وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة حسيبة بن بوعلي بالشّلف

كليّة الآداب والفنون

قسم الأدب العربي

مطبوع بيداغوجي خاص
بمقياس السّرديات العربية الحديثة والمعاصرة

محاضرات موجهة لطلبة السّنة الثالثة ليسانس

تخصص: أدب عربي

إعداد:

د/آمنة عشاب

السّنة الجامعية: 2025/2024

كلمة لابدّ منها ...

الحياة سرد والسّرد صورة عن حياة ، فالحياة واقع والسّرد تخييل، وهذا التخييل له أشكاله وفنيّاته. والسّرد موجود منذ الأزل ، فما أنشأ الإنسانية هو السّرد .ومهما تضاربت الإتّجاهات وتباينت الآراء في البحث في حقل السّرديات يتفّق الجميع على أنّ النّص السّردي ، هو كلّ ما تضّمن قصّة وهنا يتّم التمييز بين مظهرين للحكي هما : المتن الحكائي والمبنى الحكائي .

يعدّ المتن الحكائي أو القصة مجموع الأحداث المتسلسلة والمترابطة فيما بينها ، أمّا المبنى الحكائي فهو الخطاب ، أي الطريقة التّي تقدّم بها المادّة الحكائية . لذا نرى أنّ الخطابات تتعدّد وقد تشترك في الموضوع ، وهذا راجع لاختلاف الرؤية الفنيّة لكلّ كاتب .

فالحكي كمظهر خطابي يتحدّد في وجهين متلاحمين هما القصة والخطاب. وإذا كان الأمر كذلك فإنّ التراث السّردي العربي يزخر بمختلف أشكال السّرد، بل ويتفرّد بها عن أشكال أخرى في الأدب الأوروبي.

ومن ذلك مثلا نذكر سجع الكهان الذّي يعتبر نصّا سرديا مكثّفا، المقامات التّي سبقت في بنيتها بقرون الرواية الجديدة، السيرة الشعبية العربية التّي عرفّها بعض الباحثين بأنّها " رواية طويلة"، الحكايات الشعبية الخرافية والتّي نظّر من خلالها فلاديمير بروب لعلم السّرد من خلال كتابه مورفولوجية الحكاية الخرافية ، وكان تودوروف أوّل من أطلق مصطلح علم السّرد في كتابه " قواعد الدّيكاميرون "

هذه البدايات نؤكّد من خلالها أنّ العرب مارسوا السّرد وتفنّنوا في بنائه في أشكال مختلفة . وهو مادفع الباحثين إلى التنقيب في الموروث السّردي العربي بحثا عن خصوصيته التركيبية وجماليا ته. حيث يتمظر في اتّجاهين هما : السرد العربي القديم ، والسّرد العربي الحديث والمعاصر . لكلّ م نهما أشكاله الفنيّة .

وقد شكّلت السّرديات العربية الحديثة والمعاصرة مجالا فنيّا خصبا ، حيث كانت وثيقة الـ صّلة بالماضي ودعت إلى الانفتاح على الآخر والتأثر به . وهذا التقاطب الذّي يجمع بين الماضي وا لحاضر جعل هذا الحقل الإبداعي له مناخ سردي متجدّد في أساليبه وأشكاله ، وهو ماكشف عن عبقرية السّرد العربي في امتصاص الواقع وتحويله . ولاريب في ذلك أنّ القصص العربي منذ الجاهلية يفرض نفسه في السّاحة الأدبية كوسيلة إخبارية إقناعية توثيقية يقينية له خصوصيته في الكتابة السّر دية .

وإلى يومنا هذا أصبحت السّرديات العربية علما مستقلا يهتمّ بدراسة النصوص السّردية العـ ربية لما لها من فرادة في التركيب تلائم العقلية العربية . وهي وإن تأثرت بتيارالحداثة ومابعدها ، أثبـ تت مرونتها في التجاوب لا الذوبان ، وهذا له خلفياته ومرجعياته الفكرية والثقافية والدّينية .

من هنا جاءت هذه المحاضرات لتمكين الطلبة من الكشف عن جماليات النصوص السّردية ا لعربية الحديثة والمعاصرة ، وإدراك مدى قابليتها للتجاوب مع تطوّرات العصر ، خاصّة وأنّ السّردي ات العربية الآن انتقلت من الكلاسيكية إلى مابعد الكلاسيكية نتيجة انفتاحها على مختلف التخصـ صات .

وقد اعتمدت في تقديم المحاضرات على اللغة المباشرة الّتي تمكّن الطلبة من الفهم والتحصيل العلمي الجيّد ، فكان التحديد الإصطلاحي مذهبنا الأول ثمّ أردفناه بالشّرح والتحليل بالإضافة إ لى التمثيل من بعض النماذج الروائية لتقريب الفهم وتبسيط المعلومة . وهو مالزم علينا اتّباع المنهج الوصفي التحليلي لأنّه مناسب لعرض مفردات المقياس .

وفي الأخير نأمل أن يستفيد طلبتنا الأعزاء من هذه المحاضرات ، وأن تشكّل رصيدا معرفيا ها مّا في مجال السّرديات العربية .

والله من وراء القصد

السداسي الخامس

وحدة التعليم الأساسية 2

المادة : السّرديات العربية الحديثة والمعاصرة

الرصيد :4

المعامل :2

أهداف التعليم:

- المعارف المسبقة المطلوبة :
- محتوى المادة: مفردات المحاضرة
- مدخل اصطلاحي
- مفهوم الخطاب السّردي العربي
- الرواية: خصائصها، روادها
- القصة
- المسرحية
- الزمن والمكان في الخطاب السّردي العربي
- الشخصيات والحوار وأثرهما في الخطاب السّردي العربي
- آلية الوصف في السّرد العربي
- الأجناس الأدبية والسّرد
- شعرية السّرد

المحاضرة الأولى:

تحديدات اصطلاحية

إنّ السّرد نبض الحياة، وهو ظاهرة فنيّة تلازم الإنسان منذ بدء البشرية، ولأهميته لقي التفافا كبيرا من قبل الباحثين والنّقاد المتخصّصين لاكتشاف مظاهره وآلياته وجمالياته، فنظروا وقنّنوا لتأسيس نظرية سردية. ويجدر بنا في هذا المقام الوقوف على أهمّ التحديدات الإصطلاحية التّي تجول في فضاء السّرديات .

1-ماهية السرد:

1-1-لغة:

- السرد في اللغة: تَقْدِمَةُ شيء إلى شيء تأتي به متَّسقاً بعضُه في أَثَره بعض متتابعاً.
- سَرَدَ الحديث ونحوه يَسْرُدُه سَرْداً إذا تابعه. وفلان يَسْرُدُ الحديث سردا إذا كان جيد السياق له.
- وسَرَد القران: تابع قراءته في حَدْر منه. والسَّرَد: المُتتابع.
- وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه [1].
- ونذكر ممَّا ورد في معنى لفظة "سَرَدَ" في "المنجد" على النحو الأتي:
- سَرَدَ: سَرْداً و سِرَاداً الحديث أو القراءة: أجاد سياقهما.
- والصَومَ: تابعه، والكتاب: قرأه بسرعة [2].
- أمَّا في كتاب "العين" فنذكر مما جاء في مادة "سرد" ما يلي :

[1] ابن منظور : لسان العرب ، م7، دار صادر – بيروت– ، ط4، 2005 ، ص: 165.

[2] المنجد في اللغة والأعلام ، دار المشرق ، بيروت ، ط4، 2003، ص: 330.

- سَرَدَ القراءة والحديث يَسْرُدُه سَرْداً، أي يُتابعُ بعضَه بعضاً.
- والسَّرْدُ: اسم جامع للدُّروع ونحوِها من عَمَل الحَلَق، وسُمِّيَ سَرْداً لأنه يُسْرَّدُ فيُثقَبُ طَرَفا كُلِّ حَلْقةٍ بمسمار فذلك الحَلَق المُسَرَّد، قال الله –عز وجل-: (وقدِّر في السَّرْدِ)، أي اجعل المساميرَ على قَدْر خروق الحَلَق، لا تُغلِظْ فَتَنْخَرِمَ ولا تُدِقَّ فَتَقْلَقَ [1].

نستنتج من خلال هذه التعريفات اللّغوية أنَّ السَّرد يعني تتابع الحديث في سياق جيّد محكم البناء.

1-2-اصطلاحاً : جاء تعريف السرد في كتاب "المصطلح السردي" بمعنى: (الحديث أو الإخبار، كمنتج وعملية وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية) لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية (روائية) من قبل واحد أو اثنين أو أكثر (غالباً ما يكون ظاهِراً) من الساردين وذلك لواحد أو اثنين أو أكثر (ظاهرين غالباً) من المسرود لهم[2])

أمَّا (بعض السرديين (دانتو وجريماس وتودوروف) قد قرروا أيضاً أنَّ السرد يجب أن يتضمن موضوعاً متصِلاً ويشكِل كُلا متكاملا). وهذا يشير إلى أنّ السرد يشكّل وحدة مكتملة ومنسجمة تفترض وجود خيط دلالي تلتف حوله مختلف بنياتها.

تعددت تعريفات السرد[3] ، إلاّ أنّها تصبّ كلها في قالب واحد، يتمثل في أنّ السرد يقوم على مادة حكائية ينتجها لنا راوي،أي أنّه بناء فنّي خاضع لسلطة السارد أو كما يعرّفه" إدريس القصوري " في قوله)إنّ السرد يعتبر آلية تحريك الحكي وصياغة القصة وبناء النص) ،فهو أسلوب منظم لتقديم القصة يتسّم بالثراء والتنوع، ويراه البعض بأنّه أساس الإنسانية، إذ يقول

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي : كتاب العين ، ترتيب ومراجعة : د, داود سلوم ، د. داود سليمان العنبكي ، د. إنعام داود سلوم ، ط1، 2004، ص: 360.

[2] جيرالد برنس : المصطلح السّردي ، تر : عابد خزندار ، مراجعة وتقديم : محمد بريري ، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ، ط1، 2003، ص : 145.

[3] ينظر : فاضل الأسود : السّرد السّينمائي ، الهيئة المصرية العامّة للكتاب ، دط، 2007 ، ص: 77- 83.

"باشلار) " Gaston Bachelardإنّ ما أنشأ الإنسانية هو السرد) ، لما له من فاعلية كبيرة في بناء المعنى، بل إنّه يشكّل (نظاماً ضرورياً لتحديد المعنى والتحكم فيه، وهو قاعدة ضرورية ولازمة وليس اختياراً يتبع الأهواء) ، فالسرد بذلك يخضع لقوانين تحكمه يتحدد من خلالها المعنى.

ميّز "فاضل الأسود" في كتابه "السرد السينمائي" بين "عناصر السرد" و "عوامل السرد" باعتبار أنّهما عبارتان رئيسيتان يتردد ذكرهما في الحقل السردي، إذ يرى أنّ (عناصر السرد هي جملة المكوِّنات الرئيسية التي من دونها لا يقوم للسرد قائمة ويصبح النص موضع الفحص بعيداً عن حقل السرديات.أمّا العوامل السردية فهي جملة الاختبارات والطرق التي يمكن للعناصر السردية أن تتشكّل فيها لتُصبح موضعاً للسرد)[1]. وهذا التمييز في غاية الدقة يكشف على أنّ السرد يتشكل من مادة خام صيغت بطريقة معينة ، قد تختلف من سارد لآخر بحسب وجهة نظره في بناء مخططه السردي.

يقوم النصّ السّردي على عناصر هي الوحدات الأولية التي لا تقبل التجزئة إلى عناصر أخرى، تتخذ هذه الوحدات أدواراً فنيّة عند اشتغالها في النص السردي لتصبح عوامل سردية منتجة للنسيج السردي. أي أنّ فاعلية هذه الوحدات تكمن في حركتها لتشكيل علاقات ترابطية مع بعضها البعض وبالتالي هيكلة الخطاب.

إنّ تشكيل الخطاب السردي، يتّم على مستوى عمليات تكوينية تركيبية تَتِمُ على مستوى كلّ مكوّن خطابي، متحدة فيما بينها بوصل حبكي لتجسيد الخطاب في صورته النهائية، بذلك يكون السرد (هو الحبل الرابط بين أجزاء الكلام ووصلاته وتقنياته، هو الوصلات الموجودة بين عناصر الشيء، السرد لغة تنقية واختيار) [2]، فهو يتم وفق عملية تخطيطية قائمة على تصور عناصر العمل المناسبة لتحقيق الغاية السردية، خاضعة لسلطة الراوي، وكلّ عنصر من عناصر الخطاب له

[1] فاضل الأسود : السّرد السّينمائي – الهيئة المصرية العامّة للكتاب – ، دط ، 2007، ص: 77- 83.

[2] د. مدحت الجيار : السّرد الرّوائي العربي – قراءة في نصوص دالّة – ، الهيئة المصرية العامّة للكتاب ، ط1، 2008 ، ص: 49.

طاقة تكوينية، تمكنّه من التشكل ومن الإتحاد مع مكوناته الأخرى لتشكيل النسيج الخطابي. بهذا نستنتج أنّ السرد ينمو على مستوى كلّ وحدة سردية إلى أن يكتمل نضجه باكتمال تشكل وحداته المكوِّنة له.

ممّا سبق نستنتج أنّ خاصية "التتابع" سمة أساسية ينهض عليها السّرد، فهو تدفق حدثي يخضع لحبكة فنيّة يؤسّسها الراوي من زاوية رؤيته للمادة الحكائية (المتن الحكائي) موجّهة في شكل خطاب (مبنى حكائي) تواصلي.أو هو الطريقة التي تُقدَم بها المادة الحكائية وهذه الطريقة تختلف باختلاف الرؤى السردية، لذا فإنّ (أساليب السرد تتعدد بمقدار تعدّد الرؤى أو زوايا النظر أو البؤر السردية أو المنظورات) [1]، فيُمكن للمادة الحكائية الواحدة أن تعتمدها عدّة خطابات سردية بوجهات نظر مختلفة، ونفس الشيء بالنسبة لعملية التأويل التي تتباين بحسب طبيعة الناقد والبيئة والزمن.

إنّ تشكل النص السردي يتحدّد من خلال تحويل ما هو ساكن إلى ما هو متحرك ، فمن طبيعة السرد الحركة لأنّه عملية إنتاجية، وهو يخرج عمّا هو طبيعي ومألوف، حتى في الروايات الواقعية ، وهذا لتحقيق الجمالية ، فالنص السردي (لا يمكن أن يولد إلاّ من خلال تحويل "العادي" و "الطبيعي" عن مساره إلى ما يُشكِّل انزياحاً عن المعيار)، لذلك يرى البعض أنّ (النص في حدّ ذاته حدث والحدث هو وقوع شرخ داخل المتصل الزمني والمتصل الفضائي، فإنتاج نص ما هو في واقع الأمر تكسير للمتصل من أجل تسريب اللامتصل)[2]

فالنّص خرق للمألوف لأنّه تصور ذهني قائم على الخيال.

---

[1] عبد الله ابراهيم : المتخيّل السّردي – مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدّلالة – ، المركز الثقافي العربي ، ط1، 1990، ص: 116.

[2] سعيد بنكراد : سيميولوجية الشخصيات السّردية – رواية الشراع والعاصفة أنموذجا ، دار مجدلاوي ، ط1، 2003 ، ص :37.

إنّ النظرية السيموطيقية تنظر للخطاب باعتباره كلاًّ دالاً مكوناً من مستويات تركيبية تجمعها علاقات قائمة بينها، فهو يمثل (فعالية لغوية دينامية ودالة) [1]، وقد عرف مفهوم الخطاب (Discours)مجموعة من التحديدات النظرية المختلفة بحسب المجالات التي تناولته وترجع هذه الاختلافات إلى المنطلقات النظرية لهذه التصورات وخلفياتها الابستمولوجية لكن الخطاب السردي يتعلق بحقل السرد، أي بمادة قصصية، لذا يمكننا القول أنَّ (تحقيق الخطاب- أو الصوغ الخطابي (Discursivisation)يكمن في تحمل مسؤولية البنيات السيميائية- السردية وتحويلها إلى بنيات خطابية، وإنَّ الخطاب هو نتيجة لهذا التحويل للأشكال العميقة وهو الذي يُقدِم معه فيضاً من التمفصلات الدالة) [2]، فهو يتشكل من وحدات سردية متصلة فيما بينها برابط (وصل) حبكي يصل كلّ واحدة بالأخرى إلى غاية اكتمال النسيج السردي، وبلوغ غايته الفنية، حيث تظهر جماليته.

2- ماهية الأسلوب السردي:

إنّ الأسلوب السردي هو نظام لصياغة الحبكة الفنية له شروطه وقوانينه التي تحكمه ذلك أنّ (الأسلوب في النص الأدبي هو الكيفية التي يتشكل بها النص وبه تحقّق مشروعية وجوده ، وهو ليس ظاهرة خارجة عن النص بل ظاهرة تدخل في تكوينه في ذاته بها تحقق وجوده ، ولا يمكن أن يكون هناك نص دون أسلوب يتم به صوغه ومن خلاله يحقق خصوصيته" فالأسلوب هو النص") [3] كما أنّ لكلّ نص قيمه الأسلوبية التي تجعله يتفرّد عن غيره من النصوص ، وهذا لأنّ الأسلوب يتحدّد (بأنّه كيفية الكتابة المتميزة لمؤلف معين) [4] فهو بذلك البصمة الشخصية لصاحبه.

---

[1] عبد الله ابراهيم : المتخيّل السّردي – مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدّلالة – المركز الثقافي العربي ، ط1، 1990 ، ص: 106.

[2] سعيد بنكراد : مرجع سابق ، ص: 38.

[3] نور الدّين السّد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ج2، دار هومة ، دط ، 2010، ص: 143.

[4] صلاح فضل : علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته – ، ص: 116.

من هنا نرى أنّ الأسلوب السردي هو الطريقة المتبعة في القص، أي في تقديم مادة حكائية للمتلقي، فأسلوب القصة (هو الطريقة التي يستطيع بها الكاتب أن يصطنع الوسائل التي بين يديه لتحقيق أهدافه الفنية ، والوسائل التي يمتلكها الكاتب هي الشخصيات والحوادث والبيئة وتأتي بعد ذلك الخطوة الأخيرة وهي جمع هذه الوسائل في عمل فنّي كامل) [1]. لهذا يرى " إدريس القصوري " أنّ السرد (يعتبر صيغة لتحقق الخطاب وفعلا إنجازيا للحكي)[2] فهو الخطة التنفيذية التي تنهض على دعائم أساسية لبناء عالم حكائي.

لا يتخذ الأسلوب السردي صورة واحدة وهو الخطاب الأدبي ، وإّنما تتعدد أشكاله (رسوم فنون تشكيلية، صورة، فيلم ، ...)، بل يمكن أن تعرض المادة الحكائية الواحدة في أكثر من أسلوب لكن تختلف صياغة العرض بحسب تقنيات كلّ أسلوب. لذا يتأكد لنا أنّ السرد فضاء فني عام، مجالاته متنوعة، بل أنّ هناك تواصل بين مجالاته، حتى وإن لم يكن بصيغة علنية.

يذهب أحد الباحثين لتأكيد مدى الاهتمام بعمومية السرد، إذ يقول (إنّ دراسة السرد لن تتقدم مادام الجري مستمرا وراء " التخصص" ومادام العديد من الباحثين لم يفطنوا إلى أنّ ميدان اهتمامهم ينبغي أن يكون السرد العربي بمختلف فنونه ومظاهره. إنّ الحواجز التي نضعها بين الأنواع لها ما يبررها، ولكنها تظل نسبية. فهناك خيوط كثيرة تشدّ الأنواع لها ما يبررها وعلى عدة مستويات...) . فهذا القول يكشف عن التداخل بين فنون السرد، وكان من نتائج هذا التداخل توظيف تقنيات فنية مستحدثة في كلّ فن مقتبسة من فنون أخرى.

3-علم السّرد :

كانت إرهاصاته الأولى مع بداية الشكلانيين الروس في سعيهم للبحث عن بويطيقا الأدب ، فكانت محاولات فلاديمير بروب قد شكلّت رؤية تأسيسية لنظرية نقدية اكتملت صورتها على يد

---

[1] محمد يوسف نجم : فن القصة ، دار الثقافة – بيروت – ، لبنان– ، ط7، 1979 ، ص: 113.

[2] أسلوبية الرواية ، ص: 286.

تودوروف الذّي صاغ مصطلح علم السّرد لأوّل مرّة عام 1969، في كتابه قواعد الدّيكاميرون . ويهدف علم السّرد إلى (توفير الوصف المنهجي للخصائص التفاضلية للنصوص السّردية، ليشمل الجوانب النظرية والتطبيقية في دراسة منهجية للسّرد وبنيته)[1]

وقد ورد تعريف السّرديات ، أو علم السّرد في كتاب لجيرار جنيت بقوله (إنّ السّرديات باعتبارها علما سرديا، تسعى إلى الإحاطة بمختلف جوانب السّرد من حيث هو خطاب له خصوصيته وبنياته التّي تميّزه عن غيره من مكوّنات العمل الحكائي ومعنى ذلك أنّ هناك اتّجاهات ونظريات عديدة في تحليل السّرد وليست السّرديات سوى واحد من تلك الاختصاصات)[2]، حيث يرى سعيد يقطين أنّها تنتمي إلى اختصاص علمي عام هو " البويطيقا "، التّي تجد لها جذورا ضاربة في التاريخ اليوناني. وأنّ موضوع السّرديات هو السّردية Narrativité poétique قياسا على الأدبية أي الخطاب السّردي.

إنّ الاختصاص الذّي يهتمّ بسردية الخطاب السّردي مشتق من الصّيغة نفسها ، ويصبح هو السّرديات التّي تتحدّد كاختصاص علمي ضمن اتّجاهين[3]:

الاتّجاه الحصري : وهو الاتّجاه الأقدم زمنيا يمثّل السّرديات البنيوية ، من رواده : جيرار جنيت وتودوروف ، يقوم على أساس اتّخاذ الصّيغة معيارا.

الاتّجاه التوسيعي : يمثّله كلاّ من : بول ريكور وميشيل ماثيو كولاس، حيث يميّز كولاس بين تصوّر جنيت الذّي يوظّف الصّيغة أساسا للتمييز بين الخطابات الحكائية ، وبين تصوّر بول ريكور التوسيعي الذّي يتخّذ " الموضوع " كمعيار ، أي الشكل التعبيري .

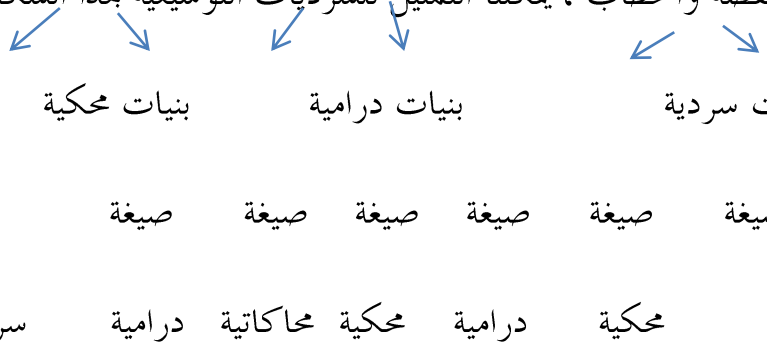
---

[1] يان مانفريد : علم السّرد – مدخل إلى نظرية السّرد –، تر: أماني أبو رحمة ،دار نينوى،ط1 ،2011، ص:7

[2] جيرار جينيت : عودة إلى خطاب الحكاية ، تر : محمد معتصم

[3] ينظر : سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص: 46، 47

ينطلق كولاس من تصوّر جينيت الذّي يرى أنّ القصّة عنصر حكائي شامل . ومن خلال تمييزه بين المحاكاة والمحكي، وباعتبار أنّ الصّيغتين (سرد / عرض) نجدهما في كلّ الخطابات الحكائية وانطلاقا من التمييز بين القصة والخطاب ، يمكننا التمثيل للسّرديات التوسيعية بهذا الشكل[1]:



نلاحظ من الشكل أعلاه أنّ السّرديات ستعالج كلّ موضوع سردي مهما كان تجلّيه اللّساني ، وهو ما يجعلها تتقاطع مع تخصصات متباينة موضوعها لا يخلو من سرد .

[1] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص: 48.

المحاضرة الثانية:

الخطاب السّردي العربي

إنّ الحديث عن الخطاب السّردي يتوجّب منّا وضع تحديد إصطلاحي لضبط المفاهيم ، حيث يتركّب الخطاب السّردي من كلمتين هما : الخطاب والسرد ، ولأنّنا سبق وأن حدّدنا ماهية السّرد فحريّ بنا تحديد المفهوم النّقدي للفظ " الخطاب ":

1-ماهية الخطاب لغة :

جاء في لسان العرب في مادة (خ ط ب) قوله : (خطب الخطبُ : الشّأن أو الأمر ، صغر أو عظم ، وقيل هو سبب الأمر ... ، والخطب الأمر الذّي تقع فيه المخاطبة والشّأن والحال ... والخِطاب والمخاطبة : مراجعة الكلام ، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان)[1].

وممّا أضافه " الفيروز آبادي "قوله : الخطاب أو الخطبة وهي (الكلام النثور المسجّع ونحوه ، ورجل خطيب حسن الخطبة)[2]، وأمّا ما أورده الزّمخشري في أساس البلاغة ، فقوله :(خطب : خاطبه أحسن الخطاب، وهو المواجهة بالكلام ...)[3].

---

[1]ابن منظور : لسان العرب ، مادة خطب ، مكتبة دار المعارف ، القاهرة –مصر–، دط ،1979، ج4، ص: 134.

[2]الفيروز آبادي : القاموس المحيط ، مادة خطب ، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف : محمد نعيم العرقسوسي ، مؤسسة الرسالة ، ط6، 1998، ص:81.

[3]الزمخشري : أساس البلاغة ، تقديم وتعليق : محمد أحمد قاسم ، مادة خطب ، المكتبة العصرية –بيروت– ، لبنان ، دط، 2005، ص: 228.

فنلاحظ أنّ دلالة الخطاب أخذت معنى الكلام. وردت كلمة الخطاب في القرآن الكريم باشتقاقات كثيرة نذكر منها: قوله عزّ وجل ﴿**وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ** ﴾[1].

وقوله أيضا﴿ **فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ** ﴾[2]

وقوله أيضا ﴿**رَّبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَٰنِ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا**﴾[3]

وقوله أيضا﴿ **وَلَا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ** ﴾[4]

وقوله تعالى ﴿ **وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا** ﴾[5]

2-ماهية الخطاب اصطلاحا :

يقول سعيد يقطين (حدّدت البويطيقا المتجدّدة مع البويطيقيين بشكل أدّق موضوع " الأدبية "الذّي سيصبح هو " الخطاب" الأدبي وليس الأدب بوجه عام . وفي تعريف جيرار جينيت للبويطيقا يؤكّد أنّها هي " النّظريّة العامّة للأشكال الأدبية "، والشّكل الأدبي هنا ليس إلاّ الخصائص النّوعية للأدب ، وهذه الخصائص لايمكن البحث عنها إلاّ من خلال الخطاب)[6]

ومن منظور سيكو لساني يعرّف الخطاب بأنّه (متتالية منسجمة من الملفوظات)[7].

---

[1]سورة ص ، الآية 20

[2]سورة ص ، الآية 23

[3]سورة النبأ ، الآية 37

[4]سورة هود ، الآية 37

[5]سورة الفرقان ، الآية 63

[6]سعيد يقطين :تحليل الخطاب الروائي ، ص: 14

[7]المرجع نفسه ، ص: 24 نقلا عن :J.caron :Les régulations du discours .Puf.1983.p :111

ويفسّر هذا التعريف انطلاقا من ثلاث ملاحظات هامّة [1]:

1.يفترض الخطاب تعالقا يتّم بواسطة الفعالية التلفظية بين مجموعة من الملفوظات .حيث يشكّل الملفوظ الواحد علاقات مع غيره من الملفوظات ذات أبعاد دلالية وغايات وظيفية .

2.يعدّ الخطاب عملية مستمرّة في الزمن ، فيتجلّى كتتابع تحويلات تتيح الانتقال من حالة إلى أخرى وهكذا ...

3.يأخذ التتابع طابع التصاعد في اتّجاه هدف ما ، فيغدو للخطاب قصدية .

ينطلق تودوروف في تحليله للحكي من تمييز توماشفسكي بين المتن والمبنى ، فيؤكّد بدءا أنّ لكلّ حكي أدبي مظهرين متكاملين . إنّه في آن واحد : قصّة وخطاب .

تعدّ القصة مجموع الأحداث في تسلسلها وترابطها وفي علاقاتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها، أمّا الخطاب فيظهر من خلال وجود الراوي الذّي يقوم بتقديم القصة، وبحيال هذا الراوي هناك القارئ الذّي يتلقى هذا الحكي . وما يهمّ الباحث في الحكي الطريقة التّي تقدّم بها المادة الحكائية (القصة) وهي الخطاب .

