النقد البنيوي للرواية العربية
في الربع الأخير من القرن العشرين

إعداد

فريال كامل محمد صالح

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المشرف

الأستاذ الدكتور وليد سيف

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في
اللغة العربية وآدابها

كلية الدراسات العليا
الجامعة الأردنية

حزيران ٢٠٠٤

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الجامعة الأردنية
نموذج التفويض

أنا ..... أفوض الجامعة الأردنية بتزويد نسخ من أطروحتي للمكتبات أو المؤسسات أو الهيئات أو الأسخاص عند طلبها.

التوقيع:
التاريخ:

The University of Jordan
Authorization Form

I ……, authorize the University of Jordan to supply copies of my Dissertation to libraries or establishments or individuals on request.

Signature:
Date:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الجامعة الأردنية

كلية الدراسات العليا

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الأطروحة (النقد البنيوي للرواية العربية في الربع الأخير من القرن العشرين) وأجيزت بتاريخ ٢٤/ ٥ / ٢٠٠٤.

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
الدكتور وليد سيف، مشرفاً أستاذ الأدب الحديث – اللغة العربية	.....
الدكتور إبراهيم السعافين، عضواً أستاذ النقد والأدب الحديث – اللغة العربية	.....
الدكتور سمير قطامي، عضواً أستاذ النقد والأدب الحديث – اللغة العربية	.....
الدكتور شكري الماضي، عضواً أستاذ النقد والأدب الحديث (جامعة آل البيت).	.....

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شكر وتقدير

أتقدم من رئيس لجنة المناقشة الدكتور وليد سيف وأعضائها الأفاضل الأساتذة: الدكتور إبراهيم السعافين والدكتور سمير قطامي والدكتور شكري الماضي بأعظم ما أقدر عليه من شكر، وأقصى ما يسعني من تقدير واعتراف بالفضل، على توجيهاتهم الكريمة التي سددت خُطا هذه الأطروحة بإضافة كل ما يزيدها قيمة، وينأى بها عن مواطن النقص والخلل والوهن، واعدة أن أفيد من كل ملاحظة يتفضل بها عليّ المناقشون الكرام، وآملة أن أنطلق بفضلها، إلى آفاق في عالم البحث أرحب.

كما أجد من واجبي الاعتراف بفضل أساتذتي الذين وسّعوا آفاق البحث أمامي ورغّبوني فيه، وأخص بالذكر منهم أستاذي في جامعة آل البيت الدكتور شكري الماضي، الذي سدد خطاي بتوجيهاته في مرحلة الماجستير وبعدها، وبفضله وبتشجيع منه اخترت هذا الموضوع، كما أخص بالذكر أيضا أستاذي المرحوم الدكتور إحسان عبّاس الذي كان لدعمه لي وبثّه الثقة في نفسي، وتفضله علي بنصائحه القيّمة أثر عظيم حفزني إلى مواصلة العمل في هذا البحث المضني. وسأظل مدينة بالشكر والعرفان لأستاذي الدكتور وليد سيف الذي كان بتكرّمه عليّ وقبوله الإشراف على هذا الموضوع الشائك مصدراً للتشجيع، وبثّ الثقة في النفس، والتوجيه، والصداقة. كما أجد من واجبي أيضاً الاعتراف بفضل أستاذي الدكتور نهاد الموسى الذي لا أنسى ما حييت نصيحته الثمنية لي بأن لا أتنازل – أمام الإيقاع السريع للزمن – عما يجب أن آخذ به نفسي من الأناة والمثابرة وفاءً لحق العلم. وكذلك الاعتراف بفضل أستاذي الدكتور إبراهيم السعافين الذي حفزني وزملائي على إنجاز قراءات نقدية عديدة كان يستحيل إنجازها في فصل دراسي واحد، لولا روح الصداقة الذي تشع منه في أجواء حلقاته الدراسية ودماثة خلقه وإخلاصه لتلاميذه.

ويقتضي واجب الشكر أيضا الاعتراف بفضل الذين يسّروا لي مهمة إنجاز هذا البحث وأولهم زوجي عبد الهادي الضميري الذي أضاف إلى حبه ودعمه وتشجيعه لي عونا كبيراً في طباعة هذا البحث وتدقيقه. وكذلك أشكر في هذا المجال طارق أبو الرب، الذي سخا عليّ بوقته الثمين لضبط الطباعة.

وكيف يمكن لي أن أنسى شكر الذين من حبهم ودعمهم اكتسبت الطاقة لإتمام مهمتي الصعبة، وهم المرحومة والدتي ووالدي وإخواني وأخواتي وصديقاتي.

الباحثة

فريال كامل محمد صالح

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
قرار لجنة المناقشة	ب
شكر وتقدير	جـ
فهرس المحتويات	د
الملخص باللغة العربية	هـ
المقدمة	١
الفصل الأول: المرتكز النظري للنقد البنيوي للرواية العربية	٩
الفصل الثاني: النقد البنيوي العربي وتحليل القصة	٥٠
الفصل الثالث: النقد البنيوي العربي وتحليل الخطاب	٨٤
الفصل الرابع: النقد البنيوي والبحث عن مكونات الخطاب الروائي العربي	١٢٥
الاستنتاجات والتوصيات	١٧١
المراجع	١٧٣
الملخص باللغة الإنجليزية	١٨٣

جميع الحقوق محفوظة
مركز ... للدراسات ...
... رسائل الجامعية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النقد البنيوي للرواية العربية
في الربع الأخير من القرن العشرين

إعداد

فريال كامل محمد صالح

المشرف

الدكتور وليـــد ســـيف

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

ملخّص

الحقل الذي تبحث فيه هذه الدراسة هو حقل نقد النقد البنيـــوي الـــشكلي للرواية العربية في الربع الأخير من القرن العشرين، وهو حقـــل جديـــد وجـــدير بالبحث لأنه يتناول بشكل رئيسي الجانب التطبيقي في هذا النقد من خلال عـــشرة كتب نقدية منشورة ومتداولة.وقد بنيت فصوله على الأسئلة التالية:

لمَ اختار الناقد المنهج البنيوي؟ وكيف كان تمثّله لمفاهيمه وأهدافه ووظيفة الناقد فيه؟ وما خطواته العملية في تحليل الرواية بمستوييها: مستوى القصة ومـــستوى الخطـــاب؟ ومـــا النتائج التي خرج بها؟

وقد فرضت هذه الأسئلة تقسيم البحث إلى مقدمة وأربعة فصول وخاتمة، تناول الفصل الأول الجانب النظري، واهتم الثاني بخطوات الناقد المنهجية في تحليل مستوى القـــصة مـــن خلال ما اصطلح عليه بـــ " نحو القص Narrative Grammar"، وتولّى الثالث كيفية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

معالجته لبنية الخطاب، أما الرابع فقد تناول النقد البنيوي والبحث عن مكونات الخطاب متخذاً من كتاب سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي نموذجاً بصفته أحد أنضج المشاريع النقدية البنيوية العربية.

