيرة الذاتية وما أشبه، لكن المصطلح ينطبق في المعتاد على أشكال من الكتابة مثل النادرة والأقصوصة والمثل القصصي و القصص الخرافية وقصص الجان، وقصص الوقائع والأخبار والأسطورة والرواية والرواية

[1] الزمخشري، أساس البلاغة، مادة(ح ك ي).

[2]. ابن المنظور، لسان العرب، مادة (ح ك ي).

القصيرة والقصة القصيرة والحكاية، ويخاطب السرد القصصي في المحل الأول انفعالات القارئ والسامع"[1]

الملاحظ أن مصطلح السرد يرتبط بالصفة والاسم(السارد)، ويتموضع السرد على وجه التحديد في النصوص الحكائية بأنواعها المكتوبة والشفوية، وغايتها التأثير في السامع والقارئ.

وورد في معجم مصطلحات نقد الرواية أن السرد أو القص؛ "هو فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب،ويشمل السرد على سبيل التوسع؛مجمل الظروف المكانية والزمنية والواقعية والخيالية التي تحيط به، فالسرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج والمروي له، والمستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجة، وتنعقد العلاقة بين الراوي والمروي له في السرد من خلال الأسئلة التي يطرحها الأول ليضمن حسن متابعة الثاني لحكايته، ويشرك الراوي أحيانا شخصيات الراوي في السرد".[2]

ويضيف لطيف الزيتوني من خلال معجمه أن السرد هو الخيارات الإبداعية التي يتم من خلالها تحويل الحكاية إلى قصة فنية وهو يشمل الراوي والمنظور الروائي وترتيب الأحداث، ويطلق السرد على صيغة من صيغ الخطاب وظيفتها وصف سير الحدث كفعل في زمن وهو بهذا المعنى (أي تمثيل الحوادث،تقابل الوصف الذي يتبادل عناصر الحدث كالشخصيات والفضاء.[3]

الملاحظ أن السرد من وجهة نظر لطيف الزيتوني مرادف للقص، ويتضمن أفعال حقيقية ومتخيلة، وهو عبارة عن علاقة إنتاجية من طرف الراوي، استهلاكية من طرف المروي له، ومن جانب أخر يرى الناقد أن السرد يركز على المجال الإبداعي الفني للقصة، والتركيز على ترتيب الأحداث والزمن والشخصيات والفضاء.

أما السرد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة فقد ورد:[4]

1ـخطاب مغلق ،حيث يتداخل زمن الدال في تعارض مع الوصف.

[1]. ابرهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدية ،المؤسسة العربية للناشرين المتحدين،تونس،ط1 ،1986،ص184.

[2]. لطيف الزيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان،ط1 ،2002ص105.

[3]المرجع نفسه،ص105.

[4]. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة . دار الكتاب اللبناني،ط1 ،1985،ص112.

2. خطاب غير منجز.

3.(قانون السرد)هو كل ما يخضع لمنطق الحكي والقص الأدبي .

الملاحظ أن مصطلح السرد عند سعيد علوش جاء مرادفا للخطاب، سواء كان خطاب مغلق من حيث زمن الدال والوصف، أو هو عبارة عن خطاب غير منجز، ويرى أن ما يخضع لمنطق الحكي، والقص الأدبي هو ضمن قانون السرد.

وتذهب مجدي وهيبه من خلال معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب؛ على أن السرد هو "استعراض لأحداث ماضية كلاما، وقد يوجد ذلك ضمن سرد طويل كالقصة أو الرواية أو ضمن حوار المسرحي، لتعريف الجمهور بأحداث لم يشهد تمثيلها على خشبة المسرح مع مراعاة التسلسل الزمني".[1]

. أما السرد في "المعجم المفصل في الأدب"؛ هو عرض الحديث بتتابع وجوده، وفي الأدب هو بسط الحدث في أي عمل أدبي بسطا عاديا من غير حوار، وهو أسلوب إن طال مله القارئ، وللسرد أشكال بحسب الجنس الأدبي الذي يكون فيه، فهو سرد روائي وسرد قصصي، وسرد مسرحي، ويختلف معناه من منهج نقدي إلى آخر فهو عند البنيويين مثلا يأتي بمفهوم الخطاب Discour أي الحديث.[2]

الملاحظ أن مصطلح السرد من المعجمين السابقين يقوم على عرض الأحداث، وغرضها التأثير في المتلقي، ويرتبط بجل النصوص الحكائية القصة والرواية والمسرح، غير أننا نجده عند البنيويين بمفهوم الخطاب.

وورد السرد Narrative بمعنى:

1. قصة أو وصف يروي عن حدث خيالي أو حقيقي أو تجربة ما.

2. كتاب أو أي عمل أدبي يضم ذلك الحدث أو التجربة.

[1]. مجدي وهيبة، كامل مهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الادب، مكتبة لبنان،بيروت،ط2، 1984 ،ص289.

[2]. محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب ج1، دار الكتب العلمية بيروت،ط2، 1999،ص523.

3. تقنية أو فن القص.

4. في الفنون الجميلة إعادة تقديم القصص أو الأحداث في رسوم أو منحوتات.[1]

إضافة إلى ذلك فمصطلح السرد أخذ معاني متعددة، فهو يمثل القصة ووصف الحدث الخيالي أو حقيقي أو تجربة ما، وقد يتمثل السرد من جانب أخر في كتاب أو عمل أدبي، وقد يتجسد في الفنون الجميلة من خلال تقديم القصة والحدث عن طريق الرسم أو المنحوت.

3 . مصطلح السرد في النقد العربي واستعمالاته:

3– 1 مصطلح السرد في النقد العربي:

. يذهب سعيد يقطين إلى أن السرد "فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف أنواع الخطابات سواء أكانت أدبية أو غير أدبية، يبدعها الإنسان أينما وجد وحيثما كان حيث يستند سعيد يقطين إلى رأي رولان بارت الذي يصرح قائلا:يمكن أن يؤدي الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية وبواسطة الصورة ؛ ثابتة أو متحركة، وبالحركة، وبواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد، إنه حاضر في الأسطورة و الخرافة و الأمثولة و الحكاية والقصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة والإيماء واللوحة المرسومة والسينما...."[2].

يمكن القول أن السرد عند سعيد يقطين الذي يقيم رأيه انطلاقا من أقوال رولان بارت الذي يربط السرد "بأي نظام لساني أو غير لساني وتختلف تجلياته بحسب النظام الذي استعمل فيه"[3] .

يذهب سعيد يقطين إلى أن السرد فعل واسعٌ يشتمل كل أنواع الخطابات أدبية كانت أو غير أدبية، على اعتبار أن الحكي يتم من خلال اللغة المستعملة سواءً شفاهية أو كتابية، ويتجاوز اللغة إلى الصورة والأجناس الأدبية المتنوعة كالخرافة، والملهاة والمأساة والدراما وغيرها من الفنون.

ويضيف قائلا ليس السرد إلا الخطاب اللفظي الذي يخبرنا عن هذا العالم، وهو الذي يسمى أحيانا بالتلفظ (Enonciation) أما المحكي فهو ذلك العالم الذي يتضمن الفضاء والشخصيات

[1]. نواف نصار، معجم المصطلحات الادبية،دار المعتز،عمان،ط1، 2009،ص156.

[2]. المرجع نفسه،ص19.

[3]. المرجع نفسه،ص19.

والأحداث[1]، والسرد (Narration) التواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكي (Narrative) كمرسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه، و السرد ذو طبيعة وصفية لفظية (verbal) لنقل المرسلة(...)[2].

يتجلى أن سعيد يقطين قرن السرد بالخطاب "ما تؤديه اللغة من معتقدات الكاتب وتطور أفكاره، الشخصيات وقيمتها والراوي والشخصيات و القارئ"[3]

ويرى سعيد يقطين أيضا أن السرد مقترن بالخطاب، وهو ماتجسده اللغة من أفكار الكاتب من خلال الشخصيات والراوي والقارئ.

والسرد من وجهة نظره ذلك التلفظ الذي يخبرنا عن العالم أو الطريقة التي نعتمدها، في حين أن الحكي هو المضمون أو ماسماها بالمرسلة التي تتضمن الفضاء و الشخصيات والأحداث، واستدل على ذلك من خلال الترسيمة التالية:[4]

العلامة الحكائية

	الماهية	الشكل
التعبير	**رواية، فيلم، رسوم متحركة**	**الخطاب السردي**
المضمون	**عوالم واقعية أو متخيلة، قصص واقعية أو خيالية**	**الحكي**

يلخص عبد الرحيم الكردي السرد عند سعيد يقطين بمفهومين:

أحدهما: أن السرد يشتمل المستوى التعبيري في العمل الروائي بما في ذلك الحوار والوصف، والسرد بهذا المفهوم يقابل الحكي، ويشكل معه حلقة تستوعب النص كله، وهذا المفهوم يتفق مع مفهوم جيرار جنيت الذي يرى أن العمل الأدبي يمكن النظر إليه من جانبين : (أ)الحكاية ، (ب)الصياغة الفنية للحكاية.

ويمكن النظر إلى الجانب الثاني المتعلق بصياغة الفنية للحكاية من جانبين أيضا هما:

---

[1]. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي . الزمن، السرد، التبئير. المركز الثقافي العربي،المغرب، ط4، 2005،ص34.

[2]. المرجع نفسه،ص41.

[3]. المرجع نفسه ،ص 43.

[4]- المرجع نفسه،ص44.

(أ)النظر في الحكاية . تقديما وتأخيرا وحذفا . حسب الرؤية الخيالية المعتمدة.

(ب) الصياغة اللغوية للصورة النهائية للحكاية.

وهكذا يحتوي النص عند جيرار جينيت على ثلاثة مستويات هي:الحكاية ، الحكي، السرد .

ثانيهما: أن السرد عند سعيد يقطين يختص بتلخيص السارد لحركة الأحداث وأفعال الشخصيات وأقوالها وأفكارها بلسانه هو، أما الحوار فهو خارج عن إطار السرد[1]

يرى عبد الرحيم الكردي أن السرد عند سعيد يقطين يقوم على مفهومين؛ أولهما يقوم على المستوى التعبيري الذي يتضمن الوصف والحوار والسرد الذي يقابل الحكي، أما المفهوم الثاني فيتضمن الصياغة الفنية للحكاية التي تتمحور حول الرؤية الخيالية والصياغة اللغوية.

سعيد بقطين يجعل من مصطلح (الحكي)، مرادفا لـ (السرد).[2] لكن يفرق بينهما من حيث أن الحكي:

أ. يتعلق بالأحداث وحالات الانتقال من حالة إلى أخرى عن طريق التتابع.

ب . الحكي يهتم بالشكل السيميوطيقي للمحتوى.

ج الحكي عام، و السرد خاص، فالحكي هو الذي ينسحب عليه مصطلح (recit) و(narrartive)وهو الذي نجده في الأعمال التخييلية وفي الصور و الحركة، أما السرد فلايمكن أن يتحقق إلا في الأعمال اللفظية.

د . الحكي يقدم لنا من خلال العرض أو التشخيص أو التمثيل؛ أي أن الأحداث تصلنا مباشرة عبر الشخصيات وهي تقوم بتشخيص الحكي، أي هو مرادف للتشخيص الدرامي للقصة.[3]

هـ يتحدد الحكي كتجل خطابي، سواء كان هذا التجلي يوظف اللغة أو غيرها، ويتشكل هذا التجلي الخطاب من توالي أحداث مترابطة تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوناتها وعناصرها.

و. الحكي يظهر من خلال القصة، كأحداث مسرودة مجردة من تركيبها في نص أو معاد تركيبها.

---

[1]. عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، مكتبة الأداب القاهرة، ط1، 2006،ص103.

[2]. ينظر:سعيد بقطين،قال الراوي ،ص47،42،16،14.

[3]. ينظر: سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي،ص47.

ز. يقوم الحكي على ثلاثة مستويات (القصة، النص، السرد)[1]، ويتميز بثنائية (الخطاب – القصة / السرد – القصة)[2].

الملاحظ أن سعيد يقطين يجعل من (الحكي) مرة قصة ومرة خطاب، ويعتبر طريقة تقديم الحكي أيضا هو السرد.

ونجده أنه لم يعطي مرادف أجنبي دقيق يدل على (الحكي) فيجعله (recit) وتارة يجعله (narrative) و(narration)،[3]ويسميه أيضا بعلامات الحكي التي تتضمن الراوي والمروي و المروي له.

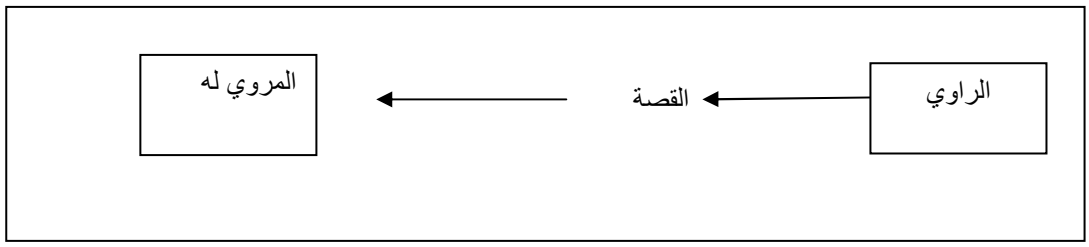
يذهب حميد حمداني إلى تعريف السرد (la narration):

يقوم الحكي عامة على دعامتين أساسيتين :

أولاهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة.

ثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي.[4]

والسرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي و المروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها.



يرى حميد الحمداني أن السرد يقوم على دعامتين هما؛ القصة التي تتضمن أحداثا، ثم الطريقة التي تحكى بها هذه القصة، ويمر السرد حسب رأيه من خلال قناة تتكون من (الراوي . القصة . المروي له)

[1]. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص12.

[2]. المرجع نفسه،ص13.

[3]. ينظر: سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي،ص31.

[4]. حميد حميداني، بنية النص السردي . من منظور النقد الأدبي . المركز الثقافي العربي،المغرب،ط3 ،2000،ص45.

وعبد الملك مرتاض يعتبر السرد "الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص وحتى المبدع الشعبي الحاكي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي"[1]، فنلمح أن كلا من حميد الحمداني وعبد الملك مرتاض يشددان على الطريقة التي يقدم بها هذا المضمون، فالمحتوى لا يكون ذا أهمية إلا من خلال الطريقة التي يختارها المبدع القاص أو الروائي من أجل توصيل المادة أو المضمون.

أما عبد الله إبراهيم فينحى منحى أخر فيعتبر "السرد قوامه الأساس حكاية، و الفرق بين المرويات السردية الشفوية والسرديات الكتابية فرق في البنية، و الأساليب، وأشكال التعبير، و العوالم المتخيلة التي تشكل محتوى ذلك التعبير" [2].

يذهب إليه عبد الله إبراهيم من خلال ربط السرد بالحكاية التي تتضمن السرديات المكتوبة منها والشفوية ولكنه يركز على المحتوى والأسلوب وشكل التعبير، والرؤية الخيالية التي تتجسد من خلال التعبير.

أما عبد الرحيم كردي يذهب إلى أن السرد "حالة أو هيئة أو طريقة تشتمل السارد وموقعه والمحَاوِر وموقعه، وكذلك الرسالة التي بينهما، والرسالة هذه موضوعها الأحداث الصادرة عن الشخصيات أو الراوي والزمان و المكان الذي تدور فيه الأحداث، وصفات الشخصيات الخارجية والداخلية وأوالها وأفعالها"[3].

يركز السرد حسب المفهوم الذي قدمه عبد الرحيم الكردي على السارد وموقعه، والرسالة التي بينه وبين المحاور له، مع التركيز المروي أو ما اصطلح عليه بالرسالة وما تتضمنه من أحداث وشخصيات وصفاتها الخارجية والداخلية وأفعاله وزمان ومكان وقوع الأفعال،

[1]. عبد الملك مرتاض،ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد . ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط،1993،ص84.

[2]. عبد الله ابراهيم،السردية العربية الحديثة . تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة . المركز الثقافي العربي، المغرب،ط1، 2003ص7.

[3]. عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ،ص112.

والسرد هو "الطريقة التي يصف أو يصور بها الكاتب جزءا من الحدث، أو جانبا من جوانب الزمان أو المكان الذي يدور فيهما، أو ملمحا من الملامح الخارجية للشخصيات، وقد يتوغل في الأعماق، فيصف عالمها الداخلي وما يدور فيها من خواطر نفسية أو حديث خاص بالذات". [1]

والسرد قول أو خطاب صادر من السارد، يستحضر به عالما خياليا مكونا من أشخاص يتحركون في إطار زمني ومكاني محدد[2].

يتفق عبد الرحيم الكردي مع حميد لحميداني وعبد الملك مرتاض حيث اعتبر كل منها السرد هو عبارة عن طريقة لتوصيل محتوى الرسالة بما تتضمن من أحداث وشخصيات و زمان و مكان ، في حين نجد أن عبد الملك مرتاض غيب المروي له .

في حين جميل المرزوقي يعتبر السرد بشكل عام قَصُ أحداث أو أخبار، سواء تعلق الأمر بالأحداث التي وقعت فعلا، أو تلك التي ابتكرها الخيال، و(Narration) وهي العملية التي يقوم بها السارد أو الحاكي أو الراوي، وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ القصصي والحكاية أي الملفوظ القصصي"[3].

يرى جميل المرزوقي أن السرد يتضمن قص الأحداث أو الأخبار، وهو مرتبط بالأحدث حقيقية كانت أو خيالية، ويتضمن السرد أيضا العملية التي يقوم بها السارد أوالحاكي أو الراوي، فينتج عنها النص الذي يتضمن اللفظ والملفوظ القصصي.

3 –2 استعمال مصطلح السرد في النقد العربي:

لقد عرف مصطلح السرد العديد من المرادفات من لدن النقاد في كتاباتهم النقدية نذكر منها:

. سعيد بن كراد الذي يستخدم (الفعل السردي ، فعل السرد، فعل القص)[4]، فهو لم يستقر لا على الجذر (قص) أو (سرد)، وهو يعرف (فعل السرد وفعل القص) بـ (قول السادر أو صوت السارد)

[1]. المرجع نفسه،ص112.

[2]. عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة الرجل الذي فقد ظله نموذجا ص 156

[3]. جميل شاكر وسمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة،ص77.

[4]. سعيد بن كراد، النص السردي نحو سيميائيات للإديولوجيا،دار الأمان الرباط،ط1، 1996ص91،63،73.

وهذا الجانب عنده يهتم بدراسة الخطاب الحامل لمضمون القصة، والخطاب كنشاط تلفظي، يخبر عن الذات المتكلمة، إذ لا وجود للمادة القصصية إلا من خلال الذات المتلفظة بالخطاب والحاملة لمضمون (فعل القص).[1]

. عبد الرحيم الكردي يرى أن مصطلح السرد من أكثر المصطلحات القصصية إثارة للجدل، بسبب الاختلافات الكثيرة والمجالات المتعددة التي تتنازعه، سواء على الساحة النقدية العربية أم الساحة الغربية، "فهناك العديد من المفاهيم المختلفة التي استخدم فيها المصطلح السردي، وهناك مجالات كثيرة ذابت خلالها الحدود الاصطلاحية التي تحدد لنا أين يبتدئ السرد وأين ينتهي، لذلك يطلق الكثير من الباحثين مصطلح (السرد) بوصفه مرادفا للمصطلح (القص) ولمصطلح (الحكي) ومصطلح (الخطاب) ولا يكاد فريق أخر يحدد له مجالا واضحا، فمرة يطلقونه على المستوى اللغوي في الرواية، وأحيانا يقولون عن عمل المؤرخ في صياغة الأحداث سردا، ومرة يمدونه ليشمل السينما والصور واللوحات"[2].

نلمح أن عبد الرحيم الكردي يختار مصطلح (السرد) دون القص أو الحكي ويرجع هذا الالتباس في المصطلح و المفاهيم إلى خصوصية المدارس النقدية في الغرب، و التطور الذي مَسَ كل مرحلة من المراحل لذلك فهو يفرق بين هذه المصطلحات كما يلي:[3]

1. إن مصطلح (القص) ينبغي أن يختص بصياغة القصص التي تنقل أحداثا حقيقية أو أحداثا تؤخذ على محمل الحقيقة لا على محمل التخييل أو التصوير، أي الأحداث التاريخية.

2 . إن مصطلح (الحكي) يدور حول تشكيل الأحداث وطرق عرضها وترتيبها في الحكاية بحيث تتحول الحكاية عن طريق الحكي إلى قصة أو حبكة، سواء عن طريق اللغة أم عن طريق الصور المتحركة أو الساكنة، وهو أي الحكي والخطاب يشكلان طرفي حلقتين متداخلتين في الرواية، الحكي يختص بالتصرف في الأحداث حسب الرؤية القولية (الخطاب لغة والحكي تمثيل).

[1]. المرجع السابق،ص81.

[2]. ينظر: عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة،ص99.

[3]. المرجع نفسه، ص106،107.

3 . إن مصطلح (الخطاب) إذن ينبغي أن يتعلق بمستوى القول في الرواية، أقصد فعل القول وهيئته مرتبطا بموقع معين، وليس مجرد ألفاظ منجزة وملقاة على قارعة الصفائح، وبهذا فإن الخطاب أعم من الحكي لان كل خطاب روائي يشمل في داخله حكيا.

4 . أما مصطلح (النص) فيختص بالمادة اللغوية المنجزة والمتمثلة في الكلمات و العبارات المسجلة على صفحات الرواية، فإذا كان الخطاب قولا فإن النص هو العبارات المقولة، وإذا كان الخطاب كما يقول بنفنيست تلفظا فإن النص يصبح هو الملفوظ اللغوي الذي ينظر إليه بوصفه كيانا مستقلا عن قائله وعن الموقع الذي قيل فيه، و النص لغة مكتوبة لها بنيتها الذاتية المستقلة، والخطاب قول يرتبط بموقع القائل وهيئته.

5 . يبقى بعد ذلك مصطلحا (السرد) و(العرض) وهما وسيلتا الخطاب في الرواية.

يعمد الناقد عبد الرحيم الكردي إلى التميز بين المصطلحات الأتية:" القص، الحكي، الخطاب، النص، السرد والعرض" فيرى الناقد أن مصطلح القص ينبغي يختص بصياغة القصص الحقيقية، التي تصور الأحداث التاريخية، في حين أن مصطلح الحكي مرتبط بتشكل الأحداث وطريقة عرضها في الحكاية، ويرى الناقد أن كلاً من الخطاب والحكي يشكلان حلقتين متداخلتين في الرواية، فالحكي يمثل التمثيل، والخطاب يمثل اللغة، ويرى الناقد أن مصطلح الخطاب متعلق بمستوى القول في الرواية، وهو أعم من الحكي، لأن كل خطاب حكائي يتضمن في داخله خطابا روائيا، ويرى الناقد أن مصطلح النص مرتبط بالكلمات والمادة اللغوية التي يتم إنجازها عبر صفحات الرواية، والنص لغة مكتوبة لها بنية مستقلة عن صاحبها، في حين أن مصطلحا السرد والعرض يعتبران وسيلة من وسائل الخطاب في الرواية.

4. إشكالية المصطلح السردي وترجمته في النقد العربي:

4- 1 إشكالية المصطلح السردي:

على الرغم مما حضي به علم السرد من اهتمام من طرف الباحثين و النقاد، فقد ظل مهيمنا على الرغم من عدم استقرار مفاهيمه من ناحية، وعدم توحيد ترجماته من ناحية ثانية، فعبد القادر فاسي يرى أن "أهم ما يتسم به وضع المصطلح هو طابعه العفوي وهي عفوية لا تقترن بمبادئ

منهجية دقيقة، ولا بالاكتراث بالأبعاد النظرية للمشكل المصطلحي، وقد قادت هذه العفوية إلى كثير من النتائج السلبية وفي مقدمتها الاضطراب والفوضى في وضع المصطلحات، وعدم تناسق المقابلات المقترحة للمفردات الأجنبية".[1]

وقد عبر عبد الله ابراهيم عن هذه الإشكالية في النقد العربي الحديث إلى:

. حضور الرؤية وغياب المنهج.

. غياب الرؤية وحضور المنهج.[2]

ولعل من مشاكل اضطراب المصطلح في النقد الأدبي العربي الحديث . المصطلح السردي . على وجه الخصوص مايلي:

. تعدد تعريب المصطلح: والمصطلح واحد لاينصرف إلى التعدد فنجد ان مصطلح (Narratology) تعرب بـ (السرديات، وعلم السرد، والسردية....)، وغيرها والمصطلح ليس فيه كل هذه التعددية .

. **تعدد المفاهيم لمصطلح واحد**[3]: مثل تعددية مفهوم السرد مع العلم أن المصطلحات الثابتة مثل (Narration،Narrative) ؛ يفهم منها مرة على أنها تتابع الأحداث في القصة، ومرة هي طرائق عرض تتابع الأحداث ومرة الأحداث المسرودة من السارد .

. تعدد المفاهيم و المصطلحات: مثل تعددية مفهوم مصطلح (السرد) كما ذكرناه سالفا، وتعدد اصطلاحاته فقد تكون المصطلحات الأتية بديلة عنها[4] مثل: القص، الحكي، الرواية والأخبار والصيغة.

. سوء فهم المصطلحات السردية: مثل مصطلح (السردية) (narrativity) الذي ترجم إلى الساردية ومصطلح (narratology) علم السرد.

---

[1]. يوسف وغليسي، اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،ص53.

[2]. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي ،ص15.

[3]. عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص91.

[4]المرجع نفسه ،91.

ويذهب سعيد يقطين أن من مشاكل المصطلح السردي، ميل البعض إلى الفردية ومخالفة جهود الآخرين، مع غياب الاختصاص في الممارسة.

لكن على الرغم من هذه الاختلافات إلى أن هناك العديد من الجهود المبذولة من طرف المجامع اللغوية والهيئات المتخصصة في وضع المصطلح وغايتها في ذلك الخروج من الأزمة التي عرفها النقد الأدبي بسبب تعدد المصطلح.

يخضع نقل المصطلح لمجموعة من الضوابط التي صادقت عليها المجامع والهيئات المختصة ومن أهمها:[1]

. وجود علاقة بين المعنى الأصلي والمعنى الجديد، ولا يشترط أن تكون هذه العلاقة قد وصلت إلى حد المطابقة .

. أن يراعى في وضع المصطلح الاهتمام بالمعنى قبل اللفظ أي بالمدلول قبل الدال.

. يستحسن أن لا يختار المصطلح من بين الألفاظ ذات الدلالات الأصلية الشائعة المعروفة، لأن نقل الذهن عنها إلى غيرها أمر صعب.

. يستحسن ألا يصطلح بألفاظ مختلفة للمعنى العلمي الواحد.

. يفضل المصطلح العربي على غيره ما أمكن.

. يستحسن تجنب الألفاظ التي ينفر الطبع منها.

. يستحسن تجنب النحت ما أمكن، لأن العربية هي لغة اشتقاقية.

يمكن القول أن جملة الضوابط التي وضعتها الهيئات والمجامع اللغوية التي تركز على العلاقة بين المعنى الأصلي والمعنى الجديد، مع عدم التركيز على عنصر المطابقة، ومن جانب أخر التركيز على قضية المعنى بدلا من اللفظ، والاتفاق على معنى واحد بدلا من معاني متعددة، مع تفضيل المصطلح العربي بدلا من غيره، والتركيز على آلية الاشتقاق بدلا من النحت لأن اللغة العربية لغة اشتقاقية.

[1]. ساسي عمار، المصطلح في اللسان العربي، جدار للكتاب،الأردن، ط1، 2009،ص03.

ويذهب الناقد مولاي بوخاتم إلى أنه من أجل ضبط المصطلحات لابد من توفر مجموعة من الشروط وهي:[1]

. جمالية المصطلح المقترح، ويعني كونه سهلا وموجزا مقبول النسبة والإضافة، دون أن يؤثر ذلك على بنائه وجمالية الصيغة.

. طواعية المصطلح وارتباطه باللغة العربية سواء من حيث الصيغة أو الوزن.

. أصالة المصطلح وعروبته ويستلزم لهذا المبدأ الاحتكاك باللغة المصطلحية العربية الإسلامية، وتحيينها وطبيعة اللغة المصطلح عليها.

نلمح أن أهمية المصطلح وضرورته في التحليل النقدي هو الأمر الذي جعله يحضا بهذا الاهتمام، فكانت الجهود مكثفة من أجل وضع ضوابط تهدف إلى توحيد والخروج من هذه الأزمة.

4- 2 ترجمة مصطلح (Narratology) في النقد العربي:

على الرغم من أن الترجمة "عنصر جوهري في فهم الأخر واستيعاب ثقافته واستلهام إبداعاته وتوظيف ذلك في عملية المعرفة والنهضة القومية"[2]، فيمكن أن تتأتى للترجمة المصطلحية أن تكون وسيطا تواصليا بين اللغات و الثقافات حيث يمارس المصطلح المترجم ترحالا وظيفيا، تحرر فيه القواعد المعجمية للفوز بالمعنى الواحد في خطابات الترجمة، مما يقتضي التعامل مع شبكة اصطلاحية متجانسة، تتوزع استراتجيا لتحقق التضمين المناسب و التنوع اللغوي المعادل".[3]

للترجمة أهمية ودور في استعاب الثقافة واستغلال المعرفة، فأصبحت التررجمة وسيلة للتواصل بين الثقافات واللغات، مما يؤهله للتنقل والتحرر من القيود المعجمية من أجل الظفر بمعنى موحد ضمن خطابات الترجمة.

---

[1]. مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد السيمياوي . الاشكالية والأصول والامتداد، منشورات اتحاد العرب، دمشق،2005 ،ص56.

[2]. اسماعيل ابو البندورة، نحو استراتجية قومية للترجمة في الوطن العربي، مجلة الآداب الأجنبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع103، 2000،ص74.

[3]. سعيدة كحيل، الترجمة و المصطلح، مجلة الآداب العالمية منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ع144، 2010،ص29

لكن تعدد الترجمات واختلاف الرؤى جعل "مشكلة ترجمة المصطلح من أهم ما يعترض سبيل المترجم باعتبار أن المصطلح يتضمن شحنات ثقافية تقف في خلفية النص الأصلي ،و أيضا تحيط به، وعلى المترجم حينئذ أن يترجم ليس فقط العناصر المختلف للإطار السيميولوجي، بل أيضا أن يترجم مكانة هذا العنصر في المجتمع كله باعتبار إن التطور أو المفهوم واحد، بيد أن المصطلح يختلف من شعب إلى أخر ،وبالتالي فإن لعلم الترجمة أهمية في التعامل مع المصطلح ،بوصفه المرأة التي تعكس فهم المصطلح في لغته الأم ثم تنقله إلى المتلقي في اللغة الهدف"[1]

فمن المعلوم أن انتقال المصطلحات من بيئة ثقافية إلى بيئة أخرى أهلها لأن يكون وسيطا بين اللغات، فيسعى المصطلح المترجم لان يتحرر من القواعد المعجمية التي تحكمه حتى يظفر بالمعنى المناسب، لكن غزارة الترجمة وتنوعها دون ضابط يحكمها أدى إلى ظهور سيل جارف من المصطلحات فظهرت ترجمات عدة لمصطلح واحد، والإشكال الذي تطرحه الترجمة المصطلحية للمصطلحات الوافدة على الوطن العربي يكمن في "مستويات تلقي المصطلحات الأجنبية وترجمتها على العربية خاصة عندما تأخذ بشكل عارض أو بإدراك طارئ، لا يؤسس على خلفية معرفية شمولية تدرك المحيط الثقافي الذي أنتج المصطلحات"[2].

أما التحكم في المصطلح هو في نهاية الأمر "تحكم في المعرفة المراد إيصالها، و القدرة على ضبط أنساق هذه المعرفة و التمكن من إبراز الانسجام القائم بين المنهج و المصطلح، أو على الأقل إبراز العلاقة الموجودة بينهما، ولا شك إن كل إخلال بهذه القدرات من شانه أن يخل بالقصد المنهجي والمعرفي الذي يرمي إليه مستعمل المصطلح".[3]

للتخفيف من حدة هذه الأزمة التي يتخبط فيها النقد الأدبي التحكم في المصطلحات، التي ينتج عنها تحكمٌ في المعرفة المراد إيصالها، مع تحقيق الانسجام بين المنهج والمصطلح، والاخلال بإحدى القدرات يدخل الباحث في دوامة توظيف المصطلح.

[1]- عامر الزناتي، إشكالية ترجمة المصطلح - مصطلح الصلاة بين العربية والعبرية - أنموذجا، مجلة البحوث والدراسات القرآنية ع/9،2004، ص75.

[2]. السعيد بوطاجين، الترجمة والمصطلح،منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2009،ص115.

[3]. سيد بحراوي، مدخل على علم المصطلح،مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت،1989،ص84.

على اعتبار أن للترجمة أثر واسع في وضع المصطلحات لذا" على الناقد تفعيل مكانيزما الترجمة في كشوفه المصطلحية للمسميات السردية وذلك عبر قراءة تقويضية للمقولات النقدية المثبتة فيها (...) فالترجمة نافذة بحثية مشرعة أمام الباحثين المتخصصين، ولأنها وسيلة فعالة في التلاقح المعرفي المتبادل بين الأحياز العلمية المتباينة، وذلك بخلاف المكنيزمات المصطلحية الأخرى كالاشتقاق والنحت،وذلك لاينغص من أهميتها وفائدتها".[1]

فالملاحظ أن الترجمة من الأليات المعتمدة في وضع المصطلحات، لذا على الباحثين تفعيل مكانيزماته المصطلحية التي تكشف المسميات السردية، وهي وسيلة فعالة في التلاقح بين المعارف والثقافات،.

فإذا وجهنا النظر إلى مصطلح علم السرد نلمح أنه لازال يعاني من عدم الاستقرار، حيث يقول هيثم سرحان:" لايزال مصطلح السرديات narratologieيعاني من عدم الاستقرار شأنه شان باقي المصطلحات التي تفتقر إلى تحديد مفاهيم دقيقة لأنها لاتزال في طور التشكل و التبلور مما يدل على ان هذا العلم في تحول مستمر"[2].

فعدم استقرار المصطلح أدى إلى تعدد في المصطلحات فمنها "علم السرد، السرديات، نظرية القصة، القصصية، السردلوجية، النارتولوجية، وهناك مصطلحات أخرى كالساردية ؛ وهو مصطلح يثير اللبس (...) لأنه نسبة إلى السارد أو الراوي وليس للعملية السردية ذاتها، ولذا بالإمكان اقتراح بديل أخر هو المسرودية الذي وظفه المسدي في الأصل للإشارة إلى العلم بنفسه".[3]

إن العديد من الحقول المعرفية تتخبط ضمن الأزمة المصطلحية، فحقل السرديات اتسم بفوضى المصطلح وعدم استقراره فـ Narratologie من المصطلحات التي عرفت العديد من الترجمات التي تم احصاءها من أهمها: علم السرد، والسرديات، نظرية القصة وغيرها من الترجمات التي يمكن ارجاعها

[1]. مصطفى بوجملين، المصطلح السردي في الخطاب النقدي لدى عبد الملك مرتاض، رسالةدكتوراه إشراف أحمد موساوي،جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، 2015، ص320.

[2]. هيثم سرحان، الأنظمة السيميائية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت،لبنان، ط1، 2008، ص61.

[3]. فتيحة سريدي، ترجمة المصطلح السردي في النقد العربي الحديث،أعمال ملتقى اللغة العربية والمصطلح، منشورات مخبر اللسانيات واللغة العربية، باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2006 ص 203،204

إلى الثقافة والمرجعية التي اعتمدها الناقد في الترجمة هذا من جهة وغياب الرؤية والمنهج في ضبط ووضع المصطلحات من جهة أخرى.

وقد توسع يوسف وغليسي أكثر في إحصاء الترجمات التي قام بها النقاد والتي وضحها من خلال الجدول التالي:[1]

المصطلح اسم المترجم	Narratologie	Narrativité	المرجع
محمد ناصر العجيمي	السردية	السردية	في الخطاب السردي
المرزوقي وجميل شاكر	نظرية القصة	القصصية	مدخل إلى نظرية القصة
محمد العناني	علم السرد، علم القصة، علم الرواية		المصطلحات الأدبية الحديثة
عبد السلام المسدي	المسردية	السردية	قاموس اللسانيات
عبد الحميد بورايو	علم السرديات		البطل الملحمي والبطل الضحية
عبد الرحمن ايوب	فن السرد، النظرية السردية		ترجمة (مدخل إلى النص الجامع)
عبد الله إبراهيم	السردية، علم السرد، السرديات		المتخيل السردي
سعيد يقطين	السرديات	السردية ، الحكائية	قال الراوي

ويعقب يوسف وغليسي على هذه المصطلحات التي يعتبر بعضها غريبة حيث أشار إلى مصطلح (المسردية) لعبد السلام المسدي، واعتبره مصطلحا غريبا لأنه مصدر صناعي مشتق من

[1]. يوسف وغليسي، قراءة اصطلاحية . السردية والسرديات ، مجلة السرديات، مختبر السرد العربي، قسنطينة، الجزائر، ع1، 2004،ص11.

مصطلح (المسرد)، وقد ألفنا أن نجعله مقابلا للمصطلح الأجنبي (Glossaire) الذي ينتمي إلى عالم المعجمية، ولا صلة له بالدراسة السردية.[1]

ويشير إلى مصطلح (السادية) عند سعيد الغانمي الذي لايعتبره اقل غرابة من مصطلح (المسردية) وهي مشتقة من (السارد – Narrateur) .[2]

ويرجح يوسف وغليسي الثنائية الغربية (Narratologie- Narrativité)بالثنائية العربية (سرديات–سردية).[3]

لقد سعى يوسف وغليسي إلى احصاء العديد من الترجمات التي عرفها كلٌ من Narratologie وNarrativité من خلال الدراسات النقدية العربية، حيث لم يعرف المصطلحان ترجمة موحدة، كما عقب الناقد على الترجمة التي جاء بها عبد السلام المسدي (المسردية) ويرى أنه مصطلح اشتقاقي من (مسرد) وهو مرتبط بالدراسات المعجمية لا السردية.

ويذهب الناقد إلى الترجمة التي وضعها سعيد الغانمي (السادية) ويرى انها مرتبط بمصطلح السارد.

ويرجح الناقد ترجمة المصطلحين بـ السرديات – السردية.

في حين يذهب سعيد يقطين إلى تعريب مصطلح (Narrativity) بـ (الحكائية)ويستقر على تعريب مصطلح (Narrtology) بـ السرديات[4]، ويظهر الفرق الذي وضعه سعيد يقطين بين السرديات و الحكائية من خلال كتابه "قال الراوي" وهو موضح في الجدول التالي:[5]

مصطلح Narrativitiy (الحكائية)	مصطلح Narratology (السرديات)
. الحكائية: هي مجموعة الخصائص التي تلحق أي عمل حكائي بجنس محدد هو السرد،	. السرديات؛ تركز اهتمامها على دراسة أنظمة وأشكال الخطاب السردي في النصوص السردية،

[1] ينظر: يوسف وغليسي، اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،ص302.

[2]. ينظر: المرجع نفسه،ص203

[3]. المرجع نفسه،ص203.

[4] ينظر: سعيد يقطين، قال الراوي، ص15.

[5]. ينظر: أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد النقد الأدبي،ص79.

تشتغل على مانسميه بسرديات القصة أو المادة الحكائية. . موضوعها القصة ومحتواها من جهة البحث عن دلالة حالات تتابع الأحداث، وهو من اختصاص السيميوطقيين، أي الاهتمام بالمحتوى الحكائي. . الهدف منه الامساك بالمعنى أو الدلالة بغض النظر عن مختلف التجليات (التعبير) التي يتخذها. . يعنى بدلالة انتقال الاحداث من حالة إلى حالة أخرى. . السيميوطقيون يقصدون بـ (Narrativity) (الحكائية) لأن نشاطهم توجه إلى دراسة دلالة اخداث الحكاية أو القصة تتسم بثبات القوانين المحددة و المحدودة، التي تحكم بناءها والتي تنطبق على وفقها كل النصوص الحكائية، وتتصل بالجنس الادبي من حيث المفهوم. . تهتم بالحكي (القصة)، وتتعلق بتحريك الأحداث، ولاعلاقة لها بالأدبية . . ومصطلح (recitologie) ترادف الحكائية، علم القصة لأنها تتصل بالحكاية و القصة (الحكي recit) والمحتوى.	فهي تدرس طرائق تقديم محتوى القصة وتسمى (سرديات الخطاب) . موضوعها (الخطاب) وطرائق التعبير عنه، وهو اتجاه السرد عند كل من (بارت وتودوروف وجنيت) يهتم بالمبنى الحكائي. . الهدف منه الامساك بالأشكال الصياغية في الخطاب التي تتمظهر عبره القصة واحداثها . . يعنى بطرائق عرض تحولات الأحداث من حالة إلى حالة اخرى. السرديون يقصدون بـ (Narrativity) السردية وهو النشاط الموجه إلى دراسة صيغ وطرائق الخطاب السردي في عرض أحداث القصة، والسردية تتسم بالتحول والاختلاف، لانها تهتم بأنماط تحول صيغ الخطاب التي هي من اهتمام (Narratology) وتتصل بالنوع الأدبي. . تهتم بالسرد (الخطاب) وتتعلق بصيغ تمثيل الأحداث وهي من مشتقات الادبية . مصطلح (Narrativity) السردية؛ ترادف مصطلح (Narrtology)السرديات؛ لأنه يتصل بالسرد (الخطاب) والمبنى الحكائي و الصيغ.

قد ترتب عن ترجمة المصطلحات السردية وتعريبها فوضى اصطلاحية بسبب غياب التنسيق بين الباحثين وقلة البحوث الجماعية، مما أدى إلى هيمنة العمل الفردي، وتتجلى هذه الفوضى بوضوح في التعدد الاصطلاحي نتيجة وضع المقابلات العربية للمصطلحات الفرنسية، دون الاهتمام بالمفاهيم في علاقاتها بحمولاتها وأنساقها المعرفية و الجمالية في اللغة المصدر.[1]

يمكن القول أن قضية ترجمة المصطلح قضية شائعة لها بعد معرفي، تقتضي توحيد الرؤى وتكيف المعارف والمرجعيات التي من شأنها مراعاة تنقل المصطلح من بيئة إلى بيئة أخرى، مع مراعاة وحدة الدال والمدلول، والاستعمال الشائع.

[1]. ينظر: طاهر روابنية، الترجمة الأدبية وتعريب المصطلحات السردية، مجلة المترجم، ع8،مختبر تعليمية الترجمة وتعدد الألسن، دار الغرب،وهران،2003،ص8.

ثالثا: جهود النقاد الجزائريين في مجال السرديات:

1 . عبد الملك مرتاض:

لقد عرف المصطلح النقدي عامة والمصطلح السردي على وجه الخصوص حضورا في الساحة النقدية الجزائرية، حيث أن المطلع على مسيرة النقد الجزائري يلمح بأن عبد الملك مرتاض كان أكثر المنشغلين بالمصطلح النقدي واشتقاقاته، حيث يسعى الناقد إلى وضع مصطلحات تخرج عن الاستعمال الشائع.

فإن القراءة المتبصرة لأعمال عبد الملك مرتاض النقدية "تقودنا إلى الكشف عن نوازعه الفكرية في اصطناع المصطلح من باب البرهنة العلمية الدقيقة وإلى الكشف عن باعه الثقافي المرتطم بنبر التراث العربي القديم، والمنفتح على تراتيل الحداثة الغربية، ومن ثم فهو ينطلق في فهمه للمصطلح الوافد ويقابله بالمصطلحات التراثية، ليعثر على مصطلح جديد له ما يبرره من رؤى".[1] لقد بين الناقد عبد المالك مرتاض منهجه المرتكز على مبدأ التوفيق بين التراث والنظريات اللسانياتية ،بما فيها إجراءات السيميائية[2].

مما لاشك فيك النزوع الفكري للناقد عبد الملك مرتاض في وضع المصطلحات، والذي يتمثل في المزاوجة بين المرجعية التراثية والتفتح على الفكر الغربي، فيسعى من خلال وضعه للمصطلح، المجيء بمصطلحات جديدة تجمع بين المعرفة الغربية والتراثية.

ومن القضايا التي عالجها عبد الملك مرتاض قضية المصطلح، حيث ارجع عبد الملك مرتاض أسباب اضطراب المصطلح النقدي عامة، "إهمال المرجعية التراثية ليستبين مدلوله اللغوي والحضاري قبل نقله إلى مستوى المفهوم في اللغة العربية، كما أنه لابد من التنقيب عنه في التراث النقدي العربي الإسلامي، لتوقع العثور عليه مستخدما فيه بمعناه، أو بمعنى قريب من معناه".[3]

---

[1]. لخضر حاكمي، مقاربات في المصطلح والمنهج وتحليل الخطاب، دار المثقف للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2018، ص35.

[2] طارق ثابت ،عبد المالك مرتاض جهوده في تنظير لتحليل الخطاب الادبي ،المنهج السيميائي نموذجا ،اشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب ،جامعة قصدي مرباح ،ورقلة الجزائر ص205.

[3]. عبد الملك مرتاض،نظرية النص الأدبي، دار هومة،الجزائر،ط2009،1،ص420.

ويرجع الناقد أسباب الفوضى المصطلحية إلى غياب المرجعية الترثية، وهذا من خلال كشف المدلول اللغوي والحضاري للمصطلح قبل نقله إلى البيئة العربية.

كما أشار الناقد إلى تأثير عامل الترجمة ونقل المصطلحات من اللغات الأجنبية إلى العربية، فهو يرى بأننا " كثيرا ما نتساهل أو نتسامح نحن العربي العرب مع اللغات الأجنبية فندعها تتسرب إلى لغتنا تحت علل مختلفة من بينها إدعاء وضوح المصطلح المنقول، والحق أن ذلك السلوك المتسم بالتواكل والتجاوز يعود أساسا إلى التكاسل وضعف الرغبة في البحث عن مقابل دقيق، أو قريب من الدقة للمصطلح الغربي المراد تعريبه، كما يعود إلى ضعف الغيرة القومية على هذه الضاد".[1]

ويشير الناقد إلى النقل العشوائي للمصطلحات، وترجمتها من اللغة الأجنبية إلى اللغة العربية، مع غياب الوضوح، من العوامل التي عززت هذه الفوضى المصطلحية.

لكن من خلال التتبع للمصطلحات التي يوظفها عبد الملك مرتاض، نلمحه أنه يتجاهل المصطلحات الشائعة بين النقاد ويعمد إلى نحت مصطلحات جديدة، " فقد اقترح مصطلح سردانية للإحالة على Narratologie، ومصطلح سرديات للإحالة على Récit، وهو مايدعو إلى تنافر جهود الباحثين والمترجمين العرب في سعيهم إلى توحيد المصطلح النقدي".[2]

ومن الترجمات التي وضعها الناقد مصطلح سردانية ترجمة لـ Narratologie، ومصطلح سرديات ترجمة لـ Récit، فنلمح الناقد يخرج عن الترجمات السابقة وهذا راجع عدم توحيد الرؤى وغياب الضوابط في ترجمة المصطلحات.

ويعرف الناقد السردانية بأنها "النظرية التي تتناول كل ماله صلة بالعمل السردي "[3]،كما عرض "ملاحظاته للمصطلحات والمفاهيم أثناء بسطه لشبكة العلاقات السردية، حول العلاقة التي تنعقد

---

[1]. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي . معالجة تفكيكية سيميائية، لرواية زقاق المدق . ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، 1995، ص210.

[2]. سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي،ص193.

[3]. عبد الملك مرتاض، السرد والسردانية عرض لنظريات السردانية العربية المعاصرة وتحليلات لبعض نصوصها . دار القدس العربي، وهران، 2019، ص36.

بين السرد والمسرود والمسرود له، والسردانية والسرديات؛ والتي تمثل حسبه شبكة من المفاهيم والمصطلحات المتداخلة والمتمايزة المتقاربة والمتباعدة في الوقت ذاته".[1]

ويذهب الناقد إلى أن شبكة العلاقات السردية تقوم على جملة من المصطلحات المتداخلة والمتقاربة فيما بينها من أهمها السرد والمسرود والمسرود له والسردانية والسرديات.

وترى الباحثة سليمة لوكام أن عبد الملك مرتاض "لم يستقر على المصطلح المقابل لـ Récit فيوظفه مترجما إلى سرديات، ثم يوظفه في بعض شروحاته الأخرى بمعنى العمل السردي، وهذا يجعلنا على يقين أن ما يقصده من مصطلح السرديات هو ما يقابل علم السرد Narratologieخاصة وأنه الإشارة إلى أن مثل هذا المصطلح يقتضي تدبرا في مبحث الأجناس الأدبية، وتدرعا بالمفاهيم السردية وطرق مقاربتها".[2]

من خلال الجانب النظري يذهب الناقد عبد الملك مرتاض إلى ترجمة مصطلح Récit بالسرديات، لكن حسب ماذهبت إليه سليمة لوكام فإن الناقد من خلال شروحه يوظف ترجمة أخرى تتمثل في العمل السردي، لهذا فغن وضع ترجمة المصطلحات واستعمالها يقتضي المعرفة الكافية بالأجناس الادبية على اختلافها، والاحاطة بالمفاهيم السردية المتنوعة.

أما على سبيل المثال فيما يرتبط بمصطلح السارد والراوي نجد عبد الملك مرتاض يجمع بينهما من خلال قوله"فالسارد أو الراوي نلفيه متفوقا على الشخصيات"[3]، في حين يميز بين المصطلحين في موضع آخر حيث جعل مصطلح الراوي يختص بالمرويات الشفوية بينما مصطلح السارد يختص بالمرويات المكتوبة.

2 . عبد الحميد بورايو:

ومن بين النقاد أيضا الذين عرفوا اهتماما بالنقد السردي وقضية المصطلح الناقد عبد الحميد بورايو الذي الذي يعرف بتوجهه السيميائي وتوسيعه لأفكار فلاديمير بروب واستناده إلى أفكار غريماس،

[1]. المرجع نفسه،ص193.

[2]. المرجع السابق،ص 193.

[3]. عبد الملك مرتاض،في نظرية الرواية،ص 74.

ويؤكد ذلك من خلال قوله:" أننا نستمد أدواتنا المنهجية من نصوص تنتمي في أغلبها إلى المدرسة السيميائية، والتي يمكن أن نطلق عليها اسم المدرسة الغريماسية، ذات التوجه الشكلاني، والتي كان لها اليد الطولى في تطوير السرديات (أو علم السرد) منذ الستينات حتى اليوم، وكان لها امتدادها في الدراسات السردية الحديثة عبر دوائر البحث العلمي في الشرق والغرب"[1].

لقد تأثر عبد الحميد بورايو "بتحليلات (ليفي ستروس) البنيونة المطبقة على الأنثروبولوجيا ووجد ضالته فيها ،ذلك لأنها تعتمد على آليات تستجيب للمتطلبات دراسة الثقافة الشعبية ومن جانب آخر تأثر عبد الحميد بورايو بنظرية غريماس "السيمائيات السردية "التي تستند إلى اللسانيات والمنطق الرياضي ، واعمال كورتيسcourtes المكملة لمشروع أستاذه غريماس بما أن آليات التحليل السيميائي تصلح أن تطبق على كافة الأنواع السردية [2] .

وأيضا قد أفاد الناقد من آليات التحليل التي اعتمدها تودوروف في تحليل النصوص السردية ، حيث "استثمر بعض التقنيات التي تساعد على كشف قوانين الداخلية لسرد كالعلاقات التي تربط بين الجمل السردية (العلاقات المنطقية والزمنية ،وانماط الرؤية السردية ،وزمني القصة والخطاب"[3].

من خلال ماسبق ذكره نخلص إلى عبد الحميد بورايو أخذ أفكاره من المدرسة السيميائية وأفكار غريماس الذي كان توجهه نابع من المدرسة الشكلانية الروسية، على اعتبار هذه الأخيرة كان لها الفضل في تطوير علم السرد.

ويذهب عبد الحميد بورايو إلى أن "قيمة المصطلح تكمن في قدرته على تجميع وتكثيف مجموعة من العناصر تبدو مشتتة في تصورها السابق على وضع المصطلح، ثم تصبح منتظمة في مفهوم موحد ".[4]

لقد تميز عبد الحميد بورايو باستخدامه لمجموعة المصطلحات السردية من بينها (السارد والراوي) و(المكان والحيز والفضاء) وغيرها من المصطلحات.

---

[1] حمزة بسو، آليات التحليل النقدي عند عبد الحميد بورايو، رسالة ماجستير، كلية الآداب والفنون جامعة سطيف، الجزائر، 2012 ،ص35

[2]. ينظر: المرجع نفسه ص50.

[3] المرجع نفسه ص59.

[4]. عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية، في الأدب الشفوي الجزائري،الجزائر عاصمة الثقافة العربية،2007،ص80

على سبيل المثال استخدامه لمصطلح الشخوص Les personnage بديلا عن مصطلح الشخصيات مبررا ذلك "برفع الالتباس الحاصل بين مفهوم الشخصية الفنية، ومفهوم الشخصية من المنظور النفسي".[1]

وقد ميز بورايو بين مصطلحي (الحيز النصي والفضاء النصي) الذي اشتهر به بوتور Michel butor ويمس شكلية الرواية من حيث الترتيب وتقسيمات الفصول والعناوين، والحيز المكاني الذي يشتمل الأماكن العينية المحسوسة أو المتخيلة.[2]

نخلص أن الناقد عبد الحميد بورايو متشبع بالفكر الغربي، وهذا يتجل من خلال الدراسات التي قام بها، فقد صرح اعتماده للتحليل الوظائفي عند البروب والمنهج السيميائي عند غريماس في العديد من مؤلفاته من بينها منطق السرد، والبطل الملحمي والبطل الضحية، وقد وظف مصطلحات تدخل ضمن التحليل اللغوي اللساني كمصطلح الحافز والوظيفة.

3. رشيد بن مالك:

لقد كان للناقد رشيد بن مالك اشتغال في مجال السرديات خاصة السميائية السردية، وقد أشار الناقد إلى قضية الترجمة باعتبار أن هذه الأخير احدى أليات وضع المصطلح، وكان المصطلح السيميائي من أكثر المصطلحات التي عرفت اضطرابا من حيث الوضع والاستعمال، وفي هذا الصدد يقول الناقد:" ترجمة المصطلح في الخطاب السيميائي المعاصر تتسم بالاضطراب الذي يحول دون بث وتلقي الرسالة العلمية (...) مادمت الترجمة لا تؤدي وظيفتها الطبيعية وهي نقل المعرفة والمفاهيم المستجدة في الدوائر العلمية من اللغة الأصلية إلى اللغة الهدف في مصطلحية شفافة وموحدة".[3]

كما أشار الناقد إلى أهمية البيئة والدور الذي تلعبه في قضية الترجمة، وهو حال وضع مصطلحات السيميائيات في الدراسات النقدية العربية مقارنة بمنشئها الأصلي في أوروبا، حيث يقول في هذا الصدد:" إن وضع المصطلحية السيميائية في الوطن العربي يختلف تماما عما هو عليه في أوروبا، ولم يرق بحكم التضارب الموجود في المصطلحات وأدواته الخاصة به سلفا، نكفي أن نقرأ بعض الدراسات

[1]. عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، الجزائر، 1992ص 15.

[2]. ينظر: عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، دراسة ميدانية،ص190.

[3]. رشيد بن مالك، مقدمة في سيميائيات السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر،2000ص72.

السيميائية لنتأكد من الاختلافات الموجودة بين الباحثين والتي تؤثر سلبا في تبليغ الرسالة العلمية وتفسر جانبا من جوانب الفشل في الاتصال القائم بين القارئ العربي والمعرفة السيميائية".[1]

وقد توسع في قضية المصطلح والمصطلح السيميائي على وجه الخصوص الناقد رشيد بمالك الذي يشير إلى حالة الفوضى والتذبذب التي تعرفها المصطلحات السيميائية ويرجع ذلك إلى:[2]

أ. الترجمات العديدة للمصطلح الواحد: ترجم مصطلح connotation إلى التضمن، الدلالة الحافة، الطاقة الإيحائية، الدلالة المتحولة.

ب . الترجمة الواحدة لمصطلحين مختلفين: ترجم بوهاس غيوم وجمال الدين كولوغلي مصطلحي narration و récit بالسرد، ويوسف غازي sémiologie وsémiotique بـ الأغراضية.

ج . الترجمتان المختلفتان للمصطلح الواحد: ترجم عبد العزيز طليمات مصطلح disjonction بـ الانفصالات والانفكاكات دون أن يلزم نفسه بترجمة واحدة، وكذلك فعل سامي سويدان الذي ترجم histioreبالحكاية والخبر.

ويشير رشيد بن مالك إلى أن أول خطوة يمكن أن نقوم بها في عملية ترجمة المصطلح السيميائي، هي أن نبدأ بحصر المصطلحية في المعاجم والبحوث العربية المتخصصة ونجنح إلى ترجمة ما استعصى نقله وفق عمليات التوليد والاشتقاق والتعريب.[3]

نلمح أن رشيد بن مالك قام بإحصاء جملة من العوامل التي أدت إلى الفوضى والتذبذب الذي يعرفه الحقل السيميائي، مما جعل الخطاب السيميائي يتسم بالضبابية والغموض التي تصعب على القارئ أو المتلقي أن يفهم المرجعية الواضحة والتبعة في تبني المصطلحات، ويشير رشيد بن مالك ه من الحلول المقترحة للخروج من هذه الأزمة هو الرجوع لى المعاجم العربية المتخصصة واعتماد آليات وضع المصطلح كالاشتقاق والتوليد والتعريب.

[1]. رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائيات السردية،ص70.

[2]. رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائيات السردية، ،ص 72.71.

[3]. المرجع السابق، ص72.

4 . السعيد بوطاجين:

يذهب سعيد بوطاجين إلى أن قضية تعدد أو إشكالية المصطلح مست هي الأخرى النقد الجزائري فعرف تعددا واختلاف في استعمال المصطلحات السردية من لدن النقاد ويقول في هذا الصدد"إن التعارض الحاصل على مستوى مفهمة هذا المصطلح وترجمته سيعكس بشكل ما مجموعة من الاضطرابات الأخرى في مختلف المناهج دون استثناء، وقد يحيل على مشكل معرفي بين لا يمكن تجاهله بالنظر إلى مستويات التعامل مع مختلف الحقول المعرفية ومستويات الإدراك.[1]

ويَعد سعيد بوطاجين إشكالية المصطلح من المعيقات التي تواجه الباحث ويرجع هذا الأمر إلى أن هناك إشكالية مزدوجة تكمن في "الاختلاف الموجود بين المنظرين الغربيين، وهناك الترجمات العربية لمصطلحات لم يستقر عليها منتجوها نظرا لعدم تقييد هذه العلوم بعد، ثم إن هذه الترجمات جاءت وفق تفاوت مستويات التلقي ولذلك اتسمت بالتشتت والتناقض أحيانا".[2]

تطرق سعيد بوطاجين أيضا إلى قضية إشكالية المفهوم وإشكالية الترجمة وما تعرفانه من تداخل حيث نجد الجانب المفهومي حيث أنه هناك "ثمة مقام معرفي أنتج هذا المصطلح لغرض سياقي دلالي تطلبته الدقة المفهومية، ما قاد المنظرين إلى التدقيق في الجانب الاصطلاحي للتوفيق بين الصورة والمعنى، وللتمثيل على ذلك نقدم عينة سرد – سردية؛ يدخل المصطلح الأول في علم السرد، أما الثاني فإنه حكر على السيمياء رغم أنه سليل الثاني".[3]

وذكر أيضا "استخدام السيمياء (العامل) لغرض قد لا يرتبط ارتباطا وثيقا بالفعل، ولا بالفاعل أيضا، ولو أن هناك علاقة ضمنية تتجلى في الترسيمة العاملية التي تعكسها الثنائيات الثلاث: ذات/ موضوع – مرسل /مرسل إليه، مساند/معارض، وهي العوامل الستة التي تسهم في توزيع عوالم القيم، ومن ثم فإن ربط العامل بالفعل يعد إخلالا بمعناه، والحال أن هناك عوامل لها علاقة بالفعل الذات، المساندة، المعارض، في حين تظل العوامل الثلاثة الأخرى قابلة أن تكون في حالة خفوت كلي، ولهذا

[1]. سعيد بوطاجين، الترجمة والمصطلح، دراسة في اشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد، الدار العربية للعلوم،ط1، 2009،ص10.

[2]. سعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة " عينة، نشر رابطة كتاب الاختلاف، ط1 ،2000،ص10

[3]. سعيد بوطاجين، الترجمة والمصطلح،ص 162.

يكون الاستقبال تضييعا للمفهوم والمعنى معا"[1]، وورد في معجم اللسانيات الموحد " أن مصطلح فاعل حقيقي كمرادف للعامل".[2]

نلمح من خلال الأمثلة التي أوردها السعيد بوطاجين أنه لا بد من الانسجام بين المصطلح والمفهوم، ولكن هذا كان أمر يصعب ضبط في الحقول النقدية، فقد أعط مثالين على ذلك من خلال مصطلح السرد والسردية وعلاقة كل منهما بالعلم السرد والسيمياء بالرغم من التداخل الذي نجده بينهما، ومصطلح العامل في السيمياء الذي يتداخل مع الفاعل وهذا من خلال الترسيمة العاملية، إضافة إلى ما ورد في معجم اللسانيات بأن مصطلح الفاعل مرادف للعامل.

أما من خلال إشكالية مصطلح التي تقابل إشكالية المفهوم فيستدل بوطاجين بمصطلح الحدث حيث " إذا كانت كلمة الحدث تقابل acteفنكون ملزمين من ناحية الاستثمار بالبحث عن مقابل آخر لكلمة evénement التي تعني حدثا بالمفهوم المتداول في الدراسات السردية لكن الجدول الأتي يوضح الترجمات التي عرفها المصطلح action:[3]

المصطلح	الترجمة	عنوان الكتاب	الصفحة
Action	صنيع	قاموس اللسانيات	249
	عمل	قاموس اللسانيات	249
	سير الاحداث	دليل الدراسات الأسلوبية	152
	عمل، فعل، تصرف،سلوك	المنهل	17
	الحادثة	قاموس المصطلحات الأدبية	5

نلمح من خلال الجدول هذا التعدد المصطلحي الذي عرفه ترجمة مصطلح (action) من خلال ماجمعه بوطاجين من المعاجم، التي تظهر عدم توحيد الترجمة لهذا ولمصطلحات سردية أخرى، فترجمة هذا المصطلح بالعديد من المرادفات تظهر عدم الضبط الدلالي للمصطلح.

[1]. المرجع السابق،ص162.

[2]. المرجع نفسه،ص 162.

[3]. ينظر: المرجع نفسه، ص165.164.

على الرغم مما تقدم ذكره في الجانب النظري الخاص بالسرديات أو علم السرد او الحكائيات وغيرها من المصطلحات السردية التي عرفت اختلافا من حيث المفهوم والمصطلح، وهذا ما يمكن إرجاعه عدم توحيد الرؤية بين النقاد من جهة وتعدد واختلاف المرجعيات التراثية منها والغربية من جهة أخرى، وسوف تتسع الإشكالية من خلال التعامل مع المصطلح الوافد خاصة عند الانتقال من المستوى النظري إلى المستوى التطبيقي.

الفصل الثاني: مكونات البنية السردية . السارد . المسرود له .

أولا: مصطلح السارد بين التحديد المفاهيمي والتداخل المصطلحي

1. مفهوم السارد في المعاجم المتخصصة

2. مفهوم السارد في النقد الغربي

3. مصطلح الرؤية بين الاصطلاح المعجمي والنقدي

3. مصطلح الراوي في النقد العربي المعاصر

ثانيا: التداخل المصطلحي بين . السارد . الراوي . في النقد الجزائري

1. التداخل المصطلحي

2. مصطلح السارد في المدونة النقدية الجزائرية

3. مصطلح الراوي في المدونة النقدية الجزائرية

ثالثا: مصطلح المسرود له . بين التعدد المفاهيمي والتعدد المصطلحي

1. مصطلح المروي له في المعاجم الأدبية المتخصصة

2. مصطلح المروي له في النقد الغربي.

3. المروي له والتداخل المصطلحي في النقد العربي

رابعا:مصطلح المسرود له والتداخل المصطلحي في المدونة النقدية الجزائرية

1. مصطلح المسرود له

2. مصطلح القارئ

3. مصطلح المتلقي

4مصطلح المرسل إليه

أولا: مصطلح السارد بين التحديد المفاهيمي والتداخل المصطلحي:

تقوم العملية السردية بناء على تقنيات أساسية من شأنها أن تسهم في تحقيق جمالية المتن الحكائي، حيث أن العمل الإبداعي لا يتم دون سارد ينقل مضمون الأحداث ومجرياتها وأدوار الشخصيات إلى المسرود له، فعرف هذان الطرفان اهتماما في الدراسات السردية لما عرفاه من تداخل من حيث المفهوم والتعدد المصطلحي ضمن الدراسات الغربية والتلقي العربي.

1. مفهوم السارد ومرادفاته في المعاجم المتخصصة:

أخذ مصطلح السارد في المعاجم الأدبية المتخصصة العديد من المفاهيم نورد منها:

1. السارد هو الشخص الذي يصنع القصة، وليس هو الكاتب بالضرورة في التقليد القصصي الأدبي.

. وسيط بين الأحداث ومتلقيها.

. سارد الرواية؛ وسيط فني يلازم ضمير المتكلم في الغالب.[1]

السارد حسب ما ذهب إليه سعيد علوش هو الشخص الذي يصنع القصة، وليس هو الكاتب، ويقع السارد حسب رأيه موقع وسط بين الأحداث والمتلقي، ويظهر السارد في الرواية من خلال ضمير المتكلم باعتباره وسيطا فنيا.

2. يؤكد جرالند برنس المعنى القديم، على حين تقول بال أن السارد هو فاعل فعل السرد وهو ليس شخصا بل ضمير مستتر في ثنايا القصة أو الرواية ، وتقول مونيكا فلوديرنيك Monica Fluderik إن معناه يقتصر على تلك اللحظات من الحديث المباشر الذي يدل على وجود متحدث أو على من يخاطب القارئ مباشرة.[2]

من خلال ما أورده محمد عناني في معجمه يؤكد جرالند برنس بأن الذي يقوم بفعل السرد يسمى ساردا، ولا يكون شخصا بارزا في القصة أو الرواية بل يكون ضميرا مستترا في ثناياها، في حين أن

[1]. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 111.

[2]. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص60.

مونيكا فلوديرنيك ترى أن السارد يبرز من خلال ذلك الحديث المباشر الذي يشير إلى وجود متحدث وقارئ مباشر.

في حين أن ما يذهب إليه جرالند برنس بالمعنى القديم الذي أشار إليه محمد عناني فهو تميز أفلاطون لثلاثة أصناف من السارد هي:

. سارد وهو الشاعر الملحمي، يتكلم بلسانه ويقدم لنا أحداث الحكاية وانسيابها، وكأنه سارد عليم بكل ما يجري فيها من حوادث من غير مشاركة فيها .

. سارد بهيئة شخصية من شخصيات الحكاية ، وهو أقرب للتمثيل الدرامي.

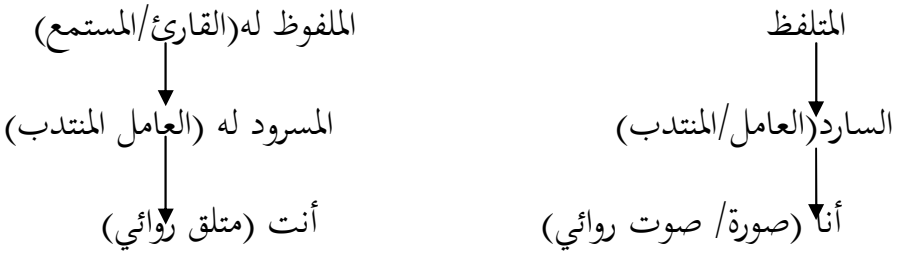
. سارد يجمع بين الطريقتين السابقتين، فمرة يروي الأحداث بلسانه، ومرة أخرى يروي بلسان غيره.[1]

نلمح أن أفلاطون قسم السارد إلى ثلاثة أصناف، فالأول الذي نجده في الشعر الملحمي، حيث ينقل أحداث الحكاية وكأنه عليم بكل ما يجري فيها من حوادث من غير مشاركة، أما الصنف الثاني فيكون ساردا بهيئة شخصية من شخصيات الحكاية، وهذا حسب رأيه قريب إلى التمثيل الدرامي، أما الصنف الثالث فهو يجمع بين الصنف الأول والثاني حيث تجده تارة يروي الأحداث بلسانه وتارة أخرى يرويها بلسان غيره.

3. "السارد يشير إلى عامل في نص مكتوب أو اتصال قولي لشخص يقوم بالمتلفظ عن طريق عملية التخويل بإعطاءه صوته، فالأنا في التلفظ ليس مطابقا للمتلفظ لكنه صورة قولية بحضور سردي، وبالمقابل فإن الملفوظ له الفعلي / المستمع للرسالة / ممثل في النص بعامل/ منتدب، المسرود له، والأخير قد يكون أو لا يكون موجودا في المستوى القولي مشارا إليه بـ (أنت)"[2].

[1]. ينظر: المرجع السابق، ص 60،61.

[2]. برونوين مارتن، فليزيتاش ريخنهام، معجم مصطلحات السيميوطيقا، تر: عابد خزندار، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008،ص137.



