وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف -

كلية الآداب والفنون

قسم الأدب العربي

مطبوعة بيداغوجية

لمقياس:

محاضرات في علم السّرديات

محاضرات موجهة لطلبة سنة أولى ماستر

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

من إعداد: د/ عرجون الباتول

السنة الجامعية: 2025/2024

على سَبيل الاستهلال

يُعَدّ موضوع السّرد من أهمّ إنجازات البحث في العلوم الإنسانية في القرن العشرين لِما يحمِله مِن مناهِجَ خاصّة وأدواتٍ إجرائيّة مكَّنت -في كثير من الأحيان- من دراسة السّرد في النّصوص الروائيّة وفي الحكايات العَجائِبِيّة والخيال العلمي، وحتّى التّفاعُلي الرّقمي الذي فرَض نفسَه اليوم علينا في السّاحات الأدبيّة.

تُشكِّل الدّراسات المُنجَزة في هذا الموضوع مُساهمةً عميقةً في الجدَل الذي عرَفَته النظريّة السرديّة العامّة في العُقود الأخيرة من القرن الماضي في البحوث الفرنسيّة والأنجلوسكسونيّة والروسيّة...

نُعايِن في مواضيع مُحاضرتِنا المفاهيمَ المُصطلحِيّة المُتعلِّقة بموضوع تحليل الخطاب السّردي أو السرديّات العربية الحديثة والمُعاصِرة التي دُرِّسَت مِن طرَفنا كثيرًا في إطار العمل البيداغوجي؛ فعمليّة نجاح كُلِّ معرفةٍ ترتبِط بدراسة مُصطلَحاتِها مِن مُختلَف الزّوايا مِمّا يُساعِد في وَضع إطارٍ مَرجِعيٍّ للتّعامُل مع مُشكِلة البحث، فالمعرفة بيئةٌ تتَكاثَف فيها الدّلالات وتتَوالَدُ وتَتَناصُّ تحت تأثير الحاجة. وتُعَدُّ مسألة المصطلح مسألة إنتاجِ المعرفة والمُهِمَّةَ المُتكرِّرَةَ في خُطّة البحث، والتي تتكوّن مِن مشكلة الدّراسة حتّى لا يفَهمَها الباحث ويُفسِّرَها بدلالات مُختلِفة.

وهناك أهميّة لذِكر المصطلحات وتعريفِها إجرائيًّا نظرًا لِكثرَة المَدلولات والتّعريفات الإجرائيّة المُحتمَلة للمُصطلح الواحد نتيجةً لِعَدَم اتّفاق المُختَصّين على معنى ومَدلول دونَ

غيرِه، مُتَبِعينَ في هذا خُطّة المنهج الوزاري المُقرَّر لطلبة نظام (ل م د) من خلال المحاضَرات التالية:

المحاضرة الأولى: تحليل الخطاب السّردي "إشكاليّة المصطلح والمفهوم"

1- تمهيد

2- التّحليل Analysis

3- الخطاب Discours

4- السّرد Narrative

المحاضرة الثّانية: السرديّة وتَشكُّل بِنية الخطاب السّردي

1- تمهيد

2- السرديّة Narratology

1.2- السرديّة الدلالية

2.2 السرديّة اللّسانية.

3- مُكوّنات وتشاكُل الخطاب السّردي

1.3- الرّاوي

2.3- المَرويّ

1.2.3- قصّة Story

2.2.3- خطاب Discours

3.3- المَرويّ له

المحاضرة الثالثة: الأجناس الأدبيّة السرديّة والتّجريب الرّوائي

1- تمهيد

2- الأجناس السرديّة الأدبيّة

1.2- الرّواية

2.2- القصّة

3.2- القصّة القصيرة.

4.2- الأُقصوصة

3- الرّواية والتّجريب

المحاضرة الرّابعة: المستويات الزمنيّة في السرديّات الحديثة والمُعاصِرة

1- تمهيد

2- المستويات الزمنيّة

1.2- في الدّراسات العربية

2.2- في الدّراسات الغربيّة

3- المُفارَقات الزمنيّة

4- نقطة تحديد المُفارَقة الزمنيّة

المحاضرة الخامسة والسّادسة: التّرتيب الزّمني للأحداث "اشتغال المفارقة الزمنيّة وقياس المدي" قُسِّمت إلى اثنَين لطولِها وشَساعة مواضيعها

المحاضرة الخامسة:

1- تمهيد

2- الاسترجاع L'analepsie

1.2- الاسترجاع الدّاخلي L'analepsie Interne

2.2- الاسترجاع الخارجي L'analepsie Externe

3.2- الاسترجاع المُختلَط L'analepsie Mixte

المحاضرة السّادسة:

3- الاستِباق Prolepse

1.3- الاستباق الداخلي Prolepse Interne

2.3- الاستباق الخارجي Prolepse Externe

3.3 الاستباق المُختلَط Prolepse Mixte

المحاضرة السّابعة: الدّيمومة (La Durée) في الخطاب السّردي

1- تمهيد

2- حركة الزّمن السّردي La Durée

1.2- الحذف L'ellipses

1.1.2- الحذف المُحدَّد

2.1.2- الحذف غير المُحدَّد

أ- الصّريح

ب- الضِّمني

المحاضرة الثّامن: الدّيمومة في الخطاب السّردي(تابع)

2.2- الخلاصة Résumé

3.2- المشهد Scéne

4.2- الوقفة الوصفيّة Pause

المحاضرة التّاسعة: التّواتُر (La Fréquence) والحكاية السرديّة

1- تمهيد

2- التّواتُر

1.2- الحكاية التفرُّديّة لمُفرَد.

2.2- الحكاية التفرديّة لمُتعدِّد

3.2- الحكاية التّكراريّة

4.2- الحكاية الترددّيّة

المحاضرة العاشرة: الشخصيّة في العمل السّردي الرّوائي

1- تمهيد

2- المفهوم

3- أهم مراحل تطوّر الشخصيّة الرّوائيّة

1.3 المرحلة الكلاسيكيّة

2.3- المرحلة التجديديّة

4- الشخصيّة والمُصطلَحات المُتَّصِلة بها

5- مُقوِّمات الشخصيّة

المحاضرة الحادية عشرة: العتبات (Seuil) وأهميّتها في الدّراسات السرديّة

1- تمهيد

2- مفهوم العتَبات

1.2- مفهوم العنوان

2.2- نشأة العنوان وتطوّره

3.2- تشكيل العتَبات

1.3.2- التّشكيل الواقعي

2.3.2- التّشكيل التّجريدي

المحاضرة الثّانية عشرة: الرّؤية (Vision) أو التّبئير (Focalisation) في السرديّات العربيّة الحديثة والمُعاصِرة

1- تمهيد

2- مفهوم الرّؤية

1.2- الرّؤية

2.2 التّبئير

3.2- السّارد ومَصَفّات التّبئير

وتجدُر بنتا الإشارة إلى بعض التّعديلات التي طرَأت على ترتيب هذه المحاضرات وكذا التّقديم والتأخير في بعضٍ منها سعيًا مِنّا إلى الوُصول لنِتائجَ مُرضِية وناجحة في تَحصيل هذا المقياس.

د. عرجون الباتول

المحاضرة الأولى:

تحليل الخطاب السّردي العربي

"إشكاليّة المفهوم والمصطلح"

1- تمهيد

2- التّحليل

3- الخطاب

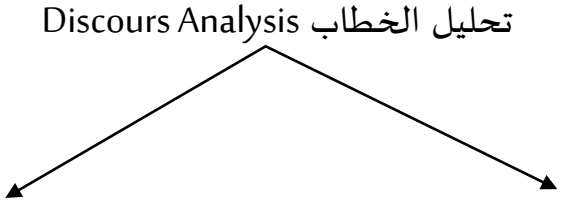
4- السّرد

المحاضرة رقم (01)

تحليل الخطاب السّردي العربي "إشكاليّة المفهوم والمصطلح"

1- تمهيد:

لا أحدَ يُنكِر أنّ مفهوم تحليل الخطاب بصفة عامّة يُعدّ مِن المفاهيم التي أثبَتَت جَدارتَها وفرَضت نفسَها في الحقلَين الأدبي والنّقدي وفي باقي الحُقول المعرفيّة، فهو مجالٌ واسِع موضوعُه "الخطاب" ومنهجُه "التّحليل"



2- التّحليل: حلَّ العُقدَة؛ أي فكّها وحلّل الشّيء أرجعَه إلى عناصره أي إلى مُكوّناتٍ جُزئيّة تُتيح لنا معرفةَ بِنياتِه الدّاخليّة الصُّغرى والكُبرى والخارجيّة وبِنية التّفاعُل بينهما.

ظهر مُصطلح تحليل الخطاب أولّ مرّة ضِمن مقال لـ **هاريس** عام 1950م، أمّا التّأسيس الفعلي لهذا الحقل فكان سنوات الستّينات وما قدّمَته مدرسة باريس مِن تطوير لتيّارات التداوليّة، نظريّات التلفُّظ، واللّسانيات النصيّة، كما تأثّر بأبحاث **ميشال فوكو** 1969م الذي دفَع تاريخ الأفكار نحو دراسة مُختلَف التلفُّظات، أو التي جاء بها **ميخائيل باختين** والتي تخُصّ أجناس الخطابات والبُعد الحواري للعمليّة الخطابيّة.[1]

فالتّحليل هو دراسة تفكيكيّة لمُكوّنات الرّسالة المَنطوقة أو المكتوبة أو المرئيّة مع الوُقوف على جُزئيّاتِها وعناصرِها الأوليّة ووَظيفة كلٍّ منها بالشّرح والتأويل والتّفسير والعمل على جَعلها واضحةً جلِيّةً؛ حيث يتوجّب على النّاقد أن يُركّز على اللّغة والأسلوب والعلاقات

[1]- Patrik Charaudeau, Dominique Maingueneau, Dictionnaire D'Analyse du Discours, Edition Seuil, Paris, 2002, p :41.

المُتبادَلة بين الأجزاء كَكُلّ؛ لِكَي يُصبِح معنى الرّسالة ورمزيّتها واضِحًا؛ إذ أنّ قراءة النصّ على عجَل لا تُعدُّ تحليلًا.

3- الخطاب: يحمِل مصطلَح الخطاب من حيث اللّغة دلالاتٍ مُتشابِهة وما يُساعِدُنا على معرفة دلالة هذا المُصطلَح في التّراث الغربي القديم حسب الكاتب **عبد القادر شرشار**[1] هو نصّ القرآن ولسان العرب لابن منظور (ت711ه) باعتبار القرآن الكتاب الأكثر تجانُسًا مع خصائص اللّسان العربي، ولسان العرب لابن منظور يُساعِدنا بالرّجوع بالكلمة إلى أصلها اللّغوي على امتِدادٍ زمنيّ كبير، كما أنّه يُجنّبُنا مشَقّة البحث عن دلالة هذا المصطلَح في تراثنا الكبير.

تردّدَت مادّة (خ ط ب) في القرآن الكريم اثنَتي عشرة مرّة مُوزَّعة على اثنتَي عشرة سورة، نذكُر منها:

قوله تعالى: ﴿وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا﴾ (سورة الفرقان، الآية: 63)

وقوله: ﴿وَلَا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا ۚ﴾ (سورة هود، الآية: 37)

أمّا في لسان العرب لابن منظور جاء في مادّة (خ ط ب) أنّ: "...الخطاب والمُخاطَبة مُراجَعة الكلام، وقد خاطبَهُ بالكلام مُخاطَبَةً وخِطابًا، وهما يَتَخاطَبان، والمُخاطَبَة صيغة مُبالَغة تُفيد الاشتراك والمُشاركة في فعل ذي شأن"[2]؛ أي أنّ الخطاب هو تداوُل الكلام بين طرَفين أو أكثر أو تبادُل رسائِلَ لغويّة ما يُشير إلى الدّور التّداوُلي الذي يُعدّ من أهمّ شُروط الخطاب.

ومن حيث المفهوم الاصطلاحي لكلمة "خطاب Discourse" فقد حظِي بتعريفات مُتعدِّدة بتعدُّد التخصُّصات وزوايا الرُّؤيا، وتعود جُذورُه في عُنصُرَي اللّغة والكلام؛ فاللّغة

[1] - يراجع: عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات مختبَر الخطاب الأدبي في الجزائر، دار الأديب للنّشر والتّوزيع، ص09-10.

[2] - ابن منظور، لسان العرب، ج2. دار صادر، بيروت، 1988، ص856.

–عُمومًا- نظام مِن الرّموز يستعمِلها الفرد للتّعبير عن أغراضه والكلام إنجازٌ لغوي فردي يتوجَّه به المُتكلِّم إلى شخص آخر يُدعَى المُخاطَب.

ومِن هنا توَلَّد مصطلح الخطاب الذي يُعدّ رسالةً لغويّة يبُثُّها المُتكلّم إلى المُتلقّي فيستقبِلها ويفُكّ رموزَها[1]، فقد ظهر مصطلح الخطاب في الدّراسات اللغوية في الغرب ونَما وتطوّر في ظِلّ التّفاعُلات التي عرفَتها هذه الدّراسات ولا سيما بعد ظهور كتاب **فرديناند دي سوسير** "محاضرات في اللّسانيات العامة" حيث ميّزَ فيه بينَ:

اللغة ـــــــــــــ Langue

الكلام ـــــــــــــ Parole

أينَ اعتُبرَت اللّغة جُزءًا جوهريًّا مِن اللّسان، وهي في الوقت ذاتِه نتاج اجتماعي لمَلَكَة اللّسان يتبنّاها المجتمع لِتسهيل مُمارسة هذه المَلَكة عند الأفراد، فهي مُؤسّسة اجتماعيّة (Institution Sociale) حركتها التّكرار والثّبات، أمّا الكلام فهو نتاج فرديّ يصدُر عن وَعي وإرادة، ويتّصِف بالإخبار، يتجلّى ذلك في الحريّة التي يمتلِكها الفرد في استخدامه للأنساق التعبيريّة، مُستعينًا في إبراز أفكاره بآليّات نفسيّة وفيزيائيّة، لهذا فالكلام يُولَد خارج النّظام وضِدّ المؤسّسة لأنّه السّلوك اللّفظي اليومي الذي له طابه الفوضى والتحرُّر[2]؛ فقد تضمّن الكتاب المبادئ العامّة الأساسيّة التي جاء بها **دي سوسير** من أهمّها:

- التّفريق بين الدال والمدلول.

- اللّغة كظاهرة اجتماعية.

- الكلام كظاهرة فرديّة.

- بلوَرة مفهوم نَسَق أو نِظام الذي تطوّر فيما بعد إلى بِنية.

[1]- Ferdinand De Saussure, Course De Linguistique Générale, Enag/ Edition, Alger, 1999 , p :21.

[2]- يراجع: عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، ص13.

والخطاب حسب **بنفست** هو: "كلّ مَقول يفترِض مُتكلِّمًا ومُستمِعًا، تكون لدى الأول نِيّة التأثير في الثّاني بصوة ما"[1]، وقد أضحى اليوم البحث في الخطاب والخطاب الأدبي وصِلتَه بالنّقد يستحوِذ على اهتمامات دارِسي اللّغة والأدب منذُ بداية القرن العشرين، بِفَضل ما تُقدِمه الحقول المعرفيّة الجيّدة كاللّسانيات والأسلوبيّة والسيميولوجيا مِن مُصطلَحات وأدوات إجرائيّة تُسهِم في مُقارَبة الأثر الأدبي، بعيدًا عن المَقولات النقديّة التي كانت مُستعارةً مِن حقول مُختلِفة.

4- السّرد: Narrative

يُعدّ السّرد Narrative مِن أهمّ إنجازات البحث في العلوم الإنسانيّة في القرن العشرين لِما يحمِله هذا المشروع مِن مناهِجَ خاصّة وأدوات إجرائيّة، مكّنت -في كثير من الأحيان- مِن دراسة السّرد في النّصوص الرّوائيّة والحِكايات العَجائبيّة والخُرافات والأساطير وغيرها.

السرد لغة:

وردَت لفظة السّرد في القرآن الكريم، قال تعالى -مُخاطِبًا داوود عليه السلام-: ﴿أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ ۖ وَاعْمَلُوا صَالِحًا ۖ إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾[2]، ويُقال: فُلانٌ سرَد صومَه إذا تابَعه، وفي صيغة كلام الرسول ﷺ سرد القرآن تابع قراءته في حذرٍ منه[3]، وأمّا في مختار الصِّحاح، فقد جاء: "س ر د:مسرودة ومُسرَّدة بالتّشديد فقيل سردها، نسجَها وهو تداخُل الحلق بعضها في بعض، وقيل السّرد والمَسرودة المَثقوبة وفُلان يسرِد الحديث إذا كان جيّد السّياق له، وسَرد الصّوم تابعه، وتولّهم في الأشهر الحُرُم ثلاثة سرد؛ أي مُتتابِعة وهي: ذو القعدة، ذو الحِجّة ومحرَّم، وواحدٌ فرد هو رجَب"[4]

[1]- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق للنشر، ط1، 1999، ص9.

[2]- سورة سبأ، الآية: 11.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (س رد)، ص165.

[4]- الرازي، مختار الصحاح، دار الجيل، بيروت، 1987، ص194-195.

السّرد اصطلاحًا:

"هو الحديث أو الأخبار كمُنتَج وهدَف وبِنية وعمليّة بنائيّة لواحد أو أكثر من واقعة حقيقيّة أو خياليّة مِن قِبَل واحد أو أكثر مِن المَسرود"[1]، ويرى الشّكلانيّون الرّوس أنّ السّرد تَوصيل القصّة إلى المُستمِع أو القارئ بقيام وسيط بين الشخصيّات، وفي حيث يُعرِّفُه **سعيد يقطين** في كتابه "الكلام والخبر مقدّمة للسّرد العربي" بقوله: "فِعل لا حُدودَ له يتّسِع لِيشمَل الخطابات سواء كانت أدبيّة أو غير أدبيّة، يُبدِعه الإنسان أينما وُجِد وحيثُما كان ويُصرِّح **رولان بارت** قائِلًا: يُمكِن أن يُؤدَّى الحَكي بواسطة اللّغة المُستعمَلة شفاهيّة كانت أو كتابيّة وبواسطة الصّور ثابِتة ومُتحرِّكة وبالحركة وبواسطة الامتزاج المُنظَّم لكلِّ هذه الموادّ إنّه حاضر في الأسطورة والخُرافة والأُمثولة والحكاية والقصّة..."[2] ويأخذ السّرد دلالاتٍ مُختلِفة باختلاف النّصوص والخطابات الأدبيّة وغير الأدبيّة، وقد كان **جيرار جنيت** أوّل مَن وسَمه "النّص المَسرود" بصيغة المَسرود Récit du Mode [3]، فالحَكي يعني المَلفوظ السّردي أو الخطاب الشّفوي أو الكتابي الذي يتكفّل (يضمَن) رَبط علاقة حدَث أو مجموعة مِن الأحداث، ومِن هنا كان الحَكيُ مُرادِفًا في دلالتِه لمَعنى السّرد.

[1]- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي -معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركّبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص264.

[2]- سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص19.

[3]- يراجع: المرجع نفسه، ص19.

ثُمّ إنّ للسّرد -حسب ما أشار **عبد القادر عميش** في كتابه "شعرية الخطاب السّردي"- مفهومًا أشمَل وأعمّ "فاللّوحة الزيتِيّة تسرِد صَمتَ ألوانِها، والشّريط السّينمائي يسرِد أحداثَه، والهاتِف النقّل يسرِد مخزون ذاكرته الإلكترونية، يسرِد سرد الآخر"[1].

فالسّرد ظاهرة حِكائيّة ماثِلة في كلِّ شيء الجامد والحي، نتلقَّى تلك السُّرود بحسب طبيعتها، فالعين تقرأ سردَ الجمادات والمشاهد الطبيعيّة وغير الطبيعيّة، تفُكُّ شفرة صمتها، والأذن تلتقِط الأصوات المَسرودة سواء كانت أصواتَ نُصوصٍ مَقروءة أو أصوات عناصِر طبيعيّة....

[1]- عميش عبد القادر، شعرية الخطاب السردي سرديّة الخبر، منشورات الأديب، 2007، ص18.

المحاضرة الثّانية:

السرديّة وتشكُّل بِنية الخطاب السّردي

1- تمهيد

2- السرديّة Narratology

1.2- السرديّة الدّلالية

2.2- السرديّة اللّسانية

3- مُكوّنات وتشاكُل بِنية الخطاب السّدري

1.3- الرّاوي

2.3- المروي

1.2.3- قصّة Story

2.2.3- خطاب Discours

3.3- المروي له

المحاضرة رقم (02)

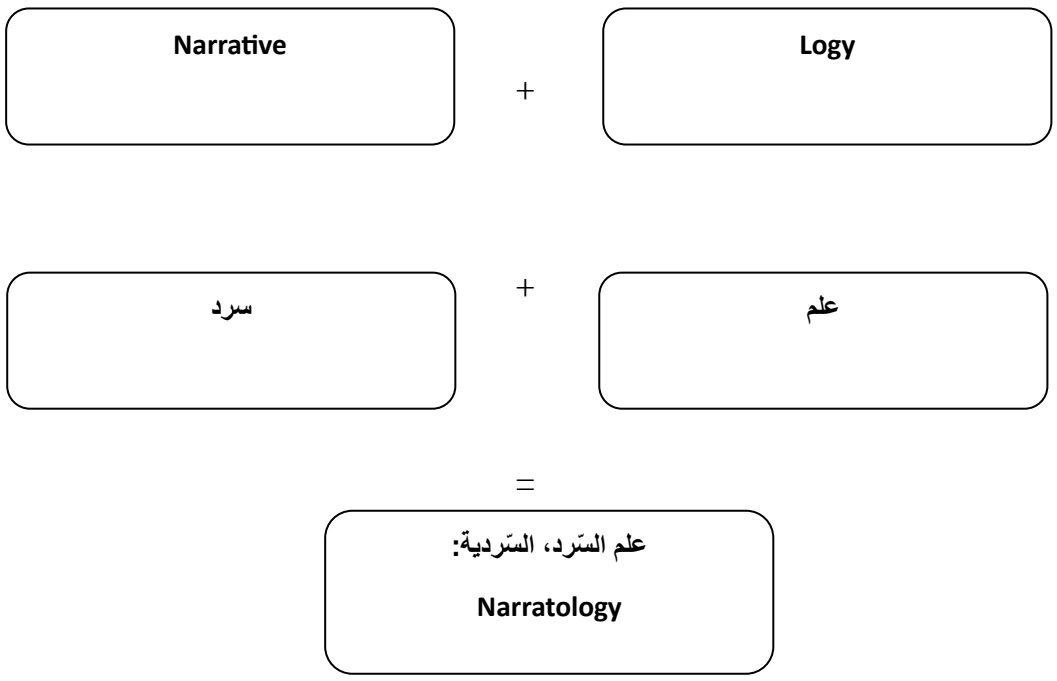
السرديّة وتشكُّل بِنية الخطاب السّردي

1- تمهيد

ظهرتِ السرديّة بِوصفِها المبحثَ النّقدي الدّقيق الذي يهدِف إلى تحليل النّصوص السرديّة بأنواعها وأشكالها المُختلِفة، وهي وليدة الدِّقّة التحليليّة للنّصوص؛ فثِمارُها مُتّصِلة بِمدي تَفَهُّمِ تلك الدقّة، وإدراك ضرورتِها في البحث الأدبي وتقدير الحاجة إليها، هي ليسَت جِهازًا جامِدًا يَنبَغي فَرضُه على النّصوص، وإنّما وسيلة للاستكشاف الدّقيق المُرتَهَن بالقُدُرات التحليليّة للنّاقد، ومَدى استِجابة النّصوص لها.

2- السرديّة Narratology

يُعدّ مصطلح السرديّة Narratology مُصطلَحًا حديثًا نِسبيًّا؛ دخل دائرة الاستخدام في فرنسا تحت تأثير البنيوية، وأوّل مَن جاء بهذا المصطلح هو **تزيفيطان تودوروف** عام 1959[1]، بعدَ أن شكّلَه بهذه الطّريقة:



[1]- voir : Todorov, Poetics of prose, p219, p187.

تهتمُّ السرديّة "باستِنباط القواعد الداخليّة للأجناس الأدبيّة واستِخراج النُّظُم التي تحكُمُها وتُوجِّه أبنِيتها، وتُحدِّد خصائصها وسِماتِها، ووُصِفت بأنّها نظام نظريٌّ غنيّ وخصب بالبحث التّجريبي، وهي تبحث في البِنية السرديّة للخِطاب من: راوي، مرويّ ومرويّ له، ولمّا كانت بِنية الخِطاب السّردي نَسيجًا قوامُه تفاعُل تِلك المُكوِّنات أمكَن التّأكيد على أنّ السرديّة هي المبحث النّقدي الذي يُعنَى بمظاهر الخِطاب السّردي أسلوبًا وبناءً ودلالةً"[1].

وهي: "فرعٌ مِن أصل كبير يُدعي الشّعريّة (Poetics) التي تُعنَى باستِنباط القوانين الداخليّة للأجناس الأدبيّة، واستِخراج النُّظُم التي تحكُمُها والقواعد التي تُوجِّه أبنِيَتَها، وتُحدِّد خصائصَها وسِماتِها"[2].