وانتهى البحث إلى جملة من الاستنتاجات والتوصيات هذه أبرزها:

- لم يكن تمثّل الناقد للمفاهيم البنيوية بمستوى حماسته لتبنِّيها.
- لم يخرج الناقد من تحليلاته بنتائج تتفق مع طموحه، أو مع هدف المنهج، أو تتناسب مع خصوصية الرواية العربية.
- أضاع الناقد الطريق إلى خصوصية الرواية العربية، ولم يتمكن الناقد في الوقت نفسه من الوصول إلى بنياتها إلا في حالات نادرة جداً.
- لم يقم الناقد بتطوير المنهج المفترض أو تطويعه ليتلاءم مع خصوصية الرواية العربية.
- اتسم إنتاج الجيل الثاني من الباحثين بالضعف، لأنه بابتعاده عن المصادر الأساسية لم يتجنب أخطاء الجيل الأول.
- ندرة نقد النقد كانت أحد أسباب هذا الضعف.
- للمساهمة في حل الأزمة المنهجية العربية، ينبغي على الناقد العكوف على النصوص العربية لاستخلاص المنهج الملائم لها فالمناهج تستخلص من النصوص ولا تقترض.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١- الفصل الأول

المرتكز النظري للنقد البنيوي للرواية العربية في:

(١-١) موريس أبو ناضر (١٩٧٩): "الألسنية والنقد الأدبي".
(١-٢) كمال أبو ديب (١٩٨٠): "ألف ليلة وليلتان نحو منهج بنيوي في نقد الرواية".
(١-٣) سمير المرزوقي وجميل شاكر (١٩٨٥): "مدخل إلى نظرية القصة".
(١-٤) سيزا قاسم (١٩٨٥) "بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ".
(١-٥) حسن بحراوي (١٩٩٠) "بنية الشكل الروائي: الفضاء/ الزمن / الشخصية"
(١-٦) يمنى العيد (١٩٩٠): "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي".
(١-٧) مراد مبروك (١٩٩٤): "آليات السرد في الرواية النوبية".
(١-٨) آمنة يوسف (١٩٩٧): "تقنيات السرد في النظرية والتطبيق".
(١-٩) عبد الحميد المحادين (١٩٩٩): "التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف".
(١-١٠) سعيد يقطين (١٩٨٩): "تحليل الخطاب الروائي": الزمن/ السرد/ والتبئير. (أفردت لـــه الفصل الرابع)

(١- ١١) خلاصة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

تطمح هذه الأطروحة إلى دراسة النقد البنيوي للرواية العربية الذي أنجز في الربع الأخير من القرن العشرين: الجانب التطبيقي منه على وجه الخصوص. وتكمن أهميتها في تناولها لهذا الجانب الجدير بالاهتمام، فقد أهملته الدراسات النقدية السابقة لصالح الجانب النظري (أي: أهداف المنهج وفلسفته ومدى ملاءمتها للثقافة العربية، وكذلك درجة تمثل الناقد العربي لتصورات هذا المنهج، ومقدار وعيه لوظيفة الناقد فيه).

وتكمن أهميتها أيضا في أنها تقع في مجال نقد النقد الذي بغيابه، تفقد حركة النقد نشاطها، وحيويتها، وتضمحل جدواها؛ فنقد النقد هو الذي يخلّصها من الخمول ويحثّها على الابتكار ويدفعها إلى التجاوز، ويساعدها على تجنّب الغموض، ويخلّصها من انعدام الرؤية.

وقد جذبني إلى هذا الحقل ما وصلت إليه حركة الإبداع الروائي العربي من إنجازات يُعتد بها، وما اكتسبته الرواية العربية من خصوصية، جعلت الإقبال على دراستها يزداد، من نواحٍ متعددة، وبمناهج مختلفة، وعلى وجه الخصوص تلك المناهج التي يصفها أصحابها بالعلمية، والتي كان من أكثرها بروزا على الساحة النقدية في الحقبة المدروسة، المنهج البنيوي الشكلي بفرعيه: "نحو القص" الذي يهتم ببنية القصة و"بويطيقا القص"[1] الذي مجاله المظهر اللفظي أي الخطاب. وزاد في جذبي ما لحظته من حماسة أنصار هذا المنهج، وتبنّيهم له وطرحه بصفته البديل لكل المناهج والحل الأوحد لأزمة النقد العربي. وشدني إليه أيضاً التفاوت

---

(1) اعتمدت الباحثة على كتاب السيد إبراهيم (١٩٩٨)، نظرية الرواية، ص١٤، ٩٣، وعلى كتاب ديفيد لودج Lodge: (1991) Working with structuralism, P 18, 21. في استخدام مصطلحي نحو القص "وبويطيقا القص".

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الظاهر بين مستوى الإبداع الروائي ومستوى نقده، وكذلك الاختلاف البيّن على صعيد الخطاب النقدي نفسه بين الوضوح النسبي في بعض الدراسات والغموض الطاغي على أغلبهـــا، ممّـــا أثار في نفسي جملة من الأسئلة والتساؤلات جعلتها مداراً لبحثي منها:

لمَ اختار الناقد المنهج البنيوي؟ وهل كان تمثّله لأهدافه ومفاهيمه ووظيفة الناقد فيه كافياً لتطويعه أو تطويره من أجل خدمة الرواية العربية؟ وما خطواته العملية فـــي تحليـــل الروايـــة العربية بمستوييها الدلالي (القصة) واللفظي (الخطاب)؟ وما النتائج التي خرج بها من تطبيقاتـــه على صعيد الرواية، وعلى صعيد المنهج المستخدم في تحليلها، وكذلك على صعيد الواقع العربي في الربع الأخير من القرن المنصرم؟ وأخيراً ما الحصيلة التي يمكن لمحاور النقد أن يخرج بها، عدا إثارة هذه التساؤلات، من خلال دراسته لهذا الحقل؟

وقد فرضت الظاهرة المدروسة والأسئلة والتساؤلات التي انبثقت عنها واتـــصلت بهـــا تقسيم البحث إلى مقدمه وفصول أربعة وخاتمة: تناول الفـــصل الأول الجانـــب النظـــري فـــي عشرة أعمال نقدية منشورة ومتداولة وهي لكل من:

(١) موريس أبو ناضر (١٩٧٩) : الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، دار النهار. (من لبنان)

(٢) كمال أبو ديب (١٩٨٠) : ألف ليلة وليلتان: نحو منهج بنيوي في تحليل الرواية، مجلة الموقف الأدبي ع١١٥. (من سوريا)

(٣) سمير المرزوقي وجميل شاكر (١٩٨٥) : مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، الـــدار التونـــسية للنشر. (من تونس)

(٤) سيزا قاسم (١٩٨٥) : بناء الرواية دراسة مقارنة قي ثلاثية نجيـــب محفـــوظ، دار التنوير. (من مصر)

(٥) حسن بحراوي (١٩٩٠) : بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية. المركـــز الثقافي العربي. (من المغرب)

(٦) يمنى العيد (١٩٩٠) : تقنيات السرد الروائي في ضوء المـــنهج البنيـــوي. دار الفارابي. (من لبنان)

(٧) مراد مبروك (١٩٩٤) : آليات السرد في الرواية النوبية.دار حراء. (من مصر)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(٨) آمنة يوسف (١٩٩٧) : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق.دار الحوار. (من اليمن)
(٩) عبد الحميد المحادين (١٩٩٩) : التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. (من الأردن والبحرين)
(١٠) سعيد يقطين (١٩٨٩) : تحليل الخطاب الروائي، الزمن،السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي.(أخرته هنا لأني أفردت له الفصل الرابع) (من المغرب)

وقد روعي في انتخابها عدم طغيان التنظير على التطبيق فيها، وشمول تحليلها لأكثر من مكون روائي بنيوي، على صعيدي القصة والخطاب، إضافة إلى التوزيع الجغرافي على أقطار العالم العربي والامتداد الزماني الذي يغطي الربع الأخير من القرن العشرين أو يكاد، وكذلك تجسيدها لأبرز معالم الظاهرة المدروسة.

