مطبوعة دروس في مادة:
تحليل الخطاب(2)

موجهة لطلبة السنة أولى ماستر،
شعبة الدراسات النقدية
تخصص نقد حديث ومعاصر

إعداد الأستاذة:
سهيلة بوساحة

بطاقة تعريفية للمادة

* **الكلية**: الآداب واللغات.
* **القسم**: اللغة والأدب العربي.
* **السنة**: أولى ماستر.

* الشعبة: دراسات أدبية
* **التخصص**: أدب حديث ومعاصر.
* **اسم المادة**: تحليل الخطاب(2).
* **السداسي**: الثاني.
* **اسم الوحدة**: وحدة التعليم المنهجية.
* **الحجم الساعي السداسي**: 14 أسبوعا.
* **الحجم الساعي الأسبوعي**: ساعة ونصف (1.5سا)
* **المعامل**: 02.
* **الرصيد**: 03.
* **نوع التقييم**: متواصل+امتحان
* **أهداف التعليم**: يتعرف الطالب على الباحثين الذين كانت لهم إسهامات قوية في إرساء التحليل السردي، كتوجه جديد أخذ مكانه في إطار الدراسات الجامعية المتخصصة.
* **المعارف المطلوبة مسبقا**: أن تكون للطالب خلفية معرفية حول المفاهيم السردية، وتطبيقها على نصوص السرد العربي.

مفردات المادة:

1. السرد لغة واصطلاحا.
2. المفاهيم السردية عند تزفيتان تودوروف.
3. المفاهيم السردية عند جيرار جنيت.
4. الوظائف السردية للشخصيات.
5. جماليات المكان في النص السردي.
6. الزمن في النص السردي.
7. الوصف في النص السردي.

8. تقنيات السرد (الراوي والضمائر).
9. التحليل التداولي للحجاج (L'argumentation)
10. الحجاج لغة.
11. السلم الحجاجي (Echelle argumentative)
12. العوامل الحجاجية والروابط الحجاجية.
13. الضامن والسند (Garant et Support)
14. العلاقات الحجاجية: ع السببية/ ع التتابع/ ع الاقتضاء/ ع الاستنتاج/ ع عدم الاتفاق أو التناقض.

مقدمة:

مطبوعة دروس في مادة تحليل الخطاب(2) هي محاضرات أُلقيت على طلبة السنة أولى ماستر نظام (ل.م.د) تخصص: أدب حديث ومعاصر، خلال الموسم الجامعي: (2018-2019، 2022-2023- 2024)، ولقد أعددتها متبعة محتوى المادة الموجودة في عرض تكوين ماستر أكاديمي، السداسي الثاني، بجامعة محمد البشير الإبراهيمي، كلية الآداب واللغات، 2016-2017، وعملت جاهدة لتقريب المادة العلمية وتبسيطها للطلبة؛ وربطها بمقاييس سبق للطالب التعّرف عليها في مرحلة الليسانس، وفي السداسي الأول من السنة أولى ماستر.

ترتبط مادة تحليل الخطاب(2) بالنص السردي، فحاولت تبسيط المفاهيم والمصطلحات والنظريات

والمناهج ومختلف النظريات المرتبطة بشعرية السرد؛ لتقريبهم منها، وسعيت إلى تدريبهم على كيفية تحليل نصوص سردية وفق مفاهيم سردية صاغها نقاد السرد، أمثال: تودوروف، جيرار جنيت، وجون بيون، ميشال بوتور... وغيرهم.

غير أنّ هذا التبسيط لم يكن من فراغ؛ له ما يُدعمه من مراجع ومؤلفات ومقالات، ساهم بها منجزوها لتدعيم المعرفة، وكذلك استغلال بعض المقاييس التي التقى بها الطلبة في مسارهم التكويني، كمقياس: نظرية الرواية، النظرية السردية، السرد العربي الحديث والمعاصر، والنتاج السردي في الأدب الشعبي، من أجل تيسير المادة العلمية لمقياس تحليل الخطاب(2).

المحاضرة الأولى:

مفهوم السرد لغة واصطلاحا

أولا: المفهوم اللغوي للسرد:

جاء في **لسان العرب:** في مادة **"سرد"** السرد في اللغة تقدمه شيء إلى شيء تأتى به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا. سرد الحديث ونحوه، يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له. **والسرد:** التتابع، وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه، ومنه الحديث: كان يسرد الصوم سردا. والسرد الخرز في الأديم. بعضها في بعض.

جاء في **معجم العين:** سرد القراءة والحديث يسرده سردا؛ أي يتابع بعضه بعضا.

وجاء في **القاموس المحيط** بأنّ السرد: ينسج الدرع، ويعني جودة سياق الحديث.

جاء **في تاج العروس:** السرد جودة سياق الحديث. سرد الحديث إذ تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا أو تسرده، إذا كان جيد السياق، وسرد القرآن: تابع قراءته.

ثانيا: المفهوم الاصطلاحي للسرد:

السرد مصطلح حديث للقص، يشتمل على قص حدث أو أحداث، أو خبرا أو أخبارا سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أو من ابتكار الخيال؛ مما يعني أنّ السرد موجود في كل نص قصصي حقيقي أو متخيل.

السردNarrative؛ أي شيء يحكي أو يعرض قصة، أكان نصا أو صورة أو أداء أو خليطا من ذلك، وعليه فإن الروايات والأفلام والرسوم الهزلية... هي سرديات، ولقد أصبح السرد فيما بعد مادة لكثير من الطروحات خارج حقل الدراسات الأدبية، إذ بدأ العلماء ينظرون لوظيفة السرد في كتابة التاريخ والدين والصحافة السرد تتابع الحالات والتحولات، الماثل في الخطاب، والمسؤول عن إنتاج المعنى، وهو عملية يقوم بها السارد أو الحاكي أو الراوي، وتؤدي إلى النص القصصي. وهو طريقة الراوي الذي يحاول أن يعرفنا على حكاية معينة؛ وذلك باستعماله كلمات بسيطة وبأسلوب تخيلي يراعي فيه نظام تتابع الأحداث؛ فالسرد يروي أحداثا وأفعالا في تعاقب مظهر زمني، أي نقل لأحداث تكون متعاقبة من خلال الزمن، أو هو نقل لحادثة قد تكون حقيقة أو من صنع خيال الراوي.

والسرد باعتباره تجميع بسيط لأحداث ما، لا قيمة لها في مثل هذه الحالة، ولا يمكننا الحديث عنها إلا بالاحتكام إلى الفن أو إلى الموهبة أو عبقرية الحاكي أو المؤلف.

وبهذا يمكن القول أنّ السرد تقنية من التقنيات التي يلجأ إليها السارد لنقل الأحداث، وينبغي تفرقته عن علم السرد.

مفهوم علم السرد:

علم السرد Narratobology مصطلح السرديات Narratologie "اقترحه "تودوروف"عام 1969، وذلك لتدريس علم لم يوجد بعد؛ ألا وهو علم القصة، فالسرديات لم تولد من عدم؛ ولكن الأعمال التي تستوحى منها أو التي تجد نفسها فيها تتوزع بشمل غير متعادل في الزمان".

وهنا إشارة إلى التطورات التي شهدها واقع القصة، منذ أفلاطون وأرسطو إلى التعريفات التي وضعها كل من"تودوروف" و"جيرار جنيت" لعلم السرد؛ حيث أن الأول جعل"القصة=الحكاية=Récit في كتابه:

Grammaire du « Décaméron » ,paris, 1969.

والثاني ، القصة = الخطاب السردي. في كتابه Figures 3, paris, 1972, « Discours du récit repris et précisé dans nouveau discours du récit », paris, 1983.

وعلم السرد، وإن كانت الشفهية هي موضوعه، إلا أنه يعطي لنفسه موضوعا ليس النصوص في ذاتها، ولكن نموذجا معينا من العلاقات التي تتجلى فيه، والتي تحدد الطريقة السردية".

"وعلم السرد يدرس طبيعة وشكل ووظيفة السرد،كما يحاول أن يحدد القدرة السردية، وبصفة خاصة السمة المشتركة بين كل أشكال السرد، وما يجعلهم مختلفين عن بعضهم البعض، ويشرح السبب في القدرة على إنتاجهم وفهمهم".

فهو يهتم بكل ما ينطقه اللسان السردي ككل ليصل من خلال تحليله للقواعد والقوانين التي يحتكم إليها هذا اللّسان ويشكّل منها متونه السردية؛ الأمر الذي يؤدي بهذا العلم للاهتمام حتى بالسرود غير الأدبية، فبحث الخصائص التي تشترك فيها أنواع السرد المختلفة،التي تفرق بين السردي واللاسردي؛ حيث لا يمكن استنباطها من نص واحد؛ الذي يمكن أن يحوي بعض هذه الخصائص، لكن ليس كلها، بل تتعداه إلى أشكال سردية مختلفة، فهو لا يسعى إلى بلورة قاعة يحتكم إليها نوع واحد من السرود؛ غايته إكساب كل نوع منها-السرود- تقنيات وأدوات إجرائية خاصة بها تجعلها متمايزة عن باقي السرود الأخرى، كما "يركز على العلاقة المحتملة بين القصة والنص السردي، والسردية والنص السردي " أي الكشف عن التحولات التي لحقت بالقصة أثناء عملية انتقالها من صورة شفوية إلى تموضعها في نص أدبي.علم السرد أو السردية من المفاهيم التي اكتسبت تعددا مصطلحيا في ترجمتها إلى اللغة العربية، وكذا عدم استقراره نظرا للتحول والتعديل السريعين من حين إلى آخر؛ فقد تواتر استعماله المفهومي بجملة من المصطلحات، من مثل "...علم السرد، السرديات، السردية، نظرية القصة، القصصية، المسردية، القصيات، السردولوجية، الناراتولوجية ".

فالملاحظ أن :

- هذه الترجمات المتعددة، لم تخرج عن نطاق الجذرين اللغويين؛ "سرد"و"قص"، الذي يحمل كلا منهما دلالة التتابع والمتابعة والاستمرار والتسلسل.

علم السرد من المفاهيم التي اكتسبت تعددا مصطلحيا في ترجمتها إلى اللغة العربية، وكذا عدم استقراره نظرا للتحول والتعديل السريعين من حين إلى آخر؛ فقد تواتر استعماله المفهومي بجملة من المصطلحات، من مثل: علم السرد، السرديات، السردية، نظرية القصة، القصصية، المسردية، القصيات، السردولوجية، الناراتولوجية

فالملاحظ أنّ: هذه الترجمات المتعددة، لم تخرج عن نطاق الجذرين اللغويين؛ "سرد"و"قص"، الذي يحمل كلا منهما دلالة التتابع والمتابعة والاستمرار والتسلسل.

مجال اشتغال علم السرد:

المجال الاشتغالي للسردية قد تمّ تحديده، واتفق على مفهومها العام من قبل الهيئات والندوات المعنية بالأمر؛ فالسردية Narratology فرع من أصل كبير هو الشعرية Poetics التي تعنى باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها والقواعد التي توجه أبنيتها وتحدد خصائصها وسماتها.

تندرج السرديات باعتبارها اختصاصا جزئيا يهتم بسردية الخطاب السردي ضمن علم كلي هو البويطيقا، التي تعنى بأدبية الخطاب الأدبي بوجه عام، وهي بذلك تقترن بالشعريات التي تبحث في شعرية الخطاب، واقصارها على الخطاب الأدبي فقط سيوقعها في مجال التخصص؛ بعدما كانت تسعى إلى الشمولية من خلال انفتاحها على

مجالات مختلفة، وكذا أنماط خطابية أخرى؛ تستطيع من خلالها الوصول إلى السرد حيثما كان ووُجد. أين يُحلّل الناقد ظاهرة السرد إلى الأجزاء المكونة لها، ثم يحاول أن يحدّد الوظائف والعلاقات والتمييز بين القصة والخطاب؛ عمليا كل نظريات السرد تميز بين ما نسرده، القصة (The story) وبين كيف نسرده، الخطاب (The discourse). ويفضّل **جيرار جينيت** معنى ضيقا لمصطلح السرد، حيث يقيد السرديات في النصوص المسرودة لفظيا. في حين أنّ: **"بارت وجاتمان وبال"** يرون أنّ أي شيء يُحكي قصة، من أي نوع كان، يكون سردا.

علم السرد يدرس طبيعة وشكل ووظيفة السرد، كما يحاول أن يحدّد القدرة السردية، وبصفة خاصة، السمة المشتركة بين كل أشكال السرد، وما يجعلهم مختلفين عن بعضهم البعض، ويشرح السبب في القدرة على إنتاجهم وفهمهم؛ فهو يهتم بكل ما ينطقه اللسان السردي ككل، ليصل من خلال تحليله للقواعد والقوانين التي يحتكم إليها هذا اللّسان ويشكّل منها متونه السردية؛ الأمر الذي يؤدي بهذا العلم للاهتمام حتى بالسرود غير الأدبية، فبحث الخصائص التي تشترك فيها أنواع السرد المختلفة، التي تفرق بين السردي واللاسردي؛ حيث لا يمكن استنباطها من نص واحد؛ الذي يمكن أن يحوي بعض هذه الخصائص، لكن ليس كلها، بل تتعداه إلى أشكال سردية مختلفة، فهو لا يسعى إلى بلورة قاعدة يحتكم إليها نوع واحد من السرود؛ غايته إكساب كل نوع من هذه السرود تقنيات وأدوات إجرائية خاصة بها تجعلها متمايزة عن باقي السرود الأخرى، كما يركز على العلاقة المحتملة بين القصة

والنص السردي، والسردية والنص السردي؛ أي الكشف عن التحولات التي لحقت بالقصة أثناء عملية انتقالها من صورة شفوية إلى تموضعها في نص أدبي.
مجال اشتغال السردية واضح وجلي؛ كونها تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راو، ومروي، ومروي له، ولما كانت بنية الخطاب السردي قوامه تفاعل المكونات أمكن التأكيد أنّ السردية هي العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا و بناءا ودلالة.

أهمية علم السرد:

تتحدّد أهمية علم السرد من خلال هدفه الذي يتوخاه؛ حيث:

- يسعى إلى كبح جماح النزعة التفسيرية في قراءة النصوص، كما يحدث كثيرا في النقد الأدبي، فبدلاً من تفسير النصوص يسعى علم السرد إلى استخراج القوانين التي تمنح النص ما يجده المفسر من دلالات. وهو بهذا يسعى إلى تحقيق شرط علميته.
- أنّ الدراسات السردية أسهمت في زعزعة بعض القناعات الأدبية القديمة، ومنها طبقية النصوص، وهيمنة المعتمد؛ فشرط العلمية لا يعترف بأدب رفيع وآخر متواضع، وإنّما كل النصوص سواء في: قابليتها للتحليل السردي.

- وعلم السرد، وإن كانت الشفهية هي موضوعه، إلا أنه يعطي لنفسه موضوعا ليس النصوص في ذاتها، ولكن نموذجا معينا من العلاقات التي تتجلى فيه، والتي تحدد الطريقة السردية.
- كما أنّ هذا التوسع يسمح له بالتقاطع مع مختلف النظريات النسقية من مثل علم النص والسمياء وعلم الأدب، وتحليل الخطاب وغيرها.

وقد استطاع علم السرد العربي -رغم حداثته بالنسبة للنقد الأدبي- أن يحقق حضورا متمايزا، واهتماما متزايدا من أهل اختصاصه والمشتغلين في نطاقه؛ وبالتالي لا يمكن عزل رصيده الاصطلاحي عما تراكم من رصيد اصطلاحي في مجال النقد الأدبي، واللسانيات، واللسانيات الاجتماعية أو ما يسمى علم اللغة الاجتماعي، واللسانيات النفسية، وعلم السمياء، وغير ذلك من العلوم والحقول المعرفية ذات الصلة بتطور هذا العلم.

المحاضرة الثانية:

المفاهيم السردية عند تزفيتان تودوروف:

صعد تيار البنيوية في فرنسا في الستينيات من القرن العشرين، هذه الفترة التي شهدت تغييرا في وضعية النظرية الأدبية، و"العامل الحاسم لهذا التغيير هو تأثير المنهجية البنيوية على مجمل العلوم الإنسانية"، بعد إطلاع النقاد الفرنسيين على الدراسات النقدية التي عرفتها الساحة النقدية في مختلف الثقافات، خاصة الدراسة اللغوية البنيوية التي قدّمها اللغوي السويسري **"فرديناند دي سوسير"**؛ فبدأت تظهر النشاطات النقدية المقدّمة للمنهج البنيوي، والتي ينعكس فيها أثر تأثر النّقاد الفرنسيين، بهذه الدراسة السوسيرية، وكذا الإقبال الواسع والترحيب بهذا المنهج الذي فتح الطريق أمام الأدب للدخول إلى المجال العلمي والتجريبي، من خلال الدراسات والإجراءات النقدية التي قدّمها النقاد الفرنسيين الذين توسلوا في دراساتهم بهذا المنهج النقدي، فكانت هذه المقاربات والممارسات النقدية التي قدّموها بمثابة تأسيس نظري للبنيوية الفرنسية؛ وذلك من خلال ما قدّمه نقادها، مثل: **تزفيتان تودوروف، وجيرار جنييت، ورولان بارت، وجوليا كريستيفا**؛ نظرا لارتباطهم القوي بهذا المنهج،

وكذا الرواج النقدي الذي قدّمته دراساتهم النقدية للنظرية النقدية الغربية وكذا العربية. هؤلاء النقاد وجدوا الأدب من أكثر الظواهر التي تتناسب مع التناول البنيوي؛ لأنّ "دراسة الأدب البنيانيّة المرتبطة بأسماء هؤلاء وغيرهم لم تكن تسعى في تأويل الأدب؛ بل كانت تسعى لـ:

- بحث بنية الأدب وطرائقه.
- تطوير شعريات تكون من الأدب بمنزلة اللّسانيات من اللغة.

ولا تسعى بالتالي في تفسير ما تعنيه الأعمال الفردية، بل تحاول تبيان نسق المحسنات والأعراف التي تمكّن الأعمال من أن يكون لها من الأشكال والمعاني؛ أي الاهتمام بالأدب كونه تركيب لغوي، على أساس أنّ اللغة من وجهة نظر **سوسير** تعدّ نظاما دالا تكون فيه العلاقات بين العناصر التي تشكل النظام حاسمة؛ وبالتالي فالأدب أيضا يمكن أن يعدّ مجسدا لمجموعات تنظيمية من القواعد والأنظمة الرمزية التي تمكّن الأدب من أن يدّل.

وأولى الدراسات الفرنسية التي قدّمت للحقل النقدي البنيوي "تطبيق عالم الإناسة الفرنسي **كلود ليفي شتروس** علم اللغة البنيوي السوسيري في دراسة ظواهر مثل الأساطير، والطقوس، علاقات القرابة"، حيث اعتبر هذه الظواهر بمثابة أنظمة دالة؛ ولكشف حقيقتها لابدّ من النظر إليها كبينة مكتفية بذاتها قادرة على تفسير نفسها من خلال علاقاتها الداخلية مع عناصرها؛ فوجد، هذا الناقد وغيره، في البنيوية اللغوية البديل المناسب والأنجع في عمليات التحليل واستجلاء الحقائق؛ "فلم يركّز فيه الانتباه على

المسائل التجريبية أو الوظيفية بل على الأسطورة أو الطقس بوصفها منظومة من العلاقات أبدع فيها المعنى من خلال اختلافات بين العناصر الدالة"؛ فبتأثير **لفي شتراوس** "اتخذت الإستراتيجية البنيوية التي تبلورت في اللسانيات وانتقلت بفضله إلى الانثروبولوجيا مكانة مرموقة"، حيث قام بنقل البنيوية من مجالها الذي تبلورت فيه، اللسانيات، إلى العلوم الأنثروبولوجية.

سنحاول أن نقف على جهود **تزفيتيان تودوروف Tzvetean Todorov** في مجال السرديات، وما أضافته دراساته للنظرية السردية، من خلال المفاهيم التي صاغها.

انطلق "تودوروف" من الدراسة اللغوية للشعر متوسلا في دراسته بالمنهج البنيوي؛ ذلك أنّ "موضوع الدراسة اللغوية للشعر ليس مجموع الظاهرات التجريبية (الأعمال الأدبية) بل بنية تجريدية (الأدب)، لكن إدخال وجهة نظر علمية في أي مجال يكون عندئذ بنيويا دائما"، للبحث في البنية اللغوية للشعر عن خاصيات هذا الخطاب النوعي، الأدبية؛ فغاية الدراسة الكشف عن القوانين والقواعد التي تجعل من الخطاب الأدبي خطابا متمايزا عن باقي الخطابات؛ لأنه "ليس العمل الأدبي ذاته هو موضوع الشعريات، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النّوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل أدبي عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محدّدة وعامة، ليس العمل الأدبي إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة".

وتقوم هذه الدراسة بإتباع إحدى الطريقتين:

- **الطريقة الأولى**: ترى في النص الأدبي "موضوعا كافيا للمعرفة؛ أين يكون العمل الأدبي الموضوع الأساسي والوحيد، والذي سندعوه التفسير؛ الذي يسمى أحيانا التأويل، القراءة الدقيقة أو حتى النقد المنصف"، فالمهم حسب "تودوروف" الوصول إلى معنى وحقيقة النص المدروس بغض النظر عن المصطلح الذي يوظفه الناقد، سواء كان التفسير أو التأويل، أو النقد. فالهدف الذي يسعى إليه الناقد المتتبع للطريقة الأولى، "هو جعل النص نفسه يتكلم؛ أي إنه إخلاص للموضوع، للآخر، ثم في النتيجة محو للذات، بل مجرد معنى خاضع للاحتمالات التاريخية والنفسية"، فهذه الطريقة تتطلب عزل النص الأدبي على العناصر والمؤثرات الخارجية، والاكتفاء بعناصره وبنياته الداخلية في تفسير معناه، حيث يرى "تودوروف" أنّ البنيوية تعطي في كل ميدان أهمية للخطاب النظري، فإنها في الدراسة الأدبية ستدعّم النظرية على حساب التفسير.
- **الطريقة الثانية:** تعدّ كل نص فردي تجليا لبنية مجردة؛ فالكشف على المميزات التي تميز الخطاب الأدبي يمكن أن تكون بالاشتغال على النص الأدبي ككل ومحاولة تتبع هذه الظاهرة اللغوية، أو البحث والاشتغال على مستوى النص المفرد الواحد؛ كونه بنية مكتفية بذاتها، تستطيع بواسطة أجزائها الداخلية استخلاص الخصائص النوعية لهذه الظاهرة. يقارب الناقد في الطريقة الثانية النص الأدبي المفرد، بعيدا به عن النصوص الأخرى من نفس الجنس الأدبي؛ لأنّها لا تقارب النص في هذه الحالة من أجل تحديد الوظيفة التي يؤديها أو ماهيته ومعناه، فما تسعى إليه استنباط الخصائص والمميزات الأدبية التي

تصنع فرادة الحدث الأدبي، متوسلة، هذه الطريقة، العلم؛ لأنّ "هدف هذه الدراسة هو نقل العمل إلى عالم يعدّ جوهريا؛ إنّه عمل فك المغاليق والترجمة، ذلك أن العمل الأدبي تعبير عن شيء، وهدف مثل هذه الدراسات هو الوصول إلى هذا الشيء من خلال النظام الرمزي الشعري".

لما انتقل "تودوروف" إلى المجال السردي صاغ "نموذجه للبنية السردية وفقا للنّحو"، حيث أقام كل ناقد نموذجه السردي من منطلق مغاير ومختلف وفقا لقضايا متعلقة بالسرد. ففي المؤلفات النقدية الأولى التي قدّمها "تودوروف" لحقل السرديات، توسّل بالمنهج البنيوي:

- ففي كتابه المبكر **"الأدب والدلالة"** Littérature et signification استخدم ترسيمة التناظر homologicale schème عند "ليفي شتراوس" ليقوم بتوصيف الحبكة، وتوصل إلى أنّ هذه الترسيمة أنتجت أوصافا تجريدية للغاية واعتباطية في العادة.
- وفي كتابه **"نحو الليالي العشر"** استحدث بواسطة النحو الذي أقامه، طريقة جديدة لتفسير العمل الأدبي؛ فكانت المدونة التي اختارها لتطبيقاته النقدية؛ حكايات بوكاشيوBoccaccio، التي سعى فيها لتفسير جوانب أساسية من هذه الحكايات ووضع أساسا لعلم السرد؛ وهو "نحو الحبكة" للطرق التي تنظّم بها جزئيات من شتى الأصناف في رواية ما لإحداث آثار تشويقيّة وأدوار ومقطوعات حبكة ونماذج موضوعاتية ورمزية"، وتحدّث عن المظاهر الثلاث في تحليل النص الأدبي:

- المظهر الدلالي؛ أي مضمون العمل السردي.

- المظهر اللفظي للنص؛ والذي يضم الجمل والألفاظ.
- المظهر الثالث المتمثل في البعد التركيبي؛ ويتوصل بواسطته إلى "الروابط الكائنة بين الوحدات السردية.

وركّز "تودوروف" في تحليل النص الأدبي على المظهر التركيبي؛ أي التركيبية السردية، وهو يعتبر هذا "البعد من أكثر الأبعاد أساسية وأكثرها ارتباطا بالسرد"؛ ذلك أنّ النص السردي عبارة عن عناصر وأجزاء مركبة، قابلة للتحليل والتجزئة؛ يقوم الناقد بتفكيكها إلى وحدات، يحاول أن يكشف على العلاقات التي تربط بينها.

واقتصر تودوروف في حديثه عن البعد التركيبي، على نوع واحد من النصوص التي تخضع للنظام التركيبي؛ أي الانتظام الذي يميز القصة الميثولوجية. ميّز لهذا الغرض بين أنماط ثلاثة:

- الوحدتان الأوليتان عبارة عن أبنية تحليلية.
- الوحدة الثالثة معطاة اختباريا؛ وهي الجملة والمقطع والنص على وجه الخصوص.

تحدّث "تودوروف" عن أصغر وحدة سردية تناولها الشكلانيون الروس وهي الحافز؛ واعتبره أصغر جسيمات المادة الموضوعاتية، والحافز Motif جمع الحوافز Les motifs أو الموضوع الدال هو أصغر وحدة موضوعية، وعندما يتكرّر الموضوع الدال غير مرة في النص فإنه يسمى leitmotif الموضوع السائد، ويجب عدم الخلط بين الموتيف والتيمة theme التي تشكل وحدة دلالية أكثر تجريدا، وتتضح أو تتركب من مجموعة من الموتيفات.

والموتيف هو أصغر وحدة سردية في المستوى النحوي؛ تقرير سردي، وهي –الموتيفات- قد تكون جامدة تشير إلى حالة أو فعّالة تشير إلى واقعة، ويمكن أن تكون ضرورية منطقيا للحدث السردي ولالتحامه السببي الزمني (موتيفات مقيدة) أو لا تكون ضرورية له (موتيفات طليقة) وزيادة توهم الواقع؛ أي التحفيز الواقعي الذي يهدف إلى إيهام القارئ بواقعية الأحداث التي يقرأها.