والحكي كقصّة يتّم التمييز فيه بين مستويين هما : الأحداث والشخصيات ، أمّا الحكي كخطاب فيركّز على تحليله من خلال ثلاثة جوانب هي : زمن الحكي وجهاته وصيغه .2

إنّ الخطاب السّردي شكل تعبيري لأحداث محكية . وهو المبنى الحكائي الذّي تنتظم فيه أحداث القصة وفق الرؤية الفنيّة للكاتب .

[1] ينظر: المرجع السابق، ص: 24.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 30.

3-أشكال الخطاب السّردي العربي :

عرف العرب منذ القدم أشكالا قصصية متباينة لها بنيتها الفنيّة الجمالية التّي تتفرّد بها عن غيرها ونذكرها فيما يلي:

الخبر:يعتبر من أهمّ الأجناس الأدبية عند العرب، وهو قول معاد يأخذه اللاحق عن السّابق مع بعض التغيير الذّي قد يختلف من راو إلى آخر ومن كتاب إلى آخر ومن عصر إلى آخر.

هناك فئة خلطت بين الخبر وبقية فنون القصّ ، حتّى جعلت كلّ قصّة خبرا ، وكلّ خبر حكاية .والخبر يحمل سمة تاريخية واقعية ، فالأخبار في فترة سابقة كانت نوعا من التأريخ لبعض الحوادث العربية كأخبار الشعراء والأبطال والملوك ، والخبر أصغر وحدة حكائية تدخل ضمن بنية المحكي أو تجسّد لوحدها محكيا ، ويقوم الخبر على الإيجاز والإقتصاد الحدثي واللّغوي معا .[1]

المقامة :يؤكّد أغلب الباحثين أنّ بديع الزمان الهمذاني أنشأ أربعمائة مقامة معارضة لأحاديث ابن دريد، ويذهب شوقي ضيف إلى أنّ (بديع الزمان هو أوّل من أعطى كلمة مقامة معناها الإصطلاحي بين الأدباء ، إذ عبّر بها عن مقاماته المعروفة ، وهي جميعها تصوّر أحاديث تلقى في جماعات ، فكلمة مقامة عنده قريبة المعنى من كلمة حديث)[2].

وعلى الرغم من أنّ ظهور المقامات تأخر إلى القرن الرابع الهجري إلاّ أنّه لقي رواجا كبيرا عربيا وعالميا، حيث أنّ المقامة عرفت في الأوساط الفارسية وفي الأوساط اليهودية والمسيحية الشرقية وفي الآداب الأوروبية [3]، وهذا يترجم البعد التأثيري لهذا الفن .وتتميّز المقامة بتركيب سردي خاصّ، حيث تنهض أحداثها على الخيال لا على الحقيقة، لها راوي واحد وبطل واحد

---

[1] ينظر : د. نجاة وسواس :الخبر ، النوع والبنية بين التاريخية والنسقية الثقافية والحكائية – قراءة في النقد العربي الحديث –، مجلة المدونة ، ص: 149.

[2] شوقي ضيف : المقامة ، دار المعارف ، ط3 ، 1973، ص: 7.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص:10-12.

يتكرّر حضورهما في كلّ المقامات، وهما شخصيتان خياليتان، ويتحدّدان في مقامات الهمذاني في " عيسى بن هشام "راوي المقامة، و"أبو الفتح الإسكندري " بطل المقامة . أمّا مقامات الحريري ، فيتمثّل السّارد في " الحارث بن همام " والبطل في شخصية " أبي زيد السروجي"كما أنّ السّارد كثيرا ما يكون مشاركا فيظهر في صور متعدّدة ، وهذا بحسب ما يقتضيه الموقف السّردي ، وأكثر المقامات موضوعها الكية والاستجداء.

السيرة الشعبية العربية :يعرّفها فاروق خورشيد بقوله (فنّ مستقلّ بذاته له قواعده وأصوله ، وبناؤه الفنّي الخاصّ به ، وله أهدافه الفنيّة والاجتماعية والسياسية التّي استقلّ بها وتميّز)[1]

كما أنّ (السّيرة تعني في أوّل أمرها ، الترجمة المأثورة لحياة النّبي العربي وأفعاله ، ثمّ تطوّر المصطلح حتّى أصبح يدلّ على ترجمة حياة الأطفال المتميّزين من النّاس وأفعالهم ، وعلى هذا النّحو ظهرت سير كثيرة منذ القرن 4ه /10م ، وما هي إلاّ أن اتّسع مدلول مصطلح السّيرة حتّى أصبح يعني الآثار الحكائية التّي تسمّى السّيرة الشعبية، وتمثّلها في التراث العربي ستّ سير أساسية مشهورة هي: سيرة عنترة بن شداد، وسيرة الملك سيف بن ذي يزن ، وسيرة حمزة العرب، وسيرة بني هلال، وسيرة الأميرة ذات الهمّة، وسيرة الظّاهر بيبرس ، وقد مرّت جميعا بطورين أساسيين هما : طور المشافهة ، وطور التّدوين)[2].

ولا تخلو أيّ سيرة من وجود بطل نموذجي لها ، تسمّى السّيرة باسمه ، وهي تنهض على قوّة الخيال التّي تستثير بها مخيّلة المتلقي نتيجة توظيفها للأساطير ، والحكايات الخرافية وهي في ذلك تحاكي أدب الخيال العلمي .

---

[1] فاروق خورشيد : أدب السيرة الشعبية ، ص: 44.

[2] فوزية الصفّار الزوّاق : جمالية السّيرة الشعبية العربية – مقوّماتها وخصائصها ودلالاتها – ، الدار التونسية للكتاب ، ص: 20 ، 21

النوادر : تعرف النوادر بأنّها (موروث حضاري من ثقافتنا العربية ، وتكون دائما قصصا قصيرة لأشخاص عرفوا بالفكاهة مثل قصص نوادر أشعب ونوادر جحا ، وهي شخصيات مشهورة في فنّ النّوادر)[1].

فالنّادرة تعدّ (جنسا نثريا وسرديا مخصوصا يتميّز في المقام الأوّل بالإيجاز من النّاحية الكمية والفكاهة والهزل من النّاحية النّوعية)[2].

وبهذا نعتبر النادرة فنّا نثريا سرديا قائما على الفكاهة ويتسّم بالقصر.

المسامرات : هي قصة فنيّة تتباين بين الطول والقصر، وترتبط بأوقات السّمر، وعادة ماتكون للترفيه والتسلية والمتعة ، لكنّها لا تخلو من الانفعالات العاطفية والتصوير الفنّي البديع الذّي يظهر في أسلوبها التشويقي .

المقال القصصي :وجد النّقاد صعوبة في وضع تعريف دقيق جامع مانع للمقالة نظرا لتشعب أطرافه واختلاطه بالفنون الأخرى، ويرى " محمد يوسف نجم" أنّ (المقالة الأدبية قطعة نثرية محدودة في الطول والموضوع ، تكتب بطريقة عفوية سريعة خالية من الكلفة والرهق، وشرطها الأوّل أن تكون تعبيرا صادقا عن شخصية الكاتب)[3] .فالمقال القصصي فن نثري سردي يهدف إلى إمتاع القارئ بفكرة معيّنة، يمتاز طولها بالاقتصاد ولغتها بالسلاسة والوضوح وأسلوبها بالجاذبية والتشويق.

تتميّز بالطّابع الذّاتي ، وشدّة الانفعال ويتغلّب الوجدان بحرارته على رزانة الفكر ، كما أنّها ترتكز على عنصر السّرد والوصف والحوار[4].

---

[1] http://mawdoo3.com يوم : 2019/4/4

[2] خصائص النادرة عند الجاحظ ezedini-over-blog-com d يوم 2019/4/4

[3] محمد يوسف نجم : فن المقالة ، دارالثقافة ، لبنان ، ط4، 1996، ص: 95

[4] ينظر : المقالة القصصية :bohotti .blogspot.com

فأهمّ خاصيتين لها هما : اتّصافها بالذاتية واعتمادها على أسلوب سردي .وقد ارتبط فنّ المقالة في الأدب العربي بتاريخ الصحافة ارتباطا وثيقا ، وبرز أعلامه الذّين تفنّنوا في كتابته أمثال المنفلوطي.

تبرز القيمة الأدبية للمقال القصصي في أنّه يعدّ شكلا أدبيّا مهّد لظهور القصّة الفنيّة ، كما أنّه تأثّر إلى حدّ بعيد بفنّ المقامة وينهض المقال القصصي على عناصر سردية كوجود الحدث ، الشخصية ، الزمن ، المكان ، السّرد ، الحوار ، الوصف ، وهذا ما يجعله قابلا للتحليل السّردي.

الرواية :تعدّ الرواية الشكل السّردي الأكثر طولا مقارنة بالأشكال الأخرى

4-مكوّنات الخطاب السّردي : يتركّب أيّ خطاب سردي من مكوّنات رئيسة تضع تصميمه الشكلي وبنيته الفنيّة ونذكرها فيمايلي :

4-1- المكان :

يعدّ أرضية الحدث ، حيث يقيم علاقات شائكة مع باقي عناصر السّرد (والحال أنّ المكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السّرد ، وإنّما يدخل في علاقات متعدّدة مع المكوّنات الحكائية الأخرى للسّرد كالشخصيات والأحداث والرؤيات السّردية ... وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصّلات التّي يقيمها يجعل من العسير فهم الدّور النّصي الذّي ينهض به الفضاء الرّوائي داخل السّرد)[1] .

ويتشكّل المكان الروائي من خلال اللغة وهو يختلف بذلك عن المكان السينمائي أو المسرحي وهو ما تنسجه الألفاظ ولانقصد به المكان الواقعي الخارجي حتّى وإن عنته الرواية أو دلّت عليه .

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ،المركز الثقافي العربي – المغرب- ، ط2 ،2009، ص:26

ورغم أهميّة المكان في تصوير الحدث وما يقيمه من علاقات مع الشخوص وما يعقده من دلالات مع الزمن إلاّ أنّه لم يلق حظا وافرا من الدّراسة والتحليل . كما أنّ الدّراسات الموجودة في هذا الموضوع تباينت تحديداتها للمكان ونعرض لها فيما يلي[1] :

4-1-1الفضاء كمعادل للمكان :هو الحيّز المكاني أي الفضاء الجغرافي l'èspace geographique ولا يقصد به المكان الذّي تشغله الأحرف الطّباعية التّي كتبت بها الرواية ، ولكن المكان الذّي تصوّره قصّتها المتخيّلة .حيث تتجلّى أبعاده الدّلالية وما لها من تأويلات ثقافية.

4-1-2-الفضاء النصّي:

يقصد به الحيّز الذّي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق أي كتابة السّواد على البياض، ويشمل تصميم الغلاف، ووضع المطالع وتنظيم الفصول، وتغيّرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها .وقد اهتمّ " ميشال بوتور " بهذا النّوع فتحدّث عن طول السّطر ، وعلوّ الصّفحة ، وسمك الكتاب، وهذا النّوع يرتبط ارتباطا مباشرا بالقارئ حيث يوفّر له مفاتيح قرائية تساعده في عملية التحليل والتأويل . كما أنّ له أشكالا متنوّعة نذكر منها : الصفحة داخل الصفحة (التأطير)، الكتابة الأفقية ، الكتابة العمودية ،الهوامش ، الرسوم والأشكال ، ألواح الكتابة ، الفهارس ، البياض، التشكيل التيبوغرافي .

4-1-3- الفضاء الدلالي :

يتأسّس الفضاء الدّلالي بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي ، وهذا الفضاء ليس له في الواقع مجال مكاني ملموس لأنّه مجرّد مسألة معنوية ، فهو يرتبط بالصورة التّي تعود لمخيّلة القارئ في استنطاق الفضاء دلاليا وهذا من خلال فاعليته في بنية الخطاب وعلاقاته مع مختلف عناصر الحكي.

[1] ينظر : حميد الحمداني : بنية النص السّردي ، ص: 53- 63

الفضاء كمنظور أو كرؤية : يرتبط بوجهة نظر الروائي ، حيث يصبح الفضاء معبّرا عن وجهة نظر السّارد ومحمّلا بشحنات دلالية تخضع للغرض الفنّي لموضوع الخطاب السّردي

4-1-4-علاقة المكان بالفضاء :

تتحدّد علاقة المكان بالفضاء في علاقة الجزء بالكلّ ، حيث تتشكّل الرواية من مجموعة أمكنة تشهد أحداثا مختلفة وتقيم علاقات بينها ضمن مجال واسع يشملها كلّها يسمّى الفضاء ، حيث يقول حميد الحمداني :(إنّ مجموع هذه الأمكنة ، هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم : فضاء الرواية ، لأنّ الفضاء أشمل ، وأوسع من المكان . والمكان بهذا المعنى هو مكوّن الفضاء . وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا متعدّدة ، ومتفاوتة ، فإنّ فضاء الرواية هو الذّي يلفها جميعا)[1]

ونذهب للإشارة إلى أنّ وصف المكان يتطلّب انقطاعا في الزّمن في حين أنّ الفضاء يفترض حركية مستمرة في الزمن ، لأنّه يرتبط بسيرورة الأحداث المرتبطة هي الأخرى بموضوع الحكي .كما أنّ تردّد الأمكنة في الرواية يوهم بالواقعية ، فيجعل الفضاء الروائي أكثر ملامسة للواقع .

والمكان له علاقة حتميّة بمضمون الرواية ، فهو (يساهم في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا بل إنّه أحيانا يمكن للرّوائي أ، يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم)[2] ذلك أنّ حضور المكان في الرواية يكشف عن مواقف الشخصيات ونفسياتهم.

يعتبر المكان أرضية الحدث، والمعرض الرئيسي لحركة الشخصيات، لذا فهو عنصر مهم في تشكيل العمل الروائي، وقد لقي اهتماماً بالغاً من قبل الباحثين، نظراً لفاعليته كمكون سردي.

---

[1] حميد الحمداني : بنية النص السّردي ،ص: 63

[2] المرجع السابق، ص: 70

ميّز الدارسون مع تقدّم الأبحاث المتعلقة بدراسة المكان بين المكان الروائي والفضاء الروائي، و لم تُقدِّم هذه الدراسات للفضاء مفهوماً واحداً، بل هناك جملة من التصورات المختلِفة حوله، نحو الفضاء النصي والفضاء الدلالي والفضاء كمنظور أو رؤيا والفضاء كمعادِل للمكان .

كما أثار "عبد المالك مرتاض" مصطلحاً آخر هو "الحيّز"، ويربط مفهومه بالحركة حيث ساق أمثلة متنوعة عنه في كتابه "في نظرية الرواية" تشترك كلها في صفة الحركة، فقال على سبيل المثال: حيواناً متحركاً، إنساناً ماشياً، نهراً جارياً، طريقاً مستقيماً، أو هيئة للحركة في أيِّ مظهر من مظاهرها...

فالحيّز يكتسب صفة التغير الموقعي، قد يكون ثابتاً أي حيّزاً جغرافياً بمعنى المكان، وقد يمتّد (فلا حدود له ولا انتهاء) ليجاري مفهوم الفضاء، وهذا لما له من مرونة عجيبة تمكنه من التكيف مع النظام الحدثي للقصة.

ما يهمنا في مقامنا هذا هو المكان الفنّي والذي لا نقصد به المكان الواقعي الخارجي حتى لو أشارت إليه الرواية أو عنته أو سمته بالاسم، إذ لا يُراد به المساحة الجغرافية المحدّدة ذات الأبعاد المعيّنة، بل هو (المكان اللفظي المتخيّل، أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعاً لأغراض التخييل الروائي وحاجاته) ، فهو مكان تنسجه الكلمات وتستثيره اللغة بخصائصها الإيحائية.

المكان الروائي بذلك هو مكان متخيّل، يقوم في خيال المتلقي وليس في العالم الخارجي يجتهد في تصويره باللغة فهو فضاء لفظي يختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح، أي كلّ الأماكن التي تُدرَك بالبصر أو السمع، فهو فضاء يُوجد من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب.

4-2-البناء الفنّي للزمن الروائي:

يحتلّ الزمن كمكون سردي حيّزاً هاماً في أيِّ عمل أدبي كيفما كان نوعه، وفي أيِّ إنجاز كلامي، ولهذا السبب اتخذ الزمن بعد "المقولة"، وتعدّدت اختصاصات تناوله [1].

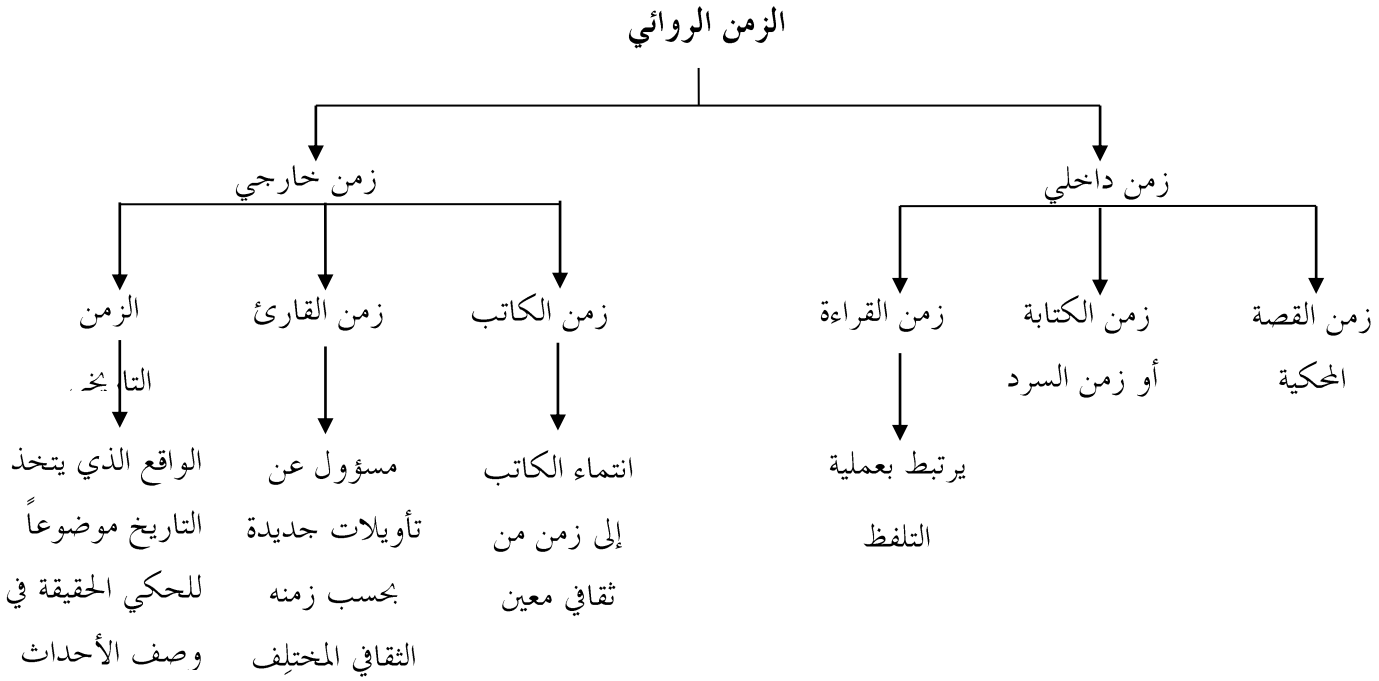
حيث نجد "تودوروف " Tzvetan Todorovفي حديثه عن زمن الخطاب يُميِّز بين ثلاثة أزمنة هي :

1.زمن القصة المحكية.

2.زمن الكتابة أو زمن السرد.

3.زمن القراءة [2].

واختزالاً لمفهوم الزمن عند تودوروف نرسم الخطاطة التالية:



[1] ينظر : سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي – النص والسياق- ، المركز الثقافي العربي ، ط3، 2006، ص: 46.

[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص: 42.

اعتمادا على "تودوروف" ينطلِق "سعيد يقطين" في تحليله للزمن الروائي، حيث يرى أنَّه ينقسِم (إلى ثلاثة أقسام: زمن القصة، زمن الخطاب، وزمن النص) [1]، ويرى أنَّ (زمن القصة صرفي وزمن الخطاب نحوي، وزمن النص دلالي).[2] وما يلاحظ على زمن القصة أنّه مُرَتب كرونولوجياً بمعنى أنَّ أحداثه تخضع لتسلسل منطقي تتابعي، أمَّا زمن الخطاب، فيقوم بتخطيب زمن القصة وهو في ذلك لا يحافظ على خطيتها الزمنية، وبذلك تتحقق "التجربة الزمنية التخييلية" التي تحدَّث عنها "بول ريكور" في كتابه: الزمن والحكي[3] .

هذه التجربة قائمة على افتراض متخيل لزمنية العالم المقترح في التأسيس السردي، لذا مبدؤها "الخيال" وتتقاطع هذه التجربة مع "التجربة الحية" التي تحصل عندما يتلقى القارئ النص ومن خلال العلاقة بين التجربتين يشكل "عالم النص" ما يسمى "التعالي الكلي للنص"[4]. في حين أنَّ زمن القصة (هو زمن التجربة الواقعية والمدركة ذهنياً) [5] وعملية الاشتغال على زمن القصة بإحداث توتر في خطيته، يُولِد لدى متلقي الخطاب ما يمكن تسميته "العتامة[6] (Opacité) " الذي هو نتيجة اللعب الزمني ، حيث ينشأ أثر يتمثل في البصمة التي يتركها الخطاب في نفسية المتلقي، ووقع ذلك عليه كإحداث عنصر التشويق.

من خلال ما سبق نستنتج أنَّ أيَّ بناء سردي تتحدّد فيه أزمنة ثلاثة هي: زمن القصة ، زمن الخطاب، زمن النص (زمن الكتابة + زمن القراءة)، وعلى صعيد الزمن الأخير يتحدد المستوى الدلالي، فزمن الكتابة يتجلى لحظة الكتابة بالموازاة مع التقنية الروائية، لذا لا يمكن تحديده كبداية ولا تتبع مساره الزمني فهو يتشظى في التدفق السردي فهو زمن التلفظ، أمَّا نهايته فقد يظهرها

---

[1] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص: 89.

[2] المرجع نفسه ، ن ص.

[3] ينظر : سعيد يقطين : انفتاح النص الرّوائي ، ص: 43.

[4] ينظر : المرجع نفسه ، ص: 45.

[5] المرجع نفسه، ص: 47.

[6] ينظر: المرجع نفسه، ص: 48.

الكاتب في نهاية الرواية، كما هو الحال في رواية "ريح الجنوب" –انتهى الجزائر في 05 نوفمبر 1970م الموافق لليلة 27 رمضان 1390ه.-

أمَّا زمن القراءة فهو زمن مرتبط بالقارئ (مفتوح ومتعدد بتعدد أزمنة القِراءة والقُراء) [1] لذا تتعدد دلالات الخطاب الروائي بحسب تعدد الأزمنة الثقافية للقارئ.

بهذا يكون زمن الكتابة محدوداً، أمَّا زمن القراءة لا نهائي، ويرى سعيد يقطين أنَّ (هذا الزمن لا يُصبِح عنصراً أدبياً إلاَّ عندما يعتبره الكاتب، ويجسِّده في عمله) [2]، بمعنى أنَّ الكاتب يرسم قارئاً في ذهنه يتلقى خطابه، أي أن يكون خطابه ذو مستوى جمالي وبهذا تتعدد دلالاته.

6- طبيعة الاستغراق الزمني وأنماطه*:

6-1-مفهومه: يتعلّق بدراسة التفاوت النسبي بين زمن القصة وزمن السّرد وهو أمر يصعُب قياسه، أي المدة الزمنية التي استغرقها الحدث.

وقد عبَّر بعض النقاد عن هذا المشكل في قوله (إذا كان من السهل أن نقارن النظام الزمني لقصة ما مع النظام الزمني الذي تبنَّاه الراوي لكي يحكي تلك القصة، فإنَّ الأمر يصبح أكثر صعوبة، إذا تعلَّق بمقارنة جادّة نريد أن نقيمها بين زمن القصة وزمن السرد، إنَّه في بعض الحالات يمكنّنا القول إنَّ هذا الحدث قد دام ساعة واحدة، وذلك الحدث الآخر دقيقة واحدة (لأنَّ النص القصصي يُقدِم لنا إشارة بذلك). ولكن كيف نقيس زمن الحكي؟ هل يمكننا أن نقرنه بزمن القراءة؟ إنَّه في هذه الحالة ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار القراءات السريعة، والقراءات البطيئة، هل تلجأ إلى حل وسط؟ الحق أنَّه يحسن أن نتخلى عن مقارنة من هذا النوع) [3].

---

[1] ينظر : سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ، ص: 51.

[2] المرجع نفسه ، ص: 42.

[3] د. حميد الحمداني : بنية النص السّردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ط3، 2000، ص: 76. نقلا عن J.L.Dumortier et Fr.plazanet: pour lire le récit-Ed-Duclet,1980,p:93.:

6-2-أنماط الاستغراق الزمني :

يرى "حميد لحمداني" أنَّ (دراسة مدة الاستغراق الزمني -La durée- وقياسها غير ممكنة في جميع الحالات) [1]، في حين أنَّ (ملاحظة الإيقاع ممكنة دائماً بالنظر إلى اختلاف مقاطع الحكي وتباينها)[2] . وقد اقترح –جيرار جينيت- Gerard Ginette أن يُدرَس الإيقاع الزمني من خلال التقنيات الحِكائية التالية:

1.الخلاصة.(Sommaire)

2.الاستراحة.(Pause)

3.القطع.(L'ellipse)

4.المشهد.(Scéne)

1-**الخلاصة** [3] : زق< زس

تعتمد على اختزال الأحداث وتلخيصها، كأن تقع أحداث في سنوات أو أشهر على مستوى زمن القصة، يسردها الراوي على مستوى زمن الخطاب في صفحات أو أسطر، ومثال ذلك من رواية "ريح الجنوب" قول السارد على لسان العجوز "رحمة" (لم يسقط المطر طوال شهري فبراير ومارس وجزءاً من شهر أفريل، وأصيب الضرع والزرع باليبس، كان الربيع ولكن في العد فقط، أمَّا الدنيا فكانت شهباء لهباء مجدبة).

2-الاستراحة [4] (**الوقفة**): زق=0، زس=ن/ن:عدد طبيعي كيفي.

---

[1] المرجع السابق ، ص: 76.

[2] المرجع نفسه ، ص: 76.

[3] ينظر : المرجع السابق ، ص:76، نقلا عن : G.Genette:fugures3,seuil,1972,p:130.

[4] ينظر : حميد الحمداني : مرجع سابق ، صص: 76،77.

تتمثل في توقفات معينة تكون في مسار السرد الروائي، يُحدِثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف الذي يُعطل إيقاع السرد، وقد يفقد الوصف هذه الميزة أي باعتباره استراحة، عندما يلجأ الأبطال أنفسهم إلى وصف ما يُحيط بهم. في هذه الحالة قد يتحول البطل إلى سارد وهنا يتدخل الراوي المحايد في طبيعة المقاطِع الوصفية للبطل وتوزيعها، أي أنَّه يتحكم فيما تقوله بهذا يصعب القول بأنَّ الوصف يُوقِف سيرورة الحدث لأنَّه من فِعل أبطال القصة، وليس الراوي لذا يذهب "جيرار جنيت" إلى أنَّ المقطع الوصفي لا يفلت أبداً من زمنية القصة.

مثال الوقفة التي يحدثها الراوي على مستوى زمن القصة قول السارد في رواية "ريح الجنوب" (الحجرة ضيقة طولها ثلاثة أمتار وعرضها كذلك، بها كوة خارجية مُطِلة على جزء من البستان ارتفاعها سبعون سنتم وعرضها خمسون سنتم. وفي هذه المساحة السرير القديم الذي تنامُ عليه نفيسة، وخزانة أشدّ قدماً منه، حيث حقيبتها وأثوابها وكتبها وقرب الكوة منضدة ومقعد خشبي)

3-القطع:[1](L'ellipse)

يعني حذف بعض المراحل من القصة دون تشويه المسار السردي لها، ويكتفي الروائي بوضع إشارات سردية إلى ذلك، كالمثال التالي: (وجلست العجوز أمام قبر مغطى بالأواني الفخارية، وقالت مخاطبة زوجها الذي مضى على وفاته أكثر من عشرين سنة).

فالروائي لم يُوضِّح ماذا جرى في العشرين سنة التي مضت لأنّها لا تخدِم الغاية السردية للرواية. وقد يكون القطع محدداً أو غير محدد، كما يُوظِف الروائي القطع الضمني بشكل مكثف في روايته ممَّا جعل إيقاع السرد يتصِف بالسرعة، ونستشِفه من خلال قرائن الحكي التي تدلُّ على وجود حذف في بعض الأحداث دون التصريح به.

[1] ينظر : حميد الحمداني : مرجع سابق ، ص: 77.