جميع الحقوق محفوظة

وقد تجنبتُ التحليل التزامني أو "السنكروني" من أجل إجراء الموازنة بين جيلين من النقاد والباحثين العرب ومعرفة مدى تأثير الجيل الثاني في الجيل الأول الذي كان اتصاله بالمصادر مباشراً، والثاني الذي اعتمد على الأول في تنظيره وتطبيقه. وأحسب أن هذا الإجراء جديد وغير مسبوقٍ فيما أعلم، وحاول هذا الفصل الإجابة عن السؤال الأول وأسئلة أخرى متفرعة عنه ومتصلة به وختمته بنتائجه.

وانتقل الفصل الثاني بالبحث من الجانب النظري إلى الجانب التطبيقي وبالتحديد الجانب المتصل بتحليل بنية القصة من خلال ما اصطلح على تسميته بـ"نحو القص" فتناول بالتحليل والنقد أربعة من الأعمال، التي حاولت الوصول إلى بنية القصة، وانتهى بنتائج متعددة ذيّلت بدراسة عن بنية المعنى عند غريماس"Greimas لما لوحظ من تجنب النقاد الّذين تناولتهم هذه الدراسة الخوض في مسألتها تنظيراً وتطبيقاً.

ومن تحليل القصة إلى تحليل الخطاب يتابع البحث تحرّي كيفية تعامل الناقد مع الاتجاه الثاني من المنهج البنيوي الّذي يرى للخطاب مكوناتٍ بنيوية ثلاثة: الزمن،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والتبئير(Focalization)، والصيغة. واقتضى هدف الموازنة هنا استعراض المكون الواحد من خلال ثلاثة أعمالٍ نقدية متفاوتة زمنياً (باستثناء الصيغة التي دُرِست من خلال عملين)، وروعي في اختيارها اعتماد اللاحق على السابق في تنظيره وتطبيقه وقد خرج بنتائج عديدة ألحقت به.

وقد وجدتُ أن الوقوف عند المكون الواحد لدى أكثر من ناقد لن يغني عن تقديم دراسة شاملة لعمل واحد بكلّيته، شريطة أن يكون من أنضج الأعمال وأكثرها وضوحاً والتزاماً بالمنهج واستيفاءً لمكوناته، فكان الفصل الرابع الذي استعرض كتاب سعيد يقطين:" تحليل الخطاب الروائي: الزمن – السرد – التبئير" واختتم بملاحظات نقدية أسلمت البحث الى النتائج والتوصيات.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ولأن نقد النقد حوار مع المنهج فليس من الإنصاف أن يكون هذا الحوار قادماً من خارجه؛ لذا وجب الاستسلام لمنطق المنهج المتّبع، ومحاورة الناقد من خلال مفاهيمه وبها،وهو عمل صعب؛ إذ يقتضي القيام برحلات مكوكية بين العمل النقدي المدروس والنظرية والروايات المنقودة على ضخامة عددها، وتزداد صعوبته، لأن المراجع الأساسية ضعيفة الترجمة مما اضطرني إلى الرجوع إليها في اللغة الإنجليزية، وكذلك لأن الدراسات التي تناولت النقد البنيوي للرواية العربية بالتحديد، هي جدّ قليلة بالقياس إلى غزارة الإنتاج النقدي البنيوي؛ إذ انصبّ معظم جهدها على الجانب النظري.

وقد وقعت على دراستين خرجا كلتاهما من المغرب سنة إحدى وتسعين: الأولى لحميد لحميداني بعنوان: "بنية النص السردي" والثانية لمحمد سويرتي بعنوان: "النقد البنيوي والنص الروائي" وهي في جزأين: الأول تناول نماذج تحليلية من النقد العربي" من ناحية "المنهج البنيوي [و] البنية [و] الشخصية" والثاني تناول النماذج نفسها من جهة "الزمن [و] الفضاء وقد وقفت كلتا الدراستين عند سنة خمس وثمانين.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما دراسة لحميداني فقد انقسمت قسمين: الأول وهو القسم النظري تناول فيه المنهج الفني والمنهج الشكلي وعلم الدلالة البنائي (عوامل غريماس)، ومنطق الحكي (بريموند) ومكونات الخطاب السردي (وهي عنده: السرد) والشخصية والفضاء والزمن والوصف). والثاني هو القسم التطبيقي تناول فيه نموذجين للنقد الفني لكل من نبيل راغب: ومحمود أمين العالم، وأربعة نماذج للنقد البنائي في العالم العربي، وهي كتاب "الألسنية والنقد العربي" وكتاب "نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة" لنبيلة سالم، وكتاب "القراءة والتجربة" لسعيد يقطين، وكتاب "بناء الرواية" لسيزا قاسم، وقد تناول لحميداني الجوانب النظرية هذه الكتب باستثناء كتاب سيزا قاسم "بناء الرواية، فقد أفرد له فصلاً خاصاً واتخذه نموذجاً تطبيقياً. ولم يلتق اطروحتي (التي أعدّها استكمالاً لجهوده وجهود غيره) معه إلا في الجانب النظري الذي تناوله لدى كتاب موريس أبو ناضر وفي منهجيته التي اتبعها في تحليل كتاب "بناء الرواية" لسيزا قاسم؛ إذ أخذت بهذه المنهجية في دراستي لكتاب سعيد يقطين "تحليل الخطاب الروائي" (١٩٨٩).

وقد خرج لحميداني بنتائج مهمة في مجال المزج بين المناهج إذ عدّ مزج الناقد العربي بين والتأويل دليلاً على فشله في الوصول إلى البنية فالفكر يعمل بصورة لا واعية على إخفاء الفشل عن طريق التمسك بالمبادئ القديمة (انظر ص١٣٧ من كتاب لحميداني).

أما دراسة سويرتي بجزأيها: الأول الذي تناول القصة والثاني الذي تناول الخطاب فقد خلصت للمنهج البنيوي، وتناول الجزء الأول (الذي توقف أيضاً عن سنة خمس وثمانين)، الجانب النظري: المنهج البنيوي، مفهوم البنية، لدى كل من سمر روحي الفيصل في كتابه ملامح في الرواية السورية وخالدة سعيد في حركية الإبداع وموريس أبو ناضر في الألسنية والنقد الأدبي ونبيلة إبراهيم في نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة ويمنى العيد

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في "في معرفة النص" وسيزا قاسم في "بناء الرواية" وسعيد يقطين في "القراءة والتجربة" وسمير المرزوقي وجميل شاكر في "مدخل إلى نظرية القصة".

وقد التقت الدراستان: دراسة الحميداني ودراسة سويرتي في سنة الصدور وسنة بدء الدراسة وسنة توقفها (١٩٧٩-١٩٨٥) وكذلك في عناوين أربعة من الكتب المدروسة، وهي كتاب موريس أبو ناضر "الألسنية والنقد الأدبي وكتاب نبيلة إبراهيم "نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات النظرية الحديثة" وكتاب سعيد يقطين "القراءة والتجربة" وكتاب سيزا قاسم "بناء الرواية والتربية" لكنهما اختلفتا في التناول فقد تناول سويرتي الجانب النظري (المنهج البنيوي ومفهوم البنية) في هذه الكتب ولم يتناول من الجانب التطبيقي سوى الشخصية وقد خرج سويرتي بنتائج دالة في مجال تعامل الناقد العربي مع الشخصية الروائية ومزجه بينها وبين الشخص العادي أي: ربطها بالمرجع في مخالفة صريحة للمنهج البنيوي وعلل هذا المزج بعد تمثل الناقد العربي للمفاهيم الشكلية والبنيوية والشعرية والسيميائية.