وقد أشارَ **عبد الله إبراهيم** في كتابه "السرديّة العربية" إلى أنّ العناية الكُلِّية بأوجُه الخطاب السّردي أفضَت إلى بُروز تيّارين رئيسَن في السريّة:[3]

1.2- السرديّة الدلالية:

يهتمّ هذا التيّار بدراسة الخِطاب أو ما يُسمّى بالمَبنى دون الاهتِمان بالسّرد الذي يُكوِّنه، فيبحث في البِنية العميقة التي تتحكّمُ في هذا الخِطاب، ويُمثِّل هذا التيّار **بروب وبريمون.**

2.2- السرديّة اللّسانية:

تهتمّ السرديّة اللّسانية بالوظائف اللغويّة للخِطاب فتدرُسه مِن مستواه البِنائي وما يَنطوي عليه مِن علائِقَ تربِط الرّاوي بالمَروي وأساليب السّرد والرّوي، يُمثِّل هذا التيّار عددٌ مِن الباحثين، منهم: **تزفيطان تودوروف وجيرار جنيت.**

[1]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السّرد العربي، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1. 2005، ص8.

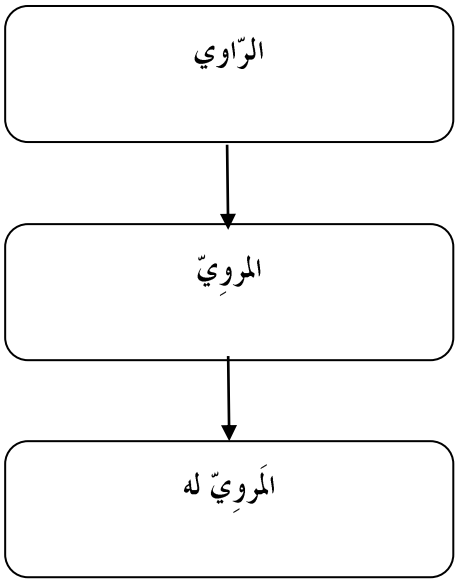
[2]- تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري مبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، ص7.

[3]- يُراجع: عبد الله إبراهيم، موسوعة السّرد العربي، ص17-18.

ويُمكِننا أن نُشير إلى أنّ هناك مَن حاوَل التّوفيق بين مُنطَلقات هذين التيّارين والاستِفادة مِن مُعطَيات السرديّة في تيّارَيها الدّلالي واللّساني، والعمل على دراسة الخطاب السّردي في مظاهره بصورة كلّية ومِنهم: **جاتمان وبرنس.**

3- مُكوّنات وتشاكُل بِنية الخطاب السّردي:

يفترِض الحَكي السّردي وُجودَ شَخصٍ ما يَحكي وهو الرّاوي، وشخص ما يَحكي له وهو المَرويّ له وما يُحكَى وهو المَرويّ، بهذا الشّكل:



1.3- الرّاوي:

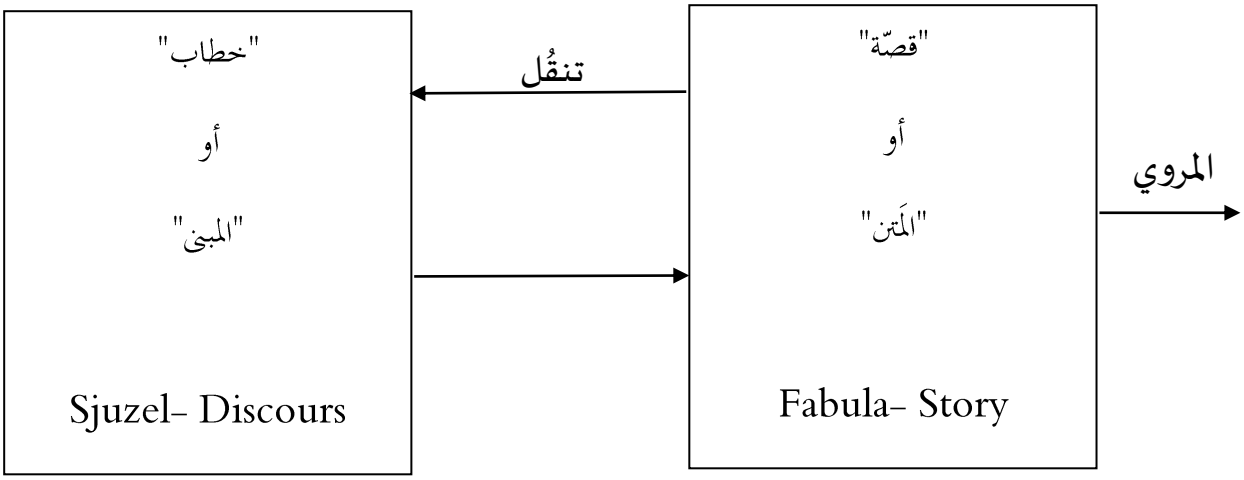
اهتمّ النُّقّاد كثيرًا بدراسة "وِجهة النّظَر" أو "المَنظور" الذي يُنتِجه راوي القِصّة أو الحكاية بِما فيها مِن وقائع وشخصِيّات، وقد فرّقَت الدّراسات المُعاصِرة بين المُؤلِّف الحقيقي: الكاتب والرّاوي الذي يقوم بعمليّة السّرد، فالنظريّات السرديّة الحديثة تنظُر إلى الرّاوي بوَصفِه تَشكُّلًا نصِّيًّا، يحمِل إشارات لغويّة تُحدِّد موقِعه وأسلوبَه؛ حيث يُعرَف بأنّه "ذلك الشّخص الذي يَروي الحكاية أو يُخبِر عنها سواء كانت حقيقيّة أو مُتخيَّلة ولا يُشترَط أن يكون الرّاوي اسمًا مُعيَّنًا؛ فقد يكتَفي أن يَتقنَّع بصوتٍ أو يستعين بضمير ما يصوغ

بواسطته المَروي، بما فيه مِن أحداث ووقائعَ تُعنَى بِرُؤيتِه تجاه العالَم المُتخيَّل الذي يكونه السّرد وموقفه منه"[1]، وقد استأثر بعناية كبيرة في الدّراسات العربية.

2.3- المروِيّ ومستوياته:

يُعرَف المَرويّ بأنّه: "كلُّ ما يصدُر عن الرّاوي وينتظِم لتشكيل مجموعةٍ مِن الأحداث، يقترِن بأشخاص ويُؤطِّره فضاء مِن الزّمان والمكان، وتُعدّ الحِكاية جوهَر المَروي والمركز الذي تتفاعَل معه كلّ العناصر حوله"[2].

وفي المَروي فرَّق النُّقّاد بين مُستويَين تركيبيَّين بالنّسبة له كالوجه والظّهر لورقة واحِدة بهذا الشّكل.



الورقة ظهر

وجه الورقة

فالخِطاب هو "مُتوالِية مِن الأحداث المَرويّة بِما تتضمَّنه مِن استِرجاعات واستِباقات وحَذف، يُطلِق عليها الشكلانيّون الرّوس المَبنى Sjuzel"[3]، أمّا **جاتمان** فيُطلِق عليها مصطلح

[1]- عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص19.

[2]- Story and Discours, p: 19-20 Adiction ary of stylistics, p422-423.

[3]- عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص20.

القصة Story، وهي سلسلة مِن الأحداث ومَا تَنطوي عليه مِن أفعال ووقائع وشخصيّات مَحكومة بِزمان ومَكان.[1]

أمّا الظّهر أو المستوى الثّاني فيُطلِق عليه الشّكلانيّون الرّوس "المتن- Fabula" وهو الاحتِمال المنطقي لنِظام الأحداث. إنّ المَبنى يُحيل على النّظام الذي يتّخِذه ظهور الأحداث في سِياقِ البِنية السرديّة أمّا المَتن فيُحيل على المادّة الخام التي تُشكِّل جوهر الأحداث في سِياقِها التّاريخي".[2]

على هذا المستوى أطلق **جاتمان** مصطلح "الخطاب -Discours" الذي هو التّعبير عن تِلك الأحداث[3]؛ يعني القصّة كما حدثت في الواقع وكيف انتقلَت إلى خطاب سردي.

3.3- المرويّ له:

هو مصطلح ابتدَعَه **جيرار جنيت** للدّلالة على "صورة القارئ المُرتسِمة في النصّ ويُقصَد به تحديدًا العَون السّردي الذي يُوجِّه إليه الرّاوي مَروِيَّه -إن بصفةٍ مُعلَنة أو مُضمَرة- فهو كائن مُتخيَّل"[4]؛ فهو الشّخص الذي يُوجِّه إلى الرّاوي خِطابه، أو "هو الذي يتلقَّى كلّ ما يُرسِله سواء كان اسمًا مُتعيَّنًا ضِمن البِنية السرديّة أم كائِنًا مجهولًا".

[1]- يراجع: المرجع نفسه، ص20.

[2]- يراجع: عبد الله إبراهيم، موسوعة السردية العربية، ص20.

[3]- يراجع: المرجع نفسه، ص20.

[4]- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديّات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص195.

المحاضرة الثالثة:

الأجناس الأدبيّة السرديّة والتّجريب الرّوائي

1- تمهيد

2- الأجناس الأدبيّة السرديّة

1.2- الرّواية

2.2- القصة

2.3- القصّة القصيرة

2.4- الأقصوصة

3- الرّواية والتّجريب

المحاضرة رقم (03)

الأجناس الأدبيّة السرديّة والتّجريب الرّوائي

1- تمهيد

يُعدّ الجِنس الأدبي مبدأً تَنظيميًّا ومِعيارًا تَصنيفِيًّا للنّصوص ومُؤسَّسة تنظيريّة ثابِتة تسهَر على ضَبطِ النّصّ وتحديد مُقوّماته ومُرتكَزاتِه وتَقعيد بِنياته الدلاليّة والفنيّة والوظيفيّة مِن خلال مبدأ الثّبات والتغيُّر، ويُسهِم الجِنس الأدبي في الحِفاظ على النّوع الأدبي ورَصد تغييراته الجماليّة النّاتِجة عن الانزِياح والخَرق والنّوعي، ويُعتبَر الجِنس الأدبي كذلك نظريّةَ الأدب وأبرز القضايا التي انشغَلت بها الشعريّة الغربيّة والعربيّة لِما للجنس الأدبي مِن أهميّة معياريّة وصفيّة وتفسيريّة في تحليل النّصوص وتَصنيفها ونَمذَجتِها ودراستِها مِن خلال سِماتها المَنطقيّة ومُكوّناتها النوعيّة وخصائصها التجنيسيّة، كما أنّ معرفة الجِنس تُساعدنا على إدراك التطوُّر الجمالي والفنّي والنصّ وتطوُّر التّاريخ الأدبي باختلاف تطوُّر الأذواق وجماليّات التقبُّل والتلقّي، فَضلًا عن تطوُّر العوامِل الذاتيّة المُرتبِطة بشخصيّة المُبدِع مِن ناحية الجِنس والوِراثة والعوامل الموضوعيّة التي تُحيل على بيئة الأديب وتَمظهُراتِه الطبيعيّة والجغرافيّة والاجتماعيّة والتاريخيّة والدينيّة.[1]

2- الأجناس السرديّة الأدبيّة

لعلّ الأجناس السرديّة القَصَصِيّة تُعدّ أكثر الأشكال تَطويعًا ومُرونَةً وأسرعَها للاستيعاب وتَطوير أنماطِها وأساليبها وتقنيّاتها.

وقد قسَّم النُقّاد القصّة الأدبيّة من حيث الشّكل إلى أربعة أنواع أساسيّة، هي:

- الرّواية
- القصّة
- القصّة القصيرة

[1]- يراجع: جميل حمداوي، إشكالية الجنس الأدبي، مجلة الابتسامة، 12 ديسمبر 2010.

- الأقصوصة.

سنتوقّف عند الجنس الرّوائي بالمُعايَنة لِشموليّته وشساعَتِه ولِتداخُل الأجناس الأدبيّة في مَتنِه، حيث "يغدُو قادِرًا على استِلهام أدوات فنيّة مِن الفنون الأخرى كالشّعر والدراما والسّينما والتّراث الأدبي الشّفاهي، وهو بِمَزجِه بين الأساليب المُتنوّعة وصَهرها في بوتَقة السّرد يتميّز عَن سائر الأجناس الأدبيّة بقُدرتِه الفائِقة على التمرّد على الحدود والقواعد، وعلى ذاته أيضًا"[1]، ولقد امتصَّت كُلّ الأجناس الأدبيّة السرديّة وغير السرديّة.

فالرّواية فَنُّ سَرد الأحداث والقَصَص، وهي مِن أجمل فنون الأدب النّثري، وتُعتبَر الأكثر حداثَةً في الشّكل والمَضمون.

3- الرّواية والتّجريب:

عرَف التّجريب الرّوائي أوج ازدِهاره بعد الحرب العالمية الثّانية، حيث حاولت جماعة مِن الكُتّاب الروائيّين في أوروبا خَرق نواميس الكِتابة التقليديّة وتجاوُز طابعها النّمَطي بحثًا عن شَكلٍ يستوعِب ذلك القَلق الوُجودي الذي سادَ نتيجة الدّمار الذي خلَّفَه الإنسان في ظِلّ الخَيبات المُتلاحِقة، ونذكر مِن هؤلاء:

- آلان روب

- نتالي ساورت

- فريجينا وولف

- مارسيل بروست.

والذين "رأوا ضرورة استجابة الكتابة الروائيّة للهموم الحضاريّة المُشتَرَكة"[2]

[1]- شكري عبد العزيز الماضي، أنماط الرّواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، العدد355، الكويت، سبتمبر 2008، ص37.

[2]- محمد أحمد شومان، غواية التجريب -دراسة التجريب الشعري عند جيل السبعينات- العراق دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، ص263.

أمّا في العالم العربي فقد تفجّرت مَوجة التّجريب في الرّواية العربيّة عقِب هزيمة حزيران عام 1967م، استِجابة للتحوّلات الحاصِلة على جميع المستويات؛ حيث أسفرَت هذه الفترة عن إفلاس جميع الفلسفات التي كانت سائدة ما أدّى إلى تراجُع القوى الطبيعيّة وانحِصارها.

وليس بوسعِنا في هذه المحاضرة أن نرسُم خريطة تحوُّلات التيّار التّجريبي في جميع المراحل، لأنّ طَرَفًا مِنه سُرعان ما يندثِر وطَرفًا آخر لا يلبَث أن ينتشِر ويدخل في نسيج التّقاليد المُستمِرّة، ولا يبرُز مِنه سِوى التّجارِب المُنقطِعة التي تُمثِّل كُشوفًا جماليّة ذات خصائص نوعيّة.

ويُمكِننا أن نُحدِّد مفهوم التّجريب السّردي الرّوائي في أنّه حركة واعية وموقِف نقدي مِن الحصيلة الثقافيّة للأمّة، فهو ليس حركة عشوائيّة مَبنِية على المُصادَفة بل هو نَتيجة حَتميّة لتحوّلات الواقع وتغيُّراتِه، إذ يتحدّد في كونه "خَلخَلة للجاهِز مِن الكتابة، فإنّه يرمي مِن خلال ذلك إلى خَلخَلة الجاهز مِن الوعي أيضًا"[1]، ويرى النّاقد المغربي **محمد برادة** أنّ "التّجريب لا يعني الخروج عن المألوف بطريقة اعتباطيّة ولا اقتباس لأشكال جرَّبَها آخرون في سِياق مُغايِر، إنّ التّجريب يَقتضي الوَعي بالتّجريب أي توفُّر الكاتب على تجارب الآخرين، وتوفّره على أسئلته الخاصّة التي يسعى إلى صياغتِها صوغًا فنيّا يستجيب لسِياقه الثّقافي ورؤيته للعالَم"[2]؛ حتّى يتسنّى له التّفاعل مع حصيلة الإنتاجات الثقافيّة على اختلافها.

[1]- ميسون علي، الرواية العربية وفاعلية الاختلاف بين المرجع الحي والبِنية السردية.
https://www.thawra.alwehda.gov.sv./print,newasp

[2]- محمد أمنصور، خرائط التّجريب الروائي، مطبعة أنفر برانت، فاس، ط1، 1999، ص24.

ومِن جانب آخر يرى النّاقد **عبد المجيد عقار** قانونَ التّجريب سلسلة مِن التقنيّات ووجهات النّظر التي تسعى إلى تجاوُز الفَهم القائِم عن العالَم ووضعِه في تشكيك وتساؤُلات[1]، في حين يجعَل **صلاح فضل** "التّجريب قرينَ الإبداع"[2]؛ لأنّه يتمثّل في ابتِكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التّعبير الفنّي المُختلِفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويُغامِر في قَلب المُستقبَل؛ ممّا يتطلّب الشّجاعة والمُغامَرة واستِهداف المجهول والتحقُّق مِن النّجاح، والفنّ التّجريبي يخترِق مسارَه ضِدّ التيّارات السّائدة بصُعوبة شديدة ونادِرًا ما يُوظِّفه بقَبول المُتلقّين دفعةً واحدة، بل يمتدّ إلى أوساطِهم بتوَجُّس، ويستثير خيالَهم ورَغبَتهم في التّجديد، باستِثمار ما يُسمّى بجماليّات الاختلاف ويتوقّف مصيرهم لأعلى استنتاجاتهم فحسب، كما يبدو للوهلة الأولى بل على قَدر ما يُشبعه مِن تطلُّعاتِهم البَعيدة عن التوقُّع ويُوظّفه مِن إمكانيّاتهم الكامِنة.

فجَدَل التّجريب الإبداعي مُتعدِّد الأطراف لا يتِمُّ داخل المُبدِع في عالَمِه الخاص، بل يمتدّ داخِل التّقاليد التي يتجاوزُها والفَضاء الذي يستشرِفه المِخيال الجَماعي.[3]

فليس هناك أدنى مانِع أن يُجرِّب الكاتب؛ فالإنساتن بِطَبعِه يحمِل هويّة التّجديد والتّجريب والخطِاب الأدبي السّردي يستوعِب كلّ أنواع التّجريب وِفق نسَق نَموذجي يهتمُّ بذائِقة القارئ وثقافتِه.

[1]- المرجع نفسه، ص24.

[2]- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، ط1، 2005، ص01.

[3]- يراجع: محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

المحاضرة الرابعة:

المُستويات الرقميّة في السرديّات الحديثة والمُعاصِرة

1- تمهيد

2- المستويات الزمنيّة

1.2- في الدّراسات الغربية

2.2- في الدّراسات العربية

3- المُفارَقة الزمنيّة

المحاضرة رقم (04)

المستويات الزمنيّة في السرديّات الحديثة والمُعاصِرة

1- تمهيد

يُمثِّل الزّمن عُنصرًا مِن العناصر الأساسيّة التي يقوم عليها السّرد، والمعروف أنّ الانطلاقة الفعليّة الأولى كانت على يد الشّكلانيّين الرّوس؛ هذا بعدَ أن كانت الدّراسات النقديّة حول الزّمن تُمثِّل اجتهادات مُعتبَرة أصبحَت حتّى وقتِهم دراسات موضوعيّة تكشِف مُكوِّنات الزّمن الجوهريّة.

2- المستويات الزمنيّة

2.1- في الدّراسات الغربيّة

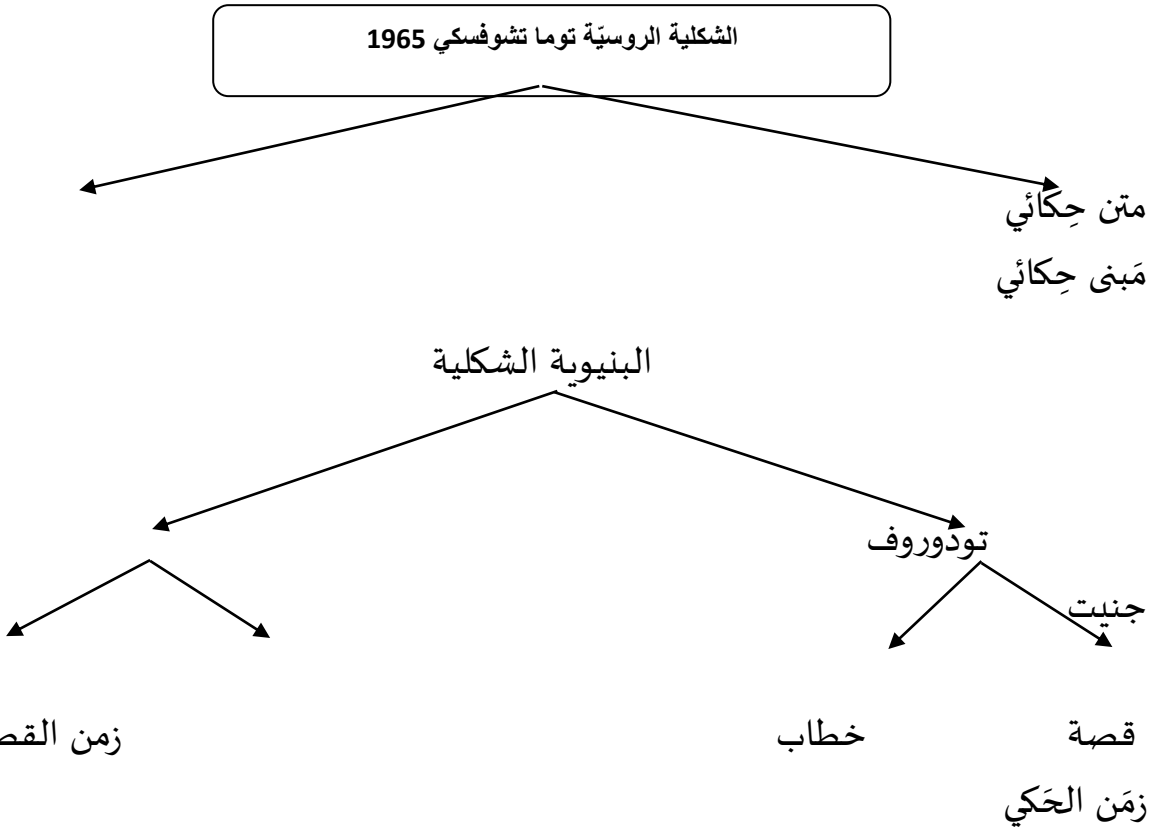
يُعدّ مقال **توماتشوفسكي** عن نظريّة الأغراض مَعلَمًا مِن معالِم دَرس الزّمن "إذ احتوى على مجموعةٍ مِن الإرهاصات التي طُوّرَت فيها بعدُ لتُصبِحَ نظريّةً مُكتمِلةَ الأركان"[1].

نالَت هذه الإرهاصات اهتِمام النُّقّاد؛ فقد قاموا بالبحث فيها لِيتَّضِح لهم أنّ أُسُسَها سليمة، وأنّ البِناء عليها مُتيسِّر، وكانت البنيويّة التي هي وليد الشكليّة الروسيّة المدرسة الأكثر إفادةً مِن هذه الإرهاصات؛ حيث حملت مُهِمّة تَبني هذه الإرهاصات وتطويرِها خاصّة في فرنسا على يد **رولان بارت** و**تزفيطان تودوروف** و**جيرار جنيت** وغيرهم.

ويُمكِن أن نُوضِّح من خِلال الشّكل الآتي أهمّ الدّراسات الغربية

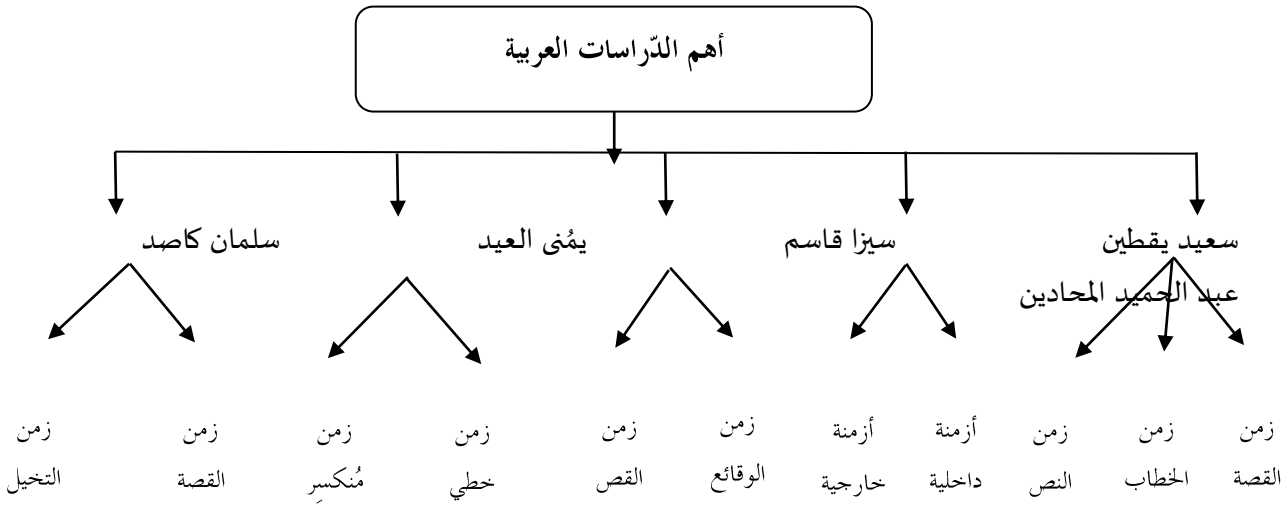
[1]- ناصر عبد الرزاق الموافي، القصة العربية عصر الإبداع دراسات لسَرد القصص في القرن الرابع الهجري، دار النشر، مصر، ص150.