نلمح أن السارد يعد عاملا في النص المكتوب أو المتلفظ، فقد يظهر بصورة مباشرة أو بشكل غير مباشر من خلال المتلفظ أو صورة أو صوت أو ضمير، والمخطط يبرز بأن المتلفظ ينقله السارد بضمير (الأنا) فيتلقى القارئ أو المستمع (الملفوظ) من خلال المسرود له أو ما يسمى (العامل المنتدب) الذي يظهر بضمير (أنت).

3. يتمثل الراوي في "الشخص الذي يروي النص، ويوجد راوٍ واحد على الأقل لكل سرد يتموقع في "مستوى الحكي" شأنه شأن "المروي له" الذي يخاطبه ويمكن بالطبع وجود عدة رواةٍ في سرد معين يخاطب كل منهم مرويًا له".[1]

نلمح أن الراوي حسب جرالند برنس هو الشخص الذي يروي النص ، وكل نص يقتضي وجود راو واحد على الأقل، حيث يتموقع في مستوى الحكي، ويكون للراوي في النص مرويا له يخاطبه.

4. " يوجد راوٍ في كل حكاية مهما قصرت، متكلم يروي الحكاية ويدعو المستمع إلى سماعها بالشكل الذي يرويها به، هذا المتكلم هو الراوي أو السارد، لاحكاية بلا راوٍ يحكيها.

ـالراوي/ الكاتب هو الذي يروي الأحداث التي شهدها أو سمع عنها كما يراها في زمن الكتابة.

. ينفصل الراوي عن الكاتب في النصوص المتخيلة التي تروي أحداثا لم يشهدها الكاتب[2].

يشير لطيف الزيتوني في معجمه أن لكل حكاية راو مهما قصرت، حيث يرى بأن الراوي عبارة متكلم يروي الحكاية ويدعو المستمع إلى سماعها، ويشير إلى أن هذا المتكلم قد يكون ساردا أو راوٍ .

من جانب أخر يشير إلى الراوي الكاتب الذي يرى بأن هو الذي يقوم برواية الأحداث كما شهدها أو سمع عنها في زمن الكتابة، وكأنه ينفي عن الراوي عنصر الإبداع والتخييل، ومن جانب

[1]. جرالند برنس، معجم السرديات، ص134.

[2]. لطيف الزيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، دار النهار للنشر، ط1، 2002،ص95

أخر يشير إلى انفصال الراوي عن الكاتب وهذا في النصوص التخيلية حيث يقوم برواية أحداث لم يشهدها.

. "ينفصل الراوي عن الكاتب الضمني عند تودوروف Todorov الذي لا يروي الأحداث ولا يصف الأوضاع بل ينظم الخطاب ويحدد ما يجب ذكره وما ينبغي حذفه من أجزاء الكتابة" .[1]

يشير لطيف االزيتوني إلى انفصال الراوي عن الكاتب الضمني عند تزيفيتان تودوروف حيث لا يقوم برواية الأحداث ووصف الأوضاع وإنما يقوم بتنظيم الخطاب مع مراعاة الحذف والزيادة التي تتلائم مع تركيب الخطاب.

5. الراوي هو الذي ينقل الأحداث بإسنادها تأكيدا لصدقه، ومن يروي الحكايات والأخبار من كتاب أو غيبا.

. راوي القصص والحكايات الشعبية ارتجالا أومن كتاب.[2]

يرتبط مصطلح الراوي عند محمد التونجي من خلال معجمه بنقل الأحداث مع سندها حتى يؤكد الراوي صدقه، والراوي يقوم برواية الأخبار والقصص والحكايات الشعبية إما ارتجالا أو من خلال كتاب.

. يذهب لطيف الزيتوني إلى أن "القاص هو كاتب القصة الطويلة أو القصيرة، وهو لقب حديث أطلق على مؤلف القصص[3].

يتمثل القاص عند لطيف الزيتوني في الشخص الذي يكتب قصصا طويلة كانت أم قصيرة، حيث يرى بأنه لقب حديث يطلق على مؤلف القصص.

6. "يمكن للكاتب أن يكون هو (الراوي)، كما يتميز عنه بنقله أقوال السارد، وهو يتعارض في هذه الحالة مع (السارد) وشخصيات الحكي، أما (السارد- الممثل)غالبا ما يكون هو الكاتب المقنع".[1]

---

[1]. المرجع السابق ،ص 95.

[2]. ينظر: محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 1999، ص471.

[3]. المرجع نفسه، ص697.

يرى سعيد علوش أن الكاتب يمكن أن يكون هو الراوي إذا قام بنقل أقوال السارد، لكنه لا يمكن أن يكون هو السارد فهو يتعارض معه ومع شخصيات الحكي، ويشير سعيد علوش إلى ما يسمى بالسارد الممثل حيث يرى أنه هو الكاتب الذي يتصف بالإقناع.

7. يورد محمد قاضي ومجموعة من الباحثين في معجم السرديات أن الراوي هو "الواسطة بين العالم الممثل والقارئ، والقارئ والمؤلف الواقعي، فهو العون السردي الذي يعهد إليه المؤلف الواقعي بسرد الحكاية أساسا، ويمكن رسم صورته من خلال ما يتركه ضرورة من بصمات في الخطاب القصصي، ومن هذه البصمات موقعه الزمني من الأحداث، وأيضا ضمير السرد ومستواه (من خارج الحكاية Extra diégétique) أو (من داخل الحكاية Intra diégétique) وعلاقته بالحكاية المروية، شارك في الحكاية أو غير مشارك فيه، ويمكن أن يتعدد الرواة القائمون بالسرد في المستوى الأولي، وقد يصبح هذا التعدد تعدد في التبئير، أو الرؤية أو وجهة النظر، فالراوي عنصر قصصي متخيلّ، شأنه في ذلك شأن سائر العناصر المكونة للأثر القصصي فإن دوره أهم من أدوارها جميعا لأنه صانعها الوهمي وعلة وجودها"[2].

نلمح أن الراوي عند محمد قاضي ومجموعة من الباحثين هو عبارة عن أداة واسطة بين قطبين أساسيين في العمل الإبداعي يكمنان في العالم المتخيل والقارئ من جهة وبين القارئ والمؤلف الواقعي من جهة أخرى، ويعد الراوي بالنسبة للمؤلف الواقعي عبارة عن مساعد أو معين يساعد في سرد الحكاية، حيث تظهر صورته من خلال البصمات التي يتركها في الخطاب القصصي والمتمثل في الموقع الزمني من خلال الأحداث، ضمير السرد ومستواه سواء كان داخليا أو خارجيا وعلاقته بالحكاية، كما أشار إلى إمكانية تعدد الرواة الذين يقومون بعملية السرد وينتج عن هذا تعدد في زاوية الرؤية ووجهة النظر التي تسمى بالتبئير أو الرؤية أو وجهة النظر، فبهذا عدّ الراوي عنصرا قصصيا مستوحى من المتخيل الروائي للمبدع شأنه في ذلك شأن المكونات السردية الأخرى.

[1]. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،ص186.

[2]. محمد قاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 195.

2 . السارد ومرادفاته في النقد الغربي:

2 -1 . **فلاديمير بروب(Vladimir Prob)**: حاول فلادمير بروب أن يدرس الأجزاء المكونة للحكاية الخرافية وعلاقة كل جزء فيها بالجزء الأخر،(...) حيث تعد هذه الوظائف " عناصر ثابتة وباقية في الحكاية بالرغم من الكيفية التي نمت بها أو بواسطة من أتم تحقيقها، وتشكل هذه الوظائف أجزاء أساسية للحكاية".[1]

نلمح أن فلاديمير بروب انطلق في دراسته من العلاقة المكونة لأجزاء الحكاية الخرافية، حيث عدّ هذه العناصر ثابتة وباقية في العمل الحكائي برغم من اختلاف الطريقة أو الكيفية التي تشكلت ونمت بها هذه الوظائف.

نلمح أن فلادمير بروب ركز على الوظائف إلا أنه "لم يجعل الراوي عنصرا أو وظيفة ثابتة في بناء الحكاية بل جعله من العوامل المتغيرة، وجعل حريته مقيدة بترتيب الوظائف وعددها فلا يتحرك الراوي إلا في إطار هذه البنية الثابتة".[2]

على الرغم من الأهمية التي أولاها فلادمير بروب للأجزاء المكونة للحكاية وكيفية تشكلها إلا أنه لم يشر للراوي إشارة واضحة، ولم يجعل له وظيفة ثابتة في الرواية بل جعله عاملا متغيرا.

2- 2 . مخائيل باختني(Makhail Bakhtin): تجاوز الراوي عند ميخائيل باختيني من كونه عنصرا في البناء الدرامي إلى كونه صوتا أو لهجة كلامية في سيمفونية لغوية متعددة الخطابات، لكن الراوي عنده ليس مجرد صوت أو لهجة كسائر الشخصيات، بل هو الصوت الضابط لكل الأصوات، الصوت الناقل لكلام الشخصيات الحاكي له والقائم بمهمة التنسيق والتوليف والتأطير لتخرج هذه الأصوات واللهجات من التنافر والنشوز إلى التناغم والتآلف.[3]

---

[1]. فلاديمير بروب، مرفولوجيا الحكاية الخرافية، تر:عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، دط،1989،ص79.

[2]. عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص42.

[3]. المرجع نفسه،ص44.

نلمح أن مخائيل باختيني قد تعامل مع الراوي ليس كعنصر مشارك في بناء العمل الدرامي بل كصوت، وليس الصوت هو لهجة كلامية أو متتالية لغوية، بل هو الصوت الذي يضبط كل الشخصيات في النص فيقوم بمهمة التنسيق والتأليف حتى تخرج هذه الأصوات متناغمة لا متنافرة.

2-3 . جيرار جنيت (Gérard Genet):

لقد احتل الراوي عند جيرار جنيت موقعين:[1]

أ.موقع الراوي ممثلا في القول السردي وهو العمل الوحيد الذي يقوم به الراوي بوصفه راويا .

ب . موقع الشخصيات ممثلا في الأفعال والأقوال والأفكار الصادرة عن الشخصيات أو المتعلقة بها.

الملاحظ أن الراوي عند جيرار جينيت أخذ موقعين، حيث يتجسد الموقع الأول في نقل الراوي للقول السردي على اعتبار أن فعل الروي هو المهمة الأولى التي يقوم بها الراوي، في حين أن الموقع الثاني يكمن في قيام الراوي بنقل الأفعال والأقوال الصادرة أو المتعلقة بالشخصيات .

3. مصطلح الرؤية بين الاصطلاح المعجمي والنقدي:

3- 1مصطلح الرؤية في المعاجم المتخصصة:

عرف سعيد علوش في معجمه مصطلح الرؤية أنه:[2]

1. وجهة نظر؛ يتم بحسبها تحديد الخرافة (القصة المحكية).

2. ويميز بين (الرؤية من الخلف) و(الرؤية مع) و(الرؤية من الخارج).

3. ويرى تزيفيتان تودوروف بأن اختزال السرد إلى رؤية ليس إدراكا لوجود الكتابة.

4. والرؤية المقبولة هي تجميع لمختلف وجهات النظر حول تفسير الحدث .

[1]. المرجع السابق ،ص 46.

[2]. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،ص106

يُعد مصطلح الرؤية عند سعيد علوش أنه وجهة النظر التي يتم من خلالها تحديد القصة المحكية، ويقسم هذه الرؤية إلى ثلاثة أنواع التي تكمن في الرؤية من الخلف والرؤية مع، والرؤية من الخارج، ويشير سعيد علوش إلى مفهوم الرؤية عند تزيفيتان تودوروف الذي يرى أن اختزال السرد إلى رؤية معينة لا يفضي بالضرورة إلى إدراك وجود فعل الكتابة، ويشير سعيد علوش من جانب أخر على الرغم من تميزه لأنواع الرؤية إلا أنه يرى أن الرؤية التي تكون مقبولة هي التي تجمع بين وجهات النظر المختلفة التي تقوم على تفسير الحدث.

كما يعني مصطلح رؤية السارد الشخصيات، وهي "تشمل الأبعاد النفسية والمادية، وهي إجمالا تعبر عن وعي الناظر للذوات وموقعه منه"[1]،كما يقصد بها "الوعي الاجتماعي الذي يشتمل على الإيديولوجية (الرؤى الفكرية)والسيكولوجية الاجتماعية" [2]، "وهناك خلط في مفهوم الرؤية؛ فهناك تلك النزعة التبسيطية التي تسمي جوانب مختلفة في الفن والعالم الداخلي رؤية فكرية، وتشمل السيكولوجيا الفردية العالم الداخلي للإنسان، والخصائص الشخصية والانطباعات والخواطر التي لا ينتظمها نسق والمعاني والانفعالات والميول والسمات المميزة للشخصية والعادات واللاشعور (...) وليس ثمة تضاد بين الفكر والشعور أو بين المعرفة والأثر الانفعالي".[3]

يربط محمد عناني مصطلح الرؤية بالأبعاد النفسية والمادية للسارد، حيث تكون هذه الرؤية تعبيرا عن وعي الناظر أو السارد للذوات أو الشخصيات المحيطة به وموقعه منها، ويذهب إبراهيم فتحي إلى ما ذهب إليه محمد عناني في ربطه للرؤية بالجانب النفسي مع إشارته إلى الوعي الاجتماعي وما يصاحبه من رؤى فكرية وإيديولوجية، ويشير إلى النزعة التبسيطية حيث تشتمل السيكولوجيا الفردية للإنسان وتركز على الخصائص الشخصية بما تتضمنه من انطباعات وكوامن نفسية كالميول والرغبة والعادات، ويشير من جانب أخر إلى عدم التفريق بين الفكر والشعور أو ما يسمى بالمعرفة المرتبطة بالفكر والأثر الانفعالي المرتبط بالشعور.

---

[1]. محمد عناني، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، ص70.

[2]. ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، لنان ناشرون، بيروت، ط1، 1999، ص70.

[3]. المرجع السابق، ص 188.

3-2 . مصطلح الرؤية في الدراسات النقدية:

يذهب سعيد يقطين إلى أن مفهوم الرؤية هو "وليد استحدثه النقد الأنجلو . أمريكي في بدايات هذا القرن مع الروائي هنري جيمس، وعمقه أتباعه، وبالخصوص بيرس لوبوك في كتابه" صنعة الرواية" الواضع الأساسي لأحجار زاوية الرؤية.[1]

نلمح أن جلّ الدراسات التي قدمها الباحثون منهم سعيد يقطين تتفق أن مصطلح الرؤية هو وليد النقد الأنجلو أمريكي، وهذا مع الروائي هنري جيمس، وتوسعت أفكاره مع بيرسي لوبوك الذي قام بوضع أسس زاوية الرؤية.

نجد في مجال النقد الروائي الحديث "مجموعة من المصطلحات النقدية التي تعنى جلها موقف الروائي من عالمه المحيط أو موقف السارد من عالمه الحكائي وهذه المصطلحات هي:" الرؤية السردية، الرؤية، وجهة النظر، المنظور، حصر المجال، التبئير...."، رغم الفروق المتفاوتة في دلالتها فهي ترتكز في معظمها على الراوي الذي من خلاله تتحدد رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه وعلى الكيفية التي من خلاله أيضا . في علاقته بالمروي له . تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها".[2]

الملاحظ أن الدراسات الخاصة بالنقد الروائي في العصر الحديث أوجدت العديد من المصطلحات التي تصب جلها في العالم الذي يحيط بالروائي من جهة وموقف السارد من عالمه الحكائي من جهة أخرى ومن هذه المصطلحات: الرؤية السردية ، ووجهة النظر، والتبئير وغيرها، ومن جانب أخر لا بد من الإشارة إلى الفروقات الدلالية لهذه المصطلحات التي تتحدد من خلال رؤية الراوي للعالم الذي يرويه وما يتضمنه من أحداث وشخصيات، وعلاقته بالمروي له أو متلقي هذه الأحداث.

لعل من أهم الدراسات التي أغنت مفهوم الرؤية السردية ومنحتها أبعادا جديدة واتخذت مصطلحا مركزيا في تحليل الخطاب الروائي "هي دراسة بويون جان Pouillon jean "الزمن والرواية" "Tomps et romen"، سعى جان بويون إلى إقامة نمذجة سردية انطلاقا من علم

[1]. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص284.

[2]. ينظر: المرجع نفسه ،ص284.

النفس من خلال تحليل مواقف حياة الشخصيات ، يقوم بتحديد الرؤى الممكنة متشابهة نفسيا مع رؤى الأشخاص الحقيقيين ، وينطلق من هذه الرؤى من أجل تحقيق طرق الإبداع الروائي"[1].

تُعد الدراسة التي قدمها جان بويون من الدراسات التي أغنت مفهوم الرؤية السردية، حيث قدم نمذجة سردية حاول من خلالها تحليل مواقف الشخصيات استنادا إلى علم النفس، فحاول الربط بين الرؤى النفسية للشخصيات المتخيلة مع رؤى الأشخاص الحقيقيين، وكان يهدف من خلال هذه المقاربة إلى تحقيق طرق جديدة في الإبداع الروائي، ومن خلال هذا قدم جان بويون ثلاثة أنواع من الرؤية.

حدد جان بويون ثلاثة أنواع من الرؤى:[2]

. الرؤية مع la vision avec

. الرؤية من الخلف la vision par derrière

. الرؤية من الخارج la vision dehors

1. الرؤية مع : نجد حضورا لشخصية محورية من خلالها نرى الشخصيات الأخرى، ومعها sنعيش الأحداث المروية، يمكن وصف هذه الشخصية من الداخل و الولوج إلى ذاتها، والقارئ يتبين نفس رؤيتها.

2. الرؤية من الخلف: في هذه الرؤية تجدنا أمام راوٍ عالٍ متعالٍ دائم الحضور يسيّر بمشيئته الأحداث والشخصيات.

3. الرؤية من الخارج: إن الراوي با يدرك من الشخصيات إلا كلامها وسلوكاتها والفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه .

الملاحظ أن جان بويون عمد إلى تقسيم الرؤية إلى ثلاثة أنواع تكمن في الرؤية مع؛ التي تتمثل في الشخصية المحورية التي تتجسد من خلالها بقية الشخصيات التي تعايش الأحداث المروية، وتسهم

[1] ينظر: المرجع السابق، ص285.
[2]. المرجع نفسه،285-286.

هذه الرؤية في وصف الشخصية من الداخل والولوج إلى مكنوناتها الذاتية، حيث يكون للقارئ نفس هذه الرؤية، أما النوع الثاني من أنواع الرؤية فيتمثل في الرؤية من الخلف؛ حيث يجد القارئ نفسه أمام راوٍ متعال دائم الحضور يقوم بتسير الأحداث والشخصيات، أما الرؤية من الخارج فيكون فيها راوٍ بعيد عن الشخصيات لا يدرك منها إلا كلامها وسلوكها والفضاء الذي تتحرك فيه.

يستند مصطلح الرؤيا أو وجهة النظر إلى "العلاقة بين السارد والعالم المشخص (...)، أما رؤية السارد ملازمة لكل خطاب تشخيصي، أو فعل التلفظ في علاقته مع الملفوظ"[1].

يذهب تزيفيطان تودوروف إلى أن مصطلح الرؤية يقوم على العلاقة الموجودة بين السارد والعالم الذي يتم تشخيصه، حيث تكون رؤية السارد مرتبطة بالخطاب أو ما يمكن أن يسمى ارتباط الملفوظ بفعل التلفظ.

ومن جانب أخر نبه تودوروف Todorov إلى "إمكانية تحليل الخطاب من جهة الزمن والصيغة والجهة كمقومات للحكي"[2]،نلمح أن تودوروف ركز في تحليله للخطاب على الزمن والصيغة والجهة على اعتبارهم مقومات للحكي.

تعكس الرؤية السردية عند تودوروف "العلاقة بين ضمير الغائب (هو) في القصة، وبين ضمير المتكلم (أنا) في الخطاب، أي العلاقة بين الشخصية الروائية وبين السارد". [3]

يشير تزيفيتان تودوروف إلى أن الرؤية السردية تنعكس من خلال العلاقة الموجودة بين ضمير الغائب في القصة وضمير المتكلم في الخطاب، وتتجسد هذه العلاقة من خلال الشخصية الروائية والسارد.

عدّ تزيفيتان تودوروف "جهات الحكي aspects في معناه الأصلي الدال على الرؤية أو النظر، هي الطريقة التي بواسطتها تدرك القصة عن طريق الراوي وذلك في علاقته بالمتلقي، واعتبر أن قراءة

---

[1]. تزيفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف،ط1 ،2005 ،ص129.

[2]. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص292.

[3]. تزيفطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: لحسن سحبان، فؤاد الصفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1 ،1992،ص56.

عمل حكائي لا تجعلنا مباشرة أمام إدراك أحداثه وقصته إلا من خلال الراوي، وتبعا لذلك فجهات الحكي تعكس العلاقة بين الهو(في القصة) والأنا (في الخطاب)"[1].

نلمح أن الرؤية من منظور تودوروف أو ما اصطلح عليها بجهات الحكي تكمن في الطريقة التي يمكن من خلالها إدراك القصة وهذا يتجسد من خلال العلاقة الكامنة بين الراوي والمتلقي، ويرى أن قراءة العمل الحكائي وإدراك أحداثه لا تتم إلا من خلال الراوي، فتودوروف يركز على مكانة الراوي من أجل تحقق الرؤية.

وانطلاقا من هذا التحديد يستعيد تودوروف تصنيف جان بويون للرؤيا مع إدخال تعديلات ومحافظا على تقسيمها الثلاثي:

1. الراوي > الشخصية الحكائية (الرؤية من الخلف la vision par derrière)

ويستخدم الحكي الكلاسيكي غالبا هذه الطريقة، ويكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، إنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد، ويدرك ما يدور بخلد الأبطال (...)، ويتضح أن العلاقة السلطوية بين الراوي والشخصية الحكائية هي ما أشار إليه توماشفسكي بالسرد الموضوعي[2].

استند تودوروف في تقسيم الرؤية إلى التقسيم الثلاثي الذي جاء به بويون مع إضافة بعض التعديلات، وتكمن في الرؤية من الخلف التي اسماها بالراوي > الشخصية الحكائية، حيث يكون للراوي سلطة عليا ويكون على دراية كاملة بالشخصيات، ويستطيع أن يصل إلى كل المشاهد، وهذه الرؤية التي أشار إلها تودوروف تتفق مع ماذهب إليه توماشيفسكي بما اصطلح عليه بالسرد الموضوعي.

[1]. المرجع نفسه، ص 294.

[2]. حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر،الدار البيضاء، ط3 ،2000،ص47.

2. الراوي= الشخصية الحكائية (الرؤية مع la vision avec)

"تكون معرفة الراوي على قدر معرفة الشخصيات الحكائية لا يقدم للقارئ أي معلومة أو أي تفسير إلا بعد أن تتوصل إليه الشخصية ذاتها، ويمكن للسرد أن يدرج بضمير الأنا أو ضمير هو لكن دائما حسب منظور الشخصية للحدث"[1].

نلمح أن تودوروف يرى أن الراوي يساوي الشخصية أو ما اصطلح عليه جان بويون بالرؤية مع، حيث تكون معرفة الراوي مشابهة لمعرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم الراوي أي معلومة للقارئ إلا بعد أن تتوصل إليه الشخصية ذاتها، فنجد أن السرد يكون حسب منظور الشخصية للحدث، فيتجسد من خلال ضمير الأنا أو هو.

3. الراوي < الشخصية الحكائية (الرؤية من الخارج la vision dehors)

"إن معرفة الراوي في هذه الرؤية تكون محدودة فهو لا يعرف أقل مما تعرفه الشخصيات الحكائية، فيكتفي بنقل أقوالها وأفعالها دون الولوج إلى ذواتها الداخلية، ويعتمد كثيرا الوصف الخارجي أي وصف الحركة والأصوات ولا يعرف إطلاقا ما يدور في خلد الأبطال"[2].

إن الصنف الثالث من أصناف الرؤية الذي أشار إليه تودوروف ألا وهو راوٍ أصغر من الشخصية، فتكون معرفته محدودة، فيكتفي بنقل أفعال وأقوال الشخصية دون الولوج إلى ذاتها الداخلية، ويقتصر على وصف الحركة والأصوات، حيث لا يعرف ما يدور في ذات الأبطال.

من خلال ما جاء به جان بويون وتزيفيتان تودوروف أتى جيرار جنيت ليبني تصورا جديدا من خلال ما قدم هؤلاء، حيث يستبعد اصطلاحات الرؤية، ووجهة النظر على أن يعوضها بمصطلح التبئير على اعتباره حسب تصوره أكثر تجريدا ومدلولية وأكثر إيحاء للجانب النظري الذي تتناقله تلك المصطلحات مما دفعه إلى تقسيمات ثلاث للتبئير:

1. التبئير الصفر أو اللاتبئير: الذي نجده في الحكي التقليدي.

[1]. ينظر: المرجع السابق،ص 47.

[2]. ينظر: المرجع نفسه، ص48.

2. التبئير الداخلي : سواء كان ثابتا أو متحولا أو متعددا.

3. التبئير الخارجي: الذي لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصية.[1]

استنادا إلى ما جاء كل من جان بويون وتودوروف في مجال الرؤية، فنجد جيرار جنيت يذهب مذهبا جديدا، حيث يستبعد مصطلح الرؤية ووجهة النظر ويأتي بمصطلح جديد ألا وهو التبئير، فهو يرى أنه دلالة مجردة ومرتبطةٌ بالجانب النظري، فأعطى التقسيمات السابقة والتي تكمن في التبئير الصفر والذي نجد في الحكي التقليدي، والتبئير الداخلي الذي يكون متماشيا مع كل ما هو متغير أو متعدد، في حين أن التبئير الخارجي لا يمكنه أن يتوصل إلى ذات الشخصية أو يتعرف على دواخلها.

4 . مصطلح الراوي في النقد العربي المعاصر:

يعد الراوي عند النقاد العرب المحدثين عنصرا فنيا من عناصر البناء القصصي كالزمان والمكان والشخصيات و الأحداث "وهو عنصر لا يمكن وضعه على مستوى التعادل الوظيفي مع بقية العناصر المكونة لهذا العمل"[2]، فيمنى العيد ترى أن وظيفة الراوي في البناء القصصي تختلف عن بقية العناصر، "فهو الذي يمسك بكل لعبة القص –والكاتب من خلفه –وهو الذي يمارس هذه اللعبة ليقيم منطق البنية من حيث أن هذا المنطق هو في الوقت نفسه منطق القول"[3].

الملاحظ أن الراوي حسب يمنى العيد هو المتحكم في العملية السردية، وبالتالي يتميز " بمجموعة الشروط الأدائية التي تخول من يقوم بفعل الرواية أن يروي كما لو أنه فعلا على علاقة فعلية صادقة بكل ما يروي، وهو أداة تقنية ووسيط يستخدمه الكاتب ليكشف به عالم قصته، وبه يستدعي الشخصيات ويفسح لها المجال ليتكلم عن ذواتها وتمارس أفعالها في نطاق زمن هو زمنها الذي تصنع فيه"[4].

[1]. سعيد يقطين، تحليل الخطاب السردي، ص286.

[2]. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت لبنان، ط2، 1999، ص114.

[3]المرجع نفسه، ص114

[4]. المرجع نفسه، ص89، 96.

نلمح أن الراوي يتوفر على مجموعة من الشروط الأدائية، ويكون أداة تقنية يستخدمها الكاتب من أجل الكشف عن عالم القصة، وعن طريقه يتم استدعاء الشخصيات للتعبير عن ذاتها وممارسة أفعالها.

يرى ناصر الموافي أن الراوي هو "أداة فنية فاعلة وسيطة نسبيا ،تهدف إلى خلق عالم مستقل، وقد يتسم بالثبات والتحول"[1] .

الملاحظ أن ناصر الموافي يتفق مع يمنى العيد في تحديد مفهوم الراوي على أنه أداة فنية، لكنه من جانب أخر لا يرى أنه وسيط بين المؤلف والمتلقي، وإنما يعمل الراوي على خلق عالم جديد يتميز بالثبات والتحول.

يرى سيزا قاسم أن الراوي هو "أسلوب صياغة، أو بنية من بنيات القص ،شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان وهو أسلوب تقديم المادة القصصية، وقناع من الأقنعة التي يتستر وراءها الراوي لتقديم عمله "[2].

يذهب سيزا قاسم في تحديد مفهوم الراوي مذهبا مختلفا، فهو يرى أن الراوي ليس أداة أو تقنية وإنما هو أسلوب، يتم من خلاله صياغة بنية القص، وهو عبارة عن قناع يتخفى وراءه ليقدم العمل الفني.

ويذهب محمد نجيب العمامي إلى أن "الراوي هو خالق العالم الروائي الوهمي، وهو المتصرف فيه والمتحكم في العلاقات التي تربط بين كل مكوناته "[3].

يمكن القول أن الناقد محمد نجيب العمامي يخالف ما ذهب إليه النقاد، فهو يرى أن الراوي هو الذي يصنع هذا العالم الإبداعي المتخيل، وهو المتصرف والمتحكم في مكوناته والعلاقات التي تربط بينهم، هنا نطرح الإشكال؛ أين هو المؤلف من عالم الرواية؟ أم أن الراوي نفسه هو المؤلف؟

---

[1]. المرجع نفسه، ص 22.

[2]. سيزا قاسم، بناء الرواية . دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1984، ص 131.

[3]. نجلاء ابراهيم، الراوي في السرد العربي المعاصر، بين الرؤية والصوت، الرواية اللبية أنموذجا،ص23.

ويرى محمد عزام أن الراوي هو "الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية أو متخيلة "وهو أسلوب صياغته، أو أسلوب تقديم المادة القصصية، وقناع من الأقنعة العديدة التي يتخفى الروائي خلفها في تقديم عملية السرد"[1] وهو"تقنية سردية يوظفها الروائي من خلال وجهة نظره "[2].

يمكن القول أن الراوي حسب وجهة نظر محمد عزام عبارة عن شخص يقوم برواية الحكاية، حقيقية أو متخيلة، هذا من جهة ومن جهة أخرى يرى أن الراوي تقنية وأسلوب، فالملاحظ أن المفهوم الذي قدمه الناقد مفهوم شامل للتعريفات السابقة.

عد سعيد يقطين الراوي "ترهينا سرديا يُقدم لنا من خلال الخطاب السردي، حتى وإن لم يكن محددا بشكل تشخيصي"،[3] وإن الراوي " هو مجرد صوت سردي يقدمه الخطاب الروائي للمتلقي سواء أكان مشخصا في هذا الخطاب باعتباره أحد شخصيات القصة المروية، أم لم يكن كذلك بأن كان راويا من خارج الحكاية.[4]

يرى سعيد يقطين أن الراوي هو أحد عناصر الخطاب السردي، وهو عبارة صوت يتم من خلاله نقل الخطاب الروائي إلى المتلقي، ويميز سعيد يقطين بين نوعين من الراوي؛ راوٍ مشارك في الأحداث وهو أحد الشخصيات، وراوٍ من خارج الحكاية ناقل للأحداث غير مشارك فيها.

يرى عبد الله إبراهيم أن الراوي "هو الصوت غير المسموع الذي يقوم بتوصيل مادة الرواية إلى المتلقي، وربما يكون الشخص الموصوف مظهرا مخيرا داخل النص، ممن يتولى مهمة الإدلاء بكل تفاصيل عالم الرواية".[5]

---

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2005، ص84.

[2] المرجع نفسه ، ص 92.

[3]. ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن – الصيغة – التبئير) المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط2، 1993،ص383.

[4]. المرجع نفسه، ص384.

[5]. عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي،مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط1، 1990،ص117.

إن عبد الله إبراهيم يتفق مع سعيد يقطين في مفهومه للراوي، حيث يرى أنه عبارة عن صوت ضمني في الرواية، مهمته إيصال مادة الرواية إلى المتلقي.

ثانيا: التداخل المصطلحي . السارد – الراوي . في النقد الجزائري:

1. التداخل المصطلحي:

إن اهتمام الناقد الجزائري بالسارد من حيث هو تقنية سردية تقدم من خلالها المادة الحكائية، "فقد كان وعي المبدع الروائي بهذه التقنية أفسح له المجال ليوظف صوت سارد يعرض المادة دون أن يتدخل فيها فيتركه يفترض ويتساءل وينفي ويصف فينشئ بهذا معرفة مشتركة وعلاقة وطيدة مع الطرف الأخر، سواء أعرف هذا الأخر أم كان القارئ عامة، وبهذا صار السارد يعلم أشياء ويجهل أخرى بعدما كان سياسيا ومحاميا ومدافعا وعالم نفس ومؤرخا وناقدا للواقع"[1].

يمكن القول أن مصطلح السارد على اعتباره تقنية سردية تقوم عليها المادة الحكائية، فالملاحظ أنه لقي اهتماما من لدن النقاد الجزائريين، حيث لجأ المبدع إلى توظيف هذه التقنية وأفسح لها المجال من أجل أن تتحرك في النص وتتواصل مع القارئ.

يذهب عبد القارد شرشار إلى "ضرورة وجود سارد يسرد حكاية ما يتمثله مؤلف ما، ولكنه يختلف عنه مرددا كلام رولان بارت؛ في أن السارد من خلق الروائي دون أن يكون هو، إذْ أن السارد شخصية ورقية، ويرى عبد القادر شرشار أن مختلف الأبحاث التي تحاول استكشاف المؤلف من خلال السارد محاولة فاشلة تجد نفسها أخيرا تبحث في سمات السارد لا المؤلف وكأن هذا المؤلف يتنكر لذاته بل ويخلق منها ذاتا أخرى تقوم على سرد القصة، ومن هنا لا يمكن إطلاقا أن نطابق بين مقولة السارد ومقولة المؤلف"[2].

الملاحظ أن عبد القادر شرشار يذهب إلى ضرورة وجود سارد يقوم بسرد الحكاية، ويذهب عبد القادر شرشار في قضية السارد مذهب رولان بارت فيرى أنه من صنع الراوي دون أن يكون هو، فيصبح شخصية ورقية، ويرى عبد القادر شرشار أن جلّ الدراسات التي تحاول إثبات غير هذا هي

[1]. ينظر: أمينة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، دار الامان الجزائر،2006، ص32.

[2]. ينظر: عبد القارد شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، دار الأديب، وهران،2000، ص45،44.

محاولات فاشلة، تخرج عن مدار البحث عن المؤلف إلى البحث عن سمات السارد، فهو يرى أنه لا يمكن أن نطابق بين السارد والمؤلف، فيمكن القول أن المؤلف شخصية واقعية بينما السارد يبقى شخصية تخيلية من صنع المؤلف.

ويجمع معظم الباحثين الجزائريين منهم عبد الملك مرتاض على "التميز بين السارد والمؤلف في أن الأول خيالي والثاني واقعي"[1] وإذا استثنينا عبد الملك مرتاض الذي يكاد يتفرد برؤيته المخالفة حين قدم تعريفا لهذا السارد في أنه مجرد رَاوية تحكي عن رَاوية أخر، ولهذا فهو لا يوجد إلا في المحكيات الشفوية لأنه أساسا يحكي حكاية غيره فهو لا يبدع، أما في المحكيات المكتوبة فلا يمكن الحديث إطلاقا عن سارد بل عن مؤلف ولهذا نجد عبد الملك مرتاض يَصِيغُ تَواصُلِيةَ السرد على الشكلين الآتيين:[2]

المحكيات الشفوية: سارد ⟵ سرد ⟵ مسرود له.

المحكيات المكتوبة: مؤلف ⟵ سرد ⟵ مسرود له.

ويبني عبد الملك مرتاض نظرته هذه على أساس "أن وجود السارد يمثل استلاب لحق المؤلف الذي دعت البنيوية إلى قتله وإحلال السارد محله، لذا رد على كثير ممن دعوا إلى التميز بين المؤلف والسارد وفي مقدمتهم (كايزر) مؤكدا مسألة الكذب التي بنا عليها التميز مسألة فنية لا تصلح لأن تكون حكما في أن يكون هذا السارد المزعوم هذا الشيء الوهمي العبثي الذي يقال له السارد هو الذي يتولى الكتابة عن المؤلف"[3]، ويؤكد الناقد عبد الملك مرتاض على التميز بين المؤلف والسارد حيث أنهما "كائنان اثنان لا يلتقيان، أحدهما كائن إنساني، وأحدهما مجرد كائن ورقي "[4]

---

[1]. وسواس نجاة، السارد والمؤلف في تحليل الخطاب الروائي الجزائري، اعمال الملتقى الوطني(اللسانيات والرواية)23فيفري 2012، جامعة سيدي بلعباس ، مجلة الأثر، ص10.

[2]. المرجع نفسه، ص11.

. ينظر: ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون [3] . الكويت، 1998،ص334.

[4]. المرجع نفسه، ص 341.

انطلق الناقد عبد الملك مرتاض في معالجته لقضية المؤلف والسارد وما عرفته من تداخل والتباس بين المصطلحات من خلال ما دعت إليه البنيوية وعلى رأسها رولان بارت وهي موت المؤلف ودراسة النص في درجة الصفر، فهنا يصبح السارد هو مبدع هذا النص، لكن الناقد أراد الفصل في هذه القضية، ويبقى السارد شخصية وهمية من صنع المؤلف.

ويذهب عبد الملك مرتاض في كتابه" في نظرية الرواية" إلى "عرض نموذج يفصل فيه عناصر العمل السردي والتي نحصرها في أربعٍ " المؤلف، القارئ، الشخصية واللغة"، ولكنه يبدي اعتراضه عليه، كذلك باعتبار أن هذا الرأي يهمل الحدث والفضاء الزماني والمكاني، ومن ناحية أخرى يعترض على إدراج القارئ كعنصر قارٍ في أي عمل سردي على اعتبار أن هذا الأخير لا عمل له سوى القراءة، لذلك فهو ضرورة في السرود الشفوية فقط لا الكتابية، ومن ناحية أخرى يرى أن المؤلف اغتيل من قبل البنيوية فكيف يوضع في مقدمة هذه العناصر".[1]

لقد حاول عبد القادر شرشار من خلال دراسته التركيز على المحافل السردية التي تقوم من خلال الصوت السردي معتمدا على مرجعية الباحث الغربي جاب لنتفلت حيث تتضح الدينامية التي يتسم بها النص السردي عن طريف تفاعل محافل مختلفة تنحصر ضمن أربعة مستويات:

1. المؤلف الواقعي . القارئ الواقعي
2. المؤلف المجرد . القارئ المجرد
3. السارد الخيالي . المسرود له الخيالي
4. الممثل أو الفاعل . العامل[2]

نلمح أن عبد القادر شرشار حاول التميز بين المؤلف الواقعي والسارد الخيالي، حيث ركز على المؤلف الواقعي حين قال:" أن من القضايا المسكوت عنها في الدراسات النقدية العربية عدم التفريق بين السارد (المؤلف الضمني) والمؤلف الحقيقي واعتبارهما شيئا واحدا ويحتمل المؤلف وزر السارد على

[1]. ينظر: المرجع السابق، ص332.

[2]. ينظر: عبد القادر شرشار، تحليل النص الأدبي، ص63.

اعتباره هو المؤلف نفسه، وقد رددت بعض الدراسات العربية قبل السبعينات من القرن العشرين هذه المقولة كثيرا فيما ينسبه من صدق في التأليف وشمولية في الرؤية"[1].

في حين أن الباحثة جويدة حمناش التي ترجمت مصطلح السارد (الراوي) سعت إلى عرض إشكالية السارد (الراوي) والكاتب مستعرضة رأي كايزر الذي يرى أن السارد(الراوي) غير الكاتب لأن الأول ينتمي إلى العالم المتخيل الذي أنشأه الثاني.[2]

لقد جمعت الباحثة جويدة حمناش بين مصطلح السارد والراوي مستندة إلى رأي كايزر في التفريق بين الكاتب والسارد أو الراوي، فهو يرى أن الأول هو منشئ العمل الإبداعي بما فيه السارد الذي ينتمي إلى العالم المتخيل للكاتب.

وتتبنى الباحثة رأي جيرار جنيت الذي يؤكد على أن "الراوي من إنشاء الكاتب حاله حال الشخصية الحكائية"[3] ، وتشير أيضا إلى مفهوم السارد من خلال المجال السيميائي معتمدتا على رأي رشيد بن مالك الذي يعد "السارد فاعلا في كل عملية بناء".[4]

وقد حددت وضعية السارد في عملية القص من خلال الاستناد على رأي جرار جنيت فقسمته إلى حالتين:[5]

1. راوٍ مشارك في المتن القصصي.

2. راوٍ غير مشارك في المتن القصصي.

الحالة الأولى: موقع الراوي في مستوى القص (مستوى السرد).

أ. راوٍ داخلي Narrateur in tradigetique واقع داخل مستوى الحكي .

[1]. المرجع نفسه، ص 64.

[2]. أسية بوطيبان، تلقي السرديات في النقد الجزائري . مصطلح الصوت السردي . أنموذجا،مجلة دراسات معاصرة، المركز الجامعي تيسمسيلت، م02،ع 02، 2018 ، ص85 .

[3]- المرجع نفسه، ص85.

[4]رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص . عربي . انجليزي . فرنسي، دار الحكمة، الجزائر ، 2000، ص69.

[5]. أسية بوطيبان، تلقي السرديات في النقد الجزائري، ص85.

ب . راوٍ خارجي Narrateur ixtradigetique واقع خارج مستوى الحكي .

الحالة الثانية: صلة الراوي بالمتن القصصي (مستوى المتن الحكائي).

أ. راوٍ مشارك.

ب . راوٍ غير مشارك.

تذهب الباحثة إلى تقسيم السارد(الراوي) من خلال عملية القص استنادا إلى رأي جرار جنيت، إلى حالتين: الحالة الأول تتضمن موقع الراوي في مستوى القص أو السرد، حيث يتضمن راوٍ داخلي له موقع داخل مستوى الحكي، وهناك راوٍ خارجي، له موقع خارج مستوى الحكي، أما الحالة الثانية فتتضمن علاقة الراوي بالمتن القصصي أو الحكائي، فيتضمن راوٍ مشارك في المتن الحكائي، وهناك راوٍ غير مشارك في بناء المتن الحكائي.

ويذهب حبيب مونسي إلى تناول إشكالية المؤلف الضمني " كونه بعدا معنويا أو فكريا أو فيزيقيا أو زمنيا الأمر الذي يدفع بالمؤلف الحقيقي عن ساحة السرد لأنه يعلم حقيقة ما ستنتهي إليه أحداث الراواية "[1]

وأشار حبيب مونسي إلى وظائف السارد من خلال الاعتماد على أراء جرار جنيت وتزيفيتان تودوروف والتي حصرها فيمايلي :[2]

1. السارد يتحكم: السمة الأولية التي لابد من تلمسها في فعل السرد فنجد سمة المتحكم في العرض والتوزيع مشبها السارد في هذه الخطوة بالرسام الذي يحيط بموضوع اللوحة قبل التأدية الفنية .

2. السارد ينسق: يرى حبيب مونسي أن مهمة التنسيق مهمة بالغة الخطورة في التصييغ الروائي، وأنها تعمل على خلق الامتداد التاريخي للغة.

[1]. حبيب مونسي، فعل القراءة . النشأة والتحول مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، منشورات دار الغرب، 2002، ص 191

[2]. ينظر : أسية بوطيبان، تلقي السرديات في النقد الجزائري، ص85.

3. السارد يبلغ: حيث إن فعل السرد لا يقتصر على العرض والتنسيق فقط بل يتجه عادة إلى وظيفة أخرى تكمن في العملية التواصلية بين السارد والقارئ مستعرضا أهمية الوظائف التي جاء بها رومان ياكبسون.

الملاحظ أن المرجعيات المعتمدة من طرف الباحثين الجزائريين متشابهة في قضية السارد وهي مرجعية غربية مركزة على وجه الخصوص على أراء جيرار جنيت دون إهمال ما جاء به تزيفيتان تودوروف وواين بوث وغيرهم، لكن الملاحظ أن وجهات النظر تختلف حسب زاوية الرؤية من خلال دراسة السارد، فالملاحظ أن عبد الملك مرتاض فرق بين السارد والمؤلف من خلال ما أسماه بالمحكيات الشفوية التي يختص بها السارد، بينما المحكيات الكتابية يختص بها المؤلف.

أما ما ذهب إليه عبد القادر شرشار هو التركيز على المؤلف الواقعي واعتبر المؤلف الضمني هو السارد وهذا من أراء جرار جنيت.

في حين أن حميدة حماش على الصعيد المصطلحي تترجم مصطلح السارد بـ (الراوي) وميزت بين المؤلف والسارد (الراوي) انطلاقا من أراء كايزر الذي يعتبر أن السارد ينتمي إلى العالم التخيلي والمؤلف ينتمي إلى العالم الواقعي واعتبرت السارد من إنشاء الكاتب، وسلطت الضوء على السارد من خلال التحليل السيميائي فعرضت رأي رشيد بن مالك في هذا الصدد فعدت السارد في الدراسات السيميائية فاعلا في بناء العمل الإبداعي.

في حين أن حبيب مونسي الذي عالج قضية السارد، مركزا على تحديد الأدوار التي يقوم بها السارد من خلال الانطلاق من الوظائف التواصلية التي جاء بها رومان ياكبسون فقام حبيب مونسي باختصارها على ثلاثة وظائف التحكم والتنسيق والتبليغ.

2: مصطلح السارد في المدونة النقدية الجزائرية.

المصطلح	الناقد	المدونة	المقطع	ص
السارد narrateur	عبد الملك مرتاض	في نظرية الرواية	"إن كل الأعمال الروائية لا نلمح أي **سارد** فيها، توحي بصورة ضمنية بوجود مؤلف يتوارى في الكواليس".	14
			"إن الرواية (**السارد**) يستكشف حقيقة واحدة هي الوجود،	98

			فيضطر إلى الشك في كل شيء".	
			"ذهبت نطالي صاروط إلى أن روح **السارد** موصوف على نحو آنق وأوسم مما ينبغي حتى يكون صحيحا".	113
			"إن الملكة المدهشة التي يمتلكها **السارد** الذي يصطنع ضمير المتكلم، ابتغاء التحرك بين وجهة نظره غير المدققة بما هو سارد وبين العالم الذي يحكيه".	121
			"وصف المحاسن الخاصة للشخصيات **الساردة** وربطها ببعض الأحداث المؤثرة ".	122
			"حضور قوة وسيطة ومحولة في كل حكاية انطلاقا من اللحظة التي ينصب فيها المؤلف، بوضوح **ساردا** في الحكاية، حتى في حال التي يكون فيها لهذا **السارد** أي طابع شخصي".	124
			"ولدى **سارد** ألف ليلة وليلة التي تكثر فها الأحياز العجائبية التي لا صلة لها بالجغرافيا".	195
			"ياء المتكلم هي ياء احتياز وامتلاك تتيح **للسارد** (Narrateur)الحديث من الداخل وتجعله يتعرى من صدق وبساطة أمام الفعل السردي".	224
			"**فالسارد** إنما يعيد سيرة ما حُدِثَ به ".	226
			"وجدنا **السارد** يصطنع فيها عبارة استأثر بها من بين كل العبارات والأشكال التي جئنا عليها وهي قال الراوي".	227
			"ضمير الغائب وسيلة يتوارى وراءها **السارد** فيمرر ما يشاء من أفكار ".	234
			"إن **السارد** يغتدي أجنبيا عن العمل السردي وكأنه مجرد راو له".	234
			"ينتقل من وضع **السارد الكاتب** إلى وضع السارد	235

			الشفوي".	
			" تتابع الزمن عبر ثلاثة مراحل الأحدوثة(Histoire) **السارد**(Narrateur) المتلقي (Recepteur).	309
			"أرأيت أن السارد (le narrateur)قد يكون في وضع يبعده بعدا ساحقا عما يطلق عليه منظري الرواية الغربيين (المؤلف الضمني)".	190
		تحليل الخطاب السردي . معالجة تفكيكية مركبة لرواية "زقاق المدق"	"يكون **السارد** إذن ضميرا لأدب ما،أو شعب ما، أو أمة ما، وهو الذي يسوق الحكاية من وجهة نظر عليا"	190
			" **السارد** من حيث هو صنفان اثنان : داخلي وخارجي فأما الداخلي فهو الذي يندس في ثنايا شخصياته، ويتوارى وراء المواقف التي تقفها (...) على حين أن **السارد** الخارجي لايكشف عادة جهارا عن هويته من خلال الشخصيات، بحيث يفلح في الاندساس من ورائها والتواري بعيدا عن اصطراعاتها فيما بينها".	190
			"لكل **سارد** أدوات تقنية يصطنعها في كتابته الروائية، كما أن لكل **سارد** خلفية ثقافية يستمد منها، وهو ما يطلق عليه بالمرجعية"	190
			"شفرة **السارد** في حقيقة الأمر لا يجاوز نظامين من الإشارة: إشارة شخصياته، وإشارة مضادة لشخصياته(...) سلفت الإشارة إلى ذلك، إلا ضمير المتكلم أي السارد(..) بيد أن **السارد** لايضيق على نفسه في فنه فقط يتقيد بالشخصاني ".	191
			"قد يعمد **السارد** في بعض أطواره مخالفته القارئ، من أجل الاحتفاظ باللغز الروائي".	192
			"يعد **السارد** مثل شخصياته السردية مجرد كائنات من ورق".	192

			" الرؤية من الخلف تعني أن **السارد** فيها يكون بصدد معرفة كل الدقائق عن شخصياته، والشخصيات في هذه الحال تكون قاصرة لا تعرف شيئا عن مصيرها (...) يجوز أن يتجسد تفوق **السارد** على الشخصيات".	193
			"الرؤية السردية المصاحبة، وفيه تستوي الرؤية السردية لدى **السارد** وشخصياته في درجة واحدة من الوعي والمعرفة".	194
			" تعني أن العلاقة بين **السارد** والشخصيات الرؤية من الخارج، حيث أن **السارد** يعلم أقل من أي شخصية من شخصيات الرواية".	194
			"فإن **الساردين** محكوم عليهم سلفا بالتأرجح بين هذه الضمائر الثلاثة؛ ضمير الغائب، ضمير المتكلم طورا وضمير المخاطب طورا أخر".	195
			"فإن **الساردين** العرب كانوا عرفوا جملة من الأشكال السردية (زعموا، حدثنا، حكى....)".	199
		مفاتح لغرفة واحدة (معالجة تفكيكية تداولية لرواية غرفة واحدة لاتكفي لسلطان	"الجزئيات المتعلقة **بالسارد** وهويته وثقافته وأبعاده".	40
			" يعرف كل شيء عن شخصيات روايته ويصف الأحياز والحركات، على أنه يعرف كل شيء عن شخيصيات روايته وعلاقاتها بعضها ببعض، وهي طريقة ألف ليلة وليلة وطريقة الحكايات الشعبية والمقامات، وكان يتبناها معظم **الساردين** التقلديين في العالم قبل ظهور الرواية الجديدة"	41
			" كانت الرؤية من الخلف تحكم على الروائيين التقليدين، أي على **السرّاد** الذين يتقمصون شخصياتهم، ثم يتظاهرون للقارئ بمعرفة كل شيء".	42
			"يسوق الحدث ولا يعرف إلى أين سينتهي فإن أبدى **لساردة** أنه يعرف ذلك فسد نظام السرد".	44

		العميمي)	" الوصف العرض كقول **سارد** من السراد(....)".	212
			"ربما كان من العسير على الراوي أن يحدد مساحة هذه الغرفة بالخطوات والأمتار المربعة، لأن أي حال تعرض **لسارد** مثل هذا".	223
	عبد الحميد بورايو	المسار السردي وتنظيم المحتوى (دراسة سيميائية لنماذج من ألف ليلة وليلة	"التحليل النصي والسياقي، فلكل من هذين النسقين قواعد عمله وانسجامه الظاهر منها والضمني،(...) يتفاعل هذان النسقان من خلال التداخل حيث قد يكون **الساردون** أطرافا في الفعل القصصي ".	16
			"لا يمكن أن نستبعد أولئك المنفذين، ونقصد بهم **الساردين** المعلن عنهم داخل الليالي، وكذلك شخوصها الذين تكفلوا بالوظيفة الإيديولوجية".	18
			"هي ممارسة تستند على التوالي إلى **الساردين** الخارجيين إلى من يمثلون موضوع السرد من الرواة الداخليين (المسرودين) وهؤلاء الأخرين بإمكانهم إسنادها للشخوص الساردة والمسرودة".	22
			"مجموعة من البرامج السردية ذات الطابع المعرفي، والهادفة إلى الإقناع، إقناع المتلقي بفكرة تجعله يغير موقفه من الشخصية **الساردة**، والتي هي في نفس الوقت شخصية رئيسية محكي عنها".	329
			"الثنائي ظلم/ادعاء يعبر عن حقيقة الموقف وواقعه من جهة نظر **السارد** المهيمنة، ويترجم الثنائي حقيقة /سلطة غياب الحقيقة والسلطة العادلة، فوجدهما مبني على الكذب، وذلك من وجهة النظر السائدة دائما والتي ترجع إلى **السارد**".	351

	سعيد بوطاجين	الاشتغال العاملي دراسة سيميائية . غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة.	"احتفظ غريماس بستة عوامل رآه تنظم العوالم والأفكار والقيم عامة، مميزا بين عوامل البلاغ المتمثلة في **السارد** والمسرود له وهي عوامل خارجية إن صح التعبير".	14
			"إنها علاقات وقيم تجلت في ألفاظ مثل: الرتابة، الخصاصة، العذاب،وقد عبر عنها **السارد** في حديثه عن رجل المحطة".	37
			"تبين الجملة الأولى الوظيفة العاملية للشخصية الرئيسية، في حين أن السارد يكون ذاتا، أما القراءة الثانية فتظهر أن مسعودة هي الذات لأن لها رغبة تنوي تحقيقها، وما **السارد** سوى الشكل التحييني اللازم للتحقيق الرغبة، وبذلك يصبح **السارد** ذاتا في جملة وموضوعا في جملة أخرى ".	44
			"أما **السارد** فيبدو شخصية منفذة لا أكثر لأنه كان يتلقى الأفعال الطلبية دون مساءلة".	44
			"ولتفادي الملابسات البنائية سنعتمد على بعض الجمل التي من شأنها تبيان موقع **السارد** انطلاقا من مطلع الرواية، حيث تبدو الوظيفة الغالبة محددة وواضحة".	45
			"اشتغال النظام العاملي وتداخله أثناء ظهور بعض الانزلاقات الوظيفية لحظة تجلي الاستبدالات السردية وقيام **السارد** مقام الأخر".	55
			"التقنيات السردية التي استغلها الكاتب لعرض الشخصيات المتمثلة في اللعب الاستبدالي الذي يمس طريقة انتقال البلاغ من **سارد** إلى أخر".	56
			"تتخلى الشخصية عن السرد لتسنده إلى (**الكاتب–السارد**) في اللحظة التي تشاء، ولكن ذلك لا يحدث إلا بعد أن تضيف مجموعة من الأخبار والوقائع المتعلقة بالشخصية بالطريقة التي تريدها هي".	57

			"عند هذا الحد يبدأ **الكاتب . السارد** في إتمام الأجزاء الخفية الأخرى التي أغفلتها البطلة".	57
			"إن الجملة الأولى مؤلفة من عاملين (**الكاتب–السارد**) الذي يقوم بدور الذات، والموضوع المشخص(...) هناك السارد الذي يقوم مقام الذات، وهناك القصة؛ الموضوع التي تلقاها من الساردة".	60
			"التواتر السردي سيؤدي وظيفة أساسية تتمثل في شحن هذه العلامة البيضاء، فالتكرار الذي قام به **السارد** لم يرد اعتباطيا".	13
		شعرية السرد	"ولعل تركيز الرواة(مجموع **الساردين** على اختلافهم) على هذا الحدث هو تركيز قيمي بالدرجة الأولى، وليس تركيزا موضوعيا يقوم على الرؤية الحيادية".	18
			"بإمكاننا اعتبار محمد بن سعدون قاسما مشتركا نتيجة تمفصل بعض أجزاء الخطاب، موضوع ظلت محل اهتمام **الساردين** والشخصيات على اختلافهم".	19
			"ونحن نرصد بعض العينات، فإننا نهدف إلى إبراز القيم التحويلية للسرد المكرر الذي لم يستقر على وظيفة ثابتة، أو على **سارد** واحد".	24
			"بإمكان **السارد** التلاعب بالصيغ فيجعل الماضي حاضرا والحاضر مستقبلا والمستقبل ماضيا".	51
			"إن شخصية **السارد** تعد عرضية إن هي قيست بالشخصيات الأخرى".	53
			"قد تمت المزاوجة بين ضميرين اثنين:أنا **السارد،** وهي الشخصية –الموضوع".	53
			"إشارة إلى أول لقاء بين **الكاتب السارد** وبين شخصية	54

			مسعودة".	
			"....تواجد **السارد** تحت تأثير الشخصية، ولو أن العلاقة تعد مجرد تقنية تضليلية توهم المتلقي أن **السارد** أصغر من شخصيته نظرا لتواتر الرؤية من الأمام".	55
			"الجانب البنائي يصبح مهمة من مهام **السارد –الكاتب** الذي يلعب وظيفتين مزدوجتين السرد والتمثيل".	57
			"لايوجد سرد تابع في حالة صفاء لأن **الكاتب – السارد** يتلقى ويصوغ يقوم بعملية تقويمية للخطاب الناقل له".	58
			"**السارد** مجرد آلة عاكسة للجانب الإملائي أي أن **الكاتب –السارد** لم يتصرف في ملفوظات الموضوعة للحفاظ على المسافة المفترضة التي تفصله عن شخصياته، على الرغم من وهم الحرفية".	60
			"...أي تعليل للدلالة على أن هناك تغيبا **للسارد الحقيقي**".	61
			"تقص البطلة على **السارد** عناصر غرضية جزئية تشكل طرفا من أطراف الحكاية".	62
			"لكن شخصية مسعودة تظل من أهم الرواة الذين تقاسموا السرد التابع مع **السارد** الأساسي".	64
			"إن **الشخصية الساردة** تقوم بعرض انطباعات وتأويلات تسهم في خفوت النص".	65
			"لقد تم التركيز إلى حد الأن على **ساردين** اثنين:الكاتب وشخصية مسعودة لهيمنتها النصية".	68

لقد جمع الناقد عبد الملك مرتاض بين النقد التطبيقي والنقد النظري وهذا ما تبرزه جل أعماله النقدية ونحن نحاول المكاشفة المصطلح السردي من المدونة النقدية الجزائرية توقفنا عند الدراسة التي

قدمها ألا وهي "في نظرية الرواية" فحاولنا من خلال هذا الكتاب التنقيب عن مصطلح السارد محاولين القبض على المفاهيم التي قدمها الناقد لهذا المصطلح وكشف مرجعيته في استخدامه .

من خلال المقطع الذي وردفي ص14 يتداخل السارد مع المؤلف بصورة ضمنية في حين أن المقطع التي وردت في ص 98. 121.113 السارد كمتحكم في النص له رؤيته، في حين نجد في المقطع الذي ورد في ص 122أن السارد هو شخصية من الشخصيات المرتبطة بأحداث الرواية ،في حين نلمح في المقطع ص14 السارد والمؤلف يتداخلان لكن في ص 124 (المؤلف) هو المتحكم في السارد وبهذا عد السارد شخصية من شخصيات الرواية للمؤلف السيطرة على حركتها، وفي مقطع ص 224 قدم الناقد بترجمة للمصطلح السارد NARRATEUR لكن دون الكشف عن مرجعية هذا المصطلح، من جانب أخر يتمظهر أحد أقسام الرؤية وهي (الرؤية من الداخل)، ونلمح في المقطع الذي ورد في ص 226-227 أن مصطلح السارد يتداخل مع الراوي، ويمكن القول أنه يرتبط بالمرويات الشفوية وهذا من قول الناقد(السارد يعيد ما حدث له)، وفي مقطع ص234 لا يبرز السارد كعنصر واضح في النص وإنما يتوارى من خلال ضمير الغائب، وحسب منظور النافذ يتداخل السارد مع الراوي عندما يصبح مجرد ناقل للعمل السردي .وهذا ما ورد في المقطع ص 234، وبتداخل مصطلح السارد مع الكاتب ص 235، وإذا كان الراوي بتواجد في الأعمال الشفوية فالناقل يعطي تموقع أخر للسارد ألا وهو السارد الشفوي، وفي المقطع ص 309اعطى الناقد ترجمة لمصطلح السارد LE NARRATEURوهو يروي أن هذا المصطلح لا يمكن أن يرادف مصطلح (المؤلف الضمني) ما يذهب إليه مضمون الرواية الفرنسية.

من خلال المؤلف "في نظرية الرواية" الذي قدمه عبد الملك مرتاض نلمح تداخلا بين مصطلح (السارد والعديد من المصطلحات خاصة المؤلف والشخصية) دون أن يقف الناقد موقفا يتبنى فيه مصطلحا محددا إضافة إلى ذلك الناقد لا يفصح عن مرجعيته في هذا التعداد المصطلحي

ومن خلال الوقوف على الدراسة التطبيقية الموسومة بـ" مفانح لغرفة واحدة" للناقد عبد الملك مرتاض حاولنا تقصي مصطلح (السارد)، فمن خلال المقطع ص 190السارد هو الذي يسوق الحكاية من وجهة نظر عليا وهذا ما يتماشى مع الرؤية من الخلف، وفي نفس الصدد يضيف الناقد السارد إلى داخلي وخارجي؛ فالداخلي يتجسد في إحدى شخصيات النص في حين أن الخارجي

يتوارى في ثنايا النص ولا يظهر، في حين نلمح من خلال مقطع ص190 تداخل السارد مع المؤلف لا من حيث المصطلح وإنما من حيث التصرف في النص والأدوات التقنية التي يضبطها في الكتابة الروائية وتمتلك مرجعية ثقافية، ونلمح من خلال مقطع ص191 أن مصطلح السارد يقابل القارئ كمتلقي للنص ولم يستعمل الناقد مصطلح المسرود له، في حين أن الناقد في ص192-194 شرح جانب الرؤية من الخلف ؛ التي يكون فيها السارد دون معرفة كلية لأحوال الشخصيات والحوادث التي تتعلق بها، في حين انه مقطع ص194 شرح جانب أخر من الرؤية السارد والشخصيات المصاحبة لبعضها من خلال الوعي والمعرفة، أما الرؤية من الخارج حسب ما ذهب إليه الناقد فيكون السارد اقل معرفة ودراية من الشخصيات الروائية.

يتجلى في مقطع ص194 أعطى الناقد صورا أخرى للسارد فهو يرى أنه يبرز من خلال الضمائر (الغائب ؛المتكلم والمخاطب) كما أشار الناقد إلى العبارات المستخدمة في التراث العربي من لدن الساردين في نقل الأشكال السردية وقد تمثلت في (زعموا؛ حدثنا ؛حكى).

الناقد عبد الحميد بورايو هو الأخر كان له صيت في مجال التحليل السردي من خلال جملة من الدراسات من بينها الدراسة التطبيقية التي قدمها "المسار السردي وتنظيم المحتوى " فعد الناقد السارد طرف من أطراف الفعل القصصي لكنه لم يشر إلى بقية الأطراف هل تمكن في (المسرود والمسرود له)؟ وهذا من خلال مقطع ص16، يجمع عبد الحميد بورايو بين مصطلح (الساردين والشخصية) المعنى عنهم داخل النص بالوظيفة الإديولوجية .

في حين أنه من خلال مقطع ص22 يجمع بين مصطلح السارد والراوي ويفرق بينها من خلال اعتبار السارد يكون خارجي وهو الذي يمثل موضوع السرد في حين أن الراوي يكون داخلي داخل المسرود وقد يتجسد في الشخوص، لكن عبد الحميد بورايو لم يقدم تميزا للراوي عنده عن الشخصية.

نلمح أن الناقد يرادف أو يجمع بين مصطلح السارد والشخصية ، ويشير الناقد إلى دور السارد في النص ونظرته المهيمنة، وهذا يظهر من خلال مقطع ص351.

شملت هذه الدراسة الاستعمال الواسع لمصطلح السارد عند الناقد على غرار الدراسات الأخرى فهو يجمع بين مصطلح الراوي والسارد ومصطلح السارد والشخصية، ويجمع مصطلح السارد على الساردين.

أما من خلال الدراسة التطبيقية التي قدمها الناقد السعيد بوطاجين "الاشتغال العاملي" فقد اعتمد مرجعية في حديثه عن السارد من خلال الإشارة إلى أفكار جوليا غريماس؛ وهذا يظهر من خلال مقطع ص14 حيث عد جوليا غريماس السارد أداة من أدوات الإبلاغ إلى المسرود له ويؤكد هذا أيضا من خلال مقطع ص44 حيث عَد السارد الشكل التخييلي اللازم لتحقيق الرغبة، أما في المقطع ص44 فالسارد فهو مرادف للشخصية (التي تنص بفعل التنفيذ) ؛ويبرز من خلال المقطع ص55 إن الاشتغال العاملي يجعل من السارد أداة ثانوية تتغير من مقام إلى أخر، ويضيف أنه من التقنيات السردية التي اعتمدها الكاتب هي قيام السارد بنقل البلاغ، ويتجلى من خلال مقطع ص57-60 أن الناقد جعل السارد مرادفا للكاتب

من خلال دراسة أخرى للناقد السعيد بوطاجين "شعرية السرد" إلى أن السارد له دور في التحكم في التواتر السردي وهذا من خلال المقطع ص13، في حين أن الناقد في مقطع ص18 جعل مصطلح الراوي مرادفا للسارد دون تمييز بينهما، وفي مقطع ص20-19 ركز على تعدد الساردين في النص، ومن خلال مقطع ص51 يعطي الناقد مفهوما للسارد باعتباره يمكنه التلاعب بالصيغ الزمنية، أما في مقطع ص53 فإن مصطلح السارد جاء مرادفا للمصطلح الشخصية ويضيف في مقطع ص55 يكون أصغر شخصية في نطر المتلقي

في حين إن مصطلح الشخصية جاء مرادف للكاتب في مقطع ص54-55-57-58-60 فأعطى مفاهيم لهاذ المصطلح حيث يرى النافذ أن الكاتب السارد هو الذي يقوم بعملية السرد والتمثيل الصياغة وتقويم الخطاب الذي يقوم بنقله آلة عاكسة للجانب الإملائي، ويضيف الناقد مصطلح أخر وهو السارد الحقيقي ولكن لا يعطي أي منزله وإذا كان هناك سارد غير حقيقي، وفي مقطع ص64 يعود الناقد ليرادف بين مصطلح السارد والراوي، ونجده في مقطع ص65 يعطي وظيفته للسارد المرادف للشخصية فهو يرى أنه يقوم بعملية العرض والتأويل، ويشير الناقد إلى تعدد الساردين في النص على اختلافهم سواء كاتبا كان أو شخصية وهذا يظهر في مقطع ص68 .

نخلص أن للناقد جملة من الدراسات التطبيقية التي ورد فيها مصطلح السارد، فقد عرف هو الأخر تداخلا مع جملة من المصطلحات منها الكاتب- الشخصية – الراوي، وقد أعطى الناقد جملة من المفاهيم لهذا المصطلح، وقد جمع مصطلح السارد على الساردون.