وقد التقت أطروحتي معه في دراسته لموريس أبو ناضر في الناحية والشخصية والسرد والزمن ولكنه اختلفت عنه في أنها اهتمت بالجانب التطبيقي أكثر من اهتمامها بالجانب التنظيري في هذه الأقسام، والتقت معه في كتاب سيزا قاسم "بناء الرواية" لكنها لم تتفق معه في الجانب المدروس، وهو الصيغة (mood) فقد درس هو الزمن والفضاء والسرد ولم يدرس الصيغة.

وقد تجنبت هذه الأطروحة دارسة كتاب سمر روحي الفيصل وكتاب خالدة سعيد (لأنهما مسّا البنيوية مسًّا طفيفاً) وكتاب نبيلة إبراهيم (لغلبة التنظير على التطبيق فيه) كما تركت كتاب يمنى العيد في معرفة النص (١٩٨٤)، وتناولت بدلاً منه كتاب تقنيات السرد الروائي (١٩٩٠)، الصادر بعده بست سنوات للوقوف على مدى النضج الذي حققته الناقدة في المجال التطبيقي. والتقت دراستي معه في الجانب النظري فقط من كتاب سمير المرزوقي وجميل شاكر فقط، أما

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الجانب الذي درسته (التحليل العاملي للقصة) فلم يقف سويرتي عنده، كذلك لم أدرس كتاب القراءة والتجربة ليقطين ودرست له كتاب تحليل الخطاب الروائي (١٩٨٩) لأنه باعتراف عدد من النقاد أكثر مشاريع يقطين نضجاً والتزاماً بالمنهج.

وقد وقفت إضافة إلى ما ذكر عند أربع دراسات مطبوعة ومتداولة صدرت بعد دراسة سويرتي وهي دراسة سعيد بحراوي بنية الشكل الروائي (١٩٩٠) الذي تتواتر الإحالات إليه في الأبحاث الصادرة في التسعينيات.

كما تناولت دراستي كتاب آمنة يوسف تقنيات السرد في النظرية والتطبيق (١٩٩٧) وكتاب عبد الحميد المحادين "التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف" (١٩٩٩)، لأنهما منشورتان ومتداولتان، وتقعان زمانياً ومكانياً في حدود أطروحتي التي اهتمت بالجانب التطبيقي ولأنها اهتمت بالجانب التطبيقي فلا يمكن لها (ولا يجوز أيضاً) أن تتجنب العناوين المهمة السابقة في هذا المجال فهي تنضوي تحت عنوانها: النقد البنيوي للرواية العربية في الربع الأخير من القرن العشرين.

أما بحث كمال أبو ديب المنشور في مجلة الموقف الأدبي وهو الوحيد غير المطبوع فقد تناولته الأطروحة في الفصل الأول نظراً لكثرة الإحالات إليه ولأهمية الناقد على صعيد المنهج البنيوي.

وقد أفادت أطروحتي من الدراسات السابقة وسارت على طريقها وذهبت إلى مدىً أوسع من جهة الزمن ومن جهة عدد الأعمال وحجم المكونات التطبيقية المدروسة مما انعكس على نوع نتائجها وطبيعة تلك النتائج.

وكما أفادت دراستي من الكتابين آنفي الذكر كذلك أفادت من كتب كثيرة في المجال العام لنقد النقد، لا نقد الرواية فقط من مثل كتاب عبد العزيز حمّوده "المرايا المحدبة" وكتاب شكري

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الماضي "من إشكاليات النقد العربي الجديد" وكتاب محمد الناصر العجيمي "النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية" الذي تناول النقد البنيوي للشعر العربي ولم يتعرض لنقد الرواية. وفي الناحية النظرية انتفعت بعدد من الكتب الإنجليزية لعلّ أهمها كتاب جوناثان كللر "البويطيقا البنيوية أو الشعرية البنيوية" (Structuralist Poetics).

وحقيق عليّ أن أعترف بأن ديني للكتب والمراجع التي درستها أو رجعت إليها كبير، وأكبر منه ديني لأساتذتي في الجامعة الأردنية وجامعة آل البيت فقد رغّبوني في النقد، ونمّوا عندي المقدرة عليه، فللتتلمذ عليهم أنسب الفلاح إن وُهِبْتُه، وعنهم أربأ بالخطأ إن أوقعت نفسي فيه.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ولله الحمد والشكر أولا وأخيرا فمنه التوفيق وعليه التوكّل،

فريال كامل محمد صالح

٢٠٠٤/٥/٥

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لا بد لدارس النقد من الوقوف عند المداخل النظرية للنقاد، فهي تبين أسباب اختيارهم للبنيوية منهجا لتحليلاتهم، كما تبين مدى تمثلهم لمفاهيمها الأساسية، ويفترض، أيضا، أنها توضح تصوراتهم لأهداف هذا المنهج، وبالتالي طموحهم وغاياتهم من توظيفهم له في نقد الرواية العربية. ولعل محاورتهم، عبر الأسئلة التالية، تجلي الصورة التي ظهرت عليها مرتكزاتهم النظرية (أو تصوراتهم لهذه المرتكزات).

لِمَ اختار الناقد العربي المنهج البنيوي؟ إلى أي حد كان تقديمه لمفاهيمه شاملا ومركزا؟ وهل كان اتصاله بالمراجع مباشراً؟ ما أسباب اختياره للرواية؟ وما الأسس التي بنى عليها هذا الاختيار؟ ما طموحه من نقدها بنيويا؟ ما الأبعاد التي حللها؟ وهل كان اختياره للمنهج البنيوي خالصا أم ممزوجا بغيره من المناهج؟ هل كان واعيا لهذا المزج، وواعيا للتناقض القائم بين البنيوية وكثير من المناهج الأخرى؟ إلى أي حد استفاد الناقد اللاحق من السابق (إن جاز أن تضم فترة ربع قرن أكثر من جيل). هل كان واعياً لنواقصه ؟ هل اختلف تعامل المتأخرين عن تعامل المتقدمين مع هذا المنهج؟ وهل أضافوا إلى التنظيرات الغربية، أو طوروها؟ أو أثاروا إشكالية نظرية من خلالها؟

هذه هي الأسئلة التي يحاول الفصل الأول الإجابة عنها من خلال استعراض جهود عشرة من النقاد البنيويين العرب مرتّبة زمنياً حسب تاريخ إصدار الطبعة الأولى.[1]

(١ – ١)

يجمع النقاد على أن أول عمل بنيوي تطبيقي في مجال الرواية العربية هو كتاب موريس أبو ناضر "الألسنية والنقد الأدبي : في الممارسة والتطبيق" الصادر سنة ١٩٧٩[2]. وهو يقع في مقدمة وسبعة فصول حلل فيها الناقد، إضافة إلى حكايات مختارة من "ألف ليلة وليلة"، خمس

(1) أصل عدد من هذه الكتب رسائل جامعية، والتاريخ المعتمد هو تاريخ نشرها وتداولها.

(2) صدرت الطبعة الأولى عن دار النهار في بيروت وهي المعتمدة هنا.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

روايات عربية هي "طواحين بيروت" لتوفيق يوسف عوّاد و"الأنهار" لعبد الرحمن الربيعي و"بقايا صور" لحنا مينه و"موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح و"الشحاذ" لنجيب محفوظ.