ميّز الروسي توماتشفسكي بين أغراض ذات مبنى و أغراض لا مبنى لها، وكل من القصة والملحمة والرواية يعتبر غرضا Thème؛ حيث كل غرض يتألف من وحدات غرضية كبرى، وهذه أيضا تتألف من وحدات غرضية صغرى بحيث تكون غير قابلة للتجزيء وهذه الوحدات الصغيرة هي الجمل التي يتألف منها الحكي، والوحدات الصغيرة هي الحوافز، وهكذا تكون كلّ جملة تتضمّن في العمق حافزا خاصا بها.

كما حدّد "بوريس ايخنباوم" مفهوم التحفيز والحافز وأنماط كل منهما، لكنه لم يضف جديدا عن مفاهيم "توماشفسكي"، إلاّ أنه أورد تلخيصا عن مفهوم التحفيز عند "جوناثان كوللر" حيث يقول: إنّ تمثل شيء أو تفسيره يعني وضعه أو استحضاره داخل أطر النظام التي تنتجها الثقافة، وهذا يتم عادة بالحديث عن هذا الشيء بلون من ألوان الخطاب تقبله تلك الثقافة بوصفه خطابا طبيعيا.

ومن الحافز تولدت الحفزية Motivation لتعني شبكة الأدوات الحافزة لخلق أو تقديم موتيف من الموتيفات، أو بعامة ما يمكن أن يشكل سمة للنص الأدبي أو المبرر

لاستخدام عنصر نصي: التأليف، وهو مجموعة الظروف والأسباب والأهداف والحوافز التي تتحكم في أفعال الشخصية وتجعلها مقبولة أو معقولة.

ويرى **توماشفسكي** أن إدراج أي حافز جديد و أساسي في صلب القصة، ينبغي أن يكون مبررا ومقبولا؛ أي ينبغي أن تكون له علاقة شديدة بمجموع القصة، بحيث يكون القارئ مهيأ لقبوله، وهذا التهيؤ الذي يعمد إليه الكاتب لإظهار حافز جديد هو ما يسمى "التحفيز. ولقد قسّم **توماتشفسكي** الحوافز-حسب أهميتها- إلى: حوافز مشتركة وأخرى حرة.

- **الحوافز المشتركة** Motifs associés هي حوافز أساسية بالنسبة للمتن الحكائي، فإذا سقطت من الحكي تختل القصة.
- **الحوافز الحرة** Motifs libres تكون أساسية المبنى الحكائي، فهي المسؤولة عن الصياغة الفنية للقصة.

وقد أعطى تقسيما آخر للحوافز، فميز بين:

- **الحوافز الديناميكية:** التي تكون مسئولة عن تغيير الأوضاع في الحكي، وتختص بوصف تحركات وأفعال الأبطال.
- **الحوافز القارة:** لا تغير الوضعية، إنّما يقتصر دورها على التمهيد لتغيير الوضعية وتختص بوصف كل ما يتعلق بالبيئة والوسط، والحالة وطبائع الشخصيات.

جميع الحوافز الحرة هي حوافز قارة، لكن ليست الحوافز القارة هي حوافز حرة، بل هناك ما هو أساسي منها لأنّه ضروري بالنسبة للمتن الحكائي.

ميّز **توماشفسكي** ثلاثة أصناف من التحفيز وهي:

- **التحفيز التأليفي** Motivation Compositionnelle الذي يخضع لمبدأ اقتصاد و صلاحية الحافز؛ حيث يهدف إلى وصف الأشياء الموضوعة في المجال البصري للقارئ، المؤثثات Les accessoiresأو أفعال الشخصيات، فهو يعدّ ديكورا تزيينيا ويملأ الفجوات داخل الخطاب. وهناك تحفيز يمكن أن يطلق عليه وصف وظيفي، غايته الانسجام مع الفعل؛ حيث يكون هذا الانسجام بحسب التناظر السيكولوجي. وأضاف توماشفسكي نوعا آخر سماه التحفيز المزيف؛ الغاية منه تحويل انتباه القارئ عن الفعل، الأمر الذي يجعل القارئ يفترض حلولا مزيفة، ليصل في الأخير لحل غير متوقع، خرق أفق القارئ.
- **التحفيز الواقعي**Motivation réaliste، متعلق بضرورة توفر العمل الحكائي على درجة معقولة من الإيهام بأنّ الحدث محتمل الوقوع، والواقعي هنا ليس من الضروري أن يكون من الأشياء الواقعية بالفعل، وهذه الأشياء لا تشكل إلاّ واحدا من الوسائل المستعملة في التحفيز الواقعي.
- **التحفيز الجمالي** Motivation esthétique ، هذه الحوافز التي تجعل الحدث في نطاق المحتمل ينبغي أن تراعي في الوقت نفسه مقتضيات البناء الجمالي في الحكي؛ فإقحام أشياء واقعية مثلا لا ينبغي أن يكون بمثابة نشاز في البناء الفني، بل ينبغي أن يدخل في علاقة تناغم تام مع مجموع العناصر. وهذا ما قصده توماتشفسكي بقوله: إنّ إدخال الحوافز- كما أشرنا إلى ذلك من قبل- إنما

ينتج عن تراض، بين الوهم الواقعي ومتطلبات البناء الجمالي.

يؤكد "تودوروف" أن السرد كله مؤلف من تسلسل أو تداخل وحدات سردية صغرى، وتحتوي كل منها على ثلاثة عناصر وأحيانا عنصرين لا غنى عنها، هكذا تكون كل سرديات العالم مركبة من توليفات مختلفة لعدد من السرديات الصغرى ذات البنية الثابتة، يقابلها عدد محدود من المواقف الأساسية في الحياة.

اختزل تودوروف الحافز إلى سلسلة من الجمل الأساسية، سماها **جملة سردية**؛ وهي "الجمل الإخبارية؛ العبارات السردية الخاصة بالأحداث"، والتي تتضمن نوعين من المكونات اصطلح على تسميتها بـ: الفاعلين، ومساندين إليها، واضعا في اعتباره أنّ "الفاعلين وحدات ذات وجهين؛ فهي من جهة، تسمح بالتعرف على العناصر الموضوعية بشكل دقيق في المكان والزمان، ومن جهة أخرى تحتل بالنسبة للفعل مكانة معينة"، وذكر أسماء الفاعلين أو الإشارة إليها بما يدّل عليها يؤدي إلى تحقيق الوظيفة المرجعية في النص القصصي؛ حيث يمكن أن يوجد في الواقع من الكائنات ما يتطابق وهذه الشخصيات الفاعلة في السرد، ويتحقق ذلك من خلال اندماج الجمل السردية في "متتاليات أو مكونات سردية صغرى تشكل بدورها متتاليات أكبر ومكوناتها الأولية عبارة عن أسماء الأعلام، النعوت، والأفعال"؛ حيث نظر إلى:

- الشخصيات بوصفها أسماء.
- الخصائص المنسوبة إليها بوصفها نعوتا.

- أعمالها بوصفها أفعالا.

وتمكّن بالتالي من قراءة كل قصة في "الديكامرون" كنوع من الجملة الممتدة التي تجمع هذه الوحدات بطرق مختلفة"؛ فقد اعتبر النص السردي بمثابة الجملة في القواعد النحوية وجعل من الشخصيات السردية وأفعالها وصفاتها التي تتميز بها عناصرا لهذه الجملة(النص السردي)؛ ومن ثمّ تحليلها بإتباع الطرق التحليلية المتبعة في النحو للجملة. غير أنّ هذه المميزات التي تمتاز بها هذه الشخصيات مثل الأسماء التي وضعت لها، لا تكون ثابتة وملازمة لها، فهي تكتسبها من الصفات التي تتصف بها أو من الأدوار العملية التي تؤديها. والنعوت تعكس حالة الفواعل التي تكون عليها، في حين تبرز السمات الخصال التي تملكها الشخصيات؛ وكذا جنسها البشري. أما الأفعال؛ فهي تظهر حسب الدور والوظيفة المنوطة بالفاعل؛ فيكون إما أن يعدّل موقفا، أن يرتكب عملا شائنا، أو يعاقب.

ولما صاغ "تودوروف" القواعد النحوية المتعلقة بالخبر؛ أي النحو الخبري، على أن "ينطلق من مفهوم خاص للنحو له بعد كونيّ، بحيث يتجاوز قيود اللسانيين ليدرس جميع الظواهر؛ لاعتقاده أنّ قوانين هذا النحو تستند إلى حقيقة سيكولوجية واحدة؛ مؤداها أن البنية الواحدة نفسها توجد في كل الظواهر اللغوية وغير اللغوية"، كما اشترط أن يتخذ أي خبر من الأخبار أية صيغة من الصيغ النحوية:

- الصيغة الإخبارية: ما حدث.

- صيغة الوجوب: ما يجب حدوثه، وفقا للإرادة الاجتماعية الجمعية.
- صيغة التمني: ما تود الشخصيات حدوثه.
- صيغة الشرط: إذا فعلت(أ) سأفعل (ب).
- صيغة التنبؤ: إذا حدث(أ)، سيحدث(ب).
- وصيغة التوهم: الإدراك الذاتي والخاطئ لشخصية أو أخرى.

وأطلق أيضا "تودوروف" مصطلح **نحو المسرود** على تحليلات ألسنية أجراها على قصص "الديكامرون" وسماها "نحو الديكامرون"؛ أي القواعد الألسنية التي تنظم هذه القصص. النحو السرديNarrative grammar؛ مجموعة من التقارير والتراكيب تتعلق فيما بينها بمجموعة منتظمة من القواعد تكون مسؤولة من ناحية الوجهة البنيوية عن مجموعة معينة من السرد أو كل أنواع السرد المحتملة.

واقتراحه لنحو السرد، انطلاقا من التطبيقات التي أجراها على قصص الدكاميرون، يطمح إلى "كشف التحولات التركيبية التي يتكون منها النص السردي؛ فيمكن للتحليل أن يتبع نصا محدّدا في تركيبه الكلي، ولكن من ملخصات لا تأخذ بعين الاعتبار لغة السرد ولا علامات التلفظ"، ويقوم بتوضيح المقترحات الأولية للطريقة التي سيتناول بها هذه الروايات، والهدف الذي يتوخاه من هذه الدراسة هو "تحليل الحكي الذي يسمح بعزل وحدات شكلية تمثل مشابهات مثيرة للانتباه مع أجزاء الخطاب عامة، وهذه الوحدات هي: الاسم، والفعل والنعت".

واستمر "تودوروف" في مؤلفاته ومقالاته النقدية التي قدّمها لحقل السرديات في بلورة المفاهيم التي يرى فيها إسهاما وإثراء للنظرية السردية؛ حيث قدّم في مقالته **التحولات** Les transformations مفهوما مهّما عن **التّحول** Transformation باعتباره "عملية تنشئ سلسلة بين حلقتين أو مستويين بنيويين في النص الواحد، أو في نصين مختلفين. ووفقا لتودوروف، فإنّ التحويل علاقة تنتج حينما تكون هناك علاقة بين افتراضين لهما المسند نفسه، لتفسير الروابط الجدولية في النّص السردي"، وحتى تكتمل المتتالية السردية لا بدّ أن تشمل جملتين إخباريتين متميزتين في علاقة تحويلية، وهذه التحولات التي تحدث عنها هي بمثابة حلقة وصل تصل حلقتين تناصّيتين على المستوى البنيوي نفسه؛ وهما عمليتا الوصل والفصل بين الذات والهدف، وبعامة فإنّهما ينطلقان من وضع أولي إلى وضع نهائي يشكل تناقضا أو تباينا معه.

ودارسي القصص الشعبية والأساطير يعتبرون التحويلات تناصّية وليست نصية داخلية، فوفقا **لبروب**، فإن الأحداث المعنية التي تضفي صلابة على الوظائف التي تؤلف العناصر الأساسية لأية قصة شعبية يمكن أن تتغير من قصة إلى أخرى، وإن التغييرات التي يمكن أن ينظر إليها على أنّها تخضع لتطور خاضع للتاريخ، بحيث يصبح الرائع نسبيا والبطل هزليا، تعتبر تحويلات.

استطاع **"تودوروف"** بفضل ما قام به أن يمدّ النظرية السردية بقواعد تتحكم في نحو النص السردي، ليصبح لهذا الأخير، قواعد وقوانين تضبط بناءه؛ مثله في ذلك

مثل باقي العلوم، التي تملك جهازا ينظّمها وتتحرك وفقه. كما كانت هذه الدراسات التي قدّمها بمثابة مصر إلهام للعديدين من علماء السرد، انظر على سبيل المثال:

- **تون فان ديك Teun Van Dijk** وكتابه "بعض جوانب" **Some Aspects** ومقالته "الأبنية السردية الكبرى **Narrative macro-structures** .
- جيرالد برنس Gerald Prince وكتابه "نحو القصص"A Grammar of Stories ومقالته "جوانب نحو" Aspects of a grammar .
- توماس بافيل وكتابيه "التركيب السردي" La syntaxe narrative و"شعرية الحبكة" The Poetics of Plot .
- جيرار جينيت Gérard Genot وكتابيه "عناصر السرديات" Elements of Narrativics و "النحو والنص السردي" Grammaire et Récit.
- نشر "**جريماس**" في مجلة الإنسان، العدد 9 عام 1969، مقالته: عناصر النحو السردي، وفيها يطلق مصطلح "نحو سردي" على قواعد ألسنية، ودلالية رآها تنظم العلمية السردية في الأسطورة، والقصص الشعبية، والمسرودات الأدبية. فقد أراد "غريماس" تكريس النظرية الدلالية؛ أي معرفة الشروط التي يظهر من خلالها المعنى، بالتالي البحث عن بينة أولية وأساسية للدلالة، تكون منطلقا يركز إليه البحث الدلالي عامة.

ومن بين أنواع النحو السردي المختلفة التي تمّ تطويرها:

- إنّ نحو القصة الذي قام بوضعه دارسو المعرفة السيكولوجية والمعلومات المتاحة أصبح على جانب كبير

من الأهمية؛ وقد حاولوا أن يحدّدوا العناصر الأساسية للمسرود وأن يبحثوا العلاقات المتبادلة بينها، وأن يساعدوا في البحث عن تأثيرات متغيرات البنية والمحتوى على ذاكرة وفهم النصوص.

- والسرد الذي تطور على خطى النصوص الألسنية والبنيوية، ويحاول أن يحدد تراكيب ودلالات العقدة والعناصر المكبرة للسرد وتبيانها، وعناصر القصة والخطاب وتفسيراتها. أي نحو للسرد يجب أن يحتوي في النهاية على هذه العناصر المتصلة ببعضها:

1- مجموعة محدّدة من القواعد المكتوبة تقوم بتوليد كل البنى المكبرة والمصغرة لمساقات المواقف والوقائع المسرودة.

2- عنصر دلالي يفسر البنى المكبرة الكونية والبنى المصغرة المحلية.

3- مجموعة محددة تحويلية من القواعد، توظف على البنى المفسرة وتكون مسؤولة عن الخطاب السردي: التكرار، الإيقاع، والسرعة، والتدخل السردي.

4- عنصر عملي يحدّد العوامل المعرفية والاتصالية التي تؤثر على ممارسة وقابلية القول وملاءمة النتيجة للثلاثة الأجزاء الأولى من النحو.

عنصر تعبيري يسمح بترجمة المعلومات التي تمّ الحصول عليها من العناصر الأخرى إلى وسيط.

المحاضرة الثالثة:

المفاهيم السردية عند جيرار جنيت Gérard Genette :

جيرار جنيت من النقاد الفرنسيين الذين وجّهوا دراساتهم النقدية للتنظير لعلم السرد؛ إلاّ أنّه كان مخالفا لمعاصريه، في الطريقة التي تناول بها دراسته النقدية؛ فقد كان ممن اعتبروا النص السردي طريقة للعرض اللفظي في الأساس؛ أي سرد الأحداث بواسطة راو في مقابل تمثيلها على خشبة المسرح، وعرّفوا مهمتهم بأنّها دراسة الخطاب السردي، لا دراسة القصة، فـ"**جيرارجنيت**" من النقاد الذين عادوا إلى التراث النقدي وتناولوا بالدرس والتحليل بعض القضايا التي تناولها القدماء، ولم يتوصلوا إلى إعطاء تفسيرات لبعض تلك الطرائق التي تروى بها الأحداث المتشابهة والمتعددة. وكان من النقاد الأوائل الذين خاضوا غمار التجربة النقدية في مثل هذه القضايا؛ كما ظهر ذلك في:

- مقالته **خطاب النص السردي** Discours du récit (1972).
- كتابه **الخطاب الجديد للنص السردي** Nouveau discours (1983).
- كتابه **خطاب الحكاية**، بحث في المنهج، الذي ترجمه إلى العربية محمد معتصم وآخرون؛ وعدّ بمثابة تحليل من وجهة علم السرد لرواية بروست، مقالة نموذجية لدرجة أنّ قاموس لاروس الكبير في اللغة الفرنسية Grand Larousse de la langue française وقاموس روبير الكبير Grand Robert اعتبرا عام 1972 هو العام الذي ظهر فيه مصطلح علم السرد؛ حيث قام هؤلاء النقاد بترجمة جزئية لكتاب جيرار جنيت: Figures 3, coll. Poétique, éd. Seuil,

1972 وقاموا بمقارنة هذه الترجمة بالترجمة الأمريكية المعنونة بـ: G.Genette, Narrative Discourse (An Essay in Method), trans.1990. وفيه انطلق "جنيت" لتحليل رواية مارسيل بروست M.Proust "بحثا عن الزمن الضائع A La recherché du temps perdu ، من العام إلى الخاص؛ أي من ذلك الكائن الفريد الذي هو رواية إلى عناصره المألوفة كثيرا، من محسنات وطرائق عامة الاستعمال وشائعة التداول، ومن ثمّ أعترف **جيرار جينيت** بأنّه إذ يبحث عن الخصوصي يجد الكوني، وإذ أراد أن يجعل النظرية في خدمة النقد جعل النقد في خدمة النظرية بالرغم منه؛ وهذه مفارقة كل شعريات، ولعلها مفارقة كل نشاط معرفي ممزق دوما بين تينك الفكرتين: واللّتين مفادهما ألاّ مواضيع إلاّ المواضيع المفردة، وألاّ علم إلاّ علم العامّ؛ فمن خلال دراسته التطبيقية لعناصر الرواية أراد أن يبني نظرية عامة للسرديات، في الوقت نفسه، يقوم بإزالة اللبس على تلك الجوانب البلاغية والمحسنات البديعية الواردة في الرواية. كما تطرق إلى ذلك الغموض الذي يكتنف مصطلح الحكاية وحاول التمييز فيه بين الحالات المختلفة التي ترد عليها الحكاية، كونها قصة أي "مستوى الموجودات والأحداث التي تشكل المادة المروية أو خطاب أو فعل سردي".

قصد **جيرار جنيت** إضاءة هذه العلاقات، ويضع السرديات تحت لواء نموذج نحوي بسيط، ويبني نحوا للحكاية معتبرا إيّاها توسيعا للفعل ومطبّقا عليها مقولاتها: الزمن(الترتيب/المدة/التواتر) والصيغة والصوت؛ خصّ دراسته لبحث:

- قضايا **الزمن النحوي**؛ أي مجموعة العلاقات الزمنية بين المواقف والأحداث المسرودة وسردها.
- **الصيغة**؛ مجموعة من الكيفيات التي تنظّم المعلومات السردية.
- **الصوت**؛ مجموعة العلاقات التي تميز مقام فعل السرد وتحكم علاقاته بالنّص السردي والقصة، بالإضافة لهذه القضايا؛ فقد تحدث عن:
- **الترتيب**؛ الذي تتبعه الأحداث، وتقدّم بواسطته، ففي اعتقاده أنّ الأحداث في القصة تختلف في ترتيبها في الحكاية؛ فهي تقع بترتيب وتسرد بترتيب آخر، كما تطرق إلى ما يعرف بـ:
- **التواتر**؛ الذي يقارن فيه بين عدد المرات التي وقعت فيها الأحداث، وعدد المرات التي ذكرت فيها داخل الخطاب السردي؛ لأنّ الحكاية يمكنها أن تروي مرارا وتكرارا حدثا وقع مرة واحدة فقط، ويمكنها أن تروي مرة واحدة ما حدث مرارا وتكرارا، كما بحث في:
- **التبئيرات** أو وجهات النظر التي يمكن من خلالها تقديم المادة المروية، وفي الأنواع الأساسية لتوسط الراوي، وفي الطرائق الأساسية لتصوير أفكار الشخصيات أو أقوالها، ودرس الملامح المميزة للرواة والمروي عليهم، من يروي عليهم الراوي، والمقامات السردية، ففي التنظيرات القديمة كان هناك خلط بين كل من: الشخصية والسارد؛ يحدث في مرات عديدة داخل العمل السردي أن تقوم إحدى الشخصيات بعملية سرد لأحداث القصة، من خلال وجهة نظرها، فيختلط الأمر على الناقد في تحديد السارد الحقيقي للعمل السردي؛

فسعى **جيرار جنيت** جاهدا للتمييز بين الصيغة والصوت؛ أي بين السؤال: من الشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور السردي؟ والسؤال المختلف عنه تماما : من السارد؟ والإلحاح على الاختلاف بين السارد والتبئير مراجعة هامة لنظرية وجهة النظر.

استثمرت الجهود النقدية التي قدّمها **"جيرار جنيت"** لحقل السرديات من قبل النقاد في مختلف الثقافات، الغربية والعربية؛ حيث انطلقوا من الأبحاث النظرية وكذا التطبيقية التي بلورها لمواصلة البحث والسعي لبناء نظرية سردية مكتملة؛ وهذا ما عكسته الدراسات التي قدّمها أصحابها، من مثل:

- **"لاميرت** Lammert فيما يخصّ الترتيب الزمني.
- و**جينتر مولر** Gunther Muller بالنسبة للمدة.
- و**كلينث بروكس** Cleanth Brooks و**روبرت بن وارين** Robert Penn Warren فيما يتعلق بوجهة النظر.
- **جان روسيه** Jean Rousset عن السرد بضمير المتكلم.
- **حيرالد برنس** عن طبيعة المروي عليه ووظيفته.

جيرار جينيت أيضا عنى بالسرد، ولكن من خلال علاقته بالحكاية؛ فقد ربط بين الحكي: حيث يقوم الخطاب السردي عنده على العلاقة بين الحكاية والقصة وبين الحكاية والسرد، وبين القصة والسرد.

مفاهيم سردية عند جيرا جنيت:

* **الصيغة** Mode وهي نوع الخطاب الذي يستخدمه القاص، أما الصيغ فهي تشير إلى الكيفيات والأشكال و الدرجات التى يتم بها التمثيل السردي. ويعرّف **جيرار جنيت** الصيغة بأنّها اسم يطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود أو العمل.

* **التلخيص** Abstract الجزء من السرد الذي يلخصه ويحيط بفكرته الرئيسية أو هدفه الرئيسي؛ فإذا كان السرد يتعلق بسلسلة من الأجوبة على أسئلة معينة فإنّ التلخيص هو الذي يؤلف الأجوبة على هذه الأسئلة:

- ما موضوع السرد؟ ولماذا قيل هذا السرد؟

* **الحذف** Ellipsis هو الإغفال أو الإسقاط؛ وهو مع الإيقاع والوقفة والامتداد والخلاصة واحد من أنواع السرعة السردية الأساسية، والإغفال يحدث حين لا يكون جزء من السرد(لا توجد كلمات أو جمل مثلا) يقابل أو يعرض وقائع أو مواقف سردية ذات علاقة بما حدث. ومن وجهة نظر الشكلية هناك نوعان من الحذف:

1- **الحذوف الصريحة:** التي تصدر إما عن إشارة محددة أو غير محددة إلى ردح الزمن الذي تحذفه من نمط: مضت بضع سنين.

2- **الحذوف الضمنية:** أي تلك التي لا يصرح في النص بوجودها بالذات، وإنّما يمكن القارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية.

- **المشهد** Scene أو اللقطة: مدى تسارع حركة السرد النهجية، وحينما يكون هناك نوع من التكافؤ بين جزء من السرد وبين المسرود الذي يمثله: كما في الحوار مثلا، وحين يعتبر زمن الخطاب مساويا لزمن القصة فإننا نحصل على المشهد. وهو التكافؤ المتعارف عليه بين جزء من السرد وبين المسرود، وغالبا ما يشار إليه بالغياب النسبي للتدخل السردي:

- التأكيد على الحدث لحظة فلحظة.
- العناية بتفصيل وقائع معينة.
- استخدام الماضي البسيط بدلا من الماضي غير التام.
- تفضيل الأفعال التي تصف راهنية الحدث بدلا من الأفعال ذات الزمن المستمر.

* **تقنيات الحركة السردية**: وهي التقنيات التي تقع في مستوى المدى الثاني، الذي يعني بقياس سرعة السرد، التي تتراوح بين التسريع والإبطاء، بشكل تبرز معه التقنيات أو الحركات الأربع:

- تقنية التلخيص وتقنية الحذف: تعملان على تسريع حركات السرد.

- تقنية المشهد وتقنية الوصف: تعملان على إبطاء حركة السرد بشكل يوهم القارئ بتوقفها عن المضي، آو بتطابق الزمنين،: زمن السرد وزمن الحكاية، مما يسهم في الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية.

* **وجهة النظر** Point of view الوضع التصوري والمفهومي الذي يتم وفقا لشروطه عرض المواقف والوقائع. ويُعرف بـ: التبئير، المنظور، وجهة النظر، ووجهة النظر التى يمكن تبنيها يمكن أن تكون تلك الخاصة بالشخص المحيط أو العليم بكل شيء الذي يتغير موقفه وأحيانا يصعب تحديده، كما أنّه لا يخضع لأية قيود تصورية أو مفهومية.

ووفقا للمفهوم الذي استوحاه "صلاح فضل" من "جنيت" فإنّ وجهة نظر الذي يرى يجب أن تتميز عن وجهة نظر الذي يتكلم وهذه ليست معادلة للتعبير، ولكن تهيء المنظور الذي يتحكم في التعبير، كما أنّها أصبحت لا تقتصر على الآلية التصورية والمفهومية، بل تشمل عوامل مثل ظهور أو خفاء السارد، ونوع الخطاب الذي يجري تبنيه. وبعامة أصبحت تنطلق من العلاقات بين السارد والعملية السردية والسارد والمسرود له.

- **التبئير** Focalization، المنظور الذي من خلاله تعرض المواقف المسرودة، الوضع التصوري أو الإدراكي الذي يتم وفقا له التعبير عنها، وحينما يتغير هدا الوضع أحيانا أو حين يصعب تحديده فإنّ السرد يوصف بأنّ تبئيره في مستوى الصفرZero focalization؛ أي يعرض فيه المسرود وفقا لوضع غير محدّد و تصور أو مفهوم يستعصى على التعرف، وهو يميز السرد الكلاسيكي التقليدي، ويرتبط بالساردين المحيطين بكل شيء.

- **التبئير الداخلي** Internal focalisation، فيتم فيه عرض المعلومات وفقا لمنظور الشخصية التصورية أو مفهوميته. والتبئير الداخلي يمكن أن يكون:

- محدّدا أو ثابتا حين يتم تبني منظور واحد؛ أي أنّ الوقائع والمواقف تروى من وجهة نظر واحدة فقط.
- متغيرا حين يتم تبني منظورات عديدة بصفة دورية لعرض مواقف ووقائع مختلفة.
- متعددا حينما تعرض الوقائع و المواقف نفسها أكثر من مرة وذلك في كل مرة من منظور مختلف.