3. مصطلح الراوي في المدونة النقدية الجزائرية:

المصطلح	الناقد	المؤلف	المقطع النصي	ص
الراوي narrateur	عبد الملك مرتاض	في نظرية الرواية	"هؤلاء **الرواة** كانوا ينشرون أشعار أصاحبهم بالإنشاد والتردد في عكاظ"	22
			"لم يستطع **الرواة** أن يحفظوا لنا إلا الأثار النثرية التي ارتبطت بالمواقف الخالدة".	23
			"نجد النظرة التقليدية إلى الصلة بين **الراوي** وشخصيات روايته تمثل أنه يعرف كل شيء عن هذه الشخصيات ".	74
			" نعم المستمع أو المتلقي الذي يكمل نشاط **الراوي** في الأعمال السردية الشفوية".	241
		مفاتح لغرفة واحدة (معالجة تفكيكية تداولية لرواية غرفة واحدة لاتكفي لسلطان العميمي)	"**فالراوي** يسوق الحدث ولا يعرف إلى أين سينتهي، فإذا أبدى لسارده أنه يعرف ذلك، فسد نظام السرد وافتضحت اللعبة السردية، وتكشفت أسرارها".	42
			" **الراوي** الذي يسيره المؤلف ويتحكم فيه".	46
			" العمل الروائي نهض بفضل ذكاء **الراوي**، على خدعة سردية لم يكن يتوقعها أحد من القراء".	110
			"يعجب **الراوي** من كيف استطاعت شخصية الجد قرواش أن تتصبر على كل ذلك البلاء الذي وقعت فيه".	195
			"**الراوي** تناص مع فكرتي الروايتين ولاسيما (الحمار الذهبي)أو (المسوخ) إذ شاء أن يصرح بذلك تصريحا، في مسألة المسخ التي طاولت الجد قرواشا".	200

			" كان من العسير على **الراوي** أن يحدد مساحة هذه الغرفة بالخطوات أو بالأمتار المربعة".	213
		المسار السردي وتنظيم المحتوى (دراسة سيميائية لنماذج من ألف ليلة وليلة.	"ضرب المثل وتقديم العبرة وظيفة يؤديها **الرواة** بوعي ولا يملون من التصريح بها، ويثبتها المدونون والناشرون".	11
	عبد الحميد بورايو		"**الراوي** المفترض يحمل الساردين المنفذين المعلن عنهم في النص، أو بعبارة أخرى يجعلهم ينوبون عنه".	18
			"وكأن **الراوي** اصطنع هذه القصة اصطناعا، وعلى عجل مستعينا ببعض جزئيات القصص السابقة".	95
			"لا يمكن إذن لباذل القصة(**الراوي**)أن يحصل علة الحياة إلا من صاحب نفوذ متحكم في المصائر مثل هارون الرشيد المتحكم في جميع رقاب المسلمين".	165
			"معالجة الارتباط بين شخص **الراوي** (والبطل في نفس الوقت)والمكانة السياسية والاجتماعية".	199
		منطق السرد	"فلادمير بروب لم يحدد مدى حرية **الراوي** في التصرف في تركيب الوظائف بل إننا نجد عنده ميلا إلى تقييد هذه الحرية إلى حد أقصى".	60
			"وجهة نظر (**الراوي الكاتب**) نجد موقفا حياديا، حيث لا ينحاز **الراوي** لأي نمط من أنماط سلوك شخصياته ويترك تقييمها للقارئ".	74
			"في فقرات القصة التي يتحدث فيها **الراوي** عن	80

			علاقته بسناء".	
			"يحكي المشهد المتضمن قصة اتصال **الراوي** بسناء ثم انفصاله عنها".	80
			"يقوم بدور الفاعل فيه **الراوي** (ضمير المتكلم) ويحكي المشهد المتضمن قصة اتصال امرأة مجهولة بالراوي ...".	80
			"يقوم التعادل في القصتين على أساس موقع **الراوي** من عملية الانفصال.	80
			"البيت وهو حيز مكاني مغلق له دلالته على الحالة النفسية لشخصية **الراوي** (انغلاقه على ذاته)".	81
			"إذا جاز لنا أن نتحدث عن رموز القصة نستطيع أن نقول أن صلة الراوي بسناء في بداية القصة مثل صلة **الراوي** بمجتمعة باعتباره إنسانا عاديا".	82
		البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري	"إن **الرواي** قبل أن يروي شيئا يجب أن يكون ممتلكا لما يمكن أن نسميه المَلَكة الروائية، ونعني بذلك المعرفة الضمنية للنمط الروائي".	17
			"تقدر إمكانيات **الراوي** بناء على ما في ذهنيتها من قواعد مثالية للأداء القصصي ".	17
			"يصر **الراوي** على عدم أداء القصص التي يشك في حفظه لها، يصر هذا الراوي عادة على أداء المقطع الذي يذكر فيه اسم صاحب القصة ".	18
			"يشترك **الراوي المحترف** والراوي غير المحترف الناشئان في أن كليهما تبدأ صلته بالقصص الشعبي	21

			في الأسرة وفي الحي".	
		القصص الشعبي في منطقة بسكرة	"(...)ومن **الراوي** الشيخ إلى **الراوي** الطالب، بين الرواة المترفين، وينتقل بين فئات العمر المختلفة".	33
			"إن الراوي قبل أن يروي شيئا يجب أن يكون ممتلكا لما يمكن أن نسميه الملكة الروائية".	34
			"و**الرواة** في رحلتهم مع الرواية يتفاوتون فيما بينهم فيما يخص اتساع حصيلتهم من التراث القصصي".	35
			"وتقدر امكانيات **الراوي** بناء على ذهنيتها من قواعد مثالية للأداء القصصي".	36
			"كان **الراوي** قدور السوفي رواية قصصية عندما وصل **الراوي** العيد النوبلي (...)".	36
			"كان بمقدور **الراوي** أن لا يقطع الغزوة الطويلة التي تدوم الساعات ".	37
			"**الرواة المحترفين** المختصين في رواية قصص البطولة البدوية مثل السيرة الهلالية وعنترة".	41
			"كما أن **الراوي المحترف** يخضع مادته للتحليل الواعي إلى حد ما ".	41
			"يخطئ العازف فيستعمل الآلة أو اللحن غير المناسبين فيسرع **الراوي** بإيقافه وتوجيهه لأنه كثيرا ما يكون العازفون من الرواة الناشئين قليلي التجربة والذين يستخدمهم الراوي لمساعدته في الأداء".	45
			"يتمثل الاختلاف بين **الراوي المحترف** والراوي غير المحترف من ناحية والشخص العادي من ناحية أخرى".	48

49	"**الراوي المحترف** أكثر حرصا على مراعاة مزاج الجماعة ورغباتهم ".			
50	"يضمن **الراوي المحترف** انتباه مستمعيه إليه باستثارة قواهم الذهنية عن طريق التوقف من حين لحين لسرد نكتة".			
50	"وقد تم ذلك عندما استرسل **الراوي** في القصة".			
70	"محاولة **الراوي** إضفاء ثوب الحقيقة على ما يرويه ".			
76	"إضافات يتوخى منها **الراوي** تلوين المشاهد القصصية التي يرسمها الراوي الناظم".			
76	"وتمييزنا هنا بين **الراوي المبدع** و**الراوي الناقل** مجرد تمييز اصطلاحي، نستعين به في التفريق بين الجيل الأول من الرواة الذين تعاملوا مباشرة مع الروايات المدونة ".			
122	"موقع يشغله (**الراوي الشاهد**) الذي يشارك في القصة باعتباره شخصية أساسية من شخصياتها، وموقع يتخذه الراوي الشاهد الذي ينقل إلينا وقائع حدثت، ولا يشترك في صنعها".			
132	"يمثل البراح **والراوي** الشعبي علامتين ثابتتين من علامات السوق، فيؤدي الأول دور الإعلامي، ويقوم الثاني بتقديم العناصر الفنية ".			
146	"تلك الأحداث التي يتم التذكير بها من أجل دعم مواقف القصة من طرف **الراوي** أو أحد الشخصيات الأخرى ".			
155	"يقوم النص على الإحالة التاريخية مما ينتج عن ذلك			

			ظهور صوت **الراوي** متميزا عن صوت الأطراف التي يحكي عنها ".	
			"يحتل **الراوي** في هذا الملفوظ مكانة مركزية تتميز بوضعه كمرسل يحفز بصيغة الأمر رياض ويؤسس فاعلا في مشروع سردي يستدرجه من خلاله إلى قبول العقد ووجوب التحري عن الرجل".	179
			"ميل السرد(المحكي) المكرر إلى الذاتية نتيجة قيامه على التأويل، ثم يعود **الراوي** لإيراد الحدث نفسه".	13
	سعيد بوطاجين	شعرية السرد	"ولعل تركيز **الرواة**(مجموع الساردين على اختلافهم) على هذا الحدث هو تركيز قيمي بالدرجة الأولى، وليس تركيزا موضوعيا يقوم على الرؤية الحيادية"	17
			"يرتد **الراوي** إلى أصول الحدث ناقلا إياه في شكل خبر جماعي".	18
			"يحل **الراوي** لفظه محل لفظ الذي سبقه ويورد متنا رواه غيره".	22
			"وظيفة التكرار المقطعي ذات دلالة تأكيدية، وإنما تغدو نوعا من الهروب من الإدراك الدلالي القائم على الرؤية الواقعية للموضوع، سواء رؤية **الراوي** أو رؤية المتلقي".	23
			"اهتم **الراوي** في هذا التوليف الخارجي بضبط الوقت الذي تتواتر فيه الأحداث العرضية لتقريب الصورة من المتلقي".	26
			"الفعل أو القول عندما يتجسدان نصيا يساعدان	42

			على معرفة الشخصية المبأرة(Personnage focalisé) خارج تقييم **الراوي**، ووفق منطلقات لا تلتقي ووجهة نظر السارد".	
			"قول **الكاتب – الراوي**: أحب أن استمع إليك".	56
			"مسارات السرد الملتوية بسبب كثرة الرواة والانحرافات السردية ".	
			"غير أن **الراوي** سكت عنه، فيمكن اعتباره من الناحية الوظيفة طريقة لحماية الرواية من التواتر الذي لا طائل من ورائه".	58

من خلال هذه الدراسة حاولنا التوقف عند بعض النقاد الجزائريين الذي وظفوا مصطلح الراوي

فمن خلال الدراسة التي قدمها الناقد عبد المالك مرتاض الموسومة بـ"في نظرية الرواية " فنجد أن مصطلح الراوي لم يعرف تداولا كبيرا مقارنة بمصطلح السارد فقد وردت جملة من المقاطع ص22-23-74-241 فارتبط مصطلح الراوي بالمرويات الشفوية ؛وهذا من خلال الإشارة إلى المتلقي الموسوم بالمستمع.

لكن الناقد في دراسة أخرى يتجاوز فكرة أن الراوي يرتبط بالمرويات الشفوية فهو يبين أن الراوي هو الذي يسوق الحدث في مقطع ص42 ويعمل تحت تصرف السارد، فهل يقصد الناقد هنا بالسارد هو المؤلف أم يريد التفريق بين السارد والراوي ؟

في مقطع ص46 جعل الناقد المؤلف هو المتحكم في الراوي والمسير له ولكن من جانب أخر نجد الناقد يرى أن الراوي هو المتحكم في الخدع السردية داخل العمل الروائي هذا في مقطع ص110 لكن الراوي ليس له الدراية الكاملة بالشخصيات وهذا في مقاطع ص195-200-213

الناقد عبد الحميد بورايو من خلال دراسته "المسار السردي وتنظيم المحتوى " وهي دراسة تطبيقية وفق المنهج السيميائي حيث يرى أن الراوي هو الذي يقوم بضرب المثل وتقديم العبرة وهذا من خلال مقطع 11، ويجمع بين مصطلحي الراوي والسارد في مقطع 18-95 ويعطي مفهوما لمصطلح الراوي أنه صانع القصة، ويؤكد في مقطع ص199 على ارتباط الراوي بالبطل .

أما من خلال دراسته الموسومة "منطق السرد" وهي دراسة تطبيقية التي يوضح فيها المرجعية الغربية المستند عليها المتمثلة في أفكار فلاديمير بروب وتحليله للحكاية الخرافية، والمنهج السيميائي مع المنظر غريماس، حيث نجد الناقد في مقطع ص60 تستند على فلاديمير بروب الذي يرى أن الراوي له حرية محدودة، ويجمع بين مصطلح الراوي والكاتب في مقطع ص74، أما في مقطع ص81 فهو يشير إلى الراوي الذي يلعب دور الشخصية ويبرز من خلال ضمير المتكلم التي أشار إليها جيرالد برنس في دراسته، ويعيد الراوي في مقطع ص81 مرادفا لمصطلح الشخصية ويرى أنه له دور في القصة في مقطع ص82.

أما في دراسة عبد الحميد بورايو الموسومة "بالبطل الملحمي والبطل الضحية" فمن خلال مقاطع ص17 يؤكد على الملكة الروائية ؛ والمعرفة الضمنية للنمط الروائي ؛والمعرفة والدراية بقواعد الأداء القصصي، الراوي هو الذي يقوم بأداء القصص، وهو يرفض أداء القصص التي يشك في حفظها وهذا يوحي أنه مصطلح الراوي مرتبط بالمرويات الشفوية وهذا يبرز من خلال مقطع ص18، ويصنف الناقد الراوي إلى قسمين :الراوي المحترف، الراوي غير المحترف مقطع ص21.

من خلال هذه الدراسة نصل إلى أن الراوي عند الناقد ارتبط بالمروميات الشفوية، ولا يكون شخصية مشاركة فيها وإنما ناقلا لها ويميز الناقد بين صنفين من الرواة المحترف وغير المحترف.

ونفس الأمر نلاحظه من خلال دراسة موسومة "بالقصص الشعبي في منطقة بسكرة" فهو يشير في مقطع ص35-36 اتساع حصيلتهم من التراث القصصي والدراية بالقواعد المثالية للأداء القصصي، ويعطي الناقد مفهوما لمصطلح الراوي المحترف، هو المتخصص في رواية قصص البطولة البدوية وهو يخضع المادة القصصية المروية للتحليل الواعي وهذا من خلال مقطع ص41، كما يضيف الناقد صنفا من الرواة وهم الرواة الناشئين وهم المساعدين في الأداء وهذا من خلال مقطع ص48 .

يميز الناقد بين الراوي المحترف والراوي غير المحترف من ناحيتين الحرص على مزاج الجماعة ورغبتهم وهذا يظهر من خلال المقطع ص48-49، والراوي المحترف هو الذي يضمن انتباه المستمعين واستثارة أذهانهم من خلال سرد الحكاية، واسترسال الراوي في القصة وهذا في مقطع ص50، كما نلحظ إضفاء الراوي ثوب الحقيقة على المشاهد المروية، وتكوين المشاهد القصصية وهذا من خلال مقطع ص70-76.

من خلال هذه الدراسات التطبيقية التي قدمها الناقد حاولنا التنقيب عن مصطلح الراوي، فخلصنا أن هذا المصطلح مرتبط بالأدب الشفوي، ويكون الراوي عبارة عن ناقل لهذا الإبداع إلى المستمع,وميز بين الراوي المحترف والراوي غير المحترف من خلال لفت الانتباه والاستهلال والتأثير وهنا الراوي المبدع هو الذي يضيف الطابع التخييلي على ما يرويه.

ويوظف الناقد مصطلح الراوي الشاهد وهذا من خلال مقطع ص122، ويحتل موضعين في النص يتتبع الوقائع ويكون شخصية رئيسية مشارك فيها، وموقع أخر هو المشاهدة دون المشاركة في صنعها.

يعطي الناقد للراوي دورين؛ دورُ الإعلامي والمتمثل في البراح ودور يتمثل في تقديم العناصر الفنية في النص وهذا من خلال مقطع ص132، في حين في مقطع أخر يرى أن الراوي هو أحد الشخصيات القصصية التي تقدم الأحداث من أجل دعم مواقف القصة، ونلحظ أنه ما يميز الراوي عن بقية الشخصيات في القصة هي الإحالة التاريخية وهذا يبرز في مقطع ص155، نلحظ أن مصطلح الراوي عند الناقد جاء مرادفا للمرسل الذي يؤسس لمشروع سردي وهذا من خلال مقطع ص179، نلمح أن الناقد أعط مصطلح الراوي الشاهد،الراوي الشخصية ،الراوي المرسل.

والناقد السعيد بوطاجين من خلال مؤلفه "شعرية السرد" يعتمد مصطلح الراوي الذي يكون متدخل في الأحداث من خلال التصعيد الدلالي وهذا يظهر من خلال مقطع ص 13، والراوي يقوم بالجمع بين التأويل و إيراد الأحداث على نفس الوتيرة ويقوم هذا على الرؤية الحيادية، وهذا يبرز في مقطع ص17-18 وفي نفس مقطع ص18 يجمع بين مصطلح (الرواة/الساردين)، الراوي حسب الناقد هو ناقل للحدث، ويتصرف في الألفاظ وهذا يبرز من خلال مقطع ص22-23، ويشير إلى الرؤية الواقعية التي تجمع بين الراوي والمتلقي في مقطع ص26.

ويتحكم الراوي في تواتر الأحداث بغاية تقريبها من المتلقي في مقطع ص42، نجده أيضا يجمع بين مصطلح الراوي والسارد في مقطع ص56، وهناك مصطلح أخر أشار إليه الناقد ألا وهو (الكاتب الراوي) وهذا يبرز من خلال مقطع ص58، ويشير الناقد إلى تعدد الرواة الذي ينجم عنه تبيين مسارات السرد الملتوية.

نلمح من خلال هذه الدراسة التطبيقية تعدد جملة من المصطلحات المرادف لمصطلح الراوي (منها المرسل /الشخصية /السارد)الراوي الكاتب، الراوي الملاحظ، وأعطى الناقد تمييزا للراوي عن الراوي الملاحظ الذي يضيف ويؤول .

من خلال الدراسات التي تعرضنا لها ومحاولين التنقيب على كل من مصطلح (السارد والراوي) توصلنا إلى أن جل النقاد يعرفون هذا التداخل المصطلحي مع تمييز طفيف بين بعضها إضافة إلى أن معظم النقاد من بينهم عبد الملك مرتا، أشاروا إلى أن مصطلح الراوي مرتبط بالمرويات الشفوية، وقد قدم جُل النقاد مفاهيم متداخلة لهذان المصطلحان دون الوقوف عند مصطلح ثابت في الاستعمال والمفهوم إضافة إلى الترجمة الثابة التي قدمها كل من عبد الملك مرتاض ورشيد بن مالك والسعيد بوطاجين، فكلا المصطلحين ترجما ب(narrateur).

ثالثا: مصطلح المسرود له . بين التعدد المفاهيمي والتعدد المصطلحي:

إن المبدع عندما يخط أولى كلماته فإنه يهدف إلى مخاطبة طرف أخر والتأثير فيه، سواء بشكل مباشر أو ضمني، ويعد هذا العنصر مهما في بناء الوضعية السردية، وبالتالي فقد عرف هذا العنصر العديد من التسميات والاصطلاحات وهذا انطلاقا من موقعه، ومن بين هذه التسميات" المروي له، المسرود له، القارئ، والمتلقي...

1. مصطلح المروي له في المعاجم الأدبية المتخصصة:

المروي له(narrtee)" هو من يتوجه له الراوي بالسرد فالراوي وهو شخصية من داخل النص يتوجه بكلامه إلى مروي له من داخل النص نفسه، ومن مستوى السرد نفسه، ويختلف المروي له عن القارئ لأن القارئ لا ينتمي إلى عالم المروي له الوهمي بل إلى العالم الحقيقي وهو يقرأ الكتاب بينما المروي له يسمع الحكاية".[1]

يتجلى من المفهوم السابق أن المروي له هو من يتوجه له الراوي بالراوي، حيث أن المروي له عبارة عن شخصية داخل النص الحكائي، والمروي له يختلف عن القارئ؛ باعتبار هذا الأخير لا ينتمي إلى عالم المروي له التخييلي بل إلى العالم الواقعي،حين يقرأ النص في حين المروي له يسمع الحكاية.

أورد محمد عناني في معجمه بأن المروي له هو" السامع أو القارئ الذي توجه إليه القصة، وهو ليس مجرد فرد تقص عليه القصة، إذ ينبغي أن يتضمن النص ما يشير إلى أن القصة موجهة فعلا إلى جمهور أو قارئ معين، مما يعني تضمين النص ضرورة ما يوحي بذلك ".[2]

من خلال ماورد في مفهوم محمد عناني لمصطلح المروي له فالملاحظ بان هذا المصطلح يتداخل مع القارئ والسامع دون الإشارة إلى تباين بين المصطلحات، فكل نص يحمل مجموعة من الإشارات تكون موجهة إلى قارئ معين .

---

[1]. لطيف الزيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية،ص151.

[2]. محمد عناني، معجم المصطلحات الحديثة، ص53.

أورد سعيد علوش في معجمه مصطلح المسرود له:[1]

. يحدده ولان ربارت في الشخص الذي تصنع له القصة في تعارض مع السارد.

. لايلتبس المسرود له مع القارئ، كما لايلتبس السارد بالكاتب.

. المسرود له قارئ متوهم في الغالب.

يتجلى من خلال المفاهيم التي قدمها سعيد علوش حول مصطلح المسرود له؛ مستعرضا لمفهوم رولان بارت أنه الشخص الذي تصنع له القصة، إضافة إلى أن المسرود له لا يلتبس بالقارئ، وهو قارئ من نسج خيال المبدع.

كما أن القارئ الحقيقي "يمكن أن يقرأ العديد من السرديات كل منها يحتوي على مسرودله مختلف، أو السرد نفسه، الذي يحتوي دائما على نفس المجموعة من المسرود لهم، والذي يمكن أن تقرأه مجموعة مختلفة من القراء الحقيقين".[2]

يميز لطيف الزيتوني من خلال مفهومه بين المسرود له والقارئ الحقيقي، فهو يرى أن القارئ الحقيقي له القدرة على قراءة العديد من السرود، وبالتالي يتوصل إلى استنباط المسرود لهم.

2. مصطلح المروي له في النقد الغربي:

1.2 المروي له : يتمثل "في الشخص الذي يتوجه إليه الراوي بكلامه"[3]، فالمروي له "أحد عناصر الوضع السردي يقع في مستوى الراوي، ولا يلتبس قلبيا بالقارئ، حتى ولو كان هو القارئ الضمني، أكثر مما يلتبس السارد بالمؤلف"[4]، حسب ماذهب إليه جرالند برنس فإن المروي له يتمثل في الشخص الذي يتوجه إليه الراوي بكلامه، ولا يلتبس المروي له بالقارئ مثلما يتداخل السارد مع

[1]. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،ص111.

[2]. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص151.

[3]. جرالند برنس،المصطلح السردي، 142.

[4]. عبد العالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، مجلة فصول،م11، ع4 ،1993، ص176.

المؤلف، "فالمروي له جمهور الراوي أما القارئ الضمني فهو جمهور المؤلف الضمني"[1]، فالملاحظ أن العملية التواصلية ثنائية التركيب تتمثل في (الراوي والمروي له) و(المؤلف الضمني والقارئ الضمني) من جانب أخر" يجب ألا يختلط القارئ الحقيقي، لأن القارئ الحقيقي لا ينتمي إلى عالم المروي له الوهمي، بل إلى العالم الحقيقي وهو يقرأ الكتاب بينما المروي له يسمع الحكاية"[2].

نلمح تميز جرالند برنس بين القارئ الحقيقي والمروي له، حيث أن القارئ الحقيقي لا ينتمي إلى العالم الوهمي الذي ينتمي إليه المروي له، وإنما ينتمي إلى العالم الحقيقي حين يقرأ الكتاب.

هناك بعض النقاد من يجمع بين مصطلح السارد والقارئ أمثال **رولان بارت**(**Roland barthes**) الذي قال:" لايمكن أن يوجد سرد بدون سارد، وبدون مستمع أو قارئ، فعلامات السرد تبدو أول وهلة أكثر قابلية للرؤية وأكثر عدد من علامات القارئ، كما أن علامات القارئ في الواقع هي أكثر مخادعة من علامات السارد".[3]

يذهب **رولان بارت** إلى أن العملية السردية لا تتم من دون سارد، وبدون مستمع أو قارئ، كما يرى أن كل سرد يتضمن علامات دالة على القارئ وأخرى دالة على السارد، والملاحظ على رأي رولان بارت من الجانب المصطلحي يقابل بين مصطلح (السارد والقارئ/المستمع) دون الاشارة إلى المسرود له.

يعرف **جرالند برنس**(**Gerald prince**) المروي له في قاموسه بأنه هو" الشخص الذي يروى له في النص ويوجد على الأقل مروي له واحد يتم تقديمه على نحو صريح نسبيا لكل سرد، يتموقع على نفس المستوى الحكائي الذي يخاطبه، ويمكن أن يوجد أكثر من مروي له، يتم مخاطبة كل منهم بواسطة الراوي أو بواسطة راو آخر".[4]

[1]. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص268.

[2]. ينظر: جرالند برنس، المصطلح السردي، ص111.

[3]. جرالند برنس، المصطلح السردي، ص143.

[4]. جرالند برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص120.

حسب ماذهب إليه جرالند برنس أن كل نص سردي يتضمن بالضرورة مروي له واحد صريح أو ضمني، له موقعه على مستوى النص الحكائي، وقد يوجد في النص أكثر من مروي له يتجسد من خلال مخاطبة الراوي.

ويضيف جرالند برنس أن المروي له" شأنه شأن الراوي يمكن أن يقدم كشخصية تلعب دورا تتفاوت أهميته في المواقف والأحداث المروية، ونميز بين المروي له الذي هو مجرد مركب نصي، وبين القارئ الحقيقي أو المتلقي، كما يجب التميز بين المروي له والقارئ الضمني، حيث يمثل المروي له الجمهور ويوجد في النص على هذا الأساس، أما المؤلف الضمني فيتم استنباطه من النص ككل"[1]، وكل نص حكائي يقتضي وجود مروي له، قد يتجسد من خلال ضمير المخاطب أنت، وهذا حسب مايتجلى من خلال قول جرالند برنس"أن هناك مروي له واحد في السرد على الأقل والذي يكون أو لا يكون مشكلا عبر ضمير المخاطب (أنت)".[2]

حسب ماذهب إليه جرالند برنس فإن المروي له لا يكون خارجا عن المتن الحكائي ، وإنما قد يتم تقديمه كإحدى شخصيات النص، فبهذا يختلف المروي له عن القارئ الحقيقي والمتلقي.

2. 2 . المروي له(الشخصية) يكون المروي له شخصية في بعض الأحيان راويا للوصف المفترض في الوقت نفسه، يوجه هذه الشخصية (المروي له) الوصف إلى نفسه".[3]

من بين أنواع المروي له عند جرالند برنس (الشخصية)، حيث يتجسد من خلال شخصية الراوي الواصف، ويوجه وصفه إلى نفسه فيصبح مرويا له، ويرى جرالند برنس أنه يمكن أن "نميز المروي له عن الشخصية بمجرد أن يُشخص المروي له بشكل واضح أو غير واضح عبر ضمير المخاطب (أنت) فإنه قد يكون مشاركا في الأحداث المروية له، وقد يكون غير مشارك"[4]، فيصبح المروي له الشخصية من وجهة نظر جرالند برنس مشخص عبر ضمير المخاطب، فقد يصبح مشاركا وغير مشارك في

[1]. جرالند برنس، قاموس السرديات، ص 121.

[2]. جرالند برنس، الشكل والوظيفة في السرد ، تر: باسم صالح، دار الكتب العلمية، بيروت، 1971،ص28.

[3]. المرجع نفسه، ص30.

[4]. المرجع نفسه، ص33.

الأحداث، يرى جرالند برنس أن المروي له في درجة الصفر " لا يعرف غير القراءة الخطية وهو يخلو من كل هوية نفسية أو اجتماعية"[1].

الملاحظ أن جرالند برنس يصطلح على المروي له الذي لايجيد إلا القراءة الخطية وخالٍ من كل هوية نفسية واجتماعية بالمروي له في درجة الصفر.

واين بوث(Wayne Booth) الذي "أولى اهتماما بالراوي وحدد أنماطه بحيث يتجاهل المروي له وأعطى عناية خاصة للقارئ الضمني فحدد كيفية التعامل مع القراء، وكيفية التحكم في العاطفة والبعد، مع ذكره أن القارئ الضمني من صنع المؤلف الضمني؛ حيث إن كل جرة قلم تتضمن شخصية الثانية التي تساعد في تحويل القارئ إلى ذلك النوع من الأشخاص المناسبين لتقديم هذه الشخصية والكتاب الذي يكتبه".[2]

لم يحظى مصطلح المروي له نفس الاهتمام الذي حظي به مصطلح الراوي من لدن واين بوث، وإنما أشار إلى مصطلح القارئ الضمني، فأشار إلى جملة من التحديدات تتمثل في كيفية التعامل مع القراءة، والابتعاد عن الأحكام الذاتية والخضوع لمبدأ العاطفة، ويرى واين بوث أن القارئ الضمني من صنع المؤلف الضمني.

لقد حدد كل من جيرار جنيت وجرالند برنس أنماط المروي له التي تكمني:

المروي له الممسرح : "يتمثل في شخصية من الشخصيات قد تحولت إلى مستمع نتيجة إطالة شخصية أخرى للحوار معها فاتخذت موقع المروي له المستمع لما تقتضيه الشخصية الأخرى، وقد تلعب هذه الشخصية دورا أقل أو أكثر أهمية من الوقائع المروية"[3]، وقد "تكون شخصية رئيسية أو ثانوية أو مجرد مستمع، وتتكون صورته تدريجيا ويكون مثله مثل الراوي والشخصيات داخل الحكاية، أي أنها يخضع لهيكل الشخصية التخييلية ".[4]

---

[1]. فنسان جوف، القراءة،تر: سعاد التريكي، دار سينتار، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2015، ص 48.

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

[3]. ينظر : جرالند برنس، المصطلح السردي، ص143.

[4]. ينظر: علي عبيد، المروي له في الرواية العربية،دار محمد علي للنشر وكلية الآداب، تونس،ط1، 2003، ص172

من أنواع المروي له حسب ماذهب إليه كل من جيرار جنيت وجرالند برنس (المروي له الممسرح)، حيث يتمثل في شخصية من شخصيات النص، التي ينتقل دورها إلى الاستماع وهذا نتيجة إطالة الحوار، فتصبح المروي له دور في الوقائع المروية، وقد تتجسد شخصية المروي له في الشخصية الرئيسية أو الثانوية أو مستمع، فتتشكل صورته بشكل تدريجي داخل المتن الحكائي، فيصبح عبارة عن شخصية تخييلية.

المروي له غير الممسرح: "هو المروي له الرئيسي الغائب عن الرواية، فهو خفي غير معين في نص الرواية، ولكن توجد إشارات نصية تدل على وجوده المستمر مراقب ومستمع للحكاية، ويشير لطيف الزيتوني في معجمه إلى هذا النوع من المروي له بالقارئ المحتمل في قوله: لم يتعين المروي له الرئيسي في نص الرواية ،أي لم يشر إليه بأي علامة، فالأفضل اعتباره مندمجا بالقارئ المحتمل"[1]، "فالمروي له يقع خارج الحكاية وترتسم صورته في الملفوظ وتتماها مع صورة القارئ المجرد (الضمني)".[2]

إن المروي له غير الممسرح؛ هو غائب عن الرواية، آو خفي غير معين ضمن المتن الحكائي، ولا يظهر إلا من خلال بعض الإشارات النصية، التي تجعل منه مراقب أو مستمع ضمن الحكاية، فيصبح مندمجا بالقارئ المحتمل، ومن جانب أخر هناك من يرى بأن المروي له غير الممسرح يتموقع خارج المتن الحكائي، وتتجسد صورته من خلال بعض الملفوظات فيتقاطع مع القارئ الضمني.

حسب جيرار جنيت المروي له " مثله مثل الراوي هو أحد عناصر الوضع السردي أو يقع بالضرورة على المستوى القصصي نفسه أي أنه يلتبس قبليا بالقارئ (الضمني) أكثر مما يلتبس الراوي بالضرورة بالمؤلف "[3]، نلمح أن المروي له من منظور جيرار جنيت يعد أحد عناصر البنية السردية، وله موقع على المستوى القصصي، فهو يتداخل مع القارئ الضمني.

[1]. ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية ص 151

[2]. علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، ص172.

[3]. جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص286

يرى رولان بارت أن المروي له كالراوي هو احد عناصر الوضعية السردية، وهو يقع ضرورة في مثل موقعه من عالم الحكاية، معنى ذلك أنه لايلتبس ضرورة بالقارئ (حتى الافتراضي) أكثر مما يلتبس الراوي بالضرورة بالكاتب"[1].

يؤكد رولان بارت على أن المروي له كالراوي يعد من عناصر العملية السردية، وله موقع من عالم الحكاية، ولا يتداخل مع القارئ الافتراضي، كما هو الشأن في التداخل الذي يعرفه الراوي مع الكاتب.

. **فنسان جوف(Fansan jawf)** المروي له باعتباره هيأة نصية، لا يلتبس بالقارئ الحقيقي لا يتبين جيدا ما يختلف به عن القارئ الافتراضي الذي يفترضه النص ".[2]

يذهب فنسان جوف إلى التميز بين نوعين من المروي له (الداخل في عالم الحكاية) و(الخارج عن عالم الحكاية)؛ فالأول شخصية من شخصيات الحكاية، أي شخصية القارئ، أما الثاني ليس شخصية ولكنه مجردٌ، وجه المتقبل الذي يلتمسه النص فيلتبس كليا بالقارئ الافتراضي، إن المروي له والراوي الخارجين عن عالم الحكاية هما فعلا وجهان متكاملان وهيئتان مجردتان تستنبطان من هياكل النص[3].

ينظر فنسان جوف إلى المروي له كهيئة نصية، ولا يلتبس مع القارئ الحقيقي كما هو الشأن مع القارئ الضمني، ومن جانب أخر ميز فنسان جوف بين نوعين من المروي له، حيث أن النوع الأول (الداخل في عالم الحكاية) يكون شخصية من الشخصيات الداخلية للمتن الحكائي، في حين أن النوع الثاني (الخارج عن عالم الحكاية) عبارة عن متقبل للنص غير مشارك فيه، فيتداخل مع القارئ الافتراضي.

ومن خلا هذا يذهب إليه فنسان فون إلى إعطاء ثلاثة وجوه للمروي له الداخل في عالم الحكاية تكمن في :[4]

---

[1]. فنسان جوف، القراءة،تر: سعاد التريكي، ص 44.

[2]. المرجع نفسه، ص 46.

[3]. المرجع نفسه، ص 47.

[4]ينظر: المرجع نفسه، ص49-50.

1. المروي له –الشخصية: ذلك الذي يلعب دورا في الحكاية، ونجد داخل القصة الخيالية المرسل إليه الضمني (...) وتبنى العقدة انطلاقا من مبادلات مكتوبة بين الشخصيات التي تصبح عند ذلك بالتداول رواة ومرويا لها.

2. المروي له –الملتمس :ويتعلق الأمر هنا بذلك القارئ مجهول الاسم والهوية الذي يناديه الراوي في مجرى القصة، حيث يذهب ديدرو (Diderot) إلى أن هذا المروي له لا يتدخل كفاعل في الحكاية، ويستخدمه للمحاكاة الساخرة، وذلك لإبراز الطبيعة التعسفية للقصص والاستهزاء من انتظارات القارئ المشفرة.

3. المروي له المتواري: فلاهو موصوف ولا هو مسمى، ولكنه حاضر ضمنيا من خلال المعارف والقيم التي يفترض الراوي وجودها لدى متقبل نصه.

الملاحظ أن فنسان جوف صنف المروي له داخل عالم الحكاية إلى ثلاثة أنواع تتمثل في (المروي له الشخصية) حيث يكون شخصية من شخصيات القصة، ويلعب دورا في بناء العقدة، وهذا من خلال المبادلات الكتابية، في حين أن النوع الثاني الذي اصطلح عليه (بالمروي له الملتمس)، حيث أن هذه الشخصية تكون مجهولة الاسم والهوية، يتم نداءها من طرف الراوي في مجرى القصة، وهذا الصدد يتعرض فنسان جوف لرأي ديدرو حول المروي له الملتمس؛ فهو يعد عنصرا غير فاعل في الحكاية، كما أشار إلى المحاكاة الساخرة التي ستهزئ من انتظارات القارئ، في حين أن النوع الثالث الذي اصطلح عليه(المروي له المتواري) فيعد شخصية بدون صفة أو اسم، ولها حضور ضمني يتجلى من خلال المعارف والقيم التي يرى الراوي أنها موجودة عند متبل النص.

أما النوع الثاني من المروي له الذي أشار إليه فنسان جون هو المروي له خارج عالم الحكاية، و"المروي له المتخفي مطابق للمروي له الخارج عن عالم الحكاية، وهو من بين وجوه المروي له الثلاث، فالمتلقي الشخصية ينبث بالفعل إلى الحكاية، فيما لا يعدو المروي له الملتمس أن يكون خلفا روائيا يمكن للقارئ الحقيقي ألا يتماها معه بتاتا".[1]

[1]. ينظر المرجع السابق، ص52.

الملاحظ أن المروي له الخارج عن عالم الحكاية هو المتخفي، ويكون من العالم التخيلي للروائي، فيختلف عن القارئ الحقيقي ولا يلتقيان، بحيث نجد أن "النص يقترح على القارئ يكون مرويا له الخارج عن عالم الحكاية، النموذج الفعلي لكل القراء المجردين أو الاعتراضيين الذين عملت مختلف النظريات القراءة على تحديدهم"[1]، فبهذا يصبح المروي له الخارج عن عالم الحكاية بمثابة القارئ الذي يتشكل عن طريق النص، ويمثل نموذجا لجل أواع القراء التي حددتهم نظريات القراءة الحديثة.

2. 3 مصطلح المسرود له :

المسرود له هو "الشخص الذي يسرد له والمتموضع أو المنطبع في السرد، وهناك على الأقل (واحد أو أكثر يجري إبرازه ظاهريا) مسرود له لكل سرد يقع في مستوى الحكي للسارد نفسه الذي يوجه الكلام له أو لها، وفي سرد مايمكن أن يكون هناك عدة مسروديين لهم كل واحد منهم يوجه له الكلام بالتناوب من سارد واحد أو سارد مختلف"[2].

يذهب جرالند برنس إلى أن مصطلح المسرود له يتمثل في الشخص الذي يوجه له السرد، وفي كل سرد يوجد مسرود له أكثر بروزا وظهورا، فيكون له موقع من السرد شأنه شأن السارد.

" المسرود له مثل السارد يمكن أن يمثل واحد من الشخصيات، ويلعب دورا أقل أو أكثر أهمية في الوقائع والمواقف المروية، وفي غالب الأحيان فإن المسرود له يمثل الشخصية".[3]

يمكن القول أن المسرود له يمكن أن يكون شخصية من شخصيات المتن الحكائي، وتكمن أهمية دوره انطلاقا من المواقف المروية.

" المسرود له بناء سردي محض، يجب ألا يختلط مع المتلقي أو القارئ الحقيقي، ففي النهاية فإن القارئ الحقيقي يمكن أن يقرأ العديد من السرديات (كل منها يحتوي على مسرود له مختلف، أو

[1]. المرجع السابق، ص53.
[2]. جرالند برنس، المصطلح السردي، ص 142.
[3]. المرجع نفسه، ص 143.

السرد نفسه الذي يحتوي دائما على نفس المجموعة من المسرود له، والذي يمكن أن تقرأه مجموعة مختلفة من القراء الحقيقين".[1]

يؤكد جرالند برنس على أهمية الفصل والتميز بين مصطلح المسرود له والمتلقي أو القارئ، باعتبار أن القارئ الحقيقي له القدرة على قراءة العديد من النصوص السردية التي تتضمن مسرود له.

" المسرود له يجب أن يتميز عن القارئ الضمني و المضمر، فالأول يشكل جمهور النص ومنطبع كذلك فيه، أما الأخير فيشكل جمهور المؤلف الضمني، وهو مستنتج من السرد بأسره، ولو أن هذا التميز يمكن أن يكون إشكاليا، مثلا في حالة السارد الخفي تماما، ولكنه أحيانا واضح جدا مثلا في حالة سرد يكون المسرود له واحد من الشخصيات".[2]

الملاحظ أن المسرود له يختلف عن القارئ الضمني أو المضمر كما يصطلح عليه جرالند برنس، بحيث أن المسرود له يشكل إحدى شخصيات النص وجمهورها، في حين ان القارئ الضمني يتم استنتاجه من السرد بأسره.

يذهب جيرار جنيت إلى تحديد موقع المسرود له في النص السردي بقوله: " هذه الشخصية التي أسميناها المسرود له، والتي تبدو وظيفتها في الحكاية قابلة للتغير إلى حد بعيد، المسرود له مثله كمثل السارد، هو أحد عناصر الوضع، ويقع بالضرورة على المستوى القصصي نفسه، أي أنه لا يلتبس قبليا بالقارئ ولو الضمني أكثر مما يلتبس السارد بالضرورة بالمؤلف".[3]

من جانب أخر نجد بين جيرار جنيت وجرالند برنس شيئا من الاتفاق في تحديد مفهوم هذا المصطلح، فجيرار جنيت يرى أيضا أن المسرود له يمثل إحدى شخصيات النص، ودوره ضمن المتن الحكائي تطرأ عليه العديد من التغيرات، وهو شأنه شأن السارد يمثل عنصرا من عناصر العملية السردية، وله موقع ضمن المستوى القصصية، ولا يتداخل مع القارئ الضمني.

---

[1]. المرجع السابق، ص 143.

[2]. المرجع نفسه، ص143.

[3]. أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، مؤسسة دار صادق الثقافية، ط1، 2012 ص226.

2. 4 مصطلح القارئ:

" هو الشخص الذي يحل الشفرة أو المفسرة، ويجب عدم الخلط بين هذا القارئ أو القارئ الحقيقي، والقارئ الضمني لسرد ما أو مع المسرود له، وهو على النقيض منهم لا يستنتج من السرد وليس مهما له، والسرد له قارئ ضمني واحد ومسرود له واحد، ويمكن أن يتعدد قراءه الحقيقيون".[1]

نلمح أن القارئ عبارة عن شخص يتلقى النص فيعمل على فك شفراته وتفسيره، وهو يختلف عن القارئ الضمني أو المسرود له، وإذا كان للنص مسرودا له واحد فإن القراء الحقيقيون يتعددون.

" القارئ شخص لا يمكن تنظيره بيسر، فهو يتفاعل مع النص طبقا لثوابت نفسية واجتماعية وثقافية بالغة التنوع"[2]، "ويعد القارئ حالة افتراضية، أعني المرسل إليه الضمني، الذي يتجه إليه الخطاب".[3]

الملاحظ أن مصطلح القارئ هو من المصطلحات التي يصعب تنظيرها بيسر، وهذا راجع للتفاعله مع النص، وفقا للمرجعياته المتنوعة الثقافية والاجتماعية منها، فالمبدع عندما يقوم بعملية الكتابة، فإنه يكتب للقارئ افتراضي يوجه إليه خطابه.

2. 5 القارئ الضمني: يحيل على تعليمات القراءة الممكن استنباطها من النص، والتي تبقى ذات قيمة بالنسبة إلى كل قارئ، ويقوم القارئ بمزج مجموعة التوجهات الداخلية في نص التخييل حتى يكون نصا متقبلا لا غير "[4]، إن للقارئ الضمني مطابق معادل في منظور لنتفالت (Lintevelt) ألا وهو القارئ المجرد

إن القارئ الضمني يحيلنا على تعليمات مرتبطة بالقراءة، حيث يتم استنباطها من النص، فيقوم القارئ الضمني بعملية المزج التي ترتبط بمجموعة من التوجهات ضمن نصٍ تخيلي، وهذه التوجيهات من شأنها أن تنتج نصا يكون له قبول من طرق القارئ الحقيقي، ويذهب لنتفالت إلى القارئ الضمني له مقابل يعادله يكمن في القارئ المجرد.

---

[1]. المرجع السابق،ص 193.

[2]. فنسان جوف، القراءة،تر: سعاد التريكي، دار سينتار، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2015، ص43.

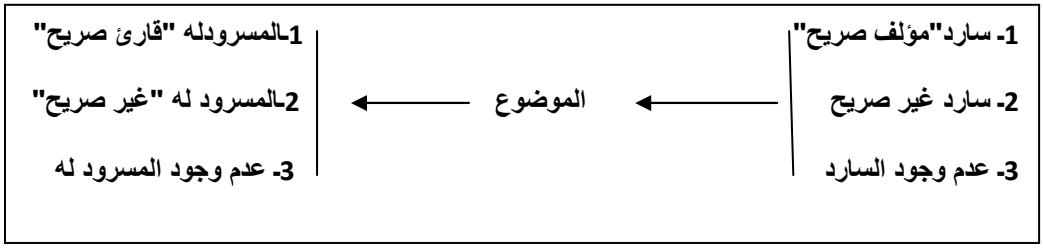
[3]. المرجع نفسه، ص 44.

[4]. المرجع نفسه، ص53.

سيمور شاتمان (**symwr shatiman**)"يرى أن المؤلف الحقيقي والقارئ الحقيقي هما خارج عملية السرد والعناصر الأساسية لتحقيق النص السردي هما المؤلف الضمني والقارئ الضمني والراوي والمروي له".[1]

يميز سيمور شاتمان بني العناصر الداخلية والخارجية للعملية السردية، حيث يتموقع كلٌ من المؤلف الحقيقي والقارئ الحقيقي خارج عملية السرد، في حين أن كلاً من المؤلف الضمني والقارئ الضمني والراوي والمروي له لهم موقع داخل العملية السردية، ويؤكد على موقع المروي له بأنه "ضمن ثنائية الإرسال والتلقي، فالراوي باعتباره قطب الإرسال، والمروي له بوصفه قطب التلقي".[2]

تتحدد مواقع كل من المؤلف والراوي والمروي له والقارئ عند شاتمان من خلال هذه الترسيمة:[3]



نلمح من خلال هذه الترسيمة التي وضعها شاتمان التي تمثل التواصل بين أطراف النص السردي، حيث نجده جعل مقابلا محدد للسارد مثلا سارد (مؤلف صريح) يقتضي عند شاتمان وجود (قارئ صريح)، في حين أنه يمكن أننا نجد أحيانا في النص السردي (مؤلف صريح) يقابله (قائ ضمني).

يمكن القول أن القارئ الحقيقي لا يتساوى مع القارئ الضمني لأن هذا الأخير يبقى عنصرا تخيليا من نسج خيال المبدع في حين أن القارئ الحقيقي هو شخص واقعي له شخصيته وموقفه يسعى إلى فهم وتحليل مقصدية المؤلف الحقيقي للنص السردي.

[1]. فلادمير بورب، مرفولوجيا الحكاية الخرافية، تر: أحمد عبد الرحيم نصر، ص 38.
[2]. أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث،ص234.
[3]. المرجع نفسه، ص234.

2. 6 مصطلح القارئ النموذجي:

يذهب **امبرتو ايكو**(**Umberto Eco**) إلى أن القارئ النموذجي"هو عبارة عن فرضية استراتجية ذهنية تخيلها المؤلف ويزرعها أو يبذرها داخل نصه الأدبي، وتنشأ هذه المقولة الذهنية بناء على تحديد الوظيفة المرتقبة في كيفية أو مدى الاستجابة لمقتضيات النص، وبناء على تصور القدرات المعرفية للتعامل مع جميع ممكناته".[1]

نلمح أن مصطلح القارئ النموذجي عند امبرتو ايكو عبارة عن افتراض ذهني، من نسج خيال المؤلف، يقوم بزرعه في ثنايا النص الأدبي، وتكون له وظيفة مرتبطة بمدى استجابته للمضمون النص، وتكون له مرجعية معرفية في تعامله مع النص.

2. 7 مصطلح المتلقي:

أخذ مصطلح المتلقي عند جرالند برنس مفهومين :

. عامل (actant) له وظيفة أساسية في المستوى العميق للبنية السردية وذلك في نموذج غريماس، والمتلقي؛ الشخص الذي يتلقى في النهاية الهدف الذي سعت إليه الذات".[2]

. المستمع أو المستلم للرسالة.[3]

الملاحظ أن مصطلح المتلقي عند جرالند برنس أخذ مفهومين؛ الأول يتمثل في العامل الذي له وظيفة أساسية في البنية السردية، وهذا انطلاقا من نموذج غريماس، ويعد المتلقي الشخص الذي سعت الذات للتواصل معه، زمن جانب أخر يعرف جرالند برنس المتلقي بأنه المستمع أو المتلقي للرسالة.

2 . 8مصطلح المتلفظ له (enunciatee): "المرسل إليه؛ فإذا حدث وقرأ أحد عليّ قصة ما فإنني أكون في هذه الحالة متلقيا (أو مستقبلا للتلفظ) أما إذا قصّ هذا الشخص نفس القصة على شخص أخر، يكون هذا الشخص هو المخَاطَب أو المتلقي أو مستقبل التلفظ".[1]

---

[1]. ينظر: أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث،ص237.

[2]. المرجع نفسه، ص193.

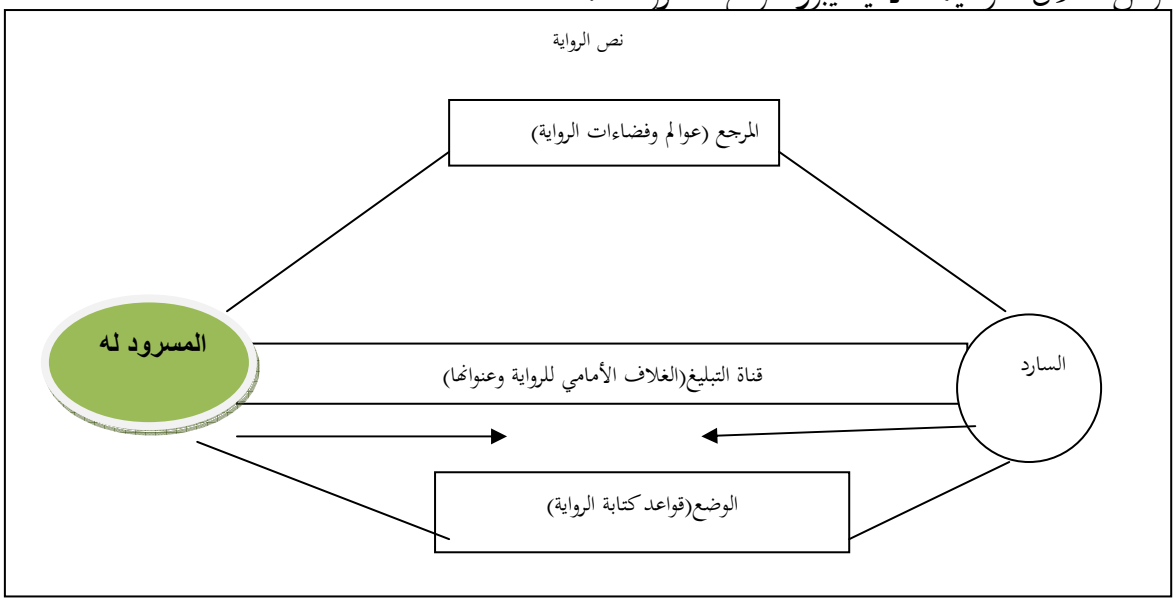
[3]. المرجع نفسه، ص194

إن المتلفظ له يتمثل في المرسل إليه، ففي حالة استماع لقصة ما فأصبح أنا المتلقي، في حين إذا قص شخص أخر القصة على المتلقي فإنه يصبح هو المخاطَب والمتلفظ له.

2. 9مصطلح المبلَغ (بكسر اللام)أو المسرود له: وهو المتلقي أو المرسل إليه الذي يتلقى الرواية أو يقرأها وغالبا ما يكون جمهور القراء المتوجه إليهم بالرواية، سواء تعلق الأمر بالكم الذي يكثر أو يقل حسب شهرة المبدع أو عدم شهرته، او نعلق بالكيف الذي يتبع نوع الرواية (تاريخية، سياسية، اجتماعية، بوليسية، ...) وقد يكون كالراوي شخصية من ورق،وقد يكون كائنا مجهولا أو متخيلا، لو يأت بعد، وقد يكون المجتمع بأسره، وقد يكون قضية أو فكرة ما يخاطبها الروائي على سبيل التخييل الفني.[2]

يمكن القول أن مصطلح المبلَغ جاء مرادفا للمسرود له والمتلقي والمرسل إليه؛ حيث يتمثل في متلقي الرواية أو قارئها، ويرتبط جمهور القراء بشهرة المبدع، ونوع الرواية تاريخية كانت أو سياسية أو غيرها، والمبلغ عبارة عن شخصية من ورق مجهولا أو متخيلا، كالسارد، وقد يتجسد من خلال القضية المعالجة، التي يخاطبها الروائي انطلاقا من التخيلي الإبداعي.

ومن خلال الترسيمة الأتية يبرز موقع المسرود له:



[1]. جرالند برنس، قاموس السرديات، ص58.

[2]. بعيطيش يحي، خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة،مجلة كلية الأداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع8،جانفي2011 ،ص12.

يتجلى من خلال الترسيمة العلاقة التواصلية التي تتم بين السارد والمسرود له وهذا عن طريق قناة التبليغ، المتمثل في الغلاف الأمامي للرواية وعنوانها، إضافة إلى المرجع المتمثل في عوالم وفضاءات الرواية ، ومن جانب أخر هناك الوضع؛ هذا الأخير المتمثل في قواعد كتابة الرواية.

4. المروي له والتداخل المصطلحي في النقد العربي:

الخطاب يتكون من رسالة ومرسل إليه كما يقول رومان ياكبسون لذلك نجد أن الرواية" قصة محكية تفترض وجود شخص يحكي وشخص يحكى له، أي وجود تواصل طرف أول يدعى راويا أو ساردا وطرف ثان يدعى مرويا له أو قارئا".[1]

يستند حميد الحمداني إلى رومان ياكبسون في تحديد مفهوم الخطاب ليسقطه على الرواية التي يرى بأنها تواصل تقتضي وجود طرفين ويصطلح عليهم بالراوي أو السارد والمروي له أو القارئ.

قد تباينت أسماء هذا الركن المهم من أركان النص السردي عند نقادنا العرب فبعضهم يتوكأ على المفاهيم العامة له "القارئ" و"المتلقي" و"المرسل إليه" و"المتحدث إليه" و"المتقبل"، وبعضهم يطلق عليه تسميات خاصة نابعة من ثقافته وذوقه ورؤيته للمصطلح فيسميه بـ "المروي له" و"المسرود له" و"المروي عليه".[2]

لقد أحصى الناقد أحمد رحيم كريم الخفاجي جلة من المصطلحات التي تم استخدامها من طرف النقاد العرب المتعلق بالمخَاطب في النص السردي، ومن بين هذه المصطلحات؛ القارئ والمتلقي، المروي له والمسرود له.... وغيرها من المصطلحات.

ويعقب الناقد أحمد رحيم كريم الخفاجي أن "الفريق الأول الذي وسم هذا الركن من النص السردي بهذه الاصطلاحات العامة قد اخرج نفسه من دائرة النقد السردي المتخصص ، لأن مصطلحات (المتلقي ، والمرسل إليه) تنطبق على أي قارئ أو مستمع أو رائي وغيره من أشكال التلقي فهي لا تخص قراءة النتاج السردي وحده بل تتجاوزه إلى غيره، أما مصطلح (المتحدث إليه) يراعي عملية التلقي الشفاهي فقط، ومصطلح (المتقبل) انبنى على الجانب السيكولوجي النفسي، وذلك بتقبل

[1]. حميد الحميداني ، بنية النص السردي، ص45.

[2]. أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد العربي الحديث، ص223.

الأثر من التلقي، أما الفريق الثاني فهو الأقرب إلى ميدان المصطلح والنقد السردي(...) (المروي له، المروي عليه، والمسرود له) لكن يرى أن هذه المصطلحات فيها ضعف حيث أن مصطلح(المروي له- المسرود له) يدلان على التملك والخصوصية بمتلقي محتوى المسرود والمروي بدلالة اللام، أما مصطلح(المروي عليه) فيدل على هيمنة وعلو سلطة الراوي على المتلقي ، كما أنها تدل على أن المروي شفاهي ولا يشتمل كل أنماط المرويات السردية، ونحن لا نعارض استعمال مصطلح (المسرود له) بغية توحيدها مع (السرد والسارد والمسرود له)(...) لكن واقع نقدنا السردي آثر استعمال مصطلح (المروي له) بكثرة واضحة وبارزة في أغلب البحوث والنتاج النقدي الأدبي العربي الحديث".[1]

الملاحظ أن توظيف المصطلح أخذ فريقين لكل منهم وجه رأي، فمن اعتمد مصطلح القارئ والمتلقي والمرسل إليه يبرر ذلك بأن خارج في تخصصه عن دائرة السرد وإنما هي مصطلحات عامة مرتبطة بكل أشكال التلقي، ومصطلح المتحدث إليه مرتبط بالتلقي الشفهي، ومصطلح المتقبل له بعد نفسي سيكولوجي، في حين يذهب الفريق الثاني إلى توظيف مصطلح المروي له والمسرود له والمروي عليه لأنها الأقرب إلى ميدان النقد السردي، لكن الناقد أحمد رحيم الكردي يعترض على هذه المصطلحات ويرى فيها نوعا من التملك والسلطة،والمروي له مرتبط بالمرويات الشفوية، ويقبل إلى حد ما مصطلح المسرود له لأن يتوافق مع السارد والسرد.

المروي له هو "الذي يتلقى ما يرسله الراوي سواء كان اسما ممتدا ضمن البنية السردية أم كائنا مجهولا"[2]، وهناك من يرى أن المروي له "يؤدي وظيفة داخل البنية السردية، منها التوسط بين الراوي والقارئ، والإسهام في تأسيس الإطار السردي والمساعدة في تحديد سمات الراوي، وتوكيد بعض الموضوعات وتطوير السرد، وقد يصبح الناطق الرسمي باسم القيم الأخلاقية للعمل"[3].

لقد أحصى الناقد أحمد رحيم كريم الخفاجي جملة من التعريفات لمصطلح المسرود له ومرادفاته التي عرفها النقد العربي، فقد عرف ب:[4]

[1]. ينظر: المرجع السابق،ص224-225.

[2]. عبد الله ابراهيم، السردية العربية، ص12.

[3]. ناهضة ستار جواد، المروي له في قصص جاسم عاصي ورواياته، مجلة كلية التربية، جامعة بابل، ع18، 2014، ص178.

[4]. أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث،224

1. إنه قارئ في النص يوازي الراوي حينا، وإن لم تدل عليه علامات لغوية تدل على الراوي عادة، وهو قارئ ضمني في الأثر، حينا آخر يتجسم في الدعوات والإشارات والتلميحات التي تحث القارئ على ملأ فراغات النص .

نلمح أن المسرود له هو القارئ للنص وهو موازي للراوي في كثير من الأحيان بالرغم من عدم وجود إشارات لغوية داخل النص تدل عليه، وهو قارئ ضمني للنص أي الذي يسعى فهم مقصدية الراوي فيجسد من خلال الإشارات والتلميحات الموجود في النص فيسعى إلى ملئ الفراغات التي يتركها المؤلف.

2. الراوي والمروي له صوتان سرديان يقدمان لنا من خلال الخطاب السردي.

3. هو الشخص الذي يوجه له السرد داخل النص القصصي ذاته، ومجرد وسيلة يستخدمها المؤلف الضمني لإبلاغ القارئ الحقيقي كيفية قيامه بدوره بوصفه قارئا ضمنيا.

4. هو الذي يتلقى مايرسله الراوي سواء كان اسما متعينا ضمن البنية السردية، أم كائنا مجهولا.

5. هو ليس القارئ الواقعي ذا الوجود التاريخي المجاوز للنص، وإنما المحال فيه، وهو من يدعى المسرود له.

6. هو عنصر من العناصر الداخلية في القصة شأنه في ذلك شأن الراوي.

جل التعاريف تعتبر المسرود له عنصر من عناصر البنية السردية،وهو الذي يتلقى الخطاب السردي، ويبقى هذا العنصر تخيلي يتجاوز الواقع

رابعا:مصطلح المسرود له والتداخل المصطلحي في المدونة النقدية الجزائرية:

1. مصطلح المسرود له:

المصطلح	الناقد	المدونة النقدية	المقطع	ص
المسرود له (narrataire)	عبد الملك مرتاض	في نظرية الرواية	"ذهب غريماس إلى أنه حين يتعين الباث والمتلقي (le destinateur et le destinataire)للخطاب الروائي بشكل واضح في الملفوظ (énoncé) مثل ضمير المتكلم وضمير المخاطب؛ يمكن أن يطلق عليهما حسب اللغة الاصطلاحية لجيرار جنيت السارد والمسرود له (Narrateur et narrataire).	321
			"الأشكال السردية التي اصطنعها الرواة منذ القدم كفيلة بأن تزيح مثل هذا الغموض من مثل هذه العلاقة الثلاثية الأطراف (المسرود: مؤلف شعبي غير معروف)، وسارد (راو: ناقل للحكاية وملقيها)، ومسرود له أو متلق للحكاية".	343
			" نحن لا نتردد في إعلان وجود السارد والسرد والمسرود له معا وفي صعيد واحد".	347
			"السارد لا يمكن أن يسرد في هواء، ولا أن يحكي في فراغ، ولكنه يسرد لمسرود له، أو لمسرود لهم، فالسرد هنا قائم على ثلاثة أطراف: السارد، السرد، والمسرود له".	347
			"أي عمل سردي مؤلف بعامة فإنه يقوم في	347

			تمثلنا على المؤلف، والسرد، والمسرود له أيضا".	
			"العمل الشفوي يمكن أن يقوم على أربعة أطراف: المؤلف، والسارد، والسرد، والمسرود له".	348
	سعيد بوطاجين	شعرية السرد	"تقول مسعودة **للمسرودله**: أقول كل شيء ثم أذهب إلى مكة لأغسل عظامي أيامي".	82
			"تقول البطلة **للمسرود له**: أؤكد لك كما أناجي ربي بيني وبين نفسي أنني لم أفعل شيئا يمس الأخرين".	85

من خلال الدراسة التي قدمها مرتاض الموسومة بـ"في نظرية الرواية"من خلال تعين الباث والمتلقي عند جوليا غريماس الذي يتجسد من خلال ضمير المتكلم والمخاطب فيطلق عليها جيرار جنيت (السارد والمسرودله) وهذا يبرز من خلال مقطع ص321.

يبرز من خلال مقطع ص343 العلاقة الثلاثية للأشكال السردية القديمة التي تتمثل في المسرود، السارد والمسرود له،ويصرح الناقد من خلال مقطع ص347 في وجود السارد ، المسرود والمسرود له ويضيف أن السارد لا يمكن أن يقدم سرده في فراغ وإنما العملية السردية تتم من خلال ثلاثة أطراف السارد السرد المسرود له، وفي مقطع ص347 يؤكد على مصطلح المسرود له ولكنه يستعمل مصطلح المؤلف بدلا من السارد مما يدخلنا في متاهة التفريق المصطلحين، في مقطع ص348 يخرج الناقد عن فكرة ارتباط الراوي الذي يقابله المروي له بالمرويات الشفوية من قوله العمل الشفوي يقوم على ثلاثة أطراف المؤلف ،السارد السرد ،المسرود له.

نجد توظيف مصطلح المسرود له من طرف الناقد سعيد بوطاجين من خلال مدونته " الاشتغال العاملي"، ويتجلى هذا من خلال مقطع ص83-85، حيث يظهر أن المسرود له شخصية من شخصيات القصة، ولم يعرف مصطلح (المروي له) توظيفا من لدن الناقد إلا في قوله:" يتضح في قولها

للمروي له" أريد أن أرى كل ما مضى في حركة الحاضر(...)"[1]، وترجمه ب"Narrataire الذي بوسعه إعادة بنينة الأحداث وفق الطريقة التي يتوخاها".[2]

2. مصطلح القارئ:

المصطلح	الناقد	المدونة النقدية	المقطع	ص
القارئ (Lecteur)	عبد الملك مرتاض	في نظرية الرواية	"تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل أمام **القارئ** تحت ألف شكل".	09
			"جورج لوكاش يرى أن الشكل هو الشخصية، في اعتباراتها وأبعادها الفنية، فهي التي تكشف **للقارئ** عن مغزى الحياة الاجتماعية".	51
			"غاية الكتاب الجدد في تعاملهم مع الشخصية أنهم يثبتون **للقارئ** لا تاريخية هذه الشخصية، ولا واقعيتها، بل لا وجوديتها ولكن على أنها كائن من ورق".	71
			"إذا كان المؤلف هو الذي يكتب الأثر الأدبي، فإن **القارئ** هو الذي يفسره ويؤوله، وبدونه يغتدي العمل الإبداعي نسيا منسيا".	99
			"وصف السلوك والحركات والمواقف التي قد تبدو لأول وهلة دون معنى، ولكن انطلاقا	102

[1]. سعيد بوطاجين، شعرية السرد . رواية غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة، دار فيسير للنشر، ط2، 2017،ص92.

[2]. المرجع نفسه، ص92..

			منها يدعى **القارئ** إلى إعادة بناء الشخصية الحقيقية للشخصيات".	
			"**القارئ** قد يستمتع بقراءة أي رواية جميلة، فالذي يبحث عنه القارئ في الغالب، إنما هو الكتابة الأدبية الراقية".	115
			"يلتبس مفهوم الشخصية على **القارئ** غير المحترف إلى درجة أنه كان يتمثلها شخصا قائما بذاته".	119
			" إن **القارئ غير المستنير** قد يقترف خطأ باعتقاده بأن الحكاية المحكية إنما تأتيه دون واسطة".	124
			" الشخصية إذا لم تفاجئنا فهي مسطحة (...)هذا التعريف يمكن أن يسري على **القارئ العادي**، وأما **القارئ المحترف** فإنه لايسمح لمثل هذه الشخصية بأن تفاجئه بسهولة".	131
			"البعد الدلالي لضمير المخاطب يحمل **القارئ** على شيء من القلق المعرفي".	257
			" يكون السارد قابلا للابتعاد، قليلا أو كثيرا عن المعايير الشخصية **للقارئ**".	310
			"يكون المؤلف الضمني قابلا للابتعاد قليلا أو كثيرا عن **القارئ**، وقد يكون هذا البعد فكريا وأخلاقيا، من حيث يكون المؤلف الضمني والقارئ الضمني أيضا قابلين للابتعاد عن الشخصيات الأخرى".	310

			"عبر وين بوث عن شبكة العلاقات الثلاثية الأطراف: السارد والمؤلف، و**القارئ** والتي استخلصها من قراءاته في الرواية الغربية".	310
			"البعد الذي يفصل المؤلف عن السارد، والسارد عن **القارئ**، والقارئ عن الشخصيات من حيث الزمان والحيز والثقافة والعاطفة والأخلاق".	311
			"مؤلف تلك الحكايات كشف عن حقيقة شخصيته **للقارئ**".	313
			"أي **قارئ مستنير** يدرك أن المؤلف متخفي وراء السرد".	316
			"دور **القارئ** يغتدي مركزيا "	319
			"يغتدي **القارئ** كائنا خياليا".	319
			"خيالية العمل السردي ينجر عنها بالضرورة خيالية المؤلف و**القارئ** جميعا فيما قرر واين بوث وقيصر".	319
			"يرى بعض محرري الموسوعة العالمية أن العمل السردي يقتفي ميثاقا تنشط بداخله أربعة مصطلحات : المؤلف، و**القارئ**، والشخصية، واللغة".	332
			"يضاف **القارئ** على أنه عنصر أو مكون سردي، وهو لا وظيفة له إلا التلقي، ودوره لا يرتبط ارتباطا لا في الزمان ولا في المكان بالمؤلف".	332

			" نميز بين **القارئ** والمتلقي؛ فنقف المتلقي على متلقي الحكاية الشفوية ونحوها، في حين أن القارئ يخصص لقراءة المكتوبات السردية ونحوها".	333
			"**القارئ الضمني** (le lecteur implicite)وقبله المؤلف الضمني وهما وهم في وهم، وأسطورة في أسطورة، انطلاقا من المؤلف الذي يؤلف الرواية، إلى ملايين القراء الذين يقرءونها".	355
			"كما كان المؤلف الضمني استلب حق المؤلف الحقيقي، كما كان **القارئ الضمني** هو أيضا استلب حق **القارئ الحقيقي**".	355
			"حاول طودوروف أن يحدد الأطراف التي تتبادل العلاقات داخل العمل الروائي، والتي تقوم على مغالطة اغتيال الناص، فجعلها قائمة على أبعاد أساسها المؤلف الوهمي، أو المندس، الذي يمتد نفوذه إلى السارد طورا، وإلى **القارئ** الوهمي طورا أخر، وإلى الشخصيات طورا أخر".	356
		مفاتح لغرفة واحدة(معالجة مجهرية تداولية لرواية غرفة واحدة لاتكفي لسلطان العميمي	"ومن حق **القارئ العادي، والقارئ الناقد** معا أن يتساءل عن الغاية الفلسفية من وراء إنجاز هذا النص الروائي، لأن أمبرتو إيكو الناقد الإيطالي كان قد أفتى بأنه ليس من الضروري أن تكون قصدية القراءة هي نفسها قصدية الكتابة،	64

			"ولعل **القارئ المحترف** لهذا العمل الروائي أن يتوقف لدى هذه المسأله المشكلة ليتبين له أي الشخصيتين كان أولى لها بأن تكون متحكمة في الأخرى"	107
			"إن **القارئ العادي وحتى القارئ المحترف** ظل يعتقد أن شخصية الشبيه هي شخصية منفصلة عن شخصية الأنا، معادية لها، مصارعة إياها، لكن المفاجأة تتكشف في آخر لقطة من رواية الغرفة حيث يتعرى الشبيه".	109
			"سيلاحظ أي **قارئ** لهذا العمل السردي أن كلا من الأنا وشبيهه كائنان ثقفان، بل أديبان كاتبان".	114
			"تثبت هذه اللقطة السردية الطويلة **للقارئ** أن الراوي تناص مع فكرة الحمار الذهبي".	199
			"يوجد في قوله (الهاتف) لون يقرأ سيميائيا، وهو لون متخف لا يبدو إلا **للقارئ الذكي**".	236
	عبد الحميد بورايو	منطق السرد	"يرتكز اهتمام **القارئ** على العلاقة المنطقية بين وحدات القصة، ويجنبه العناية بالعلاقة الزمنية، وبعبارة أخرى لكي يجعل **القارئ** مهتما بالإجابة عن السؤال : لماذا؟"	76
			"في عملية الانفصال في الموقف الثاني (المشهد المتضمن)، ويمثل الراوي ضحيته، فكأنه نال جزاءه وهو يجعل نهاية القصة	80

			طبيعية ترضي نفسية **القارئ** وتعبر عن الانفراج النهائي لعقدة القصة".	
			"من السمات الواضحة في رواية التفكك لرشيد بوجدرة تلك الروح الملحمية التي تتبدى مع بداية الرواية، وتتضح أكثر كلما توغل **القارئ** فيها".	94
			"تقوم هذه العبارات بدورها في إخبار **القارئ** في ريح الجنوب وصفا دقيقا للمنزل القروي واللباس الشعبي الذي يتزين به أهل القرية".	109
			" التراث الشعبي له دور في تعميق شعور **القارئ** بواقعية الرواية ونقله إلى جو مجتمع القرية ومعايشته".	109
			"وضوح صوت الكاتب من خلال سطور الرواية، جعله يذهب في توظيفه للتراث الشعبي في فنه الروائي إلى حد معين لم يستطع تجاوزه، وكان بمقدوره أن يذهب أكثر من ذلك لو كسر هذا الحاجز الذي يفصل بين الكاتب و**القارئ** من جهة، وبين الكاتب والقرية من جهة أخرى".	110
			" لا يجد **القارئ** في رواية اللاز ذلك الكم الهائل من المأثورات الشعبية الذي يجده في ريح الجنوب".	110

لقد عرف مصطلح القارئ استعمالا في المدونة النقدية الجزائرية ونحن نقف عند عبد المالك مرتاض من خلال دراسة في« نظرية الرواية» فيرى أن الرواية تتخذ لنفسها ألف وجه وهيئة فيعمل القارئ على كشفها (وهذا ما يعرف في نظرية التلقي بأفق الانتظار وهذا يظهر في مقطع ص09.