لم يفصح الناقد في مقدمته المقتضبة عن سبب اختياره الألسنية (ويعني بها الاتجاهات البنيوية في النقد وهذا يتضح من استعانته بوظائف بروب ممزوجة بعوامل غريماس، والزمن، والرؤية عند كل من جينيت وتودوروف)، إلا أن الموازنة التي عقدها بين المناهج التي تدرس النص من الخارج، وتلك التي تتناوله من الداخل، تبيّن ضمنا، انحيازه للأخيرة؛ فالمناهج الخارجية أغفلت (في رأيه) النص الأدبي ذاته، لحساب علاقته الحتمية بالكاتب والبيئة، فسقطت في شرك الشرح التعليلي أو شرح الأصول التي انبثق عنها هذا الأدب (ص ٥)، كما أن الألسنية "أوجدت [كذا] تقنيات خاصة خلّصت الأدب والتحليل الأدبي من الاتكال على مبادئ علم النفس والاجتماعيات والأيديولوجيات الدينية والسياسية، وأعطته شيئا من الاستقلال الذاتي" (ص ٨)؛ أي أن أهمية المنهج عند الناقد تنبع من خلال تفاديه عيوب المناهج الخارجية التي "تقف حائرة أمام وصف الأثر الأدبي.. وتحليل بنياته وتقييم مدلولاته" (ص ٥). وكما ترك الناقد سبب اختيار المنهج يخضع لتأويل القارئ، كذلك فعل بأهداف البحث، أو طموحه، فهو لم يعلن هدفًا واحدًا، كما ابتعد عن وضع أسئلة في مقدمة البحث، إلا أن القارئ يمكنه تظهيرها من قراءة البحث بأكمله وهي لا تزيد عن جعل السرد العربي، قديمه وحديثه، وسيلة للبرهنة على صحة الافتراضات الغربية والتي كان تمثّل الناقد لها مجزوءا كما سيأتي تفصيله لاحقاً.

وضع الناقد موريس أبو ناضر الألسنيين جميعاً في سلّة واحدة دون أن يميز أحدا أو يفرد تيارًا، وكان عليه أن يميز بين التيارات المختلفة في مقدمته، علما بأنها تختلف فيما بينها اختلافًا كبيرًا. ومع إلماحه السريع إلى الجذور التاريخية "للألسنية" (أو التحليل البنيوي للأدب كما

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سيتضح عند الناقد) فقد تغاضى عن الأساس الفلسفي الذي أعطاه كثير من النقاد أهمية قصوى في تشكل هذا المنهج وبروزه[1].

لم يجمع الناقد مهاده النظري في مكان واحد فقد وزّعه على مقدمة الكتاب ومقدمات الفصول، ومع هذا فقد أبقى بضع قضايا بعيدة عن الحصر، فضلاً عن عدم الإشارة إليها. منها على سبيل المثال البنية الأولية للمعنى عند غريماس. وقد بدا الناقد شديد الحماس للقراءة البنيوية للأدب، جاعلاً منها شرطا ضروريا لقراءته التاريخية إذ يقول: "إن القراءة الألسنية للنص القصصي هي الشرط الضروري لقراءته التاريخية" (ص ١٧). ويعلن أنه سيقف موقفا ثالثا بين من يرفض تاريخية النص وبين من يقبلها، وهو بهذا الموقف " لا يتخلى عن علاقة النص بعالمه وتاريخه، ولا يفصل النص عن الأفكار السابقة التي حددت هيكليته وحددت ذاته الظاهرة والباطنة" (ص ١٦)؛ أي أنه جعل القراءة الداخلية مركز الثقل.. أو نقطة الارتكاز التي تتمحور حولها "خارجيات النص" (ص ١٦). ويتضح من هذا الموقف تأثر الناقد بكلام بروب الذي يقول

"إن التحليل الأولي للشكل هو الشرط المسبق للبحث التاريخي والنقدي"[2] وإن كان لا يعلن هذا التأثر. وهو حين يطرح القراءة الألسنية بديلا كاملا للمناهج السائدة يغفل أساس البنيوية وطموحها. فالبنيوية تقطع الصلة بين النص ومرجعه وهذا ينبع من خلفيّتها اللغوية كما هو معروف. [3]

وستظهر الممارسة التطبيقية للناقد أنه لم يمزج بين المناهج المتناقضة فقط، بل خلط بين التيارات البنيوية المختلفة، وهذا ما ستظهره الفصول اللاحقة من هذا البحث.

---

(1) حمودة، عبد العزيز، (١٩٩٨)، المرايا المحدّبة من البنيوية إلى التفكيك (ط١)، الكويت: سلسلة عالم المعرفة ع٢٣٢، ص ٦٧.

(2) بروب، فلاديمير (١٩٢٨)، مورفولوجيا الحكاية الخرافية. ترجمة أبو بكر باقادر، وأحمد عبد الرحيم نصر. (ط١)، جدة: النادي الثقافي الأدبي. ص ٣٥٦.

(3) CULLER, Jonathan, (1975). Structuralist Poetcs, (1st ed), London: Routledge and Keganpaul. pp 4 – 5.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويتساءل المرء هنا: هل كان حماس الناقد كافيا ليضبط من خلاله المفاهيم البنيوية في نسق واضح ومنظم ؟ للإجابة عن هذا السؤال لا بد من استعراض الاتجاهات التي وظفها الناقد في ممارسته والتي يلحظ تعمده عدم وضعها تحت عناوين محددة تدل على فهمه لنقاط الاتصال ونقاط الانفصال بينها، أي لم يوضح الحدود بين الحقول التحليلية التي جاسها، فقد أجمل الألسنيين معا حين قال: "إن الألسنيين يتعاملون مع النص تعاملهم مع الجملة القابلة للوصف على عدة مستويات : صوتية وتركيبية ودلالية .... ونظرية المستويات التي تأخذ بها الألسنية تتمظهر [كذا] على صعيد النص من خلال عدة مستويات : مستوى الوظائف ومستوى الأعمال [يقصد العوامل actants] ومستوى السرد، ومستوى المعنى" (ص ٩) وهكذا لم يضع الاتجاهات، تحت عناوينها التي كانت قد تبلورت، إذ إن الحدود كانت واضحة بين اتجاهات البنيوية المختلفة، بل ما بعد البنيوية لدى صدور الكتاب سنة تسع وسبعين كما هو معروف. علماً بأن اطلاع الناقد كان مباشرا على المراجع، الأمر الذي يظهر من هوامشه التي تحيل إلى مراجع فرنسية. فقائمة هوامش الفصل الأول، على سبيل المثال، أحالت إلى أعمال لبارت وتودوروف وغريماس وجينيت وغيرهم. وإن كان في مدخله لا يشير إلى ناقد بعينه ولا يصرح بالاتجاه الذي اتبعه، ولا بأسباب انحيازه لهذا الاتجاه أو ذاك. وقد يعلل المرء هذا "التعتيم" برغبة الناقد في الانتقاء من الاتجاهات المتباينة وليس الالتزام بمنهج واحد، أو حتى اتجاه واحد يتمثّله ويستلهمه ويوظّفه لخدمة النص العربي. وستظهر فصوله التطبيقية هذه "المرونة" التي استخدم النص العربي فيها لخدمة "تصورات" الناقد للمنهج، وأهوائه في الانتقاء.