4-المشهد:(Scéne)

يقصد به المقطع الحواري الذي يأتي في نسيج السرد، وهو يمثل (اللحظة التي يكادُ يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق) [1]، وإن كان التشابه بينهما ليس فِعليا، بل تقريبياً، وهذا ما ينبّه إليه جيرار جنيت، حيث يرى أنَّ زمن حوار القصة الواقعي لا يمكن مقارنته من حيث البط والسرعة بزمن حوار السرد بالإضافة إلى لحظات الصمت، لذلك القِياس الزمني بينهما نسبياً. لكن يبقى المشهد في السرد هو أقرب المقاطِع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة.

وظف "عبد الحميد بن هدوقة" هذه التقنية في روايته "ريح الجنوب" في الحوار القائم بين مختلف شخصيات القصة، وقد يُدخِل الراوي أحياناً تعليقاته على الحوار إمَّا قبل بدايته أو بعده أو في ثناياه، أي ما يسمى بمصاحبات الراوي، لكن نرى أنَّ حوار السرد الصافي هو الأقرب إلى التطابق مع الحوار في القصة.

هذه التقنية الروائية يُوظِفها الروائي مرفقَّة بتعليقاته وآرائه إمَّا لوصف الجو العام للحوار أو ردود فعل الشخصيات من خلال الحديث المتبادل بينها، حيث أنَّ ردة الفعل قد تكون لها فاعلية في تغيير مسار الكلام، كما هو الحال في الحوار القائم بين كلٍّ من ابن القاضي، مالك، العجوز رحمة وخيرة في حجرة نفيسة وبحضورها، حيث امتدت سعة الحوار من الصفحة (59 إلى الصفحة 66) على الرغم من أنَّ الحوار استغرق وقتاً قليلاً يمكن قياسه بلحظات قبل شرب القهوة إلى غاية الانتهاء منها (ولما انتهوا من شرب القهوة استأذن مالك للخروج...).

فقياس مدة الحوار الصافي مقارنة بالصفحات التي شغلها يظهر لنا أنَّ الروائي مدّد في المدة الزمنية الحقيقية التي لا نعلمها، لأنَّه اشتغل بتصوير الحالة النفسية وردود الأفعال للشخصيات.

[1] حميد الحمداني : مرجع سابق ، ص: 78.

يُوظِف الروائي أحياناً الحوار صافياً بدون تعليقاته مثلاً كالإعلام بخبر ما، كما هو الحال في الصفحة (164) من الرواية في المقطع التالي:

-((هل رأيت العجوز رحمة ؟)).

-((رحمها الله!)) .

-((الله أكبر ! لا حول ولا قوة إلاَّ بالله ! متى كان ذلك!)).

-((الليلة، حوالي منتصف الليل)).

-((لا حول ولا قوة إلاَّ بالله، كانت مثالاً للمرأة الصالحة))

4-3-الشخصية الحكائية : تعدّ محورا رئيسا في تشكيل الخطاب السّردي ، وهي تقيم علاقات تكوينية مع باقي عناصر السّرد لتشكيل النسيج القصصي وتبليغ رسالة الأديب ، فهي (تمثّل العنصر الفعّال الذّي ينجز الأفعال التّي تمتدّ وتترابط في مسار الحكاية)[1] ، وإن كانت الشخصية تقوم بالحدث لكنّها تنفصل عنه في تواجدها فهي نتيجة (التحوّل الاجتماعي إبّان الثورة البورجوازية في القرن التاسع عشر الذّي منحها وجودها المستقل عن الحدث الذّي صار بدوره تابعا لها، ووظيفته إمداد القارئ بمزيد من المعرفة عنها ، ويعود ذلك لصعود قيمة الفرد في المجتمع)[2]

كما أنّ التعامل مع الشخصية يتّم من خلال مصادر إخبارية ثلاثة [3]:

_ ما يخبر به الراوي.

_ ماتخبر به الشخصيات

_ مايستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات .

---

[1] مرشد أحمد : البنية والدلالة في روايات نصر الله ، دار فارس للنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 2005، ص: 33.

[2] المرجع نفسه ، ص: 33.

[3] ينظر: حميد الحمداني : بنية النص السّردي ، ص: 51.

ذلك أنّ الصورة السردية للشخصية يتّم تشكّلها بصورة تدريجية إلى حين اكتمال بنية السّرد ، فهي في كلّ الأحوال كائن ورقي .

المحاضرة الثالثة:

الروايـــة

كان للتأملات الهيجلية فاعلية كبيرة في إعداد أوّل نظرية نقدية للرواية، حيث أقام هيجل تعارضا بين الفن الملحمي والفن الرّوائي واعتمد في مقاربته على علم الجمال وعلم التاريخ.

تمثل الرواية جنساً أدبياً متميزاً جذوره موصولة بما سبقه من الأنواع الأدبية الأخرى كالملحمة والسيرة، والحكاية، إلاّ أنّها امتلكت خصوصياتها السردية التي انفردت بها، ذلك (أنّ الرواية هي النوع الأدبي الوحيد الذي مازال قيد التشكل، لذا فإنها تعكس بشكل أساسي وبعمق ودِقة وسرعة تطور الواقع نفسه، وما هو قيد التشكل يستطيع وحده أن يفهم ظاهرة الصيرورة. وأصبحت الرواية هي البطل الأساسي للدراما التي يبرزها التطور الأدبي في العصر الجديد)[1] ، فالرواية إذاً متجددة لها القدرة على تكييف مكوناتها لاستيعاب مستجدات العصر لذا يرى "عبد الله إبراهيم " أنّه من الصعب وصف المادة الحكائية المتشكلة وفق أنساق ونظم وبخاصة في الرواية (بوصفها نوعاً قصصياً لم تستقر بعد نظمه الداخلية)[2]، لأنّها جنس أدبي متطور له خاصية مرنة تسمح له باحتواء متغيرات عصره.

إنّ هذا الأمر يجعل من الصعب الإبقاء على نواميس وسنن ثابتة تنهض عليها كلّ الروايات وهذه الخاصية هي التي جعلت الرواية ترقى عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى وأكسبتها استمرارية في المسار الأدبي. فالرواية بذلك قطب إشعاعي تشعبت مداراته، لأنّه لامس كلّ ما هو موجود، فانكبّ الباحثون على دراسته لمعرفة هويته وماهيته.

---

[1] مدحت الجيار : السّرد الرّوائي العربي ، قراءة في نصوص دالّة ، الهيئة المصرية العامّة للكتاب ، ط1، 2008، ص: 88.

[2] عبد الله ابراهيم : المتخيّل السّردي – مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدّلالة –، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1990 ، ص: 103.

أمّا عن إشكالية هوية الرواية العربية، فتكمن فيما إذا كانت جنساً عربياً متأصلاً في التراث أم جنساً غربياً وافداً على الثقافة العربية؟.

هذه الإشكالية أنتجت اتجاهات فكرية لها مذاهبها وبراهينها، فهناك من يسلِّم بأصالة الرواية العربية، وهناك من يعتبرها جنساً غربياً انتقل إلى الثقافة العربية عن طريق الترجمة والنقل والتعريب، بحيث تُصبح نشأة الرواية العربية نتيجة للثقافة الأوروبية.

أمّا فريق آخر فإنّه يتجاوز النزعة الإيديولوجية، وينحى مساراً علمياً، فيبحث عن الشروط الأدبية والاجتماعية التي شكّلت عوامل ثقافية لتكون جنس الرواية العربية في القرن التاسع عشر .

نظراً لأنّ الخوض في الحديث عن نشأة الرواية يخرج بنا عن مسار بحثنا، فإنّنا اكتفينا بالتلميح لهذه الإشكالية، باعتبار أنّ ما يشغلنا هو كيفية تشكل بؤرة السرد وما هي التقنيات اللازمة لتكوُنِها.

كما أنّ الحديث عن نشأة الرواية فيه فرق واضح بين المنظرين إذ بتصنيفها كجنس أدبي من حيث الظهور، يُرجعها بعضهم إلى العصر الحديث، وآخر يربط نشأتها بالملحمة، حيث يعرِّفونها بأنّها ملحمة برجوازية في حين يرى "باختين M . Bakhtin" أنّ أصولها وجذورها تعود إلى الطبقات الشعبية الدنيا [1].

لكن مع الشكلانيين الروس خطت البنيوية خطوة جديدة ومغايرة في دراسة النص الأدبي، حيث اهتمت به من الداخل على غرار التصور التقليدي الذي كان سائداً قبلها (وتبعاً لذلك انطلقت من كون قيمة النص لا تكمن فيما يُعبِّر عنه، ولكن في طريقة التعبير وفيما يدل عليه في

[1] لمزيد من التفاصيل ، ينظر:
جورج لوكاتش : نظرية الرواية ، تر: الحسين سحبان ، منشورات التل ، الرباط ، ط1، 1998 ، ص: 65- 67.
ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر: د. محمد برادة ، رؤية للنشر والتوزيع ، ط1، 2009، ص ص: 27-28.
حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط2، 2009، ص: 5- 8.

حقبة أخرى) [1]، أي أنَّ قيمة النص تظهر في الكشف عن بنياته الداخلية وتقنياته في حبك النسيج اللغوي.

من هذا المنطلق ندرك أنّ قيمة الرواية تكمن في معرفة تقنيات السرد فيها، ولا يمكننا ذلك إلاَّ بتفكيك وحداتها الداخلية. في حين يرى "بيرسي لوبوك " Percy Lubbock أنّه (ممَّا يُدمر المتعة في الرواية هو معرفة كيف تمَّ بناؤها) [2]، بينما نعتقد أنّ القراءة الأولية للرواية تدفعنا لمحاولة إعادة تشكيل البناء الروائي باقتفاء آثار الراوي لمعرفة كيفية تحريك آليات السرد لنسج عالمه الروائي.

إنّ المتعة في نظرنا تكمن في محاولة اكتشاف تقنيات البناء الروائي، وهذه الخاصية تتجاوز أفق القارئ العادي الذي يقرأ لأجل القراءة، في حين تكون القراءة الأولية لغرض تحليلي بالدرجة الأولى بالنسبة لبعض القراء الناقدين، حيث ترى "يمنى العيد" أنَّ (القراءة النقدية المستندة إلى معرفة بهيكلية النص هي إذن قراءة تبغي إعانة القارئ على ممارسة لذَّة القراءة من موقِع المعرفة بفنيَّات الكتابة، أي بأسرار لعبها) [3]. فمعرفة فنيات الكتابة الروائية سرٌّ بلوغ متعة القراءة.

2-الدليل الروائي:

إنَّ عملية إنتاج الدليل الروائي تَتِم عبر مراحل تكوينية تراتبية تلازمية، تحدث على مستوى الذهن حدّدها "عبد اللطيف محفوظ " في كتابه "المعنى وفرضيات الإنتاج" في افتراض وجود أربع مراحل أساسية هي [4] :

---

[1] سعيد يقطين : من النص إلى النص المترابط – مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي – ، المركز الثقافي العربي ، ط1، 2005 ، ص :119.

[2] بيرسي لوبوك : صنعة الرواية ، تر : د. عبد الستار جواد ، دار مجدلاوي ، ط2، 2000، ص: 32.

[3] يمنى العيد: تقنيات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي ، الفارابي ، ط1، 1990، ص: 12.

[4] ينظر : عبد اللطيف محفوظ : المعنى وفرضيات الإنتاج – مقاربة سيميائية في روايات نجيب محفوظ – ، الدار العربية للعلوم نا شرون ، منشورات الاختلاف ، ط1، 2008، ص: 15-17.

أ-الدليل التفكري :Lapensée-signe ويتعلق بالفكرة الأولى التي ترسو في الذهن حين يكون بمثابة متلق للعالم، وتشكل هذه المرحلة أساس الانفتاحية المتجلية في الشكل الإظهاري.

ب-المدار النصي: ويربطه بالحكاية، ويشابهه في بنيته المعنوية بالبنية الأولى للدلالة عند غريماس.

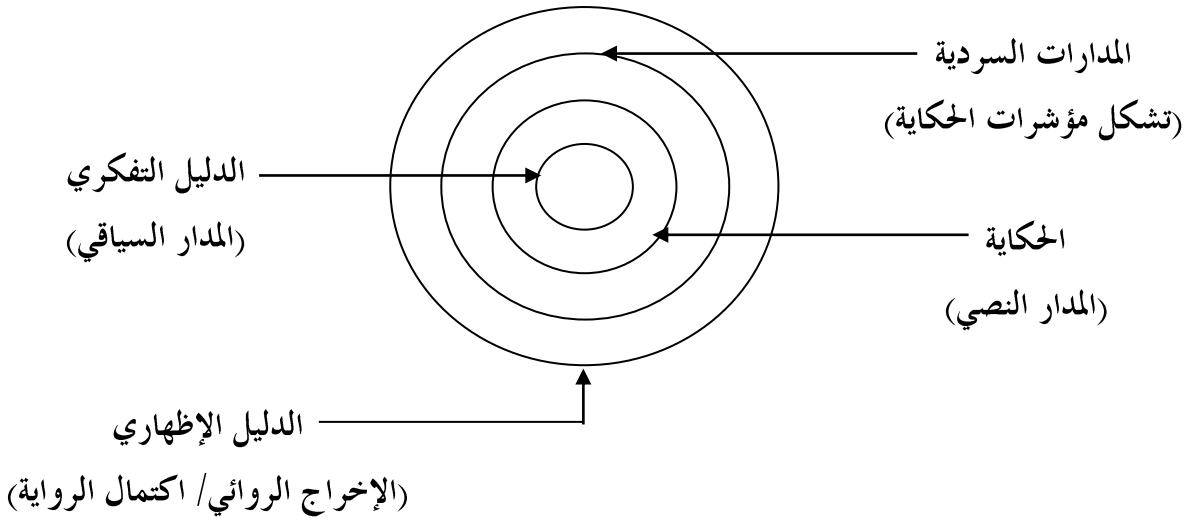
ج-المدارات السردية: وفيها تظهر التشعبات الدينامية السردية والوصفية، حيث تتحوَل الحكاية إلى حبكة.

د-البنية الإظهارية: تتجسد فيها كلّ المراحل السابقة، حيث تظهر مجتمعة في المادة اللغوية للشكل الروائي.

تمَّ تحديد هذه المستويات الذهنية بناءاً على خلفية فلسفية ضابطة وموجهة هي فلسفة التدلال sémioisisالذريعية، وممّا تجدر الإشارة إليه أنَّ تشكّل هذه المراحل لا يتم بشكل انفصالي، بل تتكوَّن متحدة متلاحمة فيما بينها، كلّ مرحلة لاحقة تحتوي المرحلة السابقة، لذا فعملية الفصل لتحديد هذه المراحل كانت إجراءاً نظرياً توضيحياً.

ممّا سبق، يتضِّح لنا أنَّ آليات إنتاج النص الروائي، تخضع إلى إرغامات "قناة التواصل الروائي" المتحكمة في عملية الإنتاج السردي لتشكيل الدليل الروائي الذي يتركب من أربعة أدلة متضافرة ومتضامنة، كلّ دليل يتم نضجه خلال مدار معين، ويُمكن تلخيص ما ذكره "عبد اللطيف محفوظ " في كتابه [1] في الشكل التالي:

[1] ينظر : المرجع السابق ، ص: 21- 37.



الدليل الروائي

يظهر لنا من الشكل أنَّ إنتاج الدليل الروائي "الدليل المركب" (يتدرج عبر مراحل تبدأ من تشكله في صورة فكرة... إلى حدود لحظة تحولِه النهائي إلى ممثِل إظهاري) [1]، حيث يُصبح نصاً يسمح بملامسة القارئ له والتفاعل معه. وأول ما يَتِم التعامل معه هو الدليل الإظهاري الذي يُمثِل الإخراج النهائي للرواية، ومن خلاله يمكننا التعرف على الأدلة الجزئية المشكِلة للدليل المركب "الرواية."

ممَّن تعرَّض لتقنية تشكل الدليل الروائي "مدحت الجيار" في قوله: (والحقيقة أنَّ جزئيات ووحدات البناء السردي والخطاب، رغم تعاضدها وتآزرها، حرة عند التكوين. وقد تحمل الوحدة أكثر من تصنيف وأكثر من وظيفة، بل قد تتداخل الوظائف بين البنيات الصغرى لتشكل البنية العامة للسرد) [2]، فعملية تشكل الدليل الروائي تَتِم على مستوى الذهن وهذه الجزيئات المكوِنة له نواتها "الفكرة الأولية" التي تشكل بداية فعلية لإنجاز بناء سردي.

[1] عبد اللطيف محفوظ: المعنى وفرضيات الإنتاج ، ص: 21.

[2] د. مدحت الجيار : السّرد الرّوائي العربي – قراءة في نصوص دالّة– ، ص: 50.

3-الصورة الروائية:

إنَّ اللغة الروائية وهي تنسج كلماتها لتشكيل عالم روائي، تتكون معها "الصورة الروائية" أو "الصورة السردية"، وهي تنشأ نتيجة عوامل سردية هي المتحكمة في طبيعة تشكيلها، لأنَّ (الصورة الروائية ليست اعتباطية، بل خاضعة لمنطق يتحكم بدقة في مظاهر ترابط المكونات، وبذلك تتشكل مثلما تتشكل أيَّة صورة فنية، في نسق يصبح هو كونها ونسخ وجودها...) [1]، فهي بذلك بِنية جزئية من البنية العامة للسرد، تحكمها علاقات بنيوية مع باقي مكوِنات السرد، أي أنَّها لا تنشأ كبنية مستقِلة، بل بطريقة تفاعلية مع غيرها من البنيات المشكِلة للعالم الروائي.

كما لا يمكن أن نُدرك الصورة الروائية إلاَّ من خلال اللغة التي (تعدُّ المادة الأولية الخام لإنتاج الصورة الأدبية في النص الروائي، باعتبارها مُكوِناً أساسياً في تشكيله...) [2]، معتمدة في ذلك على الخيال الذي يقوم (بدور رئيسي في تحويل الصور الذهنية إلى صُور لغوية في النص الأدبي، وهذه الصور تحكمها علاقات لا تخضع لقوانين الواقعية و المباشرة، لذلك يتواصل طرفا الخطاب عبر الخيال الفنِّي، حيث يُبدع المؤلف، ويُبدع المتلقي في القراءة والتأويل، ومنح النص دلالات ورؤى متجدِدة عند كُلِّ قراءة، وهذا التجدّد في الدلالة نتج عن قدرة الخيال على التواصل بين طرفي الخطاب، حيث يمنح كلّ طرف حياة جديدة للنص)[3]. وهذا يُظهر لنا مدى فاعلية الخيال في تشكيل الصورة الروائية التي تحفّز هي الأخرى خيال القارئ للتفاعل مع الرواية.

نعتبر الصورة الروائية صورة فنية لأنّها تمثل (نشاطاً إبداعياً إنسانياً وإدراكاً جمالياً للواقع بواسطة عوالم تخييلية يصوغها المبدع وفق أصول فنية معينة . ومن ثم تصبح الصورة الفنية خلقاً

---

[1] د. شرف الدّين ماجدولين : الصورة السّردية في الرواية والقصة والسّينما – قراءة في التجلّيات النصّية- ، رؤية للنشر والتوزيع ، ط1، 2006، ص: 39.

[2] د. مها حسن القصراوي : الخطاب الثقافي العربي بين اللغة والصورة – مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر ، كلية الآداب والفنون ، دار مجدلاوي ، ط1، 2008، ص: 266.

[3] المرجع نفسه ، ص: 267.

جمالياً وإنتاجاً دينامياً لواقع متخيل، وليس مجرد " نسخ" أو "انعكاس " سلبي لواقع مرجعي يشكل " نموذجاً " يحتذيه الكاتب وينقله " حرفيا" وبـــ " أمانة")[1]، فالصورة الروائية تقوم بتخييل الواقع بناءا على الرؤية الفنية للمبدع.

إنّ الصورة الروائية لاتتحدد (بموضوعها فقط، أو بدائرة دلالاتها، بل من خلال الشروط المتحكمة في مجموع توجهها السردي)[2]، فهي تتشكل ضمن النسيج السردي للرواية ويكتمل نموها باكتمال البناء الروائي.

كما أنّ الخيال الفنِّي هو الذي يجعَل الصورة تتعدّد تأويلاتها مع كلّ قراءة جديدة لها (فالصورة في العود والبدء، دائماً في خلق قرائي وتأويلي جديد) [3]، نظراً لاشتغال المخيلة اللامحدود الذي يفتح أبعاداً قرائية متمايزة. كما أنَّ الصورة تمتلك القدرة على الوصول إلى ذاكرتنا ومخيلتنا دون جهد ذاتي، لأنّه بقراءتنا للرواية تتسلل إلى أذهاننا، فتصبِح جزءاً من عالمنا، ونصبِح جزءاً من عالَمها، فتُخلَق بذلك علاقة تواصلية بين عالمين واقعي وخيالي، يُعلن شرعيتها الخيال وحدَه.

تتشكل الصورة الروائية كفسيفساء تضمّ كُلّ مكوّنات العالم الروائي لأنّ (كاتب الرواية يعتمد على الصورة وبناءاتها وإيقاعاتها، ويستند في ذلك إلى التشكيل الخيالي، الذي يتكون على أساسه التشكيل البصري التعبيري – والسمعي ... إلى آخره، مما يساعد في تحقيق بنية الإيقاع التصويري، التي تعتمد على الحركة والانتقال والتكيف مع مجموع الصور وتنوعها موضوعيا

[1] د. مصطفى الورياغلي : الصورة الروائية – دينامية التخييل وسلطة الجنس – ، منشورات العبارة ، ط1، 2012، ص: 14 .8

[2] المرجع السابق ، ص: 149.

[3] عبد الحق بلعلبد : سيميائيات الصورة (بين آليات القراءة وفتوحات التأويل) ، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر ، المرجع ا لسابق ، ص: 156.

وفنيا)[1] ولا تظهر في صورتها النهائية، إلاّ باكتمال إنتاج النص الروائي، معنى ذلك أنَّ الصورة الروائية تتشكل تدريجياً من خلال علاقات الترابط التي تَتِم بين الوحدات السردية المكوِّنة للنص.

خلال عملية القراءة، ترتسِم في أذهاننا جزئيات الصورة الروائية، وبانتهاء عملية القراءة للنص كَكُل تكتمِل الصورة الروائية في الذهن، وتتشكل بذلك "الصورة الذهنية المتماسكة" ويُقصد بها (التحقق الكلي للأثر الصوري الذي ينتسج عبر صِلات الترابط والجدَل والنموّ والامتلاء بين الصُور الجزئية المتحققة في الرواية، وليس فقط بين الكُتَل الاستعارية والمجازية، حيث إنَّ الماهية الجمالية للصورة الروائية هي رهان طاقة التشكيل اللّفظي في ارتكازه على خصائص التعبير الروائي ومقوِماته التي تسعى عبر مراكمة الظِلال الصورية للمواقف والمشاهد والوقفات التأملية، والحوارات والأوصاف إلى جعل الكون الروائي حيزاً تمثيلياً متسانِد الدلالة ناهضاً على نسق صوري متماسك هو الذي يُخلِد الأثر الذهني الغامض الموسوم بالصور الكلية) [2]، فجمالية الصورة الروائية تتوقف على قوّة أسلوب التعبير الروائي في تصوير العالم الروائي.

كثيراً ما يهتم التصوير الروائي بإظهار العالم الإنساني الذي تُشخِصه الرواية من علاقات إنسانية وأفكار ...وما إلى ذلك، بحيث (تتحول العلاقة الصورية بين الأحاسيس الإنسانية وإيحاءات الفضاء المتحوّل إلى صيغة تمثيلية بليغة في رصد وجيب التفاصيل الذهنية والسلوكية والانفعالية بالإطار المكاني الحاضن في السياق الذي يجعل آلية التقاطب الكياني (الكلي) والتماثل التفصيلي (الجزئي) مكوِّناً جمالياً فعَّالاً في تكثيف المغزى الإنساني للرواية، يكاد يختصر-في مستوى تجريدي معين-المعادلة الصورية للنص في مجملها في الآن ذاته الذي يُحيل على مجمَل تفاصيله الدرامية)[3]. فإظهار الجانب الإنساني لا يكون بالتركيز على فيزيولوجية شخوص الرواية فقط، وإنّما بتصوير العلاقات القائمة بينها وتفاعلها مع أمكنة وأزمنة العالم الروائي .

---

[1] د. نادر أحمد عبد الخالق : إيقاع الصورة السّردية ، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع ، ط1، 2011، ص: 20.

[2] د. شرف الدّين ماجدولين : الصورة السّردية في الرواية والقصة والسّينما ، رؤية للنشر والتوزيع ، ط1، 2006، ص: 5.

[3] المرجع نفسه ، ص: 35، 36.

إنّ اكتشاف معادلة الصورة الروائية، لا يتسنَّى لأيٍّ كان، إلاَّ لصاحب رؤية فنيّة يُدرك بعقله جماليتها، لكن غالباً ما يكون (الذوق الرفيع والإدراك الذكي هما عديما الجَدْوى بالنسبة لنا إذا لم يكن في مقدورنا الاحتفاظ بصورة ذلك الكتاب، وستُفلِت الصورة منَّا وتنسَل كالغيمة) [1]، بحيث نشعر بعجز في عدم امتلاك الصورة لأنَّها تتلاشى نسبياً ولا يبقى في ذاكرتنا سِوَى معالم كبرى لها. نكوِّن من خلالها فكرة عامة عن الرواية تدفعنا أحياناً للعودة لقراءتها، كلمّا احتجنا إلى تذوق جماليتها، وربما أنَّ طبيعة هذا التأثير تُمثِل سِراً جمالياً من أسرار الإبداع الروائي.

تتولّد الصورة الروائية من مجموع المشاهِد المكوِّنة للرواية، حيث تتوقف طبيعتها على الإيقاع الروائي، الذي يختلف من رواية لأخرى بحسب الغرض السّردي الذي يرمي الروائي لتحقيقه. والصورة الروائية في عملية نقل المشاهد للقارئ كثيراً ما (تستلهم تقنية الكاميرا السينمائية في تصوير الأشياء، وتمثيلها للنظر وذلك ما نجده واضحا عند العديد من الروائيين العرب والغربيين على حدٍّ سواء، ولعّل أقربهم إلى الذهن في هذا السياق نجيب محفوظ الذي تدين كتاباته للسينما بالكثير من الصيغ والتقنيات التعبيرية) [2]، حيث (تتصف الصورة السردية عند نجيب محفوظ بخصائص تجعلها أقرب إلى ما يُسمَّى في التصوير السينمائي بالـ "Closeup" أو التصوير عن قرب، وما يُميِّز هذا الأسلوب من التصوير عن غيره، هو الوقوف عند التفاصيل الدقيقة والإيماءات الخاطفة) [3]، وهذا ما يُقرِّب صُوَر الأحداث للقارئ وكأنَّها تقع أمامه، أو يُشاهِدها علناً ، لذا فإنَّنا نرى أنَّ "الصورة الروائية" هي التي تحكم المسافة الفاصلة بين القارئ والرواية فبحسب درجة التصوير تتحدَّد درجة القرب، وهذا يتوقف على براعة الروائي في خلق عالمِه.

---

[1] بيرسي لوبوك : صنعة الرواية ،تر : د. عبد السّتار جواد ، دار مجدلاوي ، ط2، 2000، ص: 15.

[2] د. شرف الدّين ماجدولين : الصورة السّردية في الرواية والقصة والسّينما ، مرجع سابق ، ص: 32.

[3] سيزا قاسم : بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامّة للكتاب ، القاهرة ، دط، 1984، ص: 118.

4-الانفتاحية في النصّ الرّوائي :

تعدّ ‘‘الانفتاحية ’’ سمة أدبية لاسيما في الرّواية نظرا لطبيعتها المرنة ، فالرواية في طبيعتها المرنة تنفتح على الجديد ، وهذا مايجعلها في تواصل دائم مع كلّ مايحيط بها .

يتخّذ الخطاب السّردي أشكالاً مختلفة ، وتتميّز عن بعضها البعض بسماتها الفنيّة لكنّها تتوحد في الطبيعة السردية. إلاَّ أنَّ الرواية تتميز عن باقي الأجناس الأخرى، لكونها جنساً متغيراً متطوراً ودائم التحول . وقد تعددت تعريفات الرواية ، حيث أوردها "بيير شارتييه "biyr shartyyh في كتابه "مدخل الى نظريات الرواية". وما لاحظناه على هذه التعريفات أنَّ السمة المشتركة بينها تتمثل في أنّ (الرواية محكي مكتوب قائم على الخيال).

يرجع "بيير شارتييه" سبب تنوع تعريفات الرواية إلى قوله:(من الصعوبة بمكان إذاً الإحاطة بالرواية ولهذا الأمر عدّة أسباب: فالرواية لا تعرف قواعد ثابتة وقاطعة، وأصولها غائمة ومثار جدل، وموضوعها قد تطور مع الزمن، ولا حدود لتعدد وتغير طريقتها ونبرتها) [1] ، فالرواية جنس مرن متجدد، لهذا (هي النوع الوحيد المفتقد للقواعد، فذلك لأنّه الوحيد الذي يعيش صيرورة دائمة ولا يزال غير مكتمل) [2] وتعود طبيعتها هذه في نظرنا إلى أنّها نتجت عن "الخيال" الذي لا يمكن الإمساك به أو وضع حدود له، فهو مساير للواقع ومرتبط به، وينظر إليه من زاويته الخاصة التي تختلف بحسب مُخيلة الرائي ومجال اشتغالها.