يستند الناقد إلى ما ذهب إليه جورج لوكاش في دور الشخصية في كشف الأبعاد الفنية التي تكشف للقارئ مغزى الحياة وهذا ما يبرز من خلال مقطع ص51،في حين من خلال الملاحظة التي أسقطناها على قول الناقد في مقطع ص71 فهو يبرز بأن القارئ عنصر خارجي عن بنية النص من خلال ما ذهب إليه أن الكاتب الجدد يسعون إلى إثبات لا واقعية الشخصية بل هي كائن من ورق.

يؤكد الناقد أن القارئ هو مقابل للمؤلف فهذا الأخير هو الذي يكتب الأثر الأدبي بينما القارئ يفسره ويؤوله ولكن ليس مشاركا فيه وهذا ما يبرز من خلال مقطع ص99-115،و لكن هل يتراجع عن فكرته السابقة من خلال ما يتجلى في مقطع ص102بأن القارئ يقوم بإعادة بناء الشخصيات .

يعمد الناقد من خلال مقطع ص119 الى توظيف مصطلح القارئ غير المحترف و يوظفه في صدد تحديد مفهوم الشخصية ،ثم لا يحافظ على المصطلح فيلجأ الى توظيف مصطلح القارئ الغير المستنير و هو في نظره ليس له الدراية الكافية بأن الحكاية المحكية لا تصل دون واسطة ويبرز هذا من خلال مقطع ص124، الملاحظ بأن الناقد لم يميز بين مصطلح القارئ غير المحترف والقارئ غير المستنير .

في مقطع سابق جمع الناقد بين مصطلح مؤلف و القارئ و نجده الأن في مقطع ص310 يقابل بين مصطلح (السارد والقارئ).وفي نفس الصفحة قابل بين مصطلح المؤلف الضمني والقارئ الضمني، ويستند الناقد إلى رأي وين بوث في شبكة العلاقات الثلاثية المؤلفة من السارد ،المؤلف والقارئ و التي تم استخلاصها من خلال قراءته لروايات الغربية يتجلى هذا من خلال مقطع ص310، وفي مقطع ص316 يستخدم مصطلح القارئ المستنير ، ذهب الناقد من خلال مقطع ص319 الى شرح مصطلح القارئ حيث اعتبره كائنا خياليا له دور في إتمام بناء النص و يستند في

هذا المفهوم إلى ما ذهب إليه وين بوث وقيصر،ويضيف في المقطع ص332 لأن القارئ مكون أو عنصر سردي وظيفته هي التلقي.

في مقطع ص333 نميز بين مصطلح القارئ والمتلقي فالمتلقي متلقي الحكاية الشفوية ونحوها في حين القارئ تخصص القراءة المكتوبات الشفوية،يترجم الناقد مصطلح المؤلف الضمني بـ le lecteur implicite في مقطع ص355،ويبرز من خلال مقطع ص356 استخدام مصطلح جديد و هو القارئ الوهمي.

أما من خلال دراسته التطبيقية "مفاتح لغرفة واحدة (معالجة مجهرية)" يعمد الناقد إلى توظيف مصطلح القارئ العادي والقارئ الناقد في مقطع ص-64، وفي مقطع ص107يوظف الناقد مصطلح القارئ المحترف ، فهو يرى أن هذه الأخيرة المقدرة على التوصل إلى حقيقة الشخصية في تطور القصة، وفي مقطع ص109 يضيف القارئ إلى القارئ العادي والقارئ المحترف ،وفي مقطع 236 يعطي مصطلح أخر وهو القارئ الذكي وهو برأيه القارئ الذي يتوصل إلى قراءة النص سيميائيا .

ومن من خلال وقوفنا عند الناقد عبد الحميد بورايو هو الأخر نجده يوظف مصطلح القارئ من خلال دراسة التطبيقية "منطق السرد" فمثلا نجده في مقطع ص76 يجعل من القارئ عنصرا يساهم في الإجابة عن التساؤلات التي تطرحها وحدات القصة في مقطع ص80 يقابل مصطلح القارئ الراوي الذي بدوره يسعى إلى تقديم انفراج لعقدة القصة ترضي نفسية القارئ والأمر نفسه نجده في المقطع ص94، 109.

ومن خلال الوقوف على دراسة أخرى موسومة بـ "المسار السردي وتنظيم المحتوى" فقد وظف الناقد مصطلح القارئ في العديد من المقاطع النصية ص21 ،54 ، 156 ،356، في حين الملاحظ في مقطع ص356 جمع الناقد بين مصطلح القارئ والمستمع دون تمييز بينهما باعتبار أن القارئ مرتبط بما هو مكتوب والمستمع مرتبط بخطابات مسموعة .

من خلال العملية الإحصائية التي قمنا بها انطلاقا من الدراسات التي قدمها الناقد عبد الملك مرتاض فقد توصلنا إلى أنه وظف العديد من المصطلحات التي تندرج ضمن مصطلح القارئ من

أهمها؛ (القارئ العادي – القارئ غير الستير –القارئ المحترف –القارئ الضمني –القارئ غير محترف –القارئ المستنير–القارئ الوهمي –القارئ الذكي...)

والناقد عبد الحميد بورايو عرف تذبذبا من حيث توظيفه لهذا المصطلح ، فمن جانب نجده يوظفه كعنصر مساهم في بناء وحدات القصة، ومن جانب أخر يتداخل مع المستمع الذي يرتبط بالمرويات الشفوية.

3ـمصطلح المتلقي:

المصطلح	الناقد	المدونة النقدية	المقطع	ص
المتلقي (Récepteur)	عبد الملك مرتاض	في نظرية الرواية	" من أجل ذلك نلفي الرواية تتخذ لها لغة سهلة الفهم نسبيا لدى **المتلقي**".	34
			"الرواية التاريخية تركز على بناء الشخصية والتهويل من شأنها (...) وذلك ابتغاء إيهام **المتلقي** بتاريخية هذه الشخصية وواقعيتها معا".	70
			"يعود السارد إلى الوراء ليحكي **للمتلقيين** أو المحكي لهم (Narrataires) ما يزعم أنه كان سمعه من راو".	227
			"تتابع الزمن عبر ثلاثة مراحل هي الأحدوثة (Histoire)، السارد (Narrateur)، **المتلقي** (Recepteur).	236
			"يجعل ضمير المتكلم **المتلقي** يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به أكثر".	243

			"رغبة السارد في الكشف عما في طيات نفسه **للمتلقي**".	246
			"وفي حالة أخرى يخبر السارد **متلقيه** ما سيحدث لشخصته من أمر".	256
			"زمن الماضي الذي يبثه السارد الذي يتلقى عنه **المتلقي** المشافهة الذي لا يتم الحكي إلابوجوده".	299
			"ذهب غريماس إلى أنه حين يتعين الباث و**المتلقي** (le destinateur et le destinataire)للخطاب الروائي بشكل واضح في الملفوظ (énoncé) مثل ضمير المتكلم وضمير المخاطب؛ يمكن أن يطلق عليهما حسب اللغة الاصطلاحية لجيرار جنيت السارد والمسرود له (Narrateur et narrataire).	321
			" فنقف **المتلقي** على متلقي الحكاية الشفوية ونحوها".	333
		مفاتح لغرفة واحدة(معالجة مجهرية تداولية لرواية غرفة واحدة لاتكفي لسلطان	"حين نقول (الخير) مجرد من كل سياق لا يفهم **المتلقي** منه شيئا، إذ يتساءل السامع ما بال هذا الخير؟".	78
			"تكشف اليقين الغائب **للمتلقي** في أن الأنا والشبيه كانا شخصا واحدا، لا شخصين اثنين".	120

		العميمي	"استعماله العنصر اللساني الدال على الاحتمال، أبطل كل دقة في في التصور الزمني **للمتلقي** الذي سيقنع بأن ذلك الزمن كان هو زمن شهر يناير".	146
			"النص السردي استعمل اسم الإشارة المشفوع بالضمير الدال هنا على تنبيه **المتلقي** وتوكيد الفعل له".	157
			"يعيش الأنا في بدائية البشرية الأولى، وقد جاء الراوي بكل ذلك للتعمية على **المتلقي** فلا يهتدي إلى معرفة هذا الزمن الغامض".	161
	عبد الحميد بورايو	المسار السردي وتنظيم المحتوى	"قام الزوج بدور **المتلقي** ينفذ بعد ذلك التاجر برنامجا سرديا انجازيا".	59
			"الحكاية مجموعة تجارب مروية إلى العفريت كذات متلقية، ويمكن اعتبار هذه **الذات المتلقية** منفصلة عن موضوع القيمة".	72
			"كيف سيتصرف كل واحد من هؤلاء الأخوة في هذه الثروة؟ مما يساهم في رسم أفق انتظار **المتلقي**".	83
			"يتعلق الأمر بروايات قصصية تربط فيما بينها الشخوص الرئيسية، ذات انقلابات مفاجئة وغير متوقعة من طرف **المتلقي**".	109

			"المسار القصصي مبني على الانقلابات المفاجئة، غير المتوقعة من طرف **المتلقي** وذلك بظهور اضطراب جديد".	122
			"اقتضت الغائية أن يكون **متلقي** الرواية وخاصة منها رواية قصص الملوك شخصية ذات نفوذ تتحكم في مصائر الرواة وباذلي العبرة".	164
			"كانت القصص السابقة قد جعلت الخليفة أحد **متلقيها** ويكون هو المجازي في النهاية على روايتها".	230
		البطل الملحمي والبطل الضحية	"المدينة قد تنتقل من خانة الموضوع إلى خانة المرسل، خاصة إذا شحنت بقيم معنوية، وفي هذه الحالة بإمكان **المتلقي** إعادة إنتاج جملة مختلفة عن الجملة النواة".	70
			"الراوي و**المتلقي** ينتميان لبيئة اجتماعية معينة في مكان وزمان معينين".	81
			"الدراسات العربية أولت عنايتها بنشاط الملقي و**المتلقي** فأعطت أهمية للانشاد الشعري وروايته وللخطابة".	81
	سعيد بوطاجين	الاشتغال العاملي	"التواصل المباشر بين الباث و**المتلقي** ".	34
			"أما العامل – **المتلقي** فيبدو منطقيا، لأن مسعودة هي المستفيدة الوحيدة من الذهاب إلى العاصمة".	36
			"لقد سعت الذات إلى إنجاز موضوعها	38

			الفرضي مركزة على النوع الإبلاغي المناسب لتدوين قصتها، لذلك تعود ثانية إلى **المتلقي**".	
			"يتساوى العامل المرسل مع العامل **المتلقي** من حيث القيمة".	46
			"هناك خروج من المعرفة الكلية للذات المتلفظة بإشراك **المتلقي** –المرسل الفرضي الأمر الذي تؤكده المقطوعة".	46
			"الاعتماد في أغلب الأحيان على سرد ذاتي صرف، دون أن يتدخل الكاتب، المرسل و**المتلقي** في الوقت نفسه".	49
			"يستمع إلى الحكاية الشفوية التي تعرضها الذات المتلفظة : **متلقي**".	56
		شعرية السرد	"إن الأحداث التي تبدو جوهرية من وجهة نظر **المتلقي**".	11
			" وظيفة التكرار تسهم في ملء فراغ ونفي تخمين **المتلقي**".	22
			"الرؤية الواقعية للموضوع، سواء رؤية الراوي أو رؤية **المتلقي**".	26
			"مباغتة **المتلقي**".	28
			"الشخصية قريبة من إدراك **المتلقي**" .	95

من خللا وقوفنا على بعض الدراسات النقدية الجزائرية سعيا منا للوقوف على مصطلح المتلقي فنجد الناقد عبد الملك مرتاض من خلال دراسته "في نظرية الرواية " يوظف المصطلح في كل من مقطع ص34-71 ،ونجده في مقطع ص227 يجمع المتلقي مرادفا لمصطلح المحكي لهم الذي يترجمه

بـ narrataires، ويذهب الناقد إلى أن الزمن في الرواية يمر بثلاثة مراحل تكمن في السارد والأحدوثة ثم المتلقي ويتجلى من خلال مقاطع كل من ص243-246-256، وارتباط المتلقي بالعمل السردي الملاحظة أن الناقد يجعل من القارئ شخصية مهمته بناء القصة وهذه من خلال موقعه وتلقيه للأحداث، ويبرز هذا من خلال العبارات الأتية (المتلقي يلتسق بالعمل السردي، رغبة السارد في الكشف عما في نفسه للمتلقي، ويخبر المتلقي عما سيحدث كشخصية ما)، ويبرز من خلال مقطع ص299 يربط الناقد المتلقي بجانب المشافهة، يستدل الناقد في مقطع ص321 برأي غريماس في تعين الباث والمتلقي في الخطاب الروائي، والذي يتجسد في النص من خلال ضمير المتكلم وضمير المخاطب، ويشير الناقد إلى أن هذه المصطلحات وردت عند جيرار جنيت بالسارد والمسرود له، وهذا يبرز من خلال مقطع ص333.

ومن خلال الوقوف على الدراسة الموسومة بـ" مفاتح لغرفة واحدة"يؤكد الناقد عبد الملك مرتاض على أن المتلقي هو متلقي الحكاية الشفوية، وهذا يتجلى في مقطع ص78، ويوظف الناقد مصطلح المتلقي في كل من مقطع ص 120-146-157-161.

ومن خلال الوقوف عند الناقد عبد الحميد بورايو من خلال دراسته الموسومة بـ "المسار السردي وتنظيم المحتوى" فقد وظف الناقد مصطلح المتلقي في مقطع ص42، ويربط المصطلح بالبرنامج السردي، ويعمد الناقد إلى توظيف مصطلح الذات المتلقي التي تبرز كشخصية من شخصيات الحكاية المتمثلة في شخصية العفريت، وشخصية ذات نفوذ، وهذا يتجلى في مقطع ص83-230، ويبرز من خلال مقطع ص103-122-164 أن المتلقي خارج مسار الحكاية، وهذا يتجلى من خلال عبارة أفق انتظار المتلقي، غير متوقعة من طرف المتلقي.

ومن خلال الوقوف على الدراسة الموسومة بـ" البطل الملحمي والبطل الضحية" فإن الناقد يوظف المتلقي كشخصية مشاركة في الأحداث ضمن العمل السردي، وهذا يبرز من خلال مقطع ص70-81.

ومن خلال الوقوف عند الناقد سعيد بوطاجين من خلال دراسته" الاشتغال العاملي" فقد جعل من المتلقي أحد عناصر التواصل وهو يقابل الباث وهذا من خلال مقطع ص34، أما في مقطع ص36-46 فإن المتلقي يحل محل العامل، وفي مقطع ص49 يقابل الناقد بين مصطلح السارد والمتلقي.

ومن خلال دراسته الموسومة بـ" شعرية السرد" يربط الناقد المتلقي بالاستماع إلى الحكاية الشفوية وهذا من خلال مقطع ص11، كما نلحظ توظيف الناقد لمصطلح المتلقي في كل من مقطع ص22-26-28-95، حيث يركز على موقع المتلقي من خلال المتن الحكائي وهذا يتجلى من خلال العبارات الأتية(وجهة نظر المتلقي، ملء فراغ ونفي تخمين المتلقي، رؤيةالمتلقي، إدراك المتلقي).

نخلص مما سبق عرضه أن مصطلح المتلقي عرف تذبذبا من خلال تحديد موقعه ضمن العمل السردي، فهناك من يجعله خارج العمل السردي ومرتبط بنظرية التلقي، في حين هناك من يجعله عنصراً مقابلا للسارد ومشاركا في العمل السردي، كما نلحظ ارتباط المصطلح نظريا بالمرويات الشفوية لكننا نجده موظفا في تحليل السرديات المكتوبة، وهذا راجع إلى عدم الاتفاق في وضع مفهوم محدد ووضع أسس تضبط استعماله في الدراسات التطبيقية.

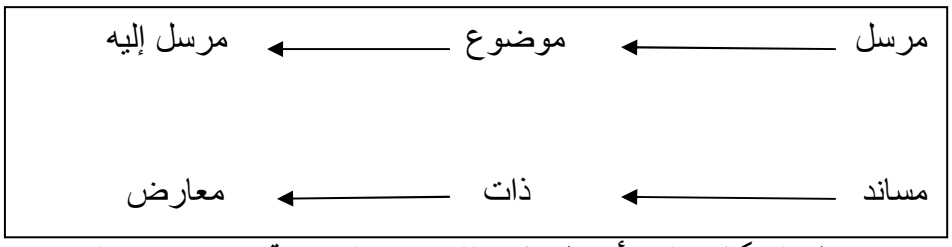
4مصطلح المرسل إليه:

المصطلح	الناقد	المدونة النقدية	المقطع النصي	ص
المرسل إليه	سعيد بوطاجين	الاشتغال العاملي	"(...)يسهم هذا النوع في بنية المحادثة من الدرجة الثانية، عوامل السرد أو الملفوظ، الذات/الموضوع، المرسل/**المرسل إليه**".	14
			"لقد طرح طرح مشكل المقروئية، والذي يتجلى ذلك في السهم المتجه من الذات إلى **المرسل إليه**".	18
			"**المرسل إليه** عامل جماعي، ذات صبغة قيمية".	53
			"شخصية الحبيب تلعب وظيفتين نحويتين مزدوجتين إنه الذات **والمرسل إليه**".	75
			"استبدال متلقي صريح **بمرسل إليه** ضمني".	123
			"محاولة المعلم الفرنسي التفريق بين التلاميذ العرب والقبائل(...) تقلص دلالة الرغبة وقيام الذات بوظيفة نحوية ايديولوجية مزدوجة: ذات	127

			عاملة، **مرسل إليه**". "يمكن اعتبار **المرسل إليه** مجرد دور عاملي نظرا لتواجد الممثلين أنفسهم في الترسيمتين ص138"	139

يذهب سعيد بوطاجين من خلال دراسته التطبيقية الموسومة" الاشتغال العاملي" حيث اعتمد المنهج السيميائي في تحليله لرواية غدا يوم جديد للعبد الحميد بن هدوقة، ومن خلال احصائنا لمصطلحات البنية السردية توصلنا إلى ان الناقد اعتمد مصطلح (المرسل إليه) الذي يرى أن من " عوامل البلاغ المتمثلة في السارد والمسرود له، وهي عوامل خارجية إن صح التعبير، ويسهم هذا النوع في بنية المحادثة من الدرجة الثانية، وبين عوامل السرد أو الملفوظ؛ الذات/الموضوع/ المرسل إليه"[1].

ويبين الناقد اعتماده لمصطلح (المرسل إليه) انطلاقا من مرجعيته الغربية ومتمثله في ترسيمة غريماس الشهيرة التي جاءت على الشكل الأتي: [2]

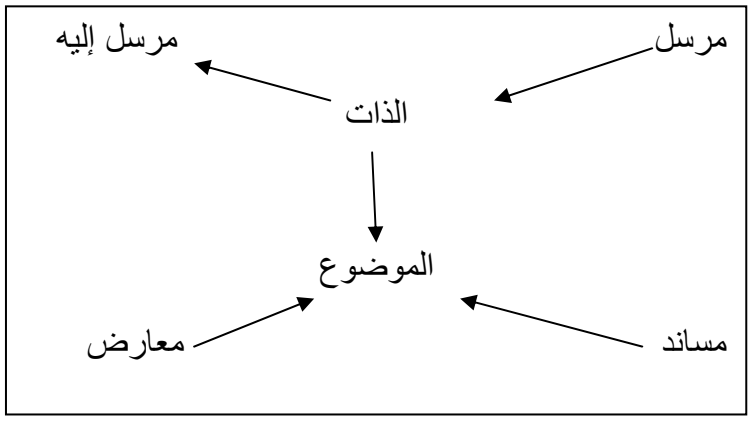


من خلال الشكل يظهر أن المرسل يطلب من الذات تحقيق موضوع لفائدة مرسل إليه، وهذا يعني أن السهم يجب أن يمر من المرسل إلى الذات ثم إلى الموضوع، إذ يصبح من المتعذر قراءة الترسيمة على هذا النحو، لأن المرسل لا يمكن ان يطلب شيئا من الموضوعمن حيث انه مسعى وليس ذاتا، لهذا اعتمد في تحليله أيضا الترسيمة التي جاء بها آن أوبرسفالد لتبرير المقروئية، والتي جاءت من أجل ترميم الترسيمة التي جاء بها غريماس .[3]

[1]. سعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي . دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" عينة دار هومة، رابطة كتاب الاختلاف، ط1، 2000، ص14.

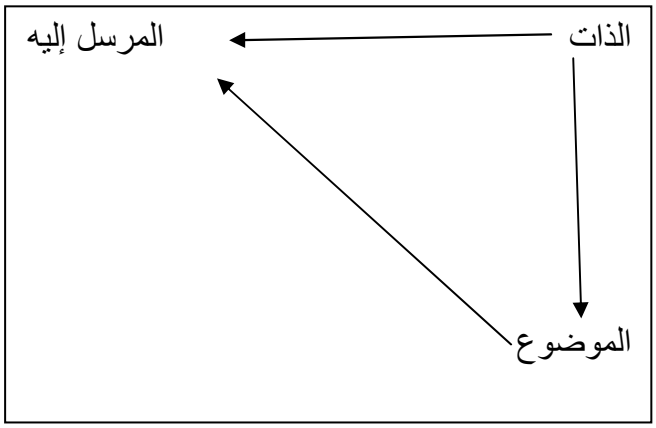
[2]. المرجع نفسه، ص16.

[3]ينظر: المرجع نفسه، ص17.



ومن خلال الشكل السابق نلاحظ أن السهم أصبح يتجه من المرسل إلى الذات التي من شأنها تحقيق الموضوع وإصاله إلى المرسل إليه.

كما اعتمد الناقد في تحليله المثلث الايديولوجي الذي يعد المرسل إليه أحد أطراف عملية التواصل، والمتمثل في الشكل الأتي: [1]



يظهر من خلال الترسيمة (المثلث الايديولوجي) غياب المرسل، حيث يتم التواصل بين الذات التي تسعى إلى تحقيق الموضوع وإبلاغه إلى المرسل إليه.

الملاحظ أن الناقد اعتمد مصطلح (المرسل إله) كعنصر من عناصر البنية السردية وليس خارجا عنها وهذا ماتظهر المقاطع النصية الواردة في الجدول.ومن جانب أخر نجده يقابل مصطلح المرسل/ بالمتلقي

[1]. المرجع نفسه، ص117.

وليس بالمرسل إليه وهذا من خلال قوله:" في هذه المرحلة يتساوى العامل المرسل مع العامل المتلقي من حيث القيمة".[1]

فالملاحظ أن الناقد لم يعطي تميزا بين الاستخدام الاصطلاحي خاصة ما نلمحه بين مصطلح المرسل إليه ومصطلح المتلقي.

نخلص مما سبق عرضه أن مصطلح المروي له عرف تداخلا من حيث المفهوم خاصة عند النقاد الغرب، ومن جانب أخر عرف هذا المصطلح جملة من المرادفات التي يصعف التميز بينها من حيث المفهوم منها المسرود له والقارئ الضمني، ولكن الأمر المتفق عليه بأن كلا من الراوي والمروي له عنصران تخيليان يتموقعان داخل المتن الحكائي، في حين أن المؤلف الحقيقي والقارئ الحقيقي يكونان خارج العملية السردية.

وفي النقد العربي نلمح أن الرواية هي خطاب تواصلي يقتضي وجود شخص يحكي وشخص يحكى له، لكن قضية المصطلح أخذت بعدا أخر حيث يجعل النقاد العرب المروي له هو نفسه القارئ، ومن خلال استنادنا إلى الدراسة التي قام بها الناقد العراقي عبد الرحيم الكردي، فقد أحص جملة من المصطلحات في النقد العربي؛ منها المتلقي، والقارئ، المرسل إليه، ويعتبر مستخدموه خارجون عن دائرة التخصص السردي، في حين هناك المروي له والمروي عليه والمسرود له، وهم ضمن دائرة النقد السردي، ويرفض الناقد أحمد رحيم الكردي كلا من مصطلح المروي له والمروي عليه وير بأنها مرتبطة بالمرويات الشفوية وتدل على التملك، في حين يرجح مصطلح المسرود له لأنه يتوافق مع السرد والسارد.

ومن خلال وقوفنا على المدونة النقدية الجزائرية فقد أحصينا جملة من المصطلحات منها المسرود له، والقارئ والمتلقي والمرسل إليه، لكن هناك استعمال قليل لمصطلح المروي له، وقد ترجم الناقد عبد الملك مرتاض مصطلح السارد والمسرود له بNarrateur et narrataire إستناد الوضع

[1]. المرجع السابق، ص94.

الاصطلاحي لجيرار جنيت، في حين مصطلح القارئ عرف استعمالا من لدن الناقد عبد الملك مرتاض وقد ألحق به جملة من الأوصاف وتكمن هذه المصطلحات في "القارئ العادي – القارئ غير المستير –القارئ المحترف –القارئ الضمني –القارئ غير محترف –القارئ المستنير–القارئ الوهمي – القارئ الذكي،وأيضا وظف هذا المصطلح . القارئ . من لدن الناقد عبد الحميد بورايو، ومصطلح المتلقي عند كل من عبد الملك مرتاض الذي يرى أن المتلقي هو أحد أطراف الأحدوثة إضافة إلى السارد، وعبد الحميد بورايو هو الأخر عمد إلى توظيف مصطلح المتلقي من خلال دراساته، إضافة إلى السعيد بوطاجين، في حين أن مصطلح المرسل إليه عرف استعمالا واسعا من لدن الناقد سعيد بوطاجين وهذا اعتمادا على الترسيمات العاملية عند غريماس.

الفصل الثالث مكونات البنية السردية ـ الحدث ـ الشخصية.

أولا: مصطلح الحدث ـالتحديد المفاهيمي والتعدد المصطلحي

1. مصطلح الحدث في المعاجم الأدبية المتخصصة

2ـالتداخل المصطلحي في النقد الغربي

3. التداخل المصطلحي في النقد العربي

ثانيا:التداخل المصطلحي في المدونة النقدية الجزائرية

1. مصطلح الحدث

2. مصطلح الفعل

3. مصطلح الوظيفة

4. مصطلح الحافز

ثالثا: مصطلح الشخصية ـ بين التموقع والتعدد

1. مصطلح الشخصية في المعاجم المتخصصة

رابعا: مصطلح الشخصية في المدونة النقدية الجزائرية

1. مصطلح الشخصية

2. مصطلح البطل

3. مصطلح الفاعل

4. مصطلح العامل

أولا: مصطلح الحدث ـالتحديد المفاهيمي والتعدد المصطلحي:

إن العمل الحكائي يتكون من بنية سردية وتكون هذه الأخيرة بدورها تتكون من جملة من العناصر التي تساهم بدورها في بناء العمل الحكائي، ومن أهم هذه العناصر الحدث الذي يكون عبارة عن عمل تجسده الشخصيات من خلال أدوارها، ويكون الحدث مرتبط بمكان وزمان وقوعه.

1. مصطلح الحدث في المعاجم الأدبية المتخصصة:

1. 1مصطلح الحدث:

لهذه الكلمة ـالحدث ـ في الاستخدام العام مفهوم محدد؛ "إذ هي تعني الواقعة المهمة التي تخرج عن المألوف، وهذا المعنى هو الذي نجده في عبارة الحدث التاريخي أو الحدث السياسي"[1] الملاحظ بأن لفظة الحدث في وجهها العام تدل على فعل أو واقعة لها اهتمام من طرف الناس، فقد ترتبط بالتاريخ فيصطلح عليه بالحدث التاريخي، وقد ترتبط بالسياسة فيصطلح عليها بالحدث أو الواقعة السياسية.

أما في السرديات فإن الحدث "يعني الانتقال من حالة إلى حالة أخرى في قضية ما، ولا قوام للحكاية إلا تتابع أحداث واقعة كانت أو متخيلة، وما ينشأ بينها من ضروب التسلسل أو التكرار، على أن أغلب السرديين تخلو عن استخدام (حدث) واستعاضوا عنها بكلمة (الفعل)؛ لخلو هذا المصطلح الأخير من المعيارية وأحكام القيمة، وإن ذهب بعضهم إلى أن الأحداث المترابطة في قصة تكون فعلا، فالفعل بهذا المعنى هو مجموع الأحداث المترابطة بحسب التعاقب الزمني والتراتب السببي".[2]

ارتبط لفظ الحدث في علم السرد بالتعبير عن قضية ما والانتقال في عرضها من حالة إلى أخرى، حيث أن الأساس الذي تقوم عليه الحكاية يكمن في تتابع الأحداث حقيقة كانت أو متخيلة، حيث تقوم على التسلسل أو التكرار، في حين تشير الدراسات في مجال السرديات أنه تم التخلي عن استعمال مصطلح الحدث وتعويضه بـ (الفعل)، لاعتبارهم أن مصطلح (الفعل) خالي من المعيارية وأحكام القيمة، ويرى بعضهم أنه عندما تترابط جملة من الأحداث فإنها تشكل فعلا، فيصبح بهذا

[1]. محمد القاضي وأخرون، معجم السرديات، ص145

[2]..المرجع نفسه،ص145.

المعنى أن الفعل هو عبارة عن مجموعة من الأحداث التي تتسم بالترابط وفق التعاقب الزمني والتراتب السببي، فبهذا يكون الحدث خاضع لزمن معين مع ارتباط بسبب معين يكون حافزا لوقوعه.

يذهب لطيف الزيتوني من خلال معجمه" مصطلحات نقد الرواية إلى اعتبار الحدث هو "كل ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شيء ويمكن تحديد الحدث في الرواية بأنه لعبة قوى متواجهة أو متعالقة تنطوي على أجزاء تشكل بدورها حالات محالفة أو مواجهة بين الشخصيات".[1]

الملاحظ أن مصطلح الحدث ارتبط بالعناصر التي ينجم عنها تغيير أو حركة من شأنها أن تنتج شيئا جديد، فيصبح الحدث المرتبط بالرواية عبارة عن لعبة بين قوى تكون بينها المواجهة، فيكون من دور الشخصيات أن تنقسم إلى قوى محالفة وأخرى مواجهة حيث تساهم في تطور أحداث الرواية.

في حين يذهب إبراهيم فتحي من خلال معجمه"معجم المصطلحات الأدبية" إلى اعتبار الحدث أو ما يصطلح عليها(حادثة أو واقعة) "هي جزء متميز من الفعل، وهو سرد قصصي موجز أو قصير يتناول موقفا واحدا، وحيثما تنتظم الأحداث معا ويجمعها خيط واحد بطريقة مترابطة تصبح سلسلة أحداث في الحبكة"[2]، ارتبط الحدث بالفعل باعتباره الجزء المتميز فيه، ومن جانب أخر ارتبط مصطلح الحدث بالسرد القصصي الذي يكون مختصرا أو قصيرا، فيتناول موقفا محددا، وترابط الأحداث وتسلسلها يجعلها تساهم في بناء حبكة النص.

يذهب مجدي وهبه من خلال معجمه " معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب" إلى أن الحدث يمثل مجموعة الأحداث الرئيسية التي تكون معا حبكة الرواية أو المسرحية، وهو عنصر رئيس في المسرحية، ويمكن أن يؤدي بالحركة البدنية أو بالحوار أو برواية الأحداث المفترض حصولها على خشبة المسرح"[3].

الملاحظ أن مصطلح الحدث يدل على الأحداث الرئيسية التي تساهم في بناء حبكة العمل الروائي أو المسرحي، حيث عُدّ الحدث أهم عنصر تقوم عليه المسرحية، ويتم القيام به من خلال

[1] لطيف الزيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص74.

[2]. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص137.

[3]. مجدي وهيبة ، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الادب،ص145.

اللجوء إلى الحركة البدنية أو من خلال الحوار أو سرد مجموعة من الأحداث التي يفترض وقوعها على خشبة المسرح.

ويضيف أن "الحدث نوع من التمثيل المسرحي يعتمد على التفاعل بين جمهور المسرح والممثلين فوق خشبته، ومن سمات هذا النوع السماح بالارتجال والحوار بين الجمهور والممثلين واللجوء إلى وسائل آلية لخلق جو فني معين"[1]، الملاحظ أن مصطلح الحدث ارتبط بالتمثيل المسرحي الذي يقوم على التفاعل بين الممثلين وجمهور المسرح، حيث يتميز هذا النوع بالارتجال والحوار، والسعي إلى اعتماد وسائل من شأنها أن تخلق جوا فنيا على خشبة المسرح.

ويذهب محمد التونجي من خلال معجمه "المعجم المفصل في الأدب" ما ذهب إليه إبراهيم فتحي فاعتبر الحدث "جزء متميز من الفعل في القصة، وهو سرد قصير يتناول موقفا أو جانبا من موقف فإذا تجمعت الأحداث وتلاحمت أصبحت سلسلة أحداث في الحبكة"[2]، الملاحظ أن كلا الناقدين يتفقان على أن الحدث جزء مهم ومتميز من الفعل القصصي، حيث يكون عبارة عن سرد قصير لموقف معين، وتجمع الأحداث وتلاحمها يساهم في تسلسل الأحداث في الحبكة.

ويضيف محمد التونجي أن الحدث "هو نوع من المسرح المجدد ظهر في الستينات يشرك الممثلون جمهور المشاهدين في الحوار، وهذا من حق الممثل أن يرتجل الحوار"[3]، الملاحظ أن مصطلح الحدث عند التونجي ارتبط بفن المسرح الذي ظهر في الستينات، حيث يقوم على تشارك الحوار بين الممثلين والمشاهدين، ويكون من حق الممثل ارتجال الحوار.

2.1 مصطلح الفعل:

الفعل(Action) "حدث أو سلسلة أحداث واقعية أو متخيلة تشكل المادة التي تناولتها القصة أو الرواية أو المسرحية أو القصص الشعري، فيما تقوله الشخصيات وتفعله وتفكر فيه وما يترتب على قولها وعملها وتفكيرها يشكل الفعل في كل الأدب القصصي، وتلك السلسلة من

[1]. مجدي وهيبة ، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب،ص145.

[2]. محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، 360.

[3]. المرجع نفسه،ص 360.

الأفعال التي تترابط فيما بينها ويجمعها تصميم أو خطة سواء كانت أفعالا عملية أو ذهنية هي حبكة العمل القصصي".[1]

عُدَ لفظ (الفعل) من المصطلحات المرادفة للحدث، حيث أنه يتضمن مجموعة من الأحداث التي تكون واقعية أو خيالية، ويكون المادة التي يقوم عليها العمل الإبداعي سواء كان قصة أو رواية أو غيرها من الأعمال، حيث يتجسد الفعل من خلال ما تبرزه الشخصيات من أفعال أو أقوال أو ما تفكر فيه، فتساهم هذه السلسلة من الأفعال المترابطة في بناء حبكة العمل القصصي.

. أفعال: (أحداث) "هي كل بناء لعالم حكائي يعرض نمطين من الأمور الواقعية أو الخيالية أحداث وأفعال وفي كلتا الحالتين، إذا حوِّر أو غير شيء أو أحد، فإن الفعل يتسم بحضور فاعل بشري أو له شكل إنساني يحدث التغير أو يسعى إلى منفعة في حين أن الحدث يطرأ بتأثير أسباب دون تدخل مقصود من الفاعل.[2]

جاء مصطلح الفعل مرادفا للحدث الذي يقوم على بناء العالم الحكائي الذي يتضمن بدوره أحداثا وأقوال واقعية وخيالية، ويتجسد الفعل من خلال حضور الشخصية التي تمثل الفاعل البشري أو لها شكل إنساني فتساهم في التغيير وإحداث المنفعة.

. الفعل الصاعد(Risling Action) : ذلك الجزء من الحبكة الذي يتضمن التعقيد والصراع مؤديا إلى الذروة أو نقطة التحول في تمثيلية أو رواية.[3]

يدل مصطلح الفعل الصاعد على أهم جزء في الحبكة ويدل على العقدة أي التعقيد والصراع الذي من شأنه أن يشكل نقطة التحول والإثارة في المسرحية أو الرواية.

. الفعل المقدم أو السابق: Antecedent Action يشير المصطلح إلى الأحداث التي وقعت قبل بداية الفعل في رواية أو مسرحية أو قصة أو قصيدة قصصية وحينما يصبح من الضروري

[1]. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية،ص262.

[2]. دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب،تر: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم الجزائر،ط2008،1 ص29

[3]. المرجع نفسه، ص263

للقارئ أن يفهم ما يحدث في الماضي فإن هذا الفعل المقدم السابق يكشف عنه الحوار أو العرض المباشر.[1]

يدل مصطلح الفعل المقدم أو السابق على الأحداث التي وقعت قبل بداية الفعل في الرواية أو المسرحية وغيرها، ويتم الإشارة إلى هذا الفعل السابق عن طريق الحوار أو يتم عرضه مباشرة من أجل إزالة الغموض عند القارئ.

يمكن اعتبار الفعل في السيميائيات التركيبية نتيجة تحول في لحظة ما، من المسافة السردية أو البرنامج السردي سواء كان بسيطا أو معقدا، ولا تدرس السيمائيات السردية الأفعال بمعنى الكلمة، بل تدرس أوصافها المكتوبة، إذ سمح بتحليل الأفعال المسرودة بالتعرف على قوالب الأنشطة الإنسانية وتحديد أنماطها وتركيباتها.[2]

تعرض محمد التونجي من خلال معجمه "المفصل في الأدب" إلى ارتباط مصطلح الفعل بالسيميائية، وهذا من خلال التحول الذي يطرأ عليه، وهو ما يصطلح عليه بالمسافة السردية أو البرنامج السردي، فيتم التعامل مع الفعل من خلال السيميائيات السردية ليس من حيث هو كلمة وإنما من الأوصاف التي يتميز بها هذا الفعل، فيتم تحليلها والتعرف على قوالبها من حيث هي نشاط إنساني والتعرف على نمطها وكيفية تركيبها.

2التداخل المصطلحي في النقد الغربي:

يذهب سعيد يقطين إلى أن الحكائية تتصل اتصالا وثيقا ب(الفعل) والقائم به (الفاعل) نجد أنفسنا أمام كم هائل من الأوصاف التي تستعمل في رصده، فهناك من يستعمل الفعل (action)، أو الحافز (Motif)، أو الوظيفة (fonction)، أو الحدث(événement)[3].

2. 1 . توماشفيسكي: كل من القصة والملحمة والرواية يعتبر غرضا، وكل غرض يتألف من وحدات غرضية كبرى، وهذه أيضا تتألف من وحدات غرضية صغرى بحيث تكون غير قابلة

[1]. المرجع نفسه، ص 263.

[2]. محمد التونجي، المعجم المفصل في الادب، ص167.

[3]. سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص32

للتجزيء، وهذه الوحدات الصغرى هي الجمل التي يتألف منها الحكي، وتسمى هذه الوحدات الصغيرة **حوافز**، وهكذا تكون كل جملة تتضمن في العمق حافزا خاصا بها".[1]

يذهب شوماشفيسكي إلى أن كل عمل حكائي سواء قصة أو ملحمة إلا وله غرض يصبوا إليه، وكل غرض إلا ونجده يجمع بين الوحدات كبرى وأخرى صغرى، وتتمثل الوحدات الصغرى في الجمل التي يتم من خلالها بناء النص الحكائي، حيث يصطلح توماشفسكي على هذه الوحدات الصغرى بالحوافز، وإذا أتينا إلى تحديد مصطلح الحافز فهو الجمل التي يتألف منها الحكي أو ما يسمى بالوحدات الصغرى.

قسم توماشفسكي الحوافز إلى متحركة وثابتة، أو إلى مشتركة وحرة، حيث انطلق من هذا التصور كل من غريماس وبارت وحاولا تطويره باستعمال الملفوظات الحكائية أو الوظائف.[2]

أنواع التحفيز عند توماشفسكي:[3]

أ . التحفيز التأليفي: ومبدؤه أن كل حافز أو إشارة في القصة لا ينبغي أن يرد بشكل اعتباطي، فلا بد أن تكون لهما وظيفة أو علاقة بما يأتي من القصة.

ب . التحفيز الواقعي: وهو متعلق بضرورة توفر العمل الحكائي على درجة معقولة من الإيهام بأن الحدث محتمل الوقوع .

ج التحفيز الجمالي: إن جميع الحوافز التي تجعل الحدث في نطاق المحتمل ينبغي أن تراعي في الوقت نفسه مقتضيات البناء الجمالي في الحكي، فإقحام أشياء واقعية مثلا لا ينبغي أن يكون بمثابة نشاز في البناء الفني، بل ينبغي أن يدخل في علاقة تناغم تام مع العناصر، وهذا ما قصده توماشفسكي عندما قال: (إن إدخال الحوافز كما أشرنا إلى ذلك من قبل ؛ إنما ينتج عن تراض بين الوهم الواقعي ومتطلبات البناء الجمالي).

لقد عمد توماشفيسكي إلى تقسيم التحفيز إلى ثلاثة أقسام، وتكمن في التحفيز التألفي الذي يقصد به أن كل وحدة صغرى أو حافز في النص الحكائي لا يتم إراده اعتباطا و إنما يؤدي غرضا

---

[1]. حميد الحمداني،بنية النص السردي، ص21.

[2]. سعيد يقطين ، قال الراوي ،ص33.

[3]. ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص22-23.

معينا فيكون له وظيفة أو علاقة بما تتضمنه القصة، في حين أن القسم الثاني وما يعرف بالتحفيز الواقعي الذي يقوم على تحديد صلة الحدث بالواقع، فيصبح القارئ يحتمل وقوع الحدث، أما التحفيز الجمالي فيقوم على التركيز على البناء الفني للحكي، مع مراعاة أحداث التناغم بين الأشياء الواقعية وما يتضمنه الحكي وهذا من شأنه أن يحدث الانسجام بين ما هو واقعي وما هو تخلي من أجل تحقيق الجمال الفني للنص.

2. 2. فلاديمير بروب: كان يستعمل مفهوم الوظيفة ليعوض به مفهوم الحافز عند الشكلانيين الروس، وذلك انطلاقا من السؤال حول معرفة ما تفعله الشخصيات ((وظائف الشخصيات))، فالوظيفة عند فلادمير بروب هي فعل شخصية يحدد من وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة.[1]

الملاحظ أن فلاديمير بروب أو من وضع مصطلح الوظيفة ليكون بديلا لمصطلح الحافز الذي جاء به توماشفسكي، حيث حاول فلاديمير بروب تحديد وظائف الشخصيات من خلال معرفة الفعل الذي تقوم به، فسعى إلى تحديد الوظيفة ومدى مساهمتها في سيرورة الحبكة.

2. 3. كلود بريمون: انطلق كلود بريمون من الوظائف التي حصرها فلاديمير بروب، وحاول إعادة تنظيمها وفق نظام مغاير أكثر انفتاحا وتدقيقا، وذلك من ذهابه إلى أن كل سيرورة من الأفعال تتطور وفق ثلاث لحظات أساسية:(الاحتمال – التحقيق – النتيجة).[2]

تعد أفكار فلاديمير بروب الأرضية التي انطلق منها بريمون، فحاول تنظيم الوظائف التي جاء به بروب وجعلها أكثر انفتاحا وتدقيقا، فوضع ثلاثة مراحل يتم تطور الأفعال من خلالها وهي احتمالية القيام بالوظيفة ثم التحقق من القيام بالوظيفة، وفي المرحلة الثالثة يتم تحديد نتائج القيام بالوظيفة.

اعتبر كلود بريمون أن الوظيفة لا تنحصر في مجرد تسمية العمل أو تسمية وظيفته في مسار بنية الحكاية، وإنما هي عمل لا يمكن أن يتحدد إلا من زاوية مصالح الشخصية ومبادراتها، وهي لا يمكن

[1]. ينظر: المرجع نفسه، ص33.

[2]. ينظر المرجع السابق، ص33.

أن تترابط إلا على افتراض تعلقها بقصة شخصية واحدة(فالانتصار مثلا لا يمكن أن يرتبط بالصراع إلا إذا كان كل منهما متعلق بفعل الشخصية ذاتها"[1].

سعى كلود بريمون إلى إعطاء تعريف أخر للوظيفة يخالف ما ذهب إليه فلاديمير بروب من خلال قوله:"إننا نُعَرف الوظيفة لا بكونها عملا فحسب وإنما بكونها ترابطا بين شخصية من جهة وعمل من جهة أخرى، وبهذا تصبح تركيبة القصة أو بنيتها قائمة لا على سلسلة أعمال وإنما على نظام أدوار".[2]

احتفظ كلود بريمون بمصطلح الوظيفة الذي جاء به فلاديمير بروب لكنه سعى إلى إعطاء مفهوم أخر له فركز على دور الشخصية من حيث قيامها بالفعل، وتكمن الوظيفة عنده في ترابط الشخصية بالعمل، وبالتالي يتم تركيب القصة من الأدوار التي توكل إلى الشخصية.

2. 4. غريماس: سعى غريماس بالاعتماد على إسهامات فلاديمير بروب لتطوير نظرية العوامل انطلاقا من دوائر الأفعال والشخصيات، ونظرية الملفوظات الحكائية انطلاقا من الوظائف، وحاول بناء على إدخاله مفهوم البرنامج الحكائي ونظرية الموجهات أن يؤسس نموذجا للبنية الحكائية الأساسية يطابق التنظيم المنطقي للملفوظات وهي (التحريك+القدرة+ الإنجاز+الجزاء).[3]

اعتمد غريماس هو الأخر على أفكار فلادمير بروب لتطوير نظرية العامل، حيث انطلق في ذلك من الفعل والشخصية، وفي تطويره لنظرية الملفوظات الحكائية انطلق من الوظيفة، فسعى إلى بناء نموذج جديد للبنية الحكائية، فجعل غريماس التنظيم المنطقي للملفوظات يتضمن التحريك ثم القدرة ثم الانجاز ثم الجزاء.

2. 5 رولان بارت: يستعمل بارت بدل الحافز مصطلح الوظيفة ويعرفها بأنها وحدة للمحتوى الحكائي.[4]

[1]. الصادق بن الناعس قسومة، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)،ص140.
[2]. المرجع نفسه،ص140
[3]. ينظر: المرجع السابق، ص33
[4]. المرجع نفسه، ص34.

يؤكد رولان بارت على" المقياس الوظيفي، أي المقياس الذي على أساسه تترابط وظائف الأجزاء مجموعات لتكون القصة (....) ويشير إلى أن الوظائف غير متساوية في أهميتها، فمنها النواة أو الوظائف الرئيسية، ومنها موضحات أو وسائط أو مساعدات؛ وهي الوظائف الثانوية".[1]

عمد رولان بارت إلى استخدام مصطلح الوظيفة بدلا من الحافز ويعرفها بأنها تمثل وحدة للمحتوى الحكائي، كما يشير رولان بارت إلى الترابط الوظائف من أجل بناء القصة، حيث يقسم الوظائف إلى رئيسية وأخرى ثانوية لها دور التوضيح والمساعدة.

3. التداخل المصطلحي في النقد العربي:

إن جلّ الدراسات في نقدنا العربي تبين التأثر الواضح "بجهد بروب وجهازه الاصطلاحي الذي يقوم أساسا على ملاحقة تسلسل الأحداث في الحكاية الخرافية".[2]

إن الدراسات التي أجراها فلاديمير بروب حول دراسته المرفولوجية للحكاية الخرافية من خلال تحديد الوظائف وتبين مدى تسلسل الأحداث فيها.

3. 1 مصطلح الحدث:

الحدث في القصة ينبغي أن يخدم الغرض الذي يرمي إليه الكاتب من تأليف قصته، فبقدر ما يساعد على تحقيق وحدة الانطباع التي لابد من تحققها في القصة الجيدة، بقدر ما يكون حدثا فنيا، والحدث عنصر هام من عناصر القصة، ولابد أن توظف الأحداث لأداء مواقف لها دلالاتها الخاصة حتى تتحقق للقصة صفتها الفنية.[3]

الملاحظ أن الحدث مرتبط بالغاية التي يصبو إليها الكاتب من خلال كتابته للقصة، حيث يراعي الأهداف التي تهدف إليها القصة وما تحققه من طابع فني ، فبهذا عدّ الحدث من أهم عناصر القصة، فيتم توظيف الأحداث بقالب فني.

---

[1]. المرجع نفسه،ص133

[2]. أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد العربي الأدبي الحديث، ص245.

[3]. عبد الحميد القط، يوسف ادريس والفن القصصي، دار المعارف القاهرة،ط1، 1980،ص114.

يذهب عبد الله إبراهيم إلى أن الحدث عبارة عن" مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة على نحو خاص"[1]، وعليه فالحدث هو"فعل الشخصية، وحركتها داخل القصة، وهو يرتبط بوشائج قوية مع بقية الأدوات الفنية الأخرى ولا سيما الشخصية".[2]

مصطلح الحدث حسب ما ذهب إليه عبد الله إبراهيم هو عبارة عن مجموعة من الوقائع التي تغلب عليها صفة الترابط والتنظيم، ومن جانب أخر يعتبر الحدث هو الفعل والحركة التي تقوم به الشخصية داخل القصة، فيكون للحدث ارتباط ببقية عناصر القصة ومن أهمها الشخصية.

والحدث هو الموضوع الذي تدور حوله القصة، وهو مجموعة من الوقائع الجزئية المترابطة، وهذا الترابط هو الذي يميز العمل القصصي، فأحداث القصة الفنية لها إطار عام يدفعها في تسلسل إلى غاية محددة.[3]

يبقى الحدث هو المحرك والموضوع الذي تدور حوله القصة، باعتبار الحدث كما تمت الإشارة إليه سابقا هو عبارة عن مجموعة من الوقائع التي تتصف بالانتظام والترابط، فيصبح الترابط الصفة المميزة للعمل القصصي، ومن جهة أخرى هناك الجانب الفني لأحداث القصة مما يجعلها تتميز بالتسلسل.

3. 2 مصطلح الوظيفة:

يذهب سعيد يقطين إلى أن الوظيفة هي" العنصر الثابت الذي يُستخرج من أحداث متماثلة ومن القائمين بهذه الأحداث الذين هم أشخاص القصة".[4]

الملاحظ أن سعيد يقطين لا يفصل بين مصطلح الحدث والوظيفة وإنما يرى بأن الوظيفة عنصر ثابت يتم تحديده انطلاقا من الحدث، والأشخاص الذين يقومون بالحدث ضمن القصة.

---

[1]. أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد العربي الأدبي الحديث، ص246

[2]. المرجع نفسه، ص246.

[3]. المرجع نفسه،ص116.

[4]. سعيد يقطين، قال الراوي، 33.

في حين يذهب حميد الحمداني استنادا إلى أفكار فلاديمير بروب أن الوظيفة "هي عمل شخصية ما، وهو محدد من زاوية دلالته داخل جريان الحبكة"[1]، استنادا إلى أفكار فلاديمير بروب وهو الذي أتى بمصطلح الوظيفة يرى حميد الحمداني بأن الوظيفة تكمن في العمل أو الفعل الذي تقوم به الشخصية، فيصبح لهذا الفعل دلالة محددة داخل بناء الحبكة.

ويضيف حميد الحمداني في تعريفه للوظائف بأنها تكمن في "العناصر الثابتة في الحكاية، هي الوظائف التي تقوم بها الشخصيات كيفما كانت هذه الشخصيات، وكيفما كانت الطريقة التي تم بها إنجازها، ولهذا فإن الوظائف هي الأجزاء الأساسية في الحكاية".[2]

الملاحظ أن حميد الحمداني في تعريفه للوظائف يذهب إلى ما ذهب إليه سعيد يقطين، لاعتباره أن الوظائف تمثل العناصر الثابتة في الحكاية، وتمثل الأجزاء الأساسية فيها، كما تكمن الوظائف التي تقوم بها الشخصيات دون مراعاة الطريقة التي تم الانجاز بها.

الوظيفة هي "الوحدة الأساسية وذلك انطلاقا من اعتماد مقياس الثبات والتغير؛ فالجملة ليست أدنى وحدة ممكنة باعتبارها قابلة للتقسيم إلى عناصر ففي جملة (اختطف الغول ابنة الملك) نجد أربعة عناصر (الغول والملك وابنة الملك والاختطاف) ولهذا يمثل الاختطاف وظيفة".[3]

نلمح أن الوظيفة هي الوحدة الأساسية للمادة الحكائية، تقوم على الثبات والتغير، فالجملة ليس أصغر وحدة في النص إذا كانت قابلة للتقسيم، حيث تم توضيح ذلك من خلال المثال المقدم سابقا، حين تم تحديد الوظيفة من خلال الجملة.

جمع الناقد أحمد رحيم الخفاجي مجموعة من المفاهيم للمصطلح الوظيفة عند مجموعة من النقاد العراقيين تكمن في:[4]

1. عمل شخص من الأشخاص محددا باعتبار مدلوله في تطور العقدة.

[1] حميد الحمداني، بنية النص السردي –من منظور النقد الأدبي –ص24.

[2]. المرجع نفسه،ص24

[3]. الصادق بن الناعس قسومة، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)،ص123.

[4]– أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد العربي الأدبي الحديث، ص-246

2. عمل الفاعل معرفا من حيث معناه في سير الحكاية، أي أن الحدث يعتبر وظيفة مادام رهين سلسلة من الأحداث السابقة التي تبرز، ومن الأحداث اللاحقة التي تنتج عنه.

3. العمل الذي تقوم به شخصية ما في القصة، محددا بدلالته على الحادثة المسرودة فيها، أي محددا بسياقات القصة ككل.

4. عمل يقوم به أحد الأشخاص ويؤثر سلبا أو إيجابا على سياق القصة.

نلمح أن المفاهيم التي أوردها الناقد تتفق في أن الوظيفة هي عبارة عن عمل مسند إلى شخصيات القصة على رغم من مكانة الشخصية أو تأثير الوظيفة في سيرورة العمل القصصي، ويكون لهذه الوظيفة ارتباط وتأثير في الوظائف السابقة واللاحقة.

ويذهب الناقد رشيد بن مالك إلى تحديد مفهوم هذا المصطلح انطلاقا من الألسنية "فوظيفة الكلام هي دور الكلام بالنسبة لما هو خارج عن إطاره"[1]، فالناقد يركز على وظيفة الكلام في العملية التواصلية، التي تقوم على تبادل الرسائل بين المتكلمين، كما يشير الناقد إلى الوظيفة التعبيرية والجمالية، كما تعرض الناقد إلى مفهوم مصطلح الوظيفة في السيميائيات السردية، حيث "أطلق فلادمير بروب مصطلح الوظيفة على الوحدات التركيبية التي تبقى ثابتة رغم تنوع الحكايات، والوظيفة هي الفعل الذي تقوم به الشخصية والمحدد من حيث دلالته في تطور الحبكة".[2]

قد ربط الناقد رشيد بن مالك مصطلح الوظيفة بحقل اللسانيات على اعتبار أن الكلام يؤدي مجموعة من الوظائف منه الوظيفة التواصلية والتعبيرية والجمالية، ثم تطرف لمفهوم المصطلح في حقل السيميائيات السردية، فربط هذا المصطلح بفلادمير بروب الذي وظفه من خلال مؤلفه "مرفولوجيا الحكاية" وربطه بالوحدات التركيبية التي تبقى ثابتة في الحكايات المتنوعة، ثم أضاف أن الوظيفة تتمثل في الفعل الذي تقوم به الشخصيات ويكون له دور في تطور دلالة الحبكة.

[1]. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص76.
[2]. المرجع نفسه،ص 77.

3.3 مصطلح الحافز:

من المصطلحات التي لها صلة بمصطلح الوظيفة "مصطلح الحافز أو الدافع أو الباعث أو المحرك كما يطلق عليه العديد من النقاد العرب، ولغرض توحيد الاصطلاحات وجد البحث أن المصطلح الأول هو الأكثر تداولا وانتشارا(....) وهذا المصطلح ليس من اصطلاحات فلاديمير بروب في الأصل بل هو من اصطلاحات الناقد الروسي توماشفسكي وقد استعمله فلاديمير بروب في دراسته".[1]

يمكن القول أن مصطلح الحافز جاء كمرادف لمصطلح الوظيفة، وقد وضع هذا المصطلح توماشفسكي بالرغم من أن فلاديمير بروب كان من السباقين إلى توظيف هذا المصطلح في دراسته، وقد عرف هذا المصطلح تعددا مصطلحيا في النقد العربي منها الدافع والباعث والمحرك ولكن مصطلح الحافز هو الأكثر تداولا وانتشارا في الدراسات النقدية العربية.

يذهب سعيد يقطين إلى أن الحافز هو " أصغر وحدة معنوية في الرواية وهي تقابل الجملة النحوية البسيطة باعتبار أن كل جملة تحتوي وحدة معنوية صغرى أي تحتوي على دافع أي حافز".[2]

يعتبر سعيد يقطين الحافز أنه أصغر وحدة في الرواية وتكون معنوية، يمكن تحديدها من خلال الجملة النحوية، وبالتالي فإن كل وحدة معنوية صغرى إلا وتحمل في مضمونها حافزا.

أورد أحمد رحيم الخفاجي مجموعة من التعاريف لمصطلح الحافز والتحفيز والحافزية، وهذه التعريفات هي:[3]

1. تبريرٌ عام حافز خاص، وهي علاقة طبيعية للمشابهة بين العلامة والشيء المشار إليه أي العلامة اللغوية البسيطة".

2. مبرارات وتفسيرات الفعل من خلال تقديم أسباب دافعة ومقنعة لهذا الفعل وهو يتكون من الحوافز، التي تحفز شخصية في الأدب على أن تقوم بالفعل الذي قام به.

---

[1]. أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد العربي الأدبي الحديث، ،ص254.

[2]. سعيد يقطين، قال الراوي، ص32.

[3]. أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد العربي الأدبي الحديث، ص-255.

3. الأسباب التي تدفع شخوص الحكاية للقيام بأفعال محددة.

4. هو تبرير أي فعل أو رد فعل ضمن الإطار العام للقصة، أي ينبغي أن يكون للتحفيز علاقة شديدة لا تنفصل عن مجموع القصة، بحيث يكون القارئ مهيأ لقبوله.

5. الحوافز هي ما يدفع الشخصيات للقيام بالأفعال وإنشاء علاقات فيما بينهما.

نخلص إلى أن هذه التعريفات التي تتعلق بمصطلح الحافز تتفق بأنه عبارة عن مبرر أو دافع، يرد من خلال إشارات لغوية بسيطة، تقدمه الشخوص عند القيام بفعل ما، حيث يكون هذا الدافع أو المبرر لا يخرج عن الإطار العام للقصة وتكون له صلة لعلاقات الشخصيات فيما بينها، وبوجه عام يجب أن يكون الحافز يخدم المادة الحكائية ولا يغلب عليه الغموض حتى يتقبله القارئ.

ثانيا:التداخل المصطلحي في المدونة النقدية الجزائرية:

1. مصطلح الحدث

المصطلح	الناقد	المدونة النقدية	المقطع النصي	ص
الحدث (**Événemen**)	عبد الملك مرتاض	في نظرية الرواية	"الرواية التاريخية عمدت إلى تحليل **الأحداث** التاريخية بشكل فني بارع".	44
			"يتساءل ميشال زيرافا عن العلاقة بين **الأحداث** الاجتماعية والثقافية التي يؤثرها روائي ما".	47
			"إن كل تلك **الأحداث** المهولة كانت، بلا ريب، وراء نشأة الرواية الجديدة في ثوبها القشيب، وشكلها المثير".	81
		تحليل الخطاب السردي	"المقدمة توميئ إلى وقوع **الحدث** هي ما أطلقنا عليه **المؤشر الحدثي**".	199
			"التقنية الطلائعية التي يصطنعها السارد للإعلان عن **الحدث**".	202
			"ففكرة الانتقام **تمفصل حدثي** أو مؤشر سينتهي إلى إيلاد **حدث** أخر هو الانتقام".	202
			"يصطنع هذا النص السردي في جملة من المواقف تقنية سردية تقوم على مايمكن تسميته **بالتمويه الحدثي**، بحيث تتسرع الشخصيات فتنخدع بإصدار أحكاما حدثية لا تقع أبدا".	208
			"تمكن السارد من اختصار الزمن، واختصار **الحدث**، وتركيز الحيز، أي تكثيف السرد عبر	219

			العناصر كلها".	
		مفاتح	"جعل **الأحداث** لا تقتصر على ما يجري في	45
		لفرفة	الغرفتين".	
		واحدة	"ذلك بأن **الحدث** لو ظل مجتزئا بما يجري في	46
			الغرفة لكان ضربا من اللاحدث".	
			"**الحدث السردي**".	138
			في معظم تحليلاتنا الأخيرة للأعمال السردية؛	138
			تحليل الزمن الذي يشمل في الحقيقة **الحدث**	
			ويغطيه، إذ لا يمكن لهذا **الحدث** أن يزور عن	
			الزمن أو يحيد عنه".	
			"لا توجد **حركية حدثية** إلا بمصاحبة الزمن لها	141
			ودلالته عليها".	
			"عجائبية بعض **الأحداث**".	153
			"إقناع المتلقي بواقعية **الحدث**".	154
			"ومن رتابة حياة الأنا في الغرفة غابت	168
			الأحداث الحقيقية".	
	عبد الحميد	منطق	"يقترح ليفي ستراوس خطوات عملية من أجل	31
	بورايو	السرد	نقل **الأحداث** حسب تتابعها".	
			"" يقوم الفعل بإسناد **الحدث**".	56
			"يتعلق مفهوم الفعل **بالأحداث** السردية".	57
			"زاوية النظر تتعلق بإدراك الشخصية للمواقف	59
			و**الأحداث**".	
			"البحث في مادة القصص يدل على أن	60
			الحدث الواحد يفتح المجال لإمكانية وقوع	

			حدث أخر".	
			"ينتقد كلود برومند بروب على عزله للوظيفة عن الشخصية، فالوظيفة كما يرى لا تتحدد **بالحدث** فقط وإنما بإيجاد علاقة بينها وبين الشخصية التي يستند إليها **الحدث**".	62
			" يمكن أن ينقسم **الحدث** الإرادي أو غير الإرادي إلى ثلاثة أزمنة".	64
			"الإيمان بإمكانية أداء **الحوادث** المروية في متواليات **للأحداث**".	66
			"**الأحداث** الكبرى هي التي تتجمع فيما بينها لتكون **الحدث الرئيسي** في القصة، ويشكل كل **حدث** من **الأحداث** قصة متكاملة".	70
			"تتمثل هذه العلاقة في صدور **الحدث** القصصي كنتيجة **للحدث** الذي يسبقه(...) ثم ينتقل ليعرض **الأحداث**".	71
			"شخوص الرواية تعد طرفا مشاركا في تطوير **حدث** الرواية".	97
			"لا شك أن **للحدث الملحمي** البطولي الذي حققه الرفاق دورا في السمو الروحي الذي يطبع عالم رواية التفكك".	99
			"تدور **أحداث** ريح الجنوب في بيئة قروية ".	102
			"التكنيك الواقعي أفسح المجال أمام التراث الشعبي ليقوم بدوره في تطوير **الحدث**".	103
			"تلعب الشعائر التي تمليها هذه الاعتقادات دورا في تحريك **الحدث**".	107

			"يعتمد على السرد المباشر في تقديم **الحدث**".	110
			"طبيعة علاقة زمن القص بزمن **الأحداث**".	116
			"يتعلق **بالأحداث** الأساسية في الرواية".	122
			"الراوي الشاهد لا يشارك في صنع **الأحداث**".	122
			" السجن والدشرة هما المكانان اللذان تقعان فيهما **أحداث** الرواية".	122
			"الخريطة الجغرافية للمنطقة التي تجري فيها **الأحداث**"	143
			"أدى تعدد مراجع الرواية؛**الحدث الرئيسي** (...) إلى تعدد الأمكنة".	165
			"تخلو رواية رائحة الكلب لجيلالي خلاص من **الحدث القصصي** بمعناه التقليدي، لا تعتني بالترابط في **الأحداث الجزئية** المشكلة **للحدث الرئيسي** في القصة".	165
			"**الحدث الرئيسي** لا يحمل قيمة في حد ذاته".	166
			"الوقائع تحمل دلالات تصب في مجرى دلالات **الحدث الرئيسي**".	168
		البطل الملحمي والبطل الضحية	"تسجيل **الأحداث** التاريخية التي كان لها دور في تحديد القضية الوطنية"	27
			"**الأحداث** المتعلقة بالمعارك التي خاضها المقاومون والثوار".	27
			"البطولة إطار لنسج **الأحداث** القصصية".	41
			"جمهور المستمعين وهو يستمع إلى هذه المغازي يحدث عملية زحزحة **للأحداث** التاريخية".	43

			"ينثر الأحداث المختزلة في المقطع الشعري".	61
			"قصص المغازي يستند بعضها على **أحداث** تاريخية حقيقة تتعرض للتحوير والتنمية، ويعتمد بعضها على **أحداث** خيالية نسجت على نفس المنوال".	61
			"تتوزع الأدوار الفاعلية المساهمة في مسار **أحداث** الحكاية ككل".	93
		القصص الشعبي في منطقة بسكرة	"دوره الأساسي كراوية ومعلق على **أحداث** القصة وشخوصها".	44
			"يندمج المستمعون في عالم القصة فينفعلون مع **الأحداث**".	50
			"تصدر عن هذه الروايات دورا أساسيا في سرد **الحوادث** التي تمتزج بالخوارق".	71
			"بناء **الأحداث** بشكل يسمح بإبراز العمل البطولي".	75
			"انتقاء **الأحداث** التي تخدم العمل البطولي في الغزوة".	75
			"نعود إلى القصة المدونة فنجد أن **الأحداث** تتابع فيها بعد الافتتاحية".	79
			"قد توسعت الرواية في عرض **الأحداث** ".	83
			"الراوي الناظم استغل **الحدث** البسيط ليجعل منه حدثا مركبا".	83
			"العنصر التاريخي من قصص البطولة إطار لنسج **الأحداث** القصصية".	93

			"**الحدث الرئيسي** يقوم بعمل اختزالي للقصة الأصلية".	121
			"تركز الرواية على **الحدث** في حد ذاته ولا تمثل الشخصية بالنسبة لها إلا أداة يتحقق من خلالها **الحدث**".	125
			"القصة تعمق الإحساس بالتأزم، ولتدفع ب**الأحداث** نحو الحد الأقصى من الاضطراب".	137
		المسار السردي وتنظيم المحتوى	"الوساطة تعمل هذه الوظيفة على إدخال البطل إلى مسرح **الأحداث**".	33
			"انقسمت تدخلات العالم البشري وتوجهيه **للأحداث** والمصائر إلى نوعين: نتائج إيجابية ومرضية وأخرى سلبية وغير مرضية".	46
			"المعرفة الحقيقة التي تستمد من **أحداث** خيالية، حيث يتقمص دور المخرف".	89
			"فتح هذا الاكتشاف عالما جديدا من **الأحداث** حيث إثرها تزوج السلطان والأمير بابنتي الصياد".	118
			"مكافأة العفريت للصياد منحت في مستوى التحول المنطقي **للأحداث**".	129
		الكشف عن المعنى في النص السردي	"هذا النمط من الزمنية لا يحيل أبدا إلى **الأحداث** المروية، إنه يتعرض فقط للعلاقة : متلفظ / متلقي".	158
			"تحيل **الأحداث** القصصية المروية إلى الماضي".	169
			"الجزء الأخير والختامي من هذه **الأحداث** في	171

			الواقع من وجهة نظر سيميائية".	
			"وقوع الفعل يشارك في نمو **الحدث القصصي** العام في اتجاه اكتماله".	174
			"إن **الأحداث** التي تبدو جوهرية من وجهة نظر المتلقي على الأقل لا تؤدي بالضرورة إلى ردي النص القصصي".	11
			"هناك **أحداث** عرضية تم التركيز عليها	11
	سعيد بوطاجين	شعرية السرد	بالاعتماد على المتغيرات الأسلوبية ووجهات النظر".	
			"خدمة **حدث** واحد تتأصل قيمته من خلال إعادة صياغته".	16
			"**الحدث** هو تركيز قيمي بالدرجة الأولى وليس تركيز موضوعي".	18
			"تباين الشخصيات ورؤيتها **للحدث**".	18
			"بطاقات دلالية جديدة تسهم في الإحاطة **بالحدث**".	20
			"**الأحداث** المتشابهة نسبيا".	38
			"**الأحداث الثانوية** التي لا تضيف شيئا للحكاية".	38
			"إن تجميع **الأحداث** المتماثلة دلاليا يكمن في التخلص من التواتر الحدثي".	39
			"**الحدث** الفرضي اللاحق"	39
			"تبيان النسق المطرد **للأحداث** والحركات ذات الصبغة التخطيطية".	46
			"تجاوز **الأحداث العرضية** المبنية على حوافز".	46

			"**الأحداث المسترجعة** لا تؤثر على الصيغة".	92
			"التركيز على **الأحداث** والحركات المتعاقبة".	105
			"هناك إلغاء كليا للفاصلين الزماني والمكاني اللذين يحولان دون اقتراب الراوي من **الأحداث**".	109
			"**الأحداث** تزامنت مع القص".	110
			"كان التركيز على **الأحداث الصغرى** باللجوء إلى تجميع الأفعال".	113
			"**الأحداث الصغرى** المشمولة في السرد الأني".	113
			"العوامل هي الكائنات والأشياء التي تسهم في **الحدث** بأية صفة كانت".	117
			"فبعد أن تعرض **الأحداث** والصور معا تسند السرد للكاتب".	57
			"يمكننا حصر الوقائع و**الأحداث** التي كان عزوز أحد أطرافها في جملة واحدة: عزوز يريد الاستلاء على الأراضي".	79
		الاشتغال العاملي	"هذه التصورات هي مرآة لممثلين غائبين لكنهم يؤثرون بشكل غير مباشر في توجيه **الأحداث** إلى غائيتها".	112
			"(...) موقفه من تداخل **الأحداث** التي لم يكن القائد طرفا محولا لمجراها ولا فاعلا حقيقيا"	137
			"الدخول إلى الحكاية والمشاركة في تقديم **الأحداث** بشكل مختلف".	140

من خلال الوقوف على مصطلح (الحدث) من خلال المدونة النقدية الجزائرية، فقد عمد الناقد عبد الملك مرتاض إلى توظيف مصطلح (الحدث) في دراسته "في نظرية الرواية" وهذا يظهر في كل من مقطع ص44-47-81، كما عمد الناقد إلى توظيف مصطلح الحدث في دراسته الموسومة "بتحليل الخطاب السردي"؛ وهذا يتجلى في مقطع ص199-202-219، إضافة إلى توظيف مصطلح المؤشر الحدثي وهذا من خلال مقطع ص199، ومصطلح التمفصل الحدثي وهذا من خلال مقطع ص202، إضافة إلى توظيف مصطلح التمويه الحدثي وهذا في مقطع ص208.