وتثير قضية المنهج قضية أخرى تتصل بها اتصالا وثيقاً، وهي قضية المصطلح فإلى أي درجة من درجات الوضوح كان تعامل الناقد مع الجهاز الاصطلاحي البنيوي، وهل ساعده اتصاله بالمراجع الفرنسية على تكوين جهاز اصطلاحي دقيق؟ تظهر المباشرة للكتاب أن الناقد لم يجرِ على نسق واحد في مسألة المصطلحات إذ كان أحياناً يضع المقابل العربي للمصطلح الفرنسي، وكان يضع المصطلح الفرنسي بلفظه مكتوباً بحروف عربية أحيانا أخرى من مثل "فونتيك.. سانتكس" (ص ٢١) ومثل "مورفام، فونام" (ص ٤٨) بل لم يضع حروفها اللاتينية إلى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جانبها. كما لم يكن دقيقا في ترجمة بعض المصطلحات فاختبارات غريماس الثلاثة يترجمها بـــ"التجربة الأساسية والتجربة التأهيلية والتجربة التعظيمية" (ص ٥٣) ويعني بها الاختبار الترشيحي والاختبار الرئيسي والاختبار التمجيدي، فضلاً عن ترجمته لـــ (Actants) [العوامل] بالأعمال.

لم يختلف تعامل الناقد مع مفاهيم "بويطيقا القص" عن تعامله مع "نَحْوِه" في مسألة المصطلح ففي الفصل الرابع الذي وضعه تحت عنوان "الأنهار والسرد القصصي" اتضح أنه يعني بالسرد بنية الزمن في كل من القصة والخطاب، كما اتضح غموض الفوارق لديه بين "النظام" و"المدة". وربما كان سبب هذا الاضطراب إغفال الناقد لوضع مسرد للمصطلحات وهي مسألة حيوية لبحث يُعدّ رائدًا في إدخال المناهج ذات "الاتجاه العلمي" إلى النقد العربي.

مسألة أخرى أغفلها وهي تتعلق باختياره لمتن دراسته، فلم يذكر سبب اختياره لروايات بعينها، كما لم يعلل جمعه بين التراث السردي العربي المتمثل في "ألف ليلة وليلة" والروايات الخمس الأخرى. كما لم يبين رؤيته للرواية وأهميتها والجوهري فيها برأيه. إلا أن انصباب جهد الناقد على تحليل بنية المضمون (القصة) وبنية الخطاب (المظهر اللفظي) فقط، يبين أنه يُنحّي رؤية الرواية ورسالتها. وكأن الأدب لديه موضوع جمالي، لا ممارسة اجتماعية.

وتبقى ملاحظة أخيرة تتصل بخطوات الناقد المنهجية فالناقد لم ينتظر ليضع نتائجه في خاتمة بحثه بل قام بوضعها في مقدمة الكتاب، والمفارقة أن هذه النتائج بعيدة كل البعد عن المتوقع من نتائج المنهج المستخدم! فهل من المنهجية العلمية السليمة أن يستخدم الناقد منهجا تحليليا ليخرج بنتائج تأويلية؟ المثال التالي يوضح هذا التضارب المنهجي عند الناقد: يقول في المقدمة : "لقد أظهر تحليل "موسم الهجرة إلى الشمال" أن وصف الأمكنة والأشخاص والأشياء ليس بالوصف التزييني وإنما هو ذلك الوصف الذي يكشف عن رؤية الراوي إلى [كذا] عالم الجنوب الذي يرمز إلى الطهر والبراءة وعالم الشمال الذي يرمز إلى الدنس والغش" (ص ١٢) ويتساءل المرء هنا أكان الناقد محتاجا إلى التحليل البنيوي ليخرج بهذه النتائج وأشباهها ؟ أو

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ليس هدف التحليل البنيوي هو توضيح شروط إنتاج النص؟ [1] أو ليس هدفه تقنين الإبداع لا تفسيره؟ [2] فكيف يمكن للناقد أن يتعامل مع منهج تعاملاً علمياً (منهجياً) وهو يتجاهل أهدافه؟

قد يجد المرء عذرا للناقد لأنه كان أول من شق طريق النقد البنيوي للرواية العربية، وقد لا تكون هذه القضايا سببا في أزمة لو أنها اقتصرت عليه وحده، وهنا يتوجب تناول تنظيرات من مشى على دربه من النقاد العرب، وتفحّصها قبل محاول الإجابة عن السؤال التالي: هل تجنب هؤلاء النقاد مزالق الرائد الأوّل؟

(١ - ٢)

ومن الرواد الأوائل في هذا المجال أيضاً كمال أبو ديب الذي لمع اسمه في استخدام النقد البنيوي وبالتحديد نحو "القص" في تحليل الشعر الجاهلي أي في مجال بعيد عن مجاله الأساسي (السرد/ القص) فهل كان خروجه عن المجال الأساس بدافع من إتقانه لتحليل السرد العربي واستيفائه لأغراضه ؟ قد يجد المرء إجابة عن هذا السؤال حين يطّلع على المحاولة اليتيمة لنقد الرواية بنيوياً عند "أبو ديب" وهي تلك التي نشرها، في مجلة "الموقف الأدبي" سنة ١٩٨٠ تحت عنوان "ألف ليلة وليلتان: نحو منهج بنيوي في تحليل الرواية".[3] وينكشف للمطّلع أن هذه المحاولة لم تُصبِْ من البنيوية سوى عنوانها، الأمر الذي قد يدفع بها بعيداً عن هذه الدراسة لكن الدافع إلى الوقوف عندها أن عددًا من الباحثين الجدد اتخذوا من هذه "المحاولة" مرجعا يتمثلون به دون الاتصال بالمراجع الأساسية، علما بأن جلها الآن قد ترجم إلى العربية. [4]

---

(1) جينيت، جيرار (١٩٧٢): خطاب الحكاية. ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، (ط٢). المغرب: المجلس الأعلى للثقافة. ص ١٥٠، وينظر كذلك Culler, Ibid. (p.4)

(2) عبد العزيز حموده، مرجع سابق، ص ٥١.

(3) مجلة الموقف الأدبي، العدد ١١٥ سنة ١٩٨٠ ص (٥١-٨٣). (والرواية لهاني الراهب).

(4) قد يعترف المرء بأن معظم هذه الترجمات دون المقبول لكنها تعطي فكرة أوضح عن المنهج من استخدام كتاب تطبيقي يقتطف مفهوماً من هنا وآخر من هناك.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يكفي استعراض منهج هذه المحاولة وخطواتها ليتبين للمطلع مدى انحياز الناقد إلى النقد البنيوي، وربما انحيازه عنه. لا يقدم الناقد لبحثه بمقدمة أو حتى بعبارة واحدة تفيد أنه اختار اتجاها ما، فهو يشرع فورا في التحليل واضعا تحليله تحت عنوانين رئيسين هما "البنية الدلالية" و"البنية اللغوية". تحت عنوان البنية الدلالية يعلن الناقد هدفه وهو معاينة الرواية من حيث "هي رواية للانهيارات الداخلية والخارجية في واقع يتهاوى بدوره" (ص ٥١). ثم يبين أن الرواية تقع في هاجس النزوع الذي يتسم بانتشار الثنائيات الضدية والذي يفرض موقفا من "الواقع يتميز بالاحساس بتهافته وفساده وشرنقيته" (ص ٥١)- ولم يوضح بعدها ما المنهج أو الاتجاه الذي سيتخذه منطلقا لنقده فكل ما فعله هو أنه رصد الثنائيات الضدية من سطح النص، فوجدها ضخمة العدد. علماً بأن غريماس كان قد حدد موقع البنية القائمة على الثنائيات الضدية في عمق النص، وحصرها في عدد محدود جداً من الثنائيات تشكل على محدوديتها عدداً غير محدد من النصوص.[1] أساس هذا العدد المحدود زوج واحد من الأضداد يستدعي زوجا آخر من النقائض[2] كما هو معروف.(سيأتي التفصيل في الفصل الثاني).