أهمّ الدّراسات الغربية



2.2- في الدّراسات العربية:

ترجَم النُقّاد العرب هذه الدّراسات واهتمّوا بدَرس الزّمن؛ غير أنّ دراساتهم لا تبتعِد كثيرًا عن الدّراسات الغربيّة، والجدول يُوضِّح المستويات الزمنيّة عند النقّاد العرب

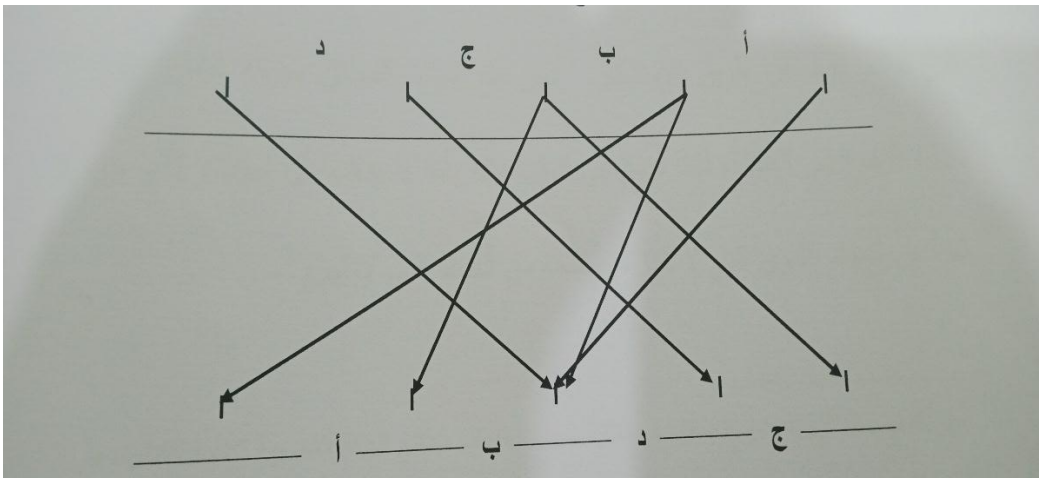


نُلاحِظ في الأخير أنّ المستويات الزمنيّة داخل فضاء النصّ السّردي تتّفِق مُعظَمها على وُجود مُستويَين هامّين انطِلاقًا منهما يحدُث التّلاعُب الزّمني: "زمن القصّة" وَ "زمن الخطاب" وأنّ الإشكالية عند العرب هي إشكاليّة المصطلح فقط.

3- المُفارَقة الزمنيّة:

إنّ إِحداث المُفارَقة الزمنيّة هي عمليّةٌ ترجِع في الأصل إلى الرّاوي؛ فتتولّد انطِلاقًا مِنه المُفارَقة السرديّة (Anachronies Narrative) لأنّه هو الذي يُحدِث عدَم التّطابُق بين نِظام الخطاب ونِظام القصّة، فلو افترَضنا أنّ قِصّةً ما تحتوي على عناصِر حَدَثِيّة مُتتابِعة مَنطقِيًّت وكرونولوجِيًّا -كما يُوضِّح الشّكل أ-ب-ج-د- فإنّ سَرد هذه الأحداث سيتّخِذ شكلًا مُختلِفًا مُصَفّى مِن خلال مِصفّات الرّاوي وحتّى وإن لم يقصِد الرّاوي إِحداثَ التّغيير سيُقدِّم حادِثةً على أخرى، أو إنّه يَنسى أحداثًا ويعود لاستِدراكِها فيما بعد، فيُصبِح زَمن الخطاب مثلًا بهذا الشّكل: ج-ب-د-أ.

وقد حاول **حميد الحميداني** أو يُوضِّح هذه المُفارَقة مِن خلال الخُطاطة التّالية:[1]



[1]- حميد الحميداني، بنية النص السّردي مِن منظور النّقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، ص94.

نُقطة تحديد المُفارَقة الزمنيّة:

1.4- النّقطة الصِّفر أو نُقطة البِداية والانطلاق:

لا يُمكِن للمُقارَقة الزمنيّة أن تُحدَّدَ إلّا بعدَ معرفة النّقطة الصِّفر، ومِنها تتجلّى طبيعة الزّمن السّردي التّخييليّة.

فالرّاوي يحكي أحداثًا انقَضَت، فهو يعلم القِصّة مِن البداية إلى النّهاية، لكن على الرّغم مِن انتهاء الرّواية وانقِضائِها -أي بصفتِها أحداثًا ماضويّة- تُصبِح مع الرّاوي حاضِرًا.

على الرّاوي أن يختارَ نُقطةً يبتدِئ بِها السّرد ثمّ يبتدِئ التّلاعُب الزّمني، ولمّا كان لا بُدّ للرّواية مِن نُقطةِ انطِلاقٍ تبدأ مِنها، فإنّ الرّاوي يختار نُقطة البِداية التي تُحدِّد حاضره وتضع بقِيّة الأحداث على خطِّ الزّمن مِن ماضٍ ومُستقبَل، وبعدها يستطرِد النصّ في اتّجاهٍ واحِد في الكتابة غيرَ أنّه يتذَبذَبُ ويتأرجَح في الزّمن بين الماضي والحاضر والمُستقبَل.[1]

ومع أنّنا نعلم أنّ الزّمن مُستمِر لا يعرِف الرّجوع إلى الوراء إلّا أنّ هذا لا يَمحي ذاكرتَنا التي نرجِع إليها عَن طريق الاستِذكار "نحن مع إيماننا المُطلَق بحركة التطوُّر التي لا تعرِف الرّجوع إلى الخَلف، فإنّنا نُؤمِن في الوقت ذاتِه بأنّه لا يُمكِنها أن تموت لأنّها جزء لا يتجزّأ مِن الحياة الكُبرى التي لا تَفنى، وبِضعة مِن أنفُسِنا التي لا تُهزَم"[2].

فمِن النّقطة الصِّفر نسترجِع في السّرد ماضِيًا أو نستشرِفُ مُستقبَلًا، وغالِبًا ما تكون نُقطة الانطلاق الحاضر الذي يتوسّط الماضي والمُستقبَل ثمّ يتذبذَب النصّ.

إذن؛ انطِلاقًا مِن النّقطة الصِّفر "الحَكي الابتدائي" تُحدَّد المُفارَقة الزمنيّة التي لا يُمكِنها أن تكون إلّا عودةً إلى الوراء أو سيرًا إلى الأمام.

[1]- سيزا قاسم، الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص41.

[2]- محمد زكي العشماوي، دراسات في النّقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، 2005. ص194.

المحاضرة الخامسة والسّادسة:

التّرتيب الزّمني للأحداث "اشتِغال المُفارَقة الزمنيّة وقياس المدى"

المحاضرة الخامسة:

1- تمهيد

2- الاسترجاع Analepise:

1.2- الاسترجاع الدّاخليL'Analepsie Interne

2.2- الاستِرجاع الخارجي L'analepsie Externe

3.2- الاستِرجاع المُختَلَط L'Analepsie Mixte

المحاضرة السّادسة:

3- الاستِباق Prolepse

1.3- الاستباق الدّاخلي Le Prolepse Interne

2.3- الاستِباق الخارجي Le Prolepse Externe

3.3- الاستباق المُختلَط Le Prolepse Mixte

4- المَدى Portée

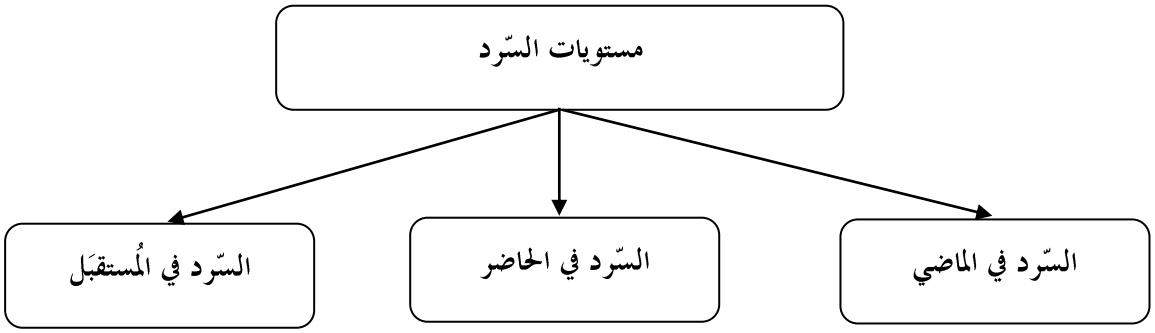
المحاضرة رقم (05) + (06)

التّرتيب الزّمني للأحداث "اشتِغال المُفارَقة الزمنيّة وقياس المدى"

1- تمهيد

تطرَح إشكاليّة السّوابق واللّواحِق على مُستوى توظيف الزّمن السّردي؛ أي على مُستوى تتابُع الأحداث، وتُحيل القارئ إلى طريقة الرّاوي في سَرد الحِكاية، ويُعتبَر **جيرار جنيت** أهمّ مَن أشار إلى هذه التقنيّات "إذ قدَّم عملًا تحليليًّا واعِيًا للأجزاء المِجهريّة في آليّة السّرد الرّوائي انطِلاقًا مِن المُؤلَّفات الرّوائيّة لـ **مرسيل بروست Marcel Proust**"[1]، مِن خلال روايتِه المَشهورة "**البحث عن الزّمن الضّائع A La Recherche du Temps Perdu**" التي اعتقَد الباحثون أنّها جُمل وأقوال وشخصِيّات مُبعثَرة وأحداث مُفكَّكة وغير مُترابِطة يتخلّلها حشوٌ كبير، غير أنّه يصعُب الإقرار بهذا الاعتقاد أو الدّفاع عنه "لأنّها على ضَخامتِها بناء مِعماري أو ما يُشبِه كاتدرائيّة كبيرة شيّدها بروست مارسيل ونظّم أبعادَها"[2]، وانطِلاقًا مِن الدّراسة التي قام بها **جيرار جنيت** حول هذه الرّواية اتّخَذ درس الزّمن شكلَ النظريّة الكامِلة، خاصّة في كتابة (صورIII) حتّى أصبحَت هذه النظريّة مركَز استِلهام مِن قِبَل الباحثين الذين اعتمَدوا تصوُّرَه عنِ الزّمن السّردي وحاولوا تطبيقَه على نُصوص عديدة مُختلِفة، وكشَفت أبحاثُهم عَن هذا التصوّر وكِفايته في الرّصد والتّحليل.

ويُمكِن أن نرصُد ثلاثة مُستوَيات في السّرد، بهذا الشّكل:



[1]- محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، ص154.

[2]- جيرار جنيت، الحكاية، ص12.

وعلى الدّارِس كلّما أراد أن يبحَث في طريقة الزّمن السّردي أن يُصنِّف الأحداث حسبَ المستوى الذي تُطرَح فيه، ومِن المعروف أن السّرد ليس سَردًا تتابُعِيًّا بَحتًا، ففي أغلَب الأحيان تتداخَل المستويات، وهذا ما يُسمّى بـ **"التّلاعُب الزّمني"** الذي أصبَح تقنيّة مُشاعة مِن التقنيّات السرديّة، وهو نمَطان: الاسترجاع/الاستِباق.

2- الاستِرجاع Analepsie [1]

الاستِرجاع أو "الإحالة إلى الوراء"[2] كما تُسمَّى اللّاحِقة والأحياء وغيرها، ويُسمّيها **جيرار جنيت Analepsie**، ويُعدّ هذا المصطلح مِن أكثر التقنيّات الزمنيّة حُضورًا وتجلِّيًا.

يرى أن الاسترِجاع نشأ مع الملامِح القديمة وتطوَّر بِتطوُّر الفنون السرديّة، فانتقل إلى الرّوايات الحديثة؛ بحيث أصبح يُمثِّل أهمّ المصادر الأساسية للكِتابة السرديّة، ويرجع اعتِماده في الدّراسات النفسيّة مع **فرويد** خاصّة، وأهمّ الرّوايات التي اعتمدَها روايات **"تيار الوعي"** التي يستخدِم السّارد فيها "التّداعيات النفسية، المونولوق الداخلي، المُناجاة، المونتاج الزّماني والمكاني والصّور الحُلمية"[3]؛ فلا يُمكِن اعتبار استِعادة الماضي في الحاضر مُجرّد عمليّة زمنيّة فقط، إنّما تكشِف في جوهرها عَن وعي الذّات وأبعاد جديدة نتيجة لمُرور الزّمن.

إنّ رُؤية الإنسان للحدَث الماضي في وقت لاحِق تتعرّض لكثير مِن التغيُّرات بِفَضل مُرورِها عبر بوتقة العَل لأحداثٍ مَضَت تتغيّر مع تغيُّر مُعطَيات الحاضر وتطوُّرِه[4]، وتَبقى اللّاحِقة تُمثِّل شَرخًا في الخطّ الزّمني للرّواية نَظَرًا لأنّها جزءٌ مِن الماضي وقَعَ إدراجُه في الحاضر عَن طريق الرّاوي الذي يترُك مُستوى القصّ الأوّل ليعود إلى بَعض الأحداث الماضية ويَرويها في لحظةٍ لاحِقة لِحُدوثِها.

---

[1]- G. Genette, Figures III, ed. Seuil, 1972, p90.

[2]- ج ب براون، ج يول، تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطنيو منير التركي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، ص60.

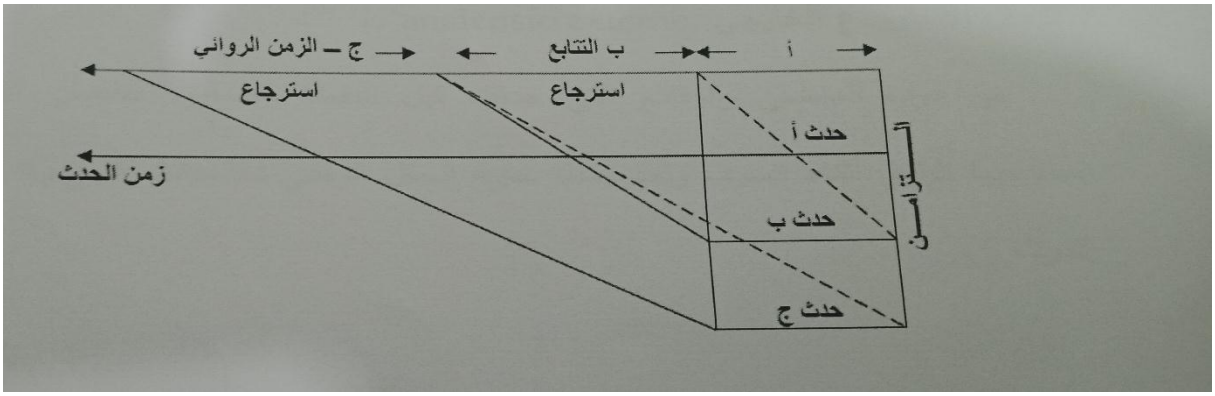
[3]- مروان عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص25.

[4]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، دار فارس للدراسات والنشر، ط1، 2004.

لكن يجب علينا أن لا نَنسى أنّ هذا الماضي يتميّز بمُستويات مختلِفة ومُتفاوِتة مِن ماضٍ بعيد وقريب، ومن ذلك نشأت عِدّة أنواع من الاسترجاع، اتّفق الباحثون على أنواع الاسترجاع الثلاثة الآتية:

1.2- الاسترجاع الداخلي L'Analepsie Interne:[1]

هو إمّا مَوضوعي ويُشار إليه صراحة أو يُفهَم مِن السّياق، وينقسِم الإرجاع الدّاخلي إلى قِسمين رئيسَين: **براني الحكي** أو **جوانيه** وَالاسترجاع الدّاخلي يتطلّب ترتيب النص أن يترط الشخصيّة الأولى ويعود إلى الوراء لِيُصاحِب الشخصيّة الثّانية كما يوضِّحه الشّكل الآتي:



كما يُستخدَم الاسترجاع الدّاخلي "لِرَبط حادِثة بِسلسلة الحوادِث السّابِقة المُماثِلة لها"[2]، وكثيرًا ما نرجِع إلى الوراء بِقَصد مَلء الثّغَرات "Les Ellipses / Les Lacune" التي تركَها خَلفه السّارِد شريطة أن لا يتجاوز مَداها حُدود زَمن المَحكي الأوّل، لتصِل لِما هو أقدم وأسبَق مِن بدايته، ممّا يُعرِّض السّرد لخَطَر التّكرار والتّداخُل.

وهذا الصِّنف قليل في الرّوايات الواقعيّة، لأنّ الكاتب يتقيّد فيها بالتّسلسُل الزّمني ويُراعي تتابُع الأحداث حتّى يتجنّب هذا النّوع مِن الاسترجاع الذي قد ينتُج عنه اللّبس على مستوى القراءة[3].

---

[1]- G. Genette, Op.Cit.p90.

[2]- سيزا قاسم، الرواية، ص62.

[3]- عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السّردي، ص134.

- يُستعمَل أيضًا لِعَرض حوادِثَ بأكملِها قد تمتدّ عِدّة أيّام بعد وُقوعِها.[1]

ويبقى الاستِرجاع الدّاخلي ضروريًّا في ثَنايا السّرد، يرجِع إليه السّارِد لِتكمِلة حَدَث تمّ نِسيانُه أو تكرارُه أو استِعمال التّغطية المُتناوِبة نتيجة التّزامُن.

2.2- الاسترجاع الخارجي L'Analepsie Externe:[2]

هو عَودة الماضي والوقائِع التي حدَثَت قَبل النُّقطة الصِّفر حاضر التلفُّظ؛ حيث يستدعيها الرّاوي أثناء السّرد، وتُعدّ زمنيًّا خارِج الحقل الزّمني للأحداث السرديّة الحاضِرة في السّرد.

والمُلاحَظ في الرّوايات الحديثة شُيوع الاستِرجاع الخارجي لأنّ لجوء الرّوائي إلى اتّجاهات زمانيّة حِكائيّة ماضية تلعب دورًا أساسيًّا في استِعمال صورة الشخصيّة والحدَث وفَهم مسارِها.[3]

وبالتّالي يبقى الاستِرجاع الخارجي بعلاقة عكسيّة مع الزّمن السّردي في الرّواية الحديثة نتيجةَ تَكثيف الزّمن السّردي "فكُلّما ضاق الزّمن الرّوائي شغل الاسترجاع الخارجي حيّزًا أكبر"[4].

كما يبقى الاستِرجاع الخارجي مَقصورًا الاستحضارات التي تَبقى في جَميع الأحوال وكيفَما كان مَداها "خارِج النّطاق الزّمني للمَحكي خِلافًا للاسترجاعات الداخلية التي تظلّ مُنحصِرةً داخِله"[5].

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص62.

[2]- G. Genette, Op.Cit,p90.

[3]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص195.

[4]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص59.

[5]- عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، ص135.

2.3- الاسترجاع المُختلط L'Analepsie Mixte:

يُعدّ الاسترجاع المُختلط أقلّ أنواع الاسترجاع تداوُلًا، ويُسمّى مُختلطًا لأنّه "يجمع بين النّوعين"[1]؛ أي يخلِط بين الاستِرجاع الخارجي والدّاخلي، ومِثل ذلك مثلًا: أن يتفحّص البطل صورة زِفاف والِدَيه -الذي كان منذ أربعين سنة- أمامه، وهنا وإن لم يكُن هذا الزّواج نفسُه استِرجاعًا داخليًّا لأنّ الحديث هو حديث البطَل أثناء رجوعه إلى الوراء مِن خلال أهمّ حدثٍ مِن أحداث الموضوع وهو مَون الوالدين ورُؤية حديثهما أمامه.

فيكون الاسترجاع المَزجي يعني "العودة إلى نقطة سابِقة على نُقطة الانطلاق ولكنّها تستمِرّ تصاعُدِيًّا حتّى تتجاوَز نُقطة الانطلاق، وُصولًا إلى النّقطة التي توقّف عندها السّرد، "وقد لا تصِل إلى نقطة التوقّف هذهّ"[2]؛ فهو خارجي باعتِباره ينطلِق مِن نقطة زمنيّة تقع خارج نِطاق المَحكي الأول، وهو داخلي أيضًا بِحُكم امتِدادِه لِيلتَقي في النّهاية مع بداية المَحكي الأول"[3].

أمّا وظائف هذا النّوع فهِي نفسُها وظائِف وفوائد الاستِرجاع الدّاخلي والخارجي الذي يتضمّنه، أو باختِصار وظائف الاسترجاع المُختلط هي الجَمع بين وظائف الاسترجاع الدّاخلي والخارجي.

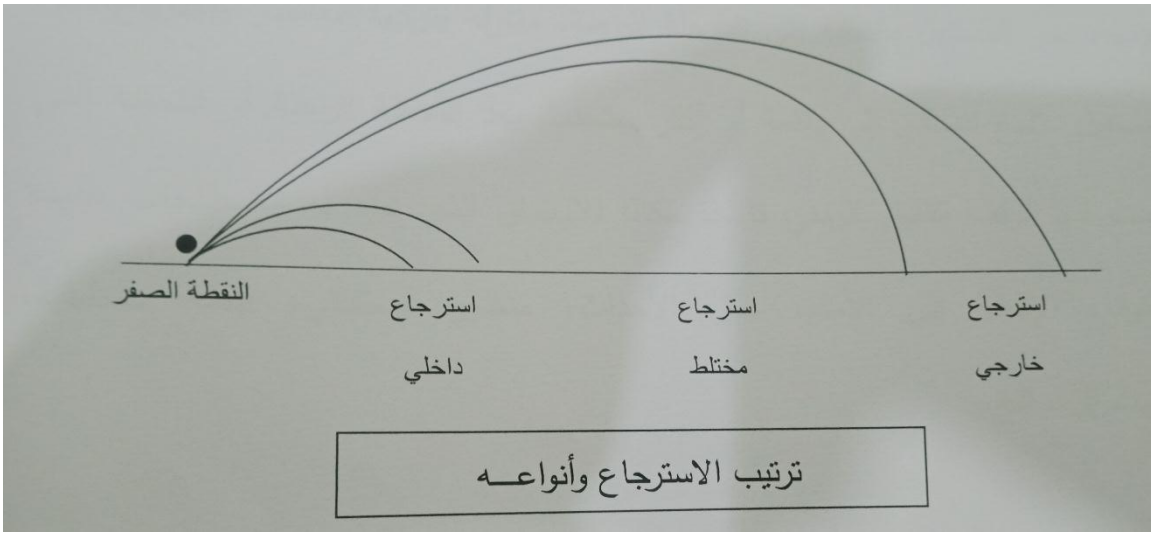
وقد وضّحت **جبريال قوردو Gabriel Gourdeau** أنواع الاستِرجاع في الخُطاطة الآتية:

---

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص58.

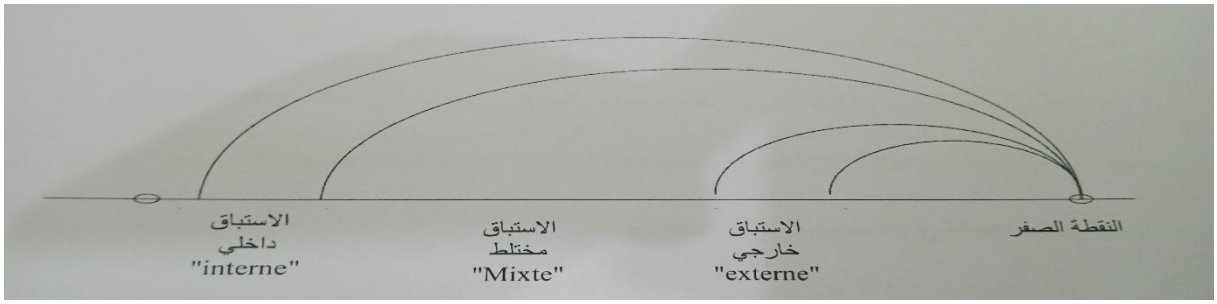
[2]- ناصر عبد الرزاق المواضي، القصة العربية عصر الإبداع، ص135.

[3]- Magnard, Gabriel Gourdeau, Analyse du discours narratif.



وترى أنّ السّوابِق تنقسِم بدورها إلى ثلاثة أنواع، ولكن تتّخِذ وجهة مُعاكِسة بهذا الشّكل:

وهذا ما سنُحاوِل مُعايَنته في المحاضرة السّادسة:



3- الاستباق Prolepse:

يعني السّير إلى الأمام Prendre d'avance، أو كما يُسمّيه **جيرار جنيب Prolepse**؛ أي الاتّجاه نحو المُستقبَل بالنِّسبة إلى المرحلة الرّاهِنة، مُفارقة بِتركها الحاضر والانزياح نحو المُستقبَل، تُلمح للمُتلقّي إلى واقعة أو أكثر ستحدُث بعد اللّحظة الرّاهِنة أو اللّحظة التي يحدُث فيها توقُّفٌ للقصّ الزّمَني فاسِحًا مكانًا للاستِباق الذي نجد له مُصطلحات عديدة كالتوقّع، الإحالة إلى الأمام، سَبق الأحداث، مَنظور مُستقبَلي، لقطة مستقبَليّة، الاستشراق...إلخ.

وهذا النّوع مِن المُفارَقة نادر الاستعمال بالمُقارَنة مع اللّاحِقة "لأنّها تتَنافى وفِكرة التّشويق الذي يُعدّ عُنصرًا جوهريًّا في النّصوص السرديّة الكلاسيكيّة، التي تسعى جادّةً نحوَ تفسير اللّغز في معرفة مآل الأحداث، إلى أن تَحينَ الفُرصة المُواتِية لذلك"[1].

بهذه الطّريقة يبقى دائِمًا -القارئ خُصوصًا والمُتلقّي عُمومًا- في حالةٍ انتِظار وتساؤُل لِما سيحدُث وينكشِف في المُستقبَل المَحكي ومُفاجأة للمُتلقّي.