تم توظيف مصطلح (الحدث) في دراسة "مفتاح لغرفة واحدة" وذلك من خلال مقطع ص46,45، حيث تقترن حركة الحدث بالزمن ويتجلى من خلال مقطع ص138، إضافة إلى توظيف مصطلح (حركية حديثة) والتي ترتبط بالحدث ويتجلى هذا من خلال مقطع ص 141، ويشير الناقد من جهة إلى عجائبية الحدث في ص153 ،ومن جانب أخر إقناع المتلقي بواقعيتها في ص154.

لقد عمد الناقد عبد الحميد بورايو في دراسته الموسومة "منطق السرد" بتوظيف مصطلح الحدث في مقطع ص31 استنادا إلى أفكار ليفي ستراوس ونجده في كل مقطع ص57,56 يجمع بين مصطلح الحدث والفعل وفي مقطع ص59 يجمع بين مصطلح الأحداث والمواقف.

يعمد الناقد من خلال مقطع ص62 إلى عرض انتقاد كلود برموند لفلاديمير بروب عن فصله بين الشخصية والوظيفة، ويرى بأن الحدث لا يتحقق إلا من خلال إيجاد علاقة بينه وبين الشخصية، فما نلمحه هو الجمع بين مصطلح الحدث والوظيفة عند كلود برموند، وقد عمد الناقد من خلال مقطع ص66 إلى جمع مصطلح الحدث (حوادث وأحداث) دون تميز بينها.

يذهب الناقد إلى أن الحدث الرئيسي يتكون من الأحداث الكبرى التي تساهم في بناء قصة متكاملة وهذا من خلال ص 70، كما تطرق الناقد إلى توظيف مصطلح (الحدث الملحمي) بربطه بالبطولة في مقطع ص99، وقد جمع الناقد مصطلح الحدث على الأحداث.

الملاحظ أن التداخل المصطلحي ليس عند العرب فقط فما لمحناه من عرض كلود برموند هو الجمع بين المصطلحات دون تميز بينها.

ولقد تكرر مصطلح الحدث عند الناقد في كل مقطع ص 103 إلى غاية ص165، وقد وظف مصطلح الحدث الرئيسي في ص 165، ووظف مصطلح الأحداث الجزئية كمقابل لمصطلح الحدث الرئيسي في ص 166 وفي نفس الصدد نجده يوظف مصطلح الحدث في دراسته "البطل الملحمي والبطل الضحية" من خلال مقاطع ص(27-41-43-61-93) ويجمعه على (الأحداث).

أما في دراسة "القصص الشعبي في منطقة بسكرة" فقد عمد أيضا الناقد إلى استخدام مصطلح الأحداث في المقاطع 44-50-75-79-83-93 وأيضا الحوادث في ص 71،واستخدم مصطلح الحدث الرئيسي في مقطع ص 121.

ومن خلال دراسته "المسار السردي والتنظيم محتوى" فقد استخدم مصطلح الأحداث في مقاطع ص 46،33 .

وقد عمد إلى استخدام مصطلح الحدث في دراسته "الكشف عن المعني في النص السردي" في مقاطع ص 89-118-129-169 ويجمع بين مصطلح الفعل والحدث في مقطع ص 174.

ونجد الناقد سعيد بوطاجين في دراسة "شعرية السرد" عمد إلى استخدام مصطلح الحدث في كل مقاطع ص 16-18-20-38 وجمعه على الأحداث في مقطع ص11،39،46، 105 واستخدم مصطلح الأحداث الثانوية ص38 ،واستخدم مصطلح الأحداث العرضية في مقطع ص46، واستخدم مصطلح الأحداث المسترجعة في مقطع ص92، واستخدم مصطلح الأحداث الصغرى في مقطع ص113.

وفي دراسة "الاشتغال العاملي" نجده أيضا عمد إلى استخدام مصطلح الحدث في مقطع ص57 وجمعه على الأحداث ص112-137-140.

نخلص أن مصطلح الحدث عرف تداخلا مع مصطلح الفعل والوظيفة والدور هذا من جهة ومن جهة أخرى عرفت المدونة النقدية الجزائرية العديد المصطلحات المركبة التي تندرج ضمن مصطلح الحدث منها:" المؤشر الحدثي، تمفصل حدثي، تمويه حدثي،حركية حدثية، الحدث السردي،الحدث القصصي، الحدث الرئيسي، الحدث الملحمي، الأحداث الثانوية، الأحداث الجزئية، الأحداث الصغرى، الأحداث العرضية، الأحداث المسترجعة"، ونلمح أن هناك مصطلحات متداخلة لا بد من

الاتفاق عليها للخروج من التعددية المصطلحية مثل" الأحداث الثانوية، الأحداث الجزئية، الأحداث الصغرى".

2. مصطلح الفعل:

المصطلح	الناقد	المدونة	المقطع النصي	ص
الفعل)Acte(	عبد الحميد بورايو	منطق السرد	"فرق بروب بين **أفعال** الشخوص(الوظائف) من جهة، والشخوص الذين يقومون بهذه **الأفعال**".	27
			"علاقة ذات طبيعة ثانوية ترتبط بالظروف التي يقع فيها **الفعل** حيث هناك إرادة الاعتراض على الفعل".	40
			" يقوم **الفعل** بإسناد الحدث".	56
		البطل الملحمي والبطل الضحية	"يتعلق مفهوم **الفعل** بالأحداث السردية".	57
			" تحليل القصة من خلال تحديد **الأفعال** من وجهة نظر الشخصية الرئيسية".	86
			"يتوالى السير الخطي **للأفعال** (الأحداث الأساسية أو الوظائف) مابين بداية القصة ونهايتها".	86
			"تحقيق مشروع الشخصية الرئيسية ينتج عنه **فعل** الصراع الذي يمثل أساس **الفعل القصصي**".	88
			"تحقق **الفعل البطولي** النموذجي بخصوصيته وشموليته".	94
			"إن الهدف من **الفعل البطولي** التاريخي كان حماية الأرض".	189

40	"التضحية ضرورية لتعطي **للفعل الملحمي** سموه".	القصص الشعبي في منطقة بسكرة	المسارالسردي وتنظيم المحتوى	
46	"الأساطير حيز **للفعل البطولي** ".			
62	"نجد إسناد **الفعل البطولي** يقع دائما لصالح عدد محدود من الشخصيات".			
82	"الأدوار الغرضية(...) مجمل الحكاية: **الأفعال** والشخوص من خلال نظرة واحدة شاملة".			
83	"استخراج الأدوار الغرضية يضمن تميز علاقة الأفعال بالشخصيات".			
83	"تحقق سيرورة الفعل القصصي".			
89	"كل طرف مشارك في **الفعل**".			
91	" التركيز على **الفعل الملحمي** الإنجازي للبطل".			
92	" من وجهة نظر المرسل اتجاه أطراف **الفعل القصصي**".			
103	"البطلة هنا لا تكون هي المبادرة والمقررة **للفعل البطولي** كما يحدث في الحكايات الخرافية".			
113	"الاختبارات هي التي تساهم في تشكل **الفعل البطولي الملحمي**".			
68	"صورت الأساطير **الفعل البطولي** الذي طمح الإنسان من خلاله إلى الحصول على خصائص إلهية تمكنه من السيطرة على الكون".			
92	" التضحية تعطي **للفعل الملحمي** سموه".			
98	"تعميق إحساس المستمع **بالفعل البطولي**			

			النموذجي".	
			"جاء **الفعل الخارق** في المرحلة الأولى معجزة يحققها الله في الوقت المناسب".	118
			"تضمر الشخصية **الفعل البطولي** وتبتعد عن إثارة الانفعالات".	125
			"يعزم البطل على **الفعل** بمحض إرادته".	138
			"القدرة على **الفعل** أو معرفة **الفعل** اللذين يحملان طابعا اجتماعيا عاما".	52
			"مثل **فعل** رواية الحكاية نقطة الارتكاز المحورية التي استندت عليها المواجهة بين البطلة الضحية والسلطان".	64
			"تم استعمال الأشكال الثقافية كموضوعات مبادلة، وتفضيل للواجب كموضوع قيمة يحكم **الفعل** القصصي المحسن لمصائر الشخوص".	67
	سعيد بوطاجين	شعرية السرد	"وجهة نظر الشخصية المشاركة في **الفعل**".	69
			"قراءة ذاتية للحدث لا يمكن الاحتكام إليها لمعرفة **الأفعال** العينية".	18
			"انتقال الشخصيتين من **الفعل** إلى التنفيذ".	18
			"شخصية مسعودة التي تتبوأ **الفعل السردي**".	41
			"نحصل على **الفعل** والعوامل والظروف، ويعبر **الفعل** عن الحدث كما نلحظ في الفعل ضرب".	45
	رشيد بن مالك	مقدمة في السيميائيات	"تتجسد الكفاءة من منظور غريماس في جوانبها معرفة **الفعل**، التي تجعل حدوث الفعل ممكن".	17

		السردي	"معرفة الفعل تتشكل هذه القيمة المتقدمة على **الفعل** من تراكم الأفعال والتجارب العديدة التي يكتسبها الفاعل على مدار المحور الزمني".	19
			"يتمفصل هذا **الفعل** إلى كفاءة وأداء ويحيل على الإيعاز الذي يأخذ أشكالا مختلفة".	22
			"تشكل الارادة المحددة لمجرى **الفعل** طرف البداية، تظهر المواجهة في محور الرغبة".	35
			"هذه الكفاءة تمثل مسلمة تطرح إشكالا بخصوص جهة /**الفعل**/ذلك التفوق في الميدان مرهون سلفا بالرغبة في **الفعل** التي يقوم على أساسها أي تحر في إطار برنامج سردي".	90

عمد الناقد عبد الحميد بورايو من خلال دراسته "منطق السرد " إلى توظيف مصطلح (الفعل) وجمع بينه وبين مصطلح الوظيفة انطلاقا من أفكار فلاديمير بروب في مقطع ص27، ومن جانب آخر جمع بين مصطلح الفعل والحدث في مقطع ص56-57-86.

ونجد الناقد من خلال دراسته "البطل الملحمي و البطل الضحية" يعمد إلى استخدام مصطلح الفعل القصصي والفعل البطولي في مقطع ص46-62-82-83-89 وهناك مصطلح الفعل الملحمي في مقطع ص83، وقد جمع الناقد بين مصطلح الدور والفعل في مقطع ص92-103.

وفي دراسة الموسومة "بالقصص الشعبي في منطقة بسكرة" عمد الناقد إلى استخدام مصطلح الفعل الملحمي في مقطع ص68، ومصطلح الفعل البطولي في مقطع ص92-118، والفعل الخارق في ص98، إضافة إلى مصطلح الفعل ص125-138.

ونجد الناقد سعيد بوطاجين هو الآخر عمد إلى استخدام مصطلح الفعل من خلال دراسة التطبيقية "شعرية السرد" ويتمظهر في مقطع ص18، ويربط مصطلح الفعل بالكفاءة من منظور غريماس في مقطع ص41.

عمد الناقد رشيد بن مالك من خلال دراسة "مقدمة في سيميائية السردية" إلى استخدام مصطلح الفعل في كلٍ من مقطع ص17-19-22-35-90.

يمكن القول من خلال الوقوف على مصطلح الفعل كمصطلح غربي في المدونة النقدية الجزائرية، نلمح بأن النقاد الذين وظفوا هذا المصطلح ذات توجه سيميائي، وأصبح مصطلحا مركبا، وهذا من خلال المصطلحات الأتية: "الفعل السردي،الفعل القصصي، الفعل الملحمي، الفعل البطولي"

وهل يمكن القول أن مصطلح "الحدث السردي والفعل السردي" ومصطلح" الحدث القصصي والفعل القصصي" متدخلان لابد من الفصل فيهما"؟

3. مصطلح الوظيفة:

المصطلح	الناقد	المدونة	المقطع النصي	ص
الوظيفة)Fonction(	عبد الحميد بورايو	منطق السرد	"قام آلان دندس بإعادة النظر في مسألة تحديد مفهوم **الوظيفة** مستعينا بالنموذج الذي اقترحه كينت بيك لتحليل الوحدات البنائية للسلوك البشري".	24
			"ينتقد كلود برموند بروب على عزله **للوظيفة** عن الشخصية، **فالوظيفة** كما يرى لا تتحدد بالحدث فقط وإنما بإيجاد علاقة بينها وبين الشخصية التي يستند إليها الحدث".	44
		البطل الملحمي والبطل الضحية	"نقصد **بالوظيفة** فعل الشخصية منظور إليه من خلال دلالته على تطوير الحبكة القصصية".	82
			"سوف نعين كل **وظيفة** عن طريق مراعاة وجهة نظر البطل كما فعل فلاديمير بروب".	82
			"**وظيفة** فعل ما لا يمكن أن تتحدد إلا بالنظر	

			للشخصية المستفيدة".	83
			"تحقيق **الوظيفة** وإنجاز مسار وظيفة ما موسوم بلحظتي التضاد ونهاية التضاد".	
			"**الوظائف** تشكل الموقف الافتتاحي والموقف الختامي في الحكايات".	83
			"يتم تحديد **الوظائف** بناء على نتائجها من حيث تطور حبكة القصة".	83
			"تتحقق **الوظيفة** حسب النمط الفرعي المسمى عند بروب الزواج المجدد".	83
			"مهمة تندرج ضمن المجموعات **الوظيفية** المكونة للاختبارات الثلاث: التأهيلي والرئيسي والتمجيدي".	113
				113
		المسار السردي وتنظيم المحتوى	"تمثل **الوظيفة** الوحدة المعنوية البسيطة التي يتشكل منها المقطع ونعني بها فعل شخصية قد حدد من وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة".	23
			"ينطبق مفهوم **الوظيفة** على فعل الشخصية الذي يأخذ مجراه ضمن سيرورة القصة".	25
			"تنتهي الحكاية **بوظيفة** الزواج، السردي وهي **الوظيفة** الختامفي سلسلة الوظائف التي تشكل المسار السردي للحكاية".	41
			" **الوظيفة** الختامية في سلسلة الوظائف التي تشكل المسار السردي للحكاية".	46
			"الوساطة تعمل هذه **الوظيفة** على إدخال	51

			البطل إلى مسرح الأحداث(...) إنها **الوظيفة** التي تدشن التحولات الرئيسية ذات الطابع الإيجابي".	
			"تتضح **الوظيفة** التي تلعبه رواية حكاية صاحب الزرع ضمن الحكاية الإطار قصة الملك شهريار".	191
			"**وظيفة** الافتقار التي اعتبرناها مثيرة للاضطراب في هذا المقطع تعلقت بما شاهده الحضور في المجلس من سلوكات شاذة".	191
			"شخصيات ذات أهمية ثانوية تنحصر **وظيفتها** في التأويل والعرض".	29
		الكشف عن المعنى في النص السردي	"إن الدراسة الاستقصائية التي قام بها بروب قادته إلى الإقرار بأن عدد **الوظائف** التي تتحكم في الحكايات الروسية تبلغ إحدى وثلاثين،وهذه **الوظائف** تخضع لنظام ثابت، ويرى بروب أن تحديد **الوظيفة** يكون بمثابة المحصلة لاعتبارية أساسين،أولهما تحديد **الوظيفة** انطلاقا".	30
			"إن دلالة أية **وظيفة** معطاة ينبغي أن تستمد من تطور الحبكة".	30
			"تعرف **الوظيفة** من المنظور البروبي بـ فعل الشخصية المحدد من حيث دلالته في تطور الحبكة".	33

من خلال وقوفنا على الدراسات النقدية التي قدمها عبدالحميد بورايو المتشبع بالفكر السيميائي لمحنا توظيفه لمصطلح الوظيفة ،فمن خلال دراسته"منطق السرد" فقد أستند إلى أراء آلاندندس ،وكلود بريوند فقد قام هذا الأخير بانتقاد فلاديمير بروب من خلال عزله للوظيفة عن الشخصية وهذا يتجلى من خلال المقطع ص24-44.

أما من خلال دراسته "البطل الملحمي والبطل الضحية" نجده يعطي مفهوما لمصطلح الوظيفة فهو يرى بأنها فعل الشخصية الذي يساهم في تطور بناء حبكة العمل القصصي وهذا يتجلى من خلال مقطع ص82، وتحدد الوظيفة عند الناقد انطلاقا من التقسيمات التي وضعها فلادمير بروب والتي تتمثل في موقف البطل ،ولحظة التضاد ونهاية التضاد، والموقف الافتتاحي والموقف الختامي وهذا يتجلى من خلال مقاطع ص83.

ونجده أيضا يعمد إلى توظيف مصطلح الوظيفة من خلال دراسته "المسار السردي وتنظيم المحتوى" فهو يرى من خلال مقطع ص23 بأن مصطلح الوظيفة "هو الوحدة المعنوية البسيطة التي يتشكل منها المقطع[1]"

ويؤكد من جانب آخر على المفهوم السابق على اعتبار "الوظيفة فعل الشخصية الذي يساهم في سيرورة الحبكة"[2]، وقد وظف هذا المفهوم في مقاطع ص46-191، ونجده يجمع بين مصطلح الحدث والوظيفة في مقطع ص51.

ومن خلال دراسة "الكشف عن المعنى" يربط مصطلح الوظيفة بالشخصية في مقطع ص29 ، ويحدد الناقد عدد الوظائف انطلاقا من الدراسة الاستقصائية التي قام بها فلادمير بروب واحد وثلاثون وظيفة من خلال مقطع ص30، ونفس المقطع يؤكد دور الوظيفة في تطور الحبكة ودور مفهوم الوظيفة عند فلادمير بروب كما تم عرضه سابقا فعل الشخصية المحدد من حيث دلالته في تطور الحبكة.

[1] عبدالحميد بورايو ، المسار السردي وتنظيم المحتوى ص23

[2] فلادمير بروب، مرفولجيا الحكاية الخرافية، ،ص155

4. مصطلح الحافز:

المصطلح	الناقد	المدونة النقدية	المقطع النصي	ص
الحافز (La motivation)	عبد الحميد بورايو	الكشف عن المعنى في النص السردي	"نقصد بمكونات الحكاية نظام تتابع اللبنات المشكلة للحكايات(**الحوافز**)، المقاطع، الأنماط وخصائصها".	32
			"تمثل **الحوافز** صور الأفعال –(actions clichés)".	6
			"الأكاديمي الروسي فسلوفسكي والألماني فون دير هما وحدهما اللذان حاولا أن يضعا **الحوافز** في مقابل الموضوع".	56
			"إن العلم التقليدي فسر دائما **الحافز** والموضوع باعتبارهما وحدات سردية".	56
			"الحدود الفاصلة بين الموضوعات و**الحوافز** للتغير".	57
			"اختزال تحليل الموضوعات أو (الحوافز) إلى بحث عن نموذج الفكر الميثولوجي".	58
			"اعتبار **الحوافز** كموضوعات صغرى، والنظر للموضوعات المعقدة على أنها تضام لهذه **الحوافز**".	66
			"تظهر **الحوافز** عند فلادمير بروب كمجرد تنوعات للوظائف".	67
			"انعكاس **الحافز**: أي إضافة **حافز** جديد يحتوي على فعل معاكس أو على فعل موجه بشكل عكسي".	69

		المسار السردي وتنظيم المحتوى	"تصنيف **الحوافز** حسب التسلسل المنطقي"	15
			"يستكمل حصر **الحوافز** والتحليل النصي والسياقي باستخراج نسقي الشخوص والهيئات السردية".	16
			"لكل قصة معنى؛ من حيث هي أولا منتجة لقضية تتطور وتؤدى من خلال وحدات توزيعية سنسميها وظائف، وثانيا من حيث كونها تمثل استثمارا لعدد من الدلالات المنتمية لنسق مرجعي ومتجسد عن طريق **الحوافز**".	23
			"نلاحظ تشابها في ترتيب هذه الوظائف، وفي **الحوافز** المجسدة لها ".	178
	سعيد بوطاجين	الاشتغال العاملي	"**الحافز** ليس مجرد تجمعات سكانية، إنها علاقات وقيم تجلت في ألفاظ مثل الرتابة ، الخصاصة، العذاب..".	37
			"اعتبار أكتوبر **حافزا** خارجي، وعادة ما تكون هذه الخانة مشكلة من حوافز داخلية توجه حركة الذات".	52
			" حالة الثبات ولا توازن بمثابة **حافز** أولي يدفع الذات للبحث عن النقيض، يمثل **الحافز** الثاني رجل المحطة".	66
			"**الحوافز** تحدد فعل الذات، مع العلم أن	73

			كلمة حافز ليس لها معنى نفسي استنبتاطي".	
			"الالتحاق بالزاوية هي **الحافز** المركزي الذي حث الذات على الانفصال عن القرية".	74
			"تصبح الأغنية جزءا من المعارضة و**حافزا** جديدا يحرر الذاتين من ارتباطهما السابق".	104
			"إن **الحوافز** الذاتية التي تعكسها بعض الجمل سرعان ما تختفي مانحة اتساعا أكبر لدلالة الرغبة، خاصة عند الانتقال إلى الأفعال التأويلية، إذ يعد هذا الانتقال تعرية حقيقية لمواقف الذات و**الحوافز** الغائبة المهيمنة".	128
			"في هذا المقام إضمار **للحوافز** الحقيقية المنتجة للذات ولموضوع السعي في آن واحد".	143

من المصطلحات التي جاءت متداخلة مع مصطلح الوظيفة –مصطلح الحافز– فقد عرف هذا الأخير استعمالا من طرف النقاد الجزائريين ،ومن خلال وقوفنا عند الناقد عبد الحميد بورايو من خلال دراسة "الكشف عن المعنى" فقد عمد إلى استخدام هذا المصطلح واعتبار الحوافز إحدى مكونات الحكاية إضافة إلى المقاطع والأنماط، وهذا ما يتجسد في مقطع ص32.

ويرى أن الحوافز هي صورة للأفعال من خلال مقطع ص56 وقد عرض الناقد في مقطع ص56 إلى العمل كل من الروسي سلوفسكي والألماني فون في وضع الحافز مقابل للموضوع ، في حين أن العلم التقليدي جعل من الحافز و الموضوع وحدات سردية، في حين الناقد جعل من الحافز مرادفا للموضوع وهذا في مقطع ص57-58، وجعل من الحوافز موضوعات صغرى تضاف إلى الموضوعات المعقدة وهذا من خلال مقطع ص67، ويعرض ما ذهب إليه فلادمير بروب في اعتبار الحوافز مجرد تنوع للوظائف .

ومن خلال الوقوف على دراسة "المسار السردي وتنظيم المحتوى" نجده يوظف مصطلح الحافز في مقطع ص15-16 ويجمعها على الحوافز، ويرى الناقد أن الحوافز تتجسد من خلال الدلالة والوظائف تتجسد من خلال الوحدات التوزيعية التي تنتج قضية ما، وهذا يظهر من خلال مقطع ص23 ونجده يجمع بين الوظائف والحوافز في مقطع ص178.

ومن خلال وقوفنا عند الناقد سعيد بوطاجين من خلال دراسة "الاشتغال العاملي " فإن الناقد عمد إلى استخدام مصطلح الحافز من خلال مقاطع ص66-73-74-128-143، ويرى الناقد من خلال مقطع ص37 أن الحافز قد يتجسد من خلال ألفاظ مثل الرتابة والعذاب، وقد يتجسد الحافز من خلال فعل الذات وهذا من خلال مقطع ص52.

نخلص أن مصطلح الحدث على اعتباره إحدى مكونات البنية السردية يتداخل مع مصطلحات أخرى، وهذا لا يقتصر على النقد العربي بل حتى النقد الغربي، فمصطلح الفعل الذي جاء به كلود بريمون، ومصطلح الوظيفة لفلادمير بروب انطلاقا من التحليل الوظائفي للنص الحكائي، ومصطلح الحافز لشموشفسكي، بالرغم من اللبس الواقع بين هذه المصطلحات خاصة مصطلح الوظيفة الذي يتداخل مع وظيفة اللغة المتمثلة في (الوظيفة الشعرية، والوظيفة الانفعالية، ...)، ومن جانب أخر هناك مصطلح الحافز، أو ما اصطلح عليه بالدافع الذي يعدُ أصغر وحدة معنوية في الرواية وهو يقابل الجملة، ويعتمد في التحليل اللغوي، فكيف يمكن أن نوظف مصطلح الحافز في التحليل السردي، وهو مرتبط بالوحدات المكونة للنص ألا وهي الجملة؟

ثالثا: مصطلح الشخصية . بين التموقع والتعدد.

تعد الشخصية من أهم مكونات البنية في النص السردي، كغيرها من المكونات الأخرى كالحدث والزمان، وقد عرف مصطلح الشخصية اهتماما من طرف النقاد، وقد عرف هذا المصطلح اختلافا في الوضع والمفهوم، والمتتبع لهذا المصطلح سيتضح له هذا التداخل جليا، حيث نحاول أن نقف عند المفاهيم التي وضعت له ونحاول تحديد موضع الاختلاف.

1. مصطلح الشخصية في المعاجم المتخصصة:

1. 1. مصطلح الشخصية:

يحمل مصطلح الشخصية عند سعيد علوش العديد من المعاني:[1]

1. تستعمل (الشخصية) في الأدب الروائي؛ إلا أن المصطلح أخذ يختفي ليحل محله (الفاعل) أو(الممثل) لدقتها السيميائية.

2. والشخصية الروائية فكرة من الأفكار الحوارية التي تدخل في تعارض دائم مع الشخصيات الرئيسية أو الثانوية.

3. الشخصية تمثيلية لحالة ما أو وضعية ما.

الملاحظ أن مصطلح الشخصية عند سعيد علوش حمل العديد من المفاهيم، حيث يرى أن هذا المصطلح ارتبط استعماله بالأدب الروائي، ولكن تراجع هذا الاستعمال مع المنهج السيميائي ليحل محله مصطلح الفاعل أو الممثل، ومن جانب أخر يرى أن مصطلح الشخصية الروائية هي فكرة من أفكار الحوارية، لكنها من جانب أخر تتعارض مع الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية، ويضيف سعيد علوش أن مصطلح الشخصية هو عبارة عن تمثيل لحالة أو وضعية ما.

وورد في معاجم أخرى كمعجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب:

. الشخصيبة هي أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين التي تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية.[1]

[1]. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص125.

. الشخصية :هي خصيصة أو صفة أو طابع في مسرحية، خلق المعنى الشائع هو مجمل السمات والملامح التي تشكل طبيعة الشخص أو كائن حي، وهي تشير ألى الصفات الخلقية والمعايير والمبادئ الأخلاقية، فيما يتعلق بشخص تمثله قصة أو رواية أو مسرحية . في القرنين السابع والثامن عشر. صورة خاطفة أو تحليلا وصفيا لفضيلة معينة أو رذيلة معينة كما تتمثل في شخص وهو ما نسميه اليوم على الأغلب صورة لطباع الشخصية.[2]

الملاحظ أن الشخصية في العمل الحكائي تتجسد من خلال أفراد من نسج خيال المبدع أو مستمدة من الواقع، حيث تدور حولهم الأحداث، إضافة إلى اعتبارها جملة من الصفات والخصائص التي تشكل طبيعة الشخص .

وتعد أيضا "كل مشارك في أحداث الحكاية سلبا أو إيجابا، أما من لايشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات بل يكون جزءا من الوصف، الشخصية عنصر مصنوع مخترع ككل عناصر الحكاية فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ويصور أفعالها وينقل أفكارها وأقوالها".[3]

نلمح أن الشخصية بمثابة مشارك في الأحداث التي تحتويها الحكاية سواء أكانت مشاركة ايجابية أم غير ذلك، في حين تصبح الشخصية عنصراً من الوصف عندما لا تقوم بدور معين، وبهذا عدت الشخصية عنصر من عناصر البنية السردية حيث تتجسد من خلال الأقوال والأفعال والأفكار التي تصورها.

ورد في معجم السرديات أن الشخصية تمثل "عمود الحكاية الفقري (...) وتعد في القصص التخيلي كائنا ورقيا متخيلا ولكونها مجرد دور أو فاعل، وهي نظام ينشئه النص تدريجيا لكنها لا تعدم في بداية ظهورها هوية عامة، فهي في البداية شكل أو بنية عامة وكلما أضيف إليها خصائص أصبحت معقدة غنية مرغبة من دون أن تفقد هويتها الأصلية".[4]

---

[1]. مجدي وهيب، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،ص117.

[2]. محمد عناني، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة،ص211.

[3]. لطيف الزيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية،ص114.

[4]. محمد قاضي وأخرون، معجم السرديات،ص271.

إضافة إلى اعتبار الشخصية عنصراً من عناصر المشكلة للبنية السردية فهي أساس الحكاية وعمودها الفقري، وتعد كائنا ورقا في القصص التخيلية حيث أنها تنشأ من النص، وكلما كانت لها خصائص جديدة في إثراء عقدة الحدث.

. الشخصية الرئيسية: هي التي تقوم بالفعل وتدفعه إلى الأمام في الدراما والرواية أو أي أعمال أدبية أخرى، وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسية بطل العمل دائما ولكنها دائما هي الشخصية المحورية، وقد يكون منافسا أو خصما لهذه الشخصية.[1]

تعد الشخصية الرئيسية بمثابة محرك للأحداث، وهذا لا يعني أن الشخصية الرئيسة تمثل البطل، ويمكن اعتبار الشخصية الرئيسة هي التي " يدور عليها محور الرواية أو المسرحية وليس شرطا أن يكون بطل العمل الأدبي، وإنما يشترط أن تقود العمل الأدبي وتحركه بشكل لولبي تظهر فيه، وقد يكون البطل في العمل مؤديا دورا غير محوري، بينما شخصية ثانوية، وقد تكون الشخصية الرئيسية تابعا للبطل أو خصما له".[2]

. الشخصية المسطحة: لا تتطور ولاهي مكتملة وتفتقد التركيب ولا تدهش القارئ بما تقوله أو تفعله، ويمكن الإشارة إليها كنمط ثابت أو كاريكاتير.[3]

لا تزيد في العمل الأدبي عن كونها اسما أو سمة لا أهمية لها ولا تتطور في أدائها ولا يكون لها دور مهم يثير القارئ.[4]

الملاحظ أن مصطلح الشخصية المسطحة يطلق على الشخصية التي تفتقر إلى الاكتمال والتطور، حيث لا يكون لها تأثير على القارئ، وليس لها أهمية في تطور سيرورة أحداث العمل الأدبي، ويمكن أن يطلق هذا المصطلح على الشخصية الكاليكاتورية..

. الشخصية النمطية: وتسمى الشخصية الجاهزة لا تكون أساسية في العمل الأدبي، ولكنها معروفة بنمط معين، وجاهزة لأداء دورها المعين[1].

---

[1]. ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص212.

[2]. محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب،دار الكتب العلمية، بيروت، ص1999،1،ص547.

[3]– ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص212.

[4]. محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب،ص 547

تشير الشخصية النمطية إلى نمط واحد، فتعرف به وتكون متأهبة للقيام به، حيث أنها ليس شخصية أساسية في العمل الحكائي.

. الشخصية الراكدة:(المتحجرة) شخصية تتغير قليلا أو لا تتغير على الإطلاق أثناء تقدم العمل.[2]

يمكن القول أن مصطلح الشخصية الراكدة أو المتحجرة، فلا يصدر منها أي تأثير أو تغيير ضمن أحداث العمل الحكائي.

. الشخصية الممتلئة: لها عمق واضح، وأبعاد مركبة وتطور مكتمل وقادرة على أن تدهش القارئ بطريقة مقنعة.[3]

الملاحظ أن مصطلح الشخصية الممتلئة له بعد أخر، فهو يشير إلى شخصية لها دور فاعل ومهم في سيرورة الأحداث لما تمتلكه من خصائص تأهلها إلى أن تدهش القارئ وتعمل على إقناعه.

1. 2 مصطلح الفاعل :

. يعني الفاعل عند جوليان غريماس الوحدة الخفية لظهور المضمون في إدراكه بوصفه دعامة تندمج فيها مستندات أخرى، وتمثل هذه الوحدة شخصا/موضوعا...

. يتفرع الفاعل عند جوليان غريماس إلى ستة عناصر : الفاعل والموضوع/ الباعث والمتلقي/ المساعد والمعارض.

. ويحدد تزيفيتان تودوروف الفاعل في الشخصيات الحكائية في حدود تميزها عبر فضاء الوظائف التي تشغلها.

. ويعني الفاعل عند فلادمير بروب في الحكاية الشعبية: التبرير/المعون/ المساعد/الشخصية المبحوث عنها/ الوكيل/ البطل.

---

[1]. المرجع نفسه،ص 547.

[2]. المرجع نفسه، ص211

[3]. المرجع نفسه، 212.

. ويرى (تنيسر) أن الفاعل هو الكائن أو الأشياء في صورتها البسيطة أو السلبية بشرط مساهمتها في دعوة ما.

.كما يشير الفاعل إلى وحدة تركيبية ذات طابع شكلي سابقة عن كل استثمار دلالي أو ميثولوجي.[1]

يورد سعيد علوش جملة من المفاهيم التي ترتبط بمصطلح الفاعل باعتباره مصطلحا سيميائيا وضعه غريماس، وقد يشير هذا المصطلح إلى شخص وقد يشير إلى موضوع، ومن جهة أخر يشير غريماس أن المصطلح يتفرع إلى ستة عناصر تعمل بشكل ثنائي تكمن في الفاعل والموضوع، ثم الباعث والمتلقي ، والمساعد والمعارض.

هذا ما يذهب إليه غريماس في خصوص مصطلح الفاعل في حين أن تزيفيتان تودوروف يذهب إلى أن المصطلح يشير إلى الشخصيات الحكاية التي توكل إليها جملة من الوظائف عبر فضاء الحكاية، ومن جانب أخر يأخذ مصطلح الفاعل عند فلاديمير بروب معنى أخر انطلاقا من الحكاية الشعبية يكمن في التبرير، المعون، المساعد، الشخصية المبحوث عنها، الوكيل، البطل، نخلص من خلال هذه المفاهيم أنه بالرغم تعدد التعريفات التي عرفها مصطلح الفاعل إلا أنه يبقى مشارك في أحداث الحكاية .

3.1 . مصطلح البطل :

ورد عند سعيد علوش أن البطل:

1. يساوي (البطل) الفكرة، ويعني سرديا البطل الذي يروي قصة.

2. ويمكن لـ (البطل) أن يكون هو (السارد) كما يمكن لهذا الأخير أن يكون هو الكاتب.

3. ويقابل (البطل) في الاصطلاح السيميائي (الفاعل) خاصة عند غريماس في المسافة السردية .

4. ولا يصبح البطل بطلا إلا إذا امتلك كفاءة خاصة (سلطة، معرفة، عمل ....).

[1]. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص165،166.

5. ونميز في البعد الادراكي تعارض (البطل المتخفي) مع (البطل المكشوف)، ماكان يتعارض في البعد البراغماتي للقصة (البطل المتحدث) بـ(البطل المزيف).[1]

أخذ مصطلح البطل في معجم سعيد علوش مجموعة من المفاهيم وتكمن في الشخص الذي يقوم بسرد القصة، وقد يتجسد البطل في شخصية السارد، وفي الدراسات السيميائية يقابل مصطلح البطل الفاعل، ويتصف البطل بكفاءة تأهله ليأخذ دور البطولة وتكمن في السلطة مثلا، وهناك أنواع في شخصية البطل فمثلا في البعد الادراكي يختلف البطل المتخفي عن البطل المكشوف، كما هناك اختلاف بين البطل المتحدث والبطل المزيف وهذا من خلال البعد البراغماتي.

ويعرف لطيف الزيتوني (البطل) أنه "شخصية أسطورية قادرة على تغير نفسها وتغير العالم حولها فهو ينحدر من القديم ويعيد خلقها بأشكال تناسب العصر الذي هو فيه".[2]

الملاحظ أن شخصية البطل عند لطيف الزيتوني تأخذ بعدا أسطوريا، لها القدرة على التغير، يستمدها المبدع من القديم ويعيد صياغتها حتى تتماشى مع العصر الذي تعايشه أحداث القصة.

وورد أيضا في معجم السرديات أن "مقولة البطل تندرج في مقولة الشخصية، ونعني بالبطل الشخصية الرئيسية في قصة تخيلية ما، لكن نميز البطل عن سواه من الشخصيات إذْ لا يدرى أيعود بميزه إلى كثرة ظهوره في النص أم يعود إلى كونه فاعلا ذاتا منتصرة إزاء معارض مهزوم، أم يعود إلى كونه الأقرب إلى القارئ".[3]

الملاحظ أن مصطلح الشخصية يداخل مع مصطلح البطل ويقتصر على الشخصية الرئيسية، ويتميز البطل عن بقية الشخصيات من خلال ثلاثة عناصر تتمثل في كثرة الظهور في النص، انتصاره ضد المعارض، والتأثير في القارئ.

[1]. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص50.

[2]. لطيف الزيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية،ص 35.

[3]. محمد القاضي وأخرون، معجم السرديات، ص51.

2: مصطلح الشخصية في النقد الغربي:

يذهب تزيفيتان تودوروف إلى أن الشخصية "بقيت بشكل متناقض الصنف الأكثر غموضا في الشعرية حيث قل اهتمام الكتاب والنقاد اليوم بهذا المفهوم واحد من بين أسباب عديدة لهذا الغموض، كرد فعل ضد الخضوع الكلي لـ (الشخصية) التي تشكل قاعدة نهاية القرن 19، فيقول أرلوند بينث Arnold Bennett أن قاعدة النثر الجديد هي رسم الخصوصيات وليس شيئا أخر".[1]

يرى تزيفيتان تودوروف بأن مصطلح الشخصية يكتنفه الغموض وهذا راجع لقلة اهتمام النقاد به، حيث شكلت الشخصية في نظر تزيفيتان تودوروف هي "موضوع القضية السردية، بما أنها كذلك فهي تختزل إلى وظيفة تركيبية محضة بدون أي محتوى دلالي".[2]

ومن جانب أخر نلمح تداخل بين مصطلح الشخصية ومصطلح الفاعل عند تزيفيتان تودوروف حيث "يمكن تسمية الشخصية مجموعة الصفات التي كانت محمولة للفاعل من خلال الحكي، ويمكن أن يكون هذا المجموع منظما أو غير منظم".[3]

ويذهب تزيفيتان تودوروف إلى أن الشخصية كائن تخيلي ورقي بالرغم من التداخل الذي يعرفه الجانب الصوتي ويؤكد هذا من خلال الإشارة إلى "أن مشكل الشخصية هو قبل كل شيء لساني، لأنه لا يوجد خارج الكلمات، ولأنه أيضا كائن ورقي، وسيكون من العبث رفض كل علاقة بين الشخصية والشخص، تمثل الشخصيات أشخاصا، تبعا لظروف خاصة بالتخييل".[4]

أعطى تزيفيتان تودوروف التصنيفات الخاصة بالشخصية المتمثلة في:[5]

أ. نقابل الشخصيات التي تبقى غير متغيرة على امتداد الحكي (قارة) بالتالي تتغير (الحركية) كما لا يجب الاعتقاد أن الأولى هي خاصيات حكي أكثر بدائية من الثانية لأننا غالبا ما تصادفنا معا في

---

[1]. تزيفيطان تودوروف، مفاهيم سردية،تر: عبد الرحمن مزيان،منشورات الاختلاف، ط1،2005 ص71.

[2]. المرجع السابق ،ص 73.

[3]. المرجع نفسه، ص74.

[4]. المرجع نفسه،ص 71.

[5]ينظر: المرجع نفسه، ص75،76.

الأثار نفسها، هناك حالة خاصة للشخصية نفسها، ما نسميه نماذج ليست نعوت، هي التي تبقى متماثلة فقط ولكنها قليلة للغاية وغالبا ما تمثل أعلى درجة الصفة الايجابية أو السلبية.

ب ـ تبعا لأهمية الدور الذي تناط به الشخصية يمكن أن يكون إما أساسيا (الأبطال أو الممثلون) أو ثانوية مكتفية بوظيفة عريضة، لا يوجد هنا إلا طرفان بالتأكيد يوجد العديد من الحالات التوسطية.

ج ـ تقابل الشخصيات المسطحة بالشخصيات الكثيفة وذلك حسب درجاتها المركبة، حيث يذهب إدوارد مورغان فورستر إلى أن " مقياس الحكم فيما إذا كانت (كثيفة) في أن تفاجئنا بطريقة مقنعة، وإذا لم تفاجئنا فإنها (مسطحة).

د يمكن أن نميز حسب العلاقة التي تقيمها القضايا مع العقدة بين الشخصيات الخاضعة للعقدة وتلك التي نستعملها، ويسمي هنري جيمس Jamesشخصيات النوع الأول بالجبلة لا تظهر إلا لكي تتحمل وظيفة في التسلسل السببي للأفعال، وشخصيات ثانية خاصة.

من خلال التصنيفات التي وضعها تزيفيتان تودوروف المتعلقة بمصطلح الشخصية، حيث يأخذ هذا الأخير خصائص مختلفة، فمن خلال التصنيف الأول يمكن القول أن الشخصية تتميز بالثبات والتغير وهذا وفق خاصيات الحكي، في حين أن التصنيف الثاني مرتبط بأهمية الدور الذي تؤديه الشخصية إما البطل أو شخصية ثانوية، في حين أن التصنيف الثالث يقوم على المقارنة بين الشخصية المسطحة والشخصية الكثيفة، حيث يستند إلى رأي فورستر في التميز بينهما والذي يقوم على أساس التأثير والاقناع، في حين أن التصنيف الأخير يقوم على علاقة الشخصيات بالقضايا التي تساهم بناء عقدة النص الحكائي.

في حين يذهب الناقد **ايف روتير(Yves Roter)** إلى اعتبار "كل قصة هي قصة شخصيات".[1]

كما يذهب **جون ميشال آدم(John Michel Adam)** إلى أن " الشخصيات تمثل المبدأ الأول في ائتلاف عناصر القصة وانسجامها".[2]

[1] جويدة حماش، بناء الشخصة في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي،منشورات الأوراس ،الجزائر، 2007،ص56.
[2]. المرجع نفسه، ص 56.

الملاحظ أن مصطلح الشخصية عنصر مهم في بناء القصة لأنها عبارة عن قصة للشخصيات في نظر رويتر، ولها دور مهم في بناء عناصر القصة وانسجامها وهذا في نظر جون ميشال.

في حين يذهب **رولان بارت** (**Roland Barthes**)في إبداء رأيه حول الشخصية من خلال الاستناد إلى الفكر الأرسطي القديم إذ يقول:" إن مفهوم الشخصيات في الشعرية الأرسطية لأمر ثانوي، وهو يخضع خضوعا كليا لمفهوم الفعل ".[1]

إضافة إلى ذلك يعتبر رولان بارت الشخصية " نتاج عمل تأليفي أي أنها كائن من ورق".[2]

يرتبط مصطلح الشخصية عند رولان بارت بالفكر الفلسفي الأرسطي، فالشخصية في نظره مرتبط بالفعل الذي تؤديه، ويضيف رولان بارت أن الشخصية تكون نتاجا لعمل إبداعي ما، فتصبح بهذا كائنا ورقيا من نسج خيال المبدع.

يذهب **أرلوند فورستر**(**Arnold forster**) أن "أساس عمل الرواية هو خلق الشخصيات ولاشيء سوى ذلك، إن للأسلوب وزنه، وللحبكة وزنها ولكن ليس لشيء من هذا وزن بجانب كون الشخصيات مقنعة".[3]

الملاحظ أن ارلوند فورستر يجعل من مهمة الرواية الأساسية صناعة الشخصيات حيث يكون لها دور التأثير والإقناع، وهذا بالإضافة إلى عناصر أخرى لا تقل أهمية عن الشخصية تسهم في بناء الرواية أهمها الأسلوب والحبكة .

يذهب **فيليب هامون**(**Philippe Hamon**) إلى أن الشخصية في الحكي "تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص، حيث إن مقروئية الشخصيات مرتبطة مباشرة بدرجة مشاركة القارئ وتصوراته القبلية ليقدم صورة مغايرة عما يراه الأخرون عن الشخصية الحكائية"[4]، حيث يضيف فيليب هامون قائلا: "لم تؤسس المنتجات الأدبية الأكثر تطويرا (أرسطو،لوكاش، فراي)

[1]. المرجع نفسه، ص 57.

[2]. رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، دمشق، ط1، 1993،ص72.

[3]. أرنولد فورستر، أركان القصة، تر: كمال عياد، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة،1960،ص103.

[4]. حميد حميداني ، بنية النص السردي، ص51.

إلا على نظريات شبه واضحة للشخصية (البطل) الإشكالي أو غير الإشكالي والي ما يزال سائدا لحد الأن هو النموذج السيكولوجي".[1]

يختلف فيلب هامون في نظرته إلى الشخصية مقارنة بالنقاد الغربيين الذين يعتبرونه عنصر مهما من عناصر القصة، وقد يكون شخصاً تخيليا من صنع المؤلف، فيصبح كائنا ورقيا كما يرى رولان بارت، في حين أن فيليب هامون يرى أنه عنصر من صنع القارئ يرتبط بأفق انتظاره وتوقعاته.

ويشير **يان مانفريد(Jan Manfred)** في كتابه (علم السرد) "الشخصية تظل كائنا خلقه المؤلف وموجود فقط داخل النص التخييلي أو الروائي، سواء في مستوى الفعل أو في مستوى الوسيط التخييلي أو الروائي".[2]

يتفق يان مانفريد مع غيره من النقاد في اعتباره الشخصية من صنع المؤلف، حيث تصبح ضربا من العالم التخيلي للمؤلف في النص الإبداعي، ويتجلى هذا من خلال الفعل الذي تؤديه الشخصية ضمن النص.

ويذهب ميشال زرافا إلى اعتبار الشخصية الحكائية "علامة فقط على الشخصية الحقيقية فإن بطل الرواية هو شخص(pesonne) في الحدود نفسها التي يكون علامة على رؤية ما للشخص، ويضاف إلى هذا أن الشخصية الحكائية ليست ملازمة لذاتها؛ أي أن حقيقتها لا تتمتع باستقلال كامل داخل النص الحكائي .[3]

الشخصية الحكائية من منظور ميشال زرافا تدل على انعكاس الشخصية الحقيقة المرتبطة بالواقع، حيث يرى أن البطل هو شخص له رؤية تنعكس من خلال الشخصية الحكائية، غير أن الشخصية داخل المتن الحكائي ليس له الاستقلالية في التحرك داخل النص الحكائي.

[1]. فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد،دار الكلام، الرباط،المغرب،1990،ص15.
[2]. يان مانفريد، علم السرد . مدخل إلى نظرية السرد تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى دمشق ط1، 2011،ص61.
[3]. حميد حميداني، بنية النص السردي،ص50

يذهب **جوليان غريماس(Julian Grimas)** إلى أن الشخصية هي مجرد دور ما يؤدى في الحكي بغض النظر عمن يؤديه.[1]

و من خلال مفهوم الشخصية الحكائية عند غريماس يمكن التميز بين مستويين :

. مستوى عاملي تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة لها.

. ومستوى (ممثلي) نسبة إلى الممثل تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدة أدوار عاملية.[2]

الملاحظ أن الشخصية عند جوليان غريماس مرتبط بالدور الذي يتم تأديته، ومن جانب أخر يميز بين مستويين للشخصية المتمثل في المستوى العاملي وهو الذي يركز على الدور ويولي أهمية للذات التي تؤدي هذا الدور، في حين أن المستوى الممثلي أي يركز على الممثل من خلال مشاركته في الأدوار.

3. مصطلح الشخصية في النقد العربي:

يذهب سعيد يقطين إلى أن الشخصية "أهم مكونات العمل الحكائي، تمثل العنصر الذي يضطلع بمختلف الأفعال والتي تترابط في مجرى الحكي".[3]

يعدُ سعيد يقطين الشخصية عنصرٌ مهمٌ في بناء العمل الحكائي، فهي تمثل العنصر الذي يضطلع بمختلف الأفعال، حيث تترابط في سيرورة مجرى الحكي.

الشخصيات "هي مابه تكون الأعمال (فعلا أو تقبلا) وهي بهذا عنصر مشترك بين جميع الأنواع القصصية من الأسطورة والخرافة إلى الأقصوصة والرواية الجديدة وغيرهما، ولا تتصور قصة بلا أعمال كما لا تتصور أعمال بلا شخصيات".[1]

---

[1]. المرجع السابق ،ص 52.

[2]. المرجع نفسه،ص 52.

[3]. سعيد يقطين، قال الراوي ، ص87.

يذهب الناقد الصادق قسومة إلى أن مصطلح الشخصية عنصرٌ مشترك بين أنواع القصص المختلفة كالأسطورة والخرافة والأقصوصة والرواية الجديدة، ويرى أن الأعمال القصصية لا تقوم دون شخصيات.

"إن الشخصيات تمثل المبدأ الأول في ائتلاف عناصر القصة وانسجامها، هذا بالإضافة إلى تعدد الوظائف التي تضطلع بها الشخصيات والمعاني التي تؤديها في مستويات مختلفة وبطرائق متباينة".[2]

يذهب عبد الملك مرتاض إلى أن الروائيين التقليدين لا يعرفون من تقنيات السرد إلا ما يسمى في تقنيات السرد الروائي (الرؤية من الخلف) عوضا عن (الرؤية المصاحبة) أو (الرؤية من الخارج) وهي أحدث أنواع السرد وتقنياته في الرواية المعاصرة، وكانت هذه الرؤية من الخلف تحكم على الروائيين التقليديين، أي على السراد الذين يتقمصون شخصياتهم، أن يتظاهروا للقارئ بمعرفة كل شيء.[3]

نخلص أن الشخصيات التي تعدُ كائنا ورقيا كما يرى رولان بارت، تمثل أحد العناصر الأساسية التي تسهم في بناء المتن الحكائي، وتقوم بالأعمال والأفعال بطرائق متنوعة التي تبرز من خلال المعاني، حيث تحقق الائتلاف والانسجام في سيرورة القصة.

[1]. الصادق بن الناعس قسومة، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)،ص176

[2]. المرجع نفسه،ص177.

[3]. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص73.

رابعا: مصطلح الشخصية في المدونة النقدية الجزائرية:

تعدد المصطلحات المتصلة بالشخصية في الخطاب السردي واقترنت برؤى متباينة وبمقاربات من جهة ومتباعدة من جهة أخرى، ومن أهم هذه المصطلحات الشائعة التي تعرضت لهم الناقدة الجزائرية جويدة حمناش في مؤلفها "بناء الشخصية".

الشخص: (parsonne)كلمة تطلق على المنتسب إلى عالم الناس، أي على إنسان حقيقي من لحم ودم، يكون ذا هوية فعلية، ويعيش في واقع محدد زمانا ومكانا، فهو إذن من عالم الواقع الحياتي لا من عالم الخيال الأدبي والفني".[1]

يمكن القول أن مصطلح الشخص يتم إطلاقه على المنتمي إلى عالم الناس، أي هو إنسان بشري حقيقي، يمتلك هوية، ومرتبط بمكان وزمان معينين.

الشخصية:(personnage) " كائن ورقي حسب ما ذهب إليه رولان بارت، ينشأ إنشاءً، وهو كائن حي بالمعنى الفني، فالشخصية إذن من عالم الأدب أو الفن والخيال، ولا تنتسب إلا إلى عالمها ذاك، وقد ذهب هامون إلى أن إطلاق هذه العبارة على كل ما هو مدار نص سردي، فالحيوان شخصية في نص يقص الوقائع من عالم الحيوان، والجرثومة شخصية في نص يسرد أطوار مرض معين".[2]

إن مصطلح الشخصية يطلق على كائن ورقي حسب ما يرى رولان بارت، وهو من إبداع الروائي وينتمي غلى العالم التخيلي، وحسب هامون كل كائن مشارك في النص الابداعي يعد شخصية، وهذا مرتبط بالاسطورة والخرافة وقصص الحيوان.

البطل: (**Héros**): "عبارة غير منحصرة في عالم الحياة، ولا في دنيا الأدب لأن البطل موجود في كليهما، وتطلق هذه العبارة على كل من يتسم بجملة من القيم الإيجابية من منظومة قيمية معينة

[1]. جويدة حمناش، بناء الشخصية. في حكاية عبدو والجماجم والجبل. لمصطفى فاسي، مقاربة في السرديات، منشورات الأوراس، 2007،ص79.

[2]. المرجع السابق،ص 79.

تنتسب إلى مجموعة إنسانية محددة، ومن هنا تستعمل هذه العبارة في مجالات مختلفة من عالم الواقعي ومن عالم الفن".[1]

إن مصطلح البطل ليس منحصر في العالم الحقيقي أو التخيلي، ويطلق على كل من يتسم عمله بسمات وقيم مما تجعله شخصية متميزة.

صاحب الدور الأول: (protagonist) "كلمة من أصل يوناني تطلق على صاحب الدور الأول أي على ذي الفعل الأساسي من مسرحية أو رواية أو قصة".[2]

يمكن القول أن مصطلح الدور الأول كلمة تطلق على الذي يقوم بالفعل الأساسي في العمل الإبداعي سواء المسرحية أو الرواية أو القصة.

النموذج: (type) كلمة تطلق على الشخصية متى كانت تمثل أرقى درجات التمثيل، جملة من الخصائص أو القيم أو المعطيات المعطيات المعبرة عن طائفة محددة اجتماعيا أو مهنيا".[3]

إن مصطلح النموذج يطلق على الشخصية التي تتميز بأرقى درجات التمثيل، وله جملة من الخصائص والسمات التي تمثل طائفة محددة.

الفاعل أو العامل: (Actant)مصطلح عام مجرد، اقترحه غريماس بعدما انطلق من فرضية مجانسة في نوعها بفرضية بروب المتعلقة بالأعمال: إنها فرضية وجود وجه مشترك بين جميع القصص على ما بينها من وجوه الاختلاف، وهذا الوجه يمثل هيكلا مجردا للفواعل فيها"، ويتجسد بطريقة فعلية في كل قصة، فيصير الفاعل عندئذ ممثلا () لأنه يضطلع بدور محدد، وعندئذ يكون شخصية إنسانية وهو الأكثر شيوعا في القصص، وقد يكون حيوانا مثلما هو الشأن عند ابن المقفع، ويكون حتى إحساسا أو أفكارا وهو ما يتجسد في القصص الفلسفي والنفسي".[4]

---

[1]. المرجع السابق، ص80.

[2]. المرجع نفسه، ص80.

[3]. المرجع نفسه، ص80.

[4]. ينظر: المرجع نفسه، ص80.

إن كلا من العامل والفاعل هي مصطلحات عامة اقترحها غريماس، حيث انطلق من فرضية فلادمير بروب، حيث يرى أن الفاعل يضطلع بدور محدد، ولا يكون الفاعل بالضرورة شخصية إنسانية فقد يرتبط بعالم الحيوان وهذا ما نلمحه عند ابن المقفع.

الممثل: (Acteur) "إن الممثل بخلاف الفاعل، فحسب غريماس لا يكون إلا في قصة محددة، فظهر ظهورا فعليا ليؤدي دورا محددا فيها، فهذا المصطلح ذو صبغة وظيفية عملية، فقد بين غريماس أن لكل ممثل دورين؛ دور حدثي من حيث هو مضطلع بعمل ما أو أكثر في قصة، ودور غرضي أو معنوي من حيث هو مضطلع بتأدية دور معين، فإن لكل ممثل دورا في مستوى تقدم أحداث القصة".[1]

إن مصطلح الممثل يختلف عن الفاعل، حيث يذهب غريماس إلى أن الممثل يتواجد في قصة محددة، مما يساهم في تقدم أحداث القصة.

[1]. المرجع نفسه، ص82.

1. مصطلح الشخصية في المدونة النقدية الجزائرية

المصطلح	الناقد	المدونة	المقطع	ص
الشخصية (Personnel)	عبد الملك مرتاض	في نظرية الرواية	"تسعى الرواية إلى ان تتماس مع الشعر(...) وميلها إلى المسرحية، واستلهامها لبعض لوحاتها، و**شخصياتها** المهرجة".	12
			""الرواية تعول على التنوع والكثرة في **الشخصيات** فتقترب من الملحمة".	12
			"تظهر هذه **الشخصيات** من أجل أن تتصارع طورا وتتحاب طورا أخر لينتهي بها النص إلى نهاية مرسومة بدقة".	32
			"الرواية تقوم على رسم **شخصيات** ثم تحليل نفسياتها وأهوائها، وتقصي مصيرها، ووصف مغامراتها".	33
			"في أشكال السرد التقليدية تشكل **الشخصية** المكون الأول للعمل السردي لدى الروائيين".	37
			"الرواية التاريخية تجعل من **الشخصية** كل شيء في العمل السردي بعامة".	39
			"الروائي يتخذ من **شخصياته** التي هي في حقيقتها كائنات من ورق، شخصيات تعتزي إلى التاريخ بالتأثير في مجراه".	40
			"تستميز الرواية التقليدية برسم ملامح **الشخصية** بحكم الاعتقاد بوجودها فعلا".	45
			"يرى جورج لوكاش أن الشكل هو **الشخصية** في اعتبارها وأبعادها الفنية".	51
			"البنيوية ترفض **الشخصية** على أساس أنها	53

			قطب في العمل الروائي، والحق أن معظم الروائيين اغتدوا يرتابون هذا الشبح الوهمي، هذا الكائن الورقي الذي يقال لها **الشخصية**".	
			"**شخصيات** تقترب من أبطال الملاحم في خصائصها واقتدارها".	62
			"**الشخصيات** المحورية في الرواية الحربية، فتمثل الشكل الرسمي".	67
			"الرواية التقليدية تركز على بناء **الشخصية**، وإيهام المتلقي بتاريخية الشخصية وواقعيتها".	70
			"إن **الشخصية** طورا إنسان، وطورا آلة، وطورا شيء، وطورا آخر عدم".	70
			"إن غاية الكتاب الجدد في تعاملهم مع **الشخصية** أنهم يثبتون للقارئ لا تاريخية هذه **الشخصية** ولا واقعيتها، ولكن على أنها كائن من ورق".	71
			"إن جنوح الروائيين الجدد إلى إلحاق الأذى **بالشخصية** الروائية ومضايقتها داخل النص الروائي تبلغ في بعض الأطوار حد الإضطهاد".	82
			"أعمال روائية تمثل نزعة روائية تمثل نزعة التجديد والتثوير، ولاسيما ما يتمخض لرسم ملامح **الشخصيات**".	91
			"إن بناء **الشخصية** في الرواية الجديدة، منعدم بحيث تذوب ملامح الشخصية بين مجاهل النص".	94
			"اعتبار دوسطوفيسكي **الشخصيات** مجرد	95

			أدوات دعامية، أو حاملة لحالات كثيرا ما تكون مرتجلة، بل كثيرا ما نلحظها في نفوسنا أيضا".	
		تحليل الخطاب السردي	"إعادة بناء **الشخصية** الحقيقية للشخصيات". ألفينا معظم النقاد العرب المعاصرين يصطنعون مصطلح (شخص) وهم يريدون به الشخصية، ويجمعونه على (شخوص)".	25
			" **الشخصية** داخل السرد الروائي الحداثي الجديد؛ هي مجرد رقم، أو مجرد حرف، أو مجرد اسم غير ذي معنى، طورا إنسان، وطورا آلة، وطور أخر عدم".	26
			"ويختلف الشخص عن **الشخصية** بأنه إنسان لا صورته التي تمثلها الشخصية في الأعمال السردية".	36
			" لأهل الغرب في الحقيقة ثلاثة مفاهيم مختلفة التداخل؛ وهي (per-sonne)الشخص التاريخي أو الواقع البيولوجي المسجل في الحالة المدنية في بلدية ما، و(personnage) وهو الكائن السردي السيميائي الذي هو من إبداع السارد (le narrateur) فيمثل شخصا من الأشخاص لينهض بوظيفة سيميائية لا صلة لها بالواقع المعيش، (personnalité) وهو يمثل الشخص التاريخي الحقيقي ولكن بأهمية اجتماعية أو سياسية أو ثقافية أو غيرها ويعلو في المكانة بفضلها".	37

			"حقيقة **الشخصية** المحورية في العمل السردي(...) على أي أساس نحكم بدرجة التأثير العام لشخصية ما في شخصيات أخرى، أو لجملة من **الشخصيات** في شخصية واحدة".	54
			"الذين يشكلون **شخصيات** هذه البنية يكونون غالبا في هذا النص على الأقل من الفقراء والمهيضي الأجنحة".	56
			"انتماء معظم **الشخصيات** في هذا النص إلى بيئة شعبية مظنونة بالثقافة الرفيعة، حيث لم يتح لأي منها متابعة دراسة جامعية ماعدا السيد رضوان الحسيني".	58
			"نلفي هذه **الشخصيات** تتطلع أبدا إلى تحسين أوضاعها الاجتماعية بالكد والبطش طورا، وبالطرق غير الشرعية طورا آخر".	78
			"يبدو أن الغاية من وراء هذا التدرج المشؤوم بشخصيات هذا النص السردي؛ **الشخصيات** التي ترفض البقاء في الزقاق وتمقته، مثل حميدة وحسين".	73
			"تطلع **الشخصيات** من أجل اكتساب المال، أي محاولة التخلص من الفقر، فالإضافة إلى الشخصيات المثيرة حميدة وعباس، فإن كل الذين ظلوا يطلبون المال من **الشخصيات** الأخرى أصيبوا بالخيبة".	74-75
			"لو كانت هذه **الشخصيات** لائكية كلها أو متنكرة للقيم الدينية والأخلاقية كلها أو بعضها	117

			لهلك العالم الروائي الذي تمثله الناص ورسم معالمه سالفا".	
			"مدارسة ملامح **الشخصيات** وأطوارها من خلال دراسة أي موقف يبدو في ظاهره بعيد العلاقة أو قريبها بصميم الشخصية من حيث هي كائن من ورق".	117
			" إن عدّ **الشخصية** شخصا في المفهوم النقدي التقليدي لا يخلو من سذاجة، كما أن عدّ هذه الشخصية السردية مجرد كائن ورقي ميت لا يخلو من قصور الرؤية، وإنما الشخصية السردية كائن إبداعي حي بين بين، فهي لا ترقى إلى مستوى الشخص التاريخي ولكنها لا تدنو إلى كائن عدمي مصنوع من ورق".	125
			" إن الشخص كائن بشري، إذن وليس ينبغي له أن يختلط بمفهوم **الشخصية** ذلك أن **الشخصية** الإبداعية ليست إلا شبيها بالمماثل للشخص البشري تدل عليه دون أن تكونه، فالشخص إذن من قبيل الواقع التاريخي، في حين أن الشخصية من قبيل الإبداع التخييلي أي من قبيل السيمياء، قبل أن يعوضها السيميائيون بمفهوم (الفاعل)، كما يذهب إلى ذلك غريماس وكورتيس في معجمهما السيميائي".	126
			"جعل **الشخصيات** كلها تصطنع لغة أدبية راقية واحدة بما فيها الشخصيات الأمية وهي كثيرة في النص، أمثال حميدة وحسنية وأم	127

			حسين...".	
			"من المألوف في البناء الروائي أن **الشخصيات** هي التي تنهض بالحدث، وتتصارع فيما بينها من أجل الإفلات من أزمتها".	45
		مفاتح لغرفة واحدة (معالجة مجهرية تداولية لرواية . غرفة واحدة لاتكفي . لسلطان عميمي.	"نجد البنى السردية تتعدد باختلاف ملامح **الشخصيات** الروائية وتنوعها وتعددها من وجهة، بل إن من الشخصيات لما يتعدد تواترها ولكن ينعدم ظهورها كشخصية مَهِرة التي تلتحق في وجودها **بالشخصية المركزية** الثانية".	46
			"كثيرا مايقع الخلطبين نقاد الرواية العرب في استعمال المصطلح الذي يقابل personnageحيث كثيرا مايستعملون مصطلح الشخص ويجمعونه على الشخوص، في حين أن النقاد الغربي يميزون بين الشخص البشري، الذي هو في لغة بعضهم personne**والشخصية الورقية** التي هي personnage".	53
			" تسعى هذه اللقطة السردية إلى ذكر مكابدة **شخصية** لوكيوس من المسخ، ليسقطها الراوي على شخصية الجد قرواش".	200
	عبد الحميد بورايو	منطق السرد	"يتقاسم الفعل سبعة شخوص تسند لها جميع هذه الوظائف وهي: المعتدي، المساعد السحري، الواهب، البطل، البطل المزيف،	23

			الأميرة، المرسل".	
			"ينتقد كلود بريموند بروب على عزله للوظيفة عن **الشخصية**، فالوظيفة كما يرى لا تتحدد بالحدث فقط، وإنما بإيجاد علاقة بينها وبين الشخصية التي يستمد إليها الحدث".	62
			"إن الأعمال والسلوكات الصادرة عن **شخصيات** القصة نابعة من المشاعر والطبائع **الشخصية لشخصيات** القصة، وتقوم علاقة شخصيات القصة على علاقتي التضاد".	80
			" يروي القسم الثاني حدثا تشارك في صنعه مجموعة من **الشخصيات**".	84
			"شخصية الجازية تحمل ملامح **الشخصية الملحمية** والمتمثلة في كمال جسمي وعقلي وامتلاء بالحياة بجميع معانيها".	119
			"يأتي الخطاب الروائي باعتباره يمثل الركيزة الأساسية في بنية العمل الروائي في درجة أولى، ويليه في الأهمية **الشخصيات** حاملة القيم الشكلية والدلالية ".	142
			"ينتج عن هذا التضييق المطرد لحرية الحركة الروائية في اتجاه الغرب، احتداد لدرجة الصراع بين **الشخصيات** في مظهره الخارجي المادي".	144
			"**الشخصية الأسطورية** تتراجع لتحل محلها شخصية البطل الروائي بقدراته الإنسانية المحدودة".	175

31	"يفسر الباحث بعض رموز المغازي فيرى أن القوى الشريرة المتمثلة في **الشخصية الخرافية** (رأس الغول) ترمز إلى اليهود والفرنسيين".	البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري		
41	"قد برزت في هذه الفترة **شخصيات قيادية** حملت راية دعوة جديدة تبشر بثورة اجتماعية وقيام علاقات إنسانية ، وخاضت هذه الشخصيات الحروب في سبيل هذه المبادئ".			
53	"يتم التعرف على حقيقة **الشخصية** وانتمائها أو بالأحرى معرفة هويتها عن طريق إخضاعها لامتحان أو لتجربة تُختبر عن طريقها".			
61	"رسم صور **الشخصيات** وتصوير المشاهد القصصية وخلق المواقف الحوارية".			
61	"كما أن **الشخصيات الرئيسية** تحمل أسماء معروفة في التاريخ العربي الإسلامي مثل الإمام علي وعبد الله بن جعفر".			
62	"نجد المغازي تسند البطولة **لشخصيات** أخرى، غير أن هذه المغازي تسجل بشكل أو بآخر حضور أحد البطلين المذكورين، كمنجد **للشخصية الرئيسية** ".			
62	"معظم المغازي تروي أحداث علاقات عاطفية أحيانا تتعلق **بالشخصية الرئيسية**، وأحيانا أخرى تخص **الشخصيات الثانوية**".			
97	"تكمن أهمية الحكاية عند الطفل لما ينسج استيهاماته حولها، ويسقط على شخوصها الملامح المتنافرة لشخصية بعد عزلها عن بعضها،			

			فعمليات الحصر عند نفس الشخص(شخصية الطفل) مثلا (..) **شخصيتين** مختلفتين من **شخوص** الحكاية".	
			"يمكن تسمية **الشخصية الرئيسية** هنا بالبطل الضحية".	102
			"قدرته على الأداء الدرامي وهو في تقمصه **لشخوص** القصة يخلق مشاهد مسرحية".	44
		القصص الشعبي في منطقة بسكرة	"قدرة عالية على تقمص أدوار **الشخوص** والإيهام بحضورها".	49
			"وفي طريقهما ذكر الشاعر لمضيفه أن بنت جلال وهي **شخصية خرافية** ".	52
			"وقد ينشدها **الشخوص** في معرض الشكوى أو الترجي أمام الرسول أو الملوك".	75
			"قد برزت في هذه الفترة **شخصيات قيادية** حملت راية دعوة جديدة تبشر بثورة اجتماعية".	93
			"خاضت هذه **الشخصيات** الحروب في سبيل هذه المبادئ".	93
			"إسقاط **الشخوص الثانوية** التي قدمت في أثناء وصف مجلس الشراب مثل الراقصة والساقي(..)".	122
			"حشد كبير من **الشخوص الثانوية** التي قدمتها الرواية المدونة".	124
			"وحسب وجهات نظر مختلف **الشخوص** المشتركة في الحدث الواحد".	139
			"احتفظنا في بحثنا بمصطلح (**شخصية**) لعدم	153

			وجود بديل يمكن أن يحل محله من ناحية، ولأنه قابل لأن يحمل فهما جديدا، يتماشى مع النتائج التي نتوصل إليها من خلال استقرائنا للنصوص من ناحية أخرى".	
			"الأدوار التي يقوم بها من أسميناهم **الشخوص** الاعتبارية".	162
			"**الشخوص** إذا ما قورنت بالأدوار في دلالتها على المحتوى القيمي".	185
		الكشف عن المعنى في النص السردي	"بالنسبة **للشخصيات** النسوية، إذا كان الأمر يتعلق بعنصر أصيل يكون عامة متكفلا بالتعبير عن الحياة التقليدية".	18
			"بالنسبة **للشخوص** الرجالية، إذا تعلق الأمر بعنصر أصيل، يحيل عامة هنا أيضا على وضعيات أو قيم تكرسها التقاليد".	19
			"فيما يخص **الشخصيات** الطفولية؛ يمثل التعداد قدرا أساسيا من المأثور المتعلق بها مع الألغاز، وبوجود مجموعة ممارسات تتعلق باللعب".	20
			"الأدوار التركيبة تلتقي مع بعض طروحات بروب حول **الشخوص** المنفذة، وكذلك طروحات غريماس حول الفواعل(les actants)".	59
	سعيد بوطاجين	شعرية السرد	"تنويعات أسلوبية ولفظية تعد إضافات تقيمية جديدة تجعلنا نقترب من **الشخصية**	14

			المبأرة(personnage focalisé) أو من الشخصية الموضوع".	
			"تمييع الصورة الحقيقية **للشخصية المبأرة**".	18
			"استعملنا مصطلح الدلالة التصاعدية للتعبير عن امتلاء **الشخصية** الروائية"	29
			"**الشخصيات** المرجعية غالبا تحتاج إلى معلومات خارج النص لمعرفة حقيقتها التاريخية أو الدينية".	30
			"إن **الشخصية** الساردة تعد عرضية إن هي قيست بالشخصيات الأخرى".	40
			"أفعال محورية تمليها **الشخصية المحورية**".	53
			"فعل تواجد السارد تحت تأثير **الشخصية**".	54
			"يساعد على معرفة الشخصية المبأرة (parsonnage focalisé)خارج تقييم الراوي".	55
			"إن **شخصية السارد** تقوم بعرض انطباعات وتأويلات تسهم في خفوت النص".	65
			"**الشخصيات المرجعية** التي تحيل على فترات ثقافية واجتماعية ماضية".	118

فنخلص من خلال المقاطع النصية الواردة في المدونة النقدية المعنونة ب"في نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض" والتي تم إحصاءها في الجدول نلمح أن الرواية لها اهتمام بالشخصيات المهرجة وفي هذا تماس مع المسرحية، وهذا وارد من خلال مقطع ص12، إضافة إلى هذا نلمح أن الرواية من

خلال تنوع وكثرة شخصياتها تقترب من فن الملحمة، وفي مقطع ص 37-45 فإن الشخصية تعد المكون الأساسي للعمل السردي سواء في أشكال السرد التقليدي أو على مستوى الرواية التقليدية، ويشير الناقد بالاستناد إلى ما ذهب إليه رولان بارت فإن الشخصية هي كائن من ورق مع إضفاء عليها الطابع التاريخي وهذا ما ورد في مقطع ص40 ، إضافة إلى ذلك يرى عبد الملك مرتاض من منظور جورج لوكاش أن الشخصية هي الشكل في أبعادها الفنية من خلال مقطع ص51في حين يشير عبد الملك مرتاض إلى أن الشخصية هي أحد أقطاب العمل الروائي وهذا من خلال مقطع ص53، ويؤكد مرتاض على ما ورد سابقا في أن الشخصية تقترب في خصائصها من أبطال الملاحم، وسعي الرواية التقليدية لإلباس الشخصية لباسا تاريخيا حتى توصل المتلقي إلى فكرة أن الشخصية كائن واقعي، في حين أن الرواية الحديثة تذهب في تيار معاكس وإبطال فكرة واقعية الشخصية وإثبات فكرة أن الشخصية كائن من ورق وهذا ما ورد في مقطع ص70-71، ويستند الناقد على رأي ديستوفيسكي في أن الشخصيات هي أدوات دعامية وحاملة لحالات تكون ارتجالية وهذا مارد في مقطع ص95.