تحدث "باختين"(M.Bakhtine) في دراسة كتبها عام 1914، وعنوانها "الملحمة والرواية". يشيد فيها بالرواية، إذ يضعها في قمة الأجناس الأدبية كلها، فيقول (اكتشفت ثلاث خصائص أساسية تميِّز الرواية عن كلّ الأجناس الأخرى:

1. أسلوبها الثلاثي الأبعاد المرويّ بصيغة الوعي المتعدِّد اللغات الذي يتحقق فيه.

---

[1] بيير شارتيه : مدخل إلى نظريات الرواية ، تر : عبد الكبير الشّرقاوي ، دار توبقال للنشر ، ط1، 2001، صص: 9،10.

[2] المرجع نفسه، ص: 11.

2. التحويل الجذري للإحداثيات الزمنية للتصورات الأدبية في الرواية.

3. موقع جديد لتَبَنين التصورات الأدبية في الرواية: موقع تماس أعلى مع الحاضر(المعاصرة) في وجهه اللامنجز)[1]. فهذا يدلّ على أنّ الرواية لها خصائصها التي تتفرد بها عن غيرها.

تتمتع الرواية بالهيمنة الأدبية، فهي (تدّعي أنّها تقول كلّ ما تقوله الأنواع الأخرى، بل لأنّها تنوي قول ذلك في الشكل ذاته وبالسلطة ذاتها التي تمتلكها الخطابات الأخرى، ذلك أنّ الرواية إمبريالية بطبعها، ((تستعمر)) وتضم المناطق المجاورة دون خجل...) [2]، وهذا ما يجعلها نوعاً فوق كلّ الأنواع الأخرى، لما تمتاز به من قدرة فائقة على خرق القواعد، ورفض القوانين محققة ذاتها بأسلوب فنّي ترسمه لنفسها.

كما يعود تمرد الفن الروائي على قوانين ثابتة تحكمه إلى مستجدات العصر، حيث تحاول الرواية مواكبتها، لذا (أصبح قانون التغيير موازياً لتوتر العصر، وسرعة الاكتشاف ودقته، والرغبة في تجاوزه إلى آفاق جديدة) [3]، من هنا نرى أنّ الرواية لا تحقق ذاتها إلاّ باحتوائها لقضايا العصر.

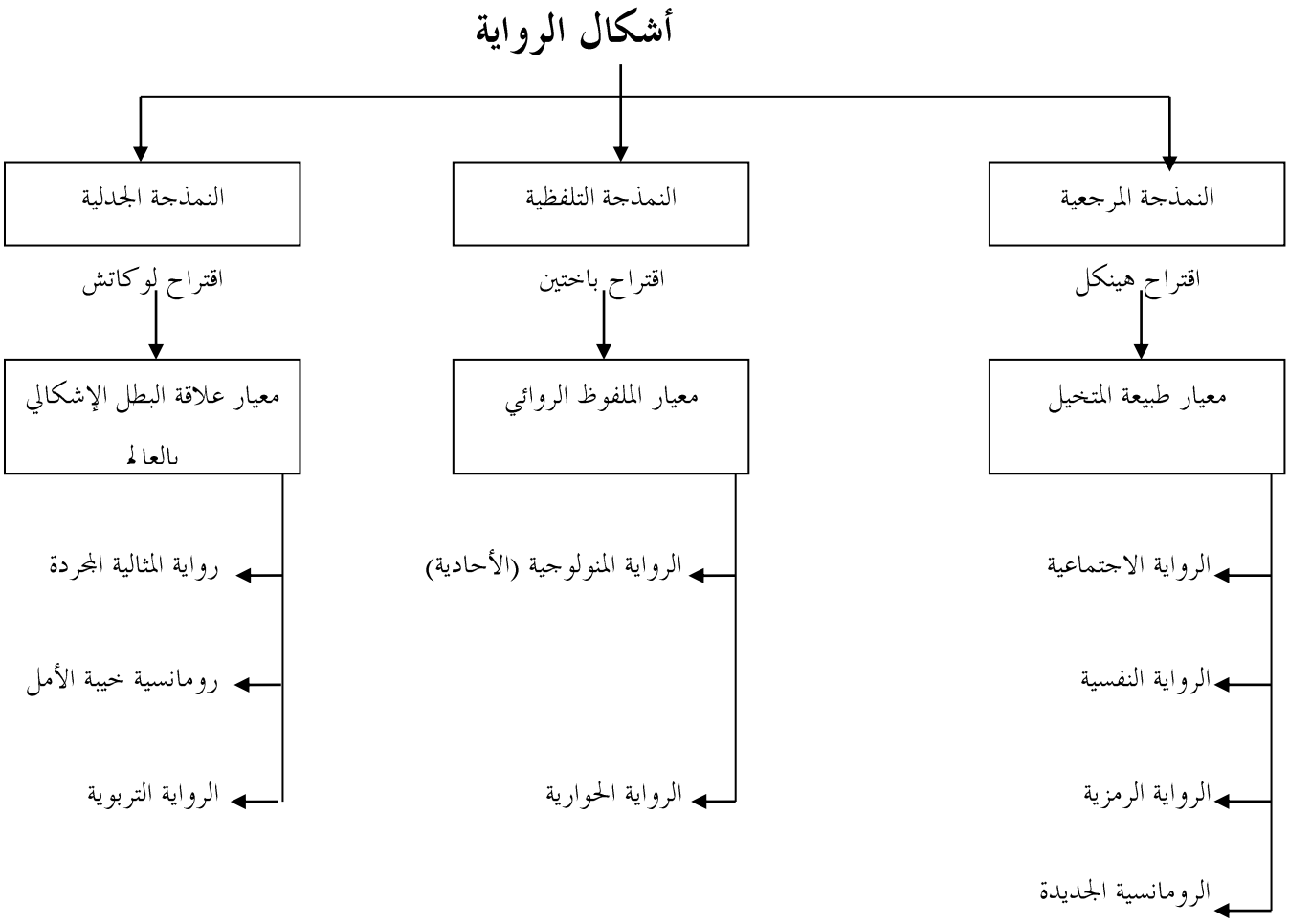
يتميز الشكل الروائي بتنوع في بنيته نظراً لخاصية "الانفتاح" التي تتمتع بها الرواية، لذا عرفت الرواية أشكالاً عدّة، حيث تساهم المعرفة القبلية للقارئ بهذه الأشكال في تأسيس قاعدة النص التي تساعد هذا الأخير في إدراك جمالية النص وأدبيته، ويمكننا توضيح أشكال الرواية في المخطط التالي:

---

[1] د. فيصل دراج :نظرية الرواية والرواية العربية ، صص: 72- 73.

[2] بيير شارتيه : مدخل إلى نظريات الرواية ، ص: 13.

[3] د. مدحت الجيار : السّرد الرّوائي العربي – قراءة في نصوص دالة – ، الهيئة المصرية العامّة للكتاب ، ط1، 2008، ص: 41.



إنّ المعرفة بهذه الأشكال الروائية، تُوفِر للقارئ إطاراً معرفياً، وتكسبه منهجاً في القراءة والتحليل وتشكل ما يسمى في سيميوطيقا القراءة بالكفاءة الأدبية Literary competence، كما أنّها (تمكن القارئ من ممارسة قراءة واعية بشروط النوع الأدبي) [1] لما توفره له من معلومات أولية عن طبيعة النص تعدّ مفاتيح لتسهيل القراءة والولوج إلى تحليله.

يرى "بيرسي لوبوك " Percy Lubbock أنَّ هناك العديد من المواد المختلفة التي تدخل في بناء الرواية وهي لا تخفى على العين المجربة، (إنّها الأشكال المتنوعة للسرد الروائي، الأشكال التي تسرد عبرها الحكاية، وطالما أنّ هذه الأشكال متعددة، فإنّها في الواقع ليست عديدة جدا رغم

[1] محمد بوعزة : تحليل النصّ السّردي ، ص: 23، 24.

أنّ تغيراتها وتركيباتها لا حدّ لها)[1]. وتشكل هذه المواد المادة الأولية التي ينهض عليها البناء السردي للرواية ، وإن كانت تختلف في أنماط تركيبها من رواية لأخرى بحسب العلاقات القائمة بينها .

ينهض السرد الروائي على دعائم (فهناك فضاء زمني مثل الفضاء المكاني، يُكوِنان الفضاء الروائي. الذي يلعب فيه السارد عبر اللغة ببقية العناصر: الشخصيات، الراوي، الحوادث، الحبكات، طرق رسم المشهد، توالي المشاهد، التقسيمات الداخلية للفصول والوحدات، مصائر الشخصيات، آليات تحريك الإنسان حتى يلقى مصيره، الصراع، الطبقات، ثم آليات: الوصف والحوار. وتظهر هنا كيفيات تحريك آليات السرد واللعب بالتقديم والتأخير والتشويق الناتج عن استخدام عناصر السرد) [2]، وهذه المكونات السردية تختلف من شكل روائي لآخر بحسب درجة حضورها، وكيفية اشتغالها في المتن السردي.

إنّ الأشكال الروائية في تنوع مستمر، وهي على اختلافها تعتمد على الحكاية. ولكن تختلف عنها في عناصر تكونها وبنائها، فإذا(كانت الحكاية تقوم على ما هو خارق من الواقع المتخيل، فإنّ فنون القص الحديثة: نهضت أساسا على إعادة تنظيم هيكل الحكاية، وتكوين عالم ذي مستويات متعددة...)[3] . إنّ هدم البناء التقليدي للحكاية، وإعادة صياغتها في ثوب جديد يتماشى مع البنيات السردية الحديثة، هو بحدّ ذاته عملية إبداعية تتطلب جهدا فنيا وذوقا جماليا.

يظهر لنا ممَّا سبق أنّ الرواية مخلوق عجيب، صنعه الخيال البشري و لم يستطع تحديد هيئته أو وضعه على صورة واحدة. وأرضية الرواية هي الواقع، الذي تقوم بتخييله (فالقصة المتخيلة لا تستخدم الكتابة لتقدم رؤية للعالم، بل إنّها تستعمل مفهوم العالم بأجهزته لكي تحصل على عالم خاضع لقوانين الكتابة النوعية) [4]، وهو ما يذهب إليه "ميشال بوتور " Michel Butorمن

---

[1] بيرسي لوبوك : صنعة الرواية ، تر : عبد السّتار جواد ، دار مجدلاوي ، ط2، 2000، ص: 30.

[2] د. مدحت الجيار : السّرد الروائي العربي ، ص: 55.

[3] د. عبد الله ابراهيم : المتخيل السّردي – مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة ، مرجع سابق ، ص: 18.

[4] جون ريكاردو : قضايا الرواية الحديثة ، تر : صياح الجهيم ، وزارة الثقافة ، دمشق ، دط، 1977، صص: 30 ، 31.

أنّ الرواية لا يمكنها أن تنقل لنا الواقع كما هو، وإنّ ما تصفه لنا يمثل جزءاً خادعاً من الحقيقة ، لأنّها قائمة على الخيال الذي ينشئ نصه السردي بناءا على إشارات واقعية لكن (برغم كل الإشارات الممكنة للواقع في النص القصصي، فهو يتميز بأنّه إنشاء غير إشاري-Non referential compositionوهكذا، فإنّ كلّ الإشارات إلى الواقع في القص لها وظيفتها في إطار شعرية النص الذي يمكن أن يتجه إلى الواقع وتجربته الجماعية بدرجة أو بأخرى)[1] . بذلك نستنتج أنّ الرواية لا يمكنها أن تستقل استقلالا تاما عن الواقع، بل تبقى مشدودة إليه. وهي تمنح أبعاداً ذوقية وجمالية لإشاراته الواقعية، وهذا ما يجعل النص يكتسب سمة فنية.

5- قراءة الرواية:

إنّ أي رواية تظهر للوجود بعد أن تمرّ بمرحلة الإبداع التي يعيشها مؤلفها، معتمداً على نصوص سبقته سواء كان ذلك عن وعي أو لاوعي، ممّا يؤكد حالتها التناصية، حيث يقول الباحث "عمر أوكان" عن ظاهرة التناص: (يمثل التناص تبادلاً، حواراً، رباطاً، اتحاداً، تفاعلاً بين نصين أو عدّة نصوص، في النص تلتقي عدّة نصوص، تتصارع، يبطل أحدها مفعول الآخر، تتساكن، تلتحم تتعانق اذ ينجح النص في استيعابه للنصوص الأخرى، وتدميرها في ذات الوقت إنّه إثبات ونفي وتركيب)[2] ، فهذا يؤكد طبيعة إنتاج النص الروائي.

إنّ الرواية (جنس أدبي يلتهم كلّ ما يقدَّم إليه)[3] . وهذا لمرونتها العجيبة. التي جعلتها قابلة للاحتواء والتفاعل مع الفنون الأخرى. (إنّ الرواية، بإفراطها في المطالبة وإفراطها في الضم والإلحاق ضمن إمبراطورية الآداب، لا يمكن بسهولة القبول بفكرة أنّها نوع من بين أنواع أخرى:

---

[1] كارلهايتز ستيرل : قراءة النصوص القصصية ، مجلة فصول ، دراسة الرواية ، الهيئة المصرية العامّة للكتاب ، م 12 ، ع: 2، صيف 1993، ص: 47.

[2] نور الدّين السّد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص: 108.

[3] مارت روبيرت : أصول الرواية ورواية الأصول ، تر: وجيه الأسعد ، منشورات اتّحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1978، ص: 39.

إنّها تنحو اليوم نحو التماهي بأكثر من الأدب ذاته !) [1]. فالرواية بذلك مجالها واسع، لها قابلية الانحلال والذوبان والتماهي مع مجالات أخرى كالسينما مثلا .

يؤكد "باختين" أنّ الرواية تنفرد بخاصية تميزها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، تتمثل في "الانفتاحية" (ومعناها أنّ الرواية، على خلاف الأجناس الأدبية "المغلقة"، قد اتصلت جوهريا بالحاضر الذي هو دائما في طور التطور (لا يكتمل أبداً لأنّ حدّه الثاني منفتح باستمرار على الآتي...) فالرواية، حتى حين تكون مادتها الملموسة (الحكاية) مفارقة تماما للراهن، فإنّها – كما يؤكد- لا تكون إلاّ إجابة عن سؤال راهن)[2] ، إنّها جنس أدبي غير مكتمل، نظرا لخاصية الانفتاحية، وهي (خاصية محايثة للإنتاج الروائي بدءاً من لحظات تشكله الأولي) [3]، أي أنّها تمثّل عنصرا ثابتا في التأسيس الروائي .

كما يذهب "برنار فاليت " Bernard Valette في نفس الاتجاه في قوله (إنّ الرواية عمل مفتوح بالقدر الكافي الذي يجعل معناها لا ينكشف إلاّ جزئياً ،... فتلقيات الرواية (ومؤلفها كذلك) تختلف باختلاف الأسيقة التاريخية والأنساق الإيديولوجية) ، فهي لا تكشف عن مكنوناتها كلياً، وإنّما الجانب الذي يحاول الدارس إضاءته، وحتى هذا تبقى معرفته جزئية، وأحياناً مختلفة بين دارس وآخر بحسب وجهة نظر كلّ قارئ.

على العموم يمكننا القول أنّه لا يمكن أن تُستنطق الرواية استنطاقاً كلياً، لـــ (أنّها جنس مفتوح ومركب يمزج في بنيته الداخلية بين أجناس مختلفة (الشعر، النثر، الرحلة، المذكرات، الرسالة...) وبين لغات متعددة (الفصحى، العامية، اللغة الراقية، اللغة المبتذلة، لغات الطبقات الاجتماعية المختلفة، لغات المهن، اللهجات...) بحيث يمثل التعدد اللغوي الخاصية الجوهرية

---

[1] بيير شارتيه : مرجع سابق ، ص : 14.

[2] ميخائيل باختين : الملحمة والرواية ، تر: جمال شحيد ، معهد الإنماء العربي، بيروت ،ط1، 1982،ص: 54.

[3] عبد اللطيف محفوظ : المعنى وفرضيات الإنتاج ، ص: 12.

للخطاب الروائي) [1]، لأنّه يعبِّر عن مجتمع بكلِّ ما يَحتويه من شخصيات تتدرج في المستوى الثقافي، لذا كان من الطبيعي أن تعرِف الرواية تنوعاً لغوياً، وهي بنظر "باختين" تمثل (النوع الاجتماعي للغات والأصوات الفردية تنوعاً منظماً أدبياً).[2] بل (قد تكون الرواية منذ نشأتها نقطة التقاء عدّة لغات عامية ، وخطابات متعددة) إنها (مظهر تاريخي- أدبي للتهجين الثقافي) [3] ، لهذا نرى أنّ التنوع اللغوي سمة أسلوبية في الفن الروائي.

لم تكتف الرواية بمجرد سرد الأحداث في تصاعد درامي وصولاً إلى الحبكة، وإنّما أصبحت تُوظِف آليات جديدة، وتقنيات فنية في بنائها (إذ انفتح النسق التعبيري الروائي على قابليات مدهشة تدخل في صميم الصناعة الروائية، كالمونتاج وطرائق بناء المشهد وأساليب بناء الشخصية وطبيعة السياسة الإخراجية المتعلقة بإدارة دفة الأحداث وكيفية تسييرها) [4]، فالرواية توظِف في بناء عالمها المتخيَل آليات التصوير مثلها مثل السينما، بذلك (أصبحت المشاهد الوصفية، وتقنيات الوصف السردي، وآليات الصورة الثابتة والمتحركة، والصورة الافتراضية، من أهم مكونات البناء الروائي، بل أصبحت دلالات النص الروائي مرهونة بمعرفة هذه الآليات وكيفيات اشتغالها) [5]. وهذا ما يؤكد أهمية الجانب التصويري في الرواية، وكأنَّها تقوم على الرؤية البصرية.

يؤسّس البناء اللغوي للرواية لرؤية بصرية، (فالخيال البصري اللغوي هو الذي يُحوِّل الرؤى الداخلية عند الكاتب إلى وقائع وأحداث، تشبه تماماً ما نقوم به نحن المتلقين، فنبادر في وضعها في إطارها الذي نعرفه من خلال خبراتنا وإمكاناتنا العقلية، لذلك يكون في مقدورنا أن نترجم النص الأدبي ترجمة شعورية، تتحول بفضل سعة الخيال البصري إلى واقع مادي مدرك، لا

---

[1] محمد بوعزة : تحليل النص السّردي ، ص: 17.

[2] ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر : محمد برادة ، دار الأمان ، الرباط ، ط2، ص: 33.

[3] برنار فاليت : الرواية – مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته – ، تر : سمية الجراح ، مراجعة : المنظمة العربية للترجمة – بيروت- لبنان ، توزيع : مركز دراسات الوحدة العربية ، ط1، 2013، ص: 72.

[4] د. محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الرّوائي ، عالم الكتب الحديث ، ط1، 2010، ص: 181.

[5] د. مهدي صلاح الجويدي : التشيل المرئي في النصّ الرّوائي الجديد ، ص: 31.

يتعارض مع واقعنا) [1]، بذلك يكون الخيال هو المحرِّك الأساسي للتفاعل مع الرواية وتختلف القدرة على التفاعل بحسب طاقة مخيلة كلّ قارئ .

إنَّ قراءة الرواية تفرض الولوج إلى عالمها التخيلي دون مقارنته بالواقع، لأنّ عالمها يختلف تماماً عن العالم الذي يعيش فيه القارئ، لذلك يؤكد "عبد السلام المسدي" أنّ الوظيفة المرجعية للخطاب منقطعة في قوله (إنَّ ما يميِّز الخطاب الأدبي: هو انقطاع وظيفته المرجعية؛ لأنّه لا يرجعنا إلى شيء ولا يبلغها أمراً خارجياً، وإنّما هو يبلغ ذاته، وذاته هي المرجع المنقول في الوقت نفسه، ولما كفّ الخطاب الأدبي عن أن يقول شيئاً عن شيء إثباتاً أو نفياً. فإنّه غدا هو نفسه قائلاً ومقولاً، وأصبح الخطاب الأدبي من مقولات الحداثة التي تدك تبويب أرسطو للمقولات مطلقاً)[2] .بهذا يظهر لنا أنَّ الرواية بنية مغلقة في طابعها التكويني، لكن دلالاتها مفتوحة.

كما يمكننا القول (أنّ دلالة الخطاب الأدبي ليست دلالة عارية يمكن القبض عليها دون عناء، بل الذي يميز الخطاب الأدبي هو التلميح وعدم التصريح)[3] ، وهذا ما يجعل الرواية متجددة مع كلّ قراءة، إذا لا يمكن الجزم بإمكانية الكشف عن كلِّ تأويلاتها، لأنّها عالم متشابك (لذا فإنَّ التكامل الحاصل بين مختلف البنيات المشتغلة في سياق تعبيري وتشكيلي كليٍّ لتجسيد دلالة النص في لغة الخطاب السردي، إنّما يستلزم قراءة متعدِدة وغير خطية، ذات عين كليَّة وشاملة تتحرّك من المتن إلى الهامش وتعود إلى المتن داخل منظور بصري وذهني واستذكاري واحد. من هنا يتوجب على حساسية القراءة ومنهجها-والرغبة العميقة لفاعلية التأويل ونيَّاته فيها-أن تنظر إلى الرواية بوصفها عملاً كثيفاً يخضع للتخطيط والصياغة والإدارة والقيادة) [4]، أي أنَّ قراءة الرواية تتطلب جهداً فكرياً عميقاً، كما تتنوع نتائجها باختلاف القراء و بتنوع آليات القراءة.

---

[1] د. نادر أحمد عبد الخالق : إيقاع الصورة السّردية ، دار العلم والإيمان ، ط1، 2010، ص: 16.

[2] الأسلوبية والأسلوب : الدار العربية للكتاب ، ط2، 1982، ص:116.

[3] د. نور الدين السّد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دار هومة ، ج2 ، 2010 ، ص: 74.

[4] د. محمد صابر عبيد : المغامرة الجمالية للنص الرّوائي ، عالم الكتب الحديث ، ط1، 2010، ص: 17.

المحاضرة الرابعة:

الرواية العربية: نشأتها وروادها

عرفت أوروبا الرواية منذ أكثر من ثلاثة عقود، أمّا في عالمنا العربي فقد تأخّر ظهورها إلى ما يقارب عقد ونصف العقد . لكن هذا لاينفي أنّ العرب عرفوا قديما أنواعا نثرية تشبه الرّواية منذ العصر الجاهلي فكانوا يروون قصص المعارك والحروب التّي يخوضونها آنذاك وسمّيت أيّام العرب . كما رووا أحاديث الهوى، وتطوّر الفن القصصي عند العرب عبر العصور حيث نمت بذور الرواية العربية ، فعرفوا المقامات التّي تضاهي في بنيتها الرواية الجديدة . كما يذهب البعض إلى تعريف السّيرة الشعبية العربية بأنّها رواية طويلة .

ومع نهاية القرن التاسع عشر احتكّ العرب بالغرب ، فكثرت حركات الترجمة والتعريب، كما ظهرت حركة التأليف وترجمة الرّوايات العربية إلى اللّغات الأجنبية . وكان ذلك على أيدي بعض المثقفين اللّبنانيين والسّوريين والمصريين الذّين زاروا الغرب ونهلوا من مناهلها العلمية والثقافية . ولعلّ أوّل محاولة لنقل الرواية الغربية إلى عالم الرواية العربية لرفاعة رافع الطهطاوي في ترجمته لرواية " فينيلون" مغامرات تلّيماك .وتعدّ رواية " زينب " لمحمد حسين هيكل 1914 ، التّي اتفّق النّقاد على أنّها بداية الرّواية من حيث الفنّ الرّوائي[1] .

وعقب الحرب العالمية الأولى ، ومع بداية الثلاثينات في القرن العشرين بدأت الرّواية تتخّذ سمتا جديدا أكثر فنيّة وأعمق أصالة ، وكان ذلك على يد مجموعة من الكتّاب الذّين تأثّروا بالثقافة الغربية أمثال طه حسين وتوفيق الحكيم وعيسى عبيد والمازني ومحمود تيمور وغيرهم .

[1] ينظر: https://sotor.com يوم 28 /2024/12

وفي الأربعينات والخمسينات من القرن العشرين ، عرف الإبداع الرّوائي العربي نقلة جديدة، ومن أبرز كتاب هذه الفترة عبد الحميد جودة السّحار ، ويوسف السّباعي وإحسان عبد القدوس ، ونجيب محفوظ .

وفي الستّينات من القرن نفسه ، تألّق نجيب محفوظ وبنى عالما روائيا جديدا وفق تقنيات مستحدثة ونمثّل لذلك برواية " ثرثرة فوق النيل " و" الشّحاذ "

ومع نكسة 1967، عرفت الرواية العربية تيارا جديدا أكثر ملامسة للواقع ، ارتبطت بالتاريخ ونفذت إلى المجتمع لتعالج قضاياه وتنقل أفكاره فكانت صوته الناطق ، ولعلّ أبرز رواية في هذه الفترة : رواية " ستة أيام " لـــ حليم بركات ، حيث تعدّ رواية تنبؤية بهزيمة حزيران لتقارب السيناريو مع المشهد الواقعي [1].

ونتيجة التطور الاجتماعي وما شهده من تطورات على الصعيد السياسي والاقتصادي ، هذا بالإضافة إلى عصر العولمة ظهرت تجارب روائية جديدة لها صداها العربي والعالمي ونذكر منهم : صنع الله ابراهيم ، حنّا مينا ، جمال الغيطاني ، الطاهر وطار ، واسيني الأعرج وغيرهم .

1-خصوصية الرواية العربية :

لاشكّ في أنّ الرواية العربية انفتحت على الرواية الغربية وتأثّرت بفنيّاتها ، لكنّها حافظت على خصوصية مواضيعها وتميّزت في بنائها الفنّي ، حيث (إنّ الخطاب الرّوائي العربي الذّي أفاد من تقنيات السّرد الرّوائي العامّة ، أو الكونية ، هو خطاب أخذ يتميّز بنسيج عالمه الخاصّ ، أو بأساليب سرديّة تنسج حكاية عالمه لتتخصّص الشخصية في هذا العالم المتخيّل بهويتها الحياتية في الواقع والتاريخ ، وبمنطوقها الدّلالي ، وبمعاناتها الفردية والمجتمعيّة ، وبأحلامها الذّاتيّة والإنسانية ، وبهذا كلّه أخذت الحكاية تستوي في فضاء عالم روائي متخيّل له منظوره ومعناه ، أي عالم له

[1] ينظر : https://arabicnather.blogspot.com يوم 28 / 12/ 2024

حكايته الخاصّة وروائيته العامّة)[1] فالرواية العربية ارتبطت آفاقها بالإنسان العربي و ما عاشه في واقعه كما استندت إلى التاريخ في تبيين الرؤى ومختلف التوجّهات فبيّنت مسؤوليتها اتّجاه الوضع العربي ، يقول الدكتور " مدحت الجيار" (تهتمّ الرواية العربية المعاصرة بوضع الإنسان العربي داخل سياق واقعه الصّغير في القرية أو المدينة أو الدّولة . كما تهتمّ بوضعه في سياق الحياة العربية الرّاهنة . ولهذا تترع الرّواية العربية المعاصرة إلى معالجة كلّ مايخصّ حرّية الإنسان ، أو قهره ونزع حرّيته أو التقليل منها . ممّا يجعل الرّواية المعاصرة مؤسسة من مؤسسات حقوق الإنسان العربي . ومن ثمّ يتحوّل الرّوائي العربي المعاصر إلى محام ومدافع عن حقوق الإنسان)[2]، وهذا يكشف عن الدّور البارز والفعّال الذّي تؤدّيه الرواية العربية والرسالة الإنسانية التّي تحملها للعالم كلّه .

[1] د. يمنى العيد : فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب ، دار الآداب ، ط1، 1998، ص: 26، 27

[2] د. مدحت الجيار : السّرد الرّوائي العربي – قراءة في نصوص دالّة – ، الهيئة المصرية العامّ للكتاب ، ط1، 2008، ص:109

المحاضرة الخامسة:

الشخصيات والحوار وأثرهما في الخطاب السّردي العربي

قال رويتر y.Reuter: " كلّ قصّة هي قصّة شخصيات " [1]

تعدّدت الاتّجاهات النّقدية التّي تناولت الشخصية الحكائية بالدّراسة والتحليل ، وهذا لاختلاف المشارب الفلسفية والتوجهات البحثية . وسنحاول في هذا المقام تصنيف هذا التنوع وتبيين الأسس الفكرية لكلّ اتّجاه .

لا ينكر باحث أهميّة الشخصية في العالم السّردي فهي دعامته الأساسية ، وفي بعض الروايات تكون هي الفكرة النواة للعمل الإبداعي كرواية سيّدة المقام ، حيزيا لواسيني الأعرج .