التبئير الخارجي External focalization هو وجهة نظر تكون فيها معظم المعلومات المطروحة محصورة فيما تقوله الشخصيات دون أن يكون هناك أي إلماح إلى ما يفكرون فيه أو يشعرون به. وقد قرّر جنيت أنّه في حالة التبئير الخارجي فإنّ المؤبر يوجد في داخل العالم المحكي، ولكن بمعزل عن الشخصيات، وبذلك لا تتاح له معرفة أفكارهم ومشاعرهم. والتبئير الخارجي هو وفقا لريمون كيان التبئير في درجة الصفر أو اللاتبئير.

- **المؤبّر**Focalized بفتح الباء؛ هو موضوع التبئير الكائن أو الواقعة المعروضة وفقا لمنظور المؤبر Focalizer بكسر الباء؛ وهو الذات القائمة بالتبئير، صاحب وجهة النظر، النقطة المتحكمة في التبئير.
- ثمة حسب جنيت: سارد ملتحم بالحكاية Narrateur Homodiegetiqhe، وهو السارد المتضمن في الحكاية ويشغل وظيفتين في آن واحد: فهو

راو ومشارك في الأحداث. وسارد غير ملتحم بالحكايةNarrateur Hétérodiegetique

- **السارد الداخلي للحكي** Homodiegetic narrator سرد يكون فيه السارد شخصية في الوقائع والمواقف المحكية؛ أي عنصرا من المادة المحكية التي يعرضها السرد.
- **السارد الخارجي للحكي** Heterodiegetic narrator سارد لا يكون جزءا من المادة المحكية التي يقدمها، ولا يكون شخصية في المواقف والوقائع التي يرويها.
- **السارد الرئيسي** Main narrator هو السارد الذي يقدم السرد الكلي، بما في ذلك كل الأجزاء المؤلفة له؛ هو المسؤول في النهاية عن السرد بأسره حتى المقدمة والتمهيد.
- **السارد الشاهد** Narrative-witness هو شاهد في سرد عالم الحكي الداخلي، هو السارد الذي لا يعرف عنه شيء عمليا سوى أنه موجود.

السارد الوسيط Narrator-agent سارد يشكل إحدى الشخصيات في الوقائع والمواقف المروية وله تأثيره البالغ فيها.

- **المنظور**Perspective التبئير، وجهة نظر، وهو مع البعد distance واحد من العاملين الرئيسيين اللذين يتحكمان في المعلومات السردية. ويرى "جيرار جنيت" أن مشكلة المنظور ظفرت بقدر كبير من الاهتمام عند تحليل التقنيات السردية. لكنّها أدت إلى الخلط بين الصيغة

والصوت؛ من هو الراوي؟ ومن هي الشخصية التي توجه رؤيتها المنظور السردي؟ وقد أطلق على المنظور مصطلح **بؤرة السرد** Focalisation. واصطلح عليها "تودورف" **رؤى السرد**؛ التي تطلق على مختلف أنماط الإدراك الملموسة خلال السرد، وبتعبير أدق: إنّ الرؤية تعكس العلاقة بين"هو" (فاعل المنطوق) وبين "أنا" (فاعل النطق) بين الشخصية والراوي. وقد فرّق بين: **الرؤية السردية وسجلات الكلام**؛ اللذان يمثلان في السرد مقولتان تجمعهما روابط متينة وتتصلان كلاهما بصورة الراوي، الأمر الذي أدى إلى الخلط بينهما. فالرؤى السردي تتعلق بالطريقة التي يدرك بها الراوي الحكاية، أما سجلات الكلام فتتعلق بطريقة هذا الراوي في عرض الحكاية وتقديمها.

- **الترهين السردي** Instances narrative هو الفعل الكلامي المتفرد دائما، والذي بواسطته يرهن المتكلم اللسان (القدرة) إلى كلام(إنجاز). ومصطلح "ترهين" معناه إنجاز الفعل الكلامي راهنا؛ أي في "حال". ولما نقل هذا المصطلح إلى مجال الاشتغال السردي أخذ مع "**جنيت**" بعد "السرد" بما هو ترهين للقصة من خلال فعل السرد؛ أي "الصوت السردي"؛ أو الراوي في علاقته بالمروي له. ولقد تمّ اعتبار كل من الراوي والمروي له ترهينين سرديين؛ لدفع أي التباس يقع بين الراوي والكاتب، وكذا الربط بين الراوي (كشخص من ورق كما قال بارت) والكاتب كإنسان. والراوي والمروي له؛ صوتان سرديان يقدمان من خلال الخطاب السردي حتى وان لم يكونا محدّدين بشكل تشخيصي.

ويرى "تودوروف" أن صورة الراوي ليست صورة معزولة، فمنذ ظهورها في الصفحة الأولى تكون مصحوبة بما ندعوه "صورة القارئ"(...) فما أن تبدأ صورة الراوي بالظهور واضحة أشد الوضوح، حتى ترتسم صورة القارئ المتخيل بكثير من التحديد. ويرى أنه ليس ضروريا أن يتوجه إلينا الراوي مباشرة بالكلام، في هذه الحالة تتيح له قوة العرف الأدبي أن يتوحد مع الشخصيات.

- **التواتر** Frequnncy عند **جنيت** هو مظهر من المظاهر الأساسية للزمنية السردية؛ يقول: ما أسميه تواترا سرديا؛ أي علاقات التواتر أو بعبارة أكثر بساطة التكرار بين الحكاية والقصة، ليس حدث من الأحداث بقادر على الوقوع فحسب، بل يمكنه أيضا أن يقع مرة أخرى، أو أن يتكرّر. التواتر هو العلاقة بين المرات التي تحدث فيها واقعة وعدد المرات التي تروى فيها، فعلى سبيل المثال نستطيع أن:

- أروي ما حدث مرة واحدة فحسب وأروي عدة مرات ما حدث عدة مرات وهو السرد الانفرادي، أو التفردي.
- أروي عدة مرات ما حدث مرة واحدة؛ وهو السرد المتكرّر أو التكراري.

أروي مرة واحدة ما حدث عدة مرات؛ وهو السرد المستعاد أو الترجيعي.

المحاضرة الرابعة:

الشخصية في النص السردي

الشخصية أو الشخصيات بنية من بنيات الخطاب السردي، مثلها مثل: الحدث والحبكة والحوار والوصف والعقدة والحلّ والأسلوب؛ والتي أشاعها النقاد الغربيون أمثال: **إدوين موير** في كتابه: **بناء الرواية، وبيرسي لوبوك** في كتابه: **صنعة الرواية** وغيرهما. وتعتبر هذه البنيات أحدث ما وصل إليه الفن الروائي الغربي في مراحله الأولى، لكن سرعان ما تمّ تدمير هذه العناصر في مرحلة الحداثة الروائية التي جاءت مع عمالقة **الرواية الجديدة** أو ما يُعرف بـ: **اللارواية** أو **ضد الرواية**، والتي يُمثّلها: **آلان روب غرييه، وميشيل بوتور، وناتالي ساروت** الذين كتبوا روايات دون شخصيات، ودون أحداث، ودون تسمية الشخصيات وأحلّوا الأشياء محل الأشخاص.

لتأتي المرحلة الثالثة من الحداثة الروائية مع البنيوية التي نبذت **جماليات الرواية**، أو **تقنياتها** الفنية، واستعاضت عنها **بالمكوّنات السردية** التي تتمثل في: الوظائف، والفواعل، ووجهة النظر أو التبئير، وبنية الزمان، وفضاء المكان.

ولقد استقبل نقدنا المعاصر في الربع الأخير من القرن العشرين هذه التقنيات الحداثية في النقد الروائي، فتمثّلها، ودرس على غرارها، حتى لقد عدّ الناقد الذي لا يأخذ بها متخلفاً.

1- مفهوم الشخصية:

لا رواية بلا أشخاص؛ فهم ركيزة الروائي الأساسية في الكشف عن القوى التي تُحرّك الواقع من حولنا، وعن ديناميكية الحياة وواقعيتها وتفاعلاتها، وبسبب الدور الذي تضطلع به الشخصيات في السرد الروائي، جرى الاعتراف بالروائي على أساس مقدرته في رسم الشخوص؛ فالروائي الجيّد هو الذي يستطيع أن يبتكر ويُبدع في رواياته شخصيات جيّدة، فلم يشتهر **دستويفسكي** إلاّ بشهرة **كرامازوف**، أحد الشخصيات الرئيسة في إحدى رواياته.

ولقد اهتمت المسرودات اهتماما كبيرا بالشخصية؛ لا سيما بملامحها الخارجية وتصوير مظهرها بدقة، فضلا عن منزلتها الاجتماعية وعلاقاتها بالآخرين؛ لأنّ الشخصيات تعيش وتفعل، ولذلك ارتبطت الشخصية السردية بالحدث Action؛ فإذا غلب على كاتب الرواية اهتمامه:

- **بالحوادث**: سميّت الرواية رواية حدث، وفي هذه الحال يُقلّل اهتمامه بالشخصية، ويغلب عليه التركيز عل الحوادث المتراكمة.
- **بالشخصية**: وبتجربتها الذاتية وشعورها الخاص، وسميّت الرواية عندئذ رواية شخصية.

والشخصية Character كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية، ممثّل متسّم بصفات بشرية. ويمكن أن تكون الشخصية مهمة أو أقل أهمية، وفقا لأهمية النص، شخصية **فعالة** حين تخضع للتغيير، **مستقرة** حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها، أو مضطربة وسطحية؛ **بسيطة** لها بعد واحد فحسب، وسمات قليلة،

ويمكن التنبؤ بسلوكها، أو عميقة معقدة، لها أبعاد عديدة، قادرة على القيام بسلوك مفاجئ. ويمكن تصنيف الشخصية وفقا لأفعالها وأقوالها ومشاعرها ومظهرها. ورغم أن مصطلح الشخصية يستخدم غالبا للإشارة إلى المخلوقات في عالم الوقائع والمواقف المروية فإنه يشير أحيانا إلى السارد والمسرود.

تصنيفات الشخصية عند نقاد السرد:

ميز **"جنيت"** بين الحالات الثلاث من خطاب الشخصية (المصرح به أو الداخلي)، مع ربطه بالمسافة السردية:

1- **الخطاب المسرّد أو المروي:** يتعلق بأفكار السارد لا بأقواله، فحكايات المناقشة الداخلية التي ينجزها السارد باسمه الخاص ، يمكن أن تفصّل تفصيلا تحت الشكل الذي يشار إليه تقليديا بمصطلح التحليل، والذي يمكن اعتباره حكاية أفكار أو خطابا داخليا مسرّدا.

2- **الخطاب المحوّل بالأسلوب غير المباشر،** هناك خطاب قد تصرّح به الشخصية وقد تبقيه داخليا، والسارد لا يكتفي بنقل الأقوال إلى جمل صغرى تابعة، بل يكثفها ويدمجها في خطابه الخاص ويعبر عنها بأسلوبه الخاص، من هنا تغيب الأمانة الحرفية للأقوال المصرح بها في الواقع، وحضور السارد في هذا النوع من الخطاب، أكثر تجليا في تركيب الجملة بدلا من أن يفرض الخطاب نفسه بالاستقلال الوثائقي الذي يكون لشاهد.

3- **الخطاب المنقول أو خطاب المحاكاة:** الذي يتظاهر فيه السارد بإعطاء الكلمة حرفيا لشخصيته، وهو من النمط

المسرحي كونه شكل أساسي للحوار وللمونولوج في الملحمة.

ماهي الشخصية إن لم تكن ما تُقرّره الحادثة؟ وما هي الحادثة إن لم تكن توضيحا للشخصية؟

نجد **"بروب"** و**"توماشفيسكي"** و**"بارت"** على اتفاق تام مع **"جيمس"** حول هذه النقطة: لا يمكن فصل الوظائف والشخصيات عن بعضها لأنّها في علاقة متبادلة دوما بحيث يتحكّم أحدهما في الآخر. الفعل والشخصية يتكونان تدريجيا على امتداد الخط الزمني في عملية القراءة وتطوّر السرد؛ يقول **توماشفيسكي** أنّ الشخصية خيط هاد يُمكّن من فكّ مزيج المكررات ويسمح بتصنيفها وترتيبها. ويقول **بارت** أنّ المتواليات بوصفها كتلا مستقلة تُسترد عند مستوى الفعل الأعلى (مستوى الشخصيات)؛ فإنّهما يُقرّان بسيادة الشخصية على الفعل في السرد الحديث، هما ضد المفهوم التقليدي للشخصية.

غريماس و**كورتيه** من المنظرون الذين قلّصوا الشخصيات إلى **"فاعلين"** وعرّفوها بوصفها نتائج ثانوية للوظائف التي تُؤديها لا غير، بدأوا يعترفون بأنّ الجهل والمعرفة إذا وُضعا تحت سلطة الشخصية بوصفها كيانا مستقلا، حاسمان في فهم بنية السرد.

وضع **"جينيت"** معادلة متغيّرة -بدل التمييز بين روايات الشخصية وروايات الحادثة-(فxش)=قيمة ثابتة. الفعل مضروبا في الشخصية يُساوي قيمة ثابتة؛ التأكيد على الفعل أو العقدة في الرواية البوليسية مثلا يُضيّق المجال أو الحاجة إلى تعقّد تركيب الشخصية. إنّ أحداث الحياة

اليومية تغدو ممتعة إذا شاركت فيها شخصيات معقدة التركيب، أو إذا أدركها وعي بعيد عن وعينا (المهرج، المجنون، الساذج، الزائر من ثقافة أخرى).

لقد ميز البنيويون بين راوي القصة ومؤلفها، وموضوع التحليل لديهم هو **الشخصية** وليس الواقع، **والشخصية عندهم مخلوق وهمي من ورق**. والراوي هو الذي يقدم الأوصاف ويجعلنا نرى الأحداث بعين هذه الشخصية، دون الحاجة إلى أن يبرز على مسرح الأحداث.

الشخصية من منظور نقاد السرد:

- **الشخصية من منظور جون بيون:**

وقد ميّز الناقد الفرنسي" **جون بيون**" J.Pouillon في كتابه **زمن الرواية** الذي ألفه سنة 1968 بين الراوي والشخصية واختزل وجهات النظر؛ فجعلها في ثلاث رؤى:

- **الرواي > من الشخصية:** وهذا النوع يوجد في القصص التقليدي، حيث يعرف الراوي أكثر من شخصياته، ويُقدّم **رؤية من خلف**، ويعرف هذا الراوي بسيطرته على خطاب الشخصية؛ بحيث يمتزج صوتها بصوته. إنّ الرؤية هنا تخص الشخصية ولكنّها غائبة لذا تقدم صوت الراوي على صوتها؛ وهي رؤية يكون فيها الراوي فوق شخصياته، ويسيّر بإرادته قصة حياتهم.

- **الراوي< من الشخصية:** حيث لا يعرف الراوي الأحداث مثل ما تعرفه الشخصيات، التي تُقدّم **رؤية من خارج.** والخارج هنا ليس إلاّ السلوك كما هو ملحوظ ماديا؛

هو المنظور الفيزيقي للشخصية والفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه.

- **الرواي=الشخصية:** حيث يُقدّم **رؤية مع**، وفيها تتساوى معارف السارد مع الشخصية، ومثالها رواية السيرة الذاتية. هذه الرؤية تقدّمها شخصية مركزية، ومن خلالها و**معها** يمكن رؤية الشخصيات الأخرى.

وعملية اختزال وجهات النظر التي قام بها **"بويون"** أكسبتها الدّقة والانسجام والوضوح، ومنها كانت انطلاقة جلّ الباحثين والدارسين المشتغلين بهذا المجال؛ بين الاستفادة المباشرة أو مع إدخال تعديلات عليها من ذلك:

- دراسة **"ستانزل"** التي أنجزها سنة 1955 وجاء فيها بمصطلح **"المقام السردي"** والذي يضع الناقد أمام ثلاثة مقامات سردية:

الراوي الناظم Auktoriale وفيه يفرض الراوي منظوره من عل.

الراوي الفاعل Personale؛ واحد من الشخصيات، يقدّم الأحداث من منظوره.

الراوي المتكلّم؛ وفيه يتوحد الراوي مع إحدى الشخصيات، ويتكلّم بضمير المتكلم.

وهناك الدراسة التي قدّمها **"واين بوث** W. Booth في كتابه: **وجهة النظر والمسافة في شعرية السرد** Distance et points de vue in Poétique de récit؛ وقد سمّى وجهات النظر **أنماطا سردية** وهي:

الكاتب الضمني: وهو الذات الثانية للكاتب.

الراوي غير المعروض والراوي المعروض: وهو كل شخصية معروضة، وفيه يمكن التمييز بين ثلاثة أنواع من الرواة: الراوي **الراصد**، الراوي **الملاحظ**، الراوي **المشارك**. حيث سنعود للحديث عنه في محاضرة الراوي والضمائر.

- **الشخصية من منظور فلاديمير بروب V.Propp**

بروب يعتبر القصة نظاما من الأفعال والأحداث، وينظر إلى الشخصية باعتبارها عنصرا وظيفيا من عناصر ذلك النظام، فلا تتحدّد هويتها ولا قيمتها إلاّ بفضل ما تأتي من أدوار وأعمال. واستنتج من خلال دراسته للحكاية العجائبية الروسية أنّ عنصري الحكاية الأساسين هما الوظيفة والشخصية:

- **الوظيفة**: هي العنصر الثابت المميّز لبنية الحكاية الهيكلية المحدّد لأدوارها.

- **الشخصية**: متحوّلة من حيث الاسم والسمات والطبائع، ولا قيمة لها إلاّ بفضل ما يُوكل لها من أفعال وأدوار في مسار النص السردي الوظائفي. ولقد اعتبر هوية الشخصية وسماتها ثانوية في السرد، ويمكن الاستغناء كليا عنها؛ لقيام الحكاية أساس على إحدى وثلاثين وظيفة متعاقبة، متوزعة بدورها إلى سبعة أفعال أو دوائر تصنع مسار المغامرة المحكية وتُؤسّس بنيتها.

*** الشخصية من منظور رولان بارت R.Breth**

ربط "**رولان بارت** بين الفعل السردي والشخصية السردية، مستفيدا من التصورات النقدية التي قدّمها كل

من: **كلود بريمون**، و**تودوروف**، و**غريماس** عن الشخصية، والتي لاحظ فيها أنّ هذه التصورات الثلاثة، التي قدّمها هؤلاء النقاد، تشترك في أمور عديدة؛ فكون النظرية البنيوية ترى في الشخصية عنصرا مشاركا في العملية السردية، فقد اعتبرها **"كلود بريمون" C. Bremond** بوصفها عاملا مهما لجملة الأفعال التي أوكل إليها السرد القيام بها.

وقدّم **"بارت"** تصورا عن شخصية السارد التي خلطتها التصورات السابقة؛ فمنهم من يعتقد بأنّ السارد الذي يقدّم السرد هو المؤلف، الذات التي تؤلف العمل السردي، وهناك من اعتبره، السارد، إحدى الشخصيات التي تسرد القصة، ليجعلها كائنات من ورق، ولا يمكن اعتبار، في أيّ حال من الأحوال، أنّ الكاتب هو الشخصية الساردة؛ مبرّرا هذا الحكم بالسرود القديمة التي توارثتها الشعوب مثل الخرافات الشعبية والأساطير القديمة، وكل أنواع الفلكلور الشعبي التي لا تملك لها مؤلفا.

الموقف الذي تبناه **"بارت"** من خلال تتبعه طريقة لتحليل الشخصية السردية استمده من الآراء الثلاثة التي قدمها **كلود بريمون**، و**تودوروف**، و**غريماس**. وهو يقرّ بالأهمية التي أعطاها **"غريماس"** للشخصية في "نظرية العامل"؛ إلا أنّه أراد أن يتجاوز هذه النظرية، كونها لا تقدّم لنا مدى مساهمة الشخصيات في النص السردي، وبالتالي يرى أنه من الضروري أن تحلّل الشخصيات من حيث وجودها(مكانتها)؛ أي مكانة الذات داخل كل بنية مولدة للعوامل مهما كانت الطبيعة المطروحة؛ فتحليل الشخصية

السردية مرتبط بالذات العاملة في العملية السردية، فالذات عنصر بنائي أوكلت إليه مهمة توليد المعاني والأفعال التي تقدّمها هذه الشخصية القصصية. فهذه دعوة صريحة من **"بارت"** للنظر في تحليل الشخصية ضمن المستوى السردي ودراسة مكانتها نحويا؛ وذلك بإسنادها إلى القاعدة النحوية المتعلقة بالضمائر، لنتمكّن من تحديد الضمير الشخصي(أنا/ أنت) أو اللاشخصي للفعل (هو).

- **الشخصية من منظور تودوروف T.Todorov**

لم يول **تودوروف** أهمية للأدوار والأفعال في تحديد الشخصية وتعريفها، وأولى هوية الشخصية وسماتها الخاصة أهمية؛ معتبرا أنّ للشخصية في الخطاب السردي خصوصية صوتية تُميّزها بزاوية نظر معيّنة وقدرة على التبئير وخصوصية علائقيّة تُحدّد روابطها بالشخصيات الأخرى وتُميّزها بها. ولقد جعل **"تودوروف"** الشخصية تتحدد من خلال ترابط ثلاث علاقات هي:

- علاقة رغبة de désir : وتتمظهر في صورة الحب.
- علاقة تواصل de communication موصولة بالحميمية والمسارة.
- علاقة مساعدة de Participation أو مشاركة تعتمد على العون والمساعدة.

وأبرز **تودوروف** خضوع العلاقات الثلاث إلى هذه القواعد والسمات المشتركة: التضاد –السلب والمفعولية – الباطن والظاهر –والفاعلية، وتنبّنه إلى أنّ هذه العلاقات التي تعقدها الشخصية مع غيرها في النص السردي يُؤدي

إلى حضورها فيه بصفتها فاعلة أو منفعلة وهو ما يُهيّئها للاسهام في بنائه الهيكلي وفي مساره الدرامي، الأمر الذي تأكّد أكثر مع **فيليب هامون**.

ولقد استعاد **"تودوروف"** التصنيفات التي قدّمها **"بويون"** للرؤية السردية، مع إدخال تعديل طفيف عليها محافظا على تقسيمها الثلاثي : الراوي أكبر من الشخصية (الرؤية من الخلف)، الراوي يساوي الشخصية (الرؤية مع)، الراوي أقل من الشخصية (الرؤية من الخارج).

- **الشخصية من منظور غريماس A.G. Greimas**

قام **"غريماس"** بتصنيف الشخصية من خلال تأديتها للفعل السردي، واقترح عليها انطلاقا من هنا **"العامل** Actant"، وإذا نظر إليها في عملية التحليل الدلالي للجملة صنفها إلى ثلاث علاقات: (ذات، موضوع، مفعول)، أما إذا كانت في حالة تقديم مهمّة سردية فضروري تصنيفها إلى: (التواصل، الرغبة، الاختبار). **غريماس** في كتابه: **السيمياء البنيوية** الذي ألفه سنة 1966 حدّد **الأشخاص** لا ككائنات نفسية، وإنّما كمشاركين؛ ذلك أنّ الشخص، من وجهة النظر الألسنية، لا يُحدّد بميوله النفسية وخصاله الخلقية، وإنّما بموقفه داخل القصة أو بعمله أو دوره فيها، وبهذا فإنه يتمّ النظر إلى الشخصية كوظيفة نحوية. وتحديد الشخص بالفعل الذي يفعله، ينبع من مفهوم صرفي ـ نحوي؛ إذ ليس هناك، من وجهة نظر نحوية، من فعل دون فاعل، أو فاعل دون فعل. والفاعل النحوي هو مَنْ قام بالفعل، وهو نفسه الفاعل

الفني على مستوى القصة. وهذا المفهوم الألسني للفاعل قابل للتطبيق على مستوى القصة، ذلك أنّ القصة هي مجموعة أفعال تقوم بها مجموعة من الأشخاص/ العوامل يصل عددها عند **غريماس** إلى ستة وهي:

* العامل الذات/ العامل الموضوع.

* العامل المرسِل/ العامل المرسَل إليه.

* العامل المساعد/ العامل المعاكس.

وقد أثبت هذا المفهوم قابليته للتطبيق في كل مجالات الحياة. وهو يشكل البنية الأساسية لعالم المعنى، مهما تنوّعت هذه البنية وتعدّدت من مجتمع إلى آخر.

- **الشخصية من منظور فيليب هامون: Ph. Hamon**

يرى **"هامون"** في كتابه: **Le personnel du roman** أنّ دراسة الشخصية مسألة غامضة بقدر ما هي مطروحة طرحا سيئا؛ والسبب راجع إلى عدم الحرص على رصد مقومات قاعدية جامعة في بناء الشخصية وطرق تقديمها؛ بحيث يهيّء حضور تلك المقومات للشخصية حقلا سيميولوجيا خاصا يكشف عن دلالات مقصودة من الروائي مناسبة لجنس كتابته.

وحتى نتجنب غموض مبحث الشخصية ورداءته، حسب **هامون**، علينا التخلي عن طريقتي **الإحصاء والتوزيع** المتبعة في بعض الدراسات؛ فلم يعد مجديا رصد نسب ظهور اسم الشخصية ومواقعها في النص، ولقد أقّر هامون أنّ الشخصية تُستنبط من العمل الروائي ولا تُستخرج منه

بسهولة، وأنّ للقارئ جهدا كبيرا في جمع ما يُؤلّف عناصر الشخصية في الخطاب السردي.

صنّف **هامون** الشخصية إلى ثلاثة أصناف:

1- **الشخصية المرجعية**:

هي شخصية لها صلة قريبة أو بعيدة بالواقع، وهي تضم ثلاثة أصناف من الشخصيات تشترك كلّها في عدم القطع مع الواقع الفردي أو الجماعي، الحديث أو القديم، وتختلف في طرق التعامل مع الواقع، وهي:

1-1 **الشخصية الواقعية الاجتماعية**: توضع داخل الرواية في إطار اجتماعي معيشي بالأساس، يُحيل فيه كلّ شيء إلى صورة عن الحياة اليومية، ويُحلّل ويُعلّل في ضوئها؛ فلا يُنسب شيء إلى الشخصية ولا توسم بشيء إلاّ وله بالواقع سبب وصلة. وملامح هذه الشخصية وقسماتها لا تكون مفاجئة للقارئ؛ فإنّها لا تخرج عن خصائص الكائن البشرية المادية والفيزيولوجية، بحيث تمثّل كل شخصية نموذجا لوضع اجتماعي خاص وعام.

1-2 **الشخصية الرومنسية**: تُعد مقارنة بالشخصية الواقعية الاجتماعية نموذجا للذات الفردية المنعزلة عن غيرها المختلفة عنه، فليست هذه الشخصية مهيأة لتمثيل القطاعات والفئات الاجتماعية، ولا للتفاعل مع قضايا الحياة اليومية وشؤونها. الشخصية الرومنسية في الخطاب السردي متضخمة الذات، غير موصولة بالبيئة وظروف العيش فيها؛ لأنّ انفعالها الشديد والإغراق في التأمل والشعور بالأسى والوحدة والغربة، يدفعها إلى العزلة عن الواقع والترّفع عنه.