يذهب الناقد عبد الملك مرتاض من خلال دراسته الموسومة بـ" تحليل الخطاب السردي" إلى عرض اصطناع النقاد العرب لمصطلح (الشخص) الذي يريدون به الشخصية ويتم جمعه على (شخوص) وهذا ما ورد من خلال مقطع ص25، ويرى الناقد أن الشخصية في السرد الروائي الحديث هي مجرد رقم أو حرف، أو اسم أو إنسان أو آلة وهذا من خلال مقطع 26، ويشير الناقد من خلال مقطع 37 إلى المفاهيم والتداخل الذي عرفه مصطلح الشخصية عند الغرب المتمثلة في (per-sonne) الشخص التاريخي الذي له واقع بيولوجي المسجل في الحالة المدنية، (personnage)هو الكائن السردي الذي يكون من إبداع السارد (personnalité) وهو الشخص الحقيقي ذي مكانة اجتماعية وثقافية، كما يعمد الناقد إلى توظيف مصطلح الشخصية المحورية في مقطع ص 54 حيث يكون لها تأثير عام على سيرورة النص مقارنة بالشخصيات الأخرى، كما يشير الناقد إلى ارتباط الشخصيات حسب النص بالثقافة الرفيعة وهذا من خلال مقطع ص 58.

كما عمد الناقد إلى توظيف مصطلح الشخصية في كل من مقطع ص 78-73-74-75-117، كما يتعرض الناقد من خلال مقطع ص 125 إلى المفهوم التقليدي الذي يرى أن مفهوم

الشخصية يقوم على اعتبارها كائن من ورق، ويرى بأنه مفهوم قاصر، حيث أن الشخصية السردية كائن إبداعي حي، وفي مقطع ص 126 يفرق بين الشخص والشخصية حيث أن الأول مرتبط بالواقع التاريخي، والثاني مرتبط بالإبداع التخيلي وما يعوضها السيميائيون بالفاعل كغريماس وكورتيس.

أما في دراسته التطبيقية "غرفة واحدة لا تكفي"يقدم مفهوما يقدم مفهوما لمصطلح الشخصية انطلاقا من البناء الروائي؛ فهي التي تنهض بالحدث وتتصارع فيما بينها من أجل الإفلات من الزمن، ويتجلى من خلال مقطع ص45، ومن خلال مقطع ص46 يربط تعدد البنى السردية بتعدد الشخصيات الروائية، ومن خلال هذا المقطع يعمد إلى استخدام مصطلح الشخصية المركزية، كما يتعرض الناقد من خلال مقطع ص 53إلى الخلط الذي وقع فيه نقاد الرواية العرب، بحيث يستعملون مصطلح الشخص ويجمعونه على الشخوص، ويشير إلى النقاد الغربيين الذين يميزون بين الشخص البشري (personne) والشخصية الورقية (personnage)

إن الشخصية المركزية تقابلها الشخصية الثانوية وهذان المصطلحان تردد استخدامهما في العديد من الدراسات من بينها "مفاتح لغرفة واحدة" في مقطع ص53، وهناك الشخصية الايجابية والتي تقابلها الشخصية السلبية، ويورد مرتاض رأيه حول هذا المصطلح بأنه "مصطلح لا نتقبله ويدل على الفقر اللغوي لدى من أطلقه غربيا كان أم شرقيا".[1]

كما أشار مرتاض إلى أن أول من استخدم الشخصية المدورة والشخصية المسطحة"الروائي والناقد (Foster) في كتابه (Aspects of the novl) وترجم هذا المصطلح ميشال زيرافا إلى الفرنسية (personnages onds et personnages) وترجم تودوروف وديكرو تحت مصطلح (plats)(Epais) ويشير مرتاض إلى أنه يميل إلى ترجمة زيرافا (الشخصية المدورة) ويعلل ذلك بأنه استوحاه من التراث العربي، وذلك من خلال رسالة عجيبة يصف فيها شخصية نصفها حقيقي ونصفها خيالي وهي رسالة (التربيع والتدوير)، ويشير الناقد إلى ان كل من تودوروف وديكرو يميزان بين دلالة هذان المصطلحان من خلال وضع معيار يكمن في وضع الشخصية وموقعها، فإذا جاءت بشيء مقنع وجديد فهي مدورة، وإذا لم تأتي بشيء مقنع فهي مسطحة.[2]

[1]. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص129.

[2]. المرجع نفسه،ص129.

يمكن القول بأن الناقد عبد الملك مرتاض يسعى للجمع بين المرجعية الغربية والتراث العربي ويتجلى هذا من خلال تنقيبه عما يقابل المصطلحات الغربية في التراث العربي، أما من جانب أخر ترجم مصطلح الشخصية personnage، ويجمع على الشخصيات ويرفض مصطلح الشخوص، أما الجانب الذي يآخذ عليه الناقد هو وضعه لمصطلحات أخر كالشخصية المحورية والشخصية المركزية مع أننا نجد الشائع عند النقاد هو استخدام مصطلح الشخصية الرئيسية.

جل الدراسات التي قدمها عبد الحميد بورايو هي دراسات تطبيقية نخلص من خلالها إلى المرجعية المتبعة في التنظير السردي، حيث يبرز من خلال دراسته المعنونة "بمنطق السرد" أن الناقد متتبع لأفكار فلادمير بورب في تحليله للحكاية الخرافية، والمنهج السيميائي ونظريات غريماس، نجد الناقد قد جمع مصطلح الشخصية على الشخوص، وهذا من خلال مقطع ص23، ويستند الناقد إلى ماذهب إليه كلود بريموند في انتقاده لفلادمير بروب من خلال الإشارة إلى العلاقة بين الوظيفة والحدث والشخصية وهذا يبرز من خلال مقطع ص62، ويعود الناقد من خلال مقاطع ص18-84 إلى استخدامه لمصطلح الشخصيات بدلا من الشخوص، ويعمد الناقد إلى استخدام مصطلح الشخصية الرئيسية من خلال مقطع ص86،كما وظف الناقد مصطلح الشخصية الملحمية في مقطع ص142 ومصطلح الشخصية الأسطورية في مقطع ص 145

عمد الناقد من خلال دراسته التطبيقية الموسومة بـ"البطل الملحمي والبطل الضحية " إلى استخدام مصطلح الشخصية الخرافية مثلا (رأس الغول) من خلال مقطع ص31، ومن جانب أخر يحافظ الناقد على استخدامه لمصطلح الشخصيات بدلا الشخوص الذي كان متداولا بكثرة في الدراسة السابقة، وأيضا قد ورد استعماله لمصطلح الشخصية الرئيسية التي يقابلها مصطلح الشخصية الثانوية وهذا يتجل في مقطع ص 21-62، ومن خلال مقطع ص102 يعمد الناقد إلى استخدام مصطلح الشخصية الرئيسية كمرادف لمصطلح البطل.

أما الدراسة التطبيقية الموسومة بـ "القصص الشعبي في منطقة بسكرة" هي الأخرى يتجلى فيها استعمال الناقد لمصطلح الشخوص وهذا يتجلى من خلال المقاطع ص44-49-75-139-162-185، واستخدامه لمصطلح الشخصية الخرافية من خلال مقطع ص52.

أما في قضية مصطلح الشخصية فيقول الناقد:"احتفظنا في بحثنا بمصطلح (شخصية) لعدم وجود بديل يمكن أن يحل محله من ناحية، ولأنه قابل لأن يحمل فهما جديدا، يتماشى مع النتائج التي نتوصل إليها من خلال استقرائنا للنصوص من ناحية أخرى".[1]

أما دراسته الموسومة بـ" الكشف عن المعنى في النص السردي" فقد جمع الناقد بين مصطلح الشخوص والشخصيات من خلال مقطع ص18-19، ومن جانب أخر من خلال مقطع ص59 يربط الناقد بين مصطلح الشخوص عند فلادمير بروب ومصطلح الفواعلLes actant.

ومن خلال ما تقدم عرضه حول مصطلح الشخصية عند عبد الحميد بورايو حاولنا الوقوف على المرجعية الغربية التي اعتمدها الناقد لكنه لم يعلل استعماله لبعض المصطلحات أو جمع بينها، فقد لاحظنا ذلك التداخل بين مصطلح الشخصيات والشخوص دون تميز بينهما إضافة إلى جمعه بين مصطلح الشخصية الرئيسة ومصطلح البطل، ومن جانب أخر الجمع بين مصطلح الشخوص والفواعل، إضافة إلى استحداثه لمصطلح الشخصية الخرافية.

ونحن نتوقف عند الناقد سعيد بوطاجين من خلال دراسته التطبيقية الموسومة بـ"شعرية السرد" نجده استحدث مصطلح الشخصية المبأرة وهذا من خلال مقطع ص14-18، كما عمد الناقد إلى توظيف مصطلح الشخصية المحورية من خلال مقطع ص59، إضافة إلى تداخل مصطلح الشخصية مع مصطلح السارد ما اصطلح عليه الناقد بالشخصية الساردة، ويتجلى هذا من خلال مقطع ص64، كما عمد الناقد إلى استخدام مصطلح الشخصية المرجعية والتي هي حسب نظره تحل دلالة ثقافية وتاريخية وتتجلى من خلال مقطع ص115.

2- مصطلح البطل:

المصطلح	الناقد	المدونة	المقطع	ص
البطل (Le héros)	عبد الملك مرتاض	في نظرية الرواية.	"الشخصيات في الملحمة **أبطال**، وفي الرواية كائنات عادية".	13
			"إن بنية الرواية تطورت تطورا مذهلا فاغتدت تدمر	35

[1]. عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص153.

			البطل الذي كانت الملحمة والرواية التاريخية تقدسانه تقديسا شديدا".	
		تحليل الخطاب السردي	" يختلف **البطل** عن الشخصية بأنه كائن حركي حي ينهض في العمل الملحمي بوظيفة الشخص الخارق مثل هرقل الإغريق وصامصون عند العبرانيين، وعنترة بن شداد في الذهنية الشعبية العربية، و**البطل** بحكم مفهومه هذا لا ينبغي له أن يوجد إلا في الملاحم وهو ثلاثة أصناف: بطل ملحمي وبطل تراجيدي وبطل دراماتيكي".	126
	عبد الحميد بورايو	منطق السرد	"**البطل** في مفهومه السيميائي، عند أهل الغرب، يطلق خصوصا على الشخصيات الأسطورية أو التاريخية التي اكتست صفات أسطورية جعلتها في الذهنية الشعبية خارقة، وهي التي يكون نصفها لديهم إلها ونصفها بشرا، وإن شئت قلت: يكون نصفها عجائبية وخيالا ونصفها واقعية وتاريخا"	40
			" استخرج غريماس من بين شخوص (بروب) الطرفين الذين يؤلفان صنف الفاعل مقابل الموضوع أو الشيء وذلك في التركيب اللغوي، وهما **البطل** وشخصية الأميرة".	40
			"لكل علاقة تضاد من هذه العلاقات نمط دلالي يقابلها، فالتضاد مرسل/مرسل إليه يقابله نمط المعرفة والتضاد فاعل/موضوع يقابله نمط الإرادة، وهي رغبة البطل في الحصول على الأميرة وتحقق عن طريق مغامرة البحث التي يخوضها هذا **البطل**، أما التضاد	44

			مساعد/معارض فيقابله نمط القدرة".	
			" اختلف غريماس مع بروب في ربطه خروج **البطل** وعودته في ثنائي واحد، وذلك لأن خروج البطل يقابله وصوله متخفيا، أما عودته فتقابلها وصوله إلى ميدان المعركة بعد مغادرته مكان إقامته".	46
			"لكي ندفع بالتحليل خطوة إلى الأمام، سوف نعمد إلى تحليل القصة من خلال تحديد الأفعال من وجهة نظر الشخصية الرئيسية(**البطل**)".	86
			"رد فعل البطل تجاه الواهب: لا يهمنا هنا رد فعل الشخصية الثانوية المرافقة لشخصية البطل لأن وظيفتها تتحدد بوجودها كعلامة من العلامات المشكلة للخلفية التي تنبثق منها مواقف الشخصية الرئيسية(**البطل**)".	87
			"المواجهة تحمل مشروعا مضادا للاتجاه الذي تأخذه أفعال البطل، إنها تمثل في مجموعها ما يمكن تسميته البطل المضاد) أي الشخوص التي تتمثل مواقفها في عرقلة تحقيق مشروع الشخصية الرئيسية (**البطل**) مما ينتج عنه فعل الصراع الذي يمثل أساس الفعل القصصي".	88
			"تبرز صورة **البطل الأسطوري** حامل رسالة التغيير في المرحلة الأولى(...) نجد أن الشخصية الأسطورية تتراجع لتحل محلها شخصية **البطل الروائي** بقدراته الإنسانية المحدودة وحجمه العادي".	175
		البطل	"تأتي شخصية **البطل** مجسدة للنموذج الإنساني الذي ينزع للكمال،يتمتع بصفات تدعو للإعجاب والتقدير".	39

		الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري	"تتدخل القوى الخارقة لمناصرة **البطل** أو لمحاربته، يتميز بالمبالغة في التصوير، ويستعين بمجموعة من الآليات السردية مثل تكرار الحوافز(الموتيفات) والأغراض والصيغ".	47
			"الحرمان العاطفي والتهميش الذي على **البطل الملحمي** . حسب منطق الحكاية الخرافية . أن يحياه في مستهل حياته، لكي يأخذ البعد الملحمي للبطولة".	93
			"ذات الفاعل هو **البطل** الذي عانى في البداية من الحرمان ومن العلاقة الملتبسة ".	94
			"**البطل** ينتمي إلى فئة من **الأبطال** التي يسميها الدارسون الأثنولوجيون(الأبطال الحضِّرون)(héros civilisateurs) الذين يقودون مجتمعاتهم".	95
			"في مثل هذه الروايات بعيدين عن المفهوم الملحمي **للبطل** وقريبين من المفهوم الذي يرى أن **البطل** هو الشخصية التي يضعها السارد تحت المجهر، أو تلك الشخصية المحددة من خلال عملية التبئير".	103
			"تشير إلى أن **البطلة** أصبحت سوداء اللون(...) يرد التحول السحري للبطلة الضحية تارة في سياق إيقاع الأذى".	120
		القصص الشعبي في منطقة بسكرة	"**فالبطل** عندما يواجه رجلا مغمورا، يدعى القوة أمامه".	45
			"إذا ما كان **البطل** أو القوى التي تساعده قد وقعوا في مأزق".	50
			"و**البطل** في الأسطورة لا يشعر بالحدود الفاصلة بينه	68

			وبين هذه القوى".	
			"(...) تصبح قوى مساعدة ترقب **البطل** من بعيد (....) وما البطل إلا صانعا للتاريخ".	69
			"محاولة الراوي إضفاء ثوب الحقيقة على ما يرويه ووجود وفاق بين إرادة القوة الإلهية وإرادة **البطل** ، وتتدخل القوى الخارقة لمساعدة **البطل**".	74
			"فنجد **الأبطال** وخصومهم يتمتعون بقوى بدنية جبارة".	85
	سعيد بوطاجين	شعرية السرد	" تشير صيغة (كلما أراك) إلى معاودة حدثية تتمثل في اللقاء بين الراوي والمروي له، وبين **البطلة** والكاتب".	45 55
			"توضيح علاقة الكاتب **بالبطلة**".	

من خلال ما تقدم عرضه حول مصطلح البطل من خلال المدونة النقدية الجزائرية، حيث توقفنا عند الناقد عبد الملك مرتاض من خلال دراسته"في نظرية الرواية"، فيجعل من الشخصيات أبطال، وهذا ما يتجلى من خلال مقطع ص13، في حين أنه يفرق بينهما من خلال مقطع ص126، حيث يرى أن البطل يختلف عن الشخصية . الكائن الحي . يتجلى في العمل الملحمي من خلال عمله الخارق، ومن خلال دراسته التطبيقية الموسومة بـ" تحليل الخطاب السردي "يصنفه إلى ثلاثة أصناف "بطل ملحمي، بطل تراجيدي، بطل دراماتيكي".

ونحن نقف عند الدرسات التي قدمها عبد الحميد بورايو ومن بينها "منطق السرد" التي تبرز مرجعيته في اعتماد مصطلح البطل استنادا إلى الوظائف التي جاء بها فلاديمير بروب من خلال قوله:"الاستفادة من المنهج الشكلاني البروبوي"[1] فقد ورد مصطلح البطل مقابلا لمصطلح الفاعل عند غريماس، وهذا من خلال مقطع ص40-40، ويقدم مفهوما لمصطلح البطل في حقل السيميائيات، حيث يطلق على الشخصيات الأسطورية أو التاريخية، وقد تعرض إلى الاختلاف القائم بين فلادمير

[1]. عبد الحميد بورايو، منطق السرد-دراسات في القصة الجزائرية القصيرة – ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1994،ص23.

بروب وغريماس حول السرد الوظيفي للبطل، وهذا من خلال مقطع ص46، ومن جانب أخر ربط الناقد من خلال مقطعص86-87-88-138بين مصطلح البطل والشخصية الرئيسية.

أما من خلال دراسته "البطل الملحمي والبطل الضحية" فهو يجعل من البطل شخصية تتميز بالكمال وتدعو إلى الإعجاب والتقدير وهذا من خلال مقطع ص39، إضافة إلى وقوف الناقد على مصطلح البطل الملحمي من خلال مقطع ص93، ويجمع الناقد بين مصطلح البطل والفاعل من خلال مقطع ص94، أما الدراسة الموسومة ب"القصص الشعبي في منطقة بسكرة "فنجد الناقد أيضا يوظف مصطلح البطل من خلال مقاطع ص45-50-68 ويربط هذا المصطلح بالحكاية الخرافية من خلال مقطع ص85، ويجمع المصطلح على أبطال في مقطع ص74.

في حين أن الناقد السعيد بوطاجين لم يعرف استعمالا واسعا لهذا المصطلح من خلال دراسته الموسومة ب"شعرية السرد" إلا ما يبرز في مقطع ص45-55.

3. مصطلح الفاعل :

المصطلح	الناقد	المدونة	المقطع	ص
الفاعل (Acteur)	عبد الحميد بورايو	منطق السرد	"ينطلق التحديد اللغوي للأطراف المشاركة في الخطاب من **فاعل** مقابل شيء وقع عليه الفعل /مرسل مقابل مرسل إليه، لأن النموذج المصغر للعالم الدلالي لايمكن أن يتحد كعالم، أي ككل دلالي"	39
			"قد استخرج غريماس من بين شخوص بروب الطرفين الّذين يؤلفان صنف **الفاعل** مقابل الموضوع، وذلك في التركيب اللغوي؛ وهما البطل وشخصية الأميرة".	40
			" يمثل كل منها الجهة التي تدفع بالبطل إلى خوض غمار المغامرة، أما المرسل إليه فإن مجال نشاطه في الحكاية الروسية يتوحد مع نشاط البطل (**الفاعل**)".	40
			" ويقوم بدور **الفاعل** فيه الراوي ضمير المتكلم ".	80
			"يستخدم النص صيغة المتكلم، ويلعب ضمير	

			المتكلم دورا مزدوجا، فهو من ناحية يمثل الراوي، وهو **الذات الفاعلة**".	90
		البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري	"المرسل يتمثل في السلطان الذي أوعز **لذات الفاعل** (البطل) بضرورة خوض معركة".	91
			"نجد أن البرنامج السردي العام يقوم على إنجازات **ذات الفاعل** (البطل) لفعل ذي طبيعة ملحمية بطولية"	92
			"**ذات الفاعل** ؛ هو البطل الذي عانى في البداية من الحرمان ومن العلاقة الملتبسة".	94
	رشيد بن مالك	مقدمة في السيميائيات السردية	"دخول **الفاعل** في وصلة بموضوع القيمة عبر العملية التحويلية ينبغي أن يكون ممتلكا للمؤهلات اللازمة للقيام بالفعل".	18
			"تحتوي هذه الملفوظات على **فاعل** وأداء مشتركين، وتختلف دلالاتها من ملفوظ إلى أخر اختلافا يقوم على طبيعة العلاقة التي تربط **الفاعل** بفعله".	20
			"يتحقق التبليغ الانعكاسي بإسناد دوري المرسل و**الفاعل** إلى الممثل الواحد الذي يأخذ على عاتقه من تلقاء نفسه وبعيدا عن أي ضغط أو تأثير في تنفيذ برنامج معطى".	22
			"يرمي **الفاعل** في النوع الثاني إلى وصله بالقيم الوصفية".	23
			"الوضع سرعان ما يتأزم بمجرد ظهور **فاعل** ثالث يسعى بدوره إلى الدخول في صراع مع هذا الطرف	24

			أو ذاك سعيا يترجم على الصعيد التركيبي بالملفوظ السردي المعقد".	
			"يمارس **الفاعل** في هذه الصياغة عميلة سلب تتوج بحيازته على موضوع القيمة".	25
			"يرغب **العامل/الفاعل**(actant-sujet)في تحقيقها تعكس هذه الرغبة المتولدة أصلا من فعل المرسل الممارس على الفاعل (..) يتمحور عنصر تعويض الافتقار حول علاقة **الفاعل**/الموضوع".	31
			"يكتسب الفاعل خلال المهمة التأهيلية الكفاءة وطاقة الإنجاز التي تمكنه من المهمة الأساسية من تطويق دائرة الصراع".	33
			"هذا **الفاعل** ملزم لإنجاز هذه الغاية بتحيين مشروع أخر يشكل برنامجا سرديا وسيطا، يهدف إلى الدخول في وصله بالسلاح".	58
			"ليس أمام **الفاعل** إلا أن يؤدي دورين متنافرين يعقدان مهمة الحصار؛ البحث عن السلاح متزامن مع المواجهة الدموية".	59
			"يقدم النص **الفاعل** على أنه مؤهل لتمكين الفاعل الجماعي من تحقيق الفعل الثوري لسد النقص اللوجيسيكي".	60
			"ذلك أن **الفاعل** يملك من العتاد الحربي ما يؤهله لرد أي هجوم".	61
			"إن ملفوظ الفعل يعكس التحولات التي يحدثها **الفاعل المنفذ**(sujet opérateur) للدخول في وصلة بموضوع القيمة".	73

74 77 81	"يتحدد **الفاعل الجماعي** /المجتمع/ في النص بوالد عائشة وغيره من رجال الأسرة" "يتقدم الراوي في هذا الملفوظ بوصفه **فاعلا/شاهدا** على ممارسة احتقارية تندرج ضمن برنامج سردي يهدف فيه الفاعل المنفذ إلى إذلال المرأة وإقصائها من كل مقامات الكلام". "إن **الفاعل الجماعي** لا يكتفي بامتلاك هذه المعرفة فحسب، بل يسعى فضلا عن ذلك وفي غياب القنوات التواصلية بين الرجل والمرأة، إلى تبليغها بدوره إلى فاعل (الفتيات والنسوة)".			

من خلال الاطلاع على الدراسات الجزائرية في حقل السرد توقفنا عند مصطلح الفاعل الذي جاء كمرادف لمصطلح الشخصية، وكان هذا المصطلح متداولا من لدن النقاد السيميائيين وعلى رأسهم غريماس، ومن خلال بحثنا توقفنا عند الناقد عبد الحميد بورايو من خلال مدونته "منطق السرد"، حيث تعرض للمفهوم اللغوي لمصطلح الفاعل باعتباره أحد الأطراف المشاركة في الخطاب،وهو الذي وقع عليه الفعل،وهذا يتجلى من خلال مقطع ص39، أما في مقطع ص40 تطرق الناقد لمصطلح الفاعل الذي يرى أنه أحد شخوص التركيب اللغوي عند فلادمير بروب ويتمثل في البطل وشخصية الأميرة، الملاحظ في مقطع ص80 يتخذ الفاعل موقع الراوي.

ومن خلال دراسته "البطل الملحمي والبطل الضحية "، حيث يوظف الناقد مصطلح الذات الفاعلة التي تأخذ دور البطل .

والناقد رشيد بن مالك هو الأخر عمد إلى توظيف مصطلح الفاعل من خلال دراسته "مقدمة في السيميائيات السرية" وهذا يتجلى فيمقطع ص18-20.

4. مصطلح الفاعل:

المصطلح	الناقد	المدونة النقدية	المقطع النصي	ص
العامل (Acteur)	سعيد بوطاجين	الاشتغال العاملي	"سنقتصر على الموضوع البؤري الأساس الذي يتمثل في إشكالية **العامل** الذي يتقاطع مع الشخصية والممثل والوظيفة".	13
			"سيستغل (تنيرTesniere) مصطلح الوظيفة ويحوله إلى **العامل** معرفا إياه بالقائم بالفعل أو متلقيه بعيدا عن أي تحديد أخر، وسيضم العامل الأشياء والمجردات والكائنات".	14
			"يرى غريماس أن **العامل** قد يكون فرديا أو جماعيا، كما يمكن أن يكون مجردا، حسب تموقعه في المسار المنطقي للسرد".	16
			"**العامل** وحدة تركيبية ذات طابع شكلي بغض النظر عن أي استغلال دلالي أو أيديولوجي".	19
			"أما **العامل** المتلقي فيبدو منطقيا لان مسعودة هي المستفيدة الوحيدة من الذهاب إلى العاصمة".	38
			"في هذه المرحلة يتساوى العامل المرسل مع **العامل** المتلقي من حيث القيمة كما يظهر في قولها مثلي ومثلك".	49
			"أما خانة المرسل إليه، المكونة من **عامل جماعي** فإنها ذات صبغة قيمية أيضا".	53
			"إذا كانت الذات **عاملا** ممفردا ومشخصا فإن موضوعها ممفرد ومجرد من حيث التجلي ومن حيث القيمة".	55

70	"تتكون خانة الإرسال من **عامل جماعي**: القرية، رجل المحطة، رغم أن هناك بعض الصعوبة في إيجاد تحديد دقيق لهذا **العامل** الذي يتمثل في أعلب الأحيان في حوافز تحدد فعل الذات".			
86	"يقول غريماس: إن عدد **العوامل** تحدد الظروف القبلية لإدراك المعنى (...) بالنظر إلى ظروف التلقي، فإنه يتعذر علينا أحيانا تحديد دلالة **العامل** وعدد الأدوار العاملية(...)فإن مسألة ضبط دلالة العامل لا تخلو من النسبية".			
112	"من الناحية العلامية يبدو كل **عامل** متداخلا مع الأخر أو مكملة للبنى الصغرى المكملة".			
120	"هناك **عامل** أخر يبرر خلو خانتي المساندة والمعارضة، ويتمثل في تخفيض الزمن الفاصل بين الرغبة والفعل".			

يذهب السعيد بوطاجين إلى أن مرجعيته في اعتماد مصطلح (العامل) تعود إلى "نظريات غريماس المتعلقة بالعامل لأنها جاءت مكملة لما اعتمده كل من فلاديمير بروب وأ. سروبو كونهما سبقاه إلى التفكير في مسألة الأنظمة العاملية وكيفية اشتغالها نصيا، غير أن غريماس قام بتنقيح وتقعيد الدراسات التي سبقته، كما اعتمدنا على القواعد العاملية ولسانيات الخطاب".[1]

يعمد الناقد سعيد بوطاجين إلى استخدام مصطلح العامل كمرادف للمصطلح الشخصية وهذا من حيث المفهوم، وهذا مايتجلى واضحا من خلال دراسته الموسومة ب"الاشتغال العاملي" وهي دراسة تطبيقية لرواية غدا يوم جديد لعبد حميد بن هدوقة، يورد الناقد السعيد بوطاجين من خلال منقطع ص(13) أن مصطلح العامل يتقاطع مع مصطلح الشخصية من حيث المفهوم،ويضيف بأن الشخصية إذا كانت في مفهومها العام هي التي تقوم بأداء أدوار معينة وتتفاعل مع الأحداث، فنلمح

[1]. سعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص19-20.

بأنه مصطلح يتداخل مع التعريف الذي قدمه تنير(tesnier) معتبرا العامل هو القائم بالفعل أو المتلقي له، ويستند في تقديم هذا المصطلح على مرجعية غريماسية

نخلص إلى أن مصطلح الشخصية عرف تشعبا من حيث المصطلح والمفهوم وهذا ما حاولنا الوقوف عليه من خلال جملة من الدراسات النقدية الجزائرية في حقل السرديات، فالائتلاف الوارد عند النقاد الجزائرين هي المرجعية الغربية والتشابه في بعض الجوانب المفهومية للمصطلح لكن من حيث وضع المصطلح وجمعه ومرادفاته فإنها تختلف من ناقد إلى أخر، فقد أحصينا العديد من المصطلحات التي تتشارك مع مصطلح الشخصية منه"الشخصية الرئيسية ، الشخصية المحورية،الشخصية المركزية الشخصية الثانوية، الشخصية القيادية، والشخصية الخرافية، ...." وعدم الاتفاق في جمع هذا المصطلح حيث هناك من يجمعه على شخوص وهناك ومن يجمعه على الشخصيات، في نجد الناقد سعيد بوطاجين يعطي مرادفا جديدا لمصطلح الشخصية ألا وهو العامل وهذا من خلال مرجعيته الغربية الغريماسية، ويعطي مفهوما واسعا لهذا المصطلح حيث أنه لايتوقف على الشخصيات مجسدة في العمل السردي بل يتجاوزها إلى كل مؤثر ومساهم في هذا العمل ويعطي مثالا على المجتمع.

نخلص أن مصطلح الشخصية عرف تداخلا مصطلحيا ومفهوميا ضمن الدراسات النقدية، مما يجعل الباحث يدخل ضمن دوامة توظيف المصطلح، ويبرز الأمر بصورة جلية من خلال الوقوف على المدونات النقدية الجزائرية في حقل السرديات، لذلك ينبغي اتخاذ الإجراءات التي من شأنها أن تضبط هذه المصطلحات، إضافة إلى ضرورة توحيد الرؤية والمنهج في وضع المصطلحات واستخدامها.

الفصل الرابع مكونات البنية السردية . الزمان . المكان.

أولا: مصطلح الزمن . بين المفهوم المعجمي والنقدي

1. مصطلح الزمن في المعاجم الأدبية المتخصصة

2. مصطلح الزمن في النقد الغربي

3. مصطلح الزمن في النقد العربي

ثانيا: مصطلح الزمن والتداخل التقنياتي في المدونات النقدية الجزائرية

ثالثا: مصطلح المكان بين التعدد المفاهيمي والمصطلحي

1. مصطلح الفضاء في المعاجم الأدبية المتخصصة

2. مصطلح المكان والتداخل المصطلحي في النقد الغربي

3. مصطلح المكان في النقد العربي

رابعا: مصطلح المكان والتداخل المصطلحي في المدونة النقدية الجزائرية

1. مصطلح المكان

2. مصطلح الفضاء

3. مصطلح الحيز

أولا: مصطلح الزمن . بين المفهوم المعجمي والنقدي

يعد مصطلح الزمن من المصطلحات الزئبقية التي تعتاص عن التموقع المفاهيمي، وهو الأخر يعد عنصرا في بناء هيكل النص الحكائي، فلا يمكن للحدث أن يقع خارج إطار الزمن .

1. مصطلح الزمن في المعاجم الأدبية المتخصصة.

لقد أخذ مصطلح الزمن عند نواف نصار من خلال معجمه "معجم المصطلحات الأدبية العديد من المفاهيم وهي:

1. نظام تلك العلاقات المتتابعة لكل حدث مع الأخر كالماضي والمضارع والمستقبل، فهو غير محدد بل دوام مستمر يلاحظ ويعتبر بذلك الذي يتبع الحدث فيه الحدث الأخر.

2. النقطة أو الفترة التي يحدث فيها الحدث.

3. لحظة أو ساعة معتادة أو محددة لحدوث أمر أو بدايته أو نهايته.

4. فترة من تاريخ العالم أو معاصرة لشخصية وأنشطتها في وقت محدود لحظة، ساعة، يوم، شهر(...).[1]

نلمح أن الزمن هو عبارة عن نظام يشكل علاقة التتابع التي يعرفها الحدث فتتموقع بين الماضي والحاضر والمستقبل، مما يجعلها في دوام مستمر يسهل تتابع الحدث تلوى الأخر، إضافة إلى أن الزمن يمثل الفترة التي وقع فيها الحدث، مع تحديد بدايته ونهايته، ويتجسد من جانب أخر في تاريخ العالم أو شخصية أو نشاط تم القيام به في فترة زمنية معينة.

يذهب جرالند البرنس من خلال معجم السرديات إلى أن الزمن هو عبارة عن "مجموعة العلاقات الزمنية؛ السرعة، الترتيب الزمني، المسافة...، القائمة بين المواقف والأحداث المروية وسردها".[2]

---

[1]. نواف نصار، معجم المصطلحات الأدبية، ص147.

[2]. جرالند برنس، معجم السرديات،ص 198.

نلمح أن الزمن في نظر جرالند برنس هو مجموعة من العلاقات في مجال الزمن تتضمن السرعة والترتيب الزمني والمسافة، فتكون هذه العناصر وسطا بين المواقف والأحداث التي يتم سردها.

ويضيف جرالند برنس أن "الزمن تلك الفترة أو الفترات التي تقع فيها المواقف والأحداث المقدمة (زمن القصة زمن المروي) narrated time، story time . والفترة أو الفترات التي يستغرقها عرض هذه المواقف و الأحداث".[1]

يذهب جرالند برنس إلى أن الزمن يتمثل في الفترة التي يقع فيها الحدث، أي ما يصطلح عليه بزمن القصة، وتتضمن أيضا الفترة التي تستغرقها الأحداث والمواقف من أجل عرضها.

وأورد لطيف زيتوني في معجمه أن جيرار جنيت يرى أنه" من الممكن أن نقص الحكاية من دون تعيين مكان الحدث ولو كان بعيدا عن المكان الذي ترويها فيه، بينما قد يستحيل علينا ألا نحدد زمنها بالنسبة إلى زمن فعل السرد لأن علينا روايتها بزمن الحاضر وإما الماضي وإما المستقبل".[2]

يشدد جرالند برنس على أهمية الزمن في الحكاية مقارنة بمكان الحدث أو المكان الذي تروى فيه، حيث يذهب أنه يستحيل ألا نحدد زمن فعل السرد، فلهذا يتم سرد الحكاية بزمن الحاضر أو الماضي او المستقبل، وهذا ماورد من خلال معجم مصطلحات نقد الرواية للطيف الزيتوني.

وأورد سعيد علوش في معجمه أن الزمن يحتمل معنيين:

1. (الزمن الدال) بعد زمني، لدال خبر، (مثال: يمكن الحديث عن سنة في سطر واحد وألف سطر).

2. (زمن المدلول)وهو بعد زمني لمدلول خبر في التعبير.[3]

إن مصطلح الزمن حسب ما ذهب إليه سعيد علوش فهو زمن الدال باعتبار هذا الأخير عبارة عن متتالية صوتية مثلا في قولنا سنة فهذه المتتالية الصوتية يمكن التعبير عنها في سطر كما يمكن التعبير عنها في ألف سطر، في حين أن المدلول باعتباره الصورة الذهنية لهذه المتتالية يتجسد من خلال التعبير عنه.

---

[1]. المرجع السابق، ص201.

[2]. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية،ص 74.

[3]. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية،ص 108.

وورد في معجم السرديات لمحمد قاضي ومجموعة من الباحثين في مجال السرديات مصطلح (زمن السرد) حيث "تتعلق مقولة زمن السرد بتحديد موقع الحكاية الزمني من الفعل السردي، ويشكل زمن السرد مع المستوى السردي والشخصية، المقولات الثلاث التي يدرس من خلالها المقام المنتج للخطاب السردي، ويكتسي تحديدات المقام السردي الزمنية أهمية لا تكتسيها تحديداته المكانية (...) وتتمثل المسألة الأساسية في تحديد الوضع الزمني للمقام السردي في ضبط موقعه من الحكاية، وقد ميز السرديون من هذه الزاوية بين أربعة أنماط من السرد هي السرد اللاحق، والسرد السابق، والسرد المتزامن، والسرد المدرج"[1].

الملاحظ أن زمن السرد يتعلق موقع الحكاية من الفعل السردي، مع التركيز على الشخصية باعتبارها أحد مكونات المقام الذي يسهم في إنتاج الخطاب السردي، حيث نلمح أن المقام يركز على الزمن بالدرجة الأولى مقارنة بالمكان، ومن جانب أخر ذهب المتخصصون في مجال السرديات إلى وضع أربعة أنماط لزمن السرد تتمثل في السرد اللاحق المتمثل في استحضار وقائع زمنية مستقبلية وهناك الزمن السابق أو ما يعرف باسترجاع الوقائع الزمنية الماضية، ومن جانب أخر نجد السرد المتزامن والسرد المدرج.

يمكن القول أن جل المعاجم الأدبية المتخصصة تركز على الزمن وأهميته من الجانب السردي، حيث لمقولة الزمن المحددة بفترات معينة وإشارات دالة في النص السردي أهمية مقارنة بمقولة المكان، وعرف الزمن من خلال موقع الحكاية العديد من الأنماط منها الاستحضار أو الاسترجاع.

2. مصطلح الزمن في النقد الغربي:

عرف مصطلح الزمن اهتماما لدى النقاد الغربيين وحتى في الفلسفة اليونانية حيث أن"مقولة الزمن والزمنية طرحت دوما إشكالا وجوديا من أرسطو إلى أوغسطين في التأملات الفكر الصوفي، ابستمولوجية الزمن ترتد لمنظورات فلكية وسيكولوجية ومنطقية وتجد اختزالها في اللغة".[2]

[1]. محمد القاضي وأخرون، معجم السرديات، ص 233.

[2]. لطف الله الشلمي، تحليل الخطاب الروائي . المفاهيم و الاشكالات . مجلة الراوي، ع17 ،2007،ص09.

تشير الدراسات إلى أن مقولة الزمن لها امتداد في الفكر الفلسفي الأرسطي وأوغسطين من خلال محاكاة زمن غير الزمن الذي يعيشون فيه، فاتخذوا من اللغة وسيلة لتجسيد هذا المنطق السيكلوجي الذي يتجسد في الزمن.

الزمن من منظور أرسطو " عبارة عن نسق مرتبط بحركات الكواكب والنجوم، وهو قوة طبيعية فاعلة في جميع الأشياء والمخلوقات ماديا وبيولوجيا، حيث تحكم هذه القوة انتقال جميع الكائنات عبر أطوار معينة منذ بداية وجودها إلى نهايته"[1]، ارتبط الزمن عند أرسطو بالفلك وتحركات النجوم والكواكب، حيث له قوة جبرية تخضع لها جميع الكائنات عبر وجودها.

يذهب كثير من الفلاسفة منهم **إيمانويل كانط(Emmanuel kant)** إلى أن" الزمن ذو وجه غير كمي، وغير قابل للقياس، أي الزمن الذاتي أو الوجداني أو الوجودي، وهو زمن يستمد كنهه من انفعال الإنسان وتجربته كزمن الانتظار وزمن الأمل"[2]، معظم الفلاسفة يذهبون إلى ما ذهب إليه إيمانويل كانط باعتبارهم الزمن شيء مجرد لا يمكن إدراكه من حيث الكم والقياس، وإنما يبقى عبارة عن شيء معنوي ندركه عن طريق الذهن كزمن الانتظار على سبيل المثال.

وعرفت مقولة الزمن اهتماما ومفهوما آخر مع "اكتشاف السنسكريتية وما تلاها من أعمال النحو المقارن وصولا إلى الثورة اللسانية مع دي سوسير أمكن الحديث عن التقدم الهائل الذي تستحقه اللسانيات، حيث كان الزمن إحدى المقولات التي اهتم بها النحو التقليدي، ويطرح **اميل بنفينست(Emil Benveniste)** في كتابه"قضايا اللسانيات العامة" مفهومين للزمن فهناك الزمن الفيزيائي للعالم وهو خطي ولا متناه، وله مطابقته عند الإنسان، وهو المدة المتغيرة، ومن جهة ثانية الزمن الحدثي؛ وهو زمن الأحداث الذي يغطي حياتنا كمتتالية من الأحداث.[3]

لقد كان لظهور اللغة السنسكريتية والثورة التي أحدثتها اللسانيات السوسيري دور في تطور مقولة الزمن، حيث سعى إميل بنفينيست وضع مفهوم للزمن حيث صنفه إلى نوعين؛ النوع الأولى الذي

[1]. ينظر: الصادق بن الناعس قسومة، علم السرد – المحتوى والخطاب والدلالة، ص65.

[2]. المرجع نفسه، ص67.

[3]. المرجع نفسه،ص 10.

اصطلح عليه بالزمن الفيزيائي وهو الزمن الكوني، وهنا الزمن الذي يرتبط بفترة وقوع الأحداث فاصطلح عليه بالزمن الحدثي.

وقد أضاف إميل بنفنيست نوعا أخر من الزمن ألا وهو الزمن اللساني؛ "فبواسطة اللغة تتجلى التجربة الإنسانية للزمن، والزمن اللساني كما يبدو لا يمكن اختزاله في الزمن الفيزيائي أو الحدثي، إن هذا الزمن مرتبط بالكلام ويتحدد وينتظم كوظيفة خطابية في راهنية الكلام إنه الجهاز الشكلي للتلفظ"[1]، إن الزمن اللساني خارج عن دائرة الزمن الفيزيائي والحدثي، حيث أنه شديد الارتباط باللغة، باعتبار أن اللغة تترجم عبر الكلام الذي يعد وسيلة للتخاطب بين الأفراد، فينتظم . الزمن . عبر الجهاز الشكلي لعملية التلفظ.

رولان بارت(Roland Barthes) يرى أن الزمن ليس سوى "طبقة بنيوية للمحكي (الخطاب) مثلما أن الزمن في اللغة لا يوجد إلا على شكل منظومة من وجهة نظر المحكي، أي من وجهة وظيفته بوصفها عنصرا من نظام سيميائي، لا ينتمي الزمن إلى الخطاب لكن إلى مرجعيته، فالزمن الحقيقي هو وهم مرجعي واقعي مثلما يظهره فلاديمير بروب، وهذا ما يجب دراسته في التحليل البنيوي، بحسب بارت من هنا كانت دراسة البنية الزمنية للنص السردي تتمركز على مستويين، هما زمن المحكي وزمن السرد ذاته، أي زمن الدال وزمن المدلول"[2].

يشكل الزمن حسب ما ذهب إليه رولان بارت عبارة عن جزء مشكل لبنية الخطاب أو النص المحكي، وهو عبارة عن خلفية تتشكل في ذهن المحكي من أجل بناء خطابه، فيبقى الزمن عبارة عن مرجعية وهمية تتمركز وفق مستويين زمن الدال وزمن المدلول، وهذا ما أشار إليه سعيد علوش في معجمه.

[1]. المرجع السابق،ص10.

[2]. ميساء سليمان إبراهيم، البنية السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،2011،ص 219.

يذهب **بول ريكور** (**Paul Ricoeur**) " إلى أن السمة المشتركة بين التجارب الإنسانية هي طابعها الزمني، وتظهر هذه السمة وتتضح بعملية القص بجميع أشكالها، إن جميع مايقص يحصل في الزمن ويجري مجرى زمني، وجميع ما يجري في الزمن يمكن أن يقص"[1].

إن الزمن حسب بول ريكور هو الشيء المشترك بين الأفراد في تجاربهم، حيث أن كل تجربة زمنية إلا وارتبطت بفترة زمنية معينة، وركز بول ريكور على الزمن من حيث ارتباطه بعملية القص.

يان مانفريد(**Jan Manfred**): هناك صيغتان سرديتان دالتان على زمن الفعل، السرد الماضي والسرد الحاضر، وعادة فإن التوظيف النصي للصيغ الدالة على زمن الفعل، ويعتمد على النقطة الحالية من زمن فعل كلام السارد، ومن الطبيعي أن الصيغة الدالة على الزمن التي توظف في خطاب الشخصية تعتمد على النقطة الحالية من الزمن في فعل القصة"[2].

كان تركيز يان مانفريد على الزمن من خلال ربطة بالسرد فجعل زمن الفعل مرتبطا بالماضي أو الحاضر، كما ركز على زمن السرد والصيغ الخطابية التي تصدر من الشخصيات الدالة على الزمن مثلا: اليوم وغدا.

أورد يان مانفريد جملة من المصطلحات في "دراسته"علم السرد –مدخل إلى نظرية السرد– نورد منها:

. اللازمنية(**achrony**) : واقعة تفتقر إلى أي ارتباط زمني بوقائع أخرى، واقعة بدون تاريخ.[3]

إن مصطلح اللازمنية يدل على عدم ارتباط الواقعة أو الحدث بأي فترة زمنية محددة.

. زمن الخطاب (**discourse time**): هو الوقت الذي يستغرقه القارئ لقراءة القطعة في المتوسط أو بشمولية أكثر؛ فإن زمن الخطاب لكل نص يمكن أن يقاس بعدد الكلمات أو الأسطر، أو الصفحات للنص.[4]

---

[1] الصادق بن الناعس قسومة، علم السرد – المحتوى والخطاب والدلالة . ، ص69.

[2]. يان مانفريد، علم السرد –مدخل إلى نظرية السرد –تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى ، سوريا،ط1، 2011،ص113

[3]. المرجع نفسه، ص118.

[4]. المرجع نفسه، ص118.

إن مصطلح زمن الخطاب حسب يان مانفريد يكمن في الفترة الزمنية التي يستغرقها القارئ في قراءته للنص، وهذا يأخذ في الاعتبار طول الفقرة وعدد الأسطر والكلمات.

. زمن النص (story time): هو الزمن التخيلي الذي تستغرقه الواقعة الفعلية، وبصورة أكثر شمولية؛ الذي يستغرقه الحدث كله، ولتحديد زمن القصة فإن المرء يستند عادة إلى مظاهر سرعة سير النص، والحدس والتلميحات النصية الداخلية .[1]

إن زمن النص هو عبارة زمن تخييلي، حيث يتعلق بالفترة التي يستغرقها الحدث من أجل الوقوع،ومن أجل تحديد زمن القصة لا بد من مراعاة مظاهر السرعة في النص التي تكمن التسريع والحدس والتلميح.

. التسريع أو التعجيل(speed-up/acceleration): عندما يكون زمن خطاب واقعة ما أقصر بوضوح من زمن قصتها، ويعد التعجيل نمطيا خاصية لصيغة العرض الموجز أو البانورامي[2].

. الإبطاء (slow-down/deceleration): وفيه يكون زمن الخطاب واقعة ما أطول بوضوح من زمن قصتها[3].

إن التسريع والإبطاء هما سمتان من سمات زمن الخطاب، فيظهر التسريع في الواقعة التي تكون أقصر من زمن القصة، ونجدها تغلب على العرض الموجز البانورامي، في حين أنه في حالة الابطاء تكون الواقعة أطول من زمن القصة.

. الإضمار/القطع/الحذف(ellipsis/cut/omission): هو بسط أو مد زمن القصة غير المعروض نصيا على الإطلاق، حيث يعد بعض النقاد الإضمار نوعا خاصا من التسريع[4].

إن الإضمار والحذف والقطع من التقنيات السردية حالها حال التسريع والإبطاء، يعمد إليه الروائي من خلال إخفاء أو حذف بعض المشاهد وهذا يدخل في صميم التسريع.

---

[1]. المرجع السابق، ص118

[2]. المرجع نفسه،ص 120

[3]. الصادق بن الناعس قسومة، علم السرد – المحتوى والخطاب والدلالة، ص 120.

[4]. المرجع نفسه،ص121

3. مصطلح الزمن في النقد العربي:

لقد عرف مصطلح الزمن اهتماما من لدن النقاد العرب، فجعلوا له العديد من المفاهيم والمصطلحات التي تصب في دائرته، حيث يذهب بعض المفكرين إلى أن "للزمان وجودا مجردا في ذاته، لكن هذا الوجود لا يدخل في إطار المعرفة من خلال الإنسان، فالزمان مسترسل في مضيّه بلا انقطاع، لكنه لا يحس ولا يدرك إلا من خلال تجارب الإنسان المعيشة"[1].

إن مقولة الزمان عند المفكرين العرب لها توجه فلسفي، وهذا لاعتبارهم الزمان شيئا مجرداً لا يدخل في المعرفة الإنسانية، وإنما له وجود حتمي، فهو دائم لا يعرف الانقطاع، لا يمكن إدراكه إلا من خلال التجارب الإنسانية، وهذا نفسه ما ذهب إليه إيمنويل كانظ في مفهومه للزمن.

وفي نفس الصدد يمكن الإشارة إلى أن" الزمن فضاء أو امتداد أو سيرورة خطية دائمة، لكنه لا يصير ذا معنى ووجود ذهني إلا من خلال وعي الإنسان به، أي من خلال ارتباطه بالإنسان وأعماله وتاريخه وحياته وفكره".[2]

يذهب الصادق قسومة إلى أن محتوى النتاج السردي مادته الأساسية هي الأحداث أو الأعمال، فالزمن قابل للقياس وبه تفهم الأحداث وهذا من خلال أحد عناصر الثالوث التالي:[3]

. **التزامن (Simultanéité)**: أي حصول حدثين في نقطة زمانية واحدة، أو امتدادهما خلال حيز زماني واحد، ويعبر عن هذه العلاقة بعبارات من قبيل أثناء ذلك، وفي الوقت ذاته.

. **التتابع(Succession)**: أي حصول حدثين أو أكثر في حيزين زمنيين متتابعين أو في نقاط أو حقب زمنية متلاحقة، ويعبر عن هذه العلاقة بعبارات من قبيل: وبعد، وقبل، وإثر ذلك.

. المدة (Durée): وهو مفهوم مختلف عن المفهومين السابقين لكونه لا يتصل بالنظام وإنما يتصل بالاستغراق، أي بالوقت الذي يستغرقه حدث أو أكثر.

---

[1]. المرجع السابق، ص65.

[2]. المرجع نفس، ص66.

[3]. المرجع نفسه ، ص68.

يذهب الناقد الصادق قسومة إلى أن المادة الأساسية التي يتكون منها النتاج السردي هي الأحداث فمن خلالها يمكن قياس الزمن عبر ثلاثة عناصر التي تكمن في التزامن الذي يتمثل في وقوع حدثين في الآن نفسه، ويتجسد هذا العنصر من خلال عبارة (في هذه الأثناء) على سبيل المثال، أما العنصر الثاني الذي اصطلح عليه بالتتابع ويتمثل في وقوع حدثين في حيزين زمنيين متتابعين، أما العنصر الثالث فهو المدة ويتمثل في الفترة الزمنية التي يستغرقها الحدث .

هناك العديد من المصطلحات التي تصب في حيز الزمان منها:

. **السرد الاستذكاري**:استذكار يقوم به لماضيه الخاص ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة.[1]

. **السرد الاستشرافي**: يستعمل للدلالة على كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها.[2]

إن كلا من الاستذكار والاستشراف سمتان من سمات الزمن الذي يتجسد ضمن البنية السردية، فيقوم الاستذكار على استرجاع وقائع ماضية متجمعة في ذاكرة السارد، في حين أن الاستشراف يرتبط بالمستقبل ويشير إلى أحداث يمكن وقوعها وهذا من خلال كل مقطع حكائي.

. تسريع السرد: ويتضمن مصطلحين:

أ. الخلاصة: أو التلخيص résumé بوصفه تقنية زمنية تتميز بالطابع الاختزالي الذي يفرض المرور سريعا على الأحداث وعرضها مركزة بكامل الإيجاز والتكثيف.

ب . الحذف أو الإسقاط: L ellipse للحذف دور في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته، فهو تقنية زمنية تقتضي إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث ويعبر عنها تودوروف بالحذف أو الإخفاء (éscamatage) .[3]

[1]. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي . الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط2، 2009،ص121.

[2]. المرجع نفسه،ص132

[3]. المرجع نفسه، ص156

إن عملية تسريع السرد تقع وفق خاصيتين أولا التلخيص والذي يشمل اختزال العديد من الأحداث أثناء عملية العرض، وهذا من خلال الاعتماد على الإيجاز والتكثيف، في حين خاصية الحذف أو الإسقاط هي أخرى لها دور في تسريع عملية السرد، وتتم من خلال حذف فترة زمنية قد تطول وقد تقصر من زمن القصة، حيث أنه عند اعتماد تقنية الحذف أو الإسقاط لا يتم عرض الوقائع والأحداث التي جرت في هذه الفترة الزمنية.

. تعطيل السرد: حيث يتقلص زمن السرد إلى حده الأدنى، فيختزل لنا في عبارات وجيزة أطوارا من القصة كبيرة أو صغيرة بحسب اختلاف الأوضاع الحكائية وتغير الوسائط المستعملة.[1]

إن تقنية تعطيل السرد تتمثل في تقليص فترة زمنية من خلال اختزالها في مجموعة من العبارات، وتختلف هذه العبارات حسب طول القصة وتماشيا مع الأوضاع الحكائية والوسائط المستعملة منها المشهد والوقفة الوصفية .

. السرد المشهدي: يحتل المشهد موقعا متميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية، حيث له القدرة على تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب الذي ظل يهيمن على أساليب الرواية.[2]

. الوقفة الوصفية: تشترك الوقفة الوصفية مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث، أي في تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول وقد تقصر.[3]

إن كلا من السرد المشهدي والوقفة الوصفية من التقنيات السردية التي تعتمد في عملية تعطيل السرد، حيث أنه نجد للمشهد مكانة مهمة في حركية الزمن داخل الرواية، فتكون له الفعالية في تكسير الرتابة التي تتشكل في الرواية من خلال ضمير الغائب، والوقفة الوصفية هي الأخرى لها ارتباط بالفترة الزمنية التي تستغرقها الأحداث.

[1]. المرجع السابق، 165

[2]. المرجع نفسه،ص 175

[3]. المرجع نفسه،ص 176

زمن الكاتب: يراد به الفترة الزمنية التي اكتنفت وضع الأثر أو إنشاءه، ذلك أن إنشاء القصة، شأنه في ذلك شأن جميع ضروب الفعل الإنساني، واقع ضرورة في زمن ما هو إطار مجموعة معطيات وظروف معينة (تاريخيا واقتصادي وسياسيا).[1]

إن مصطلح زمن الكاتب مرتبط بالزمن الذي ولد فيه العمل الإبداعي، ولهذا الزمن تأثير على المبدع فيظهر في ثنايا عمله، فيصبح هذا العمل ناتج عن جملة من الظروف المحيطة بالمبدع منها السياسية والاجتماعية وغيرها.

زمن الكتابة: هو الزمن الفعلي الضيق نسبيا الذي استغرقه تكوين القصة، ويكون خلال مدة معينة قد تطول أو تقصر، وهي ذات بداية ونهاية.[2]

يتعلق مصطلح زمن الكتابة بالفترة الزمنية التي يقضيها المبدع في إنشاء أثره الإبداعي، منها القصة باعتبارها فعلاً يقوم بإنشائه الإنسان، فيقتضي حدوث هذا الفعل زمنا معينا.

ومن جانب آخر زمن الكتابة هو"الزمن الذي أنشأ فيه الكاتب نصه، وهذا المفهوم استغلته تيارات النقد التاريخي والاجتماعي في بيان التعالق بين النص وحياة صاحبه، ومتغيرات العصر في وجوهها المختلفة".[3]

عُدّ زمن الكتابة هو الزمن الذي استغرقه الكاتب في إنشاء عمله الإبداعي، وهذا ما دفع الباحثون في حقل التاريخ والاجتماع إلى كشف التعالقات الموجودة بين النص وصاحبه، مع التعرف على الظروف وتغيرات العصر التي يعايشها المبدع.

الزمن الخاص بالمحتوى: هو الزمن الذي تنتسب إليه أحداث القصة في محتواها، ويختلف الاهتمام بهذا الزمن وتحديد موقعه باختلاف الأنواع القصصية.[4]

---

[1]. الصادق بن الناعس قسومة، علم السرد – المحتوى والخطاب والدلالة–،ص70.

[2]. المرجع نفسه، ص 72.

[3]. محمد القاضي وأخرون، معجم السرديات،ص237.

[4]. الصادق بن الناعس قسومة، علم السرد – المحتوى والخطاب والدلالة–،،ص78.

الزمن القصصي: إن زمن المغامرة أو المحتوى هو فترة الزمن العامة التي تنتسب إليها المغامرة أو أحداث المحتوى، فهو زمن واقع موقعا ما من التاريخ، غير أن اتخاذ فترة ما دقيقة محددة ضمن هذا الزمن الإطار تاريخيا لمغامرة ما في قصة ما.[1]

يمكن القول أن كلا من مصطلح الزمن الخاص بالمحتوى والزمن القصصي يصبان في مجرى واحد، ويكمن في الاهتمام بزمن الأحداث عامة داخل النوع القصصي، حيث أنه يكون لكل مغامرة زمن معين،حتى وإن صعب تحديده من خلال الإطار العام للقصة.

زمن الحدث: هو الزمن الذي يحصل فيه الحدث داخل محتوى القصة، أي هو الموقع الذي يُجعل لذلك الحدث من التاريخ، ولا تحدد أزمنة جميع الأحداث تحديدا تاريخيا باعتبار أن القصة ليست توقيتا بالمعنى الدقيق ولا تأريخا".[2]

و من جانب أخر نجد مصطلح زمن الحدث فيركز هذا الأخير اهتمامه على كل حدث على حدى، حيث أن الأحداث في زمنها لا تتشابه داخل محتوى القصة، باعتبار أن زمن أحداث القصة لا يلجأ في تحديدها إلى التأريخ الدقيق.

زمن القارئ: هو الزمن العام الذي يكتنف تلقي نتاج قصصي ما، وهو زمن طويل نسبيا ويقاس عادة بالسنين، وهو الطور الخطي في سيرورة انتقال القصة.[3]

إن زمن القارئ هو الفترة الزمنية التي يتلقى فيها القارئ النص القصصي، وقد تكون هذه الفترة طويلة لأنها تقاس بالسنين، وتعد الفترة التي ينتقل فيها النص من المبدع إلى القارئ.

وهناك ما يصطلح عليه بزمن القراءة " يتضمن المصطلح دلالتين: زمن القراءة الفعلي وعصر القراءة، فالأول هو الزمن الذي يحتاج إليه القارئ المفرد لقراءة النص، ولذلك هو غير محدد تحديدا

[1]. المرجع السابق،ص81.
[2]. المرجع نفسه ، ص 85.
[3]. المرجع نفسه، ص95.

دقيقا بالنظر إلى اختلاف تجارب القراءة، وتفاوت القراءة من حيث الثقافة والمقصد، وتختلف أزمنة القراءة في علاقتها بطبيعة النص من حيث اللغة والأسلوب ومن حيث الجنس لأدبي".[1]

يبرز من خلال المفهوم السابق أن زمن القراءة يأخذ دلالتين تكمنان في الزمن الذي يتم فيه فعل القراءة حتما، وهذا الزمن يبقى غير دقيق،ويختلف باختلاف القراء وتوجهاتهم وأفكارهم فهمهم للغة النص وأسلوبه وهذا يتماشى مع الأجناس الأدبية على اختلافها، في حين هناك عصر القراءة وهو الفترة التي تم تلقي فيه النص حيث تكون الفترة الزمنية محددة .

الارتداد: يذهب عبد الملك مرتاض إلى أن الارتداد ترجمة للمصطلح السينمائي (Flash-Back) الذي قد يعني خشبة التذكير بالماضي، وهو في النقد الروائي يعني الارتداد نحو حكاية كان يمكن أن تذكر في موضعها من السياق السردي، فأرجئ تقديمها لغاية من الغايات الفنية التي منها يجب المزج بين الحاضر والماضي، وإدماج أحدهما في الأخر بطريقة تتوخى الحيوية والحركة المتجددة في السرد.[2]

1.3مصطلح الزمان عند سعيد يقطين:

يكتسب الزمان بُعده الحقيقي باعتباره وفي آن معا إطاراً للفعل، وموضوعا للتجربة، ومن خلال هذه العلاقة يمكن الحديث عن الزمانية(la temporalité) كما يرى ذلك جان بويون ليس شيئا موجودا أو كائنا، ولكنها الطابع الذي يأخذه كل ما يتحقق في الزمان، ويتجلى هذا الطابع من خلال تمييزه بين مفهومين للزمان:[3]

1. الزمان الفيزيائي للعالم: ويحدده باعتباره مستمرا وخطيا، وقابلا للتقطيع والتقسيم، ولهذا الزمان مقابل لدى الإنسان، إنه المدة المتغيرة ، والتي يقيسها كل فرد حسب أحاسيسه وانفعالاته وإيقاع حياته الداخلية.

[1]. محمد القاضي وأخرون، معجم السرديات،ص237.

[2]. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995،ص217.

[3]. سعيد يقطين، قال الراوي – البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص161.

2. زمان الأحداث:وهو الزمان الذي يقابل الزمان الفيزيائي، وله مطابقه النفسي عند الإنسان، إنه يغطي حياتنا باعتبارها متتالية من الأفعال والأحداث.

يذهب سعيد يقطين إلى اعتبار الزمن بمثابة الإطار الذي يحيط بوقوع الفعل وإشارته إلى الزمانية بأنها كائن موجود حقا، واستناده في ذلك إلى أفكار جان بويون، كما أشار إلى تقسيم الزمن حسب ما أورده اميل بنفينيست ويتمثل في الزمان الفيزيائي والذي يكمن في الخطية المستمرة للعالم ويتم قياسه أو تحديد أحاسيس ومشاعر كل فرد، ومن جانب أخر نجد زمان الأحداث وهو ما يشمل حياة الإنسان التي هي عبارة عن أفعال وأحداث متوالية.

ويذهب سعيد يقطين للإشارة إلى نوع أخر من الزمن وهو الذي يتجلى بواسطة اللغة، وينعته إميل بنفينست بالزمان اللساني " وهو يبرز من خلال التجربة الإنسانية للزمان وهو غير قابل للاختزال من خلال زمان الأحداث أو الزمان الفيزيائي، إنه يرتبط بالكلام، ويتحدد ويرتبط باعتباره وظيفة خطابية".[1]

الملاحظ أن الدراسات التقليدية للزمان كانت تقتصر على الزمان الفيزيائي أو الواقعي والزمن داخل المادة الحكائية أو النص الابداعي، في حين ما أضافه اميل بنفينست وسع دائرة الدراسة حيث أعطى للغة بعدا زمانيا يتجلى من خلال الزمان اللساني، "فأصبح ينظر إلى هذا الزمان على مستويين متمايزين: زمان السرد وزمان القصة المتخيلة".[2]

سعى سعيد يقطين للبحث في البنيات الزمانية من خلال دراسة السيرة الشعبية باعتبارها متصلة بالبنيات الحكائية فقام بالتميز بين ثلاثة أبعاد للزمان في العمل الحكائي تكمن في: [3]

1. زمان القصة: نبحث من خلاله عن البنيات الزمانية باعتبارها إطارا لأفعال الفواعل وموضوعا للإدراك أو التصور من خلال الفواعل، لأنهم وهم ينجزون أفعالهم في الزمان ينطلقون في ذلك من وعي أو رؤية خاصة للزمان.

---

[1]. يقطين، قال الراوي – البنيات الحكائية في السيرة الشعبية،ص162.

[2]. المرجع نفسه، ص 155.

[3]. ينظر: المرجع نفسه،ص 163. 216.

2. زمان الخطاب: وفيه يمكن الوقوف عند البنيات السردية في علاقاتها بالبنية السردية.

3. زمان النص: وفيه يتم الكشف عن مختلف العلاقات التي تربط بين مختلف الأزمنة وهي تتحقق من خلال علاقة الإنتاج بالتلقي.