ومن خلال هذا المدخل الأيديولوجي تبدو المفاهيم مختلطة تماماً فتفسير تشكل تلك البنية الدلالية، التي، يفترض أنها عميقة، يتم عند الناقد نتيجة لفاعليتي الانتقاء والتركيب: فاعلية الانتقاء هي التي تسمح باختيار عنصر من مجموعة من العناصر ويجدها الناقد في النص من خلال ثنائية التكوين الطبقي : أي "الطبقة البورجوازية والطبقة العاملة" (ص ٥٤) أما فاعلية التركيب فإنها تنتج [عن] العلاقات الأفقية والشاقولية [كذا] التي تشغلها الشخصيات والأحداث [....] وترتكز فاعلية الانتقاء على عدد ضخم من الثنائيات في الرواية ..وبين هذه الثنائيات ما هو ثنائية سياقية خارجية مثل الخارج/ الداخل، العدو/ الذات، الطبقة الحاكمة/ الطبقة المحكومة، كما أن بينها ما هو ثنائية داخلية في بنية الرواية ذاتها مثل الحاضر/ المستقبل، التاريخ/ الانقطاع

---

(1) أحمد أبو زيد (١٩٨٦). الواقع والأسطورة في القص الشعبي، مجلة عالم الفكر، مج ١٧، ع ١، ص ١٥.

(2) LODGE, David: (1981). Working With Structuralism, (1st ed), London Boston, Melborne and Henly: Routledge and keganPaul. P. 18

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عن التاريخ، الرجل/ المرأة ..إلخ" (ص ٥٤). وهنا لا بدّ من التذكير بأن البنيويين يؤكدون أن النموذج الفونيمي (أو الثنائية الضدية) هو نموذج عام للبناء وليس وسيلة للتحليل وهم يحذّرون أيضا من أن الثنائيات قد تسمح بتصنيف أي شيء إذ يوجد دائما اختلاف بين أي شيئين. [1] والخطر ينشأ حين يلتفت الناقد إلى أي شيئين مختلفين موجودين في نص واحد. وهم يؤكدون أن المهم في التقابلات الضدية هو أن يكون بوسعها أن تخلق سلسلة متكاملة من التقابلات يستدعي بعضها بعضاً من مثل التقابل بين العضوي والآلي عند د.هـ لورنس D.H. LAWRENCEعلى سبيل المثال.[2] وهنا يقف المرء محاوراً الناقد في عدد من القضايا التي تقع في صلب المنهج الذي تغاضى (ربما عمدًا) عن تقديم حصر لأبرز مفاهيمه:

هل تُعاين الرواية بنيويا بناء على مضمونها الأيديولوجي (رواية انهيارات) ؟ وهل تستخلص الثنائية من سطح النص أم من عمقه ؟ وهل الثنائيات الضدية البنيوية ضخمة العدد أم أنها محدودة العدد وتشكّل أساسا لكل أنواع السرد؟[3] وهل علاقات التركيب عمودية (شاقولية وأفقية) أم هي أفقية وعلاقات الانتقاء هي الشاقولية؟

الواقع أن البنية الدلالية بحسب أصحاب اتجاه "نحو القص" تتأسس على ثنائية ضدية تفترض بدورها ثنائية تناقضها: (أبيض أسود، لا أبيض لا أسود) ويتكون المعنى في النص من خلال علاقات التضاد والتناقض ضمن هذه البنية وهي ما أسماه غريماس: البنية الأساسية للتعبير بالعلامات الذي استوحاه من تحليل شتراوس لأسطورة أوديب، راسما صيغتها على الشكل التالي:

---

(1) Selden, Raman:(1989),Practicing Theory and Reading Literature, (1st ed) New York, London , Harvester:wheatsheaf, P.56

(2) Ibid p.57.

(3) Culler p.76

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أ : ب : : – أ : – ب[1]

وقد قام غريماس بتحليل أعمال"برنانوس" بأن جعل الثنائية الأساسية فيها هي نظيرة(Isotopy) التقابل بين الحياة والموت [2].

فكيف يفسر الناقد ارتباط الدلالة بالواقع العربي المتسم بالانهيارات؟ وهذا الربط يتناقض مع البنيوية الدلالية على وجه الخصوص التي لا ترى المعنى يكمن في مرجعية النص؛ فالنص في نظرها بنية متكاملة مغلقة تسيّرها عناصر داخلية مستقلة عن العوامل الموضوعية الخارجية. وهذه العناصر ليست جامدة أو ثابتة بل متحركة، إذ تتحرك في إطار النص كبناء، وتتوزع على أقطاب دلالية متداخلة ومتقابلة [3] يمثّلها غريماس في مربعه المشهور. (سيأتي التفصيل في ختام الفصل).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

هذا عن محاولة الناقد الوصول إلى البنية الدلالية والتي لم تكلل بالنجاح، فماذا عن البنية اللغوية ؟

هنا يذهب الناقد بعيدا عن المنهج البنيوي، إذ يبدأ تحليله "للبنية اللغوية" بحكم تقييمي مسبق فيقول: "قد تكون البنية اللغوية في "ألف ليلة وليلتان" أروع ما في الرواية، وأقدر عناصرها على الإدهاش والإثارة وهي في الوقت نفسه أقدر هذه العناصر على تجسيد "البنية الدلالية" وفضح تهافت الواقع وشرنقيته وتفتّته، وعلى جلايا [كذا] هاجس النزوع إلى آفاق جديدة مضيئة، وتتفجر البنية اللغوية عن شرائح الرواية [كذا]، في كل خلية منها في كل مقطع ..إلخ" (ص٧٠). هنا يجد المرء نفسه أمام مزيج من المعيارية والواقعية الاشتراكية والتأويل والاسلوبية وغيرها، والمدهش أنّ "الغائب" الوحيد هنا هو المنهج البنيوي. وكما فعل في البنية الدلالية يعود

---

(1) السيد ابراهيم، مرجع سابق ص ٢٣، ٢٤ وينظر كذلك: Lodge, Ibid p.18

(2) Culler Ibid. p.83

(3) سمير المرزوقي وجميل شاكر : (١٩٨٥)، مدخل إلى نظرية القصة. تحليلاً وتطبيقاً (ط١)، تونس: الدار التونسية للنشر – الجزائر: دار المطبوعات الجامعية. ص ١١٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الناقد هنا إلى رصد عشرات من الأزواج المتضادة يأخذها من كلام الشخصيات وكذلك من كلام السارد، معيدا كتابة كلام الرواية ويكفي المقطع التالي مثلا على "هاجس نزوع" الناقد إلى خلط المناهج (وربما اختلاطها):