1-3 **الشخصية التاريخية**: وهي التي تُستحضر من غابر الأزمنة كصورة عن مرحلة تاريخية انقضت وحالت، ثمّ قامت الحاجة إلى إحيائها والتذكير بها كلّها أو بعضها. ويأخذ الروائي الشخصية التاريخية بكثافتها التاريخية ويضعها في غمار مغامرة روائية تختلف وقائعها حسب غرض الروائي من عودته إلى العصر القديم واستحضار شخصياته.

2- **الشخصية الخيالية**:

هي شخصية خيالية تقطع مع الواقع قطعا كليا أو جزئيا على مستوى البناء والتركيب والدلالة، وهي صنفان:

1-2 **الشخصية العجائبية**: التي توظف من أجل خلخلة الواقع المرجعي؛ فالشرط في الشخصية العجائبية أن تكون مخالفة للمرجع الواقعي، غير قابلة للتمثّل كليا. لكن يمكن أن ترتد الشخصية العجائبية إلى الواقع فترمز إلى بعض وقائعه ومظاهره وتنقدها، رغم أنّها وُضعت في البدء لتنحرف عن مقاييس العقل ولتنفلت من حدود الواقع وضوابط التجربة، وهذا ما يجمع بينها وبين الشخصية الرمزية.

2-2 **الشخصية الرمزية**: توظّف لتجسيد القيم والأفكار، وتتميّز بمشغلها الذهني المستعلي عن الواقع، المندّد به في نفس الوقت. هي شخصية تشعر بعبثية ما يوجد وأهمية ما لا يوجد.

3- **الشخصية التخييلية**: هي شخصية لا يُراعى في صياغتها مطابقة الواقع ولا الانحراف عنه، قدر ما يُراعى فيها فنّية التشكيل والتركيب. وللروائي أو السارد حرية

تصويرها وتركيب مكوناتها؛ لأنّ الشخصية كائنا من ورق، وهي داخل الرواية علامة لغوية متكوّنة من دال فارغ يمنحه المدلول امتلاء؛ فالشخصية عنصر خال من أيّ معنى في أصله، لكنّه إذا جاء النص منحته المسانيد من أفعال ونعوت امتلاءا دلاليا وكذلك كفاءة وظيفيّة.

صنّفت الشخصية في الخطاب الروائي من منظور **فيليب هامون** إلى ثلاثة أصناف، مع أنّ هذه الأصناف ترد متداخلة في الخطاب السردي؛ بحيث يمكن أن يكون التاريخي منها مثلا رومانسيا أو عجائبيا، أو يكون الاجتماعي تاريخيا، ويمكن أن تكون الشخصيات كلّها رامزة إلى فكرة مجرّدة مهما كان لبوسها اجتماعيا أو تاريخيا أو رومانسيا أو عجائبيا.

تعقد الشخصية علاقات مختلفة مع بنيات الخطاب السردي؛ فالشخصية علامة لغوية متكونة داخل النص وعبره، بحيث تصنعها الحوارات والسرود والأحداث، وتصنع هي بدورها كل ذلك، وتشكّل محورا له في نفس الوقت، وهو ما يُشعّب مسالك البحث في الشخصية ويُدقّقه.

المحاضرة الخامسة:

المكان في النص السردي

أولا: ماهية المكان:

يحتل المكان قيمة كبرى في الحياة الإنسانية خلافا للحياة النقدية، التي أولت اهتماما بالغا لعناصر المتن الحكائي الأخرى كالزمن والحدث والشخصية، فلم تكن الالتفاتة لهذا المكوّن إلاّ مع الدراسات الحديثة، بالرغم من أنّ للمكان دورا بارزا في الدينامية الإنسانية منذ التكوين الأول، حتى المكان الأخير وهو القبر، والإنسان ابن بيئته، يُمارس فيها تكوينه الأول وينعكس على شخصيته وعلى نموه البيولوجي والمعرفي؛ المكان هو الذي يُعطي فُرص التعلّم والنمو والتطور أو العكس، حسب طبيعة هذا المكان

وجغرافيته. وبذلك يُعطي خصوصية ومميزات القاطن فيه ويكشف عن ثقافته ومواهبه الفنية والفكرية.

وإذا جئنا لمفردة "المكان" نجدها تتكون من الجذر الثلاثي (م،ك،ن) وهو يحمل في معناه "الموضع والملأ والحيّز والخلاء والمحل" كما جاء في معجم الصّحاح؛ فكلمة "مكان" مفرد جمعها أمكنة وأمكن وجمع الجمع أماكن وهو الموضع، كما حدّده المنجد في اللغة والأعلام، والمكان يُراد به ذلك الموقع الجغرافي الذي له حدوده وكائناته التي تتواجد فيه، والتي من خلالها تُمارس أفعالا وترى فيه أحداثا متنوعة، حيث اتخذّ الإنسان لنفسه أماكن خاصة يخلد إليها في فترات فراغه لمناجاة نفسه أو يُمارس فيها طقوسه الخاصة، التي لا تعني الآخرين من نوع جنسه، كما أوجد أماكن أخرى عامة يشترك فيها مع غيره والتي يستطيع أن يتعرّف من خلالها على ما يجري في العالم الخارجي.

ولقد استخدم المكان كمرادف لكلّ من: الفضاء، الحيّز، الفراغ بما في ذلك الموقع. ونجد هناك تمييزات عديدة للمصطلحات التي استخدمت كمرادفات للمكان، من بين هذه التمييزات لدى النقاد الغربيين نجد:

- في اللغة الانجليزية **(place, space, location)**
- وفي اللغة الفرنسية **(place, space, lieu)**
- والتي نجد لها مرادفات في اللغة العربية (المكان، الفراغ، الموقع).

فالنقاد في كل من اللغة العربية والفرنسية والإنجليزية اكتفوا باستخدام (المكان،**lieu place,**) للدلالة على كل أنواع المكان؛ حيث لم يكن معنى الفراغ بمفهومه الحديث قد نشأ، أما الفرنسيون فقد ضاقت بهم محدودية (**lieu**) (الموقع) وبدؤوا باستخدام كلمة (**Espace**) بمعنى الفراغ، ولم يرض الإنجليز عن اتساع (**space, place**) كمقابل (مكان، فراغ) وأضافوا استخدام كلمة (**location**) (البقعة) "للتعبير عن المكان المحدّد لوقوع الحدث"، هذا بالنسبة للنقاد الكلاسيكيين.

لأنّه مع النقاد المحدثين نجد استخدام ما يُقابل كلمة الموقع (المكان/الفراغ) للتعبير عن مستويين مختلفين للبعد المكاني: إحداهما محدّد ويرتكز فيه مكان وقوع الحدث، والآخر أكثر اتساعا ويُعبّر عن الفراغ المتسع الذي تتكشف فيه أحداث الرواية"، ومن هنا يمكن القول إنّ المكان المتسّع يحدث وأن يحوي المكان المحدّد في العمل الروائي، ومن ثمة يكون المكان المحدّد من العناصر المكونة والفعالة في المكان المتسع اللامحدود.

وفي كل عمل روائي يكون شأن المكان شأن العناصر الأخرى المتواجدة في الرواية؛ فهو "يُؤثّر فيها ويُقوي من نفوذها، كما يُعبّر عن مقاصد المؤلف"، وأيّ تغيير في المكان يُؤدي إلى تغيير في الأحداث. وذكر الأماكن في العمل الروائي يوحي بواقعية تجعل من القارئ يتخيّل الأماكن ويتصورها بالدقة نفسها التي أعطاها له المؤلف؛ فالمكان من العناصر الأساسية التي لا غنى للرواية عنها، فهو يدخل في علاقات دائمة مع عناصر السرد الأخرى

من شخصيات وزمان وأحداث؛ حيث يُساعد في تحديد هذه العناصر ومن ثمّ يتحوّل إلى "مُكوّن روائي جوهري، ويُحدث قطيعة مع مفهومه كديكور"، وعلى ذلك يمكن النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتُقدّم لنا الفضاء الروائي الذي تجري فيه الأحداث؛ فالمكان "لا يتشكّل إلاّ باختراق الشخصيات (الأبطال) له، وليس هناك أيّ مكان حدّد مسبقا، وإنّما تتشكّل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصهم"؛ لذلك فالمكان لا يظهر في العمل الروائي إلاّ من خلال وجهة نظر الشخصية التي تعيش فيه، عن طريق وصفها له مثلا، ومن ثمّ يحمل المكان صفات الشخص ولا يكون مستقلا عنه، فالشخص هو الذي يُحدّد أبعاد الفضاء الروائي، هذا التحديد الذي يُحقّق للمكان دلالته الخاصة ومن ثمّ تماسكه الإيديولوجي؛ لذا "فالمكان ليس عنصرا زائدا في الرواية، وهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة، بل قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كلّه".

ثانيا: المكان من منظور النقاد المحدثين:

لأمر ما، كان المكان الروائي من أقل العناصر الروائية إثارة باهتمام الدارسين والمنظرين، وعلى الرغم من وجود بعض الدراسات التي اعتنت بهذا المكوّن البنائي إلاّ أنّها كانت تنظر إليه نظرة جانبية، تحُدّ من أبعاده وتُقلّص من شموليته، فكانت مقاربة المكان تتم من زاوية وظيفية تبحث في التمظهرات الواقعية والقيم الرمزية التي

يتضمنها أكثر مما يأبه لبنيته ومنطقه الداخلي والعلائق التي تربطه بمكونات التخييل الروائي"، لكن مع بداية السبعينات التفتت السرديات إلى هذا المكوّن وسعت للبحث عن تحليل تشكلاته والاهتمام بنظام اشتغاله، وكان تركيزها الأساسي على الصلات التي تجمعه بالشخوص والأزمنة وباقي عناصر السرد، ومع النهضة تجاوزت الدراسات المكانية كل ذلك، واتجهت لقياس درجة كثافة المكان أو سيولته والإمساك بالدلالات الرمزية والإيديولوجية التي يكشف عنها؛ فلقد اتجّه إلى تبيان الجوهر الحكائي للمكان، أي النظر إليه باعتباره مكونا سرديا في المقام الأول وعنصرا حاسما في الاقتصاد الحكائي".

هناك عدد من النقاد والمشتغلين به ممن أولوا المكان أهمية وعناية بارزة في دراساتهم المختلفة، والتي قدّمت في هذا المجال لم يكن للنقد سابق عهد بها، ومن هؤلاء نجد مجموعة من الأسماء والبحوث المقدّمة في هذا المجال نذكر منهم:

- جهود الباحث الروسي "يوري لوتمان **Youri Lotman** الذي استخدم مفهوم التقاطب المكاني الذي جرى استخدامه للوقوف على طبيعة الثنائيات الضدية القائمة في أصل نشأة الفضاء الروائي (المكان) ومن بين الثنائيات: (الداخل–الخارج)، (الفوق-التحت)، (الأمام-الخلف).
- ونجد "هنري متران **H.Mitterand** في كتابه « **Le discours du roman** » الصادر سنة 1980

يرى أنّ الأبحاث المتعلقة بدراسة المكان الروائي حديثة العهد، وهي عبارة عن اجتهادات متفرقة، إذا هي اجتمعت شكّلت تصورا متكاملا حول المكان، حيث يقول: "لا وجود لنظرية مشكّلة من فضائية حكائية، ولكن هناك فقط مسار للبحث مرسوم بدقة، كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقط متقطعة".

- ولقد لقي المكان تطورا وانتشارا خاصة مع دراسة "جورج بولي **G.Poulet**" في كتابه « **L'espace proustien** » الصادر عام 1982 حيث يرى أنّ المكان الروائي يُدرك الأبعاد المختلفة لبنية المكان في تشكلاتها ومظاهرها"، إضافة إلى جهود كل من **جورج بلان، وجيلبير دوران**.

نلاحظ أنّ كل ناقد أو عالم مهتم بمكوّن المكان، على اختلاف تناوله له، يسعى إلى تحديد هذا المكوّن البنائي بحسب الإمكانات التي تتوافر له وبحسب اهتمامه ومجال تخصصه.

- كما يُعد كتاب "**غاستون باشلار**" المعنون بـ:"**جماليات المكان**" من أهم الدراسات التي قدّمت في هذا المجال؛ والذي أكّد على دور البيئة والشخصية في مفهوم المكان، حيث يقول "يجب أن نقف عند صورة المكان بكلّ جزئياته؛ لأنّه ظاهرة لها وجودها المستقل، وتحتاج إلى وصف وتبيان العلاقة بين المكان كظاهرة والذات من خلال الوقوف على الصوّر الفنية المكانية ووصفها".

وكما هو الحال عند النقاد الغربيين كان الأمر عند النقاد العرب في عدم تحديد المكان الروائي ومفهومه بالشكل

الدقيق؛ نظرا لما أنجزه العرب يبقى قليلا ومحدودا جدا لأنّ المصطلح نفسه حديث العهد في الدراسات الغربية والعربية على السواء. ومع هذا نجد في عالمنا العربي بعض المحاولات التي سايرت مفهوم المكان الذي قدّمه النقاد الغربيين في توجهاتهم المتعددة التي تكاد تتفق رغم اختلاف مقاصدها وأدواتها وآلياتها. ومن هؤلاء نجد بعض الأسماء والمؤلفات التي تناولت المكان الروائي، حيث نجد:

- الناقدة **"سيزا قاسم"** في كتابها **"بناء الرواية"** الذي صدر سنة 1985، حيث قدّمت الفضاء الروائي على اعتبار أنّه مكانا خياليا له مقوماته وأبعاده المميزة والذي تخلقه الكلمات، وفرقت بينه وبين المكان الطبيعي. وما قصدته هو المكان الروائي، وربطت في دراستها بين المكان والوصف لتصل إلى أنّ المكان هو الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية.
- نشير أيضا للجهود التي قدّمها الناقد العراقي **"ياسين النصير"** من خلال كتابيه: الأول بعنوان: **"الرواية والمكان"** الصادر سنة 1980، والثاني: **"إشكالية المكان في النص الأدبي"** الذي صدر عام1986، ويرى أنّ المكان في الرواية هو الأرضية التي تشدّ جزئيات العمل كلّه، فإن وضح المكان وضح الزمن الروائي"، حيث يختزل **ياسين النصير** الفضاء الروائي ويُبسّطه كثيرا ويُبقي عليه كمعادل للمكان، فالمكان دون سواه يثير إحساس ما بالمواطنة و إحساس آخر بالمحلية، حتى لتُحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه.

- كذلك نجد الناقدة المصرية **"اعتدال عثمان"** في كتابها **"إضاءة النص"** الذي صدر في طبعته الأولى عام 1988، حيث قامت بدراسة جماليات المكان في السرد العربي الحديث، محاولة الإمساك بالفضاء من حيث أنّه فضاء لفظي تُشكّله اللغة ثمّ تصل إلى اختزاله في مجرد مكان له بعده الهندسي، متجاوزة أبعاد الفضاء الروائي.
- أما **حسن بحراوي** في كتابه **"بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية**، والذي صدر عام1990 ، فقد واجه تعقيدات الشكل الروائي في مكوناته الثلاثة، واختار المكان الروائي "بوصفه عنصرا شكليا فاعلا في الرواية؛ لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث والحوافز، وكذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق التي يُقيمها مع الشخصيات والأزمنة والرؤيات"، وبالتالي فالمكان هو شبكة العلاقات والرؤيا ووجهات النظر، ولا يمكن تشكّله إلاّ باختراق الأبطال له، وكان قد سلّط الضوء في دراسته عن المكان من حيث هو قديم أو حديث، أو اختياري للإقامة أو الانتقال، كما كان مشدودا إلى الثنائيات الضدية كونها تنسجم مع المنطق والأخلاق السائدة.
- وهناك باحث مغربي آخر هو **"حميد لحميداني"** الذي قدّم بحثه حول الفضاء الحكائي في كتابه **"بنية النص السردي**، الذي صدر في طبعته الأولى عام 1991، وتطرق من خلاله إلى مفهوم الفضاء الحكائي وعلاقته بمفهوم المكان، وقد حذا حذو النقاد الفرنسيين؛ حيث جمع أهم مكونات الفضاء الحكائي وتقاطعها مع حقول أخرى، وخلُص إلى حصر المكان في أربعة أنواع مكانية:

- الفضاء الجغرافي كفضاء معادل للمكان.
- الفضاء النصي.
- الفضاء الدلالي.
- الفضاء كمنظور أو رؤية.

وقد ذكر **لحميداني** أنّ ضوابط المكان في الروايات متصلة عادة بلحظات الوصف، وهي لحظات متقطعة أيضا تتناوب في الظهور مع السرد أو مع مقاطع الحوار"، وهذا ستكون له إشارة في محاضرة الوصف.

لم يُعر الناقد الأدبي العربي أيّ اهتمام للدينامية الفضائية التي يتحوّل بها الفضاء ويتغيّر على المستويين التناصي والضمني؛ لذلك لم ينشغل النقد العربي بالفضاء كونه مشدودا دوما إلى الدلالة التي يمنحها له واقعه التاريخي والاجتماعي والفكري.

ثالثا: أنواع المكان الروائي:

للمكان في الرواية وظائف متعددة، ولأهميته في المتن الحكائي ضرورة دراسة حالات تواجده داخل العمل لكونه ماهية ووظيفة وعنصرا معرفيا جماليا يُسهم في تحقيق غاية النص، من منطلق أنّه موضوع ما. وقد رأى **عبد الحميد بورايو** أنّ تقسيم المكان الروائي ينشطر إلى مكان مفتوح وآخر منغلق؛ وذلك بحسب الوظيفة المنوط بها داخل المتن الروائي، من خلال الأفعال التي تقوم بها الشخصيات داخل المكان. والقصد بانفتاح المكان الروائي هو احتضانه لنوعيات مختلفة من البشر وأشكال متنوعة من الأحداث الروائية، أما الانغلاق فنعني به خصوصية المكان واحتضانه لنوع معيّن من العلاقات البشرية".

3-1 المكان المفتوح:

يضم المكان المفتوح عددا معينا من الأشخاص، يختلفون فيما بينهم من حيث الجنس والعمر وطريقة التفكير وكذا الميول والرغبات، لكل واحد منهم خصوصياته وعقليته التي يميّزه عن غيره. ونظرا لكونه يضم هذه الأعداد من الأشخاص المختلفة ستجري فيه أحداث متنوعة وعديدة، كل حدث يتعلق بالشخصية التي تصدره، حيث يسمح المكان المفتوح بإبراز آراء الأشخاص الذين يرتادونه ويكون بمثابة وسيلة اتصال لهم؛ حيث تصل إليه الأخبار بسرعة فائقة قبل أن تتقادم. ولكونه مكانا مفتوحا لا تكتنفه السرية أو الخصوصية، يسمح بكشف عواطف وأسرار المتواجدين فيه.

وقد قدّم **"غاستون باشلار"** الغابة كمثالا عن المكان الفتوح، هذا المكان الرحب الواسع الأرجاء اللامتناهي، إلاّ أنّ له خصوصياته وغموضه الذي لا يسمح لنا بالعيش فيه، والذي يستحيل برغم انفتاحه وقدرته على احتواء عدد من المخلوقات الحيوانية والبشرية العيش فيه؛ لما يُقدّمه لنا من قلق وفزع وخوف، وما يحمله من مفاجآت، ففيه تتولد كل المتناقضات، وهذا عكس ما نجده في الزنزانة مثلا، التي هي مكان مغلق بكل معنى الكلمة إلاّ أنّه يمكن أن يجد فيه السجين حريته وقابلية العيش فيه أحسن من المكان المفتوح الذي يُمثله العالم الخارجي.

3-2 المكان المنغلق:

المكان المنغلق هو المكان الخاص الذي يتسع لشخص أو شخصين لا أكثر، يتخذ منه القاطن فيه عالما خاصا به،

تُسيّره عواطفه الخاصة ورغباته وميولاته؛ حيث يتسنى له فعل أي شيء دون وجود معيق. هو مكان يسمح لقاطنه بالخلوة واسترجاع الحياة والذكريات متى استطاع ذلك وفي أيّ وقت شاء.

ويمكن أن يُمثّل البيت هذا النوع من المكان؛ البيت بصفته تمثيل لحياة الفرد الخاصة التي يحياها بمفرده، وهو مكان محدود وضيّق يحتل مساحة معينة، بمجرد أن يتخطى الفرد عتبات الباب يُصبح معزولا تماما عن العالم الخارجي، لا يُرسل ولا يستقبل ومن ثمة تتقطع كل صلات أو آليات التفاعل مع الغير. تبدأ المنفعة الفردية دون عمل اعتبار للغير.

والمكان المنغلق قد يكون بمثابة مكان للألم والمرارة بالنسبة للفرد القاطن فيه؛ لانقطاع الصلات بالآخرين، فيبقى الفرد يتخبط في متاهات الذاكرة ومرارة الآخرين دون أي رادع أو أي قوى خارجية تُؤنسه أو ترد عنه وحدته. إلاّ أنّه بإمكانه التخلص من هذا الوضع الذي يعيشه داخل هذا النوع من المكان متى أراد ذلك؛ فسمة الانغلاق ليست مطلقة، ففي البيت يمكن أن تُمثّل الشرفة أو النافذة حلقة وصل بين الفرد في البيت والعالم الخارجي؛ إذ يمكن من خلالها أن تدخل الحياة وينفك الانغلاق والعزلة التي يخلقها هذا النوع من الأمكنة.

رابعا: أهمية المكان في البناء الروائي:

إنّ المكان هو الوعاء الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات، لتكشف لنا حركة الزمن والتغيير الذي يطرأ على الأشياء والناس؛ ذلك أنّ الوضع المكاني في الرواية

يمكنه أن يصبح محدّدا أساسا للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي أنّه سيُحوّل في النهاية إلى مكون روائي جوهري ويُحدث قطيعة مع مفهومه كديكور"، وبالتالي يُحقّق قفزة انتقالية من بعده الإقليمي ذي الطابع الهندسي إلى عنصر في البناء الروائي، حاملا الأفكار ووجهات النظر للشخصيات المتعددة في حال تبادلها الأدوار لإنجاز العملية التي كلّفت بها من طرف الروائي وهو يرصد الواقع النصي بحكائيته وعقده وحلوله.

ولقد اكتسب المكان في الرواية الحديثة مكانة هامة، وعُدّ من العناصر الحكائية القائمة بذاتها ومن الأطراف الفاعلة والأساسية في العمل الروائي ككل؛ حيث تخلّص من الدور الهامشي الذي كان يُؤديه كديكور لمشهد من مشاهد الأحداث، وكذا من مجرد أدائه للوظيفة الإشارية لمعنى من تلك المعاني الثانية، فهو "لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد، وإنّما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية. وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يُقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به داخل السرد".

والمكان حتى يكون "مؤثرا يستقطب جماع العناصر الفاعلة والداخلة في تركيب السرد من شخصيات يراد لها أن تخترق المكان وتفعل فيه سلبا وإيجابا، وأحداث يتعيّن أن تقع ضرورة في موضع معلوم، ومسار زمني يتبعه اتجاه السرد في توافق مع نسق مكاني محدّد"؛ لذلك يعتبره الدرس النقدي الحديث عاملا مساعدا في معرفة

الشخصيات الروائية بشكل أعمق، كما يُساهم في ايصال الدلالة المبتغاة للقارئ؛ فإذا ما ألغي المكان فهو حتما يُؤدي إلى تخلخل البنية الروائية، ومن ثم يُؤدي إلى إلغاء الرابط الأهم بين كل من الشخصية والحدث؛ فالمكان في الرواية خديم الدراما، فالإشارة إلى المكان تدل أنّه جرى أو سيجري به حدث ما؛ فمجرد الإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما، وذلك أنّه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث".

المكان مسرح الأحداث، أُوجد أساسا لإبراز العلاقات القائمة بين الشخصيات الروائية وبناء الحيّز قصد إبراز التأثير المتبادل بينهما وليكشف لنا عن قيام الشخصية بأفعال أوكلت لها في نطاق مكاني محدّد، ومن ثمّ يتخذ الوسط الذي تدور فيه الأحداث وظيفة الجغرافيا التي تتحرك في إطارها الشخصية المكلّفة بأداء أدوار ما في الرواية، وتجد فيه حريتها المطلقة. ولا يتشكّل ذلك الفعل إلاّ إذا اخترقته الشخصية بأفعالها.

إنّ وصف أو تشخيص المكان داخل العمل الروائي يجعل من أحداث الرواية شيئا محتمل الوقوع؛ يوهم بواقعيتها وأحداثها على الرغم من أنّ "مكان الرواية ليس المكان الطبيعي، فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة"، واللغة عن طريق الكلمات تُعطي تصورا للمكان الذي تجري فيه الأحداث بكثير من الدقة والتفصيل يجعل أمر واقعيته محتملا، ومن ثمة يتصدر الحكي المكان ليُعطي مبررا لأفعال الشخصية داخله؛ الأمر الذي أدى بـ**"هنري متران"**

إلى اعتباره مؤسّس الحكي لأنّه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة".

وهو في كل ذلك حامل لمعاني وحقائق أبعد من تلك الحقائق الملموسة؛ حيث إنّ الأمكنة وكثرة تواترها في الرواية، وذلك التشخيص والتفصيل يخلق مكانا شبيها بالمكان الواقعي، ومن هنا يكون دمج المكان التخيلي في نطاق المحتمل والواقعي؛ فالأماكن في الرواية تُشكّل بجماعها فضاء الرواية ككل، ويمكن له أن يُمارس التأثير نفسه أو المشابه الذي يُؤديه المكان الواقعي على القارئ رغم عدم واقعيته الفعلية وبقائه في كثير من الأحيان متخيلا بعيدا عن الواقعي التاريخي.

والفن الروائي يُحاول دائما وأبدا أن يجعل المكان حاملا لهوية تاريخية واجتماعية وكذا عقائدية؛ من خلال دوره الفعّال في حياة الإنسان، اعتبار من أنّه المشكل الأساس والأول لهذا الأخير؛ لأنّه إضفاء على الحقائق المجردة، أي دور الصورة في تشكيل الفكر البشري، أو دور الرمز في تجسيد التصور العام للبشر لعالمهم"؛ فالأفكار المجردة التي تواجهنا تنكشف وتبدو لنا من خلال إعطاء بعض الصفات المكانية لتُساعد في تجسيد هذه الأفكار وتقريبها إلى الفهم؛ حيث إنّ الوصف للمكان هو أيضا نوع من وصف الشخصية، فهناك أشياء لا تبدو لنا إلاّ من خلال لجوء الروائي إلى وصفها؛ "فالمكان دون سواه يُثير إحساسا ما بالمواطنة، وإحساسا آخر بالزمن والمحلية حتى لتحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه؛ فقد حمّله بعض الروائيين تاريخ بلادهم، ومطامع شخوصهم فكان: واقعا

ورمزا، شرائح وقطاعات، مدنا وقرى، كيانا نتلمسه ونراه أو كيانا مبنيا في المخيلة"، وهو بالتالي "ليس مجرد تقنية أو قيمة أو إطار للفعل الروائي، بل هو المادة الجوهرية للكتابة الروائية، ولكل كتابة أدبية"؛ فالمكان في العمل الروائي ما هو إلاّ مرايا عاكسة تحمل شيئا كبيرا من الدلائل المحيّرة، وكذا الثنائيات الضدية؛ فالأمكنة تتكشف حتى تتلاقى ومن تتصارع وتتآلف وتتضاد داخل العمل الروائي؛ إذ المكان في حقيقة الأمر يحوي في طيّاته هوية تاريخية ومادية نظرا لقدرته على حفظ التاريخ ومن ثمّ إظهاره للعيان، وكذا الظروف الاجتماعية والسياسية التي ساهمت في خلقه وأفرزته من دون أن يكون له وجود على أرض الواقع.