الملاحظ أن هذا التقسيم الثلاثي الذي قدمه يقطين سعى من خلاله لتوسيع دائرة عنصر الزمان في المادة الحكائية، حيث لم يقتصر دراسته على الزمان الداخلي للحكي بل تجاوزها لدراسة "الزمان الخارجي وهو ما يتعلق بزمان الإنتاج والتلقي".[1]

. الزمان الواقعي: هو الزمان الخاضع للتجربة المألوفة، وارتبط في السير الشعبية بالمرجعية التاريخية أو ما اصطلح عليه بالزمان المرجعي (التاريخي).[2]

. الزمان العجائبي: إذا كان الزمان الواقعي يقدم إلينا مفارقات إلى حد ما للزمان التاريخي، فإن للزمان العجائبي "مفارقة أوسع مجالا، وأبعد خيالا، وفي الحالتين معا تظل التمثيل الأجل للرؤية الزمانية التي يجسدها الراوي الشعبي، ويتجسد هذا الزمان من خلال الشخصيات العجائبية التي تقوم باختراق الزمان بطريقة مخالفة للإنسان".[3]

الملاحظ أن الزمان الخارجي والذي يكون مرتبطا بزمان إنتاج النص وتلقيه، فهو يجمع بين الزمان الواقعي الذي يكون مرتبط بوقائع لها صلة بالواقع، وفي أغلب الأحيان تكون لها مرجعية تاريخية، ومن جانب أخر نجد الزمان العجائبي والذي يكون له بعدٌ خيالي، وتتجسد من خلال شخصيات عجيائبية لها القدرة على اختراق الزمان وهذه الصفة لا تتوفر في الانسان.

–زمان النص:يتجسد بجلاء من خلال اللغة التي تقدم إلينا من خلالها تلك المادة الحكائية، فالبحث في زمان النص بالدقة المنشودة يغدو أشبه بالمستحيل،ذلك لأن زمان النص يتصل بزمان التأليف والتلقي.[4]

---

[1]. المرجع السابق، ص215.

[2]. المرجع السابق،ص216

[3]. المرجع نفسه، ص216

[4]. المرجع نفسه، ص 221.

إن مصطلح زمان النص عند سعيد يقطين مرتبط باللغة، وهو يرى بأنه من المستحيل تحدد زمان النص لأنه له صلة مباشرة مع زمان النتاج والتلقي.

–زمان التلقي:يلتقي زمان النص وزمان التأليف وزمان التلقي، حينما يكون النص يحقق المراد، ويستجيب للعوالم الممكنة التي تهم القارئ، ويمكن العثور على زمان التأليف من خلال زمان التلقي والعكس ممكن.[1]

أ. زمان التلقي المباشر: يتحدد هذا الزمان على قاعدة التواصل المباشر بين الراوي والمروي لهم.

ب . زمان التلقي غير المباشر:يتجسد هذا الزمان من خلال التواصل غير المباشر عند تحول النص إلى الكتابة.

إن زمان التلقي حسب ما ذهب إليه سعيد يقطين له صلة مباشرة بزمان التأليف وزمان النص، ويتحقق التآلف بين هذه الأزمنة عندما يصل النص إلى تطلعات القارئ يلامس أفق الانتظار، وقد قسم يقطين هذا الزمان إلى قسمين يكمن الأول في زمان التلقي المباشر والذي يتجسد في التواصل الذي يتم بين الراوي والمروي له، في حين أن الثاني وهو زمان التلقي غير المباشر فيكمن في تحول النص من فكرة في ذهن المبدع إلى كتابة .

2.3 مصطلح الرؤية الزمانية عند سعيد يقطين:

يذهب سعيد يقطين إلى أن الزمن "مقولة حكائية مهمة لكونها تتصل من جهة بباقي المقولات الحكائية(الأفعال – الفواعل – الفضاء) ولأنها من جهة ثانية تمكننا من معاينة الرؤية الزمانية التي تنبني على تجربة معايشة الزمان من خلال عوالم السيرة الشعبية".[2]

لقد سعى سعيد يقطين إلى مقاربة الزمن انطلاقا من السيرة الشعبية، حيث أنه عدّ مقولة الزمان عنصرا من عناصر الحكاية حاله حال الأفعال والفواعل والفضاء.

[1]. المرجع السابق ، ص225.

[2]. سعيد يقطين، قال الراوي – البنيات الحكائية في السيرة الشعبية–،ص 230.

يلعب الزمن دورا مهما في الربط بين مختلف السير بجعلها قابلة للترتيب، مما يجعلنا أمام اعتبار زمان المادة الحكائية في السيرة الشعبية يقوم على التعاقب في خط زماني يغطي حقبة طويلة تمتد على عدة قرون".[1]

يسهم عنصر الزمان في الربط بين أحداث السير مما يسهم في ترتيبها، بهذا يقوم عنصر الزمان على التعاقب، فيشمل مدة زمنية طويلة تقوم عليها السيرة الشعبية حتى أنها تصل إلى عدة قرون.

ينبني التعاقب والتسلسل على "رؤية زمانية محددة، وعلى موقف خاص من الزمان،بمعنى أن زمان القصة العام أو الخاص ليس تجميعا للأحداث أو الوقائع الزمانية من خلال الفواعل وأفعالهم في زمان معين، فمن خلال الرؤية الحكائية تتبلور الرؤية الزمنية التي تلعب دورها في بناء النص".[2]

من سمات الرؤية الزمانية التي تنبني عليها المادة الحكائية للسيرة الشعبية هي التركيز على خاصية التسلسل و التعاقب، حيث أن زمان القصة لا يقوم بتجميع الأحداث والأفعال فقط وإنما هناك تحديد الرؤية الزمتنية التي يتم بلورتها انطلاقا من الرؤية الحكاية، فيكون لها دور هام في بناء النص.

تتحدد الرؤية الزمانية من خلال "خضوع زمان المادة الحكائية لنظام دقيق يتجلى من خلال مختلف البنيات والعلاقات، وكل شخصية كيفما كان دورها في صنع الأحداث والانفعال بها له بعدٌ زماني، وكل شيء داخل اللعبة الزمانية يغدو دوره محددا وبعناية داخل الدائرة الزمانية العامة، وهذه الدائرة لها نظامها ومنطقها الخاص".[3]

من أجل الوصول إلى تحديد الرؤية الزمانية لا بد من إخضاع زمان المادة الحكائية إلى نظام دقيق يظهر من خلال البنيات والعلاقات التي تجمع بين الشخصيات ودورها من جهة ومساهمته في إتمام الحدث ووقوع الفعل والتفاعل معه، حيث يكون كل دور محدّد داخل الدائرة الزمانية، حيث يكون لهذه الدائرة نظام يحكمها.

---

[1]. المرجع السابق، ص230.

[2]. ينظر: المرجع نفسه، ص230.

[3]ينظر: المرجع نفسه، ص230.

تتحدد الرؤية الزمانية "وفق تصور ذهني وثقافي شامل مفاده أن الزمان سابق على التجلي وما تحققه في عالم التجربة لما تم في الزمان السابق، ويبدو أن هذه التحققات في تجسدها في الزمان المعين تسير وفق نظام سيرورة عالم الأفلاك".[1]

3.3مصطلح الزمن الحكائي عند حميد الحميداني:

. النظام الزمني(lordre temporel):إن الوقائع التي تحدث في زمن واحد لابد أن ترتب في البناء الروائي تتابعيا، لأن طبيعة الرواية تفرض ذلك، مادام الروائي لا يستطيع أن يروي عددا من الوقائع في الآن نفسه، وهكذا فإن التطابق بين زمن السرد وزمن القصة المسرودة لا نجد له مثالا إلا في بعض الحكايات العجيبة القصيرة.[2]

الملاحظ أن النظام الزمني يضمن ترتيب الأحداث والوقائع التي يتضمنها البناء الروائي، لأنه يصعب على الروائي أن يقوم بسرد مجموعة من الأحداث في الوقت نفسه، لهذا لا نجد اختلافا بين زمن السرد وزمن القصة، في حين أن التطابق لا نجده إلا في بعض القصص القصيرة، أو الحكايات العجيبة.

. زمن القصة:يخضع زمن القصة للتابع المنطقي للأحداث

أ ⟵ ب ⟵ ج

زمن السرد : لا يخضع زمن القصة للتابع المنطقي للأحداث .

ج ⟵ ب ⟵ أ

يرى بعض نقاد الرواية أنه " عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة فإننا نقول إن الراوي يولد مفارقات سردية(Anachronies narratives)، حيث يكون لها إمكانية استباق

[1]. ينظر: المرجع السابق، ص 231.

[2]. حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص73

الأحداث في السرد، بحيث يتعرف القارئ على وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة، وهكذا فإن المفارقات قد تكون استباقا للأحداث اللاحقة وإما استرجاعا لأحداث ماضية".[1]

يذهب بعض النقاد المتخصصين في مجال نقد الرواية إلى أنه عندما لا يكون تطابق بين زمن القصة وزمن السرد، فقد نجد الراوي قد عمد إلى اعتماد تقنية الاستباق، مما يضع الراوي القارئ أمام وقائع سابقة عن أوانها، وإما تقنية الاسترجاع التي تقوم على استحضار أحداث ماضية.

ويشير جيرار جنيت إلى أن "مفارقة ما يمكنها أن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة الحاضر أي عن لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يفسح المجال لتلك المفارقة، إننا نسمي ((مدى المفارقة))هذه المسافة الزمنية، ويمكن للمفارقة أن تغطي هي نفسها مدة معينة من القصة تطول أو تقصر، وهذه المدة ما نسميه ((اتساع المفارقة))".[2]

. الاستغراق الزمني(La durée): لم نجد مقابلا دقيقا لمصطلح(La durée) يكون محملا بالمعنى المطابق لما يقصد به في مجال الحكي سوى هذا التركيب الاستغراق الزمني للحدث ضمن النص".[3]

يرتبط الاستغراق الزمني بالنسق الزمني للسرد، حيث يقوم على تحديد الفترة الزمنية التي يستغرقها وقوع الفعل من ثواني وساعات وسنين مقارنة بطول النص القصصي.

. الخلاصة(sommaire): تعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر .[4]

تقوم الخلاصة في النص القصصي على اختزال مجموعة من الوقائع والأحداث التي تستغرق زمنا أطول مقارنة بالأسطر التي تم اختزالها فيها.

---

[1]. ينظر: المرجع السابق، ص74.

[2]. المرجع نفسه،ص75

[3]. المرجع نفسه، ص75.

[4]. المرجع نفسه،ص76.

. الاستراحة(pause): تكون الاستراحة في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف عادة يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها.[1]

يعد الوصف من التقنيات السردية التي يعمد إليها الراوي من أجل الاستراحة، فعادة ما يقتضي الوصف انقطاعا في حركية الزمن .

. المشهد(scéne):يقصد بالمشهد المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق.[2]

يقوم المشهد على مقطع حواري يتخلل البنية السردية، والتي يتم من خلالها تطابق زمن السرد مع زمن القصة، حيث يكون التطابق يشمل مدة الاستغراق.

ثانيا: مصطلح الزمن والتداخل التقنياتي في المدونات النقدية الجزائرية:

المصطلح	الناقد	المدونة	المقطع النصي	ص
الزمن (**Time**)	عبد الملك مرتاض	في نظرية الرواية	"الملحمة ذات أبعاد **زمنية** تتسم بالعظمة والسمو،وهي أيضا طويلة الحجم من حيث نفسها، بطينة **الزمان** من حيث مسارها، بحيث لا تكاد تعالج إلا **الأزمنة** البطولية".	11
			"احترام التسلسل المنطقي **للزمن** فلم يعد ضروريا في بنية الرواية الجديدة".	38
			"إن الرواية الجديدة ومعها النزعة النقدية البنيوية ترفضان مفهوم **الزمن**".	44
			"إنشاء الرواية الجديدة تقوم فلسفتها الأدبية على نبذ القيم، والكفر **بالزمان**، والتنكر	80

[1]. المرجع نفسه، ص78.

[2]. المرجع نفسه، ص78.

			للتاريخ".	
			"الرواية الجديدة هاجمت البنية السردية التقليدية التي تحترم **التسلسل الزمني**، ففجروا فكرة الزمان والحيز le temps et l espace".	103
			"**الزمن** هذا الشبح الوهمي المخوف الذي يقتفي أثارنا حيثما وضعنا الخطى".	171
			"فكأن **الزمن** في ألطف دلالته يحيل على معنى التراخي والتباطؤ، أي أن حركة الحياة تتباطأ دورتها لتصدق عليها دلالة **الزمن**".	172
			"**الزمن** مظهر نفسي لا مادي ومجرد لا محسوس".	173
			"نحن قد ألممنا ببعض ما كتب الفلاسفة فلم تقنعنا تلك الكتابات، لأنها لم تتناول كل ما نريد أن نتصوره نحن عن **الزمن**".	174
			" كل من فكر من الفلاسفة في **الزمن** وتعامل معه بعمق له الحق في أن يتصوره على النحو الذي لم يسبق للسابقين أن تصوروه ولا للاحقين أن يتصوروه".	174
			"يقول باسكال :من المستحيل ومن غير المجدي أيضا تحديد مفهوم **الزمن**".	174
			"**الزمن** نسج ينشأ عنه سحر، ينشأ عنه عالم، ينشأ عنه وجود، ينشأ عنه جمالية سحرية أو سحرية جمالية، فهو لحمة الحدث، وملمح السرد، وصنو الحيز وقوام الشخصية".	178
			"كما أن **الزمن** أصبح في الأعمال السردية	11

		تحليل الخطاب السردي	الجديدة جهازا مرتبطا بجهاز الشخصية من حيث هي عقدة النص وأساسه في الوقت ذاته، فإذا المسار الزمني لا يمضي في مساره التسلسلي المألوف (...) وإنما يتخذ له سيرا متشعبة، قد ينطلق إلى المستقبل مديرا إياه من الماضي،وقلا يتجسد الزمن أصلا إلا في السياق ضاربا صفحا عن اصطناع الأدوات الزمنية المألوفة".	
			"الملحمة ذات **أبعاد زمانية ومكانية** تتسم بالسمو والعظمة، وهي طويلة الحجم من حيث نفسها، بطئية **الزمان** بحيث لا تكاد تعالج إلا **الأزمنة** البطولية".	12
			" الرواية في أي طور من أطوارها، لا تستطيع أن تفلت من أهم ما تتميز به المسرحية، وهو الشخصية و**الزمان** والحيز واللغة والحدث".	13
			"من جملة ما هاجمته الرواية الجديدة البنية السردية التقليدية ففجروا فكرة الزمان والحيز".	68
			"جنوح الروائيين الجدد لتدمير **التركيبة الزمانية** التي ألفها قراء الروايات واستبدالها بألواح زمنية قابلة للتغيير".	56
			"هذه هي أسس الافتراضات النظرية لإشكالية **البنية الزمانية** في الأعمال السردية، ولا نخال سردا يستطيع المروق عن هذه الأطر العامة لمسار **الزمن** وشبكته".	12
			""لقد خصص نحو السدس من حجم الرواية لتقديم المكان و**الزمان** ومعظم الشخصيات".	205

228	"إن **الزمن الأدبي** هو غير **الزمن الفلسفي** (...) فهو زمن متسلط، شفاف، متولج في أشد الأشياء صلابة ومتحكم في أبعد الأمور اعتياصا، والذي يظاهره على هذه الحركة التأثيرية والتأثرية معا قابليته للتعامل مع **السياق الزمني**".			
228	"لقد يؤوب **الزمن** في بعض الأطوار إلى الوراء بأكثر من عشرة قرون، فيضرب بذلك في الامتداد عبر الماضي السحيق".			
229	"إن السارد يعود **بالزمن** إلى العهود الموغلة في القدم، ثم نجده يتحاشى أثناء ذلك الإطلاق الزمني العائم ليذكر القاهرة من خلال ثلاث فترات تعاقبت عليها ثلاث دول(...) لكننا لاحظنا أن السارد لم يحترم التسلسل الزمني في ترتيب هذه السلالات الحاكمة".			
231	"لايجوز لأحد أن يفصل هذا **الزمن** عن أحداث الرواية وإطارها التاريخي طالما كان الناص يريد ذلك بالاثبات والتقرير".			
232	"ونلفي في هذا النص السردي جملة من التقنيات المصطنعة والتي يراد بها إلى **الزمن** أو يقصد بها إلى التاريخ، دون أن يتم ذلك تنصيصا بالمقومات التقليدية كاصطناع الشهور والأعوام".			
233	"ومن **الأزمنة** (بفتح الميم) السردية التي تمت في النص بفضل الاتكاء على السياق أو المؤشر			

			دون العمد إلى تجشم اصطناع أدوات الزمن التقليدية ذكر لأمارات **زمنية** مجسدة في أعلام ودول وأمارات أخر مثل: عباس الخديوي، الفاطميين، هتلر(...)".	
			"هناك ثلاث **مؤشرات زمنية** على الأقل في عبارة الدكتور بوشي؛ وهي كلها توحي إيحاء ذكيا بعلو سنّ الشخصية المتوفاة".	234
			"ومن البرهانات على أن **الزمن** الليلي ينهض بدور دال في هذا النص، على أن هذه الرواية تبتدئ أحداثها لدى الغروب حيث أن هذه الفترة من اليوم تظاهر أهل الزقاق على التفرغ للسمر في مقهى المعلم".	235
		مفاتح لغرفة واحدة(معالجة مجهرية تداولية لرواية غرفة واحدة لاتكفي لسلطان العميمي	" كما يصطنع اللغة و**الزمان**، والحيز وباقي المكونات السردية الأخرى".	06
			"نحسب أن القاص وفق إلى حد كبير بما اصطنع له من **زمان**؛ فكنت تراه طورا يركض في الحاضر وطورا يضطرب في الماضي".	124
			"**الزمن** الذي يشمل في الحقيقة الحدث ويغطيه، إذ لا يمكن لهذا الحدث أن يزور عن **الزمن** أو يحيد عنه حيودا".	138
			"في هذا المستوى نقرن بين **الزمن الحقيقي** أو الصريح أو التقليدي، فكل يمكن إطلاقه/ وبين **الزمن السيميائي** ".	139
			"**الزمن الصريح** في الإطلاقات المباشرة التي	139

			تحيل عليه أو تنطلق منه، في الدلالة التقليدية المكشوفة؛ مثل الساعة والوقت والفجر....".	
			"يأتي تحليل للقطات سردية تكتسي سربال **الزمنية الصريحة** طورا، وسربال **الزمنية السيميائية** طورا آخر".	142
			"حين نضيف الفصل إلى الشتاء يغتدي **زمنا سيميائيا** بكل ما يحمل اللفظ من دلالة".	143
			"يتسم **الزمن** في هذه اللقطة السردية بالحركية"	144
			"يتزاحم الحيز مع **الزمن** فلا يتغلب أحدهما على الأخر".	145
			"استعمال العنصر اللساني الدال على الاحتمال أبطل كل دقة في **التصور الزمني** للمتلقي".	146
			"يرتبط **الزمن** في هذه اللقطة السردية بما قبله، وليس بما بعده".	147
			"(لن يسألوا عني لأسبوعين على الأقل) **الزمن** هنا صريح الدلالة".	148
			"(استيقظ على رنين هاتف جوال) في هذه اللقطة السردية مفتاحان اثنان **للزمن**: أحدهما خالص **للزمن المألوف**، وآخرهما متمحض **للزمن السيميائي** المندس في تضاعيف السمات"	150
			"الحد الأدنى **للزمن المتخفي** في سمة الموسم (...) نتمثل **زمنا سيميائيا** يكمن في سمة الموسم المستعملة في هذه اللقطة السردية".	155

			"يمكن تصنيف هذا **الزمن** على أنه **عجائبي** (...) لم يكن في وضع طبيعي مما يعيشه البشر من أعمارهم، ولكنه قضى الإحدى عشرة سنة في جسد حيوانات".	159
			"(لم أستطع النوم ليلة البارحة)، سيأتي ما يشاكل هذا من **زمن السرد** في قوله(لا أعلم كم ساعة نمت)، وهذا من توكيد حالة القهر التي كان الأنا يعيشها".	172
			"**الزمن السيميائي** يكمن في قول الراوي: (برجل مسن)، ذلك بأن معنى الرجل المسن يقتضي أنه يحمل دلالة زمنية طويلة لا تقل عن سبعين سنة غالبا".	181
			"(في السوق أوقفه الكثيرون للسلام عليه وسؤاله عن سبب اختفائه والمكان الذي كان فيه طوال سنوات غيابه)؛ يتزاحم في هذه اللقطة السردية **الزمان** مع الحيز تزاحما شديدا".	186
	عبد الحميد بورايو	منطق السرد	"لهذا النسق بعدان يتواجدان معا؛ **بعد زمني** وبعد أني، فيجمع بذلك بين الخصائص المميزة لغة، والخصائص المميزة للكلام".	31
			"وتراعي القراءة الثاني وضع الحدود في السياق **الزمني (التطوري)** ".	50
			"إن مقطوعة الاختبار(...) على **تتابع زمني** لا تربط بينها علاقة منطقية".	53
			"**العلاقة الزمنية** التي تسجل تتابعا في **الزمن**	56

			ويرمز إليها بالعلامة +".	
			"يمكن أن ينقسم الحدث الإرادي أو غير الإرادي إلى ثلاثة **أزمنة**".	64
			"أما **العلاقة الزمنية** فنعني بها مبدأ التتابع الزمني، وهو نمط من أنماط التتابع ".	71
			"نفرق في تناولنا للبناء الزمني بين نوعين من الزمن: **زمن الإبلاغ**؛ وهو الزمن الذي تجري في مستواه رواية الأحداث، **وزمن البلاغ** وهو الزمن الذي تجري في مستواه الأحداث".	73
			"**زمن الرواية** كما أتت على لسان راوي القصة".	73
			"**زمنا البلاغ** يتمثلان في زمن جريان أحداث القصة الأم".	73
			"نستشف من السياق الاجتماعي الذي تقوم عليه القصة التركيب بين شكلين من الحوار ونوعين من الحيز ونوعين من **الأزمنة**".	82
			"تصور المجموعة الواقع الخارجي المعاش باعتباره مكان معاناة وعدم رضى يتصف بالثبات، ويتم الانطلاق عبر **الزمان** من أجل الوصول إلى نقطة الجذب **الزمانية**".	85
			"تتجلى وحدة رواية التفكك في مستويات عديدة من بينها نزوع **الامتداد الزمني** إلى التوحد في اللحظة الراهنة (...) والتأزمات والتوترات التي يعيشها شخوص الرواية في مختلف **المراحل الزمنية**".	94

			"استعمال **الزمن** سوف ننظر إليه أولا في انتظامه أي في طبيعة علاقة ومن القص **بزمن الأحداث** من ناحية، وعلاقة **أزمنة الأحداث** ببعضها من ناحية أخرى، ثانيا في ديمومته أي في علاقة **امتدادالفترة الزمنية** التي تشغلها الأحداث بامتداد الحيز النصي بالقياس **لزمن الأحداث**، ثالثا تأويل استخدام علامات **الزمن** وتفسير مدلولاتها".	116
			"يقوم تحديد أقسام القصة على وجود نوعين من الزمنية؛ **زمنية الأحداث** و **زمنية القص** (الحكي أو الخطاب)، **الزمن** الأول يتعلق بالأحداث الأساسية في الرواية، **وزمن القص** هو الزمن الذي يروي فيه الراوي الشاهد الذي يتتبع الوقائع التي عرفتها القرية".	122
			"لم تكتف رواية الجازية والدراويش باستخدام **الزمن** كوسيلة للقص بل جعلت منه موضوع القصة وهو الصراع بين الماضي والمستقبل، لقد تم تجسيد **الزمن** من خلال الأمكنة والشخصيات".	129
		القصص الشعبي في منطقة بسكرة	"يراعي الراوي في أدائه **المناسبات الزمنية**".	46
			"موضوع الغزوة مناسب **للظرف الزمني** الذي يعيشه الجمهور".	46
			"رواية القصص قديما كانت طقسا سحريا يؤدى في **زمن** معين، وفي مكان معين عند موقد النار"	55

			"تحقيق رغباته التي لا يتمكن من ممارستها في الواقع نظرا لكونها تتعارض مع قيم مجتمعه، أو أنه تخرج عن نطاق حدود قدرته الذاتية المحدودة بطبيعته البشرية و**بالزمان** والمكان، ونزعاته في تحقيق الخير المطلق".	68
			"البطل في الأسطورة لا يشعر بالحدود الفاصلة (...) ولا يكاد يميز نفسه كنقطة محدودة من **الزمان** والمكان بل يجعلها امتدادا أو صدى لمظاهر الكون".	85
			"نجد اهتماما بتحديد **زمن** حدوث الوقائع".	89
			"المنطق الإنساني تحكمه العلاقات وهي مرتبطة **بالزمان** والمكان".	183
			"كثيرا ما يختلط مبدأ **التتابع الزمني** ومبدأ التتابع السببي".	184
		المسار السردي وتنظيم المحتوى	"**زمن البلاغ**(زمن أحداث القصة) و**زمن الإبلاغ** (زمن الرواية).	22
			"**زمن الحكي** و**زمن التعليق**".	61
			"تنظيم **البعد الزمني** للقصة".	82
			"المقولتين الدلاليتين منتميتين **للمقولة الزمنية**: الماقبل/ المابعد في القصة".	91
			"أبرزت القصة ثلاث **لحظات زمنية** كل لحظة موسومة بسيطرة واحدة من القيمتين المشار إليهما أنفا وذلك كالتالي: (الماقبل/ الاثناء/ المابعد).	128

			"تنظيم **البعد الزمني** في القصة قام على تمثيل الطرف العلوي للتناسب لمرحلة الماقبل".	162
	سعيد بوطاجين	شعرية السرد	"هناك مقابلة بين **زمانين** متضادين : الماضي والحاضر".	12
			"**زمان** وقوع الأحداث".	22
			"البنية التي تؤسس على **زمان** مركب يتجاوز تسلسل الأحداث كما تحصل في الحكاية، أو في الواقع (...) عادة ما تلجأ إلى التنافرات السردية **والزمانية**".	29
			"التجديد **الزماني** لساعة النوم المتواتر بانتظام دون حدوث أي تكرار على مستوى السرد".	43
			"نلاحظ تطابق **الأزمنة** وتآلفها وانمحاء فردانيتها".	44
			"الاعتماد على **التنافرات الزمنية**".	53
			"**زمان الكتابة** تابع **لزمان اللقاء**، غير أنه لا يمكن تحديد **الفاصل الزماني** بينهما".	54

من خلال وقوفنا على مصطلح الزمن في المدونة النقدية الجزائرية نلمح أن الناقد عبد المالك مرتاض في دراسة الموسومة بـ"في نظرية الرواية "يستخدم مصطلح الزمان ويجمعه على الأزمنة وهذا في مقطع ص11-80-103.

ويعتمد الناقد على تقنيات تندرج ضمن إطار الزمن، وهذا من خلال استخدامه لمصطلحات لها صلة بالزمن مثل (أبعاد زمنية، .التسلسل الزمني)وهذا في مقطع ص11-103، ونجد الناقد في بقية المقاطع يستخدم مصطلح الزمن لا الزمان وهذا من خلال مقاطع ص38-44-171-172 ويعمد الناقد من خلال المقاطع السابقة إلى تحديد مفهوم الزمان الذي يرى أنه شبح وهمي في مقطع

ص172 وأنه مظهر نفسي لا مادي ولا مجرد ولا محسوس من خلال مقطع ص173 ،ويستند الناقد إلى رأي باسكال في عدم المقدرة على تحديد مفهوم الزمن من خلال المقطع ص174،ويضيف الناقد في مقطع ص178 أن الزمن هو أساس البناء السردي فيه سِحْرُ الجمالية ولُحمة الحدث، وملمح السرد ،وصُنو الخير وقوام الشخصية .

ومن خلال وقوفنا على دراسة أخرى موسومة "بتحليل الخطاب السردي" نلمح أن الناقد يوظف مصطلحات تتمثل في (الأبعاد الزمانية والأزمنة البطولية) في مقطع ص12، ويرى أن بناء الرواية لا يكتمل إلا من خلال العناصر الآتية (الشخصية ،الزمان ،الحيز و اللغة والحدث)وهذا من خلال مقطع ص13، وأشار الناقد إلى الثورة التي قامت في الرواية الجديدة حول قضية الزمان والحيز وهذا يتجلى من خلال المقطع ص68.

يذهب الناقد إلى أن الزمن أصبح في الأعمال السردية الجديدة العبارة عن جهاز مرتبط بالشخصية من حيث عقدة النص ،حيث أن المسار الزمني ليس تسلسليا إنما أصبح متشعبا وهذا من خلال مقطع ص11 وهذا ما يعرف في الدراسات السردية بالاستباق والاسترجاع ، الديمومة الارتداد.

نلمح من خلال مقطع ص205 أن الزمان باعتباره عنصراً من عناصر البنية السردية إضافة إلى المكان والشخصيات أخذ حيزا كبيرا من حجم الرواية ، ويفرق الناقد من خلال مقطع ص228 بين الزمن الفلسفي والزمن الأدبي ويرى أن هذا الأخير زمن شفاف متحكم في ثنايا النص وحركته التأثيرية والتأثر به ،وأشار الناقد إلى خاصية من خصائص الزمن دون أن يصرح بها (الارتداد) وهذا من خلال مقطع ص228-229 ويؤكد الناقد على ارتباط الزمن بالإطار التاريخي الذي يرتبط بالإثبات والتقدير وهذا من خلال مقطع ص231-233، كما وضع الحركات الإعرابية على مفردة (الأزمنة) حتى لا تنطق عبر تخريجات إعرابية مختلفة وهذا من خلال مقطع (ص233).

و نجد الناقد يستخدم المصطلحات جديدة من خلال دراسة "مفاتيح الغرفة واحدة "حيث يرى من خلال مقطع ص06 أن (الزمان) هو من المكونات السردية، وينوه الناقد من خلال تحليلية إلى خاصية الاستباق والاسترجاع، وهذا من خلال مقطع ص124.

في مقطع ص138 يستخدم الناقد مصطلح الزمن بدلا من الزمان ويرى أنه مرتبط ارتباطا وثيقا بالحدث، ويستخدم الناقد مصطلح الزمن الحقيقي أو ما يصطلح عليه بالصريح أو التقليدي

ومصطلح الزمن السيميائي في مقطع ص139، وفي نفس الصدد يستخدم مصطلح (الزمن الصريح) الذي لا يفرق بينه وبين الزمن الحقيقي ويشير في مقطع ص142الى الزمنية الصريحة والزمنية السينمائية ويشير الناقد إلى الارتباط الوثيق بين الزمن والحيز وهذا من خلال مقطع ص145.

يعمد الناقد من خلال مقطع ص150-155 إلى استخدام مصطلح الزمن المألوف، والزمن السيميائي الذي يكون متخفيا ومندسا في تضاعيف اللقطة السردية ويصطلح عليه الناقد بالزمن المتخفي، ويستخدم الناقد في مقطع ص159مصطلح الزمن العجائبي والذي يتجلى من خلال قضاء البطل إحدى عشرة سنة في جسم الحيوان، واستخدم الناقد مصطلح زمن السرد في مقطع ص172.

كما يذهب عبد الملك مرتاض إلى استخدام مصطلح (أزمان) الذي يوظفه كصيغة للجمع الخاص بمصطلح الزمن، وهذا يظهر من خلال دراسته المعنونة "عناصر التراث الشعبي في اللاز" من خلال قوله:" وواضح أن أزمان هذا النص الشعبي تتخذ لها ظروفا معينة تلائم اللحظة التي يرسل فيها النص: إما في ليل وإما في نهار، وإما في صبح وإما في مساء".[1]

من خلال التقصي المصطلحي لمصطلح (الزمن) نجد أن عبد الملك مرتاض لم يقف عند ترجمة واحدة للفظة(Temp) فقد وردت في دراساته بمعنى (الزمن /الزمان) وصيغ الجمع التي تراوحت بين (/أزمنة / أزمان)، فلم يعرف هذا المصطلح سمة الثبات.

ومن خلال وقوفنا على الدراسات النقدية التي قدمها الناقد عبد الحميد بورايو منها "منطق السرد" نجده هو الأخر استخدم مصطلحات اشتقاقية منها (البعد الزمني ،السياق الزمني التطوري ،التابع الزمني ،العلاقة الزمنية ،وهذا يتجلى في مقطع (ص31-50-53-56-71)، وفي مقطع ص 73 يقسم الناقد البناء الزمني إلى نوعين يكمنان في زمن الإبلاغ وهو الزمن الذي تجري في مستواه رواية الأحداث ،وهناك زمن البلاغ ؛وهو الزمن الذي يجري في مستواه الأحداث .

كما استخدم مصطلح زمن الرواية كما أتت على لسان راوي القصة وهذا من خلال ص73،كما استخدم الناقد مصطلح زمن الأحداث ؛يتعلق بالأحداث الأساسية في الرواية ،وزمن

[1]. عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في "االلاز" دراسة في المعتقدات و الأمثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987،ص85.

القص وهو الزمن الذي يروي فيه الراوي الشاهد الذي يتتبع الوقائع ،ويذهب الناقد من خلال المقطع ص129 إلى أن الزمن وسيلة للقص يتجسد من خلال الأمكنة والشخصيات .

وقد عمد الناقد أيضا من دراسته "القصص الشعبي في منطقة بسكرة "إلى استخدام اشتقاقات (المناسبات الزمنية،الظرف الزمني) في مقطع ص46 استخدم مصطلح الزمان في مقطع ص68-89.

لقد فصّل عبد الحميد بورايو في قضية الاختلاف بين مبدأ التتابع الزمني ومبدأ التتابع السببي حيث يعلل "رولان بارت هذا الخلط بنزوع الفكر الإنساني إلى البحث عن الأسباب، فالعلاقة السببية كما يقول تودوروف هي في نظر المتلقي علاقة أكثر قوة، تخنفي وراءها العلاقة الزمنية، ويميز فورستر بين العلاقتين بقوله أن الأولى تشكل الحبكة، بينما تشكل الثانية الحكاية (...) وهكذا نجد أن الإطار الزمني يعني ارتباط الوحدات فيما بينها ارتباطا خاضعا للزمن وحده".[1]

ونجد الناقد من خلال دراسته" المسار السردي وتنظيم المحتوى"؛ فقد عمد الناقد إلى توظيف مصطلح زمن الحكي، وزمن التعليق؛ وربما يريد به زمن القراءة وهذا من خلال مقطع ص 61، وتوظيفه لمصطلح البعد الزمني وهو البعد الذي تنتظم وفقه القصة، وهذا يتجلى في كلٍ من مقطع ص82-162، كما أشار الناقد إلى ثلاثة مراحل زمنية تمر بها القصة والتي اصطلح عليها باللحظات الزمنية أو المقولة الزمنية، وهذه المراحل تتمثل في:(الماقبل – الأثناء –المابعد) وهذا يتجلى في كلٍ من مقطع ص91-128.

قد عمد الناقد السعيد بوطاجين هو الأخر من خلال دراسته الموسومة ب"شعرية السرد" إلى توظيف مصطلح الزمن وهذا يتجلى في كلٍ من مقطع ص 12-22-29، وقد جمعه على مصطلح الأزمنة في مقطع ص44، كما وظف جملة من المصلحات تندرج ضمن سياق الزمن المتمثلة في التنافرات الزمنية، والفاصل الزمني، وزمن الكتابة، وزمن اللقاء، وهذا في كل من مقطع ص53-54، كما عمد الناقد إلى توظيف مصطلح "مدة التي تقابل (durée) بدلاً من مصطلح الديمومة(durabilité)".[2]

[1]. عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة،ص183.

[2]. سعيد بوطاجين، شعرية السرد، ص99.

الملاحظ من خلال ما سبق عرضه توظيف الناقد عبد الملك مرتاض لعديد المصطلحات التي تندرج ضمن إطار الزمن وتكمن في :"الزمن الصريح ،الزمن التقليدي ،الزمن السيميائي، الزمن المتخفي ،زمن السرد، الزمن العجائبي، الزمن الأدبي، ومن جانب أخر نجد الناقد عبد الحميد بورايو هو الأخر وظف جملة من المصطلحات أهمها زمن البلاغ وزمن الإبلاغ، وزمن الرواية، وزمن الأحداث، وزمن القص، وزمن الحكي وزمن التعليق، كما هو ملاحظ أن تقنية الزمن عند عبد الحميد بورايو تشتغل وفق ثلاثة مراحل تتمثل في (الماقبل- والأثناء – والمابعد)، إضافة إلى المصطلحات التي وظفها الناقد سعيد بوطاجين المتمثلة في زمن الكتابة، وزمن اللقاء، مع استخدامه لمصطلح المدة بدلا من الديمومة الذي يوظفه الناقد عبد الملك مرتاض في دراسته "تحليل الخطاب السردي".

نخلص إلى أن مصطلح الزمن هو الأخر لم يعرف اتفاق من لدن النقاد خاصة التقنيات التي تندرج ضمن سياقه حيث نجد الناقد عبد الحميد بورايو على سبيل المثال لم يقدم مصطلحا موحدا للمراحل التي ينتظم وفقها الزمن فمرة يصطلح عليها باللحظات الزمنية و في مقطع أخر يصطلح عليها بالمقولة الزمنية.

ثالثا: مصطلح المكان بين التعدد المفاهيمي والمصطلحي:

عرف مصطلح المكان ومرادفاته على غرار مصطلحات البنية السردية الأخرى جدلا واسعا من حيث وضع المصطلح ومفهومه ، باعتباره الموقع التي تجري فيه أحداث القصة وتتحرك فيه الشخصيات. "ويعد المكان مفتاحا من مفاتيح استراتجية القراءة بالنسبة إلى الخطاب النقدي، ويشكل محورا من المحاور الرئيسية التي تدور حولها نظرية الأدب، والمكان الروائي هو المكان المتخيل، وإن الفضاء الروائي يحتاج إلى أمكنة عديدة ذات بنية نابضة بالحركة والفعل ".[1]

1. مصطلح الفضاء في المعاجم الأدبية المتخصصة:

أورد سعيد علوش في معجمه مجموعة من المعاني التي يحملها مصطلح الفضاء نوردها:

1. يستعمل مصطلح الفضاء في السيميائيات كموضوع تام، يشتمل على عناصر غير مستمرة، انطلاقا من انتشارها، لهذا جاءت معالجة تكون موضوع (الفضاء) من الوجهة الجغرافية /السيكو فيزيولوجية/السوسيو ثقافية.

2. ويفترض(الفضاء) اعتبار كل الحواس في سيميائية الاهتمام بالفاعل كمنتج ومستهلك للفضاء.

3. ويقابل (موضوع الفضاء) جزئيا،سيميائية العالم الطبيعي لان اكتشاف الفضاء هو تكون مباشر لهذه السيميائية .

4. تبحث (سيميائية الفضاء) عن التحولات التي تعانيها السيميائيات الطبيعية ، بفضل تدخل الإنسان في إنتاج علاقات جديدة.

5. بالاضافة إلى مفهوم (الفضائية) و(التحديد الفضائي) تستعمل السيميائيات السردية والخطابية (الفضاء الادراكي).[2]

[1]. مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب،دمشق، 2011،ص26.
[2]. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية،ص 164.

لقد أورد سعيد علوش من خلال معجمه العديد من المفاهيم التي ترتبط بمصطلح الفضاء ولقد تم ربطه بالجانب السيميائي، حيث عُدّ مصطلح الفضاء في السيميائيات موضوع عام تمت معالجته انطلاقا من الجانب الجغرافي والنفسي والالإجتماعي وحتى الثقافي، ومن جانب أخر تركز سيميائية الفضاء على الواضع له باعتباره مرسلا والمستهلك باعتباره مرسلا له، كما أشار إلى التحولات التي تحدث في الفضاء نتيجة لتحركات الإنسان وإنتاجه لعلاقات جديدة، وهناك تحديد الفضاء وهذا ما يستعمل في السيميائيات السردية والخطابية،وقد اصطلح عليه بالفضاء الإدراكي.

وقد ذهب لطيف الزيتوني من خلال معجمه "مصطلحات نقد الرواية" إلى أن " الفضاء هو الإطار الذي تتحرك فيه الشخصيات سواء أكان إطارا طبيعيا أو مصنوعا أو جامدا أو متحركا، والروائي حين يرسم الفضاء يحمل القارئ إلى عوالم خيالية ويبث فيه الإحساس بأنه يحيا فيها ويتنقل في أنحائها".[1]

الملاحظ عند لطيف الزيتوني أن مصطلح الفضاء ارتبط بعنصر من عناصر البنية السردية، ألا وهو الشخصيات، فعُدّ الفضاء بمثابة الإطار الذي تتحرك فيه الشخصيات سواء كان طبيعيا أو مصنوعا جامدا أو متحركا، فمن خلال الفضاء يتمكن المؤلف أو السارد من نقل القارئ إلى عالم تخييلي، قصد معايشته والتحرك فيه.

2. مصطلح المكان والتداخل المصطلحي في النقد الغربي:

يعرف الباحث السيميائي يوري لوتمان المكان بقوله:" هومجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة ...) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة /العادية، مثل الاتصال، المسافة".[2]

يذهب **يوري لوتمان** (**Yuri lotman**) إلى أن المكان يتشكل من خلال مجموعة من الأشياء التي تغلب عليها صفة التجانس، وهذا من خلال ظاهرة ما أو حالة معينة أو وظيفة، وفي هذه الحالة يمثل المكان إلى جانب الزمان "الإحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيقية،

[1]. لطيف الزيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 127

[2]. يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، مجلة عيون المقالات، ع/8، 1987، ص69.

فنستطيع أن نميز فيها بين الأشياء من خلال وضعها في المكان، كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تأريخ وقوعها في الزمان".[1]

يشير يوري لوتمان إلى علاقة الزمان بالمكان من خلال تحديد الأشياء الفيزيقية، إلى جانب تحديد تأريخ الأحداث وزمان وقوعها.

استخدم النقاد الفرنسيون مصطلح (Espace) بدلا من مصطلح(lieu) للتعبير عن المكان المحدد لوقوع الحدث.[2]

ويذهب **هنري متران**(**Henry Mitterrand**) إلى "أنه لا وجود لنظرية مشكلة من فضائية حكائية، ولكن هناك فقط مسار للبحث مرسوم بدقة، كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقطة متقطعة.[3]

الملاحظ أن جلّ النقاد الفرنسيين يستخدمون مصطلح الفضاء بدلا من مصطلح المكان من أجل تحديد موقع الحدث، في حين نجد هنري متران يرى بأنه لا وجود لفضاء في الحكاية.

2. 1. الفضاء كمعادل للمكان:

يفهم الفضاء في هذا التصور على أنه "الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة، ويطلق عليه عادة **2. 1. 1الفضاء الجغرافي** (**L epaces geographique**)، فالروائي يقدم دائما حدا أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن"،[4] فالفضاء معادل لمفهوم المكان في الرواية، ولا يقصد به المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية ولكن ذلك المكان الذي تصوره قصتها المتخيلة.[5]

---

[1]. المرجع السابق، ص99.

[2]. محمد عزام، شعرية الخطاب السردي منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005، ص66.

[3]. حميد حمداني، بنية النص السردي، ص 53

[4]. المرجع نفسه،ص 53

[5]. المرجع نفسه، ص 54

الملاحظ أن الفضاء الجغرافي هو عبارة عن إشارات جغرافية يقدمها الروائي للقارئ بهدف بعث عنصر الخيال من جهة وتحديد بعض الأماكن من جهة أخرى، ولهذا يبقى الفضاء معادلاً للمصطلح المكان المرتبط بالرواية، وهو الذي يصور الجانب التخييلي للقصة في نفي مصطلح المكان عما تشغله الأحرف الطباعية.

في حين عندما تحدثت **جوليا كريستيفا**(**Julia karistifa**) عن الفضاء الجغرافي "لم تجعله منفصلا عن دلالته الحضارية، فهو إذ يتشكل من خلال العالم القصصي يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور، وإضافة إلى أنطوان دو لاسال التي تعد الفضاء الجغرافي (المكاني بالنسبة إلى الرواية)؛ فضاء متميز عما كان يتصوره أدباء القرون الوسطى الذين كانوا يؤسسون فضاء تتقابل فيه السماء مع الأرض، بحيث تتخذ رحلة البطل الرئيسية بعدا عموديا بالإضافة إلى إمكانية الحركة في بعد أفقي أيضا".[1]

ترى جوليا كريستيفا من خلال منظورها السيميائي أن الفضاء الجغرافي هو جزء من العالم القصصي يحمل كل دلالته، فتكون مرتبطة بزمن معين.

2. 1. 2 . الفضاء النصي(L espace textuel):

ويقصد به "الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق، ويشمل طريقة تصميم الغلاف ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وكان اهتمام **ميشال بوتور**(**Michel Butor**) بهذا الفضاء كبيرا، وهو لم يحصر اهتمامه في الرواية وحدها، وإنما نظر إلى فضاء النص بالنسبة لأي مؤلف أخر".[2]

يرتبط الفضاء النصي بالحيز الذي يشغله النص أو أحرف الطباعة، ويشتمل الفضاء النصي أيضا الغلاف والمطالع والفصول، ويذهب ميشال بوتور إلى دراسة الفضاء النصي لأي مؤلف أخر ولم يقتصر على الرواية فقط.

[1]. المرجع السابق ،ص54

[2]. المرجع نفسه،ص 55.

إن الفضاء النصي هو "أيضا فضاء مكاني، لأنه لا يتشكل إلا عبر مساحة الكتاب وأبعاده، إلا أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه على الأصح عين القارئ، إذن هو فضاء الكتابة الروائية".[1]

لقد عُد الفضاء النصي عبارة عن فضاء مكاني لأنه محدود ومرتبط بمساحة الكتاب أو ما تشغله حروف الطباعة، حيث أنه لا علاقة له بالمادة الحكائية أو الفضاء الذي تتحرك فيه شخصيات الرواية، وإنما يقتصر على المكان الذي يطلع عليه القارئ، لها اصطلح عليه بفضاء الكتابة الروائية.

والفضاء هو "المكان أو الأمكنة التي تقع فيها المواقف والأحداث المعروضة (الإطار setting) (فضاء القصة story space)"[2].

يذهب جرالند برنس إلى أن الفضاء هو المكان الذي يتم من خلاله عرض الأحداث التي تجري في القصة.

عند جيرار جنيت يتميز الحيز" بالاستقلالية عن البنية المكانية، كما أن كل المواد والأجزاء والمظاهر الداخلة في تركيب السرد تصبح تعبيرا عن كيفية تنظيم الفضاء الروائي".[3]

يذهب جيرار جنيت إلى استعمال مصطلح الحيز، حيث يرى أنه مستقل عن البنية المكانية، فيعتبر الحيز هو كل جزء له صلة أو يسهم في البناء السردي، ومن خلال هذا يبين الكيفية التي يتم من خلالها تنظيم الفضاء الروائي.

أشار **جوزيف .إ.كيسنر(Juzif – kasinr)** إن الحدود الفاصلة بين مصطلحي (المكان/الفضاء) "ففيما يعتبر المكان الحدود الحافة بموضوع المحتوى، يعد الفضاء الحدود الداخلية للوعاء المحتوى، قد يزول مكان الشيء لكن فضاءه لا يمكن ذلك".[4]

[1]. المرجع السابق،ص55.

[2]. معجم السرديات، جرالند برنس ، ص 181.

[3]. جيرار جينيت وأخرون ، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، افريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب،2000، ص6.

[4]. جوزيف.إ. كسينر، شعرية الفضاء الروائي، تر: حسن حمامة، افريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب،2003،ص19.

يذهب جوزيف إلى تبين الفرق بين مصطلح المكان ومصطلح الفضاء، فهو يرى أن المكان هو الحدود التي تحيط بمحتوى الموضوع، في حين أن الفضاء يشمل الحدود الداخلية للموضوع، وهو يرى أنه من الممكن الاستغناء عن المكان لكنه لا يمكن الاستغناء عن الفضاء.

3. مصطلح المكان في النقد العربي:

لقد حظي مصطلح المكان ومرادفاته . الفضاء ، الحيز . باهتمام من طرف النقاد العرب سواء على مستوى التنظير أو التطبيق.

والمكان عبارة عن "مكون سردي مثل المكونات الأخرى لا يوجد إلا من خلال اللغة فهو بذلك فضاء لفظي (espace verbal) بامتياز ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح، أي عن كل الأماكن التي تدركها بالبصر أو السمع، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب.[1]

لقد عدّ المكان أحد مكونات البنية السردية، لا يمكن إدراكه إلا من خلال اللغة، التي يهدف من خلالها المبدع إلى نقل القارئ إلى عالم تخيلي، ويصطلح عليه بالفضاء اللفظي، وهذا الأخير يختلف عن الفضاءات الأخرى التي يمكن أن تدرك من خلال السمع والبصر كالمسرح والسينما .

ويذهب بعض الدارسين إلى أن المكان هو أساس القصة، باعتبار أن أعمالها محتاجة إليه.[2]

لقد شكل الفضاء على الدوام "محايثا للعالم تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال معيارا لقياس الوعي والعلائق والتراتبيات الوجودية والاجتماعية والثقافية، ومن ثمة تلك التقاطبات الفضائية التي انتبهت إليها الدراسات الأنثروبولوجية في وعي وسلوك الأفراد والجماعات".[3]

---

[1]. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي ـالفضاء، الزمن، الشخصية . المركز الثقافي للطباعة والنشر الدار البيضاء المغرب، ط2، 2009،ص27.

[2]. الصادق بن عيسى قسومة، علم السرد . المحتوى والخطاب والدلالة . فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية، جامعة الامام بن سعود الاسلامية، ط1، 2009،ص 100

[3]. حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي . المتخيل والهوية في الرواية العربية . المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب،ط1، 2000، ص5

الملاحظ أن الفضاء أخذ مفهوما واسعا على غرار مصطلح المكان، فالفضاء عالم واسع يشتمل كل الكائنات والأشياء والأفعال، حيث أنه أخذ بعدا فلسفيا من خلال ارتباطه بالوعي والوجودية والجانب الاجتماعي والثقافي، وقد حظي الفضاء باهتمام من خلال الدراسات الأنثروبولوجية التي قامت بربطه بوعي وسلوكات الأفراد والجماعات.

الفضاء "أداء يشتمل على الزمان والمكان لا كما هما في الواقع ولكن كما يتحققان داخل النص مخلوقين ومحورين من لدن الكاتب، ومسهمين في تخصيص واقع النص، وفي نسج نكهته المتميزة".[1] ومن جانب أخر هناك من جعل من الفضاء مضلة ينضوي تحتها كل من الزمان والمكان، لا من هما في الواقع وإنما من خلال النسيج النصي، فهما من صنع الكاتب حيث يساهمان في بناء واقع النص وتميزه عما هو موجود في الواقع.

يذهب حميد الحمداني إلى أن الدارسين لم يقفوا على تعريف محدد لمصطلح الفضاء "فهو شمولي، وإنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله، يمكن أن يكون فقط متعلق بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي".[2]

يشير حميد الحمداني إلى فوضى المفهوم التي عرفها مصطلح الفضاء، حيث أشار إلى أن الدارسين لم يقفوا على مفهوم موحد للمصطلح وهذا لشموليته.

يتخذ مفهوم الفضاء عند حميد الحمداني أربعة أبعاد:[3]

. الفضاء الجغرافي: وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه البطل، أو يفترض أنه يتحرك فيه.

. فضاء النص:وهو فضاء مكاني أيضا، غير أنه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية باعتبارها أحرف طباعية على مساحته الورق، ضمن الأبعاد الثلاثة للكتابة.

[1]. إبراهيم جندار ، الفضاء الروائي، دار الشؤون الثقافية بغداد،2001،ط1 ص25

[2]. حميد الحمداني، بنية النص السردي ، ص62.

[3]. ينظر: المرجع نفسه، ص62.

. الفضاء الدلالي: ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

. **الفضاء بوصفه منظوراً:** ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح.

الملاحظ أن حميد الحمداني جعل للفضاء أربعة أبعاد تتمثل في الفضاء الجغرافي والذي جعله مقابلا للمكان، حيث ينتج هذا الفضاء عن طريق الحكي، فهو يمثل الفضاء الذي يتحرك أو يفترض أن يتحرك فيه بطل القصة، في حين أن البعد الثاني المتمثل في فضاء النص حيث يشتمل المكان الذي تشغله الكتابة الروائية، وهي التي تتجسد من خلال حروف الطباعة، في حين أن البعد الثالث يتمثل في الفضاء الدلالي الذي يشتمل الدلالات المجازية التي تنتج عن لغة الحكي، في حين أن البعد الرابع الذي اتخذ من الفضاء رؤية أو منظور يتخذه الروائي كوسيلة لتحريك عالمه الحكائي والسيطرة عليه من حيث حركة الشخصيات والأبطال وهذا ما يتجسد على شبكة المسرح.

يرى حميد الحمداني أن "الفضاء في الرواية هو أوسع، وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية.[1]

الملاحظ أن حميد الحمداني يعتبر الفضاء في الرواية يأخذ مساحة واسعة على غرار المكان، حيث أنه يتضمن مجموعة من الأمكنة، التي تتم فيها حركية المادة الحكائية بما فيها الشخصيات والأحداث التي يتم تصويرها بشكل مباشر أو ضمني، مما تساهم في سيرورة الحكي.

يظهر من خلال هذا الجدول المصطلحات التي وظفها النقاد العرب :[2]

[1]. المرجع السابق ،ص64.

[2]. زوزو نصيرة، إشكالية الفضاء في الخطاب النقدي العربي المعاصر، جامعة محمد خيضر بسكرة الجزائر، مجلة كلية الأداب والعلوم الإنسانية، ع06/جانفي 2010ص12-13 .

صاحب الكتاب	عنوان الكتاب	المقطع النصي	ص
حسن البحراوي	بنية الشكل الروائي	"أما النموذج الأول وهو **المكان** أو **الفضاء** الروائي".	20
سعيد يقطين	قال الراوي	"وكما سنتعامل مع **المكان** أو **الفضاء**"	163
محمد عزام	فضاء النص الروائي	"فدار اهتمامنا بمكونات الخطاب الروائي من تبئير أو وجهة نظر و**فضاء** روائي(بنية **المكان**)".	123
عبد الملك مرتاض	في نظرية الرواية	" تنهض الرواية على (...) **والحيز** (**المكان**)".	86
فهد حسين	المكان في الرواية البحرينية	" هناك **أمكنة** أو **أفضية** متنوعة تدخل في الفن الروائي.	65
منصور الدِيلِمِي	المكان في النص المسرحي	" ولم يظهر هذا المصطلح **الفضاء** (**المكان**) في حقول الدراسات الأدبية".	111
ضياء خضر	قمر القدس الحزين	"فالإطار الزمني يحيل لرؤية أحادية ترتبط بالحركة وتفصح عن وجه ثان يرتبط **بالفضاء** أو **المكان**".	100
عبد الحميد بورايو	منطق السرد	"في معالجتنا للكلام سنفرق بين **الحيز النصي** وبين **الحيز المكاني**".	116
عائشة الحكمي	تعالق الرواية مع السيرة الذاتية	"وتقترب كلمة **فضاء/مكان** في المجال الفيزيائي من مدلول كلمة الطول".	43

لقد تم من خلال هذا الجدول إحصاء جملة من المصطلحات . الفضاء، المكان، الحيز . التي تم تداولها من خلال جملة من النقاد العرب في دراساتهم النظرية و التطبيقة، حيث نلاحظ عدم اتفاق في استعمال مصطلح واحد، وهناك من يجمع بين مصطلحي (الفضاء والمكان) وهذا ما نجده على سبيل المثال عند حسن البحراوي وسعيد يقطين، وهناك من يجمع بين (الحيز والمكان) مثل عبد الملك مرتاض.

يذهب عبد الملك مرتاض إلى أن "السرود الجغرافية تنهض على الحيز الجغرافي لا على الحيز الأدبي"[1]، ويؤكد عبد الملك مرتاض على إبعاد مصطلح المكان من دائرة الأدب والفن لأن " اصطناع مصطلح المكان للشخصية في الروية او الأسطورة أو القصة، ذلك بأن المكان كأنه إنما وضع أصلا للجغرافيا لا للفن".[2]

يذهب عبد الملك مرتاض من خلال دراسته (نظرية النص الأدبي) إلى القول :" الحق أننا عدلنا عن اصطناع مصطلح (الفضاء) إلى مصطلح (الحيز) لأن الفضاء عام جدا في رأينا، وقد تسرب إلى أكثر من حقل معرفي معاصر، فاصطنع فيه إذ يوجد فيه مثلا حق الفضاء(Droit de lespace)والفضاء المعماري(l espace Architectural) والفضاء التحليلي (Espace analytique)".[3]

ويرى عبد الملك مرتاض أن الحيز الأدبي "هو كل ما يمكن أن يكون حجما أو وزنا أو امتدادا أو متجها أو حركة في سلوك الشخصيات، أو في تمثل النص الذي يتعامل مع هذا الحيز، فالشخصية الروائية حين تنتقل من حيز (أ) إلى حيز (ب) عبر طريق محسوس فهي تنتقل في حيز، ويجب ضبط حركتها الحيزية على أساس تنقلها من الأول إلى الآخر أو استقرارها، أو عدم استقرارها، وكل ذلك لا صلة له لا بالمكان الحقيقي، ولا بالفضاء بمفهومه العام أيضا، إذا أفضل من كانت الشخصية نفسها كائنا ورقيا، وحيزها كائنا ورقيا أيضا".[4]

أشار حبيب مونسي إلى مصطلح الحيز عند عبد الملك مرتاض "وكأنه في كل حين يجد ضرورة العودة للتأكيد على أن المصطلح الذي يستعمل، ليس له البساطة التي هي للمكان والزمان، وأن كل فهم يسويه بالمكان أو الفضاء، أو المجال، أو غيرها من مفاهيم المساحة والأطوال، فهو قاصر لا يمكن استغلاله في استثمار الحيز على الوجه الذي يقدمه الباحث".[5]

---

[1]. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص216.

[2]. عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989،ص90.

[3]. عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007،ص297.

[4]. المرجع السابق ،ص302.

[5]. حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، ص118.

من خلال الدراسة التي قام بها حبيب مونسي تطرق إلى مصطلح الحيز عند عبد الملك مرتاض حيث يعتبره أفضل من حيث المحمول الدلالي مقارنة بمصطلح المكان والفضاء.

تذهب نصيرة زوزو إلى معارضة الوضع المصطلحي الذي قدمه عبد الملك مرتاض، فمقولة الحيز لا تعادل في نظرها مصطلح الفضاء " سنخالف هذه التسمية التي ارتضاها عبد الملك مرتاض لمصطلح الفضاء، لأننا نرى مدلولها سائر في الفراغ والخلاء والاتساع واللامحدود، في حين نلمس وضع الحدود والعلامات والتقسيم الهندسي في لفظة الحيز التي نعتبرها أقل مساحة من ملفوظات أخرى".[1]

رابعا: مصطلح المكان والتداخل المصطلحي في المدونة النقدية الجزائرية:

1. مصطلح المكان في المدونة النقدية الجزائرية:

المصطلح	الناقد	المدونة	المقطع النصي	ص
المكان (**Lieu**)	عبد الملك مرتاض	في نظرية الرواية	"أما **المكان** فإنا نريد وقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده".	185
			"ولا يكاد النقاد الغربيون يصطنعون مصطلح (**المكان**)إلا عرضا، ولدلالات خاصة، وعبر حيز ضيق من نشاطهم".	186
			"استعمال المصطلح الشائع في النقد العربي المعاصر (**جمالية المكان**) ترجمة غير سليمة، ولا دقيقة التمثل للمعنى الأصلي الأجنبي في رأينا على الأقل".	186
			"مثول **المكان** في مظاهر مختلفة وأشكال متعددة؛ الجبال والسهول والهضاب والوديان".	188
			"الجغرافيا بحكم طبيعتها المتمحضة لوصف **المكان** الموجود لا **المكان** المفقود ولا المكان	189

[1]. نصيرة زوزو، إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر،مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر، ع6 ،2010، ص208.

			المنشود".	
			"**المكان** له حدود تحده ونهاية ينتهي إليها".	191
			"كان كتاب الرواية في القرن التاسع عشر غالبا ما يقدمون بين يدي القارئ المعلومات المفيدة حول **المكان** المركزي الذي سيضطرب فيه فعل الرواية أو حدثها"	197
			"يجب الفصل بين ما هو **مكان جغرافي** حقيقي في العمل الأدبي وبين ما هو حيز أدبي محض".	210
			"لعل حكايات ألف ليلة وليلة من أكثر الأثار الأدبية تنوعا في الحيز والشسوع في الفضاء والغرابة في تقديم **المكان** للمتلقي".	212
		تحليل الخطاب السردي	"بنية **المكان** في هذا النص حضارية خالصة، حيث تكتظ بالشوارع والأحياء والملاهي والحانات، والمقاهي والمتاجر، وازدحام الناس على الأرصفة".	250
			"وتتويجا لهذه الملاحظات المتصلة **بالمكان** الروائي في هذا النص نورد أهم **الأمكنة** فيه مرتبة بحسب درجة تواترها:زقاق المدق تواتر:192مرة".	250
			"**المكان** الواحد مثار للحب والكره معا لدى الشخصيات".	251
			"إن اختلاف المنظور إلى **المكان** بالحب والكره يخضع للتركيبات النفسية والأخلاقية والدينية والظرفية التي بنيت عليها الشخصية ".	251
			"إن هذا الزقاق لايعدو أن يكون **مكانا** قذرا،	251

			مظلما في رأي هاتين الشخصيتين ".	
		مفاتح لغرفة واحدة	"لقد امتد الجهل بعد إشكال **المكان** والزمان إلى من عسى جاء بالأنا إلى هذه الغرفة الضيقة المغلقة".	68
			"تكون الغرفة مجرد **مكان** يأوي إليه المرء ليتقي الحرّ والقرّ".	78
	عبد الحميد بورايو	منطق السرد	"يتوقف غريماس عند المقطوعة التي تنحصر بين غياب البطل، أو خروجه من منزله، ووصوله متخفيا إلى **المكان** الذي غادره".	43
			"وقد أضاف غريماس وظيفة جديدة إلى وظائف بروب هي وظيفة الانتقال من **مكان** الانتقال من **مكان** الإقامة إلى مكان المعركة".	44
			"الذاكرة تتحرر من حدود **المكان المادية** تكون أكثر نشاطا وجرأة لأنها مجرد مساحة زمنية، أما الكتابة فتشدها إلى **المكان المادي** أواصر قوية تحد من مدى حريتها ".	91
			"السجن والدشرة هما **المكانان** اللذان تقعان فيهما أحداث الرواية".	122
			"يمثل الجامع **المكان** الوسيط الذي يتم العبور بين الحاضر و الماضي، يجمع بين سكان القرية الذين يعيشون في الحاضر وأرواح الأولياء الذين يمثلون الماضي".	124
			"يمثل الجامع **المكان** الوحيد التي تخف فيه وطأة	125

			العوائق الاجتماعية التي تحد من سلوك الأشخاص".	
			"ويأتي السد والقرية الجديدة الذين يتم التخطيط لبنائهما **كمكان** وسيط بين المكانين النقيضين الخارج والقرية".	127
			"يمكن توزيع الأماكن حسب المسار السردي إلى **الأماكن المنفتحة و الأماكن المنغلقة**".	146
			"يأتي مبرر وضعنا للبلدية في خانة **الأماكن المنغلقة**".	148
			"كلا **المكانان** يرمزان لبداية رحلة شقاء ومعاناة بالنسبة لهاتين الشخصيتين".	174
		القصص الشعبي في منطقة بسكرة	"رواية القصص قديما كانت طقسا سحريا يؤدى في زمن معين، وفي **مكان** معين عند موقد النار"	47
			"تحقيق رغباته التي لا يتمكن من ممارستها في الواقع نظرا لكونها تتعارض مع قيم مجتمعه، أو أنه تخرج عن نطاق حدود قدرته الذاتية المحدودة بطبيعته البشرية وبالزمان و**المكان**، ونزعاته في تحقيق الخير المطلق".	55
			"البطل في الأسطورة لا يشعر بالحدود الفاصلة (...) ولا يكاد يميز نفسه كنقطة محدودة من الزمان و**المكان** بل يجعلها امتدادا أو صدى لمظاهر الكون".	68
			"استخدام المبالغة في تصوير حجم الأعمال البطولية(...)ويظل يخضع للمنطق الإنساني	89

			وتحكمه العلاقات التي تحكم حياتنا اليومية، وهي الارتباط بالزمان و**المكان**".	
			"يحرص الرواة في رواياتهم على تحديد الإطار الزماني و**المكاني** الذي جرت فيه أحداث الحكاية".	125
			"جبريل ينقل أوامر من الله يقضي بأن يقوم بحفر خندق(مواجهة، انتصار، تعاقد، انتقال **مكاني**، معلومات)".	168
			"ننطلق في معالجتنا **للحيز المكاني** في الغزوة من نفس المنطلق الذي انطلقنا منه في معالجتنا للشخوص".	191
			"يتحدد **الحيز المكاني** إلى جانب ذلك بعلاقته بالمادة التي يحتوي عليها باعتباره شكلا فراغيا تملأه مادة تختلف عن طبيعته".	192
			"يلعب **الانتقال المكاني** دورا بارزا في بنية الغزوة".	192
			"انفصال الشخصية الرئيسية عن **المكان**، مجال الوقائع".	192
			"جاء حضور **الأمكنة** خاضعا لمبدئي المخالفة والوساطة".	192
			"الانتقال الحضاري من جهة و**الانتقال المكاني** من جهة أخرى".	195
			"كما أن الراوي مطلع على الأشياء والأماكن".	196
			"العالم الآخر هو **المكان** الذي يوجد فيه التغيير".	224

			"الغابة تمثل **المكان** الوسيط بين المدينة كعالم بشري والعالم الأخر".	224
			"بالإضافة إلى **البناء المكاني** للحكاية بوصفها كلا، هناك بناء آخر تميزت به قصة الحلاق التونسي(..)".	255
			"الأحداث القصصية أوجدت **بناء مكانيا** متكاملا"	255
			"فصومعة الجامع هي العالم الوسيط بين العالمين المتقابلين، لأنها **المكان** الذي يتصل فيه الناس بالقوى الإلهية".	255
			"تمثل الصومعة بالنسبة للجامع **المكان** الذي ينادى فيه للبشر لكي يلتحقوا ببيت الله، وتمل وساطة الصومعة في أنها المكان الذي كانت تستقر فيه الحمامة".	255
		البطل الملحمي والبطل الضحية	"يُستغل **المكان** المستدير الذي يجلس في محيطه المستمعون في الانتقال وتنويع الحركة".	63
			"هذه الحكاية تحدد بدقة **مكان** إقامة كل شخصية".	77
	سعيد بوطاجين	شعريةالسرد	"إن **للمكان** علاقة مباشرة بالفقدان والانفصال واللاتوازن".	12
			"لقد تحدد هذا النمط السردي **مكانيا**".	41
			"تتجلى هذه الألية في التحديدات الزمنية **والمكانية**".	41

			"إن التكرار النظامي للأفعال والأقوال مرده **المكان المغلق** الذي لا يساعد على قيام البلاغ".	43
			"النمط السردي الثاني يمكن أن يتحدد **مكانيا** بالحياة في المدينة".	65
			" استبدال **المكان المغلق بمكان مفتوح** ".	66
			"استحضار الماضي بوقائعه التي تجسدت زمانيا و**مكانيا**".	90
			"نحن اعتبرنا الزمان و**المكان** عنصريين قيميين".	92
			"هناك إلغاء كليا للفاصلين الزماني **والمكاني** اللذين يحولان دون اقتراب الراوي من الأحداث".	109
			"نجد فاصلا زمانيا **ومكانيا** بين الحدث وزمن الإرسال".	118

أخذ مصطلح المكان حيزا في الدراسات النقدية الجزائرية منها "في نظرية الرواية" لعبد الملك مرتاض، حيث يذهب من خلال مقطع ص185 إلى أن مصطلح المكان نريد وقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده، ويشير في مقطع ص186 إلى أن مصطلح المكان عند النقاد الغربيين له دلالة خاصة ،ويذهب إلى الترجمة الشائعة في النقد العربي وهي ترجمة غير سليمة ،ويشير في مقطع ص188 إلى أن مصطلح المكان له تواجد في مظاهر مختلفة وأشكال متعددة (كالجبال، السهول والهضاب ...) ويرى أن المكان له حدود ونهايات من خلال مقطع ص191.

أما دراسة أخرى للناقد عبد الملك مرتاض الموسومة ب"تحليل الخطاب السردي" حيث نلمح الناقد استخدم مصطلح (المكان) على الرغم من اعتراضه على هذا المصطلح وتفضيله لمصطلح (الفضاء والحيز) فإنه يبرر ذلك من خلال قوله: "أطلقنا المكان على هذا العنوان الفرعي من باب التغليب الذي لم نجد منه بدا، وإلا فإننا لا نرتاح لهذه التسمية الجغرافية في النقد الروائي، حيث أن

المكان يصبح قاصرا أمام إطلاقات أخرى أشمل مثل الحيز والفضاء، بيد أننا تجنبنا قصدا اصطناع الحيز هنا لوجود أمكنة جغرافية حقيقية في النص مثل القاهرة، والأزهر، ذلك بأن المكان لدينا هو كل ما عنى حيزا جغرافيا حقيقيا، من حيث نطلق الحيز في حد ذاته على كل فضاء خرافي أو أسطوري أو كل ما يند عن المكان المحسوس كالخطوط والأبعاد والأحجام"[1]،فالناقد يعلل استخدامه لهذا لمصطلح المكان لأن النص يتضمن أماكن جغرافية حقيقية (كالأزهر والقاهرة)، في حين أن مصطلح الحيز كما يرى أنه يتم استخدامه عند التعامل مع الأماكن الخرافية والأسطورية التي تكون ضربا من الخيال.