يرى تودوروف أنّ الشخصية الرّوائية ذات طبيعة مطاطية ، وهذا ما جعلها خاضعة لكثير من المقولات دون أن تستقرّ على واحدة منها . فهناك من اعتبر حضورها ثانويا كما هو الحال في الشعرية الأرسطية فرأت بأنّها خاضعة خضوعا تامّا لمفهوم الحدث .

وهناك من أنكر كلّ أهميّة لها مثل ماذهب إليه توماشفسكي . وفي القرن التاسع عشر ، احتلّت الشخصية مكانا بارزا في الفن الرّوائي وأصبح لها وجودها المستقلّ عن الحدث . [2]

من هنا استقطبت الشخصية اهتمام مختلف الباحثين ، فهي لا تتمتّع باستقلال تام داخل النّص الحكائي ، بل يتدخّل القارئ في كشف دلالاتها وفاعليتها في بنية النّص .حيث يعرّفها رولاند بارت بأنّها (نتاج عمل تأليفي)[3].

---

[1] كتاب مقّدمة لتحليل الرواية ، ص: 50.

[2] ينظر :حسن بحراوي : بنية الشكل الرّوائي ، ص: 210-212.

[3] حميد الحمداني : بنية النص السّردي ، ص: 50 ، نقلا عن :Roland barthes .p :74

فصورتها تبنى تدريجيا في ثنايا النسيج السّردي ولا تكتمل إلاّ باكتماله . ويشكّل القارئ محورا هامّا في تحديد هوّية الشخصية الحكائية وذلك بواسطة مصادر إخبارية ثلاثة [1]:

ـ ما يخبر به الراوي .

ـ ما تخبر به الشخصيات ذاتها .

ـ ما يستنتجه القارئ من أخبارعن طريق سلوك الشخصيات .

وهذا ما يجعل الشخصية الحكائية ذات دلالات متجدّدة باختلاف القراءات وهو ما يتماشى مع مرونة النصّ الحكائي .

1-التيبولوجيات الشّكلية في تصنيف الشخصيات :

تعتمد التيبولوجيات الشّكلية في تصنيف الشّخصيات على عدد من التّحديدات الدّقيقة المرتبطة بكيفية بناء الشخصية ووظيفتها داخل السّرد . ومن أهمّ تلك التحديدات[2] :

1ـ خاصيّة الثبات والتغيّر : حيث يتّم توزيع الشخصيات إلى :

سكونية : تظلّ ثابتة لا تتغيّر طوال السّرد .statiques

دينامية :تمتاز بالتحوّلات المفاجئة التّي تطرأ عليها داخل البنية الحكائية الواحدة

:dynamiques

2ـ أهميّة الدّور الذّي تقوم به الشخصية في السّرد : تنقسم إلى :

ـ شخصية رئيسية (أو محورية) : شخصيات معقدّة

[1] ينظر : حميد الحمداني : بنية النص السردي ، ص: 51

[2] ينظر : حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص:215-216

_ شخصية ثانوية : شخصيات مسّطحة

3_ من حيث علاقتها بالحبكة : تنقسم إلى :

_ الشخصيات الخاضعة للحبكة : يسمّيها هنري جيمس بالخيط الرابط Ficelle، فهي لاتظهر إلاّ لتقوم بوظيفة داخل التسلسل السّببي للأحداث .

_ الشخصيات التّي تخضع لها الحبكة : وهي خاصّة بالسّرد السّيكولوجي ، حيث يكون الغرض من السّرد إبراز خصائص الشخصية .

من جهة أخرى يقترح بورنوف تصنيفا شكليا آخر ، يقوم على النظر إلى الوظائف المختلفة التّي تنهض بها الشخصية داخل العالم التخيّلي الذّي يبدعه الرّوائي ، حيث يمكن أن تكون عنصرا تزيينيا أو قائمة بالحدث أو متحدّثة باسم المؤلف أو مجرّد كائن تخيّلي له طريقته في الوجود والإحساس وإدراك الآخرين .[1]

كما يقترح فيليب هامون في دراسته حول القانون السيميولوجي للشخصية ، تيبولوجية قائمة على تصنيف الشخصية إلى ثلاث فئات هي [2]:

1-فئة الشخصيات المرجعية : personnages référentiels

وتدخل ضمنها الشخصيات التاريخية كنابليون في رواية دوماس . والشخصيات الأسطورية كفينوس والشخصيات المجازية (كالحب والكراهية) والشخصيات الاجتماعية كالعامل أو الفارس أو المحتال .

[1] ينظر : حسن بحراوي : مرجع سابق ، ص: 216.

[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص:216 -217 .

2- فئة الشخصيات الواصلة :(personnages embrayeurs)

تكون علامات على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النّص ، ويصنّف هامون ضمن هذه الفئة الشخصيات النّا طقة باسم المؤلف والمنشدين في التراجيديات القديمة والمحاورين السقراطيين ، والشخصيات المرتجلة ، والرواة والمؤلفين المتدخلّين وشخصيات الرّسامين والكتاب والثّرثارين والفنّانين .

3- فئة الشخصيات المتكرّرة :(Personnages anaphoriques)

هذه الشخصيات ذات وظيفة تنظيمية لاحمة أساسا ، وهي علامات مقوّية لذاكرة القارئ . وقد تظهر في الحلم المنذر بوقوع حادث أو في مشاهد الاعتراف والبوح .

ويشير هامون إلى أنّ بإمكان أيّة شخصية أن تنتمي في نفس الوقت و بالتناوب لأكثر من واحدة من هذه الفئات الثلاث .

ويذهب " فلاديمير بروب " إلى اقتراح التيبولوجية المضمونية : حيث تتحدّد في علاقة الشخصية بالحدث ، أي على الفعل الذّي يسند إليها في السّرد ، وتظهر في [1] :

ـ دور تقوم به عدّة شخصيات

ـ دور تقوم به شخصية واحدة

ـ عدّة أدوار تقوم بها شخصية واحدة

من جهة أخرى ذهب أنصار السّميائيات إلى وضع تيبولوجية عاملية ، تحدّد الشّخصية في النموذج العاملي ، وتمثّلت اجتهاداتهم فيما يلي :

[1] ينظر : حسن بحراوي : مرجع سابق، ص: 218.

ـ سوريو: قام بإعداد نموذج عاملي يتكوّن من ست وحدات يسمّيها " وظائف درامية " ، وهي تختلف عن مفهوم الوظيفة عند بروب ، وهذه الوظائف لها القدرة على الاندماج مع بعضها وهي[1]:

البطل :(**protagonist**)

يتزعّم اللّعبة السّردية ، ويعطي للحدث انطلاقته الدّيناميّة التّي يسمّيها سوريو بالقوّة التّيماطيقية .

الموضوع : القوّة الجاذبة التّي تمثّل الغاية المنشودة لدى البطل

المرسل : الشخصية الموجودة في وضع يسمح لها بالتأثير على اتّجاه الموضوع

المرسل إليه : المستفيد من الحدث

المساعد :

غريماس : اعتمد فكرة الشخصيات العوامل ، وقد ميّز بين العامل والممثّل . فقدّم مفهوما جديدا للشخصية ، هي " الشخصية المجرّدة "، فقد يكون العامل شخصا ممثلا وقد يكون فكرة ، أو جماد أو حيوان ...

ويتحدّد مفهوم الشخصية الحكائية عند غريماس في مستويين [2]:

ـ مستوى عاملي : تتخّذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجرّدا يهتمّ بالأدوار ، ولا يهتمّ بالذّوات المنجزة لها .

ـ مستوى ممثّلي : تتخّذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور بدور ما في الحكي ، فهو شخص فاعل ، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد ، أو عدّة أدوار عاملية .

---

[1] ينظر: حسن بحراوي ، مرجع سابق ، ص: 219.

[2] ينظر : حميد الحمداني : بنية النص السّردي ، ص: 52.

كلود بريمون : ركّز على الدّور الذّي تقوم به الشخصية في الحكي ، فاستلهم ثنائية الشخصيات الفاعلة والمنفعلة .Agents et patients[1]

نستنتج ممّا سبق أن هذا التعدّد في تصنيف الشخصية الحكائية راجع إلى طبيعة الدّور الذّي تقوم به في الحكي، أمّا الاهتمام بالمظهر الخارجي، فأصبح أمرا عرضيا فيه إضافة معرفية ، حيث يتحدّد الدّور البارز في مدى فاعليتها في تحريك عجلة السّرد .

2-جماليات الحوار في البناء القصصي :

يعدّ الحوار وسيلة تعبيرية، وطريقة للتواصل بين الشخوص . وقد عرف كمدلول منذ أقدم العصور، أمّا الحوار مصطلحا أدبيا فقد عرف في اللّغة الفرنسية منذ القرن الثاني عشر، لكنّه لم يظهر في الكتب إلاّ بداية من القرن السادس عشر بمعنى أحاديث فكرية أو فلسفية . وقد جاء أحيانا بمعنى التأمّلات في الحياة والموت. وما يتصّل بهما من قضايا .[2]

وقد يستعمل للتعبير عن جميع ضروب التواصل والتفاعل وتبادل التأثير والتأثر، مثل العبارات التالية : حوار الحضارات، حوار الثقافات، حوار الشرق والغرب، حوار الفرد والمجتمع . حتّى ذهب بعض الدّارسين إلى أنّ كلّ نشاط إنساني هو حوار [3].

3-ماهية الحوار الفنّي وخصائصه:

إنّ الحوار تقنيّة فنيّة يعتمدها القصّ في عملية الإخبار ، وهو يقيم علاقات بنائية وجمالية مع مكوّنات السّرد الأخرى ، ويتلازم حضوره مع وجود الشخصية في أدائها اللّفظي . يقول " ميخائيل باختين " : (إنّ الحوار في معناه الضيّق ليس سوى شكل من أشكال التواصل القولي ،

---

[1] ينظر : حسن بحراوي ، مرجع سابق ، ص: 221.

[2] ينظر :د. الصادق بن الناعس قسومة : علم السّرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، مكتبة الملك فهد الوطنية ، دط ، 1430ه، ص:362.

[3] ينظر : نفس المرجع ، ص: 363.

وهو – بلا شك – أكثر الأشكال أهميّة ، ولكن يمكن أن نفهم الحوار بمعناه الواسع فيصير متّسعا حينئذ لا للتواصل القولي المباشر القائم على صوت مسموع بين شخص وآخر فحسب ، وإنّما لجميع ضروب الإبلاغ مهما يكن شكلها أيضا)[1].

فيتجاوز بذلك الوظيفة المباشرة وهي نقل الأقوال إلى أبعاد معرفية أخرى ، منها : الإيديولوجية ، الثقافية ، الفكرية ، الفلسفية ، الدّينية وغيرها ، والتّي تمكّن القارئ من استخلاص معلومات كافية عن الشخصية وتفسير تطوّرات السّرد وحركيته .

ورغم عراقة الحوار في القصص، فإنّ ليس مدار إجماع عند ممارسي الكتابة السّردية خصوصا في الأدب الحديث: فمنهم من يوليه اهتماما مثل بلزاك ، فلوبير ، ستندال ، دوبلن وهمنجاوي ، ومنهم من يعتبره تهميشا للنصّ السّردي خاصّة عند ممثّلي التجارب الطّلائعية الجديدة وعند أعلام الرّواية الجديدة مثل : بيتور ، صرّوت ، روب غرييه .

ويرجع بعض الدّارسين إهمال الحوار القصصي، إلى اعتبار الحوار من أمر المسرح لا من أمر القصّة. وأنّ وجوده يخلّ بمتانة السّرد وحبكته .[2]

3–وظائف الحوار :

يرى بعض الدّارسين أنّ للحوار وظائف متباينة تتحدّد في :

3–1–الوظائف الخارجية:

(يقصد به مالا يكون ذا طبيعة فنيّة أي ما لا يتصّل بعالم المحتوى ولا بمقتضيات الخطاب ، وأكثر ما يكون هذا النّوع من الوظائف في القصص التعليمية وفي الأعمال القائمة على إبراز أفكار

---

[1] د/الصادق بن الناعس قسومة : علم السّرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، ص: 364، 365 ، نقلا عن :تودوروف : المبدأ الحوار ي، ص: 171.

[2] ينظر : د/ الصادق بن النّاعس قسومة : مرجع سابق ، ص: 366.

كتّابها بصفة مباشرة دون اهتمام جادّ بالهاجس الفنّي أو الجمالي ، ... وكثيرا ما تقترن هذه الوظيفة بتسلط الكاتب على شخصياته، فينطقها بأفكار لا تتماشى مع سماتها، ولا تأتلف مع طبيعة القصة وحركتها الذّاتية)[1]

3-2-الوظائف الدّاخلية :

تندرج في مقتضيات القصّة خبرا وخطابا وتتفرّع إلى عّدة وظائف جزئية:

تقديم الشخصية، وظيفة بنائية كتطوّر العلاقات بين الشخصيات، الوظيفة الإيعازية، وظيفة إخبار، وظيفة تصوير [2].

[1] د/ الصادق بن النّاعس قسومة : مرجع سابق ، ص: 388.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 391.

المحاضرة السادسة:

القصة العربية

(إنّ القصة القصيرة ينتظرها دور ليس هو الدّور الذّي تنهض به الرواية أو القصيدة أو المسرحية، ويجب أن يكون لها الخصوصية التّي من أجلها يسعى المتلقي ليجد لديها تجربة بشرية محدودة كتبها صاحبها بدرامية عالية)[1]

تعدّ القصّة فنّا نثريا سرديا ، له عناصره التركيبية وخصائصه الفنيّة التّي تميّزها عن باقي الفنون السّردية الأخرى .

1-ماهية القصّة :

1-1-القص في اللغة :

ورد القص في اللغة العربية في مختلف المعاجم بمعنى تتبّع الأثر، من هذا المعنى قوله تعالى في سورة الكهف " قال ذلك ماكنّا نبغ فارتدّا على آثارهما قصصا ".

وفي سورة القصص قوله تعالى " وقالت لأخته قصّيه فبصرت به عن جنب وهم لا يشعرون " وهنا بمعنى الإخبار والرّواية. وقد ورد لفظ قصّ في القرآن الكريم في نحو عشرين موضعا كلّها بمعنى أخبر وروى .

[1] فؤاد قنديل، ص: 118.

1-2-اصطلاحا :

اختلف الكتاب والنّقاد في تعريف القصة الفنية الحديثة، لكنّهم قبل ذلك اتفّقوا على الأسس العامّة وهي (أنّ القصّة القصيرة فن أدبي نثري يتناول بالسّرد حدثا وقع أو يمكن أن يقع)[1].

يعرّفها "محمد يوسف نجم " بقوله (القصة مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب وتختلف عن المسرحية، في أنّ هذه يمثّلها الممثّلون على خشبة المسرح . وهي تتناول حادثة أو عدّة حوادث، تتعلّق بشخصيات إنسانية مختلفة، تتباين أساليب عيشها وتصرفها في الحياة، على غرار ما تتباين حياة النّاس على وجه الأرض، ويكون نصيبها في القصة متفاوتا من حيث التأثّر والتأثير)[2].

فالقصة تنهض على وجود حدث أو أكثر تقوم به شخصيات تخييلية ، فهي (حوادث يخترعها الخيال)[3]، لأنّ القصّة وإن كانت تتحدّث عن الواقع لكنّها لا تنقله لنا كما هو ، وإنّما تقوم بتخييله وتقديمه بأسلوب فنّي له بنية جمالية .

والبعض يرى أنّ دلالة القصة تحيل إلى القصة القصيرة ، من ذلك قول فؤاد قنديل (المقصود بالقصة هي القصة القصيرة، وكانت من قبل تعني كلّ الفنون القصصية ومنها الرّواية ، ولعلّه ممّا لا يغيب عن وعي القارئ الحصيف أنّ القصّة القصيرة تنفرد بسمات تتمكّن بها من تجاوز سائر الأجناس الأدبية الأخرى في امتلاك لغة الخطاب المنسجم مع العصر وأهله)[4].

2-العنصر السائد في القصة :

أيّ قارئ يقرأ قصّة ما يشعر بالأثر الذّي تتركه في نفسيته. ويسمّى هذا الأثر بالعنصر السّائد، حيث يهيمن على فكر القارئ ويستهويه لمواصلة القراءة والاقتناع بالفكرة التّي أراد

---

[1] فؤاد قنديل : مرجع سابق ، ص: 30.

[2] فن القصة ، ص: 7.

[3] المرجع نفسه، ص: 8.

[4] فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يونيو 2002، ص: 7.

الكاتب تبليغها . و(سيادة عنصر ما في القصة، تظهر للقارئ في شكل من الأشكال التالية، وهي: سيادة الحوادث، وسيادة الشخصية، وسيادة البيئة أو الجوّ ، وسيادة الفكرة)[1].

وهذه السيادة تعود إلى الرؤية الفنيّة للكاتب وما يريد الوصول إليه، حيث يركّز الكاتب على عنصر من هذه العناصر ويكون هو المحور الرئيس في بنية الخطاب القصصي.

والقارئ عليه أن يخرج من القصّة النّاجحة وقد غلب على نفسه عنصر من هذه العناصر، أمّا إذا خرج بمزيج مختلط، فمعناه أنّ الكاتب أخفق في إبراز أحد هذه العناصر، أمّا إذا استطاع أن يخرج بشيء ملك عليه نفسه، فمعنى ذلك أنّ القاص استطاع أن يرسم لنا صورة من الواقع [2].

3-أنواع القصة :

يحدّد " محمد يوسف نجم " أنواع القصة فيما يلي :

3-1-قصّة الحوادث :

هي أبسط أنواع القصص، وفيها يسلّط الكاتب عنايته على الحوادث، وهو لا يهتمّ بالشخصيات في ذاتها، بل يهتمّ بما سيحدث لها على صفحات القصّة، كما لا ترتبط الحوادث ارتباطا وثيقا بالأمكنة، وأكثر القصص التّي تنتمي إلى هذا النّوع: القصص البوليسية، قصص المغامرات والرّحلات الغريبة ،القصة الرومانتيكية .

3-2-قصّة الشّخصيات: ليست لهذه القصّة بطل معيّن أو شخصية محورية، تستقطب حولها الشخصيات الأخرى والأحداث، كلّ شخصية مستقلّة بذاتها، وهي تسيطر على الحوادث، فتحرّكها تبعا لرغباتها ووفقا لحركاتها وخططها، فالسّيادة فيها تكون للشخصية، وتعمل الحوادث فيها على كشف صفات الشخصية .

---

[1] فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، ص: 12.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 12.

وتتأثّر قصّة الشخصيات بالسلوك الظاهري للشخصية التّي تتأثّر بمواضعات المجتمع وعاداته .

3-3-القصّة التمثيلية :

تختفي فيه الهوّة الفاصلة بين الحوادث والشخصيات، فتكون القصّة نسيج محكم، سداه الحوادث ولحمته الشخصيات. حيث تؤثّر صفات الشخصية وأخلاقها وعاداتها في سير العمل القصصي ، وأوّل من حاول هذا النّوع في الأدب الإنجليزي هي "جين أوستن"

وتتحدّد الفروق بين قصّة الشخصيات والقصّة التمثيلية فيما يلي :

ـ تكون الحبكة في قصة الشخصيات واسعة حرّة، بينما تكون في القصة التمثيلية مركّزة متماسكة.

ـ يبدأ العمل القصصي في النّوع الأول بشخصية واحدة، ثمّ يتسّع ليصبح صورة للمجتمع. بينما في النّوع الثاني يبدأ بشخصيتين أو أكثر حتّى تتوفّر عناصر الصّراع ثمّ تتجّه الأحداث نحو بؤرة واحدة تتجمّع فيها ثمّ تبدأ في الانطلاق منها.

ـ تكون الشخصية في النوع الأول ثابتة والبيئة متحرّكة، بينما في القصة التمثيلية تكون البيئة ثابتة والشخصيات متحرّكة .

ـ تعرض قصة الشخصيات نماذجا وصورا كاملة من الوجود ، بينما تعرض القصة التمثيلية صورا أو ألوانا من الصّراع والتجارب الإنسانية الحيّة .

3-4-قصة الأجيال :

هي أشدّ الأنواع حرّية وأكثرها تفلّتا من أغلال الحبكة المحكمة المتماسكة ، مثل قصّة " الحرب والسّلام " لتولستوي .

وقصّة الأجيال من أكثر الأنواع شيوعا في القصة الأوروبية الحديثة ، ومنها قصة " الأبناء والعشاق " للورنس ، و" صورة الفنّان شابّا لجويس " ، و" غرفة يعقوب " لفرجينيا وولف .

والمثل الوحيد عليها في قصتنا هي قصّة " بين القصرين " لنجيب محفوظ.

3-5-قصّة الفترة الزمنية :

عني بها كتّاب الجيل الماضي في أوروبا، وهي تكتفي بتقديم صورة لمجتمع ما، في فترة من فترات تطوّره. أمّا شخصياتها فإنّها تكتسب حقيقتها الإنسانية من تمثيلها لهذا المجتمع في هذه الفترة الخاصّة .

ويمثّل لهذا النّوع في أدبنا " عودة الروح " للحكيم ، و " شجرة البؤس " لطه حسين ، و" في قافلة الزّمان " للسّحار ، و" الرّغيف " لتوفيق يوسف عواد

3-6-القصّة التاريخية :

يعرّفها " محمد يوسف نجم " بقوله (هي تسجيل لحياة الإنسان ولعواطفه وانفعالاته، في إطار تاريخي، ومعنى هذا أنّها تقوم على عنصرين، أوّلهما: الميل إلى التاريخ، وتفهم روحه وحقائقه. وثانيهما : فهم الشخصية الإنسانية ، وتقدير أهميتها في الحياة)[1] .

و لم يظهر هذا النّوع بشكل جليّ إلاّ في القرن التاسع عشر لظهور حركة النموّ البرجوازي.

وقد سار هذا اللّون الجديد متعثّرا في خطاه بادئ الأمر متأثّرا بحكايات القرون الوسطى ، وهذا ما تعكسه لنا قصّة " قلعة أوتر نتو " لهوراس ولبول . ويعتبر " ولتر سكوت " أبا القصة التاريخية .

وقد مرّت القصّة التاريخية بأطوار ثلاثة :

[1] فن القصة ، ص: 152

1_ طور الإيحاء التاريخي

2_ طور التفسير العقلي

3_ طور التّفسير الإنساني العاطفي

ومن أمثلة هذا النّوع في الأدب الأوروبي نذكر " أيّام بمبي الأخيرة " لبلور ليتون ، " الأميرة المصرية "لجورج إيبرس ، " هنري ازموند " لثكري . ويعدّ " ألكسندر دوماس " رائد هذا الاتّجاه ، من خلال قصته الأولى " الفرسان الثلاثة "، التّ يتحدّث فيها عن وقائع سنة 1628 في فرنسا.

وفي الأدب العربي نمثّل لهذا النّوع بقصص " سليم البستاني " ، قصص " كرم ملحم كرم"، قصص زيدان ، و "فرح أنطون " ، ومعروف الأرناؤوط ، وسعيد العريان ، محمد فريد أبو حديد ، عبد الحميد جودة السّحار [1].

4-خصائص القصة :

تشترك القصص على اختلافها في خصائص تضبطها، وإنّ افتقاد أي ّ قصّة لأحد هذه الخصائص يحول دون اعتبارها قصة، وتختلف الخصائص عن العناصر التّي هي الأجزاء المكوّنة للقصة من شخصيات وأحداث وبناء ولغة... إلخ . وجميع هذه العناصر تشترك في تشكيل الخصائص المميّزة للقصة، والتّي تتحدّد في ثلاث خصائص هي [2]:

1_ الوحدة :

تعتبر الوحدة أهمّ خصائص القصة القصيرة ، وهي تبدأ منذ بزوغ الفكرة إلى غاية اكتمال القصة ، (ومبدأ الوحدة ، يعني فيما يعني الواحدية ، أي أنّ كلّ شيء فيها يكاد يكون واحدا .. فهي تشتمل على فكرة واحدة وتتضمّن حدثا واحدا ، وشخصية رئيسية واحدة ، ولها هدف

[1] ينظر : محمد يوسف نجم ، ص: 159.

[2] فؤاد قنديل : مرجع سابق ، ص: 55.

واحد ، وتخلص إلى نهاية منطقية واحدة وتستخدم في الأغلب تقنية واحدة ، وتخلّف لدى المتلقي أثرا أو انطباعا واحدا ، ويسكبها الكاتب على الورق في طرحة واحدة ، ويطالعها القارئ في جلسة واحدة)[1].

2- **التكثيف** :

تتكاثف وتتحّد مختلف عناصر القصة لأجل تحقيق هدف واحد وإيصال رسالة واحدة. فيكون تركيز العناصر في تشكلّها موجها بدقة نحو غاية بعينها. وهو ما يعتبر عنصرا جماليا في بناء القصة، كما هو الحال في قصة " نظرة " ليوسف إدريس.

3- الدراما :

يقصد بالدراما في القصة القصيرة خلق الإحساس بالحيوية والدّيناميكية والحرارة، حتّى لو لم يكن هناك صراع خارجي، ولم تكن هناك غير شخصية واحدة. فيجب أن تثير القصة القارئ وذلك من خلال أساليب التشويق التّي يوظّفها الكاتب في قالب فنّي محكم من بدايته إلى نهايته له جاذبيته القائمة على شدّ انتباه القارئ وشغفه بقراءة القص ، فيستدرجه ليشعر بلذة القراءة ، وهذا لا يتأتّى إلاّ بتوفّر درامية النصّ.

5-عناصر القصة :

تعدّ عناصر القصّة الأجزاء المشكّلة لها ، وتشترك فيها مختلف فنون السّرد لكنّها تتفاوت في درجة الحضور من عنصر لآخر بحسب الرؤية الفنيّة للكاتب . وهي تتفّق كثيرا مع عناصر الرواية وإن كانت هذه الأخيرة أكثر كثافة منها نظرا لطولها .

وتتحدّد عناصر القصّة فيما يلي :

[1] فؤاد قنديل : مرجع سابق ، ص: 55، 56

الرؤية ، الموضوع ، اللغة ، الشخصية ، البناء ، الأسلوب الفنّي

5-1- الرؤية :

هي وجهة نظر الكاتب لعمله الفنّي حيث تحدّد مساره وترسم تطوراته، وهي (روح العمل الفنّي وفلسفته النّابعة من الموقف أو الحدث، هي عبقه وشذاه، أو رائحته أيّا كانت .

الرؤية هي جوهر العمل، ونواته الفكرية التّي قد تصدر أحيانا عن الفنّان دون وعي منه من فرط خبراته ، وعمق نظراته وحرارة إحساسه وشفافيته)[1]

فهي تصوّر في مخيّلة الكاتب لموضوع يتجسّد فنيّا، حيث أنّ الكاتب يتبّع خطاه دون أن يصرّح به، ويأتي دور القارئ لإدراك توجّهات الكاتب.

5-2- الموضوع :

هو المادة الحكائية الخام التّي يقوم القاص بتسريدها في قالب فنّي ، وهو حادثة لها مواقف إنسانية أثارت مخيّلة الكاتب فعبّر عنها، فهو بذلك دعامة القصة ، وقد تشترك عدّة فنون سردية في موضوع واحد ، لكن طريقة صياغته تختلف من شكل لآخر بحسب رؤية الكاتب.

5-3- اللغة :

تعدّ اللّغة الحامل اللّفظي لعناصر السّرد ، فلا حدث ولا مكان ولازمن ولا شخصية بدونها ، فاللغة لها طاقة تصويرية لتحريك مخيّلة القارئ حيث تتراء له مشاهد القصة فيعيشها وكأنّها تقع أمامه . فبلاغة التصوير لها أبعادها الجمالية .

ومن السّمات الضرورية التّي يجب أن تتوفّر في لغة القاص نذكر [2] :

---

[1] فؤاد قنديل، مرجع سابق، ص: 84.

[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص: 135.

_ السّلامة النّحوية.

_ الدّقة

_ الاقتصاد والتكثيف

_ الشّاعرية

5-4- الشخصية :

علينا أن ندرك أنّ الشخصية ليست دائما هي الإنسان، وإنّما تتعدّى ذلك لتشمل كلّ ما يؤدّي فعلا أو ممارسة، فالمكان يمكن أن يكون شخصية، وأيضا الطير، الحيوان، الشجرة، البحر، النهر، الجبل، الجدار، السيجارة، الشمس، القمر ... إلخ، فالمقصود بالشخصية هو محرّك الحدث أيّا كانت طبيعته. فمثلا في قصة " السقف" البطل هو سقف البيت الذّي يهدّد سكانه بالهبوط التدريجي، وفي قصّة " المواجهة " البطل فأر، وفي قصّة " الغندورة الشخصية الأساسية ورقة طارت من فوق إحدى البنايات العالية ، وفي قصّة " زبيدة والوحش " لسعيد الكفراوي البطل هو الثور ، وغيرها من القصص .