المحاضرة السادسة:

الزمن في النص السردي

أولا: مفهوم الزمن:

يُحّدد **الزمن** طبيعة الرواية مثلما يُحدّد شكلها الفني؛ لأنّ السرد مرتبط ارتباطا وثيقا بطرائق الكاتب في معالجته وتوظيفه للزمن، مما يعني أنّ الرواية ومختلف النصوص السردية أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن. و**الزمن Tense** مجموعة العلاقات الزمنية المكونة من السرعة، التتابع، **البعد الزمني** الذي يجمع بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكي الخاصة بهما، وبين الزمن والخطاب والمسرود والعملية السردية، وهو عنصر بنائي محوري وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، ويحدّد إلى حد بعيد طبيعة الرواية وشكلها؛ فالزمن يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية؛ فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية، النظام الذي تخضع له النصوص السردية في ترتيبها الزمني لا يمكن أن يحض بدراسة شاملة؛ لأن النص الروائي يتذبذب في كل لحظة من لحظاته من الحاضر إلى الماضي إلى المستقبل.

ويمكن أن ينقسم **الزمن** إلى مجموعتين رئيسيتين:

- **أزمنة** تتعلق بالنظام الإشاري للكلمات المشيرة من قبيل: أنا، هنا، الآن؛ أي حالات التلفظ التي تربط حدثا ماضويا بالزمن الراهن.
- **أزمنة** لا تتعلق بالنظام الإشاري للكلمات مثل الماضي البسيط، الذي يشير إلى حدث ماضوي دون أن يربطه بالحاضر. والسرد يضع في المقام الأول المجموعة الثانية.

كما يمكن تقسيمه إلى:

- **زمن خارجي**: وهو زمن الحوادث والقراءة والكتابة.
- **زمن داخلي**: والذي يعني ترتيب الحوادث ترتيبا يخدم السرد ويكشف عما بين تلك الحوادث من تواقيت وتزامن.

غير أنّ الزمن في الرواية لا يقتصر تصنيفه على زمن الحوادث المروية أو ترتيب عناصر الوقت الذي تقع فيه تلك الحوادث؛ فقد يُصنّف الزمن تبعا لموقف الشخوص منه وتأثرهم به فثمة:

- **زمن بيولوجي**: أين يتحدث السارد عن نمو الشخوص والأفراد وانتقالهم من مرحلة في العمر إلى مرحلة أخرى؛ كأن يبدأ النص السردي والشخصية شابة وتنتهي وهي في الشيخوخة مثلا. ومع هذا النوع من الزمن نشعر بالأثر النفسي الذي يتركه مرور الوقت في الشخص الخاضع له.

ثانيا: الزمن من منظور نقاد السرد:

ازداد الاهتمام بالزمن الروائي بعد الترجمات التي قدّمها النقد البنائي الفرنسي؛ خاصة الدراسة التي قدمها الفرنسي **"جيرار جنيت"** حول الزمن في البحث عن الزمن الضائع لبروست".

2-1 **الزمن من منظور جيرار جنيت:**

وضع **"جيرار جنيت" الخطاطة الترميزية** لتوضيح مختلف أشكال الاستغراق الزمني في الحكي "La durée وهي خطاطة تُمكّننا من الوقوف على علاقة الزمن الروائي بالمقاطع النصية، وهو ما يمكن الاصطلاح عليه **سرعة النص** Vitesse du Récit؛ حيث يمكن قياس سرعة النص من التناسب بين ديمومة الحدث وطول النص. ولقد قسّم **جنيت** الزمن من حيث سرعة النص وبطئه إلى أربع سرعات زمنية هي:

1- **التلخيص**: هو المرور السريع للأحداث، على فترات زمنية يرى المؤلف أنها غير جديرة باهتمام القارئ.

2- **المشهد:** هو محور الأحداث الهامة، وفيه يتم التطابق بين زمن القول وزمن الحدث.

3- **الوقفة Pause :** هي قطع مجرى القص، وهي حركة زمنية سردية tempo وهي مع الإغفال والمشهد والخلاصة والامتداد واحدة من السرعات السردية الأساسية، وحينما يكون هناك جزء من النص السردي أو

زمن الخطاب لا يقابل أي انقضاء أو انصرام في زمن القصة فإنّنا نحصل على الوقفة ويقال إن السرد قد توقف. والوقفة يمكن أن تحدث نتيجة للقيام بالوصف أو لتعليقات السارد الهامشية، **والوقفة الوصفية** Descriptive pause توقف يفرضه الوصف، لكن ليس كل الوقفات وقفات وصفية، فبعضها يكون نتيجة للتعليق، وفضلا عن ذلك فليس كل وصف يفرض وقفة في السرد؛ ويرى **"جنيت"** أنّ الوصف لا يحتّم أبدا وقفة للحكاية أو تعليقا للقصة، حسب المصطلح القديم، وبالتالي لا تفلت القطعة الوصفية من زمنية القصة، والوصف ليس وقفة للحكاية على الإطلاق.

4- الثغرة:

الاسترجاع Analepsis مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، وهو استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق من الأحداث، ليدع النطاق لعملية الاسترجاع، وله فسحة معينة وكذلك بعد معين، وإكمال الاسترجاع أو العودة يملأ الثغرات السابقة التي نتجت من الحذف أو الإغفال Ellipsis في السرد.

في **الاسترجاع** يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية؛ فيرويها في لحظة لاحقة لحدوثها.

أنواع الاسترجاع:

نشأت أنواع مختلفة من **الاسترجاع**؛ لأنّ الماضي يتميز بمستويات مختلفة ومتفاوتة من ماضي بعيد وقريب قُسّم الاسترجاع إلى داخلي وخارجي ومزجي:

- **الاسترجاع الداخلي**: وفيه تكون العودة إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخّر تقديمه في النص، بغرض ربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة لها لم تذكر في النص الروائي، فالاسترجاع الداخلي يتطلّبه ترتيب القص في الرواية وبه يعالج الكاتب الأحداث المتزامنة، حيث يستلزم تتابع النص أن يترك الشخصية الأولى ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية.
- **الاسترجاع الخارجي**: يلجأ إليه السارد لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث، وكلّما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي حيزا أكبر، وتستعمل هذه التقنية عادة في افتتاحية الرواية أو عندما تظهر شخصية جديدة لم يتسّع المقام من قبل لعرض خلفيتها أو تقديمها، فالاسترجاع الخارجي يلجأ إليه الكاتب لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث.
- وهناك **الاسترجاع المزجي** الذي يجمع بين النوعين معا: الداخلي والخارجي.

ويعتبر **الاسترجاع** بأنواعه الثلاثة بمثابة الجزء الهام من النص الروائي؛ بما يمتلكه من قدرة على التمايز، والاختلاف في الوظيفة التي يؤديها، من نص سردي إلى آخر.

- **الاسترجاعات المتكررة:** هي العودة إلى أحداث سابقة Cutback، واستعادة الأحداث الماضية

Retrospection وهي استرجاعات تعيد تكرار ذكر وقائع ماضية؛ وهو ما يُعرف **بالتحول إلى الخلف**.

الاستباق Prolepsis مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنسبة إلى اللحظة الراهنة؛ تفارق الحاضر إلى المستقبل، وهو إلماح إلى واقعة أو أكثر ستحدث بعد اللحظة الراهنة، أو اللحظة التي يحدث فيها توقف للقص الزمني ليفسح مكانا للاستباق، وهو: **توقف، لقطة مستقبلية، منظور مستقبلي**، والاستباق له مدى أو نطاق محدود؛ فهو يغطي مدة محدّدة من زمن القصة، وله أيضا بعد محدّد.

ويعتبر **الاستباق الزمني** من الظواهر الزمنية النادرة في الروايات الواقعية؛ كون الكاتب الواقعي لا يقدم للقارئ استشرافا أو توقعا للمستقبل، وهذه التقنية ترتبط بما أسماه **"تودوروف"** عقدة القدر المكتوب Intrigue de predestination"

الاستباق الزمني عند **"جيرار جنيت"** أو ما يُعرف **بالاستعادة** و**الاستشراف** الذي يلاءم الحكاية **بضمير المتكلم** من أي حكاية أخرى؛ وذلك بسبب طابعها الاستعادي، الذي يرخّص للسارد في تلميحات إلى المستقبل، كون هذه الأخيرة تشكل دوره، وجعل **جنيت الاستباق** أنواع:

- **استباقات خارجية:** ووظيفتها ختامية في أغلب الأحيان، كونها تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية.

- **استباقات داخلية:** تطرح مشكل التداخل، والمزاوجة الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الإستباقي.

- **استباقات تكميلية:** والتي تسد مقدّما ثغرة لاحقة.

- **استباقات تكرارية:** والتي تضاعف-مقدّما دائما- مقطعا سرديا آتيا.

- **استباقات ترددية:** تحيل إلى مسألة التواتر السردي، أشياء تحدث لأول مرة.

علامات الاستباق:

حدّد **"جنيت"** علامات الاستباق معتمدا على بداية الرواية؛ فافتتاحية الرواية تساعد القارئ في استدراك الأحداث الماضية، ومكان وقوعها، من خلال عملية القطع في مجريات الأحداث والعودة بها إلى الماضي؛ حيث تساعد المتلقي في معرفة خلفيات القصة، ومن ثمّ الدخول في عالم القصّ، ليتسنى له تخيّل ما سيأتي:

- افتتاح الاستباق يُشار إليه بعبارات من مثل: استبق الأحداث، حتى استبق...
- ونهاية الاستباق و العودة إلى الحكاية الأولى تكون –أيضا- بملفوظات تدل على العودة مثل: للعودة، آن الأوان ...

من خلال علاقة **الصوت بالزمن** يمكن التمييز بين أربعة أنماط سردية، وقد عرفها **جيرار جنيت** بأنّها أوضاع زمنية ممكنة للسرد إزاء الحكاية هي:

1- **السرد الإلحاقي**Posterior Narrative هو سرد يتبع زمنيا الوقائع والمواقف المسرودة، سرد لاحق أو تالي؛ يلي الوقائع والمواقف المسرودة في الزمن، وهو سمة من سمات السرد الكلاسيكي أو التقليدي، وهو الأكثر

تواترا بما لا يقاس؛ حيث يظم الغالبية العظمى من الحكايات، ويكفي استعمال زمن ماض لجعل سرد ما لاحقا، فالسرد اللاحق يعيش من مفارقة: هي أنّه يملك في الوقت نفسه وضعا **زمنيا** بالقياس إلى القصة الماضية وجوهرا **لا زمنيا** ما دام بلا مدة خاصة.

2- **السرد المتقدم** أو **السرد السابق** Anterior narrative يسبقهما في الزمن كما في السرد الممهد أو المتنبئ، وهو القص الذي يقوم على التنبؤ بالمستقبل مع إشارته للحاضر؛ هو **الحكاية التكهنية بصيغة المستقبل** عموما، ولكن لا شيء يمنع من إنجازها بصيغة الحاضر، إلاّ أنّه تمتّع باستثمار أدبي أقل من الأنماط السردية الأخرى على رأي **جيرار جنيت**.

3- **السرد المتزامن** هو السرد المتواقت؛ هو الحكاية بصيغة الحاضر المزامن للعمل والذي يعتبره **جنيت** الأكثر بساطة؛ مادام التزامن الدقيق بين القصة والسرد يقصي كل نوع من التداخل واللعب الزمني.

4- **السرد المدرج أو الإقحامي** Intercalated الذي يقع بين لحظتين من الحدث المروي وتتميز به روايات الرسائل وسرد اليوميات، أو السرد المقحم بين لحظات العمل، وهو السرد الذي يقص الأحداث المتأرجحة بين لحظات مختلفة، ربما هو أشد الأنماط السردية تعقيدا؛ لأنّه سرد متعدد الوجهات، حيث تترابط الحكاية والقصة فتصبح الثانية تمثيلا لردود فعل الأولى. وهذا النوع شديد الحساسية، مما يجعله يقتضي درجة عالية من الدقة خلال عمليات التحليل.

فرّق **جيرار جنيت** بين **زمن القصة وزمن الحكاية** ورأى أنّ:

- **زمن القصة** هو الزمن الذي استغرقته الأحداث المتخيلة في وقوعها الفعلي.
- **زمن الحكاية** هو الزمن الملفوظ أو المكتوب الذي يعرض الراوي فيه لتلك الأحداث عرضا يجعلها قابلة للقراءة في الحدود التي يسمح بها الوقت من جهة، والحدود التي تسمح بها أداة التعبير، وهي اللغة، من جهة أخرى. **زمن الحكاية أو المحكي** هو الزمن الذي استغرقته الرواية المكتوبة، وليس القصة الحقيقية أو المتخيلة، وهو بتعبير **جيرار جنيت** الزمن الدال، وزمن القصة زمن المدلول.

لذلك يلجأ السارد لاختزال الوقت والتلاعب بالزمن وحذف غير الضروري، لسرد الحوادث سردا قابلا للاستيعاب في مدة قصيرة من الزمن؛ فقد تستغرق الحوادث سنين، فلا يُعقل أن يقضي القارئ مدة سنين ليقرأ تلك الحوادث، أو أن يجلس السارد كل تلك السنين ويسرد لنا بالدقة الحرفية ما وقع في تلك المدة.

2-2 **الزمن من منظور جان ريكاردو**:

ميّز **جان ريكاردو** في كتابه **"قضايا الرواية الجديدة** بين **زمن السرد وزمن القصة**، وضبطهما معا من خلال محورين متوازيين، يُسجّل في أحدهما زمن السرد وفي الآخر، ونظر من خلال عدة نماذج أنواع العلاقات التي تتم بين المحورين. وفي **سرعة السرد** يُحاول دراسة علاقات **الديمومة** القائمة بحسب طبيعة الحكي بين

المستويين الزمنيين، وهكذا يُحدّد ضمن سرعة السرد هذه الخصائص:

- مع **الحوار** يكون نوع من **التوازن** بين المحورين؛ زمن السرد وزمن القصة.
- مع **الأسلوب غير المباشر** الذي **يُلخّص** العديد من الأحداث، وتسرع وتيرة السرد.
- مع التحليل السيكولوجي والوصف **يتباطأ** الحكي.

ومن خلال هذا الشكل ذاته يُبرز ما يتعرض له الحكي من حذف وإيقاف.

3-2 **الزمن من منظور ميشال بوتور**:

يُقدّم **ميشال بوتور** من خلال مقالته: **"بحوث في تقنية الرواية"** إمكانية تقسيم زمن الرواية إلى ثلاثة أزمنة على الأقل: زمن الكتابة وزمن المغامرة وزمن الكاتب؛ وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة زمن الكاتب، وهكذا يُقدّم لنا الكاتب خلاصة قصة نقرؤها في دقيقتين أو في ساعة وتكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر مثلا.

تحدّث بوتور عن مختلف التجليات الزمنية الممكنة في العمل الروائي، والتي يطرحها من خلال ما سماه:

- **التسلسل التاريخي**: الذي يود فيه نوع من الخطية يصعب التسليم بإمكانيته.
- **الطباق الزمني** وهو شكل آخر يظهر من خلاله العودات إلى الوراء، ومختلف النظرات الملقاة على المستقبل.

- **الانقطاع الزمني**: الذي يتم فيه الانتقال من زمن إلى آخر باعتماد إشارات مثل: **وفي الغد، وبعد قليل**.

المحاضرة السابعة:

الوصف في النص السردي

أولا: مفهوم الوصف:

على الرغم من تلك الصعوبة التي تواجهنا في تعريف الوصف، إلاّ أنّه يُعد من الأساليب الإنشائية التي تُشخّص لنا الأشياء أو الأشخاص من خلال مظهرها الحسي حتى تتبدى للعيان، ويمكن اعتباره لونا من ألوان التصوير ولكن التصوير بمفهومه الضيّق يخاطب العين، أي النظر ويُمثّل الأشكال والألوان والظلال، فالتصوير المرئي للأشياء يُخلّص الأفعال من الحركة المنوطة بها، ومن ثمة يتميّز الوصف عن السرد ويختلف عنه في الحركة. والوصف دائما يقترن بتشخيص الأشياء ويتناولها في أحوالها وهيئاتها، حيث ينقلها لنا كما هي عليه في صورة أمينة عاكسة حالتها الموجودة عليها في العالم الخارجي، ولذا ارتبط **الوصف** عادة "بمفهوم المحاكاة الحرفية؛ أي التصوير الفوتوغرافي" للأشياء دون زيادة ولا نقصان ولا تزييف للصورة الحقيقية المشاهدة.

وربما أدق تعريف للوصف ما أورده **"قدامة بن جعفر"** حين رأى أنّه "ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات، ولمّا كان أكثر وصف الشعراء إنّما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم من أتى في

شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركبا منها ثمّ بأظهره فيه وأولاها حتى يحكيه بشعره ويُمثّله للحسّ بنعته"، وهي دعوة واضحة لتكثيف الوصف داخل العمل الأدبي والشعر منه بخاصة؛ حتى يتمكّن من الوقوف على الحياة والأشخاص الموصوفين، ويعتبر بذلك وثيقة تاريخية دالة على التجارب والمعارف التي مرت بها حياة هؤلاء الأشخاص، ولا أدّل على ذلك من قول **"بوالو"** "كونوا سريعين عجلين في سردكم، وكونوا أسخياء مسرفين في وصفكم"، ولقد كان حرص الكتّاب في وصفهم على نقل كل ما تزخر به الحياة التي يحياها الناس على مر العصور والأزمنة، فلو عدت إلى الأعمال الأدبية المختلفة لوجدت من المقاطع الوصفية ما يبرز هذه الحياة وما تعودت عليه من ألوان للطعام وأماكن للإقامة، كل هذا عن طريق ذلك التدقيق في الوصف الذي أفرز أساليب مختلفة:

- فإما أن يوصف الشيء وصفا موضوعيا.
- أو ينظر إلى الشيء من حيث وقعه على الناظر أو السامع.
- وإما أن يكون تفصيليا كما هو عليه في الواقع.
- وإما أن ينظروا إليه كوجود متصل بالشخصية يتلّون بتلون المتلقي ومزاجه الخاص.

اعتبر نقاد السرد الوصف وحدة تركيبية ولحمة دلالية وسيرورة سردية، ورآه البعض الآخر خلافا لذلك؛ متقطعا غير مترابط أو مكتمل بنيوبا ودلاليا ودراميا؛ بحيث يلحق الوصف من وجوده في الرواية خير ولا يلحق الرواية من

علاقتها به غير المضرة، فإذا ما قورن الوصف بالسرد الذي عدّه النقاد محور الرواية وعمودها الأساسي بدا مثل الطفل المشاغب اللامبالي، متمردا على منطق الرواية، خارجا عن حدودها، عابثا بصرامتها، مفككا لحمتها.

ثانيا: أنواع الوصف

الوصف Description هو عرض وتقديم الأشياء والكائنات والوقائع والحوادث المجردة من الغاية والقصد، في وجودها المكاني عوضا عن الزمن؛ أيّ وصف يتألف من مضمون **تيمة** تُشير إلى الشيء أو الكائن أو المواقف أو الحوادث مثلا منزل، ومجموعة من التيمات الفرعية تشير إلى الأجزاء المقابلة مثل باب، غرفة، وهذا ما يكشف عن وجود:

- **وصف تصنيفي** يُحاول تجسيد الشيء بحذافيره بعيدا عن المتلقي أو إحساسه بهذا الشيء، وهو وصف يتناول الأشياء بالوصف الدقيق كما هي عليه.
- **وصف تعبيري** يتناول وقع الشيء والإحساس الذي يُثيره هذا الشيء في نفس الذي يتلقاه، وهو الوصف الذي يلُفه التلميح والإيحاء كونه يتعلق بمدى تؤثّر المتلقي به.

وعلى هذا الأساس نستطيع **التفريق بين الوصف والسرد؛** على أنّ الوصف يتناول الأشياء وهي ثابتة وساكنة الحركة، في حين أنّ السرد يتطلّب الحركة للمقاطع الوصفية التي لا يخلو أيّ سرد منها؛ حيث يُبقيه دائما خادما له، لذلك كان الاهتمام بالوصف قليلا من قبل النقاد الذين اعتبروه في المرتبة الثانوية في الرواية، غير أنّه مع الرواية الحديثة غدا من العناصر الأساسية، وتداخل

مع السرد فيما يمكن تسميته **بالصورة السردية** التي تعرض الأشياء متحركة، أما **الصورة الوصفية** فهي التي تعرض الأشياء في سكونها.

ثالثا: وظائف الوصف:

أسند النقاد للوصف وظائف متنوعة، نتيجة اختلاف زوايا النظر فيها وتنوع أشكال مقاربتها، وكل منطلق نقدي أولى الوصف أهمية واسند له وظيفة من تلك الزاوية، وهذا مقبول، حيث نجد:

- المنطلقون منطلقا **بنيويا** علّقوا وظائف الوصف بالبناء اللغوي والبلاغي في النص.
- المنطلقون منطلقا **أسلوبيا** ربطوا وظائف الوصف بخصائص النص الأدبية النوعية.
- المنطلقون منطلقا **سوسيولوجيا** ركّزوا على ما يمكن للوصف أن يؤديه من وظائف قابلة للتعبير عن الأوضاع والقيم الاجتماعية.

ولقد ظلّ **الوصف** لزمن طويل يشغل **الوظيفة الزخرفية** التي تُقدّم في الأعمال الأدبية كوسائل تزيينية مجردة من الوظيفة الفنية التي تضمن للأعمال خلودها وصمودها، فالنظر إلى الوصف على أنّه **زخرف** من الزّخارف أخلّ بقيمته؛ حيث إنّ الوصف قد يحمل معاني ودلالات أبعد من مجرد تمثيل الأشياء، وإذا تخلّص من **وظيفته الزخرفية** التي لا تتعدى الشكل الخارجي المحسوس قد يصل إلى أعماق الأشياء المجرّدة واللامحسوسة، وتسمى أيضا الوظيفة الجمالية أو التزيينية؛ لأنّ الوصف يقوم فيها بعمل **تزييني**، وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية،

ويكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي، لكنه جوهري فيه، ويبدو كقطعة نصية مستقلة نسبيا قابلة بسهولة للفصل والعزل والاقتطاع في الدفق النصي.

إلاّ أنّ الوصف في الرواية الجديدة اكتسب وظائف أخرى خرجت به من عالمه الخارجي ودخلت إلى ما يكشف مدى تفاعل هذا الوصف مع الأشخاص والأشياء، والذي قد يُثير تلك الجوانب النفسية وكذا الخفية للموصوف.

من الوظائف الجديدة نذكر:

- **الوظيفة التفسيرية**: وتسمى الوظيفة التوضيحية أو الرمزية أي أنّ يكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي، في معنى أن يكون الوصف موجّها أساسا لأداء معنى من المعاني التي تحمل دلالة داخل المتن الحكائي؛ أي أنّ الوصف يكون فيه الكثير من الكشف والتبيان والوضوح لهذه الأشكال أو الأشياء التي وُصفت، وتُفسّر الوظيفة التفسيرية سلوك الشخصيات وأوضاعها وعلاقتها كما تُوضّح أوصاف الشخصيات والأماكن التي تعيش فيها من مدن ومنازل وأثاث وملابس، حيث تكشف لنا حالة الشخصية، وتعكس ميولاتها النفسية وتبرز رؤيتها للعالم؛ فهذه الوظيفة ترتبط بوصف المظهر الخارجي والداخلي للشخصيات من خلال تفسير سلوكها وأفعالها عن طريق وصف بيئتها ومكوناتها من الأشياء.
- **الوظيفة الإيهامية**: والتي فيها كثيرا من الإيهام بالواقع، فهي مرتبطة بكون أنّ "أكثر التفاصيل صناعة ومكر لإيهام القارئ بأنّ ما يقرأه حقيقة لا خيال؛ إذ أنّه لا

يثبت الموقف أو الشخص كحقيقة مثل التفاصيل المتصلة به. وكلّما دقت أسرع القارئ إلى تصديقها"، وفي هذه الحالة لا يترك الوصف صغيرة ولا كبيرة إلاّ وأحصاها وقدّم لها وصفا؛ هذه التفاصيل الصغيرة يجد فيها القارئ أو المتلقي ما يوحي بواقعيتها، وهذا طبعا عن طريق إيهامه بها، وفي لحظة الوصف يتوقف السرد ويراوح مكانه حتى يُنهي الوصف مهمته ويعود إلى وتيرته الأولى.

- **الوظيفة الإخبارية:** وتُسمى الوظيفة **التعليمية**؛ لأنّها تُقدّم معارف ومعلومات وأخبار لازمة لمتابعة السرد، وهي ضرب من ضروب التفاعل الجدلي بين السرد والوصف فالوصف في جميع القصص يضطلع بوظيفة إخبارية إزاء السرد بقدر ما يضطلع السرد بوظيفة إخبارية إزاءه، كما تُساعد هذه الوظيفة الراوي في التمهيد للأحداث وتقديم معلومات ومعارف كثيرة إلى المتلقي ومهمة الوصف مع هذه الوظيفة دوما بث معرفة واكتسابها، وتتعلق هذه المعرفة بخاصيات الموصوف وعناصره وما يتفرع منها.
- **الوظيفة السردية:** ترتبط بكل وصف له علاقة بسير الأحداث ونموها ونرى أنها تتجلى أساسا في ما عدّه **جيرارجينيت** فواتح وما نعتبره سوابق سردية، ويتم مع هذه الوظيفة تعطيل السرد؛ فالوصف المتسع والمفصل يتبدى بمثابة وقفة أو استراحة في سيرورة السرد، حيث يضطر السارد إلى وصف سرد القصة وقطع تسلسلها، ليصف مشهدا أو شخصية أو شيئا، وعندما ينتهي من الوصف يعود إلى استئناف سرد القصة.

- **الوظيفة الإشارية:** هذه الوظيفة تظهر في السرد التخييلي؛ حيث يكشف الوصف عن معاني غير مباشرة تكون بطريقة ضمنية يوحي من خلالها عن معاني وأشياء أخرى، النص لا يُصرح بصفات الموصوف وإنّما يستشفها القارئ من خلال ما يُشار إليها.

ثالثا: الوصف والمكان والشخصية:

كما أنّ للزمن أداته التي يتشكّل بها في الحكي، ألاّ وهي السرد، هناك أيضا للمكان الوصف الذي تتشكّل من خلاله صورة المكان؛ "فأحدهما أفقي يُشير إلى السيرورة الزمنية، والآخر عمودي يُشير إلى المجال المكاني الذي تجري فيه الأحداث"، وعن طريق التحام السرد والوصف ينشأ المكان الذي تدور فيه أحداث الرواية.