ويضيف قائلا:" ولما كان النص هنا تعامل أصلا مع المكان، ولم يكن مفهوم الحيز في الكتابات العربية أثناء الحرب العالمية الثانية، قد تبلور في الأذهان بعد، فإننا اضطررنا للمزاوجة بين الاستعمالين معا المكان لكل ما هو جغرافي والحيز لكل ما هو غير ذلك في النص".[2]

وينوه الناقد إلى ضرورة الفصل بين المكان الجغرافي الحقيقي في العمل الأدبي وبين الحيز الأدبي المحض وهذا من خلال مقطع ص197، ويستخدم مصطلح المكان في كل من مقطع ص212-250-251 ويجمعه على الأمكنة في مقطع ص250.

ونجد الناقد قد استخدم مصطلح المكان من خلال دراسة "مفاتيح لغرفة واحدة" وهذا من خلال مقطع ص68-78.

ومن خلال وقوفنا على الدراسات التي قدمها عبد الحميد بورايو منها "منطق السرد" فنجده يوظف مصطلح المكان من خلال مقاطع ص43-44-124-125-127 ويوظف مصطلح المكان المادي في مقطع ص91 ومصطلح الأماكن المنغلقة والمنفتحة في مقطع ص146.

ومن خلال دراسته "القصص الشعبي عي منطقة بسكرة" نجد الناقد يوظف مصطلح المكان في كل من مقطع ص47-55-88-89 ، ونجده من خلال دراسته التطبيقية يجمع بين مصطلح الزمان والمكان وهذا في كل من مقطع ص89-125،كما وظف الناقد مصطلح الحيز المكاني وهذا من خلال مقطع ص191-192، كما عمد إلى توظيف بعض المصطلحات منها الانتقال المكاني

[1]. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص245.

[2]. المرجع نفسه، ص245.

في مقطع ص192-195 والبناء المكاني ص255، وجمع مصطلح المكان على الأمكنة في مقطع ص192.

ومن خلال دراسته ا"لبطل والبطل الملحمي الضحية" يعمد الناقد إلى استخدام مصطلح المكان في كل من مقطع ص63-77.

ومن خلال وقوفنا على دراسة لسعيد بوطاجين الموسومة بـ "شعرية السرد" نجده يوظف مصطلح المكان في كل من مقطع ص12-41، ويعمد إلى توظيف مصطلح المكان المغلق والمفتوح في كل من مقطع ص43-66 ،ويجمع الناقد بين مصطلح الزمان والمكان وهذا ما يتجلى في كل من مقطع ص41-92-109-118.

2. مصطلح الفضاء في المدونة النقدية الجزائرية:

المصطلح	الناقد	المدونة	المقطع النصي	ص
الفضاء (**Espace**)	عبد الملك مرتاض	في نظرية الرواية	"ولعل أهم ما يمكن إعادة ذكره هنا، حتى لا نكرر كل ما قررنا من ذي قبل، أن مصطلح **الفضاء** من منظورنا على الأقل قاصر، لأن **الفضاء** من الضروري أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ".	185
			"**الفضاء** المصطلح الشائع بين كثير من النقاد العرب المعاصرين، جديد في الاستعمال النقدي العربي المعاصر،وقد جاء استعماله نتيجة لآلاف المصطلحات الجديدة التي دخلت اللغة العربية عن طريق الترجمة من اللغات الغربية".	186
			"حكايات ألف ليلة وليلة تكون من الأثار الأدبية ازدخارا بالتنوع في الحيز والشسوع في **الفضاء**".	212
			"خرج من حيز الغرفة إلى نحو **الفضاء** المفتوح	45

		مفاتح لغرفة واحدة	الأفاق".	
			"لاحظنا أن نقادنا العرب يخلطون بين معنيي **الفضاء** والمكان فيكادون يجعلونهما واحدا ".	189
			"الشخصيات تتحرك في الحيز لا في **الفضاء**".	190
			"الحيز الذي هو في أصل الاستعمال: الفراغ المطلق ومن شدة اقتراب معناه من **الفضاء** وقع هذا الاضطراب في استعمالهما".	190
	عبد الحميد بورايو	البطل الملحمي والبطل الضحية	"فالبطل يمثل ذات حال ينفصل عن **الفضاء** الذي كان يعيش فيه، موضع الحرمان العاطفي والمعاناة من الإهمال ليتصل **بالفضاء** الجديد".	92
			"محور الدلالي الذي يقع **الفضاءان** القصصيان على طرفيه".	95
			"قد رسمت القصة **فضاء** الصيد الذي جرت فيه أحداث المتوالية التمهيدية".	95
			"تقدم القصة **فضاء** المتوالية الرئيسية على أنه المكان الذي يحقق فيه البطل ذاته".	95
	السعيد بوطاجين	شعرية السرد	"القيمة الاعتباطية لطريقة القص و**الفضاء الدلالي** الذي يتشكل أثناء إعادة المتن لفظا".	16
			"القيمة الاعتباطية لطريقة القص **والفضاء الدلالي** الذي يتشكل أثناء العرض".	113
	رشيد بن مالك	مقدمة في	"تنكسر شوكة الضابط فيصل إلى درجة قصوى من اليأس تقوده إلى نقل مركز قيادته إلى **فضاء**	64

		السيميائيات السردية	مجهول". "تكمن وظيفة مجهولية **الفضاء** في تجميد فعل الرجل وإدخاله في فصله عن موضوع المعرفة لشل كفاءته وإزاحته من موقع الفاعل الحيوي".	64
			"الشاب في احتلاله لموقع المرسل يحرك عائشة ويؤسسها فاعلا منفذا محتملا لمشروع الفرار، وهو برنامج ملحق تكون الغاية منه تنفيذ البرنامج الأساسي وهو التحرر المعوض لما تفتقده في **فضاء** القرية من حقوق شرعية ".	82
			"الوضع المتأزم الذي آلت إليه عائشة، فهي لا تستطيع أن تعود إلى **فضائها** العائلي لأنها خرقت ممنوعا يمثل قيمة أساسية في المجتمع الجزائري".	84
			"إن عزم عائشة الحاد على الانتقال من **فضاء** ضيق متعفن إلى **فضاء** واسع ورحب يجسد اشمئزازها من عالم أضحت لا تعرف نفسها فيه".	87
			"إن عائشة سعت إلى الخروج من منطق الثابت والدخول في منطق المتحول، إن الدخول في هذا المنطق مرهون سلفا بالانتقال من **الفضاء** العائلي (الجزائر) إلى **الفضاء** الأجنبي (أوروبا)".	91
			"إن عملية التثوير ينبغي أن تتم من داخل المجتمع وبإدماجها في حركيته، وبالتالي فإن البقاء في ذات **الفضاء** يتقدم كشرط أساسي لتحرير المرأة".	91

97	"ينطلق التحليل السيميائي من فرضية مفادها أن **الفضاء** نظام دال يمكن أن نحلله بإحداث التعالق بين شكلي التعبير والمضمون".			
97	"التحويلات الدلالية المحورية **لفضائين** نفترض أنهما مركزيان في النص القرية والمدينة".			
99	"ينتج التمييز القائم بين الرجل والمرأة توزيعا **فضائيا** خاضعا لنظام القيم(...) وكل تغيير في **الفضاء** يرافقه تغيير في القيم".			
99	"يبدو عابد بن القاضي مالكا **لفضاء** القرية".			
99	"لم تتكلم نفيسة عن **فضاء** المدينة وقيمه الجمالية".			
99	"تشتغل الرواية إذن على **فضائين** مركزيين، واقع القرية المأسوي والحنين إلى المدينة،والقرية ما هي إلا **فضاء** مبهم تجتمع فيه كل أسباب اليأس والضياع".			
102	"الحرية في هذا السياق إنها قيمة مفرزة من نظام المدينة الذي يأتي كبديل لنظام القيم المتجذر في **فضاء** القرية".			
102	"استهلاك **الفضاء** مربوط بطبيعة القيم المستثمرة فيه، إن رفض نفيسة **لفضاء** البادية يملك مشروعيته عن قناعتها بأن الحياة فيها متسمة بمرارة ناجمة أساسا عن غياب المرافق الضرورية للحياة".			
102	"إن الأمل في حياة أفضل جعل نفيسة تدرك أن القيم في **فضاء** البادية تهدف إلى تكريس			

			التمزق الاجتماعي واستلاب حرية المرأة".	

يذهب الناقد عبد المالك مرتاض من خلال دراسته "في نظرية الرواية" إلى أن مصطلح الفضاء مصطلح قاصر وهو في نظره مرتبط الخواء والفراغ هذا يتجلى في مقطع ص185 ،ويذهب الناقد إلى أنه على مما عرفه هذا المصطلح من استعمال وشيوع في النقد العربي، ويرجع الناقد هذه الفكرة إلى الترجمات العديدة للمصطلحات التي دخلت اللغة العربية وهذا يتجلى في مقطع ص186.

كما أشار الناقد إلى مصطلح الحيز من خلال دراسته "مفاتح لغرفة واحد"، فقد وظف في مقطع ص45 مصطلح الفضاء المفتوح، في حين أنه أشار في كل من مقطع ص189-190 إلى الخلط الذي وقع فيه النقاد بين مصطلح المكان والفضاء، وجنوحه إلى استعمال مصطلح الحيز بدلا من الفضاء.

أشار الناقد عبد الملك مرتاض إلى عدوله عن مصطلح الفضاء بقوله:"والحق أننا عدلنا عن مصطلح (الفضاء) إلى مصطلح (الحيز) لأن الفضاء عام جدا في رأينا، وقد تسرب إلى أكثر من حقل معرفي معاصر فاصطنع فيه، إذ يوجد مثلا في لغة القانون الدولي (حق الفضاء)(Droit de l'espace)أو (حق المرور الفضائي) و(غزو الفضاء) (Conquête de l'espace) و(الفضاء المعماري) (l'espace architectural) و(الفضاء التحليلي)(Espace analytique) و(الأفضية الوظيفية)(Espace fonctionnels) المستخدم في التحليل الرياضية(الفضاء الجغرافي)(...) والذي يرجع إلى بعض المعاجم الغربية يندهش لتعددية معاني هذا اللفظ واتساعها على مدى ثمانية قرون من التطور المدهش الذي وقع في مسار الحضارة الأوروبية".[1]

يذهب الناقد عبد الملك مرتاض إلى أن مصطلح (الفضاء) مصطلح شاسع عرف تغلغلا في جل المجالات بتعددها الجغرافية منها والرياضية والمعمارية وغيرها، خاصة في المعاجم الغربية ومع تطور الحضارة الأوروبية.

ومن خلال الدراسة التي قدمها السعيد بوطاجين "شعرية السرد" نجده يستخدم مصطلح الفضاء الدلالي حيث يرى أن هذا الأخير يتشكل من خلال طريقة القص وإعادة المتن للفضاء وهذا في

[1]. عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، ط2 ،2010، ص297-298.

مقطع ص16 ونجده في مقطع ص113 أيضا يستخدم نفس المصطلح مع التأكيد على اعتماده في طريقة القص أثناء العرض.

كما عمد الناقد رشيد بن مالك من خلال دراسته الموسومة ب"مقدمة في السيميائيات السردية"إلى توظيف مصطلح الفضاء في العديد من المقاطع النصية في كل من ص64-82-87-91-97-99-102، ويرى الناقد خلال قاموسه أن"استعمال مصطلح الفضاء في السيميائيات بمفاهيم مختلفة تتمحور حول قاسم مشترك، تعتبر الفضاء من خلاله موضوعاً مبنياً إذا كانت السيميائيات تدرج في اهتمامها الفاعل كمنتج ومستهلك للفضاء، فإن تعريف الفضاء يستدعي مشاركة كل الحواس(...) ولا يحدد الفضاء في معناه الضيق إلا الخصائص المرئية بهذا الشكل تحدد سيميائية الهندسة المعمارية موضوعها بالنظر إلى الأشكال والأحجام والعلاقات المتبادلة (...)".[1]

من خلال التعرض لمفهوم الفضاء عند الناقد رشيد بن مالك فهو يربطه بالسيميائيات التي تتمحور حول الفاعل كمنتج ومستهلك لهذا الفضاء، ويرتبط هذا الأخير بكل الحواس، ويقوم الفضاء على تحديد الخصائص المرئية ذات البعد السيميائي من خلال الهندسة المعمارية، حيث تركز على الأشكال والأحجام والعلاقات المتبادلة.

3. مصطلح الحيز في المدونة النقدية الجزائرية:

المصطلح	الناقد	المدونة	المقطع النصي	ص
الحيز (**Espace**)	عبد الملك مرتاض	في نظرية الرواية	"لقد خضنا في أمر هذا المفهوم ، وأطلقنا عليه مصطلح (**الحيز**) مقابلا للمصطلحين الفرنسي والانجليزي (Espace/ space)".	185
			"**الحيز** لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل...".	185
			"**الحيز** لدى غريماس هو الشيء المبني المحتوي على عناصر متقطعة، انطلاقا من الامتداد المتصور، على أنه بعد كامل ممتلئ دون أن يكون	186

[1]. رشيد بن مالك،قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص . عربي . انجليزي . فرنسي . ص71.

			حلا لاستمراريته ، ويمكن أن يدرس هذا الشيء المبني من وجهة نظر هندسية خالصة".	
			"إنه لمن المستحيل على محلل النص الأدبي أن يتجاهل **الحيز** فلا يختصه بوقفه قد تطول أكثر مما تقصر، كما يستحيل على أي كاتب روائي أن يكتب رواية خارج إطار **الحيز**، **فالحيز** مشكّل أساسي في الكتابة الحداثية".	187
			"الروائيين الجدد اغتدوا يتعاملون مع **الحيز** الروائي بتقنيات جديدة كالتقطيع والإنطاق أو الأنسنة والتشخيص، فالحيز غالبا ما ينظر إليه من الوجهة الجمالية لا من الوجهة التقنية".	187
			"من العسير ورود **الحيز** منفصلا عن الوصف، فيتخذ الحيز مكانة امتيازية من بين المكونات السردية الأخر مثل اللغة والشخصية والزمان".	187
			"كان **الحيز** الروائي يعكس مثول الإنسان في صورة خيالية(الشخصية)، فإن هذه الشخصية ما كان لها لتضطرب إلا حيز جغرافي أو في مكان".	188
			"يمكن أن نطلق على المظهر الخلفي **للحيز** المظهر غير المباشر، بحيث يمكن تمثل الحيز بواسطة كثير من الأدوات غير اللغوية غير ذات الدلالة التقليدية على المكان مثل الجبل والطريق".	189
			"إن الذي يخرج لا يخلو أن يكون خروجه من **حيز** ما ومقصده إلى **حيز** آخر، ففعله حركة وحركته تجري في حيز، وحيزه مظهر من مظاهر الفراغ والامتلاء".	190

			"نحن في الحقيقة لم نرد أن ننزلق إلى **الحيز الخلفي** أو **الحيز الايحائي** (Espace connoté) كما يسميه جيرار جينات".	190
			"بالحديث عن **الحيز** الأمامي فإننا توسعنا إلى الحيز وهي رؤية تبدو لنا مشروعة، فإن كل حيز يولد لنا حيز آخر".	191
			"**الحيز** لا حدود له ولا انتهاء، فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مظطربه كتاب الرواية".	191
			"**الحيز** من بين مكونات البناء الروائي كالزمان والشخصية واللغة".	191
			"يتحول **الحيز** لدى بعض الكتاب الفرنسيين إلى رؤية حيث قد يقال (رؤية الحيز) (vision de l espace) وكأن **الحيز** بهذا المفهوم مجرد مكان ضيق أو واسع إلى رؤية فنية".	195
			"يعد **الحيز** من المكونات المركزية في العمل السردي خصوصا الرواية".	195
			"نجد ميشال بيطرو لا يكاد يخرج عن هذا المتجه في التعامل مع **الحيز** وخصوصا في روايته (استعمال الزمن)، حيث إن الرواية تضطرب في حيز متحرك".	198
			"والروائيون الذين تعاملوا مع **الحيز** بدقة متناهية مثل فلوبير يوظفه لغاية النص الروائي (...) و**الحيز** هدف تسعى الشخصية إلى تحقيقه، شأن (إيما) التي كانت تتنقل بين حيز وحيز آخر بدقة متناهية".	199

			"قد يكون **الحيز** قرية أو مدينة، كما قد يكون ممثلا في هضبة أو جبل(...) ويتسم **الحيز الروائي** بالجمالية والإيحاء، ويتفاوت الروائيون في البراعة لدى بنائهم الحيز".	199
			"قد برع المبدعون العرب في رسم **الحيز الأدبي** منذ عهد المعلقات السبعة(...) فحلقوا كل التحليق في رسم الحيز الذي تضطرب فيه الحكاية أو المقامة".	200
			"لما جاء العرب يكتبون الرواية في القرن العشرين لم يفتهم التعامل مع **الحيز** بوعي فني كامل، فكانوا يبالغون في وصفه(...) ولا يشك أحد من المتلقين في أنه حيز حقيقي (مكان جغرافي)".	200
			"لكن العناية التي حظي بها **الحيز** في الإبداع العربي على مختلف أجناسه لم يحظى بها في الدراسات والتحليلات العربية للرواية ".	201
			" لم يعد **الحيز** يجري متسلسلا رتيبا خاضعا لمبدأ (أ ب ج د)، أي لمبدأ الترتيب المنطقي للأشياء، ولكنه اغتدى غير متسلسل بحيث يمكن أن يمثل الحيز (ب) قبل الحيز (أ) أو الحيز (د) قبل الحيز(ج) فإن تقطيع المكان أمسى كذلك".	201
			" كان فلوبير يقيم عمله الروائي على تحديد الحيز تحديدا دقيقا (...) وكانت اعتبارات بالزاك وزولا تقوم على رسم **الحيز** العام أو المركزي، ورسم الأحياز الثانوية أو الجزئية".	202
			"الحيز في الرواية التقليدية غير صحيح ولا واقعي	202

			ولاشرعي لأنه يدعي الواقعية والأمانة الجغرافية دون أن يستطيع البرهنة عليها".	
			"**الحيز** يصف الأمكنة والدور والمناظر الطبيعية ينقلها في خيال".	203
			"يذهب كلوديل وبرست إلى أن **الحيز** شيء من سحر المكان، إنه أحد المظاهر الكبرى لما يطلق عليه فاليري الحالة الشعرية".	203
			"إن **الحيز** الذي يصفه الفيزيائي والفيلسوف والكاتب؛ هو الحيز المشكّل أو المعاد تشكيله من الرسام أو كاتب السيناريو إنما يعني بصورة مباشرة العالم أو الفنان بما هو موضوع لغاية معينة".	204
			"لم يكن **الحيز** وقفا على الأدب وحده بل هو مظهر يمثل لكل الذين يتعاملون معه بالفكر والقلم والريشة والصورة جميعا ومظاهر الإبداع الأخر، ويذهب جيرار جنيت إلى أن الفن يتعامل مع الحيز بامتياز".	205
			"يجتهد جيرار جنيت في ربط **حيز** الكتابة بحيز فن الرسم وبحيز الفن المعماري والسنيمائي".	206
			"**الحيز الأدبي** عالم دون حدود".	207
			" **الحيز** هو الذي يشكل عبقرية الإبداع (..) رائعة ألف ليلة وليلة تتمثل في تعاملها مع **الأحياز** وقدرتها العجيبة(...) فحيزها يتشكل من سلسلة هائلة من **الأحياز** السحرية والعجائبية".	212
			"لعل حكايات ألف ليلة وليلة تكون من أكثر الأثار الأدبية تنوعا في الحيز".	212

213	"الأدب السردي العربي القديم كان يتعامل مع **الحيز** بامتياز ووعي".			
295	"يعني **الحيز** في وضع اللغة العربية، وذلك ركحا على التأسيس الاشتقاقي، احتياز شيء بمعنى امتلاكه وسوقه ليصبح شخصيا".	في نظرية النص الأدبي		
296	"في اللغة الفرنسية لفظ **الحيز l'espace** استعمل فيها أصلا في القرن الثاني عشر وجاء من اللفظ اللاتيني Spatium".			
296	"يُعرف مفهوم **الحيز** في الفلسفة على أنه الوسط المثالي الذي يتجسد بخارجية أقسامه، وفيه تتمركز مدركاتنا الحسية، وهو يحتوي بذلك كل الامتدادات النهائية".			
298	"إن مصطلح **الحيز espace –space** لا يبرح غير قار ولا مجتمع عليه في الاستعمال السيمائي العالمي من حيث هو مفهوم ولا في الاستعمال العربي المعاصر من حيث هو مصطلح".			
299	"نطلق على **الحيز** الفراغ الايجابي".			
46	"كل حدث في رواية الغرفة يستمد حدثيته من هذا **الحيز** الضيق الغريب".	مفاتح لغرفة واحدة		
66	"توظيف الغرفة **حيزا** سرديا لكل المغامرات والأحداث بدل اختيار **حيز مفتوح** على العالم، فحيز الغرفة المغلق على شخصية اللأنا؛ هو رواية			

			في ذاتها".	
			"تفصيلا في المستوى الذي سنعقده لتحليل **الحيز** فالغرفة عنوان للشقاء والقلق وفقدان الحرية".	78
			"**الحيز** لم يكن إلا ليسبب للأنا كل ضروب القلق والعناء".	80
			"كيف لا يصاب الأنا بالأرق والسهاد' وهو يظل نهاره كله لايتحرك إلا في **حيز** ضيق لا تكاد تجاوز مساحته بضع خطوات".	90
			"ترتبط الأزمنة الثلاث **بأحياز** ثلاث".	152
			"يتزاحم في هذه اللقطة السردية الزمان مع **الحيز** تزاحما شديدا".	186
			"إن الفصل بين **الحيز** وزمنه كالفصل بين الجسد وروحه".	186
			"**للحيز** في لغتنا معنى يقترب من المصطلح الغربي الذي ترجم إلى العربية بلفظ(الفضاء)(Espace/ space) ولكننا نتوسع في استعماله فنجعله شاملا للفراغ وهو مايتفق فيه مع الفضاء والحجم، والشكل والوزن والحركة والخط، وهو ما يقترب من المعنى الذي يستعمله به نقاد السرديات الجدد من أهل الغرب".	189
			"لاحظنا أن نقاد الرواية العرب يخلطون بين معنيي الفضاء والمكان فيكادون يجعلونه أمرا واحدا، في حين الفضاء هو نفسه الذي نستعمله نحن تحت مصطلح **الحيز** ".	190
			"يجعل أندري مارتني الشخصيات تتحرك في **حيز**	190

			لا في فضاء".	
			"نجنح لاستعمال **الحيز** الذي هو في أصل الاستعمال الفراغ المطلق، ومن شدة اقتراب معناه من الفضاء وقع هذا الاضطراب في استعمالهما".	190
			"إن **الحيز** في تأسيسنا يختلف غالبا عن المكان الجغرافي المعهود في أذهان الناس، بل هو مما يعتزي إلى عالمي الأسطورة والخيال، فالحيز إذن لا يعني في استعمالنا المكان(...).	190
			"**الحيز العجائبي**"	194
			"تحليل نص الغرفة ما ورد فيها من أضرب **الأحياز** عادية وعجائبية".	195
			"مثول **أحياز** مختلفة من **الحيز العجائبي** القائم على تأثير السحر والتأثر به".	199
			"إيغال أخر في العجائبية وحيزها، حيث إن **الحيز** المتخفي يمكن قراءته على وجوه مختلفة ".	201
			"نلاحظ تزاحم **الحيز العجائبي** في هذه اللقطة السردية من خلال رواية الحمار الذهبي التي تحمل وراءها **أحيازا** عجائبية واسعة شاسعة".	202
			"فالغرفة تمثل **الحيز المركزي** ".	208
			"**الحيز** يتسم بشيء من الحركة".	210
			"ترتد حركة **الحيز** من الأقصى إلى الأدنى".	213
			"حركة هذا **الحيز** من حركة قائمة أو عمودية إلى هيئة تتصف بالاستقرار والسكون".	213
			"يمتزج **الحيز** في هذه اللقطة السردية بالحدث فيتعانقان".	220

			"يتعانق الزمن مع **الحيز**".	223
			"يمثل **الحيز** في هذه اللقطة السردية عدوانيا لا ودودا".	225
			"نلاحظ أن هذا **الحيز** المتسم بالعجائبية يتصف بالحركية ".	231
			"البيت هو **حيز مكاني** مغلق".	81
	عبد الحميد بورايو	منطق السرد	"نستشف من السياق شكلين من الحوار ونوعين من **الحيز** ونوعين من الأزمنة".	82
			"دراسة القصة القصيرة، اعتمادا على ما تحمله اللفظة من دلالات بسبب ضيق **الحيز النصي**".	84
			"تمثل الذاكر ما يمكن أن نسميه **بالحيز النفسي** الذي يتم فيه استحضار عالم الطفولة، وهو حيز متخيل لا يحمل صفات المكان المادي لكنه يمثل بديلا له، ويتصف بالاتساع اللامتناهي".	90
			"تمثل الغرفة **الحيز المكاني المادي**، ويتميز بالضيق".	90
			"**الحيز النصي** يتمثل في الأوراق تحملها الأنا الراوية والمروي عنها والمروي لها".	91
			"**الحيز النصي** نقصد به مجال النص".	116
			"**الحيز المكاني** يشمل الأماكن سواء منها المتخيل أو الفعلي الذي له مرجعيه واقعية".	116
			"علاقة امتداد الفترة الزمنية التي تشغلها الأحداث بامتداد **الحيز النصي**".	116
			"توزيع الرواية في **حيزها النصي**"	122
			"تمثل ساحة جامع السبعة **الحيز المكاني** الذي	124

			يضم جميع أفراد القرية".	
			"التمايز الذي يطبع شخصية كل فرد من الأفراد، الذين يرتادون هذا **الحيز**".	126
			"يأتي ذكر أمريكا **كحيز مكاني** يجري فيه الإعداد لمؤامرة ضد سكان القرية".	126
			" حناجر الطيور والألف بندقية يحملان صفات **الحيز المكاني** ".	127
			"ننتهي من معالجة **حيز النص** تجدر الإشارة أن هذه المعالجة التي تقتصر على التسميات ".	142
			"في معالجتنا **للحيز المكاني** لرواية نوار اللوز سوف نتتبع مسار الشخصيات في تنقلاتها من من مكان إلى آخر".	143
			"ويلعب السوق دورا هاما باعتباره **الحيز المكاني** التي تعلن فيه الأخبار العامة".	146
			"تمثل قبور الشهداء **الحيز المغلق** على مشروع الحياة الكريمة".	147
			"تمثل البلدية **حيزا** للصراع بين أولئك الذين ظلوا أوفياء لعهد الشهداء".	148
			"إن بلدة مسيردة **حيز مكاني** يخرج عن نطاق التصنيفات السالفة".	149
			"نقصد بالديمومة علاقة امتداد الفترة الزمنية التي تشغلها الأحداث بامتداد **الحيز النصي**".	157
			"إن تعالق الأحداث يسمح للرواية إن تملأ **حيزا نصيا** دون إن تتحدث عن تطور الحدث".	157
			"لجأت الرواية في نسجها للعلاقة بين **الحيز**	157

			الزمني للأحداث و**حيزها النصي** إلى تقنيتي الإيجاز والتوسع".	
		القصص الشعبي في منطقة بسكرة	"ننطلق في معالجتنا **للحيز المكاني** في الغزوة من نفس المنطلق الذي انطلقنا منه في معالجتنا للشخوص".	191
			"أي **حيز مكاني** لا يتحدد بموجوده كذات مستقلة".	192
			"يتحدد **الحيز المكاني** إلى جانب ذلك بعلاقته بالمادة التي يحتوي عليها باعتباره شكلا فراغيا تملأه مادة تختلف عن طبيعته".	192
			"جاءت المدينة **كحيز** جديد، يختلف عن الحيزين السابقين".	192
			"ينشأ بعد ذلك تضاد بين مكة والمدينة **كحيزين** متناظرين(...) ويأتي العالم الأخر **كحيز** يتوسط بين **الحيزين** السابقين".	193
			"...من أجل القضاء على المسلمين(...) هو ما ينتج عنه إلغاء المدينة **كحيز مكاني**".	194
			" تناظر **الحيزين المكانيين** مكة والمدينة كتناظر المجتمعين اللذين قدمتهما القصة".	194
			"لقد كانت المدينة هي **الحيز المكاني** الذي عرف نظام الأمومة"	224
			"القصر **كحيز مكاني** جرت فيه أحداث المرحلة الأولى".	224
			"هذا **الحيز المكاني** يمثل فضاء العالم الفردي،	254

			أما المدن الثلاث فهي **الحيز المكاني** لعالم الجماعة". "المرحلة الختامية قد وازاها تحول في **الحيز المكاني** الذي يمثل الفضاء".	255

من خلال وقوفنا على مصطلح الحيز في المدونات النقدية الجزائرية نجده يأخذ مساحة عند الناقد عبد الملك مرتاض، فمن خلال دراسته (في نظرية الرواية) نجد الناقد في مقطع ص185يجعل من مصطلح الحيز مقابلا للمصطلح الأجنبي (Espace/space)ويذهب الناقد إلى هذا المصطلح يستعمل في النتوء والوزن والحجم والشكل وهذا من خلال مقطع ص185ويتعرض الناقد لمفهوم المصطلح من الوجهة السيمائية عند غريماس فهو الشيء الذي يحتوي على عناصر متقطعة ،وينطلق من الامتداد المتَصَور،وهو مبني من وجهة نظر هندسية خالصة .

ويؤكد الناقد في مقطع ص187على أهمية الحيز فهو يرى أنه يصعب على محلل النص الأدبي أن يتجاهله، إضافة إلى أن الروائي لا يمكن أن يكتب خارج الحيز ،فبهذا عُدّ الحيز عنصر أساسي يسهم في تشكيل الكتابة الحديثة ،ويشير الناقد في مقطع ص187إلى أن الروائيين الجدد يتعاملون مع الحيز كعنصر جمالي فني لا تقني، وينوه الناقد إلى أن الحيز لا يرد منفصلا عن الوصف، فبهذا يتخذ مكانة امتيازيه من بين المكونات السردية الأخرى (كالشخصية والزمان) ،وهذا يتجلى في مقطع ص188، ويرى الناقد أن الحيز يمثل انعكاساً للصورة الخيالية للشخصية بحيث تتحرك وتضطرب من خلال الحيز الجغرافي وهذا في مقطع ص189، ويؤكد على تحرك الشخصية ضمن الحيز وهذا من خلال الانتقال من حيز إلى آخر ،فيصبح الحيز مظهر من مظاهر الفراغ والامتلاء وهذا يتجلى في مقطع ص190،ونوه الناقد في مقطع ص190 إلى مصطلح الحيز الخلفي أو الحيز الايجابي (Espace connote)

نخلص إلى أن الناقد عبد الملك مرتاض قدم تعريفا لمصطلح الحيز على أنه عنصر جمالي يسهم في تكوين البنية السردية كالشخصية والزمان ولا يمكن للروائي أن يكتب خارجه، ولا حدود له ولا يخرج عن دائرة الوصف.

ويعمد الناقد من خلال مقطع ص191 إلى أن الحيز عبارة عن رؤية والحيز لا حدود له ولا انتهاء يتبارى فيه كتاب الرواية، ويضيف الناقد أن الحيز هو إحدى مكونات البناء الروائي .

ويؤكد الناقد في مقطع ص195 على أن الحيز عبارة عن رؤية انطلاقا من أفكار الكتاب الفرنسيين وهو ما يصطلح عليه برؤية الحيز (vision de l'espace) ،كما يستند الناقد إلى ميشال بيطرو الذي يرى أن الرواية تضطرب في حيز متحرك وهذا من خلال مقطع ص198.

ويذهب الناقد من خلال مقطع ص 200 إلى أن العرب كانت لهم براعة في رسم الحيز الأدبي وهذا من خلال المعلقات السبع ،وهنا يوظف الناقد مصطلح الحيز الأدبي، ونلمحه من خلال مقطع ص200 يوظف مصطلح الحيز الروائي حيث يتسم هذا الحيز بالجمالية والإيحاء، وأشار الناقد في مقطع ص201 إلى عدم خضوع الحيز لتسلسل المنطقي الرتيب وإنما أصبح غير متسلسل ج . ب . أ.

من المفاهيم التي قدمها الناقد حول مصطلح الحيز أنه يتضمن الأمكنة والدور والمناظر الطبيعية التي يتقبلها الخيال وهذا من خلال مقطع ص203 ويستند الناقد في مقطع ص203-204 إلى رأي كلوديل وبيرست فالحيز شيء من المكان و أحد مظاهر الحالة الشعرية، ولا يقتصر على الأدب وحده وإنما يتجلى في كل مظاهر الإبداع الأخرى .

ويعرض الناقد المصطلح الذي وظفه جيرار جنيت؛ حيز الكتابة وفي مقطع ص112 يجمع الناقد مصطلح الحيز على أحياز ويوظف مصطلح الأحياز السحرية والعجائبية .

يبرر عبد الملك مرتاض اعتماده لمصطلح الحيز وعدوله عن مصطلح الفضاء بقوله:" من أجل ذلك ارتأينا أن نصطنع مصطلح (الحيز) الدال على الفضاء الأدبي، ووقفه مصطلحا على هذا المفهوم

الذي تعدد فتبدد، وذلك لاعتقادنا بخصوصية ذاك وعمومية هذا، فكأن الحيز خاص والفضاء عام، فقد لا يكون مع الحيز فضاء، في حين أن لا مناص من وجود الحيز في الفضاء".[1]

يشير الناقد إلى الإشكالية التي عرفها هذا المصطلح من عدم الاتفاق على مفهومه في النقد الغربي وعدم الاتفاق على وضع المصطلح في النقد العربي المعاصر وهذا من خلال مقطع ص296، ويرى أن "مفهوم الحيز يمكن أن نطلق عليه في اللغة العربية (التحييز) مقابلا للمصطلح السيميائي الغربي (Spatilisation- Spatialization) الذي هو إنتاج لنوع ما من الحيز(...) وهو المفهوم الذي ينشأ عنه أيضا ذكر ما يطلق عليه في السيميائية مصطلح(la proxémique) وهو حقل في المشروع السيميائي، وغايته هي تحليل الذوات والموضوعات معا عبر الحيز ".[2]

يستند عبد الملك مرتاض في تعريفه للحيز الأدبي على أفكار أندري لالاند(André lalande) "الذي يشير إلى (الامتدادات الكاملة) أو (الامتدادت التامة)، قد لا يكون مسلما بها، ذلك أن هذه الامتدادات لا تكون مكتملة وتامة في أطوار كثيرة، في مفهوم الحيز الأدبي على الأقل ذلك القابل للزيادة والتوسع".[3]

ويشير الناقد إلى مصطلح الحيز من خلال المفهمة السيميائية، فإن غريماس يرى "أن الحيز يُستعمل في معان مختلفة وما يجمع هذه الاختلافات هو عدّ الحيز شيئا مبنيا، يشتمل على عناصر منقطع بعضها عن بعض، وذلك انطلاقا من امتداد يُعد مقدارا ممتلئا دون فك عقدة الاستمرارية، ويمكن أن ينصرف هذا المفهوم إلى المنحى الهندسي وإلى سيكولوجية الوظيفة، وإلى المنحى الإجتماعي الثقافي ".[4]

ومن خلال دراسته "في نظرية النص الأدبي" أفرد الناقد عبد المالك مرتاض فصلاً للحديث عن مصطلح الحيز، فنلمح من خلال مقطع ص295 يحدد المعنى اللغوي لهذا المصطلح الذي يقوم على

[1]. عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي،ص298.
[2]المرجع نفسه، ص298
[3]. المرجع نفسه، ص300.
[4]. المرجع نفسه،ص301.

أساس اشتقاقي وهو امتلاك الشيء وسَوْقُه ليصبح شخصيا ،وفي مقطع ص296 يعرض أصل المصطلح في اللغة الفرنسية l'espace من اللفظspatium .

ويتطرق الناقد في مقطع ص296 إلى المفهوم الفلسفي لمصطلح الحيز وأنه الوسط المثالي تتمركز فيه مدركتنا الحسية، حيث يحتوي على كل الامتدادات النهائية، ويتطرق الناقد في مقطع ص298 إلى وضعية المصطلح ويرى أنه مصطلح غير قار وغير متفق عليه في الاستعمال السيميائي العالمي والعربي لا من حيث المفهوم ولا من حيث المصطلح.

ونلمح الناقد أيضا عمد إلى توظيف مصطلح الحيز من خلال دراسته "مفتاح لغرفة واحدة" وهذا يتجلى في مقطع ص46-66-78-80-90 ،ويشير الناقد إلى ارتباط الحيز بالزمان في كل من مقطع في 152-186.

ويعود الناقد ليفصل بين مصطلح (الفضاء والحيز) وهذا من خلال مقطع ص189 فيرى أن للحيز في لغتنا معنى يقترب من المصطلح الغربي الذي يترجم إلى العربية بالفضاء، ولكننا نتوسع فنجعل استعماله شاملا للفراغ والحجم والوزن والحركة، كما يشير الناقد إلى الخلط الذي وقع فيه نقاد الرواية العرب في معنى الفضاء والمكان ، في حين يرى أن الفضاء هو نفسه ما استعمله تحت مصطلح الحيز وهذا يتجلى في مقطع ص190.

وفي مقطع ص190 يفرق الناقد بين مصطلح الحيز والمكان حيث يرى أن هذا الأخير مرتبط بالأماكن الجغرافية المعهودة في أذهان الناس بينما الحيز مرتبط بعالم الأسطورة و الخيال، يعمد الناقد في مقطع ص194-199-201-202-208-231 إلى توظيف مصطلح الحيز العجائبي، ويقسم الأحياز إلى أحياز عادية وأخرى عجائبية وهذا في مقطع ص195، ويذهب الناقد إلى أن الحيز يتسم بالحركية والسكون وهذا من خلال مقطع ص210-213، ويشير الناقد إلى ارتباط الحيز بالحدث في مقطع ص220، وارتباطه بالزمن من خلال مقطع ص223.

ومن خلال وقوفنا عند الناقد عبد الحميد بورايو من خلال دراسته "منطق السرد" استخدم الناقد مصطلح الحيز المكاني وهذا من خلال مقطع ص81-90، ونجده يستخدم الحيز النصي في مقطع ص84-91 ويطلع هذا على ما تحمله اللفظة من دلالة ،ووظف مصطلح الحيز النفسي وهو مرتبط بالذاكرة واستحضار عالم الطفولة وهذا في مقطع ص90، ويشير الناقد في مقطع ص116 إلى أن

مصطلح حيز النص يقصد به مجال النص، وفي مقطع ص116 يشير الناقد إلى مصطلح الحيز المكاني ويرى أنه يشتمل الأماكن المتجلية والفعلية والتي لها مرجعية واقعية، وأيضا وظف الناقد مصطلح الحيز المكاني في كل من مقطع ص124-126-127-143-146، ووظف مصطلح الحيز المغلق في مقطع ص145، ومصطلح الحيز الزمني في مقطع ص157 .

ومن خلال ووقوفنا على دراسة المسومة "بالقصص الشعبي في منطقة بسكرة " يلمح الناقد إلى توظيف مصطلح الحيز المكاني في كل من مقطع ص191-192-194-224-254-255.

نخلص إلى أن مصطلح المكان من المصطلحات السردية التي عرفت تداخلا مصطلحيا ومفهوميا خاصة مع مصطلح الحيز والفضاء، ومن خلال الدراسة الإحصائية التي من شأنها الوقوف على هذه المصطلحات وتوظيفها في المدونة النقدية الجزائرية فقد عرف مصطلح المكان توظيفا من لدن النقاد الجزائريين من خلال دراساتهم التطبيقية، بالرغم من أن الناقد عبد الملك مرتاض يرى أن هذا المصطلح مرتبط بالمكان الجغرافي، " أي يحيل على الموقع الجغرافي بعينه من الأرض كأن يكون بلدًا أو مدينة حيا أو شارعا ... وهلمّ جرّا لا يكاد يحصى من أضرب المكان"[1].

ونلمح أيضا أن مصطلح الفضاء عرف توظيفا من لدن النقاد الجزائرين على الرغم من أن الناقد عبد الملك مرتاض يرى أنه مصطلح قاصر وهو في نظره مرتبط بالخواء والفراغ، ومصطلح الحيز هو الأخر عرف استعمالا واسعا في دراسات السردية فقد وظف الناقد عبد الملك مرتاض مصطلح الحيز "أتى الناقد بهذا المصطلح اللغوي لكشف ضعف المصطلح الأول "الفضاء" فإنه من وجه أخرى قد قلل من قيمة مصطلح المكان الذي يدخل في تواشج حقيقي مع مفهوم الفضاء، إن له قيمة محدودة على غرار مفهوم الحيز"[2]، وقد وظف جملة من المصطلحات تندرج ضمن الحيز من بينها (الحيز الأدبي ،الحيز الروائي، حيز الكتابة ،الأحياز السحرية والعجائبية، ومن المصطلحات التي استخدمها الناقد عبد الحميد بورايو من خلال دراساته الحيز المكاني ،حيز النصي ،الحيز النفسي ،الحيز المغلق.

[1]. عبد المالك مرتاض الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)دار هومة الجزائر 2005،ص144

[2]. لحضر حكيمي مقاربات في منهج والمصطلح وتحليل الخطاب ص59.

خـاتمة

من خلال عملية التقصي والبحث توصلنا إلى جملة من النتائج من أهمها:

1- إن السرد حظي باهتمام المنظرين والباحثين الغربيين، وهذا يتجلى في النتاج الغزير الذي يصب في حقل السرديات، والتلقي العربي الذي كان له صدى خاصة عند النقاد المغاربة أمثال سعيد يقطين، حميد الحمداني، سعيد بن كراد، عبد الملك مرتاض، عبد الحميد بورايو وغيرهم من النقاد الذين كانت لهم اسهامات في النقد السردي.

2- لقد كان للنقاد االجزائريين على رأسهم (عبد الملك مرتاض، عبد الحميد بورايو، رشيد بن مالك، السعيد بوطاجين) دفع لحركة النقد السردي، وهذا من خلال إسهاماتهم النظرية والتطبيقية في مجال السرديات، ومن جانب أخر لا بد من الإشارة إلى أن كلا من الناقد عبد الملك مرتاض والسعيد بوطاجين كانت لهم إسهامات على المستوى النظري والتطبيقي إضافة إلى المعجم الذي قدمه رشيد بن مالك في حقل السيميائيات السردية، في حين نجد الناقد عبد الحميد بورايو له اسهام في المجال التطبيقي الذي يتخلله بعض الشضرات على مستوى التنظير.

3- عرفت قضية المصطلح في النقد الجزائري كغيرها تشعبا واختلافا من لدن النقاد وهذا راجع إلى عدم توحيد الرؤية واختلاف المرجعيات وهذا راجع إلى عدم توحيد الرؤية واختلاف المرجعيات وهذه الاشكالية لا تقتصر على النقد العربي بل مست حتى النقد الغربي خاصة على مستو التحديد المفهومي للمصطلحات.

4- إن إشكالية المصطلح السردي تتمحور أساسا في جملة من القضايا أهمها:

-تعدد المصطلحات الدالة على مصطلح واحد

. تعدد المفاهيم الدالة على مصطلح واحد .

. اختلاف البيئة التي نشأ فيها المصطلح.

-تعدد واختلاف المرجعيات والمشارب.

5- لقد زاوج الناقد عبد الملك مرتاض بين المرجعية التراثية والغربية، في حين أن كلا من الناقد عبد الحميد بورايو، ورشيد بن مالك، والسعيد بوطاجين يتجلى تشبعهم بالفكر الغربي الغريماسي والبروبي خاصة.

6- باعتبار العملية السردية تقوم على ثلاثة أطراف السارد – المسرود- المسرود له، فقد عرفت هذه التقنيات أزمة على المستوى المصطلحي والمفهومي نجملها فيمايلي:

7- على الرغم مما توصلنا إلية من أراء النقاد حول مصطلح الراوي، الذي يرون أنه مرتبط بالمحكيات الشفوية، وارتباط مصطلح السارد بالمحكيات المكتوبة، إلا أن هذا بقي على الصعيد النظري ولم يعرف توافقا مع الجانب التطبيقي.

8- لقد عرف مصطلح المسرود له في الدراسات التطبيقية الجزائرية على وجه التحديد جملة من المصطلحات أهمها: (المروي له، القارئ، المتلقي، المرسل إليه)، وقد عرف مصطلح القارئ العديد من الأوصاف خاصة عند عبد الملك مرتاض أهمها؛ القارئ الضمني، القارئ الذكي، القارئ المستنير، القارئ الحقيقي....

9- إن المرجعية السيميائية جعلت من مصطلح الفاعل والعامل يأخذان دور الشخصية والبطل على مستوى التطبيق، على الرغم من الاختلاف الموجود على مستوى المفهوم.

10- لقد تأرجح مصطلح الحدث بين جملة من المصطلحات أهمها الفعل والوظيفة والحافز، وهذا كان على مستوى التنظير الغربي ثم انتقل إلى التظير العربي.

11- قد عرف موقع مجرى الأحداث وتحرك الشخصيات العديد من المصطلحات تمثلت في (المكان، الفضاء، الحيز)؛ وهذا الاختلاف راجع إلى تعدد المفاهيم، وهذا يتجلى واضح عند الناقد عبد الملك مرتاض.

12- مصطلح الزمن هو الأخر من المصطلحات الزئبقية التي تعتاص عن التموقع المفهومي والمصطلحي فقد عرف العديد من المصطلحات في النقد الجزائري على وجه الخصوص أهمها: (زمن السرد، زمن الحكي، زمن القص، زمن الأحداث، زمن البلاغ وزمن الإبلاغ، الزمن السيميائي، والزمن العجائبي...).

13- وللخروج والحد من هذه الأزمة المصطلحية التي يعيشها النقد عامة والنقد السردي على وجه الخصوص لابد من توحيد الرؤية والاتفاق في وضع المصطلحات ووضع معاجم متخصصة تضم المصطلحات بعد دراستها والاتفاق عليها.

ملحق المصطلحات

عربي – فرنسي – انجليزي

. الاستغراق الزمني	La durée
. الإضمار/القطع/الحذف	ellipsis/cut/omission
. الرؤية مع	la vision avec
. الرؤية من الخارج	la vision dehors
. الرؤية من الخلف	la vision par derrière
. اللازمنية	achrony
. النظام الزمني	l’ordre temporel
. مشهد	scène
ارتداد	Flash back
البطل	héros
التتابع	Succession
التزامن	Simultanéité
الحافز	motif
الحدث	événement
الخطاب	discourse
الخلاصة: أو التلخيص	résumé
الزمن	Temps

السارد الراوي	narrateur
السادية	narrative
السرد	narrating
شخصية	personnage
شخصية مبأرة	personnage focalisé
عامل/ فاعل	actant
الفضاء الجغرافي	l’espaces géographique
الفضاء النصي	L espace textuel
فضاء/ حيز	Espace
الفعل	l’action
قارئ	Lecteur
قارئ ضمني	lecteur implicite
متلقي	Récepteur
مدة	Durée
مرسل	destinateur
مرسل اليه	destinataire
مروي له– مسرود له	narrataire
مكان	Lieu

وظيفة	**fonction**

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر والمراجع:

1-إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

2-إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط 1، 1986.

3-إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، تركيا، د ط، 2005.

4-ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، لبنان، 1988، ج 3، س، ر، د.

5-أبو بكر الزبيدي، تاج العروس، تح: عبد العليم الطحاوي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1968.

6-أبو بكر الرازي، مختار الصحاح، دار الجيل بيروت، لبنان، د ط ، 1987.

7-أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 1 1961، ج3.

8-أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، مؤسسة دار صادق الثقافية، ط1، 2012 .

9-أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2001، ط1.

10- أمينة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، دار الأمان الجزائر،2006

11- جار الله الزمخشري، أساس البلاغة، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1965، مادة (ق ص ص).

12- جمال بوطيب، السردي والشعر، مساؤلات نصية، محاكاة للدراسة والنشر، الجزائر، ط1، 2013.

13- جميل شاكر وسمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د ط ، 1986.

14- جميل نصيف التكريتي، موسوعة نظرية الأدب، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 2003.

15- جويدة حمناس، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل، لمصطفى فاسي، مقاربة في السرديات منشورات الأوراس، 2007.

16- حبيب مونسي، فعل القراءة ـ النشأة والتحول مقاربة تطبيقية في قراءة القراءةعبر أعمال عبد الملك مرتاض، منشورات دار الغرب، 2002
17- حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط2، 2009.
18- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول، المنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1 1994.
19- حميد حميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2000.
20- الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السمرائي، دار الحرية، بغداد، 1984 مادة (س ر د).
21- دليلة مرسلي وأخريات، مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص دار الحداثة، دمشق، ط1، 1985.
22- رشيد بن مالك، قاموس المصطلحات التحليلية السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، 2000.
23- رشيد بن مالك، مقدمة في سيميائيات السردية،
24- سامي عمار، المصطلح في اللسان العربي، جدار للكتاب الأردن، ط1، 2009.
25- سعيد بن كراد، السيميائات السردية دار الحوار للنشر والتوزيعغ، سورية، ط1، 2012.
26- سعيد بن كراد، النص السردي نحو سيميائيات الإيديولوجيا، دار الأمان، الرباط، ط1، 1996.
27- السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي ـدراسة سيميائية غدا يوم جديد ـ لابن هدوقة عينة، نشر رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.
28- السعيد بوطاجين، الترجمة والمصطلح، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
29- السعيد بوطاجين، شعرية السرد ـ رواية غدا يوم جديد ـ لعبد الحميد بن هدوقة، أنموذجا، دار فيسيرا للنشر، الجزائر، 2017.

30- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض، تقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني، ط1 1985.

31- سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997.

32- سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2001.

33- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، الكرز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005.

34- سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1 1997.

35- سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، تق، محمد القاضي، دار سحر للنشر، تونس 2009.

36- السيد إبراهيم، نظرية الرواية، دار الطباعة والنشر القاهرة، 1998

37- سيزا قاسم، بناء الرواية . دراسة مقاربة لثلاثية نجيب محفوظ الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1984،

38- الشريف الجرجاني التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان 1983، ط1.

39- الصادق بن الناعس قسومة، علم السرد، المحتوى والخطاب والدلالة، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 2009.

40- صباح الجهيم، قضايا الرواية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط1، 1977.

41- عبد الحميد القط، يوسف إدريس والقد القصصي، دار المعارف القاهية، ط1، 1980.

42- عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية، في الأدب الشفوي الجزائري،الجزائر عاصمة الثقافة العربية،2007

43- عبد الحميد بورايو، الحكاية الخرافية في المغرب العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، الجزائر، 1992.

44- عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة . دراسة ميدانية . المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

45- عبد الحميد بورايو، الكشف عن المعنى في النص السردي . السرديات التطبيقية. دار السبيل للنشر والتوزيع، ط1، 2009.
46- عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى . دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة . دار السبيل الجزائر، 2008.
47- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسة في القصة الجزائرية الحديثة . ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.
48- عبد الرحيم الإدريسي، استبعاد الصورة الشاعرية في الرواية العربية منشورات مركز الصورة، ط1، 2009.
49- عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، الرجل الذي فقد ظله نموذجا، مكتبة الآداب، القاهرة ط1، 2006.
50- عبد السلام المسدي، مباحث تأسيسية في اللسانيات، مطبعة كويب 1997.
51- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية دار الأمان، دمشق، د ط، 1999.
52- عبد القادر شرشار، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الحديث، بحث في التجريب وعتق الخطاب عند جيل الثمانينات، دار القصبة الجزائر، د ط ، 2009.
53- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003.
54- عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، بيروت، دط، 1992.
55- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990.
56- عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية عمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1993.
57- عبد الملك مرتاض نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط2، 2010.

58- عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

59- عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في "االلاز" دراسة في المعتقدات و الأمثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987.

60- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ـ بحث في تقنيات السرد ـ ، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران الجزائر 2005.

61- عبد الملك مرتاض، مفاتح لغرفة واحدة ـ معالجة مجهرية تداولية لرواية غرفة واحدة لا تكفي ـ لسلطان العميمي، دار القدس العربي، وهران الجزائر، 2018.

62- عبد الملك مرتاض، السرد والسردانية عرض لنظريات السردانية العربية المعاصرة وتحليلات لبعض نصوصها ـ دار القدس العربي، وهران، 2019.

63- ـ عبد الملك مرتاض،ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد ـ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،دط،1993.

64- علي القاسمي، علم المصطلح أسسه النظرية وتطبيقاته العلمية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1 ،2008.

65- علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، دار محمد علي للنشر وكلية الآداب، تونس، ط1، 2003

66- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010.

67- لخضر حاكمي، مقاربات في المصطلح والمنهج وتحليل الخطاب، المثقف للنشر والتوزيع، الجزائر،ط1، 2018.

68- لطيف الزيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002.

69- مجد وهيبة، كامل مهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

70- محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1999.

71- محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، بيروت لبنان، ط1، 2010.

72- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2005،.

73- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة معجم إنجليزية عربي، الشركة العالمية للنشر لونجمان القاهرة، ط 3، 2002.

74- محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي (نظرية عريماس) الدار العربية للكتاب تونس، 1991.

75- ميجان رويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة أكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا المركز الثقافي العربي، المغرب، ط ، 2002.

76- ميساء سلمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2001.

77- مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد السيمياوي. الاشكالية والأصول والامتداد، منشورات اتحاد العرب، دمشق،2005

78- نواف نصار، معجم المصطلحات الأدبية، دار المعتز، عمان، ط1، 2009.

79- هيثم سرحان، الأنظمة السيميائية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

80- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت لبنان، ط2، 1999.

81- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة 2008.

82- يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، منشورات السرد العربي، دار أقطاب الفكر، دط، 2006.

-المراجع المترجمة:

83- أرنولد فورستر، أركان القصة، تر: كمال عياد، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة، 1960.

84- برنار فاليط، النص الروائي تقنيات ومناهج . تر: رشيد بنحدرو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية،مصر، 1990.

85- برنالد فاليط، الرواية، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة الجزائر، 2002.

86- تريفتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: حسين بيجان، فؤاد صافا، مجلة الآفاق، المغرب، ع (8،1988).

87- تزفيطان تودوروف الشعرية، ، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب ط1، 1987.

88- تزيفطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الإختلاف، ط1، 2005.

89- جرالند برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام ميريث للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.

90- جرالند برنس، الشكل والوظيفة في السرد، تر:باسم صالح، دار الكتب العلمية، بيروت، 1971.

91- جرالند برنس، المصطلح السردي، معجم مصطلحات، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1 2003.

92- جيرار جنيت وأخرون، نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار، دار الخطابي للنشر، دار البيضاء. ط1، 1989.

93- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وأخرين، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، مصر،ط1997،2،

94- جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية،تر:محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000.

95- جيرار جينت، خطاب الحكاية، تر: محمد المعتصم وآخرين، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، مصر ط2 1997.

96- جيري لافاناس (النص النقدي) ضمن كتاب مداخلات في مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان طاطا، سلسلة عالم المعرفة، ع 221، الكويت، 1997.

97- جيريمي هوثورن، مدخل لدراسة الرواية، تر: غازي درويش عطية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1 1996.

98- دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم، الجزائر ط1، 2008.

99- ديفيد ورد، فلسفة بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي/ الكرز الثقافي العربي بيروت، ط1 1999.

100- راهان سلدن، النظرية الأدبية المعالصرة، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1996.

101- رنيه وليك وواستن، وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين الصبحي، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، دمشق ط3، د ت.

102- روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط1، 1994

103- رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسين البحراوي وآخرين، منشروات اتحاد الكتاب، المغرب، الرباط ط2، 1992.

104- رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط1 1993.

105- رولان بوروفون وريال أونيليه، عالم الرواية، تر: نهاد تكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991.

106- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي، ومبارك حنون دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1 1988.

107- شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، تر:لحسن أحمامة، التكوين للطباعة والنشر،سوريا ،ط1، 2010

108- فلاديمير بروب، مرفولوجيا الحكاية الخرافية، تر:عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، دط،1989

109- فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، المغرب، 1990.

110- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، جمع تودوروف، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان ط1، 1982.

111- هنري بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، منشروات دراسات سيميائية، أدبية ليسانية، الدار البيضاء، ط1.

112- والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، الهيئة العامة للشؤون المطابع الأميرية القاهرة، ط1، 1998.

113- يان متنفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، ط1، 2011.

المجلات والملتقيات:

114- إسماعيل أبو البندورة، نحو استراتيجية قومية للترجمة في الوطن العربي، مجلة الآداب الأجنبية، منشورات إتحاد كتاب العربي، دمشق 2000، ع3 ، 10.

115- آسية بوطيبان،تلقي السرديات في النقد الجزائري، مصطلح الصوت السردي، أنموذجا، مجلة دراسات معاصرة، المركز الجامعي تيسمسيلت، 2018/ م02، ع02.

116- بعيطيش يحي، خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة،مجلة كلية الأداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع8،جانفي2011.

117- حشلافي لخضر، السيميائيات السردية من فلاديمير بروب إلى غريماس، مجلة مقاليد، ع 9 ، ديسمبر 2015.

118- روبرت شولز السرد والساردية في الفلم والقصص، تر: سعيد الغانمي مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، ع 2 ، 1992.

119- سيد بحراوي، مدخل على علم المصطلح، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع/60، 1989.

120- عامر الزناتي، إشكالية ترجمة المصطلح . مصطلح الصلاة بين العربية والعبرية . أنموذجا، مجلة البحوث والدراسات القرآنية ع/2004،9.

121- سعيدة كحيل، الترجمة والمصطلح، مجلة الآداب العالمية، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق ،ع/144، 2010 .

122- طاهر روابنية، الترجمة الأدبية وتعريب المصطلحات السردية، مجلة المترجم، ع 8، مختبر تعليمية الترجمة وتعدد الألسن، دار الغرب، وهران، 2003.
123- عبد العالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الإئتلاف والإختلاف، مجلة فصول م11 ع4، 1993.
124- عبد المالك مرتاض، مدخل في القراءة النبوية، مجلة علامات النادي الأدبي، ج 29.
125- فاضل ثاهر، المصطلح النقدي بوصفه مدخلا لخطاب جديد الراثود، الإمارات ع/ 62، 2002.
126- لطف الله الشلمي، تحليل الخطاب الروائي، المفاهيم والإشكالات، مجلة الراوي، ع17، 2007.
127- ناهضة ستار جواد، المروي له في قصص جاسم عاصي ورواياته،مجلة التربية، جامعة بابل، ع 18، 2014م.
128- يوسف وغليسي، قراءة إصطلاحية، السردية والسرديات، مجلة السرديات، مختبر السرد العربي، قسنطينة الجزائر، 2004، ع1.
129- سعيد بويعطة، المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية، غريماس أنموذجا، سيمات المجلة الدولية المغرب، ع1 ماي 2013 .
130- وسواس نجاة، السارد والمؤلف في تحليل الخطاب الروائي الجزائري، أعمال الملتقى الوطني (اللسانيات والرواية) 23 فيفري 2012، جامعة سيدي بلعباس، مجلة الأثر.
131- . فتيحة سريدي، ترجمة المصطلح السردي في النقد العربي الحديث،أعمال ملتقى اللغة العربية والمصطلح، منشورات مخبر اللسانيات واللغة العربية، باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2006

الرسائل الجامعية:

132- حمزة بسو، أليات التحليل النقدي عند عبد الحميد بورايو، رسالة ماجستير، كلية الأداب والفنون جامعة سطيف، الجزائر، 2012

133- نجلاء ابراهيم، الراوي في السرد العربي المعاصر، بين الرؤية والصوت، الرواية اللبية أنموذجا، اشراف: طاهر محمد طاهر، جامعة مصراته ليبيا، مذكرة ماجستير، كلية الأداب، 2013

134- أحمد رحيم كريم خفاجي، المصطلح السردي في النقد العربي الحديث، رسالة ماجيستر، جامعة بابل العراق، 1423، 2003.

135- مصطفى بوجملين، المصطلح السردي في الخطاب النقدي لدى عبد الملك مرتاض، رسالةدكتوراه إشراف أحمد موساوي،جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، 2015

المراجع باللغة الأجنبية:

136- A dictionary of modern critical terms, roger fowler, rontledge kegon panl, london, henley and bosten, 1973.

137- J.Greimas du sens, essais sémiotiques, éditions du seuil, paris 1970.

138- Paul riceaur temps et récit il éditions du seuil paris 1984.

فهرس الموضوعات

الفهرس

شكر وعرفان

مقدمة.....أ

الفصل الأول: السرديات بين الطرح الغربي والتلقي العربي 05

أولا: علم السرد بين الرافد والمحدث.....06

1. مفهوم علم السرد عند الغرب.....10

2. مفهوم السرد في البحث الغربي.....17

1.2 مفهوم السرد عند الشكلانيين الروس.....17

2.2 مفهوم السرد عند المدرسة الفرنسية.....18

3.2 مفهوم السرد عند المدرسة الأمريكية.....23

3. علاقة السرديات بالشعريات والسيميائيات.....33

1.3 علاقة السرديات بالشعريات.....35

2.3 علاقة السرديات بالسيميائيات.....40

ثانيا: تلقي السرديات في النقد العربي.....47

1.رواد السرديات في النقد العربي.....48

2. مفهوم السرد في المعاجم اللغوية والمتخصصة.....52

2. 1 مصطلح السرد في المعاجم اللغوية.....52

2. 1.1مصطلح السرد.....52

2. 1.2 مصطلح القص.....53

2.1.3مصطلح الحكي.....55

2. 2مصطلح السرد في المعاجم المتخصصة.....55

3. مصطلح السرد في النقد العربي واستعمالاته.....58

3. 1 مصطلح السرد في النقد العربي.....58

3 -2 استعمال مصطلح السرد في النقد العربي.....63

4. إشكالية المصطلح السردي وترجمته في النقد السردي.....65

4. 1 إشكالية المصطلح السردي.....65

4. 2 ترجمة المصطلح السردي في النقد العربي.....68

ثالثا:جهود النقاد الجزائريين في مجال السرديات.....75

1. عبد الملك مرتاض.....75

2. عبد الحميد بورايو.....77

3. رشيد بن مالك.....79

4. السعيد بوطاجين.....81

الفصل الثاني: مكونات البنية السردية . السارد . المسرود له 84

أولا: مصطلح السارد بين التحديد المفاهيمي والتداخل المصطلحي.....85

1. مفهوم السارد في المعاجم المتخصصة.....85

2. مفهوم السارد في النقد الغربي.....90

2. 1 . فلاديمير بروب 90

2. 2 مخائيل باختين.....90

2. 3 جيرار جنيت 91

3. مصطلح الرؤية بين الاصطلاح المعجمي والنقدي.....91

1.3مصطلح الرؤية في المعاجم المتخصصة.....91

2.3 مصطلح الرؤية في الدراسات النقدية.....93

3. مصطلح الراوي في النقد العربي المعاصر.....98

ثانيا: التداخل المصطلحي بين . السارد . الراوي . في النقد الجزائري.....101

1. التداخل المصطلحي.....101

2. مصطلح السارد في المدونة النقدية الجزائرية.....106

3. مصطلح الراوي في المدونة النقدية الجزائرية.....117

ثالثا: مصطلح المسرود له . بين التعدد المفهومي والتعدد المصطلحي.....127

1. مصطلح المروي له في المعاجم الأدبية المتخصصة.....127

2. مصطلح المروي له في النقد الغربي.....128

2. 1 المروي له.....128

2. 2 المروي له(الشخصية).....130

2. 3 مصطلح المسرود له 135

2. 4مصطلح القارئ.....137

2. 5 القارئ الضمني.....137

2. 6 مصطلح القارئ النموذجي.....139

2. 7 مصطلح المتلقي.....139

2. 8مصطلح المتلفظ له.....139

2. 9مصطلح المبلَغ.....140

3. المروي له والتداخل المصطلحي في النقد العربي.....141

رابعا:مصطلح المسرود له والتداخل المصطلحي في المدونة النقدية الجزائرية..144

1. مصطلح المسرود له.....144

2. مصطلح القارئ.....146

3. مصطلح المتلقي.....154

4مصطلح المرسل إليه.....160

. الفصل الثالث: مكونات البنية السردية . الحدث . الشخصية.....165

أولا: مصطلح الحدث .التحديد المفاهيمي والتعدد المصطلحي.....166

1. مصطلح الحدث في المعاجم الأدبية المتخصصة.....166

1. 1مصطلح الحدث.....166

1. 2 مصطلح الفعل.....168

2التداخل المصطلحي في النقد الغربي.....170

2. 1 . توماشفيسكي.....170

2. 2. فلاديمير بروب.....171

2. 3 كلود بريمون.....172

2. 4. جوليان غريماس.....172

2. 5 رولان بارت.....173

3. التداخل المصطلحي في النقد العربي.....173

3. 1 مصطلح الحدث.....174

3. 2 مصطلح الوظيفة.....175

3.3 مصطلح الحافز.....177

ثانيا:التداخل المصطلحي في المدونة النقدية الجزائرية.....179

1. مصطلح الحدث 179

2. مصطلح الفعل 189

3. مصطلح الوظيفة.....193

4. مصطلح الحافز.....197

ثالثا: مصطلح الشخصية . بين التموقع والتعدد.....201

1. مصطلح الشخصية في المعاجم المتخصصة.....201

1. 1مصطلح الشخصية.....201

1 .2 . مصطلح الفاعل 204

1. 3مصطلح البطل 205

2. مصطلح الشخصية في النقد الغربي.....206

3. مصطلح الشخصية في النقد العربي.....211

رابعا: مصطلح الشخصية في المدونة النقدية الجزائرية.....212

1. مصطلح الشخصية.....215

2. مصطلح البطل.....229

3. مصطلح الفاعل 234

4. مصطلح العامل.....237

الفصل الرابع: مكونات البنية السردية . الزمان . المكان.....244

أولا: مصطلح الزمن . بين المفهوم المعجمي والنقدي.....245

1. مصطلح الزمن في المعاجم الأدبية المتخصصة.....245

2. مصطلح الزمن في النقد الغربي.....247

3. مصطلح الزمن في النقد العربي.....252

1.3مصطلح الزمان عند سعيد يقطين.....257

2.3 مصطلح الرؤية الزمانية عند سعيد يقطين.....260

3.3 مصطلح الزمن الحكائي عند حميد الحميداني.....262

ثانيا: مصطلح الزمن والتداخل التقنياتي في المدونات النقدية الجزائرية.....264

ثالثا: مصطلح المكان بين التعدد المفاهيمي والمصطلحي.....279

1. مصطلح الفضاء في المعاجم الأدبية المتخصصة.....279

2. مصطلح المكان والتداخل المصطلحي في النقد الغربي.....280

2. 1 المكان كمعادل للفضاء.....281

1.1.2 الفضاء الجغرافي.....281

2. 2.1 الفضاء النصي.....282

3. مصطلح المكان في النقد العربي.....284

رابعا: مصطلح المكان والتداخل المصطلحي في المدونة النقدية الجزائرية....289

1. مصطلح المكان.....289

2ـمصطلح الفضاء.....297

3. مصطلح الحيز.....302

الخاتمة.....318

ملحق المصطلحات.....322

المصادر والمراجع.....326

فهرس الموضوعات.....338

الملخص

لقد عرف المصطلح النقدي عامة والمصطلح السردي على وجه الخصوص حضورا في الساحة النقدية الجزائرية، حيث أن المطلع على مسيرة النقد الجزائري يلمح ما يعج به الحقل المصطلحي من تذبدب وتداخل، في حين أنه لابد من الإشارة إلى أن التحكم في المصطلح هو في نهاية الأمر تحكم في المعرفة المراد إيصالها، والقدرة على ضبط أنساق هذه المعرفة و التمكن من إبراز الانسجام القائم بين المنهج و المصطلح، أو على الأقل إبراز العلاقة الموجودة بينهما، ولا شك أن كل إخلال بهذه القدرات من شانه أن يخل بالقصد المنهجي والمعرفي الذي يرمي إليه مستعمل المصطلح، ومن المصطلحات السردية التي عرفت تذبذبا مصطلح السارد والمسرودله، الحدث والشخصية، الزمان والمكان.

الكلمات المفتاحية: المصطلح السردي، النقد الجزائري.

Abstract

The critical term, in general, and the narrative term, in particular, is present in the Algerian criticism arena, as the learner of the Algerian criticism course remarks what the terminology is filled with confusion and overlapping, while it must be pointed out that controlling term is ultimately controlling The knowledge to be conveyed, and the ability to control the coordination of this knowledge and to be able to highlight the harmony that exists between the method and the term, or at least to highlight the relationship between them. There is no doubt that any confusion of these capabilities would break the methodological and cognitive intent that the user intends to term. Narrative terms that know confusion are, as example, narrator term, receptor term , event and personality, time and place.

Key words: the narrative term, Algerian criticism.

Résumé

Le terme critique, en général, et le terme narratif, en particulier, sont présents dans l'arène de la critique algérienne, car l'apprenant du cours de critique algérien remarque que la terminologie est remplie de confusion et de chevauchement, alors qu'il faut souligner que le fait de contrôler un terme veut dire contrôler en fin de compte les connaissances à transmettre et la capacité de contrôler la coordination de ces connaissances et de pouvoir mettre en évidence l'harmonie qui existe entre la méthode et le terme, ou du moins de mettre en évidence la relation entre eux. Il est clair que toute confusion de ces capacités briserait l'intention méthodologique et cognitive que l'utilisateur entend exprimer. Les

termes narratifs qui connaissent la confusion sont, par exemple, le terme du narrateur, du récepteur, de l'événement et de la personnalité, le temps et le lieu.

Mots clés: terme narratif, critique algérienne.