هكَذا خلَت الرّواية الواقعيّة مِن سَبق الأحداث، وفي القصّ التّقليدي عُمومًا، وذلك على الرّقم مِن أنّ الملاحِم الهوميرية* تبدأ بنوعٍ مِن تلخيص الأحداث المُستقبَليّة، ولكنّ هذه التقنية ترتبِط بِما أسماه **تودوروف** "عُقدة القدَر المكتوب Intrigue de prédestination.[2]

فهذه التقنيّة لا تهتمّ بالتّشويق السّردي الذي عرَفته الرّواية الكلاسيكيّة والتي لا تنسجِم مع التخيّل التّقليدي للسّارِد الذي يبدو أنه يكتشِف قليلًا أو كثيرًا القصّة في الوقت نفسه الذي يحكيها فيه.

والشّكل الوحيد الذي يستطيع الرّاوي فيه أن يُشيرَ إلى أحداث لاحِقة هو شَكل التّرجمة الذاتيّة أو القَصص المكتوبة بِضمير المُتكلِم؛ حيث أنّ الرّاوي يحكي قِصّة حياته حينما تقترِب مِن الانتهاء ويعلم ما وقع قبل وبعد، لحظة بداية القصّ ويستطيع الإشارة إلى الحوادث اللّاحِقة دون إخلال بمنطقيّة النصّ ومنطقيّة التسلسُل الزّمني.[3]

وهي مُلائِمة للاستِشراف مِن أيّ حكاية بِضمير المُتكلِّم، فتظلّ الحكاية أخرى بسَبب الطّابع الاستيعادي المُصرّح به بالذّات الذي يُعطي للسّرد حُريّة التّلميح إلى المُستقبَل ولا سيما إلى وضعه الحالي، ويبقى الاستباق عكس الاسترجاع الذي يتَنامى صُعودًا مِن الحاضر

[1]- عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، ص135.

*الملاحم الهوميرية هي: الأوديسة والإنياذة.

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص77.

[3]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص25.

إلى الماضي لِيعودَ إلى الوراء استِشرافًا إلى المُستقبَل مُتنامِيًا صُعودًا مِن الحاضر إلى الأمام مُحدِثًا قفزةً تتَخطّى النّقطة التي وصلَ إليها السَّرد.

وينقسِم الاستباق إلى قِسمَين حسب **جيرار جنيت** "هنا أيضًا سأُميّز دون صُعوبَةٍ استِباقات داخليّة "Prolepse Internes" وخارجيّة "Externes" ما دام حدُّ الفضاء الزّمني للمَحكي الأوّل مَعلومًا بوضوح عَن طريق المشهَد الأخير غير الاستِباقي"[1].

وفي كتاب "خِطاب الحكاية" نجد أنّ رواية الاستِباق تُستعمَل في الحكاية ذات الشّكل السّيرذاتي وقسّم الاستباقات أيضًا إلى قسمين "هُنا أيضًا سنُميّز مِن غير مَشَقَّةٍ بين استباقات داخلية وأخرى خارجيّة"[2].

1.3- الاستباق الداخلي Le Prolepse Interne:

يُعدّ الاستِباق الدّاخلي سيرًا إلى الأمام والإشارة إلى وقائعَ سوف تحدُث فيما بعد، مع ذلك يبقى داخِل الحقل الزّمني للأحداث السرديّة الحاضرة في الرّواية، ولا يتجاوز مداهُ الحَكي الابتدائي، وهو أكثر أنواع الاستِباق استِعمالًا.

تطرَح الاستباقات الداخليّة نوعَ المشاكل نفسَها التي تطرحُها الاستِرجاعات التي مِن النّمَط نفسه، ألا وهو مُشكِل التّداخُل: "مُشكِلة المُزاوَجة المُمكِنة بين الحكاية الأولى والحِكاية التي يتولّاها المقطع الاستباقي، ومِن ثَمَّ سنُهمِل هنا أيضًا استِباقات غيريّة القصّة التي يتهدّدها هذا الخطر، سواء أكان الاستشراف داخليًّا أو خارجيًّا".[3]

فالخِطاب الحِكائي بذلك مُتعرِّضٌ لخطَر التّداخُل والتّكرار مثله مِثل الاسترجاع الدّاخلي الذي أشَرنا إليه سَلَفًا "إلّا أنّه يتميّز في كونِه يُؤدّي دور الإعلان (l'annonce) في

[1]- G. Genette, Op.Cit.p106

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص77.

[3]- المصدر نفسه، ص79.

مُقابِل دور التّذكير تلعبُه الأخرى (le rappel)"[1]، وبذلك يبقى ذِهن القارئ مَشدودًا ينتظِر ماذا سيحدُث، مُتشوّقًا قلِقًا إلى أحداث الرّواية المُستقبَليّة.

2.3- الاستباق الخارجي Le Prolepse Externe:

وهو سَبق للأحداث يتجاوزُ مداهُ الحَكي الابتدائي؛ فهو مَقصور على الاستباقات التي تبقى في جميع الأحوال وكيفما كان مَداها خارج النّطاق الزّمني للمَحكي الأول؛ تُخالِف بذلك الاستباقات الداخليّة التي تَبقى مَحجوزَةً داخل الحَكي الأول غيرَ قادِرةٍ على تجاوُزه. يُعرّفها **عبد العالي بوطيب** بأنّها: "عبارة عَن استِشرافات مُستقبَليّة خارج الحدّ الزّمني للمَحكي الأول على مَقرُبَةٍ مِن زَمن السّرد أو الكتابة دون أن يلتقِيا طَبعًا، وهو أقلُّ استِعمالًا بالنِّسبة للصِّنف الثاني"؛ أي الاستِباق الدّاخلي الذي أشَرنا سلَفًا أنّه يُستعمَل بِكثرةٍ في الخطاب الحِكائي.

3.3- الاستباق المُختلط Le Prolepse Mixte:

يُعتبَر الاستباق المُختلط أقلّ أنواع الاستِباق تداوُلًا، مثله مِثل الاسترجاع المختلط، وقد قلّتِ الدّراسات التي تُشير إلى الاستباق المُختلط، وربّما يرجِع ذلك إلى نُدرة استِعماله في الخطاب الحِكائي، ويُسمّى مُمتزِجًا لأنّه يمزِج بين النّوعَين أو بعبارةٍ أوضَح يجمع بين الاستباق الدّاخلي والاستباق الخارجي.

4- المدى Portée والاتّساع Amplitude:[2]

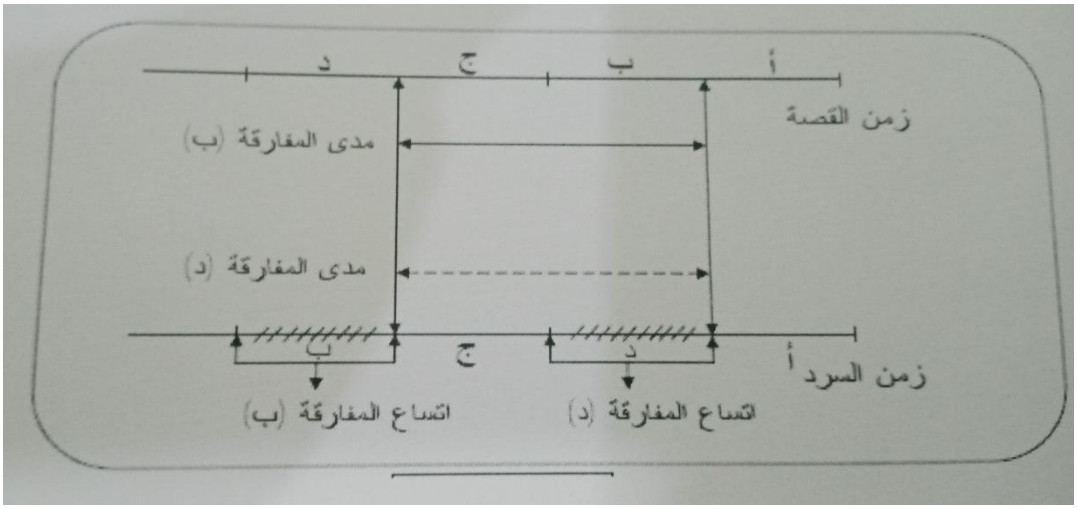
يجِب أن نُشير -قَبل خُروجِنا مِن المُفارَقة- إلى أنّ مُفارَقة سرديّة لها مَدى (Portée) واتّساع (Amplitude)، ويُعتبَر مدَى المُفارَقة المجالَ الفاصِل؛ لها مدى بين نُقطة انقِطاع السّرد وبِداية الأحداث المُسترجَعة أو المُتوقَّعة.

[1]- عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، ص135-136.

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص09.

وقد عبَّر **جيرار جنيت** عَن هذه النّقطة بقوله: "يُمكِن للمُفارَقة الزمنيّة أن تذهبَ في الماضي أو المُستقبَل، بعيدًا كثيرًا أو قليلًا عن اللّحظة الحاضرة؛ أي لحظة القصّة التي تتوقّف فيها الحِكاية لتُخلي المكان للمُفارَقة الزمنيّة"[1]؛ سنُسمّي هذه المسافة **مدى المُفارقة الزمنيّة**، ويُمكِن للمُفارَقة الزمنيّة نفسِها أن تشمَل أيضًا مُدّة قصصِيّة طويلة كثيرًا، هذا ما نُسمّيه سَعَتها.

انطِلاقًا مِن هذا المفهوم حاول **حميد لحميداني** توضيحَ المدى والاتّساع مِن خلال الشكل الآتي:[2]



ويُلاحظ بعد ذلك مِن الشّكل تساوي اتِّساع المُفارَقَتين مَعًا، لأنّ اللّحظة (د) تحُلّ في زمن السّرد مَحلّ اللّحظة (ب) كما تحُلّ اللّحظة (ب) في زمن السّرد مَحلّ اللّحظة (د) ثمّ إنّ مَدى المُفارَقة يتحدّد بين بِداية لحظة المُفارَقة في زَمن القصّة وبدايتِها في زَمن السّرد، سواءً كانت استرجاعًا (استِذكارًا) أو استِباقًا لأحداث لاحِقة.

[1]- حميد الحميداني، بنية النص، ص75.

[2]- حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص75.

إنّ اتّساع المُفارَقة (د) في زَمن السّرد يُشير في الرّسم السّابِق إلى الاستِباق، واتّساع المُفارَقة (ب) في زمن السّرد يُشير إلى استِرجاع لحظة ماضِية، لأنّ (ب) في زمن القصّة تقع في المرتبة الثّانية ولكنّها في زمن السّرد تقع في المرتبة الرّابعة.

من خلال التّعقيب والشّكل استطاع **حميد لحميداني** أن يُوضِّح كيف تحدُث المُفارَقات الزمنيّة مِن خلال إحلال نُقطة محلَّ نقطة (استِباقًا أو استِرجاعًا) وكيف يتساوَى مع ذلك الاتّساع، والذي يُمكِنه مِن خلال نماذِج أُخرى أن يَطُول أو يَقصُر، وقد وضّحَ أيضًا المدى الذي يُعدّ مسافةً زمنيّة تتحدّد مِن لحظة المُفَارَقة في زمن القصّة وبدايتِها في زمن السّرد.

المحاضرة السّابِعة والثامنة:

الدّيمومة La Durée في الخطاب السّردي

المحاضرة السابعة:

1- تمهيد

2- حركة الزّمن السّردي (سرعة النص وبطؤُه)

1.2- الحذف L'Ellipses

1.1.2- الحذف المُحدّد

2.2.2- الحذف غير المُحدَّد

أ- الصريح

ب- الضِّمني

المحاضرة الثامِنة:

2.2- الخلاصة Résumé

3.2- المشهد Scène

3.3- الوقفة الوصفيّة Pause

المحاضرة رقم (07) + (08)

الدّيمومة La Durée في الخطاب السّردي

1- تمهيد

تُعدّ الدّيمومة مُكوّنًا أساسًا مِن مُكوّنات الخِطاب السّردي بِسُرعة النصّ وبُطئه عَن طريق أربع تقنيَّات أساسية، وهي: الحذف والخلاصة والمشهد والوَقفة الوصفيّة.

2- حركة الزّمن السّردي (سرعة النص وبُطؤُه) La Durée:[1]

أطلَق عليها الباحِثون مُصطلحاتٍ عِدّة؛ منها: الدّيمومة، السّرعة، الإيقاع، الاستِغراق... وتعني: "العلاقة بين قِياس زمَني وقِياس مَكاني «كذا متر في الثّانية، وكذا ثانية في المتر» فسُرعة الحِكاية تُحدَّد بالعلاقة بين مُدّة القِصة مَقيسَةً بالثّواني والدّقائق؛ ثانية في المتر هو طول النصّ المَقيس بالسّطور «والطّول»، والسّاعات والأيّام والشّهور والسّنين والصّفحات"[2]؛ أي تُعبِّر عن العلاقة القائمة بين فترة الأحداث المَرويّة: يوم، شهر، سنة، أسبوع وبين مُدّة السّرد؛ حيث يُمكِن للكاتب أن يروِي أحداثًا جرَت في سنة كامِلة في صفحة أو صفحتين، وقد يعرِض لنا يومًا أو ساعةً مِن الزّمان في صفحات عديدة؛ فالعلاقة بين الزّمن الواقعي وزَمن السّرد ترتبِط بِسُرعة تَقديم الأحداث.

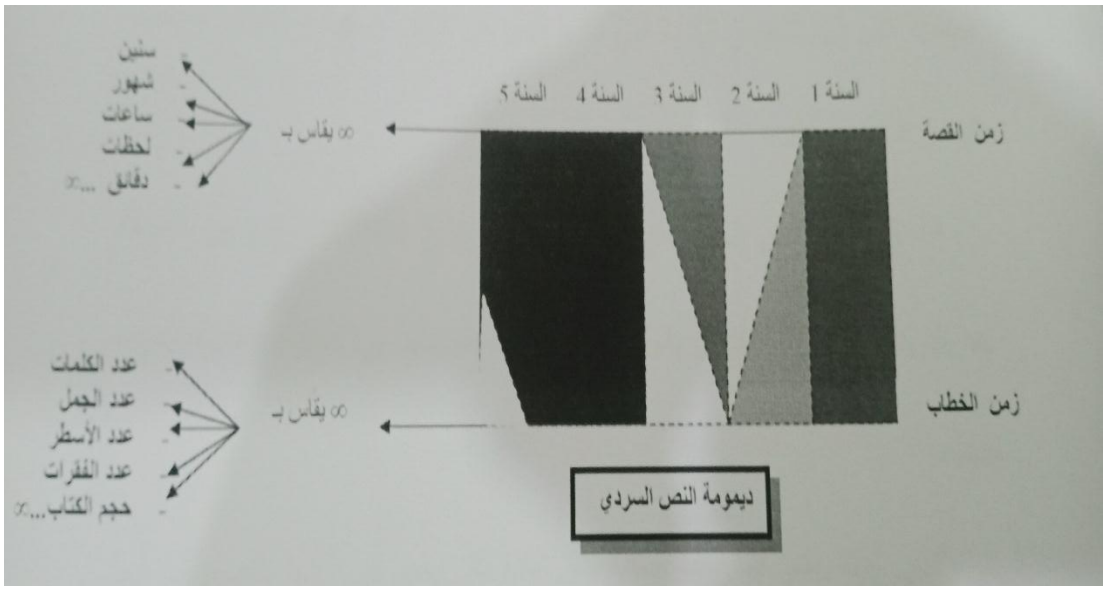
يتّضِح إذن أنّ العلاقة الكائِنة هنا تكمُن في الصِّلة بين الكمّ النصّ والكم الزّمني لِهذا الكم النصّ، وتَستعمل **ميك بال** العلاقة المكانية الزمانية **rapport station temporel** في تعريفها لِسرعة السّرد أو ما أسمَته بالمُدّو التي تُعيِّن الإيقاع الذي هو العلاقة المكانية والزمانية بين مُدّة الحِكاية وطول القصّة[3]، ويُمكِننا تَبسيط ذلك مِن خلال هذا الرّسم:

---

[1]- G. Genette, Op.Cit.p122.

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص102.

[3]- محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، دط، 20003، ص135.



بهذا الرّسم حاوَلنا أن نُوضِّح كيف يُمكِن أن نَقيس المُدّة بدرجة الزّمن الحِكائي في علاقته بنِسبة الصّفحات، كما وضّحنا تمَظهُرات التقنيّات الأربع المُكوِّنة للمُدّة، ثمّ فيما بعد التطرّق لكلّ تقنية وتفصيلها على انفِراد.

إنّ العلاقة بين الزّمن الواقعي وزَمن السّرد ترتبِط بسرعة تَقديم الأحداث؛ فبإمكان الكاتب أن يُعجِّل في مَجرى الأحداث وحياة الشخصيّات، كما بإمكانه أن يُبطِئ في السّرد جاعِلًا الأحداثَ تتعاقَب بصِفة طبيعيّة، يسردُها أحيانًا في لحظةٍ واحدة، وهذا ما وضّحه **جان ريكاردو** واصِفًا طبيعة الكتابة السرديّة في كتابه **قضايا الرّواية الجديدة** بأنّ تطوُّر الحِكاية يتأرجَح دائِمًا بين حدَّين مُتناقِضَين: الاستِطراد الذي يَكبَحُ والاقتِضاب الذي يُسرعن وبالقَدر الذي تَنمو فيه القصّة المُتخَيَّلة على أنّها تَشخيص للكتابة التي تَبنيها فلَيس مِن النّادر أن تراهُما مُتوافِقَين بحسب كلٍّ مِن هذيت الإمكانَين.[1]

[1]- بسام بركة، ماتيو قويدر، هاشم الأيوبي، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، ص109.

إذن؛ لا يُمكِن للنصّ السّردي أن ينطلِق مِن دون إيقاع Rythme يتراوَح بين السّرعة المُفرِطة كَالحَذف والبُطء والشّديد والوَقفة الوصفيّة وما يتوسّطُها مِن درجات مُتفاوِتة السّرعة والبُطء.

وقياس المُدّة يُعدّ عمليّة جِدّ صعبة؛ إنّ المُدّة التي يُحِسّ في شأنها بالصّعوبات أيّما إحساس لأنّ وقائع التّرتيب أو التّواتُر يُسهِل نقلَها دونَما ضرَر مِن الصّعيد الزّمني في «ب» تأتي بعدَ حادِثة «أ» للقصّة إلى الصّعيد المكاني للنص، فالقول إنّ حادثة قول بقضيَّتَين مرّتين يروى فيه «ج» التّنظيم المُركَّبي لنصٍّ سَردي، أو أن «أ» معناهُما واضِح، يُمكِن مُقارنَتهما مُقارَنةً واضِحة بِتوكيدات أخرى مثل: إنّ الحدث لا يقع فيه إلّا مرّة واحِدة. «ج» في زَمن القِصّة أو إنّ الحدث «ب» سابِق الحدث، ومِن ثَمّ فالمُفارَقة هنا بين الصّعيدَين شَرعيّة ومُلائِمة، وبالمُقابِل فمُقارَنة مرة حِكاية ما بِمُدّة القِصّة التي ترويها هذه الحِكاية عمليّة أكثر صُعوبةً، وذلك لِمُجرَّد ألّا يستطيع قِياس مُدّة حكاية من الحكايات، فما يُطلَق عليه هذا الاسم لا يُمكِن أن يكون غير الزّمن الضّروري لقِراءته، لكنّه مِن الواضح أنّ أزمِنةَ القراءة تختلِف باختِلاف الحُدوثات الفرديّة، وأنّه -على خِلافٍ ما يحدُث في السّينما أو حتّى في الموسيقى- لا شيءَ يُتيح لنا تحديد سُرعة «عادية» للأداء.[1]

وقد قارَن هذه العلاقة الصّعبة التّحديد بالحرَكات في الموسيقى؛ حيث أنّ المقاطع الموسيقيّة مُحدّدة الإيقاع مِن حيث السّرعة tempo، وتتميّز الموسيقة بحركات أربع أساسيّة تذهَب مِن الأداجيو Adagio إلى الأندانته Andante إلى الألليجرو Allegro إلى البرستو Persto.[2]

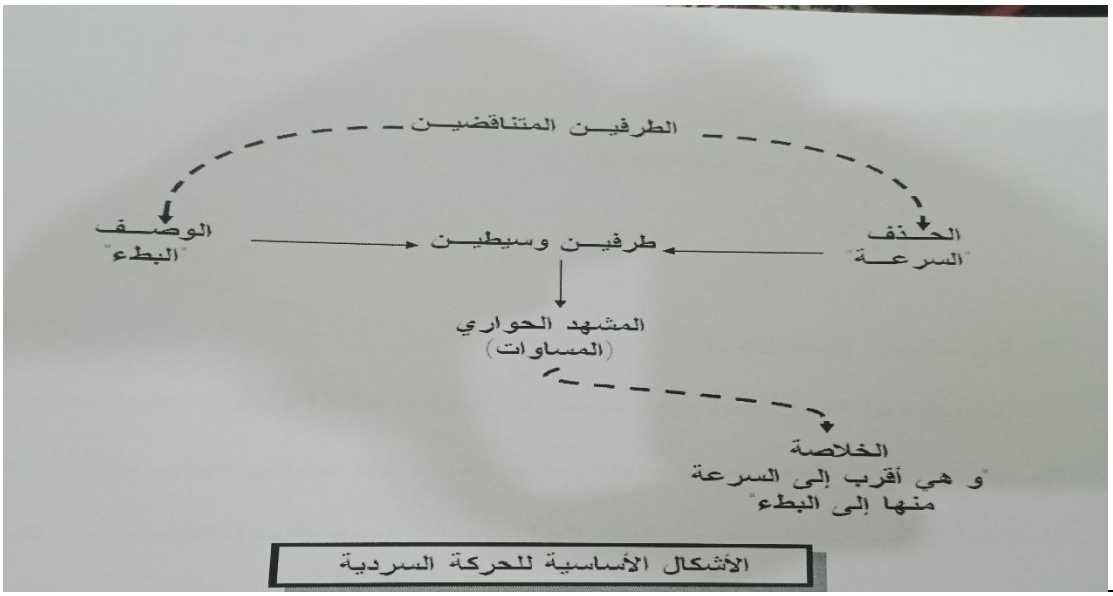
أينَ تكتسِب القطعة الموسيقيّة ميزَتَها الخاصّة بها، لأنّه في الموسيقى القديمة كان لِكُلّ شكلٍ قواعِدُ مُحدَّدة لمواضِع استخدام السّرعات المُختلِفة والمُتنوّعة، ولكن تطوّرت الأشكال الموسيقيّة فكسَرت عَصا الطّاعة على القوالِب الجافّة الجامِدة، هذا ما حدَث مع الرّواية

[1]- جان ريكاردو، قضايا الرواية الجديدة، تر: صباح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص216.
[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص101.

التي تَسير في طريق التّجريب والابتكار، فتركت تَبايُن السّرُعات واستَخدَمت سرعةً ثابِتة. مع ذلك يُمكِننا القول إنّ ضَبط الحركات في الموسيقة -على صُعوبتِها- تبقى أسهَل مِن قِياس المُدّة في العمل السّردي، والذي يُمكِننا فعله هو "ملاحظة الإيقاع بالنّظر إلى اختلاف مقاطع الحَكي وتَبايُنِها، فهذا الاختلاف يخلق لدى القارِئ دائِمًا انطِباعًا تقريبيًّا عن السّرعة الزمنيّة أو التّباطؤ الزّمني.[1]

وعليه اقترَح **جيرار جنيت** أن يدرُس الإيقاع الزّمني مِن خلال أربع تقنيّات حِكائيّة "هذه الأشكال الأساسيّة الأربعة للحركة السرديّة والتي سنُسمّيها مِن الآن فصاعِدًا **الحركات السرديّة الأربع** هي: الطّرفان (وهما الحذف والوقفة الوصفيّة)، ووسيطان هما المشهَد الذي هو حِوارّي في أغلب الأحيان، والذي سبَق أن رأينا أنّه يُحقِّق تساوي الزّمن بين الخِطاب والقِصة تحقيقًا عُرفِيًّا، وهو مُصطلح نُترجمه بالحِكاية المُجمَلة أو بالمُجمل -على سبيل الاختصار- وهو شكل ذو حركة مُتغيِّرة، بينما الثّلاثة الأخرى حرَكة ثابِتة -مِن حيث المبدأ على الأقل-، تستغرق بمرونة كبيرة في السّير كلَّ المجال المُتضمَّن بين المشهد والحذف.[2]

تُوضِّح هذه الفقرة اقتراح **جنيت** لِمعالجة تقنيّات النّسَق الزّمني للسّرد وعلاقته بِزمن الحِكاية في الخطاب الرّوائي التّركيزَ على وَتيرَته من حيث السّرعة والبُطء عبرَ مظهَرين:



الأشكال الأساسية للحركة السردية

[1]- يمنى العيد، بناء الرواية، ص08.

[2]- حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص76.

ففي الطّرَفين المُتناقِضين يتسارعُ زمن الخِطاب في الحذف بصورةٍ كبيرة نتيجةً للقَفز الزّمني السّردي، أمّا الوقفة الوصفيّة فإنّ زَمن الخطاب يتّسِع ويمتدّ في الوصف في مقابل تباطُؤ زَمن القصّة أو انعِدامه تقريبًا، أمّا في الطّرفَين الوسيطَين فيكونُ المشهد في الغالب حواريًّا ويتحقّق فيه شيءٌ مِن المساواة بين القِصّة والخِطاب، ثمّ تأتي الخلاصة التي تعني أن يسرِد السّارِد بإيجاز وتعمل على تَسريع السّرد.

والآن سوف نُحاوِل وضع مُعادَلة لكُلّ حالة، ثمّ نوضِّح طبيعة كلّ واحدة والوظائف والأدوار التي يتوَخّاها الكاتب وراء استعمالها، وقبل وضعِ المعادَلة أو الصِّيغ الرياضيّة نُشير لرُموزِها تجنُّبًا لأيّ إشكال أو التِباس.