والروائي أثناء بداية تشكّل العالم الأدبي يحتاج إلى شخصيات تُؤدي الأحداث في فترات زمنية معينة، يوجد أيضا كلمات تُعبّر عن أماكن تقع فيها هذه الأحداث عن طريق الوصف، هذا الأخير الذي يستطيع أن يُقربّها من العالم الواقعي على اعتبار أنّ الكلمات لا تُعيد تشكيل الواقع كما هو، وإنّما تُعطي صورة مشابهة تُشير إليه، ومن ثمة بإمكان القارئ أن يَخبره عن طريق حواسه. غير أنّه، "وإذا كانت انطلاقة الروائي من العالم الواقعي فإنّ نقطة الوصول ليست هي العودة إلى عالم الواقع، بل إنّها خلق عالم مستقل له خصائصه الفنية التي تُميّزه من غيره؛ لأنّ هذه الأماكن التي يُحدّدها الروائي تبقى خيالية حتى وإن تحقّق منها القارئ ومن وجودها الجغرافي، لما لها من خصائص تجعلها متميزة عن الأماكن الواقعية.

ووصف المكان قد يكشف لنا عن **الشخصية** القاطنة فيه أو التي ترتاده، ومن هنا يتسنى له أن يُبرز وظائفه المختلفة، فلما ندرس رواية مثلا نستخرج المقاطع الوصفية التي وردت فيها وكانت تخص المكان، سواء المتعلقة بالمكان المنغلق أو المفتوح أو الوصف لبعض الأثاث والأشياء والتي لا محالة ستعكس كوامن الشخصية وطريقة تفكيرها ومدى قابليتها لهذا المكان المتواجدة فيه أو النفور والهرب منه، وحين يُقدّم الروائي مجموعة من الصور في مفردات أو كلمات داخل العمل الروائي لأماكن متعددة، سواء كانت مفتوحة أم منغلقة يستطيع القارئ أن يستشف من هذا التصوير دلالات كثيرة تُفسّر أو تُعمّق أمورا تتصل بالحدث أو الشخصية أو بهما معا؛ مثلا البيت كمكان هو "امتداد للإنسان ونفسه، وإذا **وصفت البيت** فقد وصفت الإنسان"، ولا يمكن أن يذهب جهد الروائي في وصف بيت أو محطة أو منظر طبيعي هكذا هباء؛ ذلك أنّه يعي تماما أنّ في المكان حالة من الحالات التي تعكس لنا واقعا حقيقيا متواجدا نسبيا.

لكن، ومهما بلغ الروائي من درجات الوصف، ومهما أوتي من قدرة على التصوير لا يمكنه أن يُقدّم صورة المكان بعين عدسة الكاميرا، فصاراه أنّه يُقدّم لنا بعض الملامح أو التفصيلات لهذا المكان أو ينقل إحدى الشخصيات في أماكن مختلفة، لكن التصوير الدقيق الملّم بكل جزئيات المكان صعب ويكاد يكون مستحيلا؛ فالروائي يضع الأماكن في الرواية حتى يُعطي لشخصياته حرية التنقل والتصرف، وحتى يتسنى للسرد أن يسير ويتطور. لكنه مكان خيالي ربما عرفه الروائي شخصيا أو

ربما أنّه قرأ عنه أو سمع به وأثناء الكتابة يُعيد استرجاعه بخطوطه العريضة فقط، لا بكّل جزئياته الدقيقة فهو يقوم بتحديده؛ "لأنّ ذلك التحديد يُعطي الحدث القصصي مدارا من المنطق والمعقولية".

أما **قيمة الوصف** كظاهرة جمالية تُبنى على أسس فنية ترقى بالمكان الموصوف لأن يُحقّق مثله مثل بقية العناصر، شعرية المشهد، فإنّ ذلك لا يتوافر إلا بما يُضيفه الروائي على بنية النص من فنون اللغة بأساليبها وتراكيبها التي تمتزج فيها الفكرة باللغة والمشهد بالصورة المؤثّرة، ويبقى أن أشير إلى أنّ قيمة المكان تتحدّد في العمل الروائي من خلال ما يُمارسه فعل الإبداع في قضية اختيار الموضوع والقارئ واللغة التي يتواصل بها مع المتلقين بمختلف مستوياتهم وتوجهاتهم.

ضرورة التقريب بين الوصف والسرد والمعنى من ناحية، والوصف ودرامية وما يُهدّد اللحمة الروائية ويُفقد الأحداث خاصية التنامي والاكتمال، ويُقطّع مجرى الزمن ويمنع تعاقبه وتناميه.

المحاضرة الثامنة:

تقنيات السرد (الراوي والضمائر)

ملامح السرد بوصفه خطابا هي:

- الوصف Description
- الخطاب Discours
- الراوي ومستويات الرواية Narrator and levels of Narration
- المروى له Narratee

المؤلف الضمني Implied Author

يعتبر الراوي والمروي له ترهينين سرديين؛

- لدفع أيّ التباس يقع بين الراوي والكاتب بالدرجة الأولى، كيفما كانت نوعية العلاقة أو المسافة القائمة بينهما، أولى أهداف السرديات دفع هذا الخلط، وتجاوزه في آن.
- الربط بين الراوي كشخص من ورق كما يقول **بارت**، والكاتب كإنسان مارسه النقد التقليدي بشكل لم

يُساهم في تحليل الخطاب من داخله، ولكن من خلال الكاتب.

إنّ الراوي والمروي له صوتان سرديان يُقدّمان لنا من خلال الخطاب السردي، حتى وإن لم يكونا محدّدين بشكل تشخيصي: صفات معينة، أسماء، ويوجد ما يُصطلح عليه **الارسال السردي** والذي لديه أركان: الراوي، والمروي، والمروي إليه، ويُصطلح على علاقة الراوي بالمروي له الترهين السردي، الذي أُخذ من الترهين الخطابي في المفهوم اللساني، والذي لمّا نُقل من اللسانيات إلى السرديات أخذ مع **جيرار جنيت** بعد "السرد" بما هو ترهين للقصة من خلال فعل السرد؛ أي "الصوت السردي" بمعنى آخر الرواي في علاقته بالمروي له.

أولا: مفهوم الراوي:

الاسم: Narrator، يترجم بالراوي أو السارد، وقرينه Narratee يُترجم بالمروي له، أو المسرود له، و**الراوي :Narrateur**

- شخص يقوم بوصف الأحداث الرئيسية للقصة أو للرواية، ويشكل رؤية الشخصيات للعالم، ويُلّم بكل الأشياء والعناصر التي تحكم حياة الشخصيات سواء كانت مادية أو معنوية دون حاجة إلى الظهور على مسرح الأحداث.
- الراوي هو السارد، وهو صريح ومستقل، أي أنّه وهو الغريب مما يروي ناسبا الأحداث إلى ضمير غائب، فإنه يكشف عن نفسه، ويكسر التوهم أو الإيهام مشاركا المتلقي فيما يجري.

- الراوي جزء من فن المشاركة، وما يزال الحكواتي اليوم في البيئات الشعبية وفي أشكال المسرحية البسيطة، راويا يستأثر بالسرد؛ بمعنى أنّه عارف بكل شيء عن سرده، مما يجعلها تحمل وجهة نظر قبل أن تحفل بحاجات المنظور السردي. (الحاكي، الراوي) ترتبط هاتان الكلمتان بالرواية الشفاهية، بينما كلمة السارد تعبر عن السرد الشفاهي، والكتابي دون تمييز.

يُعتبر **الراوي والمروي له** تقنيات تتجلى سرديا داخل الخطاب، تمييزا لهما عن الكاتب والقارئ اللذان يتموقعان خارج الخطاب، للراوي والمروي له أثرهما في تحديد مستويات السرد، عرض **عبد الله إبراهيم** مظاهر هذه الثنائية على النحو التالي:

- نموذج متعدد الرواة إزاء مروي له واحد
- نموذج وحدة الراوي وتعدد المروي له.
- نموذج تعدد الراوي والمروي له.

ويمكننا الحديث عن **الرواي** عندما نقوم بتحليل الخطاب السردي كمظهر لفظي؛ أي من داخله، ثنائية المروي والمروي له، هما الإطار الذي يوفر الأسباب الكاملة، لظهور الحكاية، وجود الحكاية دون أن تشكل وسط إطار صارم، قوامه العلاقة بين الراوي والمروى له.

صدرت إسهامات كثيرة عن النقد الأنجلوسكسوني الجديد في أمريكا وإنجلترا حول:

- تصنيف الراوي إزاء القص والقاص.
- تمييز صوت المؤلف.

- تمييز ضميره (المؤلف) داخل صنف الصوت نفسه.
- تحديد نوع العلاقة بين الراوي ووجهة نظره، وانطباقها أو مجافاتها للمؤلف، وللقص.
- تمييز منطلق طرق نقل مادة القص، وعلاقتها بالراوي.

لقد عول هذا النقد كثيرا على اعتبار تصنيف الراوي إزاء القص، والقاص سبيلا لتمكين وجهة النظر من بلوغ أغراضها داخل عملية إنتاج الأدب.

جاء **"فريدمان"** بعد**"لوبوك"** بتصنيفات جديدة للرؤية، بكثير من الوضوح والتنظيم؛ قدّمها كالآتي:

1. **المعرفة المطلقة للراوي؛** وفيها تكون وجهة نظر المؤلف غير المحدودة وغير المراقبة.
2. **المعرفة المحايدة؛** وفيها يتكلّم الراوي بضمير الغائب ولا يتدخل ضمنا، لكن الأحداث تقدّم وفق رؤيته.
3. **الأنا الشاهد؛** وفيها تصل الأحداث إلى المتلقي عبر الراوي.
4. **الأنا المشارك؛** ويكون الراوي هنا شخصية محورية.
5. **المعرفة المتعددة؛** حيث تقدّم الشخصيات القصة كما تراها.
6. **المعرفة الأحادية؛** وتركز على شخصية مركزية، تقدّم الأحداث من منظورها.

وستتطور الدراسات السردية في ألمانيا أيضا بدءا من النصف الثاني للقرن التاسع عشر فلقد كان لها أيضا خلال

زمن طويل سمة معيارية، ممجدة أولا محو "المؤلف" وذلك قبل رد الاعتبار كرد فعل لدور الراوي، وتتعلق هذه الدراسات بالأسئلة نفسها التي تعلق بها التيار الانجلوساكسوني في تحديد الفوارق بين طرق تمثيل الأحداث، ودور الرؤى في داخل القصة.

ثانيا: أنواع الراوي: يُصنف الراوي حسب المهمة التي يقوم بها إلى:

- **الراوي الفردي**: وسيط بين الراوي الفعلي والمتلقي.
- **الراوي الفعلي**: هو **راو شريك وفاعل** يقدّم السرد.
- **الراوي الجمعي**: وهو راوي الرواة ويعتبر **راو جامع**، يمثله الضمير الجمعي وهو ذات تروي الحكاية ولكنها لا تكشف عن نفسها بعلامات شكلية، لأنّ القص يستخدم **الضمير الغائب** لوصف الذات الإنسانية، التي هي في عين **الراوي الشاهد** الموضوع الذي يشغله، ويوحي بالموضوعية في مجرى القص.

نجد دراسة "ستانزل"(1955)، التي جاء فيها بمصطلح "المقام السردي"؛ والذي يضع الناقد أمام ثلاثة مقامات سردية :

الراوي الناظم Auktoriale وفيه يفرض الراوي منظوره من عل.

الراوي الفاعل Personale؛ واحد من الشخصيات، يقدّم الأحداث من منظوره.

الراوي المتكلّم؛ وفيه يتوحد الراوي مع إحدى الشخصيات، ويتكلّم بضمير المتكلم.

وهناك الدراسة التي قدّمها "واين بوث W. Booth "في كتابه : وجهة النظر والمسافة في شعرية السرد Distance et points de vue in Poétique de récit؛ وقد سماها أنماطا سردية ، وهي:

- الكاتب الضمني؛ وهو الذات الثانية للكاتب.
- الراوي غير المعروض.
- والراوي المعروض؛ وهو كل شخصية معروضة، وفيه يمكن التمييز بين ثلاثة أنواع من الرواة : الراوي **الراصد**، الراوي **الملاحظ**، الراوي **المشارك**".

أنواع الراوي حسب علاقته بالشخصية:

لقد اقترح **جون بيون** في كتابه (temps et roman paris, Gallimard 1946) تصنيفا لرؤى السرد سوف نستخدمه هنا حسب **توردروف**، هذا الإدراك الداخلي له ثلاثة أنماط رئيسية:

1- **الراوي** > **الشخصية** (الرؤية الخلفية)، يستخدم السرد الكلاسيكي هذه الصيغة غالبا، في هذه الحالة يعرف الراوي أكثر من الشخصية، ولا يهمه أن يفسّر كيفية حصوله على هذه المعرفة: فهو يرى عبر جدران البيت كما يرى عبر جدران البيت كما يرى عبر جمجمة بطله، ولا تخفى عليه أسرار شخصياته.

بهذا الشكل طبعا ينشأ عدد من التدرجات:

- إنّ **تفوق** الراوي يبدو على شكل معرفة أخفى رغباته عن الشخصية التي تجهلها هي نفسها.
- أو على شكل المعرفة المتزامنة لأفكار عدد من الشخصيات وهذا لا تستطيعه أي واحدة فيهن.

- شكل بسيط هو رواية الأحداث التي لم ترها شخصية واحدة فقط. مثلا: كما فعل **"تولستوي"** في قصة ثلاث أمرات: فروى على التوالي: حكاية موت الأرستقراطية، وموت الفلاح، وموت الشجرة، إنّ أي واحدة من الشخصيات لم تبصر الأحداث مجتمعة، هذه القصة إذن تنويعة من الرواية.

2- **الراوي = الشخصية** (الرؤية المحايثة)، هذا الشكل واسع الانتشار في الأدب وخاصة في العصر الحديث، **تتطابق** في هذه الحالة معرفة الراوي ومعرفة الشخصيات، ولا يمكنه أن يقدم إلينا تفسيرا للأحداث قبل أن تجده الشخصيات ذاتها، هنا كذلك يمكن إقامة عدد من الفوارق:

- يمكن إجراء السرد على ضمير المتكلم، وهو ما يبرز هذه السيرورة أو على **ضمير الغائب**، ولكن طبقا للرؤية التي تنظر لها الشخصية نفسها إلى الأحداث، والنتيجة ليست واحدة طبعا.

مثال: كلنا يعلم أن **"كافكا"** قد بدأ رواية **"القلعة"** بضمير المفرد المتكلم، ولم يحوّر هذه الرؤية إلاّ بعد أن قطع شوطا مستخدما ضمير الغائب، ولكنه ظلّ ضمن الرؤية: الراوي = الشخصية.

- يمكن للراوي أن يتابع حدثا واحدا أو عدة أحداث معا.

أخيرا: قد يكون السرد مدركا من طرف إحدى الشخصيات، أو يكون استنباطا لدماغها.

في النمط الثاني حيث تتساوى معرفة الراوي والشخصيات، ينتقل الراوي من شخصية إلى أخرى، لكن

يجب التحديد فيما إذا كانت هذه الشخصية المختلفة تروي حدثج1 أو "ترى" الحادث نفسه، أم ترى أحداثا أخرىج2 مختلفة.

في الحالة الأولى نحصل على اثر معين سابقا "الرؤية التعددية المحمية" والواقع أن تعددية الإدراك تعطي للظاهرة الموصوفة رؤية أكثر تعقيدا، وأيضا "من جهة ثانية"، نرى أنّ تعدد الأوصاف لحادثة واحدة يسمح للقارئ بتركيز انتباهه على الشخصية التي تراها لأنه يعرف الحكاية سابقا. ويمكن للسرد أن ترويه بعض الشخصيات التي يلعب بعضها دورا شبيها بدور الكاتب، فتكشف لنا عما يفكر فيه الآخرون أو يحسون به.

3- **الراوي** < **الشخصية** (الرؤية الخارجية)، في هذه الحالة يعرف الراوي أقل من أي واحد من الشخصيات، ولا يستطيع أن يصف سوى ما يراه أو يسمعه، لكنه يطلع **ضمير** أي واحد من الشخصيات.

إن هذه الحسية المجردة هي افتراض؛ لأنّ ذلك النوع من السرد غير مفهوم، وإن وجدنا له في بعض الحكايات، والسرد من هذا النوع أندر من غيرها، ولم تستخدم بشكل منظم إلاّ في القرن العشرين.

ثالثا: الضمائر:

جاء في **شرح المفصّل أنّ** "المضمرات ثلاثة أقسام: متكلّم ومخاطب وغائب، وأعْرفُ المضمرات المتكلّم؛ لأنّه لا يوهمك غيره، ثمّ المخاطَبُ، وهو تلو المتكّلم في الحضور والمشاهدة، وأضعفها تعريفا كناية الغائب، والمتكلّم لا يُشاركه غيره في لفظه وعبارته عن نفسه وغيره؛ إذ لا

يجوز أن يكون كلام واحد من متكلمين. وأرادوا الفرق بين **ضميري** المتكلّم والمخاطَب فنزلوا المتكلّم منزلة الفاعل ونزّلوا المخاطب منزلة المفعول من حيث كان هذا مخاطِبا وذاك مُخاطَبا، فضمّوا **تاء المتكلم** لتكون حركتها مجانسة لحركة الفاعل" وما نستخلصه هو:

- تفرّد **ضمير** المتكلم بخصائص تُميّزه عن ضميري المخاطب والغائب، تتعلق أساسا بحضور المتكلّم في الخطاب، فضلا عن أنّه يحتل منزلة الفاعلية، فهو المسند إليه الذي يجري الكلام وتعود إليه جميع الأفعال المنجزة، فتتأكّد فاعليته وسيطرته على القول.
- تفرّد المتكلّم بالخطاب سواء تكلّم عن نفسه أم عن غيره.
- المتكلّم لا يُشاركه متكلّم في خطاب واحد، ولكنه قد يتكلّم الإنسان عن نفسه وحده ويتكلّم عن نفسه وعن غيره.
- المتكلّم هو الذي ينتج القول ويُنشئه، ولكن قد يُخفي **ضميره** أو يُظهره بحسب المقام؛ فإن أضمره فخطابه لا يخلو من بصمات الذاتية تنطبع فيه، وقد يُصرّح المتكلم **بضميره** فيكون ذلك من باب التأكيد على أنّه المتكلم وموضوع الكلام في الآن نفسه.

إنّ الإقرار بوجود متكلم متوار وراء آخر خفي يُثبت غموض **الضمير** وانفلاته وانقلاب دوره من منشئ للقول إلى موضوع له، وقد اصطلح عليه **جان روسيه** بـ **الأنا المتملّص**، متمثلا المقاربة اللسانية، ناقلا تعريف **رومان جاكبسون لضمير** الشخص الأول إذ هو المتلفظ منخرطا في علاقة وجودية مع الملفوظ، وقد صدّر **روسيه** مقدمته

عند دراسته **للضمائر** بقول **لاميل بنفنيست** يؤكّد علاقة **الأنا بالذات؛** لقد عقد **بنفنيست** فصلا عنونه **"الذاتية في اللغة"**، وقد تناول فيه مسائل تتعلق بوضعية الإنسان **المتكلم** مع إنسان آخر في اللغة وبواسطتها؛ لأنّ اللغة تُؤسّس وحدها مفهوم الأنا في الواقع، واقع الكينونة، ولن يتحقق شرط إمكان الوعي بالذات إلاّ عبر التضاد، والتضاد هو أن يتوجّه **المتكلّم** بخطاب إلى طرف آخر في عملية التخاطب وهي **أنت**.

ولقد ألّح **بنفنيست** على تفرد **ضميري أنا وأنت** بخاصية تُميّزهما عن **ضمير الغائب "هو"**، وهي:

- كون **الضميرين** أَوْحَدين يحملان علامة الشخص، لكن ضمير **"هو"** يمكن أن يكون سلسلة من الذوات المتناهية أو لا شيء.
- يمكن أن يكونا متضادين فينقلب **أنا** إلى **أنت**، والذي يُميّز أنا عن أنت؛ أنّ **أنا** يوجد داخل الملفوظ ولكنه يكون خارج المخاطب **أنت**، فعندما يتكلّم **أنا** لا يدخل المخاطب داخل ملفوظه الذاتي.

لذلك يمكن القول أنّ طبيعة العلاقة بين **أنا وأنت** نفعية كما يرى **بنفنيست**.

وما يُلفت النظر في مبحث **الضمائر** عند **بنفنيست** هو أنّها (الضمائر) علامات فارغة Signes vides بل إنّ **الضمير المتكلّم** لا يدّل على حقيقة معجمية، فيطرح إشكالا وهو: إلى أيّ شيء يُحيل ضمير المتكلّم؟، لذلك ربط **بنفنيست** الإحالة بفعل الخطاب الفردي، وعندئذ يملأ الفراغ المعجمي بالمؤشرات الزمانية: (الآن، اللحظة..) أو

المكانية: (هنا، هناك...) أو بواسطة أسماء الإشارة والصفات.

إذن: يمكن نحّدد علامات حضور المتكلّم في الخطاب بالاستعانة بالمشيرات المكانية والزمانية؛ والتي يمكن أن يكون لها فضلا عن وجود الأفعال والحروف المتصلة بها، والتي تُحيل على اعتقاد المتكلّم مثل التأكيد والاحتمال واستعمال صنوف المجازات التي تعكس ذاتية المتكلّم في تقييمه للأشياء ونظرته إليها.

كل هذه المفاهيم اللسانية استثمرتها السردية اللسانية، والتي تُعني بالمظاهر اللغوية للخطاب وما ينطوي عليه من رواة وأساليب سرد ورؤى، وعلاقات تربط الراوي بالمروي، ويمثل هذا التيار باحثون ونقاد منهم: **بارت، تودروف، وجنيت**.

إنّ الألمان يعارضون بين:

- **السرد الذاتي** كسرد حيث يتدخل الراوي، باعتباره صورة أو متحدثا باسم المؤلف.
- **السرد الموضوعي** كسرد لا يتدخل فيه الراوي، حيث قد يقترح حكاية "تحكي نفسها بنفسها"، يصف أفعال الشخصيات، ويترك لها الكلمة، أو قد يعرضها من خلال وعي شخصية أو عدة شخصيات.

انطلاقا من هذا المبدأ يمكن الدخول إلى مستوى الأفعال، ولا يمكن أن نصف هذه الضمائر المتعلقة بالخطاب السردي إلا ضمن مستوى السرد.

من المصطلحات التي شاعت كثيرا في الدراسات السردية مصطلح **"الترهين السردي"** Instances narratives حيث يعود هذا المصطلح إلى **بنفنيست** الذي استعمله وهو يتحدث عن **الترهين الخطابي** Instances du discours قائلا بصدد **الضمائر:**

- بأنّ بعضها ينتمي إلى تركيب اللسان،
- وبعضها الآخر هو الذي نسميه **"ترهينات الخطاب"**؛ بمعنى الأفعال أو الأعمال المكتومة والمتفردة في كل مرة، والتي بواسطتها يرهن اللسان إلى كلام بواسطة متلفظ، وعندما يتحدث عن الأنا يرى أنّه يعني الشخص الذي يتلفظ بالترهين الخطابي الحاضر، والمحتوي "أنا" ولا معنى لـ "أنا" إلاّ من خلال الترهين الخطابي الذي أنتجها؛ أي الفعل الكلامي الذي تلفظ به.

ولقد جاء في معجم اللسانيات أنّ الترهين الخطابي هو الفعل الكلامي المتفرد دائما، والذي بواسطته يرهن المتكلم اللسان، الذي يمثل القدرة، إلى كلام، الذي يعني إنجاز، لهذا السبب وُضع الترهين باعتباره إنجاز الفعل الكلامي راهنا، أي في "حال" أو وضع معين.

- الراوي بضمير (الأنا) الذي ينطلق من أسلوب السرد الذاتي.

الراوي بضمير: (الهو) الذي ينطلق من أسلوب السرد الموضوعي

إن الرؤية تعكس العلاقة بين "هو" (فاعل المنطوق) وبين "أنا" (فاعل النطق) بين الشخصية والراوي.

إنّ **"أنا"** السرد أو **"هو"** في الخطاب السردي أو **"أنت"** كضمائر هي ترهينات سردية أو أصوات سردية منتجة من خلال السرد أو الخطاب، وهو يتشكّل بواسطتها من خلال الإنتاج السردي.

الترهينات السردية كيفما كان **الضمير** المنتجة بواسطته والمتوجهة إليه لا تُحيل إلى شيء خارجي عنها؛ لأنّ وجودها مرهون في الفعل الكلامي المنجز، ومرهون به أيضا.

المحاضرة التاسعة:

التحليل التداولي (الحجاج L'argumentation)

أولا: مفهوم الحجاج:

الحجاج مصدر من حاجج وحاجّ أي قارع بالحجة وجادل بها، ويُعد مفهوما بلاغيا قديما برز الاهتمام به بعد الثورة اللغوية المعاصرة وما رافقها من تطور للدراسات البلاغية بصفة خاصة، ولقد صدر كتاب للبريطاني **"أدلسون تولمين"** سنة 1958 عنوانه **"وجوه استخدام الحجاج"**، إلاّ أنّ **"بيرلمان"** يظل أشهر مفكّر معاصر في مجال البلاغة المعاصرة عامة وبلاغة الحجاج خاصة، والذي ينتمي إلى المدرسة البلجيكية الرائدة في مجال الدراسات البلاغية، حيث شكّلت حلقة بحثية دراسية داخل قسم علم الاجتماع والفلسفة صدر عنها الكتاب الرائد الذي ألفه وصديقه **"تيتيكا"** سنة 1958 والذي يحمل عنوان رئيسي **"مصنف في الحجاج"**، وعنوان فرعي **"البلاغة الجديدة"** ويُعتبر بمثابة عنوان تفسيري، فقد كان هذا العنوان إيذانا

بدخول الدراسات البلاغية مرحلة جديدة يُعنى فيها بدراسة الحجاج.

والمتتبع لبحوث المدرسة البلجيكية يجد أنّها تتبنى مسارا منهجيا يُطابق بين البلاغة والحجاج؛ إذ ينطلق رواد هذه المدرسة من فكرة أنّ كل خطاب يسعى إلى تدعيم وضع ما أو تغيير آخر أو اتخاذ موقف تجاه قضية ما، وأنّ كل تلك الخيارات لا بدّ لها أن تتأسس على خطط حجاجية مقصود بها المخاطب.

ثانيا: الحجاج من منظور بيرلمان:

يرى **بيرلمان** أنّ الحجاج بصفة عامة يعني دراسة تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تُؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يُعرض عليها من أطروحات، أو أن تزيد في درجة ذلك التسليم؛ فالحجاج في جوهره أقرب إلى الخطابة؛ لأنّه لا يكون إلاّ في الأمور التي تُثير الشك وتتطلب جهدا فكريا وعقليا لتدقيقها وكشف لبسها.