5-5- البناء :

يقصد به المعمار الفنّي أو الشكل الفنّي أو القالب الذّي يفرغ فيه الكاتب تصوّره لعمله القصصي. وقد أقام كتاب القصة القصيرة بناءا قصصيا تقليديا له بداية ووسط ونهاية فيكون تركيب القصة كالجسد الواحد . وقد يتخّذ هذا البناء أشكالا فنيّة مغايرة لهذا الترتيب بحسب الرؤية الإبداعية خاصّة مع ولوج القصة عالم التجريب .

5-6-الأسلوب :

يعدّ بصمة الكاتب فالأسلوب (هو طريقة المعالجة ، ووسيلة التناول ، وفيه يكمن سرّ عبقري ة القصة وبراعة القاص وحساسيته وموهبته وثروته اللّغوية وثقافته وسيطرته على أدواته ..)[1] ، فهو مرآة عاكسة لمخيّلة صاحبه فيكشف عن عبقريته في خوض المغامرة الجمالية لعالم الإبداع والفن . وذلك في طريقة إظهاره لمختلف عناصر القصة . كما أنّ الأسلوب يتشكّل من تعدّد لهجي قائم على تنوّع الأصوات ، فيجمع بين السّرد والحوار والوصف .

وقد كان ليوسف إدريس محاولات دؤوبة لبناء عالمه الفنّي له لمسته الخاصّة ، ونسوق نموذجا عن نسقه القصصي قصّته " صاحب مصر " التّي ضمّتها مجموعته " لغة الآي آي "

وما نستنتجه ممّا سبق أنّ القصّة العربية الفنيّة لاتختلف عن مثيلاتها في الآداب الأوروبية من حيث بنائها الفنّي ، لكنّها تنفرد بمواضيعها التّي تكشف عن العقلية العربية .

[1] – فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، ص:280

المحاضرة السابعة:

آلية الوصف في السّرد العربي

لا يمكن تصور أي عمل روائي كيفما كان شكله خالياً من الوصف، فالوصف والسرد محورين رئيسيين تنشأ بينهما علاقات شائكة ضمن النسيج السردي لبناء الرواية، حيث يقول "جيرار جنيت": (كلّ حكي يتضمن-سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغير-أصنافاً من التشخيص لأعمال أو أحداث تكوِّن ما يوصف بالتحديد سرداً (Narration) هذا من جهة ويتضمن من جهة أخرى تشخيصاً لأشياء أو لأشخاص، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفاً (Déscription).[1].

معنى ذلك أنَّ السرد يرتبط مباشرة بالتدفق الحدثي، المتعلِق بالأفعال التي تنجزها شخصيات القصة، أمَّا إذا وقف السارد أو أيّ شخصية مشاركة في القصة اتجاه أيّ موجود من الموجودات الممكنة في الخطاب الروائي وقفة تأملية، فإنَّنا نسمِّي هذا وصفاً.

إنَّ الوصف (علامة دالة داخل النسيج الروائي...لأنَّه من أهم ضوابط توجيه الشبكة الإشارية للنص)[2] ، يُظهر لنا هذا التعريف مدى فاعلية الوصف في البناء الروائي، وهو بذلك يتجاوز وجهة نظر "رولان بارت" له، إذ يرى أنّ القارئ يمكن له أن يتخلى عن صفحات الوصف دون أن ينقِص ذلك من قيمة الرواية[3]، أو التعريف الذي يعتبر الوصف (زخرف مجاني أو مستودع معرفة

---

[1] د. حميد الحمداني : بنية النص السّردي ، ص: 78 نقلا عن : (G.genette : Fugure 3 ;p: 56

[2] عبد اللطيف محفوظ : وظيفة الوصف في الرواية ، مختبر السّرديات ، الدار البيضاء ، منشورات سرود ، ط3، 2009، ص: 24.

[3] ينظر : المرجع نفسه ، ص: 25، نقلا عن : (RolandBarthes:le plaisir du texte :le seuil; 1973

موسوعية لا تفيد مباشرة في فهم الرواية)[1]. بذلك تصبح الوحدات الوصفية تنبض بأبعاد دلالية تساهم بشكل أو بآخر في تكوين الفكرة النهائية عن الرواية.

لا يخفى عن (الباحث المتمرس بالرواية وبتاريخ تطورها، أن يكتشف انطلاقاً من شكل وجود وتوظيف الوصف في رواية ما، الحقبة والمدرسة اللتين تنتمي إليهما تلك الرواية)[2] ، كالرواية الاجتماعية التي تُحاكي الواقع، حيث تُركز على جانب معين من جوانبه المختلفة محاوِلة إضاءته وتقديمه للقارئ كصورة حية يتعرف من خلالها على هذا العالم فيُدرك شخصياته ونفسياتهم وأمكنته وأزمنته وما يقع فيه من حوادث وغيرها...باختصار (القصد من وراء ذلك كله هو إعطاؤنا من المعلومات ما يكفي لجعلنا نلقي بأنفسنا في أعماق ذلك العالم الموصوف...حتى نفهم طبيعته بنفس الدقة التي نفهم بها عالمنا الخاص)[3]. فالرواية الاجتماعية عدسة تصويرية للمجتمع من خلال السارد حيث تهيمن الرؤية من الخلف.

بعض الروائيين يوظفون الوصف في الرواية بشكل مكثف فتبدو لنا أعمالهم كواقع يرتسِم في أذهاننا وكأنَّنا نعيشه لكن دون أن نشارك فيه، نشاهد ما تنقله لنا لغة الكتابة مخاطبين أنفسنا عمَّا يحدُث بين صفحات الكتابة.ويعد "ابن هدوقة" واحداً من الذين يميلون إلى توظيفه بشكل دقيق وفي محطات مختلفة، فيصف الأشياء والناس ونفسياتهم،فمثلاً في رواية "ريح الجنوب" يتردد الوصف في فصول الرواية بأكملها كما يميل إلى رمزية الوصف بحسب زاوية رؤية الشخصية الناظرة لما حولها من كائنات أو جماد، ويمكن أن نمثِل لذلك بهذا النموذج المأخوذ من الرواية (الأفق هنا محدب، لكن ليست كلّ الآفاق محدبة...يتعين علي أن أختار أفقي، أن أختار مهما كلفني الاختيار، هل غضبي هذا الصامت يفيد أمام غطرسة هؤلاء؟...) [4].

---

[1] برنار فاليط : النص الروائي – تقنيات ومناهج- ، ص: 39.

[2] المرجع السابق ، ص: 11.

[3] روجر .ب. هينكل : قراءة الرواية ، تر: صلاح رزق ، دار الآداب ، ط1، 1995، ص: 98.

[4] عبد الحميد بن هدوقة : رواية ريح الجنوب ، صص: 201 ، 202.

ما نلاحظه على هذا المقطع رمزية الأسلوب، حيث تصبح اللغة تشفيرية تحمِل دلالات تختلف باختلاف التأويل لها، لكن الدلالة الأصلية يدركها صاحب الكلام فقط وهو "نفيسة" لكن من خلال السياق الذي ورد فيه المقطع نتخيل الأفق يتمثل في مستقبل حياتها الذي تطمح لاختياره مهما كلفها الثمن، فمثل هذا الأسلوب يُوحي بالعمق [1].

مع تطور الفن الروائي ظهرت أشكالاً جديدة للوصف تتماهى مع السرد إلى حد بعيد بلغت به درجة التعقيد، ممَّا أثاراً جدلاً واسعاً بين الباحثين في السرديات عملياً من خلال اشتغاله النص الروائي وفي مقدمتهم "جيرار جنيت" الذي توصل بعد بحثه الدقيق إلى أنَّ القانون الذي خصية أو شيء ما. فبينت أنَّه يؤدّي وظيفة في العمل السردي لأنَّه يرتبط بالمعنى، فمثلاً يذهب "آلان روب غرييه " إلى اعتبار أنَّ الوصف من خصائص الرواية الجديدة، مبيناً وظيفته فيها بقوله (لقد كان الوصف يدّعي تمثيل واقع موجود مُسبقاً-وهو يشير هنا إلى الوصف في الروايات الواقعية-أمَّا الآن فلا يُحاول إلاَّ أن يؤكد وظيفته الخلاقة)[2]. ويكمن في نظرنا الوصف الخلاق في التصوير الجمالي الذي يسيطر على الحكي فيربط بين المعنى والوصف دون أن يكون سرداً.

لمـــَّا أصبح الوصف مرتبطاً بالمعنى فهو إذاً دال لغوي، يعمل على تحويل ما هو مرئي إلى لغة والمتحكِم في عملية التحويل هو السارد. على هذا الأساس يكشف الوصف عن خلفية معرفية، أو عن اتجاه فكري يُبلِّغه الروائي من خلال مؤلَفه، فالوصف لا يتِم بعشوائية، وإنَّما يعدُّ تعبيراً لغوياً انتقائياً قائماً على تراتبية وتوارد تدريجي للوحدات الوصفية الصغرى بانتظام مقصود لتشكيل الدلالة في النص الإبداعي .

[1] ينظر : د. محمد مصايف : الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام ، الدار العربية للكتاب ، الشركة الوطنية للن شر والتوزيع ، الجزائر ، دط، 1983، ص: 206.

[2] آلان روب غرييه :نحو رواية جديدة ، تر : مصطفى ابراهيم مصطفى ، دار المعارف ، مصر ، دط، دت، ص: 166.

يبلغ اشتغال الوصف ذروته في الرواية الاجتماعية لأنّها (تقدّم كمية كبيرة من التفاصيل الدقيقة حول طبيعة المكان)[1]، فمثلاً "عبد الحميد بن هدوقة" وهو يتدخل كذات متلفظة في النسيج الحكائي يبذل جهده في تصوير واقع الرواية بأمكنتها وأزمنتها وشخصياتها معتمداً في ذلك على الوصف، مثل المقطع الروائي التالي: (الحجرة ضيقة طولها ثلاثة أمتار وعرضها كذلك، بها كوة خارجية مطِلة على جزء من البستان، ارتفاعها سبعون سنتم وعرضها خمسون سنتم) [2].

إذا تتبعنا المسار السردي لهذه الرواية، نجد حضوراً مهيمناً للسارد من بداية الرواية إلى نهايتها، لأنَّه يحاول تبيين إيديولوجية معينة تتعلق بالمجتمع الريفي وتقاليده العائلية والاجتماعية وقد تتعدد زوايا النظر للموصوف لإثبات الموضوعية ومحاكاة الحقيقة ، فمثلاً شخصية "نفيسة" في رواية "ريح الجنوب" يظهر لنا من خلال وصف مختلف شخصيات القصة لها أنَّها "فتاة جميلة."

أصبح الوصف (الحامل الحقيقي لعمق إدراك الكاتب لعالمه الخاص وللعالم بصفة عامة، وضمنياً أصبح معياراً لقياس درجة سمك وعمق إدراك الشخصيات لعالمه سواء على المستوى المعرفي أو الإيديولوجي) [3]، وإذا كان الوصف يكشف عن إدراك الكاتب لعالمه، فهو بذلك يشارك السرد في حبك النسيج الروائي. إذ كثيراً ما تختلط علامات الوصف بأفعال الحركة الدّالة على سرد الأحداث، فتنشأ علاقة تضامنية بينهما تظهر في شكلين .

1-السرد الوصفي: حيث يبدو الوصف شبه منعدم، وتتمثل تلك العلاقة في وجود أفعال حركية ووصفية في آن واحد، وتخضع هذه العلاقة لنفس القوانين المتحكمة في إنتاج كل عملية وصفية، حيث يحمل الفعل الحدث موصوفاً، ولتوضيح ذلك نأخذ النموذج التالي من رواية "ريح الجنوب" (وسمعت قصصاً أخرى لا تحصى من هذا القبيل حتى أحسست بالغثيان وحاولت أن تبتعد عن سماع هذه القصص فتنام، ولكن الأرق كان قد بلغ بها حداً يستحيل معه النوم.فاتكأت وغطت

---

[1] محمد بوعزة : تحليل النص السّردي ، ص: 25.

[2] عبد الحميد بن هدوقة : رواية ريح الجنوب ، ص: 8.

[3] المرجع السابق ، ص: 13.

رأسها بالرغم من الحرّ وتظاهرت بالنوم لتنجو بالأقل من اتجاه الأنظار إليها...على أنّ النساء لم يغب عنهن حضورها فبمجرد أن رأوها "نامت" أخذت أحاديثهن تحوم حولها)[1].

يظهر لنا في هذا المقطع أنَّ الراوي يمزج بين السرد والوصف في ترجمة الإحساس الداخلي لشخصية نفيسة وسط أحاديث النساء حولها، حيث تغلب الأفعال الدالة على الحركة والمحملة بشحنات وصفية في الوقت ذاته.

2-الوصف السردي: حيث يكون الوصف تابعاً للسرد ومنتمياً له، بمعنى أنَّ السرد هو الذي يُوجِه الوصف، فيسبقه ممهِداً له ثم يفسح المجال للعملية الوصفية، لتقدِم لنا مادتها التي تشَارك بنسبة كبيرة في تقدم سيرورة السرد الروائي مثل المقطع التالي: (دار ابن القاضي معروفة لدى الخاص والعام ولكن رابح الراعي كان يعرفها معرفة أخرى...كان مثلاً يعرِف أنَّ عدد شجرات التين في الجهة الشمالية للدار ثلاث وشجرة لوز وأخرى من البطم، وفي الجهة الغربية خمس شجرات صفصاف وكرمة، وشجرة رمان، أمَّا في الجهة الشرقية، فلم يكن فيها شجر ما عدا شجرة لوز سودها ما تعاقب عليها من أزمان، كانت إذا أورقت الأشجار وأزهرت لم تجد هي ما تغطي به شقوقها وقشورها، أمَّا في الجهة الجنوبية فلم يعدّ الأشجار لأنَّ هناك البستان الذي يتصل ببقية بساتين القرية) [2].

إنّ معرفة رابح الراعي لدار ابن القاضي معرفة دقيقة ستمكنه من إنجاز الحدث بسرعة بالدخول إلى غرفة نفيسة، دون بذل جهد في التفكير في وضع خطة محكمة للوصول إلى غرفتها ممَّا يستغرق ذلك زمناً ربما في شكل مونولوج. فهذا الوصف الدقيق عجّل بالحدث ممَّا ساهم في تسريع إيقاع السرد.

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة : رواية ريح الجنوب ، ص: 189.

[2] المرجع نفسه، ص: 99.

تخضع العملية الوصفية لقانون الانتقاء الإجباري، إذ لا يمكن الإحاطة الكلية بأجزاء وصفات الموصوف، ولأنَّ الوصف يخضع للسرد بدرجات متفاوتة، يمكن تحديد ثلاثة مستويات للوصف هي: الوصف البسيط، الوصف المركب، الوصف الإنتشاري .

إنَّ الوصف بانتقاله من الواقع كمرجع مادي ملموس له مكانته الفيزيائية يعتمد على البصر في تحديده لصفات الموصوف إلى تعبير لغوي يخضع لقانون الكتابة الروائية كلغة إبداعية حيث يترجم المرئي إلى لغة، مصحوباً بأفكار ومشاعر الشخصية الواصفة، وهو ما يضفي جمالية خاصة على الموصوف مثل النموذج الوصفي التالي: (...ثم اتجهت إلى النافذة ففتحتها فوجدَت القمر أفرغ كلّ ما فيه من نور على الأرض، فإذا هي سكرى بالنور !)[1] . بمقارنة هذا المشهد الوصفي بالواقع، يتبيّن لنا أنَّ عبارة (القمر أفرغ كلّ ما فيه من نور) أي أنّ القمر أصبح "بدراً"، أمَّا أن تكون الأرض سكرى بالنور فلا تتحقق على أرض الواقع. ويعود مثلُ هذا الوصف إلى نفسية الشخصية التي تُعبر اعتماداً على أفكارها الذاتية.

كثيراً ما يوظف الوصف أثناء الكتابة الروائية الاستعارة والصور التجريدية القائمة على اللاشعور . فالوصف يقوم بإيراد سمة للموصوف تمنحه خاصية التميز والانفراد عن غيره ومثال الاستعارة النموذج التالي: (وكان البدر مضيئاً بكلّ أجزائه المقابلة للأرض، سيخر من العيون التي تحلم به وهي لا تدري ما فيه، والقرية غافية بين أحضان الجبال وسكانها نيام) [2]. فنلاحظ هنا أنَّ السارد في وصفه للقمر استعار صفة خاصة بالإنسان وهي "السخرية" نفس الشيء بالنسبة للقرية، حيث استعار صفة "العفو" وهي صفة إنسانية.

أمَّا توظيف الصورة في الوصف فهي تشكل (التقنية الكتابية الأكثر إيحاء لأنَّها...تحاكي الأشياء وفق منطق اللاشعور، وهي بذلك تخلق النفس الشعري داخل النسيج النثري)[3]. ونأخذ

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة : رواية ريح الجنوب ، ص: 104.

[2] المرجع نفسه، ص: 103.

[3] عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية ، ص: 15.

النموذج التالي كمثال على ذلك: (...وغاصت وراء الأنغام تستكنه ما توحي به من مكنونات الريف وأسرار جماله، وتخيلتها صارت أجنحة خفاقة وهي فوقها، أجنحة تعلو بها، تعلو بها أبداً إلى أجواء كلها صفاء وإشراق، وكلها طهر وسحر، وتمثلت نفسها قد وصلت بعد تحليقها إلى ربوة عالية وراء السدم، واستقرت عليها، وإذا بها تجد نفسها جالسة إلى جانب عازف الناي !) [1].يتبيّن لنا من خلال هذا المقطع كيف يتسرب المعنى النفسي الباطني ليعبِر عن تصورات الذات وتأملاتها القائمة على الخيال الإبداعي.

يتضِّح لنا من خلال ما سبق أنَّ كلاً من الصورة والاستعارة يعتبران شكلاً من أشكال تجليات الوصف في الخطاب الروائي.

3- وظائف الوصف:

إنَّ للوصف فعالية في تكوين الخطاب الروائي، تتجاوز كونه مجرد وحدات وصفية تتعلق بموصوف ما، بل له ارتباط وثيق بالنسيج السردي، حيث تتحدد وظائف الوصف –بشكل عام– في وظيفتين أساسيتين [2]:

1–الوظيفة الجمالية: يكون الوصف خالصاً لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي، حيث يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية.

2–الوظيفة التوضيحية التفسيرية: أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي.

---

[1] رواية ريح الجنوب ، ص: 14.

[2] ينظر : حميد الحمداني : مرجع سابق ، ص: 79.

يذهب "محمد بوعزة" إلى التمييز بين الوظيفة الجمالية والوظيفة السردية التي يحصرها في تعطيل السرد، لكننا نرى أنَّ الوظيفة الجمالية تتضمن الوظيفة السردية، لأنَّها تتعلق بالوصف الخالص فهي بالضرورة تُعطِل السرد.

كما ذكر "جان ريكاردو" [1] أشكالاً أربعة للوصف، يُصنِّفها "حميد لحمداني" ضمن الوظيفتين السابقتين، بينما نرى أنَّ أشكال الوصف التي ذكرها "جان ريكاردو" ترتبط كلَّها بالمعنى بدرجات متفاوتة وفق ما يلي:

- المعنى قبل الوصف.
- الوصف قبل المعنى.
- الوصف دالاً على المعنى.
- الوصف هو المعنى (الوصف الخلاق).

من خلال تصنيفات "جان ريكاردو" للوصف يظهر لنا أنَّ الوصف لا يمكن الاستغناء عنه بأيِّ شكل من الأشكال في بناء النسيج السردي، لمكانته السردية في سياق الحكي، إذ له دور أساسي في إنتاج المعنى وفهم القصة.

3-فاعلية الوصف في تشكيل المكان الروائي:

يرى "حميد لحميداني" أنَّ (الوصف هو أداة تشكل صورة المكان) [2]، إذ يكشف لنا عن معمارية المكان الروائي وجماليته، حيث لا يمكّننا التعرف على تفاصيل المكان لولا الوصف ويذهب أحد النقاد [3] إلى تشبيه الوصف بسيتوبلازم الخلية وهذا يدلُ على أنَّ كلّ مكونات العالم الروائي

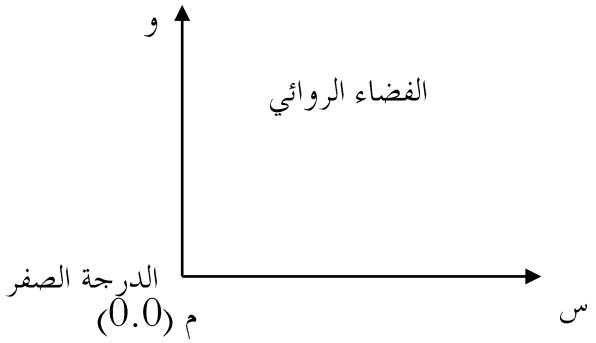
---

[1] ينظر : جان ريكاردو : قضايا الرواية الحديثة ، تر : صياح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1977، ص: 16 .6

[2] حميد الحمداني : مرجع سابق ، ص: 81.

[3] ينظر : المرجع نفسه ، ص: 81.

تحيا وتظهر للوجود من خلاله، لأنَّ الوصف يُرافق السرد، ويمكن تمثيل علاقة الوصف بالسرد لتشكيل الفضاء الروائي في المخطط التالي:



حيث:م= تمثل بداية الحكي أي الدرجة الصفر وإحداثياتها (0.0) لأنَّها نقطة الانطلاق.

س=محور السرد وفيه تتحدد الأحداث المتعلقة بزمن ومكان معين وشخصية منجزة للحدث.

و=محور الوصف حيث يَتحِد مع السرد في تكوين فضاء الرواية.

2-1-فاعلية الوصف في اشتغال الزمن الروائي :

يتفق أغلبية الباحثين على أنَّ الوصف يشكل توقفاً في الزمن السردي، فلا تتدفق الأحداث ويظهر زمن الشيء الموصوف الذي يُوافق زمن القراءة، لكنّه زمن نسبي ويختلف من قارئ لآخر بحسب سرعة القراءة.

غير أنَّ وظائف الوصف الدالة على فعاليته في تنامي سردية الخطاب تؤكد أنَّ الوصف أصبح (ذا علاقات مختلفة مع الزمن باختلاف الوظائف التي ينجزها)[1] فإنَّه قد يساهم في تسريع السرد إذ ا كان دالاً على الحدث، ومثل ذلك "الوصف الخلاق ".

[1]عبد اللطيف محفوظ : وظيفة الوصف في الرواية ، ص: 70.

المحاضرة الثامنة:

المسرحيـــــة

يعتبر " فن المسرح" من أوائل الفنون التّي ظهرت، ولذلك أطلق عليه لقب " أبو الفنون"، وارتبطت بداية هذا الفن بأيام الإغريق والرومان، كما اتصّل بالطقوس الدّينية على مرّ العصور ومختلف الحضارات.

1-ماهية المسرح :

المسرح فن أدبي جميل له أغراضه التواصلية ، فهو (لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمه ونوازعه وإرادات أفراده بوصفهم ذوات خاصّة أو لكلّ منها خصوصيتها المتفاعلة فكرا ومشاعرا وقيما مع غيرها في حيّز زماني ومكاني ، وفي حالة من التغير والنموّ ، تعبيرا حاضرا في الرسالة والتلقي في الإرسال وفي الإستقبال عن طريق نص مترجم أو مقتبس أو مؤلف ومجسّد تجسيدا مترجما بالصورة الصوتية وبالصورة الحركية البشرية بمساعدة وسائل آلية وتقنية أو مجسدا تجسيدا مفسرا بالصورتين السابقتين بقصد إضافة رؤية المبدع الثاني" المخرج" إلى الابداع الأول " النص" ، تلك التّي سوف يعقبها ابداع ثالث " للممثل" بمساعدة ابداع المصممين ، وتقنيات الحرفيين) [1] ، فهو يتمتّع ببناء فنّي خاص قائم على الصّوت والصورة .

وللمسرح صبغة جماهيرية شعبوية تضمّ مختلف الفئات ، ويتحقّق نجاحه بمدى ارتفاع معدّلات التجاوب والتفاعل معه . لذا يفترض الأمر الحذر في اختيار المواضيع التّي تشكّل هاجسا يعايشه

[1] د/ أبو الحسن عبد الحميد سلام : حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الاسكندرية للكتاب ،ط2، 1993، ص: 21

الشعب ، وهذا لأنّ المسرح (نشاط ابداعي فكري حرفي جماعي من جهة إرساله . وهو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري متلق له)[1]

2- نشأة المسرحية وتاريخها :

يذهب أغلب الباحثين إلى التأريخ لفن المسرح عند الغرب ، حيث كانت البدايات التأسيسية له ، ثمّ انتقل إلى العرب نتيجة التيار الحداثي ، فأخذ طابعا خاصّا يستمّد موضوعاته من الثقافة العربية ومن الموروث الشعبي .

1-في الأدب الغربي :

أقدم المسرحيات التي عرفها الأدب الغربي هي المسرحيات الإغريقية ، فقد آمن الإغريق بآلهة متعدّدة ، لأنّهم توّهموا أنّ ثمّة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية المتنوعة .

وكان من آلهتهم التّي قدّسوها " ديونيسوس " أو " باخوس " إله النّماء والخصب وبخاصّة العنب والخمر .وقد اعتادوا أن يقيموا له حفلين أحدهما في أوائل الشتاء ، بعد جني العنب وعصر الخمور ، ويغلب عليه المرح ، وتنشد فيه الأناشيد ، وتعقد حلقات الرّقص . وهذا النّوع نشأ منه الملهاة (الكوميديا) . والحفل الثاني في أوائل الربيع حيث تكون الكروم قد جفّت ، وهو حفل حزين ومنه نشأت المأساة (التراجيديا) .

ويعتبر اليونان أوّل من اهتّم بالمسرح ووضع له نظاما خاصّا ، وعنهم أخذ العالم هذا الفن ، ومن أشهر الشعراء المسرحيين عند اليونان سوفوكليس (495- 416ق.م)

وقد ابتدأ المسرح عند اليونان من أصل ديني ، وكذلك الأمرلدى الإنجليز ، حيث مثّلوا قصص التوراة ، وكان يسمّى ذلك في تاريخ الأدب بتمثيل المعجزات . ثمّ انتقل التمثيل من الكنيسة وانتشر في المدن والقرى .

---

[1] د/ أبو الحسن عبد الحميد سلام ، المرجع السابق، ص: 21

والمسرح الإنجليزي مدين للمسرحية الإغريقية بالشيء الكثير ، وإن لم يتصّل بالأدب اليوناني اتّصالا مباشرا وإنّما عن طريق المسرح اللاتيني ، وعن طريق الفيلسوف الروماني سينكا [1]. وفي فرنسا ، حذا الأدباء حذو الرومان والإغريق في فن المسرحية ، وكان تأثّرهم كبيرا بكتاب الشعر لأرسطو [2].

2- في الأدب العربي:

أشار هيرودوت المؤرخ الإغريقي إلى قيام كهنة مصر الفرعونية بطقوس دينية في شبه عرض تمثيلي يستمّد قصصه من بحث إيزيس عن أوزيريس ، لكنّه لم يذكر دليلا ،ومع تقدّم الاكتشافات بيّن كورت عام 1928 ، أنّ ثمّة نصوصا تمثيلية قديمة بعضها يقع في أربعين مشهدا ، كانت تمثّل إلى زمن هيرودوت أي إلى القرن الخامس ق.م ، وذكر هيرودوت أنّ الإغريق أخذوا فن المسرحية عن الفراعنة . لكن المسرحية الحديثة كما عرفتها أوروبا لم تدخل مصر إلا بعد عصر النهضة ، وبعد اتّصالها بالأدب الغربي . ولم تبدأ العناية بالمسرح إلاّ في عصر اسماعيل ، حيث تطوّر الفن المسرحي في مصر متأثّرا بالمسرح الإيطالي .

أمّا عن نشأة المسرح في عالمنا العربي الحديث، فهي تعود إلى أوّل فرقة تمثيلية وفدت إلى مصر، وهي تلك التّي أسّسها مارون النقاش رائد هذا الفن في البلاد العربية . ويجدر بنا أن نشير إلى أنّ فن المسرح لم ينشأ في عالمنا العربي الحديث نتيجة لتطوير أيّ فن قديم في بلادنا أو فن شعبي كخيال الظّل والقراقوز[3].

برزت الحاجة ملّحة إلى ضرورة التأسيس لمسرح له دوره في السّاحة العربية ، دون الإستسلام للشكل الأوروبي للمسرح .

---

[1] ينظر : عمر الدّسوقي : المسرحية : نشأتها وتاريخها وأصولها ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط1، 1954 ، ص:6-8)

[2] ينظر : المرجع نفسه ،ص: 10.

[3] ينظر : د. محمد مندور : المسرح النثري ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، دط، دت، ص: 4.

وقد أنكر نقاد وأدباء من الجيل السّابق على الشعب العربي كلّ تراث مسرحي بأيّ شكل كان . واستمدّوا مفهومهم عن المسرح الأوروبي ، فأخفقوا في الوصول إلى ما يمكن أن نسمّيه مسرحا عربيا .