ز	زمن الخِطاب
ز	زمن الحِكاية (القصة)
<	أكبر
>	أصغر
∞	ما لا نِهاية

1.1- الحذف L'Ellipes:[1]

ترجَمته **سيرا قاسم** بالثّغرة، بينما التّرجمة التي عرَفت انتِشارًا وتعارَف عليها مُعظَم النقّاد هي الحذف، ويعنى أقصى سُرعةٍ مُمكِنة يُحقِّقها السّرد، فيها يتخطّى السّارِد لحظاتٍ حِكائِيّة كاملة كما لو أنّها ليست جُزءًا مِن المَتن الحِكائي وذلك لِصُعوبة سَرد الأيّام والحوادِث بِشكل مُتسلسِل "لأنّه مِن الصّعب سَرد الزّمن الكرونولوجي؛ وبالتّالي لا بُدّ مِن القَفز واختِيار ما يستحِقّ أن يُروَى، كما تُساعِدنا تقنيّة الحَذف على فَهم التحوّلات والقَفَرات الزمنيّة التي تطرأ على سَير الأحداث الحِكائيّة"[2]، ولا يَنبَغي تَرك هذه الثّغَرات عند

[1]- G. Genette, Op.cit.p12.

[2]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص232.

مُعظَم الرّوائيّين، لأنّ بعضهم يُحبّذ التّسلسُل الكرونولوجي في القِصّة بِحَصر الزّمن القَصصي ضِمن حُدودٍ ضيّقة، وقد يُساعدنا في فَهم القِصّة الرئيسيّة عن طريق الرّجوع إلى الوراء وإدخال لحظات مِن الماضي.

استعمَل الحذفَ الروائيّون التقليديّون كثيرًا، حيث تجاوَزوا عِدّة مراحل دون ذِكرِها وأشاروا إليها فقط بقولهم مثلًا: «انقَضت سنوات، مرّت أيام، مضى عام...».

إنّ القَطع غالِبًا ما يكون في الرّوايات التقليديّة مُصرَّحًا به وبارِزًا، غير أنّ الرّوائيّين الجُدُد استخدَموا القَطع الضِّمني الذي لا يُصرّح به الرّاوي، وإنّما يُدرِكه القارئ فقط بمُقارنة الأحداث بقرائِن الحَكي نفسِه، والواقِع أنّ القَطع في الرّواية المُعاصِرة يُشكِّل أداةً أساسيّة لأنّه يسمَح بإلغاء التّفاصيل الجُزئيّة التي كانت الرّوايات الرومانسيّة والواقعيّة تهتمّ بها كثيرًا، ولهذا فهو يُحقِّق في الرّواية المعاصرة نفسها مَظهرَ السّرعة في عَرض الوقائع، في الوقت الذي كانت الرّواية الواقعيّة تتّصِف بالتّباطُؤ.[1]

نستنتِج مِن هذه الفقرة أنّ الحذف ينقسِم إلى نوعين:

1.1.1- حَذفٌ مُحدَّد أو مُعلَن Ellipse Déterminée:[2]

أي تُحدَّد الفترة الزمنيّة بصورة صريحة، حيث يتمكّن القارئ مِن تحديد ما حُذِف زمنيًّا مِن السّياق السّردي ويكون هذا التّحديد بعِبارات مُوجَزة جِدًّا لِحَجم المُدّة المَحذوفة مِن القصّة مثل: «انقَضت سِتّة أشهر، مرّت سِنين...».

2.1.1- حَذفٌ غيرُ مُحدَّد أو غيرُ مُعلَن Ellipse Indéterminée:[3]

فيه ينتقِل السّارِد مِن فترة إلى أخرى وهو غيرُ مُبالٍ بِتحديد حَجم المُدّة الزمنيّة المُتخَطّاة، أمّا على مُستوى الشّكل فقد ميّزهما **عبد العالي بوطيب** بالحذف الصّريح والحذف الضِّمني.[4]

---

[1]- حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص50.

[2]- G. Genette, Op.cit,p139.

[3]- Op.cit,p139.

[4]- عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، ص138.

أ- الحذف الصّريح L'Ellipse Explicite:[1]

وفيه يُشير الكاتب صراحةً إلى وُجود مُدّة زمنيّة دون تَحديد حَجم هذه المُدّة المَخصوصة، مثل: مضَت سنوات، أو انقَضت شُهور.

ب- الحذف الضِّمني L'Ellipse Implicite:[2]

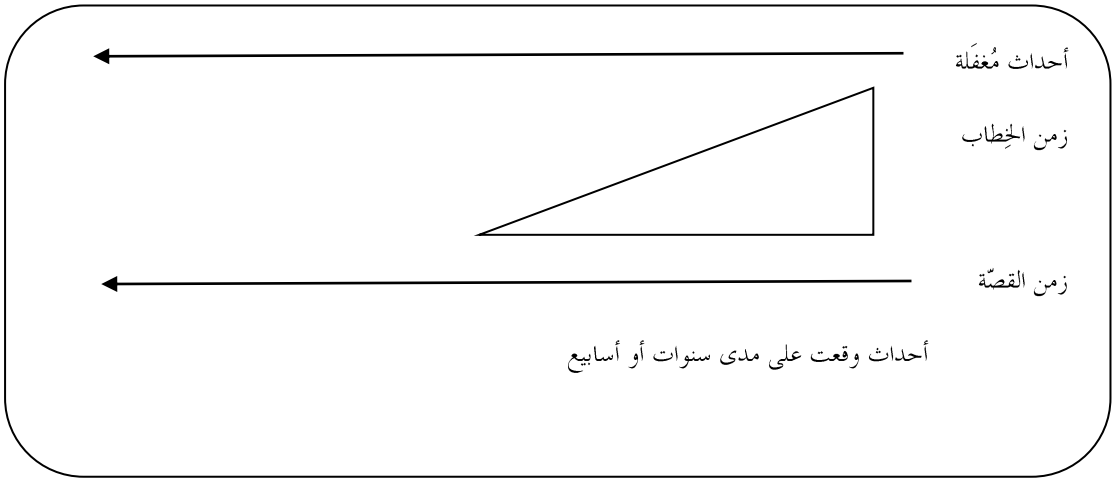
هناك يُشير الكاتب إلى الحَذف ولا يُصرّح به عَكس السّابِق، وهذا النّوع مَوجود في جَميع النّصوص السرديّة المَعمول بها في الكتابة الروائيّة؛ حيث لا يظهر الحَذف في النص بالرّغم مِن حُدوثِه ولا تَنوبُ عنه أيّة إشارة زمنيّة أو مَضمونيّة، إنّما يكون على القارئ أن يهتَدي إلى معرِفة مَوضعِه "باقتِفاء أثَر الثّغَرات والانقطاعات الحاصِلة في التّسلسُل الزّمني الذي يُنظِّم القصّة"[3]؛ فيكون مِن الصّعب على القارئ اكتِشاف مَواطِن الحَذف واستِخراجها ولكن تمنع النصّ على المُتلقّي وتَزيد مِن جماليّة النص "فعنِدما تتخطّى الفَجوة حَدًّا مُعيَّنًا تتحوّل لذّة المُتلقّي النّاجِمة عَن مَلء هذه الفَجوة أو مسافة التوتّر إلى انزِعاج، ذلك لأنّ المُهمّة التي تُمنَح للمُتلقّي خِلال فِعل الاتّصال الفنّي، وهي مُهمّة المُشاركة في إبداع النصّ الفنّي"[4]، ولَمّا يكون الحذف بِكَثرة وتَزيد الصّعوبة عَن حدِّها تُصبِح غُموضًا يبعُد المُتلقّي عن النصّ لأنّه غير قادر على فَهمه، ويُمكِن أن نُوضِّح الحَذف مِن خلال الرّسم الآتي:

[1]- G. Genette, Op.cit,p139.

[2]- G. Genette, Op.cit.p139.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999، ص162.

[4]- نفسه، ص162.



ثغرات الأحداث المَحذوفة على مُستوى الخطاب

مِن الرّسم نُلاحِظ وُجود خَطّين مُتوازِيَين: الخطّ السّلفي يُمثّل زَمن القِصّة كما وقعت في الواقِع، أمّا عندما نقَلناه إلى زَمن الخِطاب وجَدنا أنّ الرّاوي قد أغفَل أحداثًا لا مُتناهِية المادّة، وبالتّالي لم نَضع لها خطًّا أمام زمن الخِطاب مِمّا يدُلّ على أنّها مَحذوفة.

2.2- الخُلاصة Résumée أو Sommaire:[1]

ومُعادلتها الرّمزيّة كما حدّدها **جيرار جنيت**[2]

زمن الخطاب < زمن القصة

زخ < زق

1.2.1- ماهية التّلخيص:

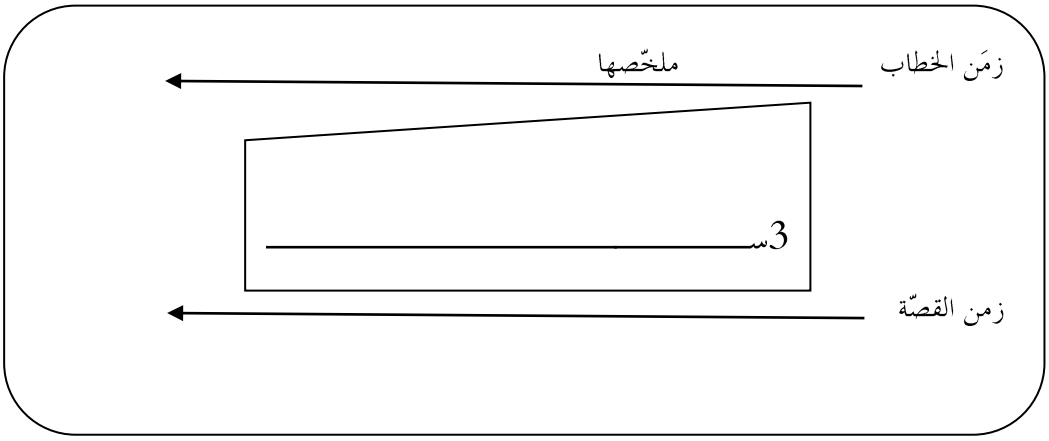
التّلخيص يعني سَرد مُختصَر مُوجَز فيه زَمن الخِطاب كما تُوضِّح المعادلة أصغر جِدًّا مِن زمن القصّة؛ حيث تتضمّن البُنى السرديّة تلخيصاتٍ لأحداث ووقائِع دون تفاصيل،

[1]- G. Genette, Op.cit,p131.

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص109.

لقد تمّ نقل معادلات جيرار جنيت مِن خطاب الحكاية المُترجَم مِن طرق محمد معتصم وعبد الجليل الأسدي وعمر الحليو التي اعتمدتها يمنى العيد بتصرف فيما يخصّ المصطلح؛ حيث سبق وأن أشرنا إلى إشكالية المصطلح وأنّنا قد اعتمدنا مصطلح زمن القصة وزمن الخطاب، وعلى هذا الأساس نقلنا ترجمة معادلة جيرار جنيت بتصرف حيث غيّرنا مصطلح زمن الحكاية إلى زمن القصة تجنُّبا لاضطراب فَهم الطالب وسط المصطلحات المُختلفة ومراعاة لسلامة المنهجية.

كأن يُستخرج مِن زمن القصّة الطّويل فكرةٌ عامّة أساسيّة وتُذكر في زمن الخطاب، فنذكُر السّنوات الطِّوال في صفحات مَعدودات، ويُوضِّح قولي الرّسم الآتي[1]:



الأحداث الموجزة على مُستوى الخطاب

في الرّواية الكلاسيكيّة يلعب التّلخيص دورًا خاصًّا عرفه الرّوائيّون منذ **فيلدنج** فيها أن اعتُبِر أوّل مَن أشار إلى هذه التقنيّة "وإننّا نسعى فيها أن نقتَفي أثر الكُتّاب الذين يهتمّون بِكَشف ثورات البلاد بدلًا مِن تقليد مُؤرِّخي الحوليّات الذي تدفعُهم مُتابعة أفراد التسلسُل الرّتيب إلى الشّعور بضرورة مَلء نَفس القَدر مِن الصّفحات عن أشهر وسنوات خالِية مِن الأحداث كما يُخصِّصون للفترات المَشحونة التي تقع فيها أهمّ الأحداث المُؤثِّرة على مسرح البشريّة، ومِثل هذه الحوليّات كمِثل الصّحف التي تصدُر في نَفس عدد الصّفحات التالية على التِزام طريقة مُخالِفة عندما نُواجِه حدَثًا خارِقًا للمَألوف، فلن نألو جهدا أو ورقًا لتقديمه كامِلًا لقارِئنا، وعندما تخلو سنوات مُتتالِية ممّا يستحقّ عِنايتَنا فلَن نتردّد في تَخطّيها ونُغفِلَها عن تاريخنا ونَمضي قدما لتقديم الأحداث الجِسام"[2].

يظهرُ مِن هذه الفقرة التّبايُن بين المشهد التّلخيص أو الحذف، حيث قد يَمرّ التّلخيص على فترات غير مُهِمّة مُشيرًا إليها فقط دون أيّ تفصيل، أمّا في التّفصيل فيكون فقط فيما هو هام بالنّسبة للقارئ وضروري، ويتّضح ذلك من خلال المشهد.

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص80.

[2]- المرجع نفسه، ص80.

وردَ التّلخيص بِكثرة في استِرجاع الأحداث الماضِية، ويُعتبَر **بيرسي لوبوك** أوّل مَن أشار إلى العلاقة الوظيفيّة، ورأى أنّ أهمّ وظائف السّرد التّلخيصي وأكثرها تواتُرًا "هو الاستعراض السّريع لفترة مِن الماضي، فالرّاوي بعد أن يكون قد لفت انتِباهَنا إلى شخصِيّات عَن طريق تَقديمها في مشاهد يعودُ بنا فجأة إلى الوراء، ثمّ يقفِز بنا إلى الأمام لكي يُقدِّم لنا مُلخَّصًا قصيرًا لقصّة شخصيّاته الماضية، أي خلاصة إرجاعيّة"[1].

مِن البديهي أن يكون التّلخيص في استِرجاعنا لذكريات؛ فتَذكُّر الإنسان مثلًا لحالتِه منذ عشر سنوات وَسَرد هذه الحالة يكون غنِيًّا بالتّلخيص لأنّه يستحيل كِتابة كلّ صغيرة وكبيرة لأحداث دامت سنوات.

بالتّالي نرى أنّ تلخيص الأحداث المُكثَّفة الطّويلة في العمل السّردي تقنيّة لا بُدّ مِنها "حيث يقوم الرّاوي بالمرور السّريع على الأحداث الحِكائيّة أو السرديّة فيُورِد في بِضع فقرات أو بضع صفحات عِدّة أيام أو شهور أو سنوات مِن الوُجود دون تفاصيل أعمال أو أقوال"[2].

وإذا كانت الخُلاصة تأتي في الرّواية الواقعيّة كما وضّح **جيرار جنيت** كمقطع سردي مُستقِل، فإنّها تظهر في الرّواية الحديثة كإشارات سريعة تلتحِم في النص، ويرى أيضًا أنّ الخلاصة بمفهومِها التّقليدي تنقُل الكاتِب مِن إيقاع بَطيء إلى سريع والعكس، وبذلك توجِب على القارئ الاجتهاد والرّكض وراء النصّ؛ لأن التّلخيص "أقرب إلى الأسلوب التّسجيلي مِنه إلى الأسلوب الأدبي، فوق أنّه يتميّز بالتّجريد والتّجريد لا يُناسِب التعبيريّة التي ينشدُها الرّوائي الحديث لِوَصف المشاعر وخَلجات النّص، وهو ما حاول كُتّاب تيّار الوعي أن يصِلوا إليه"[3].

تُستعمَل الخلاصة في السّرد إذًا لأداء وظائف مُتعدِّدة حاولت **سيزا قاسم** تجميعَها في النّقاط الآتية:

1- المُرور السّريع على فترات زمنيّة طويلة.

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص146.

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص109.

[3]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص88.

2- تقديم عامّ للمشاهد والرّبط بينها.

3- تقديم عام لشخصيّة واحدة.

4- عَرض الشخصيّات الثانوية التي لا يتّسِع النص لمُعالجتها مُعالجَةً تفصيليّة.

5- الإشارة السّريعة إلى الثّغرات الزمنيّة وما وقع فيها مِن أحداث.

6- تقديم الاسترجاع.[1]

اختلفت الرّواية الحديثة عنِ الرّواية الواقعيّة في الاعتماد على التّلخيص لأنّ الرّوائيّين المُحدَثين حاولوا التِقاط اللّحظة المُعبِّرة، حيث أنّ الزّمن لا يكتسِب أهميّته مِن الأمور الخارجيّة التي تقع فيه لِتُصبِح بعض الأحداث ضروريّة والأخرى غير هامّة، فالمُهمّ في سَيرِها أو بكونِها حياة لا أكثر ولا أقلّ، وهي المُطلَقة وليس الحدَث الخارجي.

1.3- ماهية المشهد Scène[2]:*

ومعادلته[3]: زخ ≤ زق

بعكس الخلاصة التي تأتي لتختصِر الأحداث المُكثَّفة في أقلّ عدد مِن الصّفحات يأتي لِيُركّز ويُفصِّل الأحداث، "ولِم لا وهو يتمحوَر حول الأحداث المُهِمّة المُشكِّلة للعمود الفقري للنصّ الحِكائي، عكس التّلخيص الذي يعمل على تَقديم المواقِف العامّة والعَريضة فقط، فلا غَرابة بعد هذا كُلِّه إذا ما وجَدنا المُؤلِّف يترُك الأحداث تتحدّث عن نفسِها دون تدخُّلٍ منه، ممّا يُكسِب هذه المقاطع طابعًا مسرحيًّا مُقابِل الطّابع السّردي الصّرف الذي تتّصِف

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص07.

[2]- G. Genette, p131.

* **المشهدScène**: أو اللّقطة، مدى تسارُع حركة السّرد النهجية temp وهي مع الإغفال والوقفة والتمدّد أو البسط والخلاصة واحدة مِن الصّراعات السرديّة الأساسيّة، وحينما يكون هناك نوع من التّكافؤ بين جزء مِن السّرد وبين المَسرود الذي يُمثِّله كما في مشهد الحوار، وحين يعتبر زمن الخطاب مُساويًا لزمن القصة فإنّنا نحصل على المشهد، التّكافؤ المتعارَف عليه بين جزء من السّرد وبين المَسرود وغالبا ما يُشار إليه بالغياب النّسبي للتدخّل السّردي، التأكيد على الحدث لحظة فلحظة والعناية بتفصيل وقائع مُعيَّنة واستخدام الماضي البسيط بدلًا من الماضي غير التام وتفصيل الأفعال التي تصف راهنيّة الحدث بدلًا من الأفعال ذات الزمن المستمر والمشهد الدراما عادة ما يُعرض بخلاصة. جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص203.

[3]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص109.

به الخُلاصة، وهو ما ينعكِس على مُستوى القراءة في شكل الإحساس بالمُشارَكة فيما يحدُث"[1]، بعكس الأسلوب التّقريري المُوجَز الذي "حاول فيه الكُتّاب مِن قَبل التخلّص مِن الحوار وتحويله إلى أسلوب السّرد"[2]، وإذا حدث العكس أي كسر رتابة السّرد مِن خِلال تقنيّة الحوار يُصبِح للشخصيّة مجالًا أوسعَ للتّعبير عن رُؤيتِها مِن خلال لغتها الخاصّة بعَكس لغة الحوار التي كانت مُتأثِّرة بمستوى لغة المُؤلِّف في السّرد"[3].

النصّ الرّوائي لا يتخلّى عن الحِوار وإلّا أصبحنا أمام ما يُسمّى بالخواطر "الحوار يتطلّب لغةً تُلائِم مستوى الشخصيّة، بحيث تجعل منها شخصيّة مُقنَّعة وعكس ذلك يُنافي الواقعيّة والدقّة في التّعبير وهو دليل على التكلُّف والافتعال"[4].

+ مشهد حواري آني (حاضر) + بث الحركة والحيوية في السرد + نمو الحدث وتطوّره	+ مشهد حواري استرجاعي (ماضي) +إبطاء وتيرة زمن السّرد + إضاءة ثغرات أغفلها السرد تُحدِث إبطاء في زمن السّرد

للمشهد الحواري وظائف لخّصتها **مها حسن قصراوي** على النّحو الآتي:

1- العمل على كشف الحدث ونُموّه وتطوُّره.

2- الكشف عن ذات الشخصيّة مِن خلال حوارها مع الآخر وبالتّالي تُعبِّر عن رؤيتِها ووجهة النّظر تجاه القضايا الاجتماعية والسياسيّة والفكرية، فنرى الشخصيّة وهي تتحرّك وتَمشي وتتصارَع وتُفكِّر وتحلُم.

3- احتِفاظ الشخصيّة بِلُغتها ومُفرداتِها التي تُعبِّر عنها.

4- يعمل الحوار على كَسر رتابة السّرد مِن خلال بثِّ الحركة والحيَويّة فيه.

---

[1]- عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، ص13.

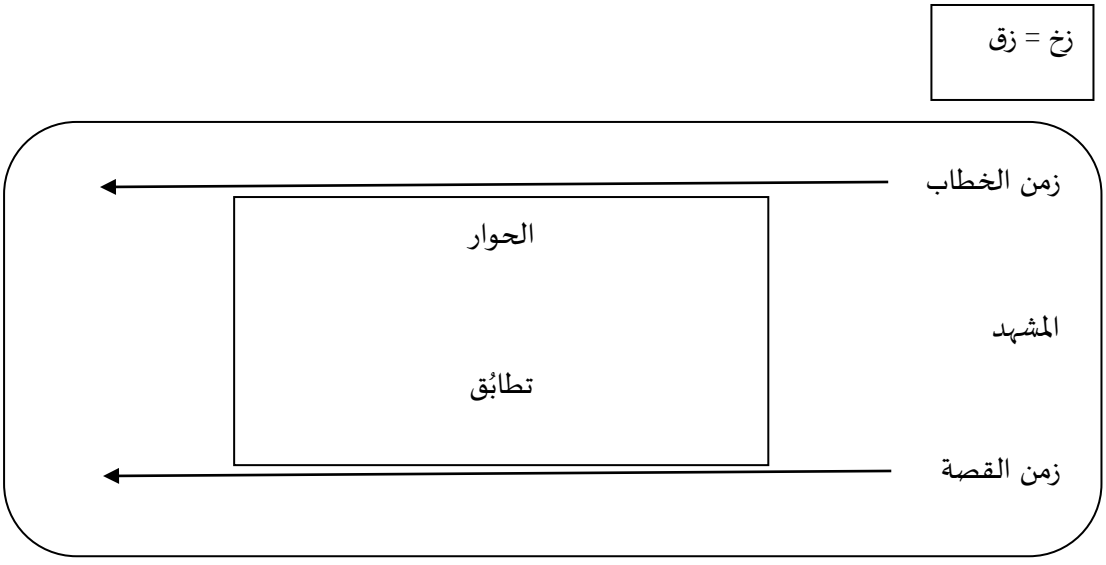
[2]- عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية في مصر (1870-1938)، دار المعارف، ص167.

[3]- نفسه، ص173.

[4]- بومزروق زين الدين، مقاربة نقدية للقصة الجزائرية المعاصرة، رابطة الإبداع، ص19.

5- يعمل الحوار على تقوِية إيهام القارئ بالحاضر الرّوائي، ويُعطيه المشهد إحساسًا بالمُشاركة في الفعل.[1]

ويبقى الحوار مِن ألوان التّوازي والمُساواة بين زَمن القصّة وزَمن الخطاب "في شكل تعادُلٍ موضوعاتي Conventionnelle égalité ما دام الخطاب لا يُمكن أن يعكِس لنا السّرعة التي يتِمّ بها تلفّظ هذه الأقوال مِن قِبَل المُتكلِّمين"[2]، ويُمكِن تَشخيص المشهد مِن خلال الرّسم التوضيحي الآتي:[3]



تطابُق زمن القصّة وزمن الخطاب

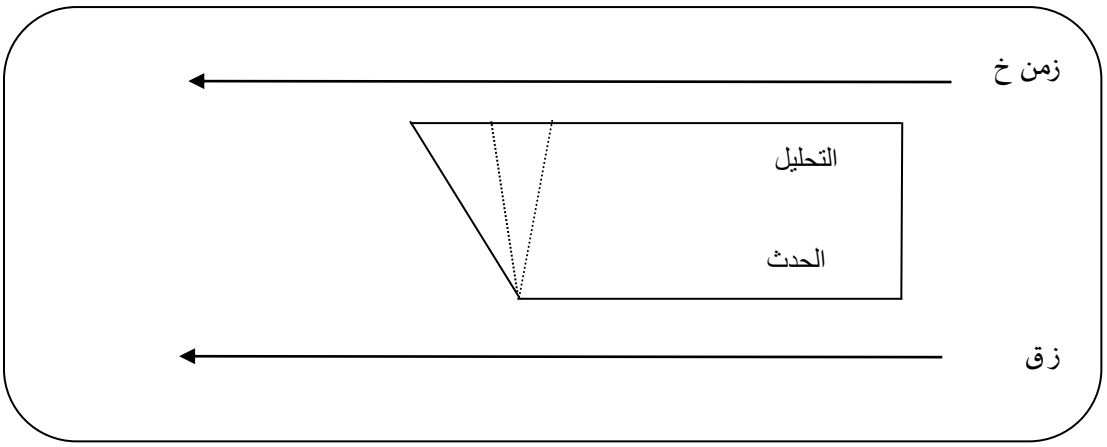
وأيضًا في المشهد أحيانًا يكون زمن الخطاب > زمن القصّة عندما يُضاف إلى هذا التّحليل[4]:

[1]- مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص240.