1-2 مميزات الحجاج من منظور بيرلمان:

يتميز الحجاج عند **بيرلمان** بخمسة ملامح رئيسية هي:

- أن يتوجّه إلى مستمع.
- أن يُعبّر عنه بلغة طبيعية.
- أن تكون مسلماته لا تُعد، كونها احتمالية.
- أن لا يُفتقر تقدمه وتناميه إلى ضرورة منطقية بمعنى الكلمة.
- أن تكون نتائجه ليست مُلزمة (احتمالية غير حتمية) حيث تُشكّل هذه الخاصية سمة أساسية من سمات الحوارية

في الحجاج؛ أي انفتاحه على القراءة والتأويل والنقاش، وذلك ما يُؤكّد مظاهر الحرية الفكرية فيه، وفي إطار الاهتمام بميثاق التواصل والحوار بين المرسل والمستقبل يؤكّد **"بيرلمان"** على **المُحاج** الوعي بمدى قدرة وكفاءة مخاطبيه؛ فبذلك يستطيع أن يُجرّد من نفسه أشخاصا يحملون سمات مخاطبهم فيحاورونه ويُسائلونه؛ وهو ما من شأنه أن يُثري الحوار ويفتح آفاقه.

2-2 وظائف الحجاج من منظور بيرلمان:

وربما كانت وظيفة الحجاج محاولة جعل العقل يذعن لما يطرح عليه من أفكار، أو يزيد في درجة ذلك الإذعان إلى درجة تبعث على العمل المطلوب، وقد حصر **"بيرلمان"** وظائف الحجاج في:

- الإقناع الفكري الخالص.
- الإعداد لقبول أطروحة ما.
- الدفع إلى الفعل.

2-3 أقسام الحجاج من منظور بيرلمان:

يُقسّم **بيرلمان** و**تيتيكا** الحجاج بحسب نوع جمهور المتلقين إلى قسمين:

- **الحجاج الإقناعي**: L'argumentation Persuasive هدفه إقناع الجمهور الخاص؛ لذا فهو لا يتحقق إلاّ بمخاطبة الخيال والعاطفة، وهو ما يحد من هامش فرصة العقل وحرية الاختيار.

- **الحجاج الإقتناعي**: L'argumentation Convincante ولأنّ هدف الحجاج الاقتناع فهو يقوم على الحرية والعقلنة، وهو غير ملزم وغير اعتباطي.

أهم شروط نجاح الحجاج التسليم بوجهة نظر الآخر وحضوره بآفاق انتظاره انتظاره في الخطط الحجاجية، وإلاّ لما كان ثمة حجاج أصلا كما يقول أصحاب كتاب "مصنف الحجاج".

والحجاج باعتباره حرية وحوارا عقليين لا يمكن الاستغناء عن الأطر المكونة له، الحافة به وخاصة الإستدلال والخطابة.

4-2 غاية الحجاج من منظور بيرلمان:

جعل **بيرلمان** غاية كل حجاج في أن يجعل العقول تذعن لما يُطرح عليها، أو أن يزيد في درجة ذلك الإذعان، فأنجع الحجاج ما وُفّق على الأقل في جعل حدة الإذعان تقوى درجتها لدى السامعين بشكل يبعثهم على العمل المطلوب (إنجازه أو الإمساك عنه) أو هو ما وُفّق على الأقل في جعل السامعين مهيئين لذلك العمل في اللحظة المناسبة؛ فغاية الحجاج إحداث التأثير العلمي المتمخض عن التصورات العقلية المقدمة، إذ تهتم نظرية الحجاج بمعايير انسجام الخطاب مع المخاطبين، ولقد أولت البلاغة العربية هذا الجزء اهتماما كبيرا، وفصّلت ما ينبغي على كل متكلم تجاه سامع من جهة، وما ينبغي على الخطيب أن يتوفر عليه من معارف ذهنية ومن شكل خارجي من جهة أخرى؛ إذ نجد ذلك مفصلا في كتب: الجاحظ وابن طباطبا وابن قتيبة والجرجاني وأبي هلال العسكري.

تناولت التداولية أبحاثا كثيرة، الأمر الذي أدى إلى تعدد تعاريفها من بينها:

- أنّها مجموعة من البحوث المنطقية اللسانية.
- أنّها الدراسة التي تُعنى باستعمال اللغة والمعنى التواصلي، وتهتم بقضية التلاؤم بين التعابير الرمزية والسياقات المرجعية والمقامية.
- أنّها دراسة تهتم باللغة في الخطاب قصد تأكيد طابعه التخاطُبي.
- أنّها الدراسة أو التخصص الذي يندرج ضمن اللسانيات ويهتم أكثر باستعمال اللغة في التواصل.

هذه التعددية في المفاهيم أوقعت **التداولية** في مفترق طرق الأبحاث اللسانية والفلسفية والتواصلية بصفة عامة، هذه المفاهيم هي درس غزير ولا يمتلك محدودية؛ إذ تتداخل التداولية مع اختصاصات أخرى، هذا التداخل أسهم في إغناء أدواتها الإجرائية ؛ بمعنى أنه قد ساهم في حل إشكالات وأطروحات، وتسبب في إعاقة ضبط مفهوم التداولية.

- التداولية لا تنتمي إلى أي مستوى من مستويات الدرس اللغوي صوتيا أو نحويا أو دلاليا لذلك فالأخطاء التداولية لا علاقة لها بالخروج عن القواعد الصوتية والنحوية والدلالية، وهي ليست مستوى من مستويات الدرس اللغوي؛ لأن كل منهما يختص بجانب محدد من جوانب اللغة ولا تقتصر على جانب محدّد من جوانب اللغة، بل من الممكن أن تستوعبها جميعا، ولا تدخل تحت أيّ علم من العلوم التي لها علاقة باللغة، بالرغم من

تداخلها مع: **علم الدلالة، وعلم اللغة الاجتماعي، وعلم اللغة النفسي وتحليل الخطاب:**

- التداولية وعلم الدلالة: بمعنى أن لها علاقة بعلم الدلالة وهي دراسة المعنى.
- مع علم اللغة الاجتماعي: في تبيين أثر العلاقات الاجتماعية بين المشاركين في الحديث وموضوعه ومرتبة كل من المتكلم والسامع وجنسه وأثر السياق غير اللغوي في اختيار السمات اللغوية وتنوعها.
- مع علم اللغة النفسي: الذي يشاركها الاهتمام بقدرات المشاركين التي تؤثر في آدائهم مثل الانتباه والذاكرة والشخصية.
- مع تحليل الخطاب: يشتركان في الاهتمام أساسا بتحليل الحوار ويقتسمان عددا من المفهومات الفلسفية واللغوية كالطريقة التي توزع بها المعلومات في جمل ونصوص والعناصر الإشارية والمبادئ الحوارية.

اتساع التداولية وتداخلها مع بعض العلوم اللغوية أدى بالكثير من الدارسين إلى القول أنّ التداولية تفتقر إلى موضوعات مترابطة ووحدات تحليل خاصة بها، لكن المهم في **التحليل التداولي** هو **الخطاب وفاعله**؛ إذ يُعنى التداولي بالاقتراب من الخطاب كموضوع خارجي أو شيئا يفترض وجود فاعل منتج له؛ الذي يتطلّب علاقة حوارية بين المخاطب أو المرسل إليه، ويكون الاهتمام **بالفاعل** الذي نعرفه فقط من خلال خطابه؛ أي الكيفية التي يُقدّم بها نفسه باعتباره مسؤولا عن مجموعة من العمليات الإجرائية على مدار النص.

وعلى **التحليل التداولي** النصي أن يشمل كل ما يشير إليه النص من موقف الفاعل الداخلي اتجاه قوله، وبهذا فإنّ النص يُقدَّم دائما باعتباره **موسوما** أو **غير موسوم** بطريقة شخصية؛ أي أنّه يتصل بفاعل يتجلى فيه معبّرا عن رأيه أو وجهة نظره مشيرا إلى تجربة أو حدث متعلق به ذاته، وعندئذ يصبح موسوما أو متصلا بوقائع أو معارف موضوعية بعيدة عن القائل، هذان الوضعان (موسوم/ غير موسوم) الأساسيان للخطاب يتجليان نصيا من خلال العوامل التالية:

- مؤشرات الشخص والزمان والمكان.
- كيفيات القول التي تؤكده (اليقين/ الشك...)
- مؤشرات الموقف التي لا تتصل بفعل القول ذاته، وإنّما بموقف القائل مما يقوله، ويُدخل العناصر اللغوية الذاتية والخارجية التي تحدّد أحد الموقفين.

إذن: المقاربة **التداولية** موضوعها الإنسان نفسه وهو يباشر أدواره الاجتماعية، هذه، الأدوار التي تنعكس في مختلف السياقات التي تطبع الخطاب الذي ينتجه، والمقاربة التداولية تُحدّد هذه السياقات، ومن هنا فمجال اشتغالها فيما وراء البنية النصية متجاوزة النص، باعتباره بنية مغلقة لا تحيل إلاّ على ذاتها وتستند في شكلها والتحامها وتماسكها على إمكانياتها وطاقاتها الداخلية: الصوتية والصرفية والتركيبية، إلى **الخطاب** كبنية منفتحة على سياقات خارجية في علاقة تفاعلية مستمرة، وتُقارب النصوص تداوليا بالارتكاز على مستويين:

- **مستوى بنية الخطاب الداخلية**: وهي العلاقات الداخلية انطلاقا من رصد الأفعال الإنجازية المباشرة وغير المباشرة.
- **مستوى بنية الخطاب الخارجية**: وهي التفاعلات النصية، والتي تكون على مستوى تفاعل ذوات الخطاب مع المحيط الخطابي أو القيمة الخارجية في العلاقات التي تتجسد في كل من التشخيص والمقام.

المحاضرة العاشرة:

الحجاج لغة

لكي يتضح مفهوم **الحجاج** Argumentation ينبغي مقارنته بمفهوم البرهنة Démonstration أو الاستدلال المنطقي؛ فالخطاب الطبيعي ليس خطابا برهانيا بالمعنى الدقيق للكلمة، فهو لا يقدم براهين وأدلة منطقية، ولا يقوم على مبادئ الاستنتاج المنطقي، ولفظة "**الحجاج**" لا تعني البرهنة على صدق إثبات ما، أو إظهار الطابع الصحيح لاستدلال ما من وجهة نظر منطقية.

جاء في **لسان العرب**: "**الحجة**: البرهان، وقيل الحجة ما دوفع به عن الخصم، الحجاج مصدر من حاجج وحاجّ أي قارع بالحجة وجادل بها، ونقول: حَاجَجْتُه، أُحَاجُّه، حِجَاجًا ومَحَاجَّة حتى حَجَجْتُه أي غلبته بالحجج التي أدليت بها، وحَاجَّه مَحَاجَّة وحِجَاجًا، نازعه الحُجَّة، والحُجَّة البرهان، وهي الوجه الذي يكون به الظفر عند الخصومة، ويقال أيضا رجل مِحْجَاجٌ أي جَدِلٌ. والتَّحَاجُ بمعنى التَّخَاصُمُ، وحَاجَّه أي نازعه الحُجَّة، وقال **الأزهري**: **الحجة** الوجه الذي يكون به الظفر عند الخصومة، وهو رجل محاجج أي جدل، التحاج: التخاصم، وجمع حجة يحج وحجاج وحاجة محاجة وحجاجا نازعه الحجة، وحجه محجة وفي الحديث (فحج آدم موسى) أي غلبه بالحجة، والحجة الدليل والبرهان، يقال حاججته فهو محاج وحجج فقيل بمعنى فاعل، ومنه حديث معاوية (فجعلت أحج خصمي) أي أغلبه بالحجة) وقال **الشريف الجرجاني**: الحجة ما دل به على صحة الدعوى، وقيل الحجة الدليل، وعلى هذا يكون الحجاج متضمن معنى النزاع والخصام بواسطة الأدلة والبراهين، والحجاج يكون مرادفا للجدل.

وفي اللغة الفرنسية لفظة **argument** تشير إلى عدة معاني متقاربة أبرزها حسب قاموس le Robert القيام باستعمال الحجج و هو مجموعة من الحجج التي تستهدف تحقيق نتيجة واحدة، وهو كذلك فن استعمال الحجج، الافتراض بها في مناقشة معينة.

أما في الإنجليزية فيشير لفظ argue إلى وجود اختلاف بين طرفين ومحاولة كل منهما إقناع الآخر بوجهة نظره،

بتقديم الأسباب والعلل raisons التي تكون حجة argument مع أو ضد فكرة رأي أو سلوك ما.

فمن خلال المفهوم اللغوي نجد لفظة الحجاج تقترب من معنى: التخاصم، التنازع، الجدل، الغلبة.

المحاضرة الحادية عشر:

السلم الحجاجي Echelle argumentative

السلم الحجاجي: علاقة ترتيبية للحجج وهو يقوم على ترتيب الحجج عموديا من الحجة الضعيفة إلى الحجة القوية في فئة حجاجية واحدة، كما يكون كل قول في السلم دليلا على مدلول معين، كان ما يعلوه مرتبة دليلا أقوى منه، ويمكن أن نرمز لها كالتالي:

ن

ب

ج

د

ن = النتيجة

"ب"،"ج"،"د" = حجج وأدلة تخدم النتيجة "ن"؛ فعندما تقوم بين الحجج المنتمية إلى فئة حجاجية ما علاقة

ترتيبية معينة، فإنّ هذه الحجج تنتمي إلى نفس السلم الحجاجي؛ لأنّه فئة حجاجية موجهة، ويتسم بالسمتين الآتيتين

- كل قول يرد في درجة ما من السلم، يكون القول الذي يعلوه دليلا أقوى منه بالنسبة إلى **"ن"**.
- إذا كان القول **"ب"** يؤدي إلى النتيجة **"ن"**، فهذا يستلزم أن**"ج"** أو**"د"** الذي يعلوه درجة يؤدي إليها، والعكس غير صحيح.

تطرح نظرية **السلالم الحجاجية** تصوراً لعمل المحاججة من حيث هو تلازم بين قول الحجة ونتيجتها، لكن قول الحجة والنتيجة في تلازمها تعكس تعدداً للحجة في مقابل النتيجة الواحدة على أن هناك تفاوتا من حيث القوة فيما يخص بناء هذه الحجج.

إنّ مفهوم **السلم الحجاجي** في الخطاب من حيث تركيزه على **مبدأ التدرج** في توجيه الحجج يُبيّن أنّ المحاجة اللغوية لا ترتبط بالمحتوى وإحالة هذا المحتوى على مرجع محدّد، بل هي رهينة القوة والضعف الذي ينفي عنها الخضوع لمنطق الصدق والكذب، ومما تجدر الإشارة إليه أنّ المتكلمين يختلفون في بناء منظومة السلالم إذ أنها متسمة بالخصوصية والذاتية، فالبعض يلخص موقف خصومه، والبعض الآخر يدمجه في برهانه ويتبناه مؤقتاً.

تنطلق نظرية **السلالم الحجاجية** من إقرار التلازم في عمل المحاجة بين القول الحجة **ق** والنتيجة **ن**، ومعنى التلازم هنا هو أن الحجة لا تكون حجة بالنسبة إلى

المتكلم، إلا بإضافتها إلى النتيجة مع الإشارة إلى أن النتيجة قد يصرح بها وقد تبقى ضمنية؛ فنظرية السلالم الحجاجية التي تدعم هذه النتيجة قد تكون إذن متفاوتة في درجة قوتها، إذ تشكل سلما ينطلق من أضعف حجة حتى يصل إلى أقواها، ولذلك سميت بالسلالم الحجاجية، أما بالنسبة للنتيجة فقد تكون ضمنية وقد تكون صريحة.

وقد أعطى **شكري المبخوت** في كتابه : مثالا حول النتيجة الضمنية في قوله:

"أ :ماذا تريد أن تفعل اليوم؟

ب :ألا ترى أن الطقس جميل؟

فالاستفهام في قول **ب** يمثل حجة لفائدة نتيجة ضمنية هي الخروج للنزهة مثلا، وإن لم يقع التصريح بهذه النتيجة، ولكن على الرغم من أن هذه النتيجة ضمنية لم يقع التصريح بها، إلا أنّ **شكري المبخوت** في هذا المثال قد أعطى مفتاحا، يمكن لنا به أن نتنبأ بهذه النتيجة وهي قوله : ألا ترى أنّ الطقس جميل، لأنّ النزهة تكون في الطقس الجميل.

وللتمكن أكثر من استيعاب المفاهيم الأساسية للسلم الحجاجي، يذكر لنا **شكري المبخوت** المثال الآتي:

1- **زيد** ذكي (= **ن**) فقد نجح في البكالوريا بامتياز (=ق) وتحصل على جائزة رئيس الجمهورية (ق-)، ونلاحظ من خلال هذا المثال أنّ النتيجة (ن) دعمتها حجتان (ق) و(ق-)، وهما قولين يدعمان نتيجة واحدة هي ذكاء زيد؛ وبالتالي فإنّهما ينتميان إلى قسم حجاجي واحد

يُحدّد القول (ن)؛ فالقسم الحجاجي إذن هو أن يُقدّم المتكلّم قولين (ق) و(ق-) معتبرا إياهما حجتان لفائدة النتيجة، مع اعتبار إحدى هاتين الحجتين أقوى من الأخرى بالنسبة إلى النتيجة (ن) كأن نقول:

2- **زيد** ذكي فقد نجح في البكالوريا بامتياز، بل تحصل على جائزة رئيس الجمهورية. هناك فرق بين 1 و 2 ففي المثال الأول قدمت الحجتان(ق) و(ق-) لفائدة **ن** لكن في المثال 2 هناك تفاوت من حيث قوة هذه الحجج حيث إنّ (ق-) أقوى من (ق)، والقبول بالقول (ق) يستلزم القبول بـ(ق-)، والعكس غير صحيح.

ما يمكن قوله: أنّ **السلم الحجاجي** يتكون من حجتين (ق) و(ق-) تدعمان الحجة (ن)، وأنّ هاتين الحجتين يجب أن تنتميا إلى قسم حجاجي واحد، أي يجب أن تدعما نتيجة واحدة، وأن تكون هذه الحجج متفاوتة حيث أنّ (ق-) أقوى من (ق) إذا كان كل قسم حجاجي يتضمن(ق) متضمنا أيضا (ق-) وإذا كان (ق-) يفوق في كل مرة (ق). وإذا لم يتوفر هذا الشرط يكفي أنّ (ق-) يُؤدي إلى نتيجة (ن-) أقوى من (ن).

المحاضرة الثانية عشر:

العوامل الحجاجية والروابط الحجاجية

تُعتبر العوامل والروابط الحجاجية من أهم مرتكزات النظرية اللسانية، وعلى أساسها قامت **الحجاجيات اللسانية**، ولقد اهتم **ديكرو**Oswald Ducrot في كتابه Les échelles argumentatives بظاهرة العوامل الحجاجية؛ لما تُحدثه من انسجام في الخطاب، وقيادة للمستمع إلى الاتجاه الذي يريده المتكلم والإخضاع له،و تتمركز هذه الروابط أساسا في أبنية اللغة، وهي على أشكال؛ فإذا كانت الوجهة الحجاجية محدّدة بالبنية اللغوية فإنّها تبرز في مكونات متنوعة ومستويات مختلفة من هذه البنية:

- فبعض هذه المكونات يتعلق **بمجموع الجملة**، أي هو **عامل حجاجي** فيقيدها بعد أن يتم الإسناد فيها ومن هذا النوع نجد: النفي والاستثناء المفرغ والشرط والجزاء.
- ونجد مكونات أخرى ذات خصائص معجمية محددة، تؤثر في التعليق النحوي وتتوزع في مواضع متنوعة من الجملة، ومن هذه الوحدات المعجمية **حروف** الاستئناف بمختلف معانيها: **بعض، كل، جميع** وما اتّصل بوظائف نحوية مخصوصة، **كحروف التعليل** أو ما تمحض لوظيفة من الوظائف: **قط** و**أبدا**، فكل هذه المكونات اللغوية لها دور فعال في تحقيق الوظيفة الحجاجية وهي في الحقيقة على نوعين، ويميز ديكرو بينهما تمييزا دقيقا:

- أما النوع الأول فهو ما يربط بين الأقوال من عناصر نحوية مثل: أدوات الاستثناء **الواو، الفاء، لكن ،إذ** ويسميه **روابط حجاجية**.

- وأما النوع الثاني فهو ما يكون داخل القول الواحد من عناصر، تدخل على الإسناد مثل **الحصر والنفي**، أو مكونات معجمية تحيل في الغالب إحالة غير مباشرة مثل: **منذ الظرفية** و"**تقريبا** و **على الأقل** ويسميه **عوامل حجاجية**.

فالروابط الحجاجية إذن هي ما تختص **بالربط بين عناصر الكلام** كقولنا: نجح علي وعمر لكن مصطفى لم ينجح، أما **العوامل الحجاجية** فهي **تختص بالجملة** كلّها مثل **إدخال أسلوب الحصر والنفي** عليهما كقولنا: ما نجح من الطلبة أحد إلا عمر.

أولا: العوامل الحجاجية les opérateurs تقوم بحصر وتقييد الإمكانيات الحجاجية التي تكون لقول ما، وتتجسد هذه العوامل فيما تمثله الأقوال ذاتها من أساليب: كأسلوب **النفي والقصر** الذي يعبر عنهما بمكونات معينة مثل: **إلاّ، لن** أو مكونات معجمية تتميز في غالب الأحيان بإحالة غير مباشرة مثل: **منذ، تقريب**، وهي تعمل وفق مبدأ الاقتضاء.

العامل "إنّما" من أدوات القصر، وهي تعتبر **عاملا حجاجيا** وذلك بعملها المتمثل في حصر الإمكانات الحجاجية التي تكون لقول ما.

ثانيا: الروابط الحجاجية les connecteurs : هي أحد المؤشرات الحجاجية التي تسند معنى **من** المعاني إلى المقولات التي يتلفظ بها المتكلم، وبها توجه دفة الحجاج بداية ونهاية، وتحتوي اللغة العربية على عدة روابط

حجاجية شأنها في ذلك شأن اللغات الأخرى، ونذكر منها ما يلي: بل، لكن، إذن، لاسيما، لأن، إذا، الواو، اللام، كي.

يميز محللو الخطاب الحجاجي بين نوعين من الأدوات اللسانية التي تحقق الوظيفة الحجاجية و**الترابط** داخل النص الحجاجي:

3- النوع الأول فتمثله عناصر **نحوية** في طبيعتها مثل: **الواو** و**الفاء** و**لكن** و**إذن.**

4- والنوع الثاني فتمثله جملة من **الأساليب** المتضمنة داخل الملفوظ الحجاجي **كالنفي والحصر**، ويلحق بها عوامل حجاجية ذات وظيفة محددة دلالياً مثل: **تقريباً** و**على الأقل** و**منذ، قصا** و**أبدا** وغيرها.

ميّز **أبو بكر العزاوي** في كتابه: **اللغة والحجاج** بين أنماط عديدة من الروابط:

- **الروابط المدرجة للحجج** مثل: **لأنّ، اللاّم، لهذا**. ويُعتبر الرابط "**لأنَّ**" من أهم أدوات التعليل ويستعمل لتبرير الفعل.
- **الروابط المدرجة للنتائج** مثل: **إذن، لهذا**.
- **روابط التعارض الحجاجي** مثل: **بل، لكن**، تعملان تعارضا حجاجيا بين ما يتقدمها وما يتلوها، وهي تربط بين حجتين، وتكون الحجة الثانية أقوى من الحجة الأولى ومعارضة لها، وتكون النتيجة المضادة هي النتيجة التي يؤول إليها الكلام. **والتعارض الحجاجي** هو مبدأ حجاجي ينص على أنّه: إذا كان لدينا **حجة** والتي نرمز لها برمز"**ح**" تصلح لتعزيز **النتيجة** والتي نرمز لها بالرمز "**ن**" فمن الضروري أن توجد **حجة ثانية** نرمز لها بـ

"**حَ**" لتعزيز **النتيجة المعارضة** والتي نرمز لها بـ "**لا- ن**" بحيث الحجة الثانية "**حَ**" ليست بالضرورة **لا "ح"**؛ وذلك بين ما يُقدم الرابط وما يتبعه، فالقسم الأول "**أ**" يتضمن حجة تخدم نتيجة "**ن**" والقسم الثاني "**ب**" يخدم نتيجة مضادة "**لا – ن**" وتكون الحجة الثانية أقوى من الأولى، وبهذا توجه القول بمجمله نحو نتيجة "**لا – ن**" حيث "**أ**" و"**ب**" حجج.

"**بل**" بصفتها رابطا حجاجيا تعمل عمل "**لكن**" وهي من روابط التعارض الحجاجي، أي أنّها للإضراب وقد تكون غير ذلك فأحيانا تعمل عمل "**حتى**" بمعنى عمل **التساوق الحجاجي**، أي تربط بين حجج تنتمي إلى فئة حجاجية واحدة.

روابط التساوق الحجاجي مثل: **حتى**؛ ويتمثل دورها في الربط بين الحجج التي تنتمي إلى فئة حجاجية واحدة، أي أنّها تخدم نتيجة واحدة، ثم إنّ الحجة التي ترد بعد الرابط الحجاجي **حتى** هي الأقوى.

المحاضرة الثالثة عشر:

الضامن والسند Garant et Support

الضامن والسند من المبادئ الحجاجية؛ لأنّ وجود الروابط والعوامل الحجاجية لا يكفي **لضمان** سلامة العملية الحجاجية، ولا يكفي أيضا لقيام العلاقة الحجاجية، بل لابد من **ضامن** يضمن الربط بين الحجة والنتيجة، هذا الضامن هو من يعرف بالمبادئ الحجاجية Les topoi وهي تقابل مسلمات الاستنتاج المنطقي في المنطق الصوري أو الرياضي، وهذه المبادئ هي قواعد عامة تجعل حجاجا خاصا ما ممكنا، ولها خصائص عديدة، نذكر منها ما يلي:

- إنّها مجموعة من المعتقدات والأفكار المشتركة بين الأفراد داخل مجموعة بشرية معينة.
- ميزتها العمومية: فهي تصلح لعدد كبير من السياقات المختلة والمتنوعة.
- ميزتها التدرجية: لأنّها تُقيم علاقة بين محمولين تدريجيين أو بين سلمين حجاجيين (العمل- النجاح) مثلا.

- ميزتها النسبية: فإلى جانب السياقات التي يتم فيها تشغيل مبدأ حجاجي ما، هناك إمكان إبطاله ورفض تطبيقه باعتباره غير وارد وغير ملائم للسياق المقصود، أو يتم إبطاله باعتماد مبدأ حجاجي آخر مناقض له؛ فالعمل يؤدي إلى النجاح ولكنه قد يؤدي إلى الفشل في سياق آخر إذا زاد عن الحد المطلوب، وإذا نُظر إليه على أنّه تعب وإرهاق وإهدار للطاقة. وإذا نظرنا في المثالين التاليين: - أنا متعب، إذن أنا بحاجة إلى الراحة.

- سينجح زيد لأنه مجتهد.

فسنجد أنّ **المبدأ الحجاجي** الموظف في الجملة الأولى هو: بقدر تعب الإنسان، تكون حاجته إلى الراحة، ويمكن أن يصاغ هذا المبدأ صياغة تعبيرية أخرى:

- كلما كان الإنسان متعبا، كان بحاجة إلى الراحة.
- يكون الإنسان بحاجة على الراحة بمقدار ما يكون متعبا.