وبعد الصّحوة القومية التّي سادت الحياة الثقافية العربية منذ النّصف الثاني من القرن العشرين ، ظهرت موجة تدعو إلى الحاجة إلى الخروج بشكل مسرحي عربي يرتكزعلى الموروث الشعبي ، حيث برز في هذا الإطار عدد من المواقف لخصّها " فهمي جدعان" في ثلاثة مواقف رئيسية [1]

1 _ إحياء التراث

2_ استلهام التراث

3_ إعادة قراءة التراث

والعودة إلى التراث تأصيل للثقافة العربية ، ذلك أنّ (توظيف المبدع المسرحي للتراث يعني توظيفه معطياته بطريقة فنيّة إيحائية ورمزية ، هدفها خدمة الحاضر والمستقبل ، فالعودة إلى التراث ينبغي أن تكون طريقا لتنميته والامتداد به نحو المستقبل بقيم متطوّرة بعيدة عن السّطحية والابتذال) [2]، حيث يصبح دوره تعزيز وترسيخ القيم الأخلاقية والاجتماعية للمجتمع العربي ، بالإضافة إلى التوعية والنصح والإرشاد .

من هنا جاءت بعض الدّعوات إلى تأصيل المسرح العربي أو تأسيسه من منطلقات مغايرة كمحاولات سعد الله ونوس وقاسم محمد وعزّ الدّين المدني وعبد الكريم برشيد والطّيب الصدّيقي وروجيه عسّاف وغيرهم [3].

---

[1] ينظر : د/ يحي سليم البشتاوي : المسرح العربي بين رؤية المؤلف وعمل المخرج ، الأكاديميون للنشر والتوزيع ، ط1، 2014، ص : 16.

[2] المرجع نفسه ، ص: 20.

[3] ينظر : المرجع السابق ، ص: 22.

ومنذ منتصف القرن التاسع عشر الميلادي بدأ استلهام التراث وتوظيفه في المسرح العربي في مصر ، ومن التجارب الإبداعية الأولى لتأصيل المسرح العربي تبرز مسرحية " أبو الحسن المغفل "، التّي كتبها مارون النّقاش عام 1850 بوصفها أوّل مسرحية عربية اتّخذت شكلا ومضمونا ، إذ استمدّ المؤلّف مادّتها الأدبية من حكايات ألف ليلة وليلة .

3- المسرح العربي والتاريخ :

ذهب " ملتون ماركس" إلى أنّ المسرحية التّي تتخّذ من التاريخ مصدرا لها هي (محاولة جدّية لإعادة بناء حياة إحدى الشخصيات التاريخية ، أو أحد العهود التاريخية ، أو قسم منها ، وإبرازها في شكل مسرحي ، وكاتب التمثيليات التاريخية ينتقي كلّ شخصياته أو معظمها من بين صفحات التاريخ ، ويضيف إليها أخرى من مخيّلته ليحسّن قصّته أو يقوّي أثرها) [1]هناك شكلان للمسرحية المرتبطة بالتاريخ ، الأول يتمثّل في ارتباط الكاتب بالتاريخ أي التجربة التاريخية زمانا ومكانا ، والثاني يمزج فيه الكاتب مزجا واضحا ومتعمّدا بين التّاريخ والواقع ، فيتداخلان على نحو يصنع منهما بنية موّحدّة [2]. وقد تفوّق وليم شكسبير في المسرحيات التّاريخية ، كما أخذت حملة صلاح الدّين الأيوبي لتحرير بيت المقدس مساحة واسعة في الأدب العربي نظرا لما أحدثته من حالة تحوّل في التّاريخ ، وقد استلهم أحداثها الأديب المسرحي لتشكّل مصدرا هامّا من مصادر المسرحية التّاريخية العربية .

[1] د/ يحي سليم البشتاوي : مرجع سابق ، ص: 84.

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص: 87.

وتعدّ مسرحية السلطان صلاح الدّين ومملكة أورشليم 1914 لفرح أنطون إحدى المسرحيات التّي ناقشت هذه الحملة منطلقا عند كتابتها من طبيعة العلاقة بين الشّرق والغرب نتيجة لما أحدثته الحروب الصّليبية [1].

2-نشأة المسرح المغاربي :

ارتبط تاريخ المسرح المغاربي بمرحلة الاستعمار ، فقد ظهرت المسرحيات المغاربية الأولى بعد خضوع أقطار المنطقة للاستعمار الفرنسي والايطالي والاسباني.

كانت المسارح فضاءات خاصّة بالمعمّرين وأصدقائهم وكان الكتاب معمّرون ، وكانت المواضيع والمواقف وكلّ تفاصيل تلك التجربة امتدادا للنّشاط المسرحي في المجتمعات الأصلية للمعمرين .لذلك كان المسرح إلى جانب السّينما من رموز الاستعمار .ثمّ جاءت مرحلة تغيّر فيها موقف الأهالي والقيادات السياسية الناشئة تجاه تلك الرموز لتتحوّل على أيديهم إلى أدوات تستعمل لمقاومة الاستعمار.

بالإضافة إلى أنّ زيارة بعض الفرق المسرحية العربية خاصّة الفرق المصرية لبلدان المغرب العربي جعلتها تستفيد وتنقل هذا الفن الوليد، فقد قامت فرقة " جورج الأبيض" بجولة عام 1921 وعمّت كلّ الشمال الإفريقي بداية من ليبيا وصولا إلى المغرب ، وفي تونس عرضت العديد من المسرحيات المصرية بفضل تشكّل الجوق المصري التونسي عام 1909، و" جماعة الآداب العربية " سنة 1911 ، و" جماعة الشهامة العربية " سنة 1912.

كان اتّصال الجزائر بالحضارة الأوروبية من خلال الاستعمار الفرنسي قد جاء مبكرا ، فإنّ المسرح في هذه البلاد لم يظهر للوجود إلاّ بعد الحرب العالمية الأولى مباشرة ، أي بعد مضيّ قرن من الزمن على الاحتلال.

---

[1] ينظر : المرجع السابق ، ص: 92.

حيث لم يعرف الجزائريون المسرح بالمفهوم الحديث إلاّ في مطلع القرن العشرين ، إلاّ أنّ تراثهم لم يخل من الفنون القصصية والتمثيلية الشعبية التي أفرزتها ظروف تاريخية معيّنة كالرواية الشعبية ، والحلقة ، والمدّاح والأراجوز .شكّل هذا الموروث الشعبي على بساطته جزءا هامّا من مكوّنات الشعب الثقافية والفكرية وتجسّد ذلك في النتاج المسرحي الشعبي الشعبي الذّي انطلق في سنة 1926 على يد كلّ من علالو ورشيد القسنطيني وباش طارزي ، فضلا على أنّهم كانوا يخاطبون الجمهور بلغته العامية نظرا لمستواه في الثقافة المسرحية لكنّه أبدى تجاوبا معها لأنّها مثّلت الواقع الاجتماعي[1] .

حمل المسرح الجزائري منذ الوهلة الأولى على كاهله مهمّة الدّفاع عن قضايا المجتمع الجزائري المختلفة ، ومن أهمّها قضية التحرر من المستعمر الفرنسي.وبعد الاستقلال رأت السلطات الرسمية أنّ المسرح وظيفته تتمحور حول الوظيفة التربوية (البيداغوجية) والسياسية (الإيديولوجية) ، فكان هدف مسرح الهواة الأساسي شرح مهمّات التثقيف الوطني[2].

وفي تونس كانت أولى النصوص لمحمد الجعايبي تحت عنوان " عبد الحميد بيت جدران يلدز"، ونص الانتقام للشيخ محمد منّاشو ، حيث اتّخذت هذه النصوص ميزة الاقتباس من القفافة الغربية، كما نجد هذا التصوّر أيضا عند الكاتب المغربي " عبد الكريم برشيد"الذّي كان يلجأ في بعض الأحيان إلى استلهام التراث الغربي كما هو الشّأن في مسرحيته " فاوست والأميرة الصّلعاء".

إنّ تأثر المغاربة بالتجارب المسرحية العربية والغربية هو بمثابة إرهاصات أولى للظاهرة المسرحية في البلدان المغاربية ، ممّا أدّى إلى ظهور تجارب مسرحية هامّة انحصر معظمها فيما يسمّى بمسرح الهواة.

---

[1] ينظر : العيد ميرات : الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري – دراسة في الأشكال التراثية- ، مجلة إنسانيات ، ص: 10.

[2] – ينظر : د.باحفيظ سنوسية : المسرح الجزائري والجمهور المتلقي ، مجلة فضاءات المسرح ، ع:5 ماي 2015، ص:151-161.

3-طبيعة السّرد في المسرح :

يوظّف السّرد كأداة أساسية في البناء المسرحي ، وقد عرف التأليف المسرحي الجزائري السّرد بأشكاله الاعتيادية إضافة إلى الشروحات والملاحظات التّي يدوّنها مؤلفونا في بداية الفصول والمشاهد ، ووصف الزمن والمكان ، وكشف طبائع الشخصيات وخصوصياتها كما هو معروف في الدراما التقليدية والعالمية .

ظهر السّارد على الخصوص في المسرح الملحمي في بعض الأشكال المسرحية بعدما كان مقصيا في المسرح الدرامي ، ويقابله " القوال" أو " المدّاح " في المسرح الجزائري في محاكاته للفولكلور والتراث الشعبي.

والسارد شخصية تعمل على إخبار الجمهور بسرد وشرح الأحداث بصفة مباشرة ، ويتولى قص الحكاية ويعمل على شدّ انتباه المستمعين وإحلال الفرجة ، كما يفسّر إحساس الشخصية وما يمكن أن تقوله ، وما لم تستطع التعبير عنه وذلك في الابداعات الجماعية والأعمال المسرحية العربية المنطلقة من الروايات.

تتجلّى خصوصية السّرد في المسرح في كون الموضوع قابلا لأن يترجم إلى شيء بصري على الخشبة ، باعتراف " توفيق الحكيم" بصعوبة تمثيل مسرحيات مثل " أهل الكهف" و" شهرزاد" ، لأنّ الفكر هنا هو الفكر المجازي أو الأسطوري بأشخاصه المعنوية التي لا تلمس ولا تصادف في الحياة الواقعية.

يعتبر الحوار العنصر الأساسي الذّي يميّز المسرح عن بقية الأجناس التّي تقوم أساسا على السّرد مثل الملحمة والرواية ، لكن هذا لاينفي وجود السرد ذي الوظيفة الابلاغية ضمن القالب الحواري.

يهتمّ السّارد بمسؤولية الفرجة لأنّه يتولى تنظيم مواد الحكاية ، ويتكفّل بإيجاد الحلول الناجعة لمشاكلها، كما يزوّد المتلقي بالمعلومات والأحداث الضرورية المختلفة . كما لم يكن توظيف

السّرد في المسرح محبّذا ، واللّجوء إليه كان ضرورة درامية في المسرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي الفرنسي لا مفرّمنها. لما تتطلبه قواعد الكتابة المسرحية الصّارمة من تكثيف لزمن الحدث التزام بوحدة المكان.

إنّ السّارد في المسرح عنصر اصطناعي ، أي أنّه لا يتدخّل في نص العمل باستثناء المقدمة أو في الارشادات المسرحية عندما تقال أو تعرض ، أمّا الحالة الأكثر انتشارا هي حالة الشخص السّارد الذّي يحكي مالم يتمكن عرضه مباشرة على المسرح. وعلى العموم لايوظّف السّرد في المسرح جزافا ،وإنّما لتأدية وظائف بحسب طبيعة العمل.

المحاضرة التاسعة:

النص السّردي والأجناس الأدبية

ركّزت الأبحاث الشكلانية في روسيا في دراسة الأعمال الأدبية على الجانب الشكلي والتركيب البنائي الداخلي، لأنّهم أرادوا أ، يجعلوا النقد الأدبي بعيدا عن ميدان العلوم الإنسانية الأخرى التّي كانت تحتكر البحث فيه ، وخاصّة علم الاجتماع وعلم النفس.

كان هدفهم أن يبحثوا في الخصائص التّي تجعل من الأدب أدبا بالفعل، ولخّصوا هذه الخصائص في مصطلح واحد سمّوه " الأدبية". دفعهم التركيز على الأدبية إلى الدّراسة المحايثة للنصوص الإبداعية دون النظر إلى علاقتها مع ماهو خارجي عنها كحياة الأديب والواقع الاجتماعي والاقتصادي . وليس معنى هذا أنّ الشكلانيين كانوا يعتبرون البحث في هذه الجوانب الخارجة عن الأدب لاصلة له البتة بالأدب ، ولكنّهم فقط اعتبروا البحث في هذا الميدان بعيدا عن اختصاصهم كنقاد للأدب.

إنّ علاقة الأدب بصاحبه من اختصاص علماء النفس، وعلاقة الأدب بالمجتمع من اختصاص علماء الاجتماع ، وعلى العموم كان هدفهم خلق استقلالية كبيرة للنقد الأدبي في العلوم الانسانية الأخرى.

وقد استفاد البنائيون المعاصرون كثيرا من أبحاث الشكلانيين مستعينين بالمبادئ اللّسانية السوسورية.

والحقّ أنّ نتائج الأبحاث التّي تمّت في هذا الإطار الشكلاني والبنائي، تعتبر عطاءا شديد الأهمية في مجال فهم بنية النص الأدبي ، وإدراك طبيعة تركيبه الدّاخلي.

1-ماهية النص السّردي:

للنّص تعاريف عديدة تعكس توجهات معرفية ونظرية ومنهاجية مختلفة . وقد تطور مفهوم النص من القديم الذّي يرى أنّ كلّ (نص له بداية ونهاية وله وحدة كلية ومضمون يمكن قراءته داخل النص، له عنوان ومؤلف وهوامش، وله أيضا قيمة مرجعية حتّى إن لم يكن محاكاة للواقع الخارجي، كلّ هذه تمثّل حدود النص والكلمة المستخدمة هنا لا تترك مجالا للشك في دلالته الجغرافية)

أمّا من بين المفاهيم الجديدة فنذكر ماقدّمته " جوليا كريستيفا" ، حيث ترى أنّ (النص ليس نظاما لغويا مغلقا كما ترى البنيوية الشكلية وإنّما هو عدسة مقعرة لمعان ودلالا ت معقدة ومتغايرة في إطار أنظمة ثقافية، واجتماعية وسياسية سائدة ، ومن هنا فإنّ النّص ، أي نص هو غير مكتمل ، وعملية استكماله تتّم بواسطة قراءته . والقراءة ليست واحدة ، وإنّما هي قراءات متعدّدة تختللف حسب القراء ، حسب تناصه، ومن هنا يمكن القول إنّ النص هو متغيّر باستمرار ومتحوّل ، وإنّ دراسته ينبغي أن تهتم بـــ (تقاطعات النص) ، حين تعتبره جزءا من كلّ أ, مفردا بصيغة الجمع ، وأنّ له ماضيا وحاضرا ومستقبلا)

من هنا نرى أنّ النص مغلق في بنيته الشكلية ومفتوح دلاليا ، وهذا باختلاف القراء ومرجعياتهم النّقدية في استنطاقه.

2-النص السردي :

نرى أنّ النص السّردي هو كلّ ماتضمّن قصّة لها أحداثها وزمانها ومكانها وشخصياتها. فجاء سردها بأسلوب فنّي وفق الرؤية الفنيّة للسارد مشكّلا علاقات وشيجة بين بنياتها السردية تكشف عن جماليات ينفرد بها كلّ نص .

لم يكن للعرب قصص فنّي وافر لأنّ توجههم كان منصبا على الشعر والخطابة ... ولم يهتموا كثيرا بآداب اليونان لأنّه أدب وثني يقوم على الأساطير وتعدّد الآلهة.

في العصر الحديث أقبل الأدباء على التراث يقلّدونه وينهلون منه بعد فترة من الركود .فظهر فيما يتعلّق بالقصص مقامات وحكايات تشبه ماكان في عصر الازدهار العباسي مثل مقامات عيسى بن هشام ..

وفي الطور الثاني أخذ بعض المثقفين يترجمون من القصص الغربي ترجمة يشوب بعضها كثير من التحريف أحيانا وإلباس القصة لبوسا عربيا . ومثال هذا الطور قصة " مغامرات تليماك" التي ترجمها الطهطاوي بعنوان " وقائع الأفلاك في حوادث تليماك "، وقصة " بول وفرجيني" التي ترجمها محمد عثمان جلال بعنوان " الأماني والمنة" وترجمها مصطفى المنفلوطي بعنوان " الفضيلة".

ثمّ أخذت تظهر قصص مترجمة أكثر دقة في النقل ، وقصص أخرى مؤلفة على نهج غربي ... وقد كان للمجلات دور بارز في دفع القصة نحو التأصيل وتعريف النّاس بأهمية هذا الفن منذ الربع الأخير من القرن الماضي حتّى الحرب العالمية الأولى.

كثيرا ماتختلط المفاهيم في فروع هذا الفن القصصي في مطلع هذا القرن ، فقد ترد القصة والرواية والمسرحية بمعنى واحد. لكنّها تشترك جميعها في عناصر متشابهة وتعريف عام (إذ إنّها إعادة تصوير الحياة كما يراها الأديب بأحداث وأفعال تصدر عن شخصيات أ, تقع لهم في مكان وزمان مرسومين ، ولكنّها مع هذا القدر الكبير المشترك ، تختلف في التركيز والأسلوب والزمن المخصص للأحداث ...فتنقسم إلى :

1-الأقصوصة أو القصة القصيرة جدا : وتكون في صفحة أو أكثر قليلا.

2-القصة القصيرة : يتراوح طولها تقريبا مابين ثلاث صفحات وعشرين ، أ, تستغرق قراءتها مابين ربع ساعة إلى ساعة.

3-الرواية القصيرة : وهي أكبر من القصة القصيرة وأصغر من الرواية.

4- الرواية : وهي القصة الطويلة التّي تملأ كتابا أو أكثر .

5- الحكاية : ترد في مقامين مختلفين :

الحكاية كعنصر مستقل من القصة وهي فن يرتكز على السّرد المباشر المعتمد على التشويق والإثارة عن طريق الخوارق والمغامرات والشخصيات فيها غير نامية أو واضحة، مثل : حكايات ألف ليلة وليلة ، وقد ترد الحكاية كجزء من القصة لتدلّ على التسلسل الحدثي .

6- المسرحية : هي القصة التي تعتمد على الحوار بين الشخصيات دون تدخل الكاتب أو الراوي.

3-الأجناس الأدبية:

حاولت العديد من الدّراسات تصنيف الأدب وتحديد الخصائص المميّزة له ، حيث لايزال الحديث عن مسألة الأجناس والأنواع أمر شائك لايمكن الفصل فيه بصورة مطلقة .

3-1- ماهية الجنس :

يقول جميل الحمداوي (الأجناس الأدبية مقولات مجرّدة نظرية وسيطة تربط النّص بالأدب من جهة ، وتصله بالمتلقي من جهة أخرى . كما أنّ هذه المقولات هي التّي تسعفنا في فهم الأعمال الأدبية وتأويلها وتقويمها ، وتساعدنا على تصنيف النّصوص وتجنيسها وتنميطها . وهي التّي تخلق أفق انتظار القارئ أثناء التعامل مع النصوص والأعمال الفنيّة . وبهذا تتحوّل هذه المقولات المجرّدة إلى بنيات ثابتة متعالية وأشكال تصنيفية جاهزة)[1] .

[1] جميل الحمداوي : من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي : http//www.diwanaalarab.com/spip.php?article3110 السبت 31 /12/ 2011.

3-2- إشكالية الجنس الأدبي:

وقف مختلف الباحثين أمام إشكالية الجنس الأدبي موقفا متباينا بين مؤيّد ورافض ، وهذا عند الغرب والعرب على حدّ سواء ، فالإيطالي " بندتو كروتشه" يدعو إلى موت الأجناس الأدبية ، حيث يقول (لاتقولوا هذه ملحمة ، وهذه غنائية أو هذه دراما ، تلك تقسيمات مدرسية لشيء لايمكن تقسيمه . إنّ الفن هو الغنائية أبدا ، وقولوا إن شئتم هو ملحمة العاطفة ودراماها)[1]، وكذلك رولان بارت الذّي يلغي الحدود الموجودة بين الأجناس الأدبية ، بالإضافة إلى الفرنسي موريس بلانشو الذّي نادى بحريّة الأديب في المزج بين الأجناس الأدبية . في حين أنّ هناك من دافع عنها مثل : جيرار جينيت ، ميخائيل باختين ، تودوروف .

أمّا عند العرب فلم تنل حظا من التناول إلاّ في مرحلة الثمانينات من القرن العشرين ، كما يذهب إلى ذلك "عبد العزيز شبيل " الذّي لاينفي جهود السّابقين في السّيتينيات من القرن نفسه ، والبعض يسمّيها بالأنواع الأدبية مثل : شكري عزيز الماضي ، رشيد يحياوي ،عبد الفتاح كيليطو .

أمّا من استخدم الأجناس الأدبية ، فنجد منهم :محمد غنيمي هلال، خلدون الشّمعة ، محمد الهادي الطرابلسي ، عبد السّلام المسدّي ، عبد العزيز شبيل .

وقد وردت لفظة الجنس في مؤلّفات الفلاسفة والبلاغيين والنّقاد العرب ، للدّلالة على القسمين الكبيرين الّذين يتكوّن منهما الأدب العربي ، وهما : الشعر والنثر.

وقد حصر سعيد يقطين الأجناس في ثلاثة هي : حديث - شعر - خبر. فكلام العرب في رأيه يوجد في صيغتان هما : القول والإخبار .

---

[1] رشيد يحياوي : الشعرية العربية ، الأنواع والأغراض ، ص: 26

يقول سعيد يقطين (هذه الأجناس الثلاثة تستوعب كلّ كلام العرب ، وتبعا لذلك تغدو متعالية على الزمان والمكان) [1]

وبعد حديثه عن الأجناس يتحدّث عن الأنواع ويقسّمها إلى أنواع ثابتة وأخرى متحوّلة وأخرى متغيّرة ، ثمّ يستخدم مصطلحا آخر هو الأنماط .

تعدّ مسألة الأجناس من إحدى أقدم مشاكل الشعرية ، و (الجنس مقولة تمكّن من ضمّ عدد من النصوص بعضا إلى بعض بناءا على معايير مختلفة) [2] ، ويقول البعض (يكون الشيئان من جنس واحد إذا كانا مشتركين في بضع سمات مهمّة)

نظرية الأجناس الأدبية متجذّرة في النقد الغربي بهذه التسمية ، ويمثّل كتاب أرسطو " فن الشعر " السلطة العليا ، حيث اعتمد في تصنيف الأجناس الأدبية على ماميّزه أفلاطون . وقد عهد أرسطو إلى تمييز أمرين جوهريين[3] :

- الأنواع كلّها التّي تدرسها الشّعريات صادرة عن محاكاة .

- تمييز الأنواع بعضها من بعض شأنه أن يقوم على أشكال تلك المحاكاة .

وتتحدد الأجناس عند أرسطو في ثلاثة أشكال هي :

1_ الملحمة : هي قصّة بطولية تحكي شعرا ، تحتوي على أفعال عجيبة ، أي على حوادث خارقة للعادة ، وهي قصة شعرية ، موضوعها وقائع الأبطال الوطنيين العجيبة التّي تضمن لهم موقع الخلود بين بني وطنهم .

---

[1] سعيد يقطين : الكلام والخبر – مقدّمة للسّرد العربي – ، ص: 94.

[2] إيف ستالوني : الأجناس الأدبية ، تر: محمد الزكراوي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط1 ، 2014، ص: 25.

[3] ينظر : المرجع نفسه ، ص : 28.

2_1المأساة (التراجيديا): يعرّفها أرسطو بأنّها محاكاة فعل نبيل تام ، اهت طول معلوم تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء ، تثير الرحمة والخوف ، وتؤدّي إلى التطهير من الانفعالات ، وللمأساة ثلاثة أجزاء تتعلّق بفن التمثيل والممثلين ، وهي [1]:

1_ المنظر المسرحي 2_ الموسيقا والإنشاد 3_ الإلقاء والمقولة ، وهذه الأجزاء خارجية أمّا الأجزاء الجوهرية ، فهي :

الحكاية و الخرافة ، الخلق ، الفكر .

فالمأساة محاكاة فعل يتصّف بالجدّية ويتصّف بالكمال في ذاته .

2-2- الملهاة (الكوميديا): أقلّ شأنا من المأساة يعرّفها أرسطو بأنّها محاكاة الأراذل من النّاس في الجانب الهزلي الذّي هو قسم من القبيح .

3- الشعر الغنائي:

يرتبط الشعر الغنائي بالانفعالية (الإحساس) كما يرتبط بالمعاناة.

إنّ الجنس يمكن أن يختصّ بعدد يقل أو يكثر من المميزات، ومن أجل ذلك بعض الأجناس تحتوي البعض الآخر .ومن أكثر التصنيفات شهرة مايلي :

1-نثر-شعر

2-غنائي- ملحمي- درامي.

ويقترح " ديوميد" في القرن 4، التعريف الآتية :

غنائي : الأعمال التي يتحدّث فيها المؤلف وحده

[1] ينظر :عزّ الدّين المناصرة : الأجناس الأدبية في ضوء الشّعريات المقارنة - قراءة مونتاجية - ، دار الراية - الأردن - عمان - ، ط1، 2010، ص: 44.

درامي : الأعمال التّي تتحدّث فيها الشخصيات وحدها

ملحمي : الأعمال التّي يملك فيها المؤلف والشخصيات معا الحق في الكلام

وهناك من يسلّم بعلاقة :

غنائي- حاضر- التأثير

ملحمي- ماضي – النظرة الشمولية.

درامي – مستقبل – التوتر

على العموم إنّ الجنس يمكن أن يختص بعدد يقلّ أو يكثر من المميزات، ومن أجل ذلك بعض الأجناس تحتوي البعض الآخر. كما أنّ تصنيفات الأجناس عددها لانهائي، فالأجناس هي طبقات من النصوص.

إنّ الأجناس هي وحدات يمكن وصفها من منظورين مختلفين: منظور الملاحظة التجريبية ومنظور التحليل التجريدي داخل مجتمع ما يضفي طابع المؤسسة على معاودة بعض الخصائص الاستدلالية، كما أنّ النصوص الفردية تنتج وتدرك قياسا إلى المعيار الذّي يكوّنه هذا التسنين.

إنّ الجنس يتصّف بمصطلحين مكونين له هما: مصطلح الخاصّة الاستدلالية ومصطلح التسنين. حيث تتعلّق الخاصية الاستدلالية إمّا بالمظهر الدلالي للنص، وإمّا بمظهره التركيبي (علاقة الأجزاء فيما بينها)، وإمّا بالتداولية (العلاقة بين المستعملين للنص)، وإمّا أخيرا تتصّل بالمظهر اللفظي.

إنّ الجنس الأدبي هو موضع التقاء الشّعرية العامة بالتاريخ الأدبي الحدثي ، وهو بهذا المعنى موضوع محفوظ ممّا قد يكسبه شرف أن يصبح الشخصية الأساسية في الدّراسات الأدبية.

متى يزدهر النّوع ومتى ينقرض أو يموت ؟

توجد عدّة عوامل تحكم هذه المسألة ، أوّلها أنّ النّوع يزدهر بسبب مبدأ الاحتياج ، أي احتياج القراء لهذا النّوع أو ذاك في زمان ومكان معيّن . وثانيهما هو أنّ الزمان والمكان يقرّران مدى ازدهار النّوع في مكان معيّن ، وعدم ازدهاره في مكان آخر . أمّا الزمان فهو عامل أساسي في تحديد مدى التقبّل أو الرّفض . أمّا عن انقراض النّوع أو موته ، فهو يعود لأسباب نذكرها فيما يلي [1]:

1.إذا تحوّل إلى هيكل شكلي تقليدي ثابت العناصر، منفصل عن تطوّرات الحياة وحركتها، أي إذا أصبح الشكل مقدّسا.

2.إذا لم يجد النّوع الأدبي تجاوبا واقتناعا لدى القرّاء بالمعنى الواسع.

3.إذا لم يتحوّل النّوع الأدبي إلى ظاهرة عامّة، وظلّ يعيش حالة فرعية هامشية.

4.إذا لم يطوّر النّوع الأدبي نفسه باستمرار.

5.إذا لجأ كتاب النّوع الأدبي إلى الدّفاع عنه بالتنظير النّقدي ، بدلا من تقديم النّصوص الجديدة التّي تثبت استمراريته .

كما أنّ انقراض النّوع يختلف عن انقراض الإسم ، فهناك أنواع أدبية فقدت الإسم لكنّها جدّدت نفسها تحت إسم آخر . كذلك نجد أنّ بعض عناصر النّوع القديم ، انتقلت إلى أنواع أخرى . وهكذا لا يموت الجنس الأدبي موتا كاملا[2] .حيث (أنّ الأجناس الأدبية تتحوّل بقدر ماتندرج في التّاريخ ، وهي تندرج في التاريخ بقدر ما تتحوّل) [3]. والجنس باعتباره الوحدة الأوسع ، أمّا النّوع فبوصفه مجموعة فرعية ، حيث يتضمّن الجنس أنواعا .