[2]- عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في الرواية، ص140.

[3]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص80.

[4]- المرجع نفسه، ص80.



اتِّساع زمن الخِطاب على زمن القصّة

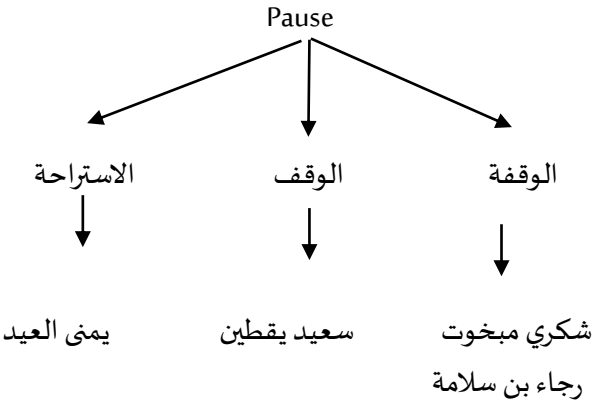
1.4- الوقفة الوصفيّة*[1] Pause:

معادلتها:[2]

زخ ∞/ = زق= 0

1.4.1- ماهية الوقفة الوصفية:

*__الوقفة:__ حركة زمنية سردية tempo واحِدة مِن السّرعات السرديّة الأساسية، حينما يكون هناك جزء مِن النصّ السّردي أو زمن الخِطاب لا يقابل أي انقضاء أو انصرام في زمن القصة، فإنّنا نخصل على الوقفة، ويُقال إنّ السّرد توقّف. والوقفة يُمكِن أن تحدث نتيجة للقيام بالوصف أو لتعليقات السّارد الهامشيّة. جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص170. وقد كثرت المصطلحات حول هذه التقنية، نذكر من أهمها: (انظر الشكل)



[1]- G. Genette, Op.cit,p133.

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص109.

يُطلِق عليها النُقّاد اصطِلاحات أخرى مثل: السّكون أو الاستِراحة، وتعمل مع المشهد على جعل السّرد الرّوائي يتباطأ أو يتوقّف، حيث يتِم تعطيل زمن القصّة بالاستراحة الزمنيّة ليتّسِع في مقابل ذلك زمن الخِطاب.

هناك نوعان أساسيّان مِن الوقفة الوصفية؛ النوع الأوّل مُرتبِط بعناصِر السّرد كالشخصيّات أو المكان أو الحدث....إلخ، أمّا النّوع الآخر فهو قائم بذاتِه، وتوضِّح ذلك **مها حسن قصراوي** بالقول: "يتمثّل النّوع الأول في كون الوصف يرتبِط بحركة الشخصيّة والحدث، وبالتّالي تُعدّ الوقفة الوصفيّة جزءًا أساسيًّا مِن سِياق السّرد، والنّوع الآخر مِن الوصف حيث لا يرتبِط بعلاقَة جدليّة مُتفاعِلة مع عناصر السّرد الأخرى، فيُشبِه بذلك محطّات استِراحة يستعيد فيها السّرد أنفاسَه، ويُعدّ الوصف في النّوع الأوّل وسيلةً تخدم حبكة النص وعناصره، وفي النّوع الآخر يتحوّل الوصف ليكون غاية في حدِّ ذاته"[1].

لعِبت الوقفة الوصفيّة دورًا مُهِمًّا في بناء النصّ الرّوائي باعتباره تقنيّةً سرديّة لا نكاد نجِد روايةً تخلو منها، كما ينحو الباحثون إلى دراسو العلاقة بين عُنصُرَي الرّواية والوصف على أساس الوظيفة، وهنا لاحَظنا أنّ بعض الباحثين أشاروا إلى وظيفَتَين وبعضهم الآخر إلى ثلاثة وظائف، **فحميد لحميداني** يرى "أنّ وظائف الوصف تتحدّد بِشكل عامّ في وظيفتَين أساسيّتَين:[2]

* وظيفة جمالية.

* وظيفة تفسيريّة أو توضيحيّة.

ونجد نفس الإشارة عند **صلاح فضل**[3] مع إضافة صِفة الرمزيّة للوظيفة الثّانية، أمّا **حبيب مونسي**[4] فيرى أنّ الوظائف تُلازِم في جميع الأحوال ثلاثة أنشِطة:

- الوظيفة التجميليّة.

[1]- مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص247.

[2]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص79.

[3]- يراجع: صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق، بيروت، ط3، ص50.

[4]- يراجع: حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص215.

- الوظيفة التصويريّة.

- الوظيفة التفسيريّة.

هذا ما جاءت به **مها حسن قصراوي**[1] مع تعديلٍ بسيط في المُصطلح؛ حيث تُسمّي الوظيفة التّجميليّة بالترتيبيّة، وهي التي ورثت من البلاغة التقليديّة "وقد كان النّقد القديم بعد الوصف حِلية للأسلوب، وكلّما كان الوصف دقيقًا ومُسهِبًا كلّما عُدّ هُدنةً في القصّة ومُتعةً ورواحًا مِن الأحداث، مثل التّماثيل التي تنتصِب في جوانب مبنى كلاسيكي قديم، ويبدو أنّ هذه الوظيفة هي التي كان يُشير إليها **بوالو** عندما ينصح الكُتّاب بِثَراء الوصف وفخامته وتَرَفِه"[2].

تتّفِق **مها حسن قصراوي مع صلاح فضل** في إضافة مُصطلح الرمزيّة إلى الوظيفة التفسيريّة؛ حيث يأتي المقطَع الوصفي لِتفسير حياة الشخصيّة الداخليّة والخارجيّة فيلعب دورًا في بناء الشخصيّة والحدَث وبِنية السّياق السّردي بصورة عامّة تعتبر الوظيفة التصويريّة «إيهاميّة»[3]، وقد أحسنوا اختِيار المصطلح لأنّ الوصف كلّما صوّر الواقِع الخارجي بتفاصيله الصّغيرة أوهم القارئ بهذا الواقع، ومِن ثمَّ يدخل العالم الواقعي إلى عالَم الرّواية التّخييلي، فيزيد مِن إحساس القارئ بواقعيّة الفن.

لكنّ هذا الوصف الذي يدّعي تَمثيل واقعٍ موجود مُسبَقًا هو موجود في الرّواية الواقعيّة، أمّا الآن وفي الرّواية التجريبيّة فلا يُحاوِل إلّا أن يُؤكِّد وظيفته الخلّاقة التي ترفَّع عن المعنى الواحد، ويخوض سِباقًا في اتِّجاهٍ مُعاكِسٍ للمعنى، هذه الفكرة عبّر عنها **ألان روب غربيه** في مكان آخر حين قال: "لقد كان الوصف يُستخدَم في تحديد الخُطوط العريضة لديكور الرّواية ثمّ لإيضاح بعض العناصر التي تتميّز بشيء مِن الأهميّة وتُعبِّر عن

[1]- مها حسن قصراوي، بناء الزمن في الرواية العربية، ص248-249.

[2]- صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص44.

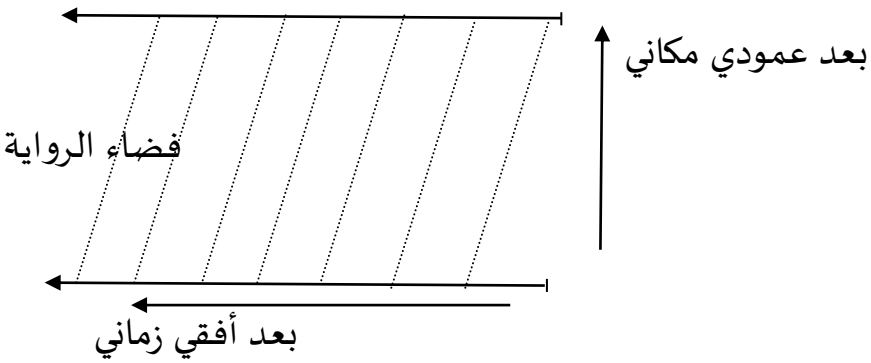
[3]- مها حسن قصراوي، بناء الزمن في الرواية العربية، ص248.

شيء ما، أمّا الآن فلا نتحدّث إلّا عن جمادات وأشياء لا تكشِف عن شيء ولا تُعبِّر عن معنى"[1].

نستنتِج أنّ الوصف في الرّواية الحديثة لم يعُد يهتمّ بالتّفسير والتّزيين وإنّما أصبح الوصف غايةً في حدِّ ذاته، وهي ليست كالغاية التقليديّة التي يطمح الرّاوي مِن وراءها إلى تَزيين السّرد، بل أصبح الوصف غايةً خلّاقة إبداعيّة تُومِئ بعُمق العلاقة بين المكان والأشياء بعد دُخول الإنسان في الرّواية الجديدة.

وما يهمّنا في هذه الدّراسة هو بحثُ علاقة الوصف كتقنيّة زمنيّة مُرتبِطة بالسّرد؛ "يتحوّل فيها القصّ إلى قصّ كتابة بدلًا مِن كتابة قص -حسب مصطلحات ريكاردو- حينما يعلو مِحور السّكون على مِحور الحرَكة، وليس غريبًا أن يكون هناك تنازُع نصّي بين هذَين المِحورَين ما بَين هجومٍ ودِفاع، وطبيعيّ أن يتغلّب مِحور الحركة في النّهاية حين يكون العمل فنيًّا لأنّ الحركة جوهر السّرد"[2].

بالتّالي يُشكِّل الوصف صورةَ المكان على عَكس السّرد الذي يُشكِّل الحركة الزمنيّة في الحَكي، ويكون للرّواية بُعدان: أفُقي يُشير إلى حرَكة الزّمن المُرَتَّبة كرونولوجيًّا كما في القصّة الواقعيّة أو المُصفّاة عَن طريق زاوية رُؤية الرّاوي، أمّا البُعد الثّاني عمودي يُشير إلى المجال المكاني الذي تجري فيه الأحداث، وقد وضّح **حميد لحميداني** هذا الكلام مِن خلال خُطاطته التالية:[3]



[1]- ألان روب غريبة، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، دار المعارف، ص165-166.

[2]- ناصر عبد الرزاق الموافي، القصة العربية عصر الإبداع، ص158.

[3]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص81.

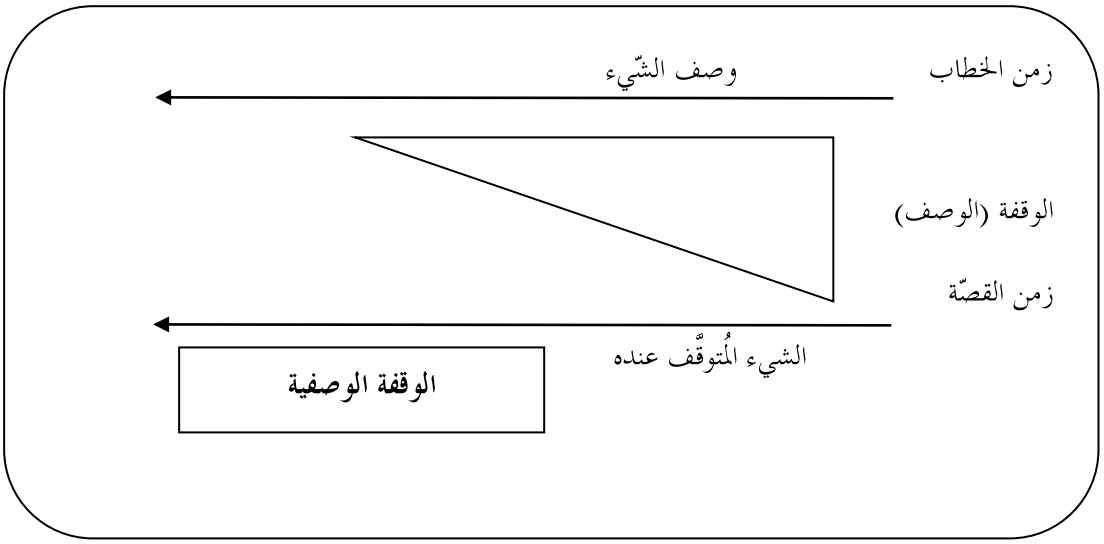
نرى أنّ الوصف يفسَح الفُرصة لفضاء الرّواية بالبُروز والظّهور وأيضًا للشخصيّات، على عَكس السّرد الذي يفسَح الفُرصة للصَّيرورة الزمنيّة للأحداث، لذلك يظلّ السّرد والوصف في علاقة تنازُعٍ نصّ، ويبرُز الوصف بلغة الصِّفات والنُّعوت، أمّا لغة السّرد فتستخدِم الأفعال، وعن هذه العلاقة يقول **عبد المالك مرتاض**: "الوصف أصل في الإبداع والسّرد مُجرّد مظهَر أو تقنيّة، لذا فهُما يتمازَجان وحيث يحضُر الوصف يضعُف السّرد بحيث يُمكِن تَمطّي الكلام أو تسطيحه فالوصف ألزَمُ للسّرد من السّرد للوصف؛ إذ غاية السّرد إنّما ترتبِط بتحرير الوجه الزّمني الدرامي للسّرد مِن قُيود الوصف، على حين أنّ الوصف يكون تعليقًا لِمسار الزّمن وعرقلة تعاقُبِه عبر النصّ السّردي"[1].

وترتبِط الوقفة إذًا بصورة عكسيّة مع السّرد "فكُلّما برَزت المقاطع الوصفيّة أبطأ السّرد وتقلّص الزّمن الحِكائي لِيفسحَ المجال للسّارد أو الشخصيّة في مقطعِها الوصفي، فيتمدّد الخِطاب وتزداد سعته في صفحات النص"[2]، وقد أشار بذلك **جيرار جنيت** في إحدى مقالاته المُعَنوَنة بحدود المَحكي **Récit du Frontières** بقوله: "في النّهاية يجب الملاحَظة أنّ كلّ الاختلافات التي تفصِل الوصف عن السّرد هي اختِلافات في المضمون... فالسّرد **La Narration** يتعلّق بأعمال أو أحداث تُعتبَر إجراءات مَحضة، ومِن ثمّ تُؤكّد المظهر الزّمني والدرامي للمَحكي، خِلافًا للوصف لأنّه يتأخّر مع أشياء وكائنات مُعتبَرة في لحظتِها، ويتصوّر

[1]- عبد المالك مرتاض، عرض كتاب ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، مج:13، ع:01، 1994. ص306.

[2]- مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص250-251.

الإجراءات ذاتها مشاهد يبدو بذلك كأنّه يُوقِف مَجرة الزّمن ويعمَل على تأسيس المَحكي في المكان"[1]، ووضّحت **سيزا قاسم** في كتابها "بناء الرواية" ذلك مِن خلال الرّسم الآتي:



يظهر هنا كيف تتقابل وِحدةٌ مِن زمن القصّة مع وِحدة أكبر منها مِن زكن الكتابة، وهذا ما تسعى أن تبلُغَه الرّواية الجديدة، وما لاحَظناه بعد مُقارنتِنا بين الرّسوم البيانيّة لـ **سيزا قاسم** أنّ شكل الوقفة الوصفيّة هو نفس الشّكل الذي يُمثِّل الثّغرة ولكن مَعكوسًا.

[1]- G. Genette. Op.cit.p141.

المحاضرة التّاسِعة:

التّواتُر La Fréquence والحركة السرديّة

1- تمهيد

2- التّواتر La Fréquence

1.2- الحكاية التفرديّة لمُفرَد Le Récit Singulatif

2.2- الحكاية التفرديّة لمُتعدِّد Le Récit Pluratif

3.2- الحكاية التكراريّة Le Récit Réplétif

4.2- الحكاية الترديديّة Le Récit Intératif

المحاضرة رقم (09)

التواتر La Fréquence والحكاية السرديّة

1- تمهيد

التّواتُر مظهرٌ مِن المظاهِر الأساسيّة للزمنية السرديّة، مع أنّه ظلّ لوقتٍ مُتأخِّر جِدًّا خارج إطار الدّراسات النقديّة والتنظيريّة للرّواية، وأهمّ دراسة تنظيريّة أشارت إلى التّواتُر هي دراسة **جيرار جنيت**، ويُسمّيه "مُعدَّل التردّد" والبحث فيه جارٍ أيضًا على مستوى العلاقة بين القصّة والخِطاب؛ فقد يتكرّر التّعبير في النصّ مرّتَين أو مرّات عديدة، مثل: سافر المُشرِف إلى مصر في عُطلة الرّبيع- سافر المُشرِف إلى مصر في عُطلة الرّبيع- سافر المُشرِف إلى مصر في عُطلة الرّبيع، هذا تكرار على مستوى الخِطاب فقط لأنّنا لو بحَثنا في القصّة لوَجدنا الحدَث وقع مرّة واحِدة، إذا فالتّعبير يتكرّر والحادثة تتكرّر وهذا أحد الأنماط الأربعة للعلاقة القائِمة بين الخِطاب والقصّة مِن جِهة التّكرار "بيم هذه الإمكانات لتكرار الأحداث المَسرُودة بالحِكاية والمَلفُوظات السرديّة للمَحكي، يتأسّس نسقٌ مِن العلاقات التي يُمكِن مُسبَقًا إرجاعُها إلى أربعة أصناف مُحتمَلة، بِوصفِها نتاجًا بسيطًا للاحتِمالَين المُقدَّمَين مِن كلِّ جِهة مِن الجهتَين، حدث مُكرّر أم لا"[1]

وهذه التّصنيفات الأربعة هي:

بِشكل بياني مُبسَّط يُمكِن القول بأنّ مَحكِيًّا كيفَما كان يُمكِنه أن يَحكي مرّةً واحِدة ما حدَثًا مرّة واحِدة، وس مرّة ما حدث س مرّة.

س مرّة ما حدث س مرّة.

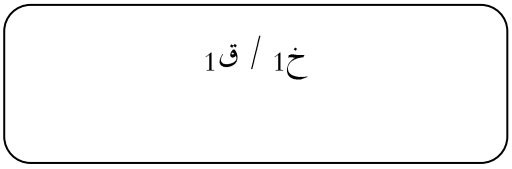
ومرّة واحدة ما حدث س مرّة".

إذن يُمكِننا تحليل البِنية الزمنيّة للنصّ حسب وجهة نظر أخرى تتعلّق بالتّواتُر، ويُمكِن تفصيل نظريّاتِها كما يلي:

[1]- G. Genette, Figures III, p146.

1.2- الحالة الأولى:

أن يروى مرّة ما حدث مرّة واحِدة



الحكاية التفرديّة لِمُفرَد[1]

"**Le Récit Singulatif**"

هذه الحالة هي الأكثر استِعمالًا في النّصوص القَصِصيّة، فإذا قُلنا مثلًا: «سهرت ليلة أمس» فإنّ هذا الشّكل مِن الخطاب يتوافَق فيه تفرُّد المَنطوق السّردي مع تفرّد الحدَث المَسرود، اقترح له **جيرار جنيت** اسمًا قائِلًا: "غير أنّني أقترِح أن أُطلِق عليه اسمًا حتّى أُبيّن تبيانًا أنّه ليس إلّا إمكانًا مِن إمكانات أخرى، إنّي أسمّيه مِن الآن فصاعِدًا **الحكاية التفرديّة** وأتمنّى أن تكون لفظةً شفّافة بالرّغم مِن جِدّتها، وسنُلطِّفها أحيانًا باستِعمال الصِّفة **مُفرَد** بالمعنى التّقني نفسِه، فنقول: مشهدٌ تفرُّدي أو مُفرَد"[2].

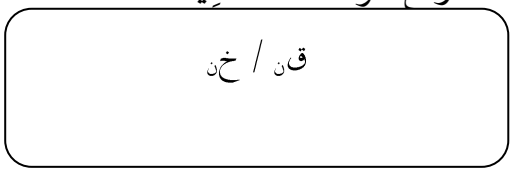
وهكذا تُعتبَر هذه الحالة المُفرَدة أكثر الحالات انتِشارًا، لدرجة أنّها تُعتبَر خارِج نطاق المفهوم الذي وضعه **جيرار جنيت** للتّواتُر لأنّها لا تُشكِّل أيّ تكرار لا مِن طرَف القصّة ولا مِن طرَف الخِطاب.

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص130.

[2]- المصدر نفسه، ص130.

2.2- الحالة الثّانية:

أن يُروى مّرات لا مُتناهِية ما وقع مرّات لا مُتناهِية.

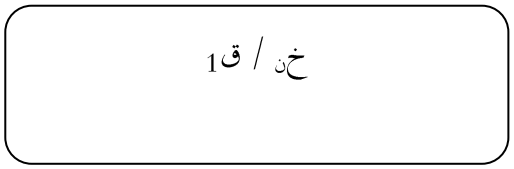


حكاية تفرديّة لمُتعدّد[1*]

هذا في الواقع حالة ثانية مِن حالات السّرد المُفرَد لأنّ تكرار المقاطع النصيّة يُطابِق فيه تكرار الأحداث في الحكاية، فالانفراد يُعرَف إذن بالمُساواة بين عدد تواجُدات الحدث في الخطاب وعند تواجُدها في القصّة سواء كان ذلك العدد فردًا أو جَمعًا، كأن نقول مثلًا: أكلتُ حبّة شوكولاطة لذيذة صباحًا، أكلتُ حبّة شوكولاطة لذيذة مساء، وأكلتُ حبّة شوكولاطة لذيذة لَيلًا" فمِن وجهة النّظر التي تهمّنا هنا -أي علاقات التّواتُر بين الحِكاية والقصّة- يظلّ النّمط التّرجيعي تفرّديًّا؛ وبالتّالي يرتدّ إلى النّمط السّابِق ما دامِت الحِكاية لا تتعدّى فيه -حسب تماثُل ينعتُه **رومان جاكبسون** بأنّه أيقوني- التّوافق مع تكرارات القصة، ومِن ثمّ فالتفرّديّ لا يتحدّد بِعدد الحُدوثات بل يتساوى هذا العدد.[2]

هكذا نُوضِّح أنّ التفردّي أيضًا يُكرِّر الحدث على مستوى الخطاب بعدد تكراره في القصّة.

3.2- الحالة الثّانية: أن يُروى مرّات مُتناهِية ما وقع مرّة واحِدة



الحكاية التكرارية[3] **Le Récit Répétitif**

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص130.

[*]وجدنا أنّ جيرار جنيت يسِم النّوع الأوّل بالحكاية التفرديّة ويسِم النّوع الثاني بنفس الاسم، ولكي نُزيل على القارئ الالتِباس بين النّوعين، سمّينا النوع الأول بالحكاية التفرديّة لمفرَد وسمّينا النّوع الثاني بالحكاية التفرديّة لمُتعدِّد.

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص130.

[3]- نفسه، ص130.

هذه الحالة هي أكثر الأنواع استِعمالًا عند المُبدِعين المُعاصِرين، حيث نَحكي فيها س مرّة لِما حدَث مرّة واحدة فقط، كأن يقول السّارِد مثلًا: ذهبت طالبة الماجستير إلى المكتبة اليوم، ذهب طالبة الماجستير إلى المكتبة اليوم، ذهبت طالبة الماجستير إلى المكتبة اليوم. لكنّ استِعمال هذا النّوع مِن التّكرار في الرّواية المُعاصِرة يتميّز بنوعٍ أسلوبي وباختِلاف وجهات النّظر "وقد يحدث أحيانًا أن تحكي س مرّة واقِعة حدثت مرّة واحِدة، لا بِتنوُّع أسلوبي فقط، ولكن باختلاف وجهات النّظر Les points de vue، كما هو معروف في الرّوايات البوليسيّة؛ حيث يتمّ الاستماع للشُّهود الذي يحكي كلّ واحد منهم الجريمة مِن منظوره الخاصّ، وقد اتّبع **جبرا إبراهيم جبرا** هذا الأسلوب في روايته المُعنوَنة بـ **السّفينة**، وتُسمّى هذه الطّريقة السرديّة بـ: **الرّؤية المُجسِّمة La stéréoxopique vision.**

وعليه؛ فإنّ هذه الطّريقة تُوفِّر للقارئ معرِفةً شامِلة ومُتكامِلة للموضوع المَسرود ومِن جميع جوانبه.

4.2- الحالة الرّابعة:

أن يُروى مرّة واحدة (بل دُفعة واحِدة) ما وقع مرّات لا نهائيّة

خ1 / ق1

حكاية ترديديّة[1]

Le Récit Intératif

كأن يحدُث في القصّة مثلًا: درّس الأستاذ يوم السّبت ودرّس الأستاذ يوم الأحد ودرّس الأستاذ يوم الإثنين ودرّس الأستاذ يوم الثلاثاء ودرّس الأستاذ يوم الأربعاء والخميس، فيأتي السّارد على مُستوى الخطاب ويذكُرها كما هي بالتّكرار وإمّا يُعوِّضها بصيغة تعبيريّة أخرى يتفادى فيها التّكرار ويختزله في جملة واحدة مع إشارة تدلُّ على تواتُر الفعل، كأن يقول: درّس الأستاذ طيلة أيام الأسبوع، فمِن الواضح عندما تقع هذه الظّواهر التكراريّة في

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص132.