ونشير إلى أنّ اللغوي السويسري **ألان براندوري** صاغ هذه المبادئ صياغة استلزامية على الشكل التالي: "إذا أ، فإنّ ب" ، لكن **ديكرو** انتقد هذه الصياغة، واقترح صياغة أخرى ذات طابع تجريدي، وذلك باعتماد قيمتي "زائد"(+) و"ناقص (–)، بحيث عبّر عنها بهذا الشكل: Il fait beau, la promenade est agreable

ونترجمها على النحو التالي: بقدر ما يكون الجو جميلا، تكون النزهة محبذة.

ويشتمل المثال الآخر على **مبدأ حجاجي** من قبيل: الاجتهاد يؤدي إلى النجاح أو تكون فرص نجاح الإنسان بقدر عمله واجتهاده.

إذن: **فالمبادئ الحجاجية** هي مجموعة من المسلمات والأفكار والمعتقدات المشتركة بين أفراد مجموعة لغوية وبشرية معينة، والكل يسلم بصدقها وصحتها، فالكل يعتقد أنّ العمل يؤدي إلى النجاح، وأنّ التعب يستدعي الراحة، وأنّ الصدق والكرم والشجاعة من القيم النبيلة والمحببة لدى الجميع، والتي تجعل المتّصف بها في أعلى المراتب الاجتماعية، والكل يقبل أيضا أنّ انخفاض ميزان الحرارة يجعل سقوط المطر محتملا؛ فبعض هذه **المبادئ** يرتبط بمجال القيم والأخلاق، وبعضها الآخر يرتبط بالطبيعة ومعرفة العالم، وإذا كانت **المبادئ الحجاجية** ترتبط بالإيديولوجيات الجماعية، فإنّه من الممكن أن ينطلق استدلالان من نفس المقدمات، وأن يعتمدا نفس الروابط والعوامل، ومع ذلك يصلان إلى نتائج مختلفة، بل متضادة، ولن يُفسّر هذا إلاّ باعتماد مبادئ حجاجية تنتمي إلى إيديولوجيات متعارضة. لكن إلى جانب هذه **المبادئ المحلية** (locaux topoi) المرتبطة بإيديولوجيات الأفراد داخل المجموعة البشرية الواحدة، هناك **مبادئ أخرى أعم**، وهي مشتركة بين جميع أفراد المجموعة اللغوية، ومؤشر لها داخل اللغة.

إذن: يتطلّب الخطاب الحجاجي البرهاني أسلوبا منطقيا، للتأثير في مواقف وسلوكيات المخاطب أو الجمهور، وهذا الأسلوب يجعله يتقبّل ملفوظا معينا أو نتيجة معينة

بالارتكاز على ملفوظ أو ملفوظات معينة (معطاة، سبب، برهان) والشكل النموذجي القاعدي للبرهنة أو الحجاج يتمثّل في الربط بين المعطيات والنتيجة، كما أنّ هذا الربط يمكن أن يكون مؤسّسا صراحة أو ضمنا بواسطة ضامن أو سند، وتكون المعطاة هي الظاهرة والسند هو المضمر في غالب الأحيان، أما العناصر الأخرى المكونة للمقطع الحجاجي فهي تتأرجح بين الظهور والإضمار.

المحاضرة الرابعة عشرة:

العلاقات الحجاجية:

تهتم **العلاقات الحجاجية** ببحث العلاقة القائمة بين المقدمات والنتائج الواردة في المحتوى الكلامي، ويرى **ديكرو** أنّ الحجاج عبارة عن علاقة دلالية تربط بين الأقوال، بحيث يُقدّم المتكلّم قولا يُعتبر حجة يُحمل به المتلقي على قبول قول آخر يُعتبر نتيجة صريحة أو ضمنية، وهذه العلاقة بين الحجج والنتائج تُسمى العلاقة الحجاجية؛ وهي علاقة خطابية لا يحكمها الاستلزام المنطقي؛ بل تُسيّرها وتُؤطرها الموضع الحجاجية، لذلك وقبل الخوض في العلاقات الحجاجية ينبغي معرفة الموضع الحجاجي.

الموضع أو المواضع:

إنّ الموضع شرط أساسي في الحجاج، إذ إنّ **بيرلمان** اهتم به، وقد أولاه **ديكرو** أيضا اهتمامه، فلا تخلو أية عملية حجاجية منه نظرا لما يثيره من انسجام واتفاق بين طرفي الحوار، ولذلك يمثل **الموضع** مبدأ حجاجياً عاما من المبادئ التي يستعملها المتخاطبون ضمنيا للحمل على قبول نتيجة ما، فالموضع فكرة مشتركة مقبولة لدى جمهور واسع، وعليها يرتكز الاستدلال في اللغة، ومن تحديد **ديكرو** لمفهوم المواضع يمكن أن نستنتج ما يلي:

- أنّ **العلاقة الحجاجية** تتطلب وجود **موضع** بين الحجة والنتيجة.

- أنّ **للمواضع** أشكالا تتحدد بـ **أكثر** و**أقل** ضمن منطقة قوة محددة.

- أنّ أشكال المواضع من خلال التأليف بين **أكثر** ورمزه(+) وأقل ورمزه (-)

هي أربعة: (+،+) (-،-) (+،-) (-،+).

إنّ المواضع والعوامل الحجاجية **كالحصر** لعبا دورا هاما في العملية الحجاجية، فالعامل الحجاجي الذي هو الحصر قام بالربط بين الحجة والنتيجة، أما **الموضع** الذي هو الفكرة المشتركة بين كل من الكاتب والقارئ فيمثل المسار الذي يتبعه القارئ للوصول إلى نتيجة ما.

يشمل مفهوم العلاقة الحجاجية عددا كبيرا من العلاقات الدلالية مثل العلية والسببية والشرط والاستنتاج، على أنّ الرباط بين هذه العلاقات قيامها على طرفين: حجة أو دليل يخدم نتيجة ما ويقتضيها؛ فالعلاقة الحجاجية هي علاقات منطقية تحكم الخطاب لتجعله مترابط الحجج والغايات، حيث تتنوع العلاقات الحجاجية في الخطاب بحسب تنوع غاياته وكذا الروابط الحجاجية التي أسهمت في إنتاجه؛ لذلك فإنّ تحديد نوع العلاقة الحجاجية يسمح لنا بمعرفة مقصدية الكاتب وغاياته، كما أنّ للرابط الحجاجي دور بالغ الأهمية في تحديد نوع هذه العلاقات.

السرد بناء يقوم على الترابط والانسجام، مما يسمح بالبحث في العلاقات الحجاجية التي يقصد إليها السارد، ويجعل المتلقي يقتنع بها.

العلاقة السببية:

جاء في **لسان العرب:** السبب كل شيء يتوصل به إلى غيره، والجمع أسباب. وكلّ شيء يُتَوصل به إلى الشيء

فهو سبب، وجعلت فلانا لي سببا إلى فلان في حاجتي وودجا، أي وصلة ووديعة. والسبب الحبل و كل ما يتوصل به إلى غيره، وورد في **معجم العين**: السّببُ: سبب الأمر الذي يوصل به، وكلّ فصل يوصل بشيء فهو سببُهُ، والسبب الطريق؛ لأنّك تصل به إلى ما تُريد. فالسبب في اللغة هو ما يتوصل به إلى الشيء، أي ما كان رابطا بين شيئين.

تُعد العلاقة السببية من أبرز العلاقات الحجاجية وأقدرها على التأثير في المتلقي، وهي نوع خاص من العلاقة التتابعية، وفيها يحرص المتكلّم على ربط الأفكار والوصل بين أجزاء الكلام، دون الاكتفاء بتلاحق عادي بينها وتتابع طبيعي يجعل الأحداث والأفعال متسلسلة أو متجاوبة، بل يعمد إلى مستوى أعمق من العلاقة فيجعل:

- بعض الأحداث أسبابا لأحداث أخرى.
- فعلا ما بأنّه نتيجة متوقعة لفعل سابق.
- موقفا معينا سببا مباشرا لموقف لاحق.

إذ يعتمد هذا النوع من الحجج على كفاءة المتكلم ومقدرته الحجاجية.

تعتبر **العلاقة السببية** في الحجاج علاقة شبه منطقية تسعى إلى الربط بين الأحداث والقضايا برابط سببي يصل بينها؛ أي أنّها تجعل بعض الأحداث أسبابا لأحداث أخرى. وتحتاج هذه العلاقة إلى **الحجة السببية** في تحققها، حتى تتمظهر هذه الحجة في كل الخطابات التي تتجه غاياتها إلى التأثير والإقناع، وتتزايد كلما بُني الخطاب على البرهنة العقلية الصارمة.

وقد مثّل **بيرلمان** العلاقة السببية بوجوه الاتصال التتابعي بوصفها تضمن مظاهر الاتصال السببي: كالربط بين بعض الأحداث المتتابعة بواسطة علاقات سببية، أو استخلاص نتيجة ما بسبب حصول حدث أدى إليها، أو التكهن بما سيقع لو أنّ الحدث المُسبب قد حصل.

تُوظّف الحجة السببية في الخطاب لتجعله أقدر على الإقناع، ويسعى المحاجج من ورائها إلى جعل الأحداث سببا لأحداث أخرى؛ أي أنّ الحجج تكون أسبابا للنتائج، ويرى بيرلمان أننا نستطيع أن نبرز تارة السبب وتارة النتيجة؛ وذلك حسب تصورنا للتتابع السببي: إما في شكل علاقة سبب بنتيجة، أو وسيلة بغاية، فإذا أردنا التقليل من شأن عمل ما يكفي أن نُبرزه كنتيجة، أما إذا أردنا تضخيم أهميته وجب تقديمه كغاية.

لقد شاع هذا النوع من العلاقات في فنون القول عند العرب من شعر ونثر، واعتمدوه لتبرير الأحداث وتدعيم المواقف، كما يظهر هذا النوع في جميع الخطابات الحجاجية، على رأسها الخطاب القرآني.

علاقة التتابع:

جاء في **لسان العرب**: تبع الشيء وتباعا في الأفعال وتبعتُ الشيء تُبوعا: سرتُ في إثره، وتابع بين الأمور متابعة وتباعا: واتر ووالى، وتابعته على كذا متابعة وتباعا، والتباع: الولاء، ويقال تابع فلان بين الصلاة والقراءة إذا والى بينهما ففعل هذا على إثر هذا بلا مهلة بينهما، وجاء في معجم العين: التتابع لغة من الفعل الثلاثي تبع، والتابع هو التالي، ومنه جاء التتبع والمتابعة والإتباع:

يتبعه يتلوه، تبعه تبعا، والتتبع: فعلك شيئا بعد شيء، والتتابع ما بين الأشياء إذا فعل هذا على إثر هذا، لا مهلة بينهما، كتتابع الأمطار والأمور واحدا خلف آخر؛ فمعنى التتابع في اللغة يدل على توالي الأحداث والوقائع وتواترها.

و**التتابع** في الحجاج يكون عن طريق:

- تتابع الأحداث والوقائع أو تتابع القضايا والأفكار.
- الربط السببي والذي يُسميه **بيرلمان الحجة التداولية:** وهي الحجة التي يحصل بها تقويم عمل ما باعتبار نتائجه الإيجابية أو السلبية.

وللترتيب الزمني دور مهم في الاحتجاج بتتابع الأحداث؛ فيكون تثمين الحجة وتوجيه المتلقي للعمل بها بواسطة ذكر نتائجها.

إنّ تتابع الأحداث في الخطاب السردي يُؤكّد وحدتها؛ فالسارد يقوم بذكر الحدث وتوابعه، وهذا ما يمكّنه من الاحتجاج لفكرة من خلال التتابع المتتالي في أحداث القصة؛ أي أنّ هذا التتابع السردي هو في الواقع عملية استدلالية، لذلك تُعتبر علاقة التتابع انطلاقة حجاجية هامة؛ إذ يمكن أن نحتج بتقرير متتابع مستمر في الأحداث.

علاقة الاقتضاء:

جاء في كثير من **المعاجم اللغوية** مفهوم **الاقتضاء** متعلقا بالجذر الثلاثي **(ق،ض،ي)**، ومنه قضى يقضي قضاء وقضية، أي حَكَمَ وقضى عليه عهدا معناه الوصية، وجاء في المعجم الوسيط المصدر اقتضى يقتضي اقتضاءً، فهو

مُقتضٍ، واقتضى الدين طلبه، واقتضى أمراً: استلزمه. فالاقتضاء في اللغة بمعنى الطلب واللزوم والاستلزام.

الاقتضاء معناه استلزام القول لمعنى تابع للمعنى، من غير توسط دليل، ومع توقف فائدة القول عليه؛ لأنّ الأصل في الكلام أن يكون مبنيا لمعناه ومقصده بما يتضمنه من ألفاظ وعبارات، ولما يسعى المتكلّم من وراء أي عملية تلفظية إلى إقناع متلقيه بكلام مفهوم في ظاهره وباطنه؛ فظاهره يُمثّل المعنى الحرفي للخطاب، وباطنه هو الشروط الموضوعية الحاصلة في المقام خارج الملفوظ، فهذا يُسمى **اقتضاء**؛ فالاقتضاء في أساسه طلب تقدير، أو إضافة معاني ضمنية لتحقيق مقصدية الكلام؛ ومن ذلك قوله تعالى: "إنّما الصدقات للفقراء والمساكين والعاملين عليها والمؤلفة قلوبهم وفي الرقاب والغارمين وفي سبيل الله وابن السبيل" فالاقتضاء هنا يستوجب طلبا بصيغة "افعل"؛ أي أعطوا الزكاة لمستحقيها المذكورين في الآية.

لقد عرف الاقتضاء اهتماما من طرف الفلاسفة واللغويين والأصوليين خاصة؛ لما اعتمدوا عليه في فهم مقاصد الخطاب الشرعي، وكذا استنباط الأحكام الفقهية، واعتبروه زيادة على المنصوص عليه، يشترط تقديمه ليصير المنظوم مفيدا أو موجبا للحكم، وبدونه لا يمكن إعمال المنظوم؛ فالمنصوص يبقى غامضا ما لم يعتمد على هذه الإضافة لكي يُحقّق غايته. ومنه جاء مراعاة مقتضى الحال.

يتكون الاقتضاء من العناصر التالية:

1- **المقتضِي**: وهو الكلام المنطوق به في الخطاب، وهو المنظوم الذي نطق به النص، والذي اقتضى زيادة المعنى، أو تقدير المقدر، ليُصان هذا المنظوم عن اللغو وعدم الإعمال؛ وهو المرتكّز الذي ينطلق منه المتلقي لتقدير وتأويل غير المصرّح به.

2- **المُقتضَى**: وهو الكلام المقدّر الذي يُضاف على المُصرّح، كي تتم وظيفة الخطاب ككل؛ أي هو الزيادة التي تمت إضافتها إلى صدر الكلام ليصبح بها، ويصدق البناء على قيامها فيه، فأصبح النص مفيدا لمعناه، وبدون المقتضَى لا تتحقق الغاية الأساسية للخطاب.

3- **فعل الاقتضاء**: بارتباط المُقتضي والمُقتضَى يتحقق فعل الاقتضاء.

يكتسي **الاقتضاء** أهمية بالغة في الدرس الحجاجي؛ لأنّه عامل من عوامل تحقيق التواصل أثناء العملية التخاطبية؛ ويسعى الحجاج إلى تحليل الاقتضاء والوقوف على أهم مكوناته وعناصره المساهمة في بلوغ الفاعلية الإقناعية.

علاقة الاستنتاج:

يُعدّ الاستنتاج من أهم العمليات العقلية التي يعتمدها المتخاطبون من أجل استخلاص النتائج من المقدمات، أو استنتاج الضمني والمسكوت عنه في الخطاب، وعملية الاستنتاج يقوم بها المتلقي.

الاستنتاج في اللغة يعني الاستنباط وغاية الشيء ونهايته؛ فقد جاء في المعجم الوسيط نتج الناقة نتجاً ونتاجاً: أولدها، فهو ناتج والناقة منتوجة والولد نتاجٌ ونتيجة. ونتج الشيء: تولاه حتى أتى نتاجه. واستنتج الشيء حاول نَتاجه

واستنبطه، ويُقال استنتج الحكم من أدلتّه. ولقد جاء في مقاييس اللغة نتج هي النتاج، ونُتجت الناقة ونتجها أهلها، وفرس نتوجٌ استبان نتاجه.

والاستنتاج في الحجاج معناه تفسير الظواهر والأحداث تفسيرا منطقيا، بهدف الفهم والتأويل، ولبلوغ هذه الغاية لا بدّ من وجود علاقة استنتاجية بين وحدات الخطاب، ولا يمكن لهذه العلاقة إلاّ أن تكون منطقية؛ فالاستنتاج هو منهج الانتقال من المقدمات إلى النتائج في القضايا ذات اللزوم الطبيعي أو المنطقي، وقد اصطلح عليه **ابن سينا** القياس الجدلي.

تتحقق العلاقة الاستنتاجية بين القضايا التي تُمثّل المقدمات والنتائج معا؛ أي أنّ الخطاب القائم على اللغة الطبيعية هو عبارة عن تركيب ينبني على عدد من العلاقات التي تربط مباشرة أو بشكل غير مباشر بين وحداته، ومن ثمّ فالعلاقة الاستنتاجية ذات طبيعة منطقية؛ فالطابع الاستنباطي اللغة الطبيعية يجعلها تتضمن مقامات حجاجية بذاتها، فلغة التخاطب الطبيعي ليست صريحة، ذلك أنّه توجد قضايا لا يقع التعبير عنها تعبيرا مباشرا، ولكن يمكن استنتاجها من قضايا أخرى قد عبّر عنها تعبيرا سليما؛ مما يعني أنّ للخطاب منطقه الخاص وبنيته الاستدلالية، وإدراك ذلك مرهون بالوقوف على العلاقة الاستنتاجية؛ وهي المسؤولة عن استنتاج القضايا من بعضها البعض، أو استنتاج النتائج من المقدمات في الخطاب؛ فللاستنتاج دور في الوصول إلى المعاني الضمنية التي يحتويها الخطاب، كما أنّ رصد

الأحكام يتوقف على مدى إدراك العلاقة الاستنتاجية التي تحكم منطق الخطاب.

إنّ للعلاقة الاستنتاجية حضورا قويا في الخطاب القرآني؛ لأنّ العلاقات بين آياته وسوره هي علاقات برهانية تسعى دائما لإقرار نتيجة صريحة كانت أو ضمنية، هدفها الأساس الدعوة إلى إمعان العقل والتأمل في الكون من أجل استنتاج حقيقة الإيمان وإدراكها.

علاقة عدم الاتفاق أو التناقض

إنّ علاقة عدم الاتفاق أو التناقض هي علاقة ذات خلفية منطقية واضحة؛ إذ ندفع أمرا ما بإثبات تناقضه مع نتيجة الخطاب، ولقد ورد في **لسان العرب النقض**: إفساد ما أبرمت من عقد أو بناء، وجاء في **معجم العين النقض**: بمعنى إفساد ما أبرمت من حبل أو بناء، **فالتناقض** في اللغة هو الإفساد، يُعدّ التناقض في اللغة من المسلمات التي تُميّز طابعها الاستعمالي التداولي، ويرتكز ذلك على منتج الخطاب بالدرجة الأولى؛ إذ تُشكّل اللغة عالمها الخاص وسلطتها المستقلة وفاعليتها الحجاجية التي ترتد على المتكلّم بها؛ إذ كثيرا ما يُدحض المرء نفسه من خلال كلامه، ويُوظّف ملفوظات للاستعانة بها في خطابه؛ بغرض تقويته ودعمه وشحنه، فإذا بها مداخل للسامع أو الخصم الخطابي يتوسل بها لرد كلامه ودحض أطروحاته وتكذيب قضاياه، وصرفه عن بلوغ أغراضه وتحقيق مصالحه وأهدافه.

أما **التناقض في الحجاج** فهو دحض قضية ونفيها لعدم توافقها مع قضية أخرى، حيث تكون هذه العلاقة حينما

ينعدم التوافق بين الحجة والنتيجة، وقد تمتزج علاقة التناقض بالعلاقة السببية والاستنتاجية.

من الروابط الحجاجية التي تُوضّح علاقة التناقض: **لكن، غير أنّ، بيد أنّ، إلاّ أنّ، حتى، بل؛** مثلا: **لكن** متى توسطت بين دليلين، باعتبارها رابطا حجاجيا، جعلت الدليل الوارد بعدها أقوى من الدليل الذي سبقها، فتكون للاحق الغلبة المطلقة، بحيث يتمكّن من توجيه القول بمجمله فتكون النتيجة التي يقصد إليها الدليل الثاني ويخدمها هي نتيجة القول برمته.

قائمة المصادر والمراجع:

- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت.
- باديس فوغالي. التجربة القصصية النسائية في الجزائر. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين. ط1. 2002.

- تاج العروس. تحقيق عبد الحليم الطحاوي، مطبعة حكومة الكويت، 1968.
- تزفيتان تودوروف. الأدب والدلالة. ترجمة محمد نديم خشفة. مركز الإنماء الحضاري، حلب. 1996.
- تزفيتان تودوروف. الشعرية، ط2. ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1990.
- تيري إيغلتن. مقدمة في النظرية الأدبية، ترجمة: إبراهيم جاسم العلي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992.
- جاسم خلف إلياس، الحقيبة الأدواتية لمفاهيم السرد، قراءة في كتاب علم السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، د.ط، مكتبة الجيل العربي، 2009.
- جميل حمداوي، مكون الوصف في الرواية العربية، الوصف الروائي في ضوء المقاربة البنيوية السردية، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، 2014.
- جميل شاكر وسمير المرزوقي. مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الدار التونسية للنشر والتوزيع. دت.
- جيرار جنيت. خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة :محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، وعمر حلمي، المشروع القومي للترجمة، ط2، 1997.
- جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من جهة النظر إلى التئيير، ترجمة ناجي مصطفى، ط.1 دار الحطابي للطباعة والنشر،1989.

- جيرالد برنس. المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة 2003.
- جيرالد برنس. علم السرد.
- حباشة صابر. التداولية والحجاج -مداخل ونصوص- ط1. صفحات للدراسات والنشر، دمشق 2008.
- حسن بحراوي وآخرون، التحليل البنيوي للسرد، د.ط، د.ت.
- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. الفضاء، الزمن، الشخصية. ط1. المركز الثقافي العربي. 1990.
- حسن نجمي. شعرية الفضاء المتخيّل والهوية في الرواية العربية. المركز الثقافي العربي. بيروت. دت.
- حميد لحمداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ط3. المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، 2003.
- حنان إبراهيم العمايرة. الوصف في الرواية العربية. ط1. دار فارس، بيروت، لبنان2011.
- الخليل بن أحمد الفراهيدي. العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامراتي، د.ط، دار الحرية، بغداد، 1984.
- دليلة مرسلي وأخريات. مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، ط1، دار الحداثة، دمشق، 1985.
- ديكرو أوزوالد – جان ماري سشايفر. القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ترجمة: منذر عياشي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2007.

- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة. ترجمة: جابر عصفور. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1998.
- رشيد الراضي. المظاهر اللغوية للحجاج. مدخل إلى الحجاجيات اللسانية. ط1. المركز الثقافي العربي، المغرب بيروت. 2014.
- رفيق بن حمودة. شذوذ الضمائر. حوليات الجامعة التونسية، العدد4. 1996.
- سعيد يقطين. الكلام والخبر –مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط1 1998.
- سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي-الزمن، السرد، التبئير-ط3. المركز الثقافي العربي، 1997.
- سيزا أحمد القاسم. بناء الرواية. دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ط1. دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان 1985.
- شاذلي الهيشيري. الضمير بنيته ودوره في الجملة. المجلد 17. منشورات كلية الآداب جامعة منوبة، تونس 2003.
- شكري المبخوت، الحجاج في اللغة، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم .إشراف حمادي صمود، جامعة الآداب والفنون والعلوم كلية الآداب منوبة، تونس.
- صادق قسومة. طرائق تحليل القصة. دار الجنوب للنشر، تونس 2000.

- صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. سلسلة عالم المعرفة. العدد 164، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- طه وادي. دراسات في نقد الرواية. ط3. دار المعارف، القاهرة. 1994.
- عبد الحميد بورايو. منطق السرد: دراسة في القصة الجزائرية الحديثة. ديوان المطبوعات الجامعية. ابن عكنون، الجزائر. 1994.
- عبد الرحيم حزل. الفضاء الروائي. افريقيا الشرق، بيروت 2002.
- عبد اللطيف محفوظ. وظيفة الوصف في الرواية. ط1. الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، 2009.
- عبد الله إبراهيم. البناء الفني لرواية الحرب في العراق، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988.
- عبد الله إبراهيم. السردية العربية –بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي- ط1. المركز الثقافي العربي، بيروت 1992.
- عبد الله أبو هيف. النقد العربي الجديد في القصة و الرواية و السرد، اتحاد الكتاب العرب دمشق 2000.
- عبد الله أبو هيف، مجلة جامعة تشرين لدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 28، العدد1، 2006.
- عدنان بن ذريل. النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق. ط1. مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1990.

- غاستون باشلار. جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا.
- فضل ثامر. اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث. ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1994.
- فهد حسين. المكان وعلاقته بالبناء الروائي. مجلة أشرعة الحرف الأدبية، رابطة أدبيات الإمارات. العدد5، 2001.
- قاموس المحيط. دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ت، مادة (س.ر.د).
- قدامة بن جعفر. نقد الشعر. المطبعة الملبحية، القاهرة.
الكتاب الأخضر. طرابلس، الجماهيرية العظمى. ط1. 2004.
- مجموعة من الباحثين. نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، دار البيضاء، 1989.
- محمد ساري، نظرية السرد الحديثة. مجلة السرديات. العدد الأول. قسنطينة الجزائر. 2004.
- محمد طروس. النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية. ط1. دار الثقافة المغرب، 2005.
- محمد عزّام. تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية-دراسة في نقد النقد-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003.

- محمد نجيب العمامي. الوصف في النص السردي بين النظرية والإجراء. ط1. دار محمد علي للنشر صفاقص، تونس، 2010.
- محمد ولد سالم الأمين. حجاجيّة التأويل في البلاغة المعاصرة. فضاءات مجلة للفكر والنقد والثقافة. العدد 8. منشورات المركز العالمي لدراسات وأبحاث
- محمد يحياتن. نظريات المحاجة. مجلة اللغة والأدب. العدد الحادي عشر جامعة الجزائر ، 1997.
- مراد عبد الرحمن مبروك. جيوبوليتكا النص الأدبي. تضاريس الفضاء الروائي نموذجا. ط1. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية. 2002.
- نوتن. ك. م. نظرية الأدب في القرن العشرين. ط1. ترجمة عيسى العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1996.
- وليفي روبول. هل يمكن أن يوجد حجاج غير بلاغي. ترجمة محمد العمري. مجلة علامات، جدة عدد ديسمبر 1996.
- وولفغانغ إيزر. من يحكي الرواية؟. ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي. ترجمة محمد سويرتي. ط1. منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط 1992.
يان مانفريد. علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة. مكتبة بغداد، دار نينوى، ط1 ، دمشق 2011.
- يمنى العيد. الراوي، الموقع، الشكل: بحث في السرد الروائي. ط1. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1986.