---

[1] ينظر :عزّ الدّين المناصرة ، مرجع سابق ، ص:30، 31.

[2] عزّ الدّين المناصرة : الأجناس الأدبية في ضوء الشّعريات المقارنة – قراءة مونتاجية – ، مرجع سابق ، ص: 31.

[3] المرجع نفسه ، ص: 58.

إنّ النصّ السّردي جنس أدبي مرن مفتوح على عدّة قراءات وتأويلات كما أنّ له القابلية على التفاعل مع أجناس أخرى والتماهي معها . ويمثّل علم السّرديات فرعا أساسيا من فروع الشّعرية . حيث تبحث في الخصائص الجمالية للنصوص السّردية .

المحاضرة العاشرة

شعرية السّـــرد

يعتبر مصطلح الشعرية أحد المصطلحات التي أثارت الجدل والاهتمام منذ الدّراسات النّقدية القديمة ـــ لما يكتنفه من غموض يضلّل الدّارس .

يكاد يجمع النّقاد على أنّ مصطلح الشعرية يعود في أوّل انبثاقه إلى "أرسطو" من خلال كتابه "فن الشعر" ، أمّا في القرن العشرين فقد ارتبط باسمين هما : ياكبسون وتودوروف.

1-ماهية الشعرية:

يقول ‘‘تزفيتان تودوروف’’ في كتابه ‘‘ الشعرية ‘‘(وجاءت الشعرية فوضعت حدّا للتوازي القائم على هذا النّحو بين التأويلي والعلم في حقل الدّراسات الأدبية ، وهي بخلاف تأويل الأعمال النّوعية ، لا تسعى إلى تسمية المعنى ، بل إلى معرفة القوانين العامّة التّي تنظّم ولادة كلّ عمل . ولكنّها بخلاف هذه العلوم التّي هي علم النّفس وعلم الاجتماع ...إلخ ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته ، فالشّعرية إذن مقاربة للأدب مجرّدة وباطنية في الآن نفسه)[1]، فالشعرية تبحث في النظم الدّاخلية التّي بني بها النّص وتكشف عن العلاقات الفنيّة القائمة بين أجزائه لتتجلّى الخصائص النّوعية التّي تميّز أيّ خطاب عن غيره .

ويعرّفها ‘‘ رومان جاكبسون ‘‘ بأنّها (ذلك الفرع اللّساني الذّي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة . وتهتم الشّعرية بالمعنى الواسع للكلمة ، وأيضا بالوظيفة الشعرية ، ليس داخل الشّعر فقط ، بل أيضا خارجه ...)[2] فالشعرية هي بناء كلّي للنّص الذّي

---

[1] تزفيتان تودوروف : الشعرية ، تر : رجاء بن سلامة وشكري مبخوت ، دار توبقال ، المغرب،ط1 ، 1997، ص:

[2] حسن ناظم : مفاهيم الشعرية (دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان –، 1994،ص:90.

يكشف بداخله عن علاقات انسجام وتآلف بين بنياته الجزئية وفق قوانين داخلية تركيبية تحكمه ، وهو ما يعطي أبعادا جمالية للنص يتفرّد بها عن غيره من النصوص .

أمّا عن موضوع الشعرية يقول (إنّ الموضوع الرّئيسي للشعرية هو تمايز الفن اللّغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى ، وعمّا سواه من السّلوك القولي ، وهذا مايجعلها مؤهّلة لموضوع الصّدارة في الدّراسات الأدبية)[1].

يرى " ياكبسون" أنّ اللغة تتنوع وظائفها ، وأنّ الوظيفة الشعرية ليست (هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحدّدة مع أنّها لا تلعب في الأنشطة اللفظية الأخرى سوى دور تكميلي وعرضي) [2]. حيث أنّ الوظيفة الشعرية ترتبط بمبدأ الاختيار والتأليف التّي يقوم عليها السلوك اللفظي.

واجه مصطلح " الشعرية " في العالم العربي إشكاليات جديدة إضافة لصعوبة تحديد مفهوم واضح للشعرية وتعريفها ، حيث اقترح " عبد الله الغذامي" مصطلح الشاعرية ، بينما تبنّى " جابر عصفور" مصطلح " علم الأدب". وقد بيّن الباحثون في النقد العربي الحديث الاسهامات البارزة التّي قدّمها العرب في مجال الشعرية خاصّة الدكتور "كمال أبو ديب" ، والدكتور " صلاح فضل" ، والدكتور " عبد السلام المسدي" ،فضلا عن شعرية " أدونيس" التي تجمع بين التجربتين الابداعية والنّقدية.وترى " سحر سامي" أنّ لفظة الشعرية لم ترد في التراث العربي في حالة يتكامل فيها المصطلح مع المفهوم سوى مرة واحدة فقط ، عند حازم القرطاجني رغم تعدّد المصطلحات التراثية التّي حاولت التعبير عنها .

---

[1] عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية –نظرية وتطبيق ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط6، 2006، ص: 20.

[2] قضايا الشعرية ، ص: 31.

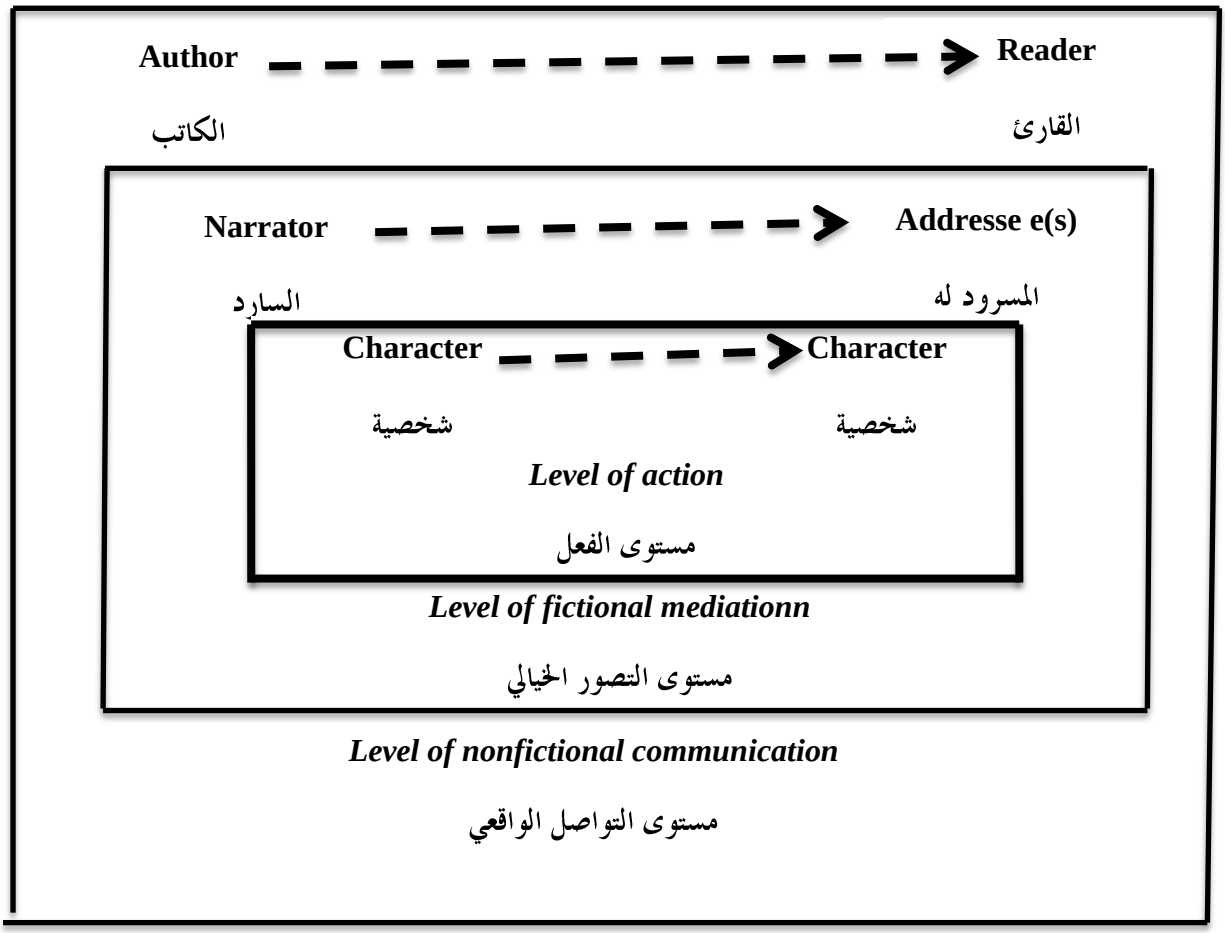
يجعل " تودوروف" موضوع الشعرية هو دراسة الخصائص التي تحدّد خصوصية الأدب وتصنع فرادة الحدث الأدبي ، أي أدبيته ، وبالتالي فالشعرية (مقاربة الأدب) لا تعني تناول العمل الأدبي في ذاته وإنّما تكريس الجهد لاستنطاق خصائص الخطاب الأدبي بوصفه تجليا لبنية عامّة لا يشكّل فيها هذا الخطاب إلاّ ممكنا من ممكناتها ولهذالا تبحث الشعرية في هذا الممكن فحسب ، وإنّما في الممكنات الأخرى كلّها.

وقد اتّسعت الشعرية لتشمل فنونا أخرى غير الأدب مثل الفن التشكيلي والفن السّينمائي. لأنّها تعنى بالكشف الجمالي المتعمّق في أغوار النص .

التواصل السردي:

يتضمّن التواصل السّردي الأدبي تفاعل ثلاث مستويات تواصلية على الأقل، يوجد في كلّ مستوى من التواصل مجموعة المرسلين والمتلقين وهو ما نبيّنه في الترسيمة التالية :[1]

[1] يان مانفريد :علم السّرد – مدخل إلى نظرية السّرد– ، تر : أماني أبو رحمة ، دار نينوى للدّراسات والنشر ،سوريا ، ط1، 2011، ص:58.



لاتميّز هذه الترسيمة التوضيحية بين مستويات الأفعال، والتوسط التخيّلي أو الروائي ، حيث تنشأ مجموعة نقاط مرجعية للمصطلحات الأساسية: المؤلف ،القارئ ، المسرود له ، المتلقي ، ففي المستوى التواصلي الحقيقي تظهر علاقة المؤلف الحقيقي بالقارئ الواقعي.

كما يضيف بعض المنظرين مستوى التواصل التخيلي أو الروائي الضّمني ، وهو مستوى تحت مستوى المؤلف والقارئ ويشتمل على [1] :

-مؤلف ضمني : سلطة نصية داخلية يبرزها النص كقوس فوق السارد

- قارئ ضمني : هو الذات الأخرى للقارئ الحقيقي

[1] يان مانفريد :علم السّرد – مدخل إلى نظرية السّرد-، ص:60.

إنّ مستويات الأفعال ، والتوسيط التخيلي أو الروائي ، والتواصل اللاتخيلي أو اللاروائي هي ميادين محكمة الاغلاق هي ، تشير إلى عتبات حادّة من التحكم والوعي .كلّ فاعل أو وسيط يقيم في مستوى أعلى يسيطر ويؤطر كلّ الفاعلين أو الوسطاء في المستويات الأسفل منهنما الفاعلون أو الوسطاء في المستويات السفلى لا تعي وجود فاعلين في المستوى الأعلى .

لكن يحدث أن تقع بعض الانتهاكات للمستويات وأسماها " جنيت" بالتداخلات ، وحالاتها النموذجية هي:

-1- محاولة الشخصيات تأسيس اتصال تواصلي مع القارئ أو المؤلف مثل المسرح والسينما

-2- ارتباط الساردين والمسرود لهم مع الشخصيات في الفعل

إنّ هذا التداخل يكشف عن وجود علاقات شائكة في بنية النص السردي ، وهو ما يدعو إلى التجريب كظاهرة فنيّة .

مستويات السرد:

إنّ حكاية القصة يمكن أن تحدث على مستويات مختلفة ، كما عبّر " بارث" عن الأمر : (حكايات ضمن حكايات ضمن حكايات) ،ويمكن أن نحدّد مستويات السرد فيما يلي [1]:

1السّرد المكرر: يتضمّن النص السّردي أحداثا رئيسية جوهرية وأحداثا عرضية ، هذه الأخيرة في أحايين كثيرة يتّم التركيز عليها بالاعتماد على المتغيرات الأسلوبية ووجهات النظر ، أو انطلاقا من المستويات اللغوية المتحوّلة من مقطوعة إلى أخرى ، ومن مستوى تبئيري إلى آخر.حيث تكون هذه الوقائع العرضية مبنية على ارتدادات داخلية.

وتتمثّل وظائف السرود المكررة في :

[1] يان مانفريد : علم السّرد – مدخل إلى نظرية السّرد- ، تر : أماني أبو رحمة ، ص:63.

- المقابلة بين الأحداث
- التصعيد الدلالي.
- تعويض البطاقات الدلالية أو التأكيد عليها عن طريق الشبه والمماثلة
- ابراز تباعد الأصوات السردية واختلافها أثناء المعاودة
- تأكيد المعاني السابقة باللجوء إلى الاستبدالات اللفظية والأسلوبية أو بواسطة الاشتراك اللفظي.
- تشويش الموضوعات وصور الشخصيات
- اقصاء الدلالات الماضية
- مباغتة المتلقي.

2_ السرد المؤلّف:

إنّ اللجوء إلى السّرد المؤلف يكمن في البحث عن الصيغة المثلى لتجاوز العرضي ، لذا يضغط المقطع النّصي عدّة أحداث في جملة واحدة ناقلا الواقعي إلى المتخيل ، متجاوزا عنصر الحرفية أثناء العرض وسرد الوقائع اللفظية وغير اللفظية.

تكون المقاطع المؤلفة عادة في القصة التقليدية خاضعة من الناحية الوظائفية من المقاطع المفردة، إذ تكون خلفية تمهّد لبروز الأحداث المفردة ولحبك العقدة.

ويمكننا حصر وظائف السّرد المؤلف في العناصر التالية :

- تفادي الطابع الحرفي أو الاملائي للقصة بإخراجه من الواقعي إلى المتخيل .

الاقتصاد السّردي ، ويقصد به القفز بالحكاية إلى الأمام بعدم معاودة العناصر التّي تبدو قليلة الأهمية.

- تجاوز الأحداث العرضية المبنية على حوافز أخرى لا تؤدّي إلى أي نمو حدثي
- تعجيل السّرد عن طريق التعلّق المعنوي

- التخلص من التواترات الحدثية ذات الطابع العرضي
- التقديم لأحداث مبنية على حوافز حركية
- تجميع البطاقات الدلالية في ملفوظات سردية محدودة.
- تبيان النسق المطرد للأحداث والحركات ذات الصبغة التخطيطية أو التكرار النظامي للأفعال والحركات
- ابراز آلية أفعال القول
- تفادي التضخمات النصيّة المؤديّة إلى أوضاع سردية متراخية.

3-السرد التابع:

يعرّف " جينيت" السّرد التابع بقوله : (إنّه السّرد الذّي يتبوأ أغلب القصص المؤلفة حتى اليوم واستعمال الماضي كاف لتحديده، دون تعيين الفارق الزماني الذّي يفصل لحظة السّرد عن الحكاية، أي دون اعتبار الفاصل الزماني بين الأحداث وبين السّرد النّاقل لها) ، حيث تستهل الرواية بهذا النّوع السّردي الغالب، لأنّه التقنية التّي تستعمل عادة لنقل الأحداث المسجّلة ، ويمكن القول أنّ طريقة الحكي تعدّ موقفا جماليا يتبنّاه الكاتب لبنينة النص وفق منطلقات جمالية معيّنة.

ويمكن حصر وظائف السّرد التابع فيمايلي:

- التقديم للحكاية المؤطرة
- التصرف في كيفية التخطيب
- ابراز الطابع التسجيلي للأفعال والأقوال المنقولة
- تغييب الوقائع اللفظية وغير اللفظية بتجاوز الخطاب المباشر أو الخطاب المنقول
- السيطرة على الخيارات الجمالية بإقصاء الأصول وتغييب خطاب الآخر
- تجاوز نقاء السّرد والعناصر المؤسسة له
- ابراز تعدد المصادر والوسائط المستحضرة للخطاب
- التأكيد على الطكابع الاسنادي للسرد

- الاهتمام بالعرض المسجّل أثناء رصد الأحداث السابقة .

4-السرد المتقدم:

تتسّم الرواية عامة بندرة هذا النّوع السّردي ، فهو لا ينبني على وقائع مجسّدة حدثيا ، بقدر ما يتمفصل حول ما يشبه التنبؤ ، كونه يعتمد على الصّيغة المستقبلية . ومن ثمّ لا يمكن الجزم بإمكانية تحقق الأقوال والأفعال أو عدم تحققها لاحقا .

يعرّف ّ جيرار جنيت " السّرد المتقدّم بقوله (إنّه سرد تنبؤي ، يأتي غالبا بصيغة المستقبل ، لكن لا شيء يمنعه من التوجه نحو الحاضر)، ويقودنا هذا التعريف إلى مصطلح استعمله " تزفيتان تودوروف" وأسماه بـــ " التنبؤي" ويعرّف كالآتي : (إنّه تجلّ خاص لمنطلق المحتمل ، إنّنا نعتقد أن حركة تؤدّي إلى أخرى ، لأنّ هذه السببية تقابل احتمالا مشتركا ، مع ذلك يجب عدم الخلط بين محتمل الشخصيات مع القوانين التّي يحس القارئ بأنّها محتملة)

إنّ طريقة اشتغال السّرد المتقدّم غالبا ماتكون بالانتقال من الماضي إلى المستقبل مباشرة ، بتمطيط الديمومة الزمانية الفاصلة بين المقاطع الواردة بصيغة الماضي والمقاطع المعتمدة على صيغة المستقبل ، غير أنّ السّرد المتقدّم لا يحتلّ حيّزا نصيا معتبرا مقارنة بالسرد التابع .إذ غالبا ما يكون مشكلا من سطر أو عدد محدود من الأسطر ذات وظائف مختلفة ، نذكر منها :

ـــتحضير المتلقي لاستقبال حدث لاحق ، إذ يلعب السّرد المتقدم أحيانا وظيفة الفواتح.

ـــالتأسيس للمعنى

ـــالتأكيد على الطابع الغيبي لبعض المقطوعات

ـــالربط بين الماضي والمستقبل

ـــ إبراز الادراك الجمالي لفعل القص

5- السّرد الآني:

يختلف السّرد الآني عن السرد المتقدم والسرد التابع في كونه لا يسبق الأحداث ، ولا يأتي بعدها بمدّة زمانية معيّنة بوساطة الاستعانة بالذاكرة ، أو بالتوثيق والتسجيل.

عادة مايرد السرد الآني في صيغة الحاضر معاصرا بذلك الأحداث الروائية عن طريق تقريب الديمومات ، ويلخّص "جيرار جينيت" هذا النّوع السّردي بقوله (إنّه قص في الحاضر مزامن للحركة)، ويمكن أن نلخّص أهمّ وظائف السّرد الآني في النقاط التالية :

ـ ابراز التواقت بين الفعل الروائي وفعل القص.

ـ ابراز العلاقة بين العلامة النفسية وبين الشكل السردي الناقل لها.

ـنقل أهمّ الحالات التي يجسّدها حاضر الشخصيات.

ـ الغاء الفاصلين الزماني والمكاني بين الشخصيات وبين السارد ممّا يؤهله إلى التصرف في الرؤية.

ـ منح السرد سرعة متميّزة بوساطة الطابع التجميعي للأفعال وعلامات الوقف

ـ ابراز قيمة الماضي .

ـ نقل أهم الحالات التّي يجسّدها حاضر الشخصيات.

نستنتج ممّا سبق أنّ شعرية السّرد تتجلّى في تقنيات الحضور السّردي لعناصر السّرد في فعلها وتفاعلها وفق رؤية فنيّة جمالية .

قائمة المصادر والمراجع :

القرآن الكريم

المراجع بالعربية :

1.انفتاح النص الروائي – النص والسياق- ، المركز الثقافي العربي ، ط3، 2006

2.حسن بحراوي :بنية الشكل الروائي ،المركز الثقافي العربي – المغرب- ، ط2 ،2009،

3.أبو الحسن عبد الحميد سلام :حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الاسكندرية للكتاب ،ط2، 1993

4.حميد الحمداني : بنية النص السّردي

5.الزمخشري :أساس البلاغة ، تقديم وتعليق : محمد أحمد قاسم ، مادة خطب ، المكتبة العصرية – بيروت- ، لبنان ، دط، 2005.

6.سعيد بنكراد :سيميولوجية الشخصيات السّردية – رواية الشراع والعاصفة أنموذجا ، دار مجدلاوي ، ط1، 2003

7.سعيد يقطين :تحليل الخطاب الروائي

8.سيزا قاسم :بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامّة للكتاب ، القاهرة ، دط، 1984

9.شرف الدّين ماجدولين : الصورة السّردية في الرواية والقصة والسّينما – قراءة في التجلّيات الن صّية- ، رؤية للنشر والتوزيع ، ط1، 2006

10. شوقي ضيف : المقامة ، دار المعارف ، ط3 ، 1973.

11. الصّادق بن النّاعس قسومة : علم السّرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، مكتبة الملك فهد الوطنية ، دط ، 1430ه،

12. صلاح فضل :علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته –

13. عبد الحق بلعابد :سيميائيات الصورة (بين آليات القراءة وفتوحات التأويل) ، مؤتمر فيلادل فيا الدولي الثاني عشر

14. عبد اللّطيف محفوظ:

15. عبد الله ابراهيم :المتخيّل السّردي – مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدّلالة – ، المركز الثقافي العربي ، ط1، 1990.

16. عزّ الدّين المناصرة : الأجناس الأدبية في ضوء الشّعريات المقارنة – قراءة مونتاجية – ، دار ال راية – الأردن – عمان – ، ط1، 2010

17. عمر الدّسوقي : المسرحية : نشأتها وتاريخها وأصولها ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط1، 195.

18. فاروق خورشيد :أدب السيرة الشعبية فوزية الصفّار الزوّاق : جمالية السّيرة الشعبية العربية – مقوّماتها وخصائصها ودلالاتها – ، الدار التونسية للكتاب .

19. فاضل الأسود : السّرد السّينمائي ، الهيئة المصرية العامّة للكتاب ، دط، 2007

20. الفراهيدي (الخليل بن أحمد):كتاب العين ، ترتيب ومراجعة : د, داود سلوم ، د. داود سليمان العنبكي ، د. إنعام داود سلوم ، ط1، 2004..

21. فؤاد قنديل :فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يونيو 2002

22. الفيروزآبادي :لقاموس المحيط ، مادة خطب ، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف : محمد نعيم العرقسوسي ، مؤسسة الرسالة ، ط6، 1998

23. فيصل دراج : نظرية الرواية والرواية العربية ،

24. محمد صابر عبيد :المغامرة الجمالية للنص الرّوائي ، عالم الكتب الحديث ، ط1، 2010

25. محمد مصايف :لرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام ، الدار العربية للكتاب ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، دط، 1983

26. محمد مندور : المسرح النثري ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، دط، دت.

27. محمد يوسف نجم :فن القصة ، دار الثقافة – بيروت – ، لبنان– ، ط7، 1979 .

28. مدحت الجيار :السّرد الرّوائي العربي – قراءة في نصوص دالّة – ، الهيئة المصرية العامّ للكتاب ، ط1، 2008.

29. مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات نصر الله ، دار فارس للنشر والتوزيع ، بيروت – لبنا ن ، ط1 ، 2005

30. مصطفى الورياغلي :الصورة الروائية – دينامية التخييل وسلطة الجنس – ، منشورات العبارة ، ط1، 2012

31. المعنى وفرضيات الإنتاج – مقاربة سيميائية في روايات نجيب محفوظ – ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ، ط1، 2008

32. ابن منظور: لسان العرب ، م7، دار صادر – بيروت– ، ط4، 2005

33. مها حسن القصراوي :الخطاب الثقافي العربي بين اللغة والصورة – مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثا لث عشر ، كلية الآداب والفنون ، دار مجدلاوي ، ط1، 2008

34. نادر أحمد عبد الخالق : إيقاع الصورة السّردية

35. نور الدّين السّد :الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ج2، دار هومة ، دط ، 2010

36. وظيفة الوصف في الرواية ، مختبر السّرديات ، الدار البيضاء ، منشورات سرود ، ط3، 2009

37. يمنى العيد :فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب ، دار الآداب ، ط1، 1998.

المراجع المترجمة :

38. آلان روب غرييه :نحو رواية جديدة ، تر : مصطفى ابراهيم مصطفى ، دار المعارف ، مصر ، دط، دت،

39. إيف ستالوني : الأجناس الأدبية ، تر: محمد الزكراوي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط 1 ، 2014

40. برنار فاليت :الرواية – مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته – ، تر : سمية الجراح ، مرا جعة : المنظمة العربية للترجمة – بيروت– لبنان ، توزيع : مركز دراسات الوحدة العربية ، ط1، 2013

41. بيرسي لوبوك :صنعة الرواية ، تر : د. عبد الستار جواد ، دار مجدلاوي ، ط2، 2000

42. بيير شارتيه : مدخل إلى نظريات الرواية ، تر : عبد الكبير الشّرقاوي ، دار توبقال للنشر ، ط1، 2001،

43. تزفيتان تودوروف : نظرية الأجناس الأدبية – دراسات في التناص والكتابة والنقد– ، تر: ع بد الرحمن بوعلي ، دار نينوى ، ط1، 2016

44. جورج لوكاتش : نظرية الرواية ، تر: الحسين سحبان ، منشورات التل ، الرباط ، ط1، 1 998

45. جون ريكاردو :قضايا الرواية الحديثة ، تر : صياح الجهيم ، وزارة الثقافة ، دمشق ، دط، 1977

46. جيرار جينيت : خطاب الحكاية – بحث في المنهج – ، تر : محمد معتصم وآخرون ، المجل س الأعلى للثقافة ، ط2، 1997.

47. جيرالد برنس : المصطلح السّردي ، تر : عابد خزندار ، مراجعة وتقديم : محمد بريري ، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ، ط1، 2003..

48. روجر .ب.هينكل :قراءة الرواية ، تر: صلاح رزق ، دار الآداب ، ط1، 1995

49. مارت روبيرت : أصول الرواية ورواية الأصول ، تر: وجيه الأسعد ، منشورات اتّحاد الكتا ب العرب ، دمشق ، 1978

50. ميخائيل باختين :الخطاب الروائي ، تر: د. محمد برادة ، رؤية للنشر والتوزيع ، ط1، 200 9

51. يان مانفريد : علم السّرد – مدخل إلى نظرية السّرد –، تر: أماني أبو رحمة ،دار نينوى،ط 1، 2011

المراجع الأجنبية :

52. J.L.Dumortier et Fr.plazanet: pour lire le récit-Ed-Duclet,1980

المجلات والدّوريات:

53. باحفيظ سنوسية : المسرح الجزائري والجمهور المتلقي ، مجلة فضاءات المسرح ، ع:5 ماي 2015، ص:151-161

54. العيد ميرات : الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري – دراسة في الأشكال التراثية- ، مجلة إنسانيات ، ص: 10.

55. كارلهايتز ستيرل : قراءة النصوص القصصية ، مجلة فصول ، دراسة الرواية ، الهيئة المصرية العامّة للكتاب ، م 12 ، ع: 2، صيف 1993،

56. نجاة وسواس :الخبر ، النوع والبنية بين التاريخية والنسقية الثقافية والحكائية – قراءة في النقد العربي الحديث –، مجلة المدونة

مواقع الأنترنت :

57. https://sotor.com

58. http://mawdoo3.com

59. خصائص النادرة عند الجاحظezedini-over-blog-com

60. محمد يوسف نجم : فن المقالة ، دارالثقافة ، لبنان ، ط4، 1996،المقالة القصصية :bohotti .blogspot.com

61. https://arabicnather.blogspot.com

62. جميل الحمداوي : من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي : 2 http//www.diwanaalarab.com/spip.php?article3110السبت 31 /12/ 2011.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة.....	2
المحاضرة الأولى: تحديدات اصطلاحية	5
المحاضرة الثانية: الخطاب السردي العربي.....	13
المحاضرة الثالثة: الرواية.....	31
المحاضرة الرابعة: الرواية العربية : نشأتها وروادها.....	48
المحاضرة الخامسة: الشخصيات والحوار وأثرهما في الخطاب السّردي العربي.....	51
المحاضرة السادسة: القصة العربية.....	59
المحاضرة السابعة: آلية الوصف في السّرد العربي.....	69
المحاضرة الثامنة: المسرحية	78
المحاضرة التاسعة: النص السّردي والأجناس الأدبية	87
المحاضرة العاشرة: شعرية السّـــرد	97
قائمة المصادر والمراجع.....	106