القصّة ألّا يُحكَم البتّة على الحِكاية بإعادة إنتاجها في خطابها كما لو كانت عاجِزة عن أدنى جهد تجريدي أو تركيبي، إذن الواقع أنّ الحكاية بما فيها الحكاية الأكثر فضاضة وباستثناء أثر أسلوبي مُعتمَد ستجِد في هذه الحالة صياغة استِخدامية من مثل:

"كلُّ أسبوع" أو "الأسبوعُ كلُّه" أو "كنتُ أنام باكِرًا كلُّ أيّام الأسبوع"، وهذا الشّكل جِدُّ مُنتشِر في التّعبير السّردي التّقليدي؛ بحيث يُمكِن أن نعثُر على نماذج له منذُ الملاحِم الهوميريّة، وكذا على طول تاريخ الرّواية الكلاسيكيّة والحديثة، أُطلِق عليه جيرار جنيت اسم الحِكاية التردّديّة وتُستعمَل هذه الحالة في الغالب لتزيد بخلفيّة عامّة تُؤطِّر الحدَث الفَريد المُهِم، ومِن ثَمّ وظيفتُه تَبقى ثانويّة غير أساسيّة.

المحاضرة العاشرة:

الشخصيّة في العمَل السّردي الرّوائي

1- تمهيد

2- مفهومُها

3- أهمّ مراحل تطوُّر الشخصيّة الرّوائيّة

1.3- المرحلة الكلاسيكيّة

2.3- المرحلة التّجديديّة

4- الشخصيّة والمُصطلَحات المُتّصِلة بها

5- مُقومِّات الشخصيّة

المحاضرة رقم (10)

الشخصيّة في العمَل الحِكائي

المفهوم، المراحل، المُقوّمات

1- تمهيد

تُعدّ الشخصيّة مُكوّنًا آخر مِن أهم المُكوّنات التي يُبنَى عليها الخطاب، والتي تقوم السرديّات العربيّة الحديثة والمُعاصِرة بالاهتمام بها ودراستِها.

2- مفهوم الشخصيّة الحِكائيّة:

الشخصيّة في العمل الحِكائي هي قلبُه النّابِض، وإحدى دعائِمه الأساسيّة، فلا يُمكِن خروج مَحكِيّات روائيّة -مثلًا- إلى الوُجود دونَ أحداث في ثَنايا أوراقِها، ولا يُمكِن أن تحدُث الأعمال بدون شخصيّات "حيّة في حالة فِعل"[1]؛ لأنّها وسيلة ابتدَعها المُؤلّف لِتُؤدّي دورًا مُعيَّنًا في العمل القَصصي ومِن خلالها "يتمّ تحريك الأحداث على أن تخضعَ لمنطِق القصّة أو المسرحيّة لا لِمنطق المُؤلّف؛ لأنّ في حريّتها مِصداقيّة النص المَحكي"[2]، ولقد مرّ مفهوم الشخصيّة بمراحِل عديدة وتطوُّرات كبيرة عبر الزّمن وسوف نُحاوِل تقسيمَها بالتّقريب إلى مرحلتَين أساسيّتَين: المرحلة الكلاسيكيّة مِن ظُهور الأعمال السرديّة إلى نهاية الحرب العالمية الأولى، والمرحلة الثّانية مِن نهاية الحرب العالميّة الأولى إلى اليوم.

3- أهم مراحل تطوُّر الشخصيّة الروائيّة:

1.3- الشخصيّة الرّوائية في مرحلتها الكلاسيكيّة:

مُنذ ظهور الأعمال الروائيّة إلى نهاية الحرب العالميّة الأولى قامت الرّواية على مجموعةٍ مِن التقنيّات الضروريّة: الشخصيّة، الزّمن، الحيّز (الفضاء)، الحبكة، الحدث، اللغة... وغيرها.

[1]- شكري غالي المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ، دار المعارف، مصر، 1969، ص80.

[2]- ولد يوسف مصطفى، كيف توضح المصطلح الأدبي والنّقدي في تحليل النصوص الأدبية، دار الغرب، ص43.

فهذه التقنيّات كانت عبارة عن موادّ أساسيّة لبناء الرّواية بناءً مُنتظمًا مُتناسِقًا يلتزِم المنطِق القائم على تعليل الأشياء وربطِ بعضها ببعض؛ فكُلّ نتيجة إلّا ويسبِقها سبب، وتُوفِّر نفس الأسباب يقودك -غالبًا- إلى نفس النّتائج.

أمّا الشخصيّة في الرّواية التّقليديّة فهي قلبُها النّابِض، وهي كائن حيّ ومَخلوق ينعَم بالوُجود.

لقد ركّز الرّوائي القديم على رَسك ملامِح الشخصيّة ووصفِها وصفًا دقيقًا؛ سواء مِن النّاحية الخارجيّة المُتعلِّقة بالملامِح والقامة ولون البشرة والصّوت وطبيعة الملابِس أو النّاحية الدّاخليّة المُتعلِّقة بالعواطف والأهواء والمشاعر والأحاسيس... إلخ.

كما امتاز الرّوائي القديم بالتسلُّط على شخصيّاته ومَنحِه سُلطة معرفة كلّ شيء عنها مُسبَقًا، ممّا يقودُه إلى سَرد أحداثِها الزمنيّة بطريقة مُتسلسِلة غالِبًا "ولا غِنى لكلّ عمل أدبي كبير مِن عرض أشخاصه في تضافُر شامل لعلاقات بعضهم مع بعض، ومع وُجودهم الاجتماعي ومع مُعضِلات هذا الوُجود، وكلّما كان إدراك هذه العلاقات أعمق وكان الجهد في إخراج هذه الوشائج أخصَب كان العمل الأدبي أكثر قيمة، وبالتّالي أقرب مَنهلٍ مِن غِنى الحياة الفِعلي"[1]، ومِن رُوّاد الإبداع التّقليدي الرّوائي **بالزاك، إميل زولا، نجيب محفوظ...**إلخ.

واستمرّ الاهتمام بغلواء الشخصيّة في الرّواية إلى بداية القرن العشرين لكن سُرعات ما بدأ الحدّ من إعطاءها دورَ المركز والصّدارة في الأعمال الرّوائيّة انطِلاقًا مِن الحرب العالميّة الثّانية.

2.3- الشخصية الرّوائيّة في العمل الجديد:

مع مُنتصَف القرن العشرين بدأت الرُّؤية إلى الشخصيّة باعتبارها تقنيّة أساسيّة مُقدَّسة تتغيّر حتّى أصبحَت مُجرَّد كائن مِن ورق في نهاية الحرب العالمية الأولى، وظلّت قسوة الرّوائيّين تَزداد كلّما تقدّم الزّمن، وبعد أن كان مَقبولًا مِن النُّقّاد والدّارسين دراسة

[1]- جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، دمشق، ط2، 1972، ص32.

الرّواية على مُجرَّد شخصيّاتها لم يعَد مُمكِنًا دراسة الشخصيّة وحدَها "ولكن بدأت الأفكار تتّجِه إلى دراستِها أو تحليلها في إطار دلالي؛ حيث تُصبِح الشخصيّة مُجرَّد عُنصرٍ شكليٍّ وتِقنيٍّ للّغة الرّوائيّة مثلها في ذلك مثل الوصف والسّرد والحِوار حَذو النّعل والنّعل"[1].

ويُعدّ **كافكا** أكثر الرّوائيّين الجُدُد الذين أسقَطوا أهميّة الشخصيّة الكبيرة مِن خلال الطّابع الجديد الذي كتب به رواياته؛ حيث أطلق في رواية جديدة له بعنوان "**القصر**" على شخصيّته مُجرَّد حرف، ثمّ في روايته "**المُحاكَمة**" أطلق على شخصيّته مُجرّد رقم، لِيُعلِن بذلك عن رواية جديد تُخالِف الرّوايات السّابِقة وتكسِر قوانينَها، "كذلك اغتَدَت الرّواية منذ عهد **جويس** إلى **بكيت** سِمةً على الغياب المُطلَق للعلاقات الشرعيّة بين المجتمع وثقافته وبين النّظام والإنتاج وفكرة الإنسان نفسه"[2].

بالتّالي أصبح مُعظَم النقّاد الفرنسيّين الحداثيّين وحتّى الأمريكيّين يرون وُجوب تعرِية الشخصيّة لمناطِق مجهولة عندنا، مناطق موجودة فينا لكن لم نتمكّن مِن اتِلالها والدّخول إليها. كما رأوا ضرورة الحدّ مِن النّظرة الكلاسيكيّة التي تعتبِر الشخصيّة شيئًا أساسيًّا وضروريًّا في العمل الرّوائي، ومِن بين هؤلاء النقّاد نذكر: **أندري جيد** 1896-1951، وَ**فرجينيا وولف** 1882-1941 وَ**ميشال زيرافا** ...إلخ.

وبعدَ عَرض النّظرة التقليديّة والنّظرة التّجديديّة نرى أنّ المُهِم هو تقديم شخصيّة رائعة ومُقنَّعة وعمل روائي عظيم بِصَرف النّظر عن اعتبارها تقنية بناء أساسيّة أو كائِنًا ورقيًّا بعيدًا عن اللّحم والدّم يحمِل اسم حرف أو رقم.

4- الشخصيّة والمُصطلحات المُتّصِلة بها:

لقد تطوّر مصطلح واختلَف النّقّاد حول المصطلح لتتولّد عنه عِدّة مصطلحات مُتّصِلة به في الخطاب السّردي وأهمّها المصطلحان التّاليان:

1.4- الشخصيّة أو الشّخص: وحول هذين المصطلَحين دار جدلٌ كبير بين النقّاد، وسوف نُورِد في هذا الجدول أهم الفُروق التي توصّل إليها المُفكِّرون:

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية بحث في تقنيات السّرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص113.

[2]- نفسه، ص113.

الشّخص Personne	الشخصيّة Personnage
شخص حقيقي	كائن مِن ورق
مِن لحم ودَم	بِلا قلب وبلا أحشاء
يحيا في الحياة الطبيعيّة	يحيا حياة فنيّة
يعيش في واقع مُحدّد مكانًا وزمانًا ومع النّاس	مِن واقع الفن وعالَم الخيال والأدب

مِن خلال هذه الصِّفات ميَّز النقّاد بين الشخصيّة والشّخص؛ حيث أعطَت الرّواية التقليديّة -كما ذكَرنا مِن قَبل- اهتِمامًا بالِغًا للشخصيّة التي تقصِد بها الشّخص المُركَّب مِن لحم ودم، على عَكس المُجدّدين الذين أولَوا الاهتمام بالشخصيّة الفنيّة الفانتازيا البعيدة كلّ البُعد عن الواقع، وحتّى المُكوّنات السرديّة الأخرى أصبحت أكثر غرابة وأبعد مدى عن الواقع.

ومِن المصطلَحات الأخرى المُتّصِلة أيضًا بالشخصيّة نلقى:

1.1.4- البطل (Héros): مثلما يُوجَد البطل في العالَم الواقِعي يوجد في عالَم الإبداع؛ حيث "تُطلَق العبارة على كلّ مَن يتّسِم بجملة مِن القِيم الإيجابيّة في مَنظومة قِيمٍ مُعيَّنة تنتسِب إلى مجموعة إنسانيّة مُحدّدة"[1]، وبالتّالي فإنّ هذه القيمة تُحافِظ على مُحتواها في العالَمَين الفنّي والواقعي.

2.1.4- النّموذج (Type): هذه الكلمة تنطبِق على الشخصيّة التي تحتلّ مُعظَم الخصائص والمُميّزات والقِيم لفئة مُعيّنة ومُحدّدة سياسيّا أو اجتِماعيًّا أو مِهنيًّا أو عاطفيًّا أو طَبَقيًّا...

كما يوجد عِدّة مُصطلحات أخرى كالفاعل أو العامل (**Actant**) والمُمثِّل (**Acteur**) والعَون (**Agent**)[2]... إلخ.

[1]- جويدة حماش، بناء الشخصية في حكاية عبير والجماجم والجبل لمصطفى فاسي مقاربة في السرديّات، منشورات الأوراس، ص80.

[2]- يراجع: نفسه، ص79-82.

5- مُقوِّمات الشخصيّة:

لِكَي نتمكّن مِن محاولة ضَبط المُقوّمات الشخصيّة علينا المُرور بِعِدّة محاور منها: محور السِّمات، محور الأعمال، ومحور أنماط الفِعل[1]، وسوف نُركِّز على المحورَين الأول والثّاني:

1.5- محور السِّمات:

إنّ كلمة شخصيّة تحمِل عِدّة أبعاد منها البُعد الجِسمي، وهل هو طِفل أو رجل أو أنثى أو طويل أو قصير، ذو عاهةٍ أو سليم البنية له لازمة في الحديث... إلخ.

ولمزيد من التّبسيط والتّنظيم قسّم الباحثون مِحور السِّمات أيضًا على ثلاثة محاور:

1.1.5- المحور 1: المقوِّمات الأساسيّة للهويّة:

أهمّ ما يتضمّنه هذا المحور هو: الاسم، السن، الوظيفة الاجتماعية، مكان العيش، الجنس... إلخ.

2.1.5- المحور 2: الخصائص المُميّزة للشخصيّة

ينقسِم هذا المحور بدوره إلى قسمَين أساسيّين:

- الخصائص المُميّزة المعنوية للشخصيّة: مِن أهمّ الجوانب التي تتعلّق بالخصائص المعنوية للشخصيّة هي: الجانب الفنّي والعاطفي والسّلوكي والثّقافي.

- الخصائص المُميّزة المادية للشخصيّة: تدور الخصائص المادية للشخصية حول ما يتعلّق بالجانب المادّي والجانب الجسمي الفزيولوجي.

3.1.5- المحور 3: محور الأحوال

يتضمّن المِحور الثّالث مجموعة مِن الأوضاع التي تكون عليها الشخصيّة أثناء فِعل القَصّ.

[1]- يراجع، الصادق قسومة، طرائف تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص105.

ليس مِن الضّروري أن تكون الشخصيّات مِن عالَم الإنسان، فكثير مِن قصص الأطفال يختار مُؤلّفوها شخصيّاتِها من عالَمي الحيوان والجَماد، وفي هذه الحال يُعطَى الحيوان أو الجماد نفس الأبعاد السّابِقة التي للإنسان، بل إنّ الشخصيّات قد تكون خُرافيّةً مِن عالمك الخيال.

وأيضًا ليس مِن الضّروري أن يستعمِل الرّوائي المحاورَ كلَّها، بل يُمكِنه أن يكتفي بمحور واحد "وهذا يتوقّف على المدرسة الأدبيّة التي ينتَمي إليها أو نوع القصّة التي يكتبُها، فالمدرسة الطبيعيّة تهتّ بالبُعد الجِسمي للشخصيّة وتصفه بدِقّة، شأنها في ذلك شأن ما تُوليه مِن وصف مُماثِل، وفي القصّة النفسيّة نجد الاهتمام مُنصبٌّ على انفِعالات الشخصيّة بكلِّ أبعادِها، فيجعلنا نتعرّف عليها كما نتعرّف على أصدقاء أو جيران لنان نعرِف أوّلا هيئتهم الخارجيّة وهو البُعد الجِسمي، ثمّ ما نلبَث أن نتعرّف على مركزَهم الاجتماعي"[1]، وكلّما توطّدت علاقتنا وزاد اختِلاطنا بهم تعرَّفنا على نفسيّتهم أكثر وعلى أسلوب حياتهم.

[1]- يوسف الشاروني، القصة القصيرة نظريًّا وتطبيقيًّا، دار الهلال، ص66-67.

المحاضرة الحادية عشرة:

العتَبات Seuil وأهميّتها في الدّراسات السرديّة المُعاصِرة

1- تمهيد

2- مفهومها

1.2- مفهوم العنوان

2.2- نشأة العنوان وتطوّره

3- تشكيل العتَبات

1.3- التّشكيل الواقعي

2.3- التّشكيل التّجريدي

المحاضرة رقم (11)

العتبات Seuil وأهميّتها في الدّراسات السرديّة المُعاصِرة

1- تمهيد

أصبح للعتبَات **Seuil** أهميّة كبيرة في دراسة الخِطاب السّردي؛ بحيث تُعتبر كلّ دراسة ناقصة إذا لم تُولي اهتمامًا كبيرًا بعتَبات الخطاب لأنّه هو الذي يستفِزّ القارئ ويُثير اهتِمامه.

2- العتبات Seuil:

تُحيل عَتَبات النص على جُملة مِن "الوحدات الأيقونيّة" واللغويّة المُشكِّلة لتداوُليّة الخِطاب والمُحاورة لأُفق انتظار القارئ في سياق تصيُّده وإثارة رغبتِه واشتِهائه السّردي، ومِن ثَمّ "فهي ترتبِط مع النصّ المركزي بعلاقة مُناصصة".[1]

اشتُقّ مُصطلح عتبات مِن عتبة وهي "قطعة أفقيّة مِن الحجر أو المعدَن تُسنَد أسفَل الباب أو أعلاه"[2]، ومنه أصبح يُطلَق مجازًا على المدخل أو الأول أو البداية، وأوّل ما يلفِت القارئ هو العنوان كأوّل عتَبة إضافة إلى مجموعة مِن العتبات الأخرى، أهمّها:

1.2- مفهوم العنوان وأهميّته في العمل الأدبي:

أصبحت عمليّة الاهتمام بشعريّة العَنوَنة مِن أبرَز الأمور البنائيّة في الشعريّة الجديدة، لِما تنطَوي عليه عتَبة العموان من أهميّة سيميائيّة كبيرة في تَشكيل النصّ الرّوائي على النّحو الذي يُسهِم إسهامًا كبيرًا في تَطوير بِنيته العامّة، ويأتي العنوان "في مقدّمة المُوجِّهات التي يُمكن أن تستقطِب فُضول القُرّاء مِن أجل العمل على حلّ مُشكِلات النص لِذا بدأت إشكاليّة عتبة العنوان تشغل حيّزًا استثنائيًّا في الدّراس النّقدي الحديث، إذ تكشِف عن إمكانيّات خطيرة في فَهم النص وتأويله، وأظهرَته الدّراسات الحديثة مِفتاحًا

[1]- أحمد فرشوخ، حياة النص، دراسات في السرد، دار الثقافة، ص71.

[2]- المُنجد في اللّغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، ص944.

تأويليًّا كاشِفًا، لِتبقى أيّ دراسة نقديّة للنص ناقصة من دون مُعايَنته والنظر إليه بجديّة تُوازي النّظر إلى النص"[1].

يُعرّف **ابن منظور** العنوان لغة بقوله في لسان العرب: "قال ابن سيدة: العُنوان والعِنوان سِمة الكتاب وعَنوَنةٌ وعِنوانًا وعَناهُ، كلاهُما وسَمه بالعُنوان.

وقال أيضًا: والعُنيان سِمة الكتاب، وقد عنّاه وأعناهُ وعَنونتُ الكتاب وعَنوَنتُه.

قال يعقوب: وسمِعت مَن يقول: أطِن وأعِن أي عنونِه واختِمه.

قال ابن سيدة: في جبهته عنوان مِن كثرة السّجود أي أثر"[2]

وجاء في المُنجِد: "كتب عُنوانَه، عُنوان الكتاب وعِنوانه سِمته وديباجته، وعنوان كلّ شيء ما دلّ ظاهره على باطنه. يقولون: الظّاهر عنوان الباطن أي دليله"[3].

أمّا اصطِلاحًا فهو: "مجموعة مِن الدّلائل اللّسانية مِن كلمات وجمل وحتّى مِن نصوص قد تظهر على رأس النص لتدُلّ عليه وتُعينه، تُشير إلى محتواه الكلّي لتجذِب جُمهورَه المُستهدَف"[4]، وقد يكون كلمة أو جملة مُركَّبةً الهدف مِنها توضيح المضمون وإعطاء فكرة شامِلة عنه، فأهميّة النص لا تكمُن في معرفة صاحبه بقَدر ما يحمله العنوان مِن أهميّة، فهو يجذِب القارئ ويفتح إرادته لِمتابعة النص الأدبي أو حتّى العلمي.

مع بداية التوجُّه البنيوي "لم يعد هناك تأويل عنصر في النص بمعزَل عن العناصر الأخرى، إذ إنّ مواطن الاختلاف والانزياحات النصية صارت تُشكِّل بُؤرًا وعلامات سيميائيّة"[5]، هي مُنطلَق لتحليل ينظمها وينهض عليها تقدُّمُه واستِمراره.

---

[1]- محمد صابر عبيد، سحر النص من أجنحة الشعر إلى أفق السرد، قراءات في المُدوّنة الإبداعية لإبراهيم نصر الله، دار فارس للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص55.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1992، مج15، ص106.

[3]- المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط28، ص534.

[4]- رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث دراسات في المُنجَز النصي، إفريقيا الشرق الأوسط، ص115.

[5]- عبد العزيز بن عرفة، الدال والاستبدال، المركز الثقافي، بيروت، ص120.

لقد حظِيت العناوين بأهميّة كبيرة في الدّراسات السيميائيّة باعتبارها أحد المفاتيح الأساسيّة التي على الباحث أن يُحسِن قراءتها وتأويلها والتّعامُل معها كعتبة هامّة (**Seuil**) على الدّارس أن يقِف عندها ويمعّن فيها.

المُلاحَظ أنّ مُعظَم الدّراسات المُعتمِدة على مُقاربة العنوان تُعتبَر ضروريّة وتكشِف عن الدّور الذي تلعبه هذه العتبة الأُولى وهي تُقدِّم نصًّا مُختزَلًا لنصّ طويل، فالعنوان والنص يُشكِّلان ثنائيّة حيث العنوان "مُرسَلة لغويّة تتّصل لحظة ميلادِها بحَبل صري يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معًا، فتكون لنص بمثابة الرأس للجسد نظرًا لِما يتمتّع به العنوان مِن خصائصَ تعبيريّة وجماليّة، كبساطة العبارة وكثافة الدّلالة، وأخرى استراتيجيّة إذ يحتلّ الصّدارة في الفضاء النصّي للعمَل الأدبي"[1].

اعتبِر العنوان أهمّ الأسس التي يرتكِز عليها الإبداع الأدبي المُعاصِر، لذلك اعتنى به المُؤلِّفون وتفنَّنوا في صياغتها خاصّة في الإنتاج الرّوائي الحديث والمعاصر، حتّى يأسر المُتلقّي ويلفت إليها فيكون حافزًا للبحث في العمل كلِّه.

ومنه اهتمّت السّيمياء بالعنوان إلى درجة أن أصبح هناك علم قائم بذاته في عمليّة التأسيس الخِطابي للنّصوص يُسمّى "**Titrologie**" عِلم العنونة الأدبية خاصّة السرديّة منها، لهذا فالعنوان السّردي يلعب دورًا بارِزًا في لَفت انتِباه المُتلقّي لرسالته، وهو العنوان المفتوح على دلالات هُلاميّة مُتعدِّدة لِرُؤى المُثقّفين، وقد فطن المُبدِع العربي إلى أهميّة العنوان وأدرك وظائفه من خلال طريقة إخراجه ومُراعاة مُقتَضى الحال للمُتلقّين لهذا الإبداع[2]، الذي يعكِس قراءتهم.

---

[1]- شادية شقروش، سيميائية العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 6 و7 نوفمبر 2000، ص25.

[2]- رضا عامر، حاتم كعب، مقاربة سيمائية في ديوان بسمات من الصحراء، لحسان عدد خاص ببحوث الملتقى الدولي الثاني: النص والمنهج التراث والمنهج، منشورات المركز الجامعي بالبويرة، مجلة معارف، العدد الرابع، أفريل 2008، ص99.

* الملاحَظ من الدراسات القائمة حول العنوان أنّ قصب السّبق يرجِع للدّارسين المغاربة الذين تفنّنوا في دراسة العنوان إلى درجة أن أفردوا له كُتبًا خاصّة تُعرِّفه وتُحلِّله وتُصنِّفه. ساهم المشارقة أيضا في دراسته ولكن دراستهم مُحتشَمة نوعًا ما.

والعنوان إمّا أن يفتِنك فيُقرّبك إليه مُتعجّبًا مُستعجلًا لفكّ رموزه والكشف عن أغواره وإمّا أن يكون سطحيًّا وجافًّا ولا يُقلِق فُضولك إليه وإلى نصّه.

مِن هنا حرّك العنوان وجَع الكتابة يُصبِح شئيًا فشيئًا وجع قراءة مُتكرّرة يتوحّد فيها العاشق بالمعشوق إلى درجة التّماهي ووُصولًا إلى التّطهير...

وكلّ هذا سبّبَته النّظرة الأُولى التي تعتبر أوّل لقاء محسوس بين المُرسِل مِن خلال عنوان النص كعلامة لغويّة للمُتلقّي، وهذه العلامة اللغويّة لا تُقدِّم نفسَها للمُتلقّي بسهولة حيث غالبًا ما تُقدَّم مُشفّرةً تحمِل ألغازًا تحتاج إعمال الفكر لحلّها، مع العلم أنّ الحل لا يكون نهائيًّا حيث يُقدِّم كلُّ قارئ قراءته للعنوان من خلال تأويله الشّخصي، وقد تكون مُعظَم التأويلات صحيحة ومقبولة رغمَ تبايُنِها، وهذه الدّلالات تُعطي في نهاية المطاف مفتاحًا يتغَلغل به إلى قلب النص.

2.2- نشأة العنوان وتطوّره Titre de l'évolution et le naissance:

لم تُولِ النّصوص القديمة -شعريّة كانت أو نثريّة- أهميّة كبيرة للعنوان، وتعتِبره شيئًا هامشيّا لا يُضيف شيئًا إلى نصِّه ولا يُساعد في التّحليل، وبالتّالي تجاوزَت معه باقي العتَبات المُحيطة بالنص.

عدّد هذه الدّراسات الأستاذين **رضا عامر وحاتم كعب** في مداخلة مشتركة بينهما بالملتقى الدّولي الثاني حول التراث الشعبي والمنهجي بالبويرة، على النّحو الآتي:

- محمد عويس، **العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور**، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1888م.
- شعيب حليفي، **النص المُوازي في الرواية استراتيجية العنوان**، منشور في مجلة الكرمل الفلسطينية في 21 صفحة، العدد46، 1996م.
- جميل حمداوي، **مقاربة العنوان في الشعر العربي الحديث والمعاصر**، تحت إشراف الدكتور محمد الكتاني، نوقشت بجامعة المالك السعدي كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان- المغرب، 1996م، تتكوّن مِن 562 صفحة من الحجم الكبير.
- محمد شكري الجزار، **العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1. 1998م,
- جميل حمداوي، **مقاربة النص الموازي في روايات بنسالم حميش**، أطروحة دكتوراه دولة، ناقشها الباحث في 19 يوليو سنة 2001، جامعة محمد الأول بوجدة، تحت إشراف الدكتور مصطفى رمضاني. يراجع: رضا عامر ومصطفى كعب، ص101.

أمّا الدّراسات الحديثة فقد أولَت اهتِمامًا كبيرًا بالعنوان واعتبَرته بمثابة الاسم الحقيقي للنص، حيث تقول **نعيمة فرطاس** في مداخلة لها بعنوان: "سيميائيّة العنوان عند الطاهر وطار -رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي أنموذجًا-: "ولنتصوّر على سبيل المثال إنتاجًا أدبيًّا بعيدًا عن مُنتِجه ولا يحمل عنوانًا خاصًّا به، إنّنا بالتّأكيد سوف نقع في اللّبس فننسِبه إلى غيرِ صاحبه، إلّا أنّه كما يدلّ العنوان الشّخصي على محلّ الشّخص وإقامته الدّائمة يدلّ العنوان على شخصيّة، علاقة جدلية إذ "الإنتاج كما أنّ العلاقة بين الاثنين (النص والعنوان بالأساس) بدون النص يكون العوان وحده عاجِزًا عن تكوين محيطه الدّلالي وبدون العنوان يكون النص باستمرار عرضةً للذّوبَان في نصوص أخرى".

ومن هنا نُلاحِظ أنّ العنوان مثل البطاقة الشخصيّة **(Carte d'identité)** ومثلما تُعرِّف البطاقة الشخصية بصاحبها يُعرِّفك العنوان بنصِّه، ولا يكتفي بهذا الدّور فقط بل يتجاوزه إلى الإشهار بصاحبه ولَفت الانتباه إليه، وقد بدأت الدّراسات في الثّقافتين العربية والغربية اليوم تدعو إلى الاهتمام بالعنوان خاصّة الباحثون في مجال السيموطيقا وعلم السّرد والمنطق والخطاب الشّعري، كما أشاروا إلى وظائفه الهامّة المرجعيّة واللغويّة والتأثيريّة الأيقونيّة... أيضًا توصّل الباحثون إلى وُجود عِدّة أنواع من العناوين منها:

1- العنوان الدال.

2- العنوان المباشر.

3- العنوان المُزدوَج.

4- العنوان الفردي.

5- العنوان الوصفي.

6- العنوان الرّمزي.

لقد تطوّرت دراسات العنوان إلى درجةِ أن أصبح النقّاد الغربيّون يَدعون ويحرِصون على أن يكون هناك علمٌ قائم بذاته يهتمّ بدراسة العنوان وكلّ ما يتعلّق به وما يتولّد عنه مِن تأويلات ودلالات.

يُسمّى العلم الذي يدعون إليه ويُبشّرون به **Titrologie علم العنوَنة**، وأسهَم في صياغتِه باحثون غربيّون مُعاصِرون، منهم:

1- G. Genette جيرار جنيت.

2- H. Metrrerand هنري متران.

3- L. Goldmann لوسيان غولدمان.

4- Ch. Grivel شارل كريفل.

5- Rofer. Roger روجر روفر.

6- Léo. Hoek ليو هوك.

يعدّ هذا الأخير المؤسِّس الفعلي لعلم العنوَنة وخاصّة بعدما ظهر كتابة سِمة العنوان 1973.

وبالإضافة إلى الاهتمام بالعنوان دعوا إلى الاهتمام بالعتَبات بصفة عامّة كـ **لوسيان غولدمان وَجيرار جنيت** مِن خلال كتابَين، وهما "الأطراس" وَ "عتبات"؛ حيث يُعدّ هذا الأخير دراسة هامّة قائمة على أُسس مُمَنهَجة في دراسة العنوان بصفة خاصّة والعتَبات بصفة عامّة فلَم يعُد هناك تأويل عنصُرٌ في النص الأدبي بمعزَل عن العناصر الأخرى وأدرك النقّاد أنّ مواطِن الاختلاف والمُفارَقات النصيّة أصبحت تُشكِّل بُؤَرًا وعلامات سيميائيّة هي مُنطلق التّحليل ينظمها وينهض عليها تفتُّحُه وخُلودُه.

3- تشكُّل العتَبات:

يتّخِذ تَشكيل الغلاف الخارجي النّصوص العربية والغربيّة أنواعًا مُختلِفة أهمّها:

1.3- التّشكيل الواقعي:

في هذا النّوع يختار الرسّام حدَثًا مُهِمًّا مِن داخل الأحداث الروائيّة وغالبًا ما يكون حدث التأزُّم والعُقدة، يُساعِد القارئ في الرّبط بينه وبين ما تحتويه الرّواية؛ حيث يتخيّل

المُتلقّي أحداث الرّواية وهي تتحرّك في مُخيّلته كأنّها أمامه، أحيانًا تحتوي صفحات الرّواية في الدّاخل رُسومات مُماثِلة بعد كلِّ فصل أو عند فُصول مُعيَّنة.

2.3- التّشكيل التّجريدي:

هذا النّوع أكثر التِباسًا على المُتلقّي وغُموضًا؛ فالتّجريد يحتاج إلى إعمالٍ مُطوَّل للفكر. وخِبرة فنية عالية لإدراك دلالاته وفكّ رموزه، هنا يكون القارئ مَحظوظًا إذا توصَّل إلى قراءةٍ للتّشكيل وعبقريًّا، وهنا تختلِف التّأويلات وقلَّما تتقارب بين النقّاد، وغالبًا ما تَبقى هذه الرّسوم عَذراءَ صعبة المنال.

المحاضرة الثانية عشرة:

الرّؤية Vision أو التّبئير Focalisation في السرديات العربية الحديثة والمعاصرة

1- تمهيد

2- مفهوم الرّؤية.

1.2- الرّؤية Vision

2.2- التّبئير Focalisation

2.3- السّارد ومصفّات فعل التّبئير

المحاضرة رقم (12)

الرّؤية Vision أو التبئير Focalisation في السرديّات العربية الحديثة والمعاصرة

1- تمهيد:

آلية أخرى مِن أهمّ آليّات الخِطاب السّردي أقصَت الرّاوي العليم المُتسلِّل إلى الخطاب السّردي الحديث والمعاصر مِن التّاريخ والمَلحمة ودعَن لإيجاد رُواة ذاتيّين مُشاركين في مَتن العمل السّردي.. إنّها آلية الرّؤية أو التّبئير.

2- الرّاوي وزاوية الرّؤية:

مفهوم الرّؤية:

"قال الرّاوي" بهذه الكلمة كانت تبدأ أكثر القصص العربية، كما كانت تنتهي غالبًا بعبارات تُشبِهها كأن يقول الرّاوي: "أدرك شهرزاد الصّباح فسكتت عن الكلام المُباح".

والرّاوي غير الكاتب لأنّ الأوّل ينتمي إلى عالَم الأدب والمُتخيَّل الفنّي الذي أبدعَه الثّاني، شأنه في ذلك شأن الشخصيّات الحكائيّة، وهذا ما توصّل إليه كلٌّ مِن الباحثان "**و. كايزر**" وَ "**ك. ستنزال**" وبذلك وضعا حدًّا لإشكاليّة المَزج بين الرّاوي والكاتب.

يقوم الرّاوي بصياغة مادّة الرّواية وتقديمها للمُتلقّي لأنّه الوحيد الذي يملِك قُدرة مَنح الشخصيّات أوصافَها وسِماتِها وملامحَها ومشاعرَها "كما يقوم الرّاوي بإبراز الوقائع مُتعاقِبة أو مُتداخِلة أو مُتوزاِية هذا بالإضافة إلى تقديمه الخلفيّتَين الزمانيّة والمكانيّة لأحداث وشخصيّات الرّواية"[1]، وقد أكّد **عبد الله إبراهيم**[2] على الواسطة بين مادّة القصّة والمُتلقّي، وله حضور مِن خلال قوله أنّ الرّواي هو أداة للإدراك والوعي وأداة للعَرض، فاعِلٌ لأنّه يقوم بصياغة تلك المادّة، وأيضًا هو ذات لها مُقوّماتها الشخصيّة التي تُؤثّر على إدراك المُتلقّي حين يأخذ سَرد الحوادث ووصفَ الأماكن وتقديم الشخصيّات ونقل كلامِها

[1]- جويدة حماش، بناء الشخصية، ص29.

[2]- عبد الله إبراهيم، المُتخيَّل السردي، مقاربات نقدية في التنامي الروائي والدلالة، المركز العربية الثقافي، الدار البيضاء، 1990، ص22.

على عاتِقه والتّعبير عن أفكارها... فيقف بذلك في المنطقة التي تفصِل بين القارئ والنص والمنطقة التي تفصِل بين العالَم الفنّي والعالَم المُسجَّل في النص والصّورة الخياليّة للعالَم نفسه عندما يتشكّل مِن جديد في ذِهن قارئ هذا النصّ.

تطوّرت تقنيّة الرّاوي في القصص الحديثة؛ فلم تعُد تستخدم ذلك الاستخدام التُّراثي التّضميني فحسب، بل استُخدِمت باعتبارها ظلّا أو لونًا في مَنظومة جماليّة دالّة مُكوّنة مِن عدد مُختلف وهائل مِن الظّلال والألوان، وتعدّدت أشكال الرّواة في القصص الحديث مِن راوٍ ظاهر أو خفِي، عليم أو غير عليم... وربّما هذا ما أشار إليه **أبو حيان التوحيدي** في الإمتاع والمؤانسة، قائلًا: "رُؤيتَين مُختلِفتَين لحدث واحد تجعلان مِن حدَثَين مختلِفين"[1]؛ إذن لقد تعدّدت وظائف هؤلاء الرُّواة وتعدّدت علامتهم ووظائفهم، وقد اهتمَّت الدّراسات البنيويّة والأسلوبية الحديثة بدراسة الرّاوي في النص القصَصي حتّى غدَت دراسته في الغرب شَرطًا بل ضرورة في فَهم السّرد القصَصي.

حاولت هذه الدّراسة إقصاء الرّاوي العليم الذي تسلَّل إلى الرّواية مِن التّاريخ والمَلحَمة ودعَت لإحلال رُواة ذاتيّين مُشارِكين في صُلب العالم المختلف، وأكّدت وُجود ثلاث حلقات أساسيّة مُترابِطة هي: المؤلِّف والمؤلِّف الضِّمني والسّارد، على خِلاف الرّواية التقليديّة التي ترى فيهم جميعًا أمرًا واحِدًا هو المؤلِّف العليم، ويُحدِّد **عبد الله إبراهيم** الرّؤية Vision بالطّريقة التي يتمّ مِن خلالها إدراك القصّة مِن قِبَل الرّاوي.

يُسمّيها **جيرار جنيت** التّبئير **Focalisation**[2] وفيها يملك المُبئِّر كلّ الصلاحيّات الفنيّة والحق المُطلَق في اختيار الصّيغة الخبريّة (الحدث المُراد سردُه على المُتلقّي) هذا الخبر المُتمثِّل في المعلومة ذلك لأنّ فِعل التّبئير قبل أن يكون فِعلًا للرّؤية هو فِعل للإدراك؛ أي إدراك الحادث ووعيه بواسطة الحواس، حواس الشخصيّة المُبئرة "السّارد" فما نتلقّاه مِن معلومات وأخبار في النصّ المَسرود ما هو سِوى عالم مُعدَّل عن العالَم الحقيقي.

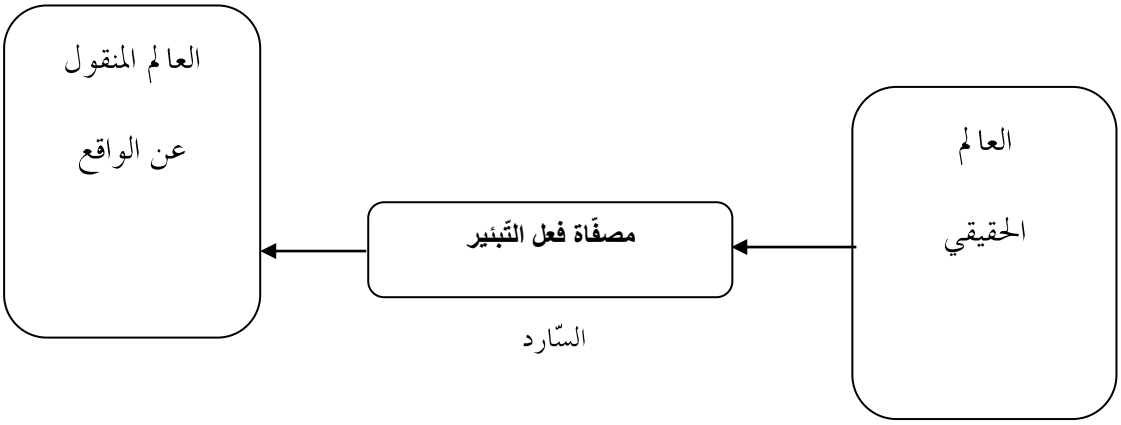
[1]- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة.

[2]- G. Genette, Op.cit,206.

فالعالم المعدّل عن طريق فِعل التّبئير هو عالَم يُوحي بطبيعة ووَعي السّارد، يُجسِّد وعيه الفكري للعالَم والمُجتمَع ووعيه السّياسي والثّقافي، بمعنى ما فهمه للعام مِن وجهة نظره هو، وهذا ما أشارَت إليه **يُمنى العيد** التي أفردَت الحديث عن الرّاوي بكتاب مُستقِل بعنوان: **الرّاوي الموقع والشّكل**[1]؛ يُقدِّم هذا الكتاب دراسات لموقع الرّاوي في السّرد الفنّي المُعاصِر مِن خلال قراءات لِعِدّة روايات وتخرج في خاتمة هذا الكتاب باستنتاج تقول فيه: إنّ الكلام على سَرد بدون موقع هو كلام بلا معنى، أو إنّه كلام مُستحيل وإنّ مسألة تعدُّد الرّواة أو زويا النّظر التي مِنها يتقدّم الأشخاص إلى نطق ليهم ليست سِوى مسألة فنيّة، إنّها إيهامٌ بتعدُّد المواقِع، أو أحيانًا باللّاموقع على أنّ هذه المُمارَسة ليست في معناها سِوى ممارسة لديموقراطية التّعبير.

فديموقراطيّة التّعبير هي إذن إدراكُ وعي السّارد وفهمِه للأشياء، لا كَما هي على حقيقتها ولكن كما يراها هو بفكره وثقافته وبحواسِّه، إنّه يدمجنا بطرق سرديّة مُلتوِية وزائِفة في وعيِه وفي عالَمه الخاصّ بعيدًا عَن عالَم الحقيقة، يُحيطُنا بعالَم مِن الألفاظ والعلامات "عالم المحاكاة" الذي يُطِلّ علينا مِن وراء رُوّاد أستار اللّغة، هذا العالَم العدَمي الذي لا وُجود له إلّا في مخيّلَة السّارد وربّما في مخيِّلة المُتلقّي في عمليّة الكتابة والتلقّي.

وقد أشار **سعيد يقطين** إلى أنّ **شلوميت** ترى أنّ "عناصر مضمون الحَكي في النص تبدو لنا مِن خلال زاوية الرّؤيا أو التّبئير"[2]، ويُمكِننا توضيح ذلك مِن خلال الخُطاطة التّالية:



[1]- يراجع يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1983.

[2]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص16.

الواقع كما هو
العالَم المسرود مِن وجهة السّارد

يُوضّح الشّكل أنّ التّبئير يعمل عمل المصفاة **Filtre** أنّه يُصفّي ما ينقله إلينا، وبالتّالي لا نُغادره إلى ما هو مَحجوب عنّا مِن العالَم الخفِي عنّا أي العالَم الحقيقي.

هذه المِصفاة لا تنقُل إلّا عالَمًا زائِفًا ومُعدَّلًا **Pseudo Focalisation**، فالمنقول المُبئر **Transformation** ليس بالضّرورة هو العالَم نفسه، إنّه عالَم موازي لعالَم النص **Parallèle** وعالم النص هذا هو عالَم التّبئير، الذي أخضعه السّارِد للتّحريف كتغييرِه للأشخاص **Changement de Personne**، وكذا تغييرُه للُغة العالَم المُحيط المَسرود **Changement de Langue** ففي التّبئير أو السّرد، نحن لا نسمع غير صوت السّارد ولغته وأسلوبه...

وهو فِعل للتّغيير والتّعديل بالحذف أو الإضاءة بالتّقديم أو التأخير مِن خلال عمليّة التّواتُر الزّمني **Fréquence** والسّوابق واللّواحق **Prolepse- Analepse**.

أمّا **بوث** فيُسمّيها بـ "**زاوية الرّؤية Point de Vue**" إنّنا مُتّفِقون جميعًا على أنّ زاوية الرّؤية بمعنى من المعاني مسألة تقنيّة ووسيلة مِن الوسائل لبُلوغ غايات طَموحة[1]، وبعد مُعايَنة هذا التّعريف لاحَظنا أنّ زاوية الرُّؤية عند الرّاوي مُتعلِّقة بالتقنية المُستخدَمة لِحَكي القصّة المُتخيَّلة، وأنّ الذي يُحدِّد شروط اختيار هذه التقنيّة هو الغاية التي يهدِف إليها الكاتب عبرَ الرّاوي ويجب أن تكون طَموحة ومُؤثِّرة على المَروي وعلى القُرّاء بشكل عام.

[1]- يراجع: حميد لحميداني، بنية النص السردي مِن منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ص46.

وعليه، فقد اتّفقت جُلّ التّعريفات حول الرُّؤية على الطّريقة التي بواسطتها تُدرَك القصّة عَن طريق الرّاوي وذلك في علاقته بالمُتلقّي، إنّها معقِد الصِّلة بين القاصّ والمَقصوص له والقصّ؛ إذ يتلقّى القارئ القصّة المَرويّة حسب مَنهج يُحدِّده الرّاوي فيُصبِح إدراكنا للعمل الحِكائي إدراك غير مُباشر وإنّما إدراك مَنقول مِن قِبَل الرّاوي، واللّافِت للانتِباه هو تعدُّد المصطلَح بالنِّسبة إلى هذا العنصر؛ حيث أعطى له كلُّ باحث مصطلَحًا خاصًّا به فتارةً هو موسوم بـ "الرّؤية" وتارة "وجهة النّظَر" و"البُؤرَة" و"حَصر المَجال" و"المنظور" و"التّبئير" و"الموقع" و....

وعليه، فقد حاولت في هذه السّلسلة مِن المحاضَرات الإلمام بِجُلّ المصطلَحات المَوجودة في المُقرَّر الوزاري مع بعض التصرُّف في تقديم وتأخير المُحاضَرات، كما وأُجبِرت في بعض الأحيان إلى تقسيم عنوان محاضرة إلى اثنين لشساعة الموضوع وأهميّته بحيث لا يُمكِن تقديمه في حصّة واحدة، وعلى اللّه قصدَ السّبيل.

قائمة المصادر
والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القـــــرآن الكـــــريم

قائمة المراجع العربية:

- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات مختبَر الخطاب الأدبي في الجزائر، دار الأديب للنشر والتوزيع.

- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق للنشر،ط1، 1994.

- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مُركَّبة لروائيّة زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

- سعيد يقطين، الكلام والخبر.

- عميش عبد القادر، شعرية الخطاب السردي، سرديّة الخبر، منشورات دار الأديب، 2007.

- عبد الله إبراهيم، موسوعة السّرد العربي، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

- محمد أحمد شومان، غواية التجريب -دراسة التجريب الشّعري عند جيل التّسعينات- دار الشّؤون الثقافية العامة، ط1.

- محمد أمنصور، خرائط التجريب الرّوائي، مطبعة أنفر برانت، فاس، ط1. 1999.

- صلاح فضل، لذة التّجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، ط1، 2005.

- محمد سناجلة، رواية الواقعيّة الرقميّة، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2005.

- ناصر عبد الرزاق الموافي، القصة العربية عصر الإبداع دراسات لصرة القصص في القرن الرابع الهجري، دار النشر، مصر.

- حميد لحميداني، بنية النص السّردي مِن منظر النّقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991.

- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1.

- محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، 2005.

- مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب.

- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار فاس للدّراسات والنشر، ط1، 2004.

- حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999.

- عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية في مصر، دار المعارف، 1870-1938.

- بومزروق زين الدين، مقاربة نقدية للقصّة الجزائرية المعاصرة، رابطة الإبداع.

- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق، بيروت، ط3.

- حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع.

- ولد يوسف مصطفى، كيف توظّف المصطلح الأدبي والنّقدي في تحليل النّصوص الأدبيّة، دار الغرب.

- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية بحث في تقنيات السّرد، دار الغرب للنشر والتوزيع.

- جويدة حماش، بناء الشخصية في حكاية الجماجم والجبل لمصطفى فاسي مقاربة في السرديات، منشورات الأوراس.

- الصادق قسومة، طرائف تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000.

- أحمد فرشوخ، حياة النص دراسات في السرد، دار الثقافة.

- عبد العزيز بن عرفة، الدال والاستبدال، المركز الثقافي، بيروت.

- محمد عويس، العنوان في الأدب العربي النشأة والتطوّر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1888م.

- محمد صابر عبيد، سحر النص من أجنحة الشّعر إلى أفق السّرد قراءات في المدوَّنة الإبداعية لإبراهيم نصر الله، دار فاس للنشر والتوزيع، ط1، 2008.

- رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسات في المُنجَز النصّي، إفريقيا الشرق الأوسط.

قائمة المجلات والدوريات:

- شكري عبد العزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، العدد355، الكويت، سبتمبر 2008.

- عبد المالك مرتاض، عرض كتاب ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، المجلد 13، العدد 1، 1994.

- شادية شقروش، سيميائيّة العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي، محاضرات الملتقى الوطني الأول: السّيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 6-7 نوفمبر 2000.

- رضا عامر، حاتم كعب، مقاربة سيميائيّة في ديوان بسمات من الصحراء لحسان درنون، عدد خاص ببحوث الملتقى الدولي الثاني، النص والمنهج، التراث والمنهج، منشورات المركز الجامعي بالبويرة، مجلة معارف، العدد4، أفريل 2008.

قائمة المراجع المُترجَمة:

- تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري مبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء.

- جيرار جنيت، خطاب الحكاية.

- ج.ب براون، ج. يول، تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود.

- جان ريكاردو، قضايا الرواية الجديدة، تر: صباح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

- آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، دار المعارف,

- جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، دمشق، ط2، 1972.

قائمة المراجع الأجنبية:

- Patrik Charaudeau, Dominique Maingueneau, Dictionnaire d'analyse du discourse, editio, seuil, Paris , 2002.

- Ferdinand De Saussure, Course de linguistique général, enag/ Edition, Alger , 1999.

- G. Genette, Figures III, ed Seuil, 1972.

- Magnard, Gabriel Gourdeau, Analyse du discours narratif.

قائمة المعاجم والقواميس:

- ابن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، 1988.

- الرازي محمد بن أبي بكر، مختار الصحاح، دار الجبل، بيروت، 1987.

- المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت.

- المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط28.

قائمة المواقع الإلكترونية:

- ميسون علي، الرواية العربية وفاعلية الاختلاف بين المرجع الحي والبِنية السرديّة.

https://www.thawra.alwehda.gov.sv/print.newsap

- جميل حمداوي، إشكالية الجنس الأدبي، مجلة الابتسامة، 12 ديسمبر 2010

https://www.ibtesamah.com

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	8-2
المحاضرة الأولى: تحليل الخطاب السّردي "إشكاليّة المصطلح والمفهوم"	15-10
المحاضرة الثّانية: السرديّة وتَشكُّل بِنية الخطاب السّردي	21-17
المحاضرة الثالثة: الأجناس الأدبيّة السرديّة والتّجريب الرّوائي	26-23
المحاضرة الرّابعة: المستويات الزمنيّة في السرديّات الحديثة والمُعاصِرة	31-28
المحاضرة الخامسة والسّادسة: التّرتيب الزّمني للأحداث "اشتغال المفارقة الزمنيّة وقياس المدي"	43-33
المحاضرة السّابعة: الدّيمومة (La Durée) في الخطاب السّردي	55-45
المحاضرة الثّامنة: الدّيمومة في الخطاب السّردي(تابع)	63-56
المحاضرة التّاسعة: التّواتُر (La Fréquence) والحكاية السرديّة	69-65
المحاضرة العاشرة: الشخصيّة في العمل السّردي الرّوائي	76-71
المحاضرة الحادية عشرة: العتبات (Seuil) وأهميّتها في الدّراسات السرديّة	84-78
المحاضرة الثّانية عشرة: الرّؤية (Vision) أو التّبئير (Focalisation) في السرديّات العربيّة الحديثة والمُعاصِرة	90-86
قائمة المصادر والمراجع	96-92