"سأختار هنا عددًا من الأمثلة [الكلام لكمال أبو ديب] المثل الأول يأتي من لقاء عباس بالفلاحين: هناك فرق بين أن يتكلم المرء في الثورة وأن يعيش هناك فرق أكيد [...] وبعد قليل يتبدد ارتياب الفلاحين، إذ يتمنطق عباس باللغة العربية" (ص ٧٣) وهنا يعلق الناقد كمال أبو ديب على المقطع السّابق بقوله : "في هذا الوعي اللغوي الحاد تبرز الثنائية الضدية الأساسية ذلك أن ما فعله عباس ليبدد ارتيابهم لم يكن "فعلا" بل "لغة". ثم إن للفعل "يتمنطق" دلالة عميقة تؤكد وعي الرواية [كذا] والشخصية لدور اللغة. تصبح اللغة سلاحا يتمنطق به، وتؤدي الدور الذي يؤديه السلاح بالضبط" (ص٧٣) قد يسأل سائل أين البنية اللغوية هنا ؟ هل يجرؤ المرء على القول إن مفهوم البنية غير واضح لدى الناقد ؟ وأنه يخلط بين مضمون كلام الشخصية ومفهومه هو للبنية اللغوية؟ بل مفهومه للغة الرواية؟ فهل قصد الروائي بكلمة "يتمنطق" يتسلّح أم "يتمطق"؟. [1]

فهل حقا نَحَا الناقد "نَحوَ المنهج" البنيوي ؟ وهل يتضح الآن لِمَ أغفل الناقد التصريح بمنهجه أو ذكر أبرز مفاهيميه ؟، ولم نَأى بنفسه عن الرواية واتجه نحو الشعر؟قد تهون المشكلة هنا لو اقتصر الأمر على هذا الناقد وحده ولكن الخطر يكمن في انزلاق بعض الباحثين في البنيوية إلى لغة سطح الرواية مثله، بل إن أحدهم وصف محاولة "أبو ديب" البنيوية بأنها متميزة[2] فهل حقا هي كذلك!

---

(1) تمطّق: ضمّ إحدى شفتيه على الأخرى، وأحدث بلسانه وغارِهِ الأعلى صوتاً يدل على استطابة الشيء. المعجم الوسيط (مادة مطق).

(2) انظر خالد أعرج، (١٩٩١)، المؤثرات البنيوية في النقد العربي الحديث في سورية ولبنان، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلب، ص ٧٠. وانظر كذلك آمنة يوسف (١٩٩٧): تقنيات السرد في النظرية والتطبيق (ط ١) اللاذقية: دار الحوار، ص٢٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(١ - ٣)

وإذا كان كل من موريس أبو ناضر وكمال أبو ديب قد أحجما عن ذكر سبب اختيارهما للبنيوية منهجاً، وعن أهدافهما من هذا الاختيار، فإن سمير المرزوقي وجميل شاكر كانا في مدخلهما لنظرية القصة[1] واضحين في هاتين المسألتين، إذ هدف الناقدان إلى إطلاع القارئ على "أهم الاكتشافات في مجال التنظير العلماني [كذا] لفن القص فلا يبدّد وقته وجهده في ملاحقة المراجع والمصادر" (ص١١) فالدافع، إذن، وعيٌ بحاجة القارئ العربي للاطلاع على أحدث اتجاهات النقد عند الآخر، وربما وعي بأزمة نقدية عربية. أما الهدف من الشق التطبيقي من الكتاب فهو "إثبات جدوى مابتكره غيرنا في تحليل تراثنا في انتظار أن نخلق نحن أدوات يمكن أن يستعملها الغير [كذا]" (ص١٣). وهما يعلنان إيمانهما بالمنهج البنيوي وبإمكانات توظيفه. ويستدركان بأنهما لا يقدمان نماذج تطبيقية كاملة، فالهدف هو إثبات جدوى المنهج من خلال أمثلة، لا تصل إلى حدّ استخلاص البنية من أي من النصوص المدروسة. وقد يسجل لهما أن تطبيقهما جاء مناسباً لطموحهما، بينما كان الطموح (النظري) أكبر من الواقع (التطبيقي) عند كثير من البنيويين العرب، الذين أسفرت ممارساتهم عن أمثلة للاستدلال على مفاهيم نقدية منتقاه أو مجتزأة كما اتضح الحال عند "أبو ناضر" وكما سيظهر عند حسن بحراوي ويمنى العيد وآمنة يوسف وغيرهم، ممن سيأتي ذكرهم لاحقاً.

وعلى الرغم من الوضوح المنهجي النسبي عند الناقدَين، فإن استخدامها للتحليل الوظائفي لبروب، جنباً إلى جنب مع تحليل غريماس، يدل على تداخل الحقول المنهجية لديهما، فالوظائف عند بروب، وإن كان دورها جوهرياً في بلورة التحليل البنيوي لاحقاً، إلا أنها تقف عند حدود الشكلية ولا تتعداها، أما الذي خرج بالتحليل " الوظائفي" إلى المستوى البنيوي فهو غريماس عندما وضح العلاقات بين مجالات الفعل السبعة عند بروب، وعندما أقام هذه العلاقات

(1) مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً (١٩٨٥) (ط١)، تونس: الدار التونسية للنشر – الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية. وهي الطبعة المعتمدة هنا.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

على الثنائيات الضدية[1] فمشروع غريماس ينسخ مشروع بروب ويحل محله، لذا لا يجوز الجمع بين المشروعين في تحليل واحد.

ولَمْ يكتفِ الناقدان بالجمع بين بروب وغريماس، بل جمعا أيضاً، بين أكثر من منهج، وهما يجهران بهذا الجمع فيقولان:"إن النقد كالأدب ثري متشعب قد ينقص من قيمته استعمال منظار واحد والتمسك المتحجر بنظرية لا تفي إلا بحاجة، ولا تكشف إلا عن جانب وحيد من جوانب متعددة" (ص١٢) فالناقدان، إذن، يعدّان التمسك بمنهج واحد نوعاً من الجمود لا فكاك منه إلا بتعدد بين المناهج عند الناقد الواحد. بهذه النظرة لا يفرق الناقدان بين المنهج والأداة، بل إن المنهج هنا لا يزيد عن كونه أداة قابلة للاستبدال قبولها للاستخدام. أي أن النقد هنا ممارسة استهلاكية تفرضها حاجة المستهلك لا رؤية للأدب والإنسان والعالم.[2] ومما يؤكد هذه النظرة "الاستهلاكية" للمنهج ما ذكره الناقدان في خاتمة التقديم "وحسبنا أن نثبت .. جدوى استعمال الغير [كذا]. " (ص١٣) كأنهما يوحيان بأن أزمة النقد يمكن أن تحل عن طريق اقتراض المناهج والأدوات. وهنا يتساءل المرء: هل تقترض المناهج أم تستخلص من النصوص؟ وهل تحل أزمة المنهج بالاقتراض أم أن هذا الاقتراض يزيد الأزمة تفاقماً؟

قد يجد المرء الإجابة في تاريخ نظرية الأدب منذ عصر أرسطو إلى عصر جينيت.

هل بهرت المناهج الغربية الناقدين[3]، شأنهما شأن كثير من البنيويين العرب، فأخذا منها بقصد الاستفادة أو الاستلهام، دون الأخذ بالحسبان الفلسفة التي انبثقت عنها هذه المناهج، مغضين بقصد، أو بغير، قصد عن أهدافها ومراميها؟

وهنا يبرز سؤال آخر: أكانت أهداف المنهج واضحة لديهما؟

---

(1) أحمد أبو زيد، مرجع سابق، ص ١٥. وينظر كذلك: نبيلة ابراهيم (لاتا) فن القص في النظرية والتطبيق (لاط) القاهرة مكتبة غريب ص ٤٣ .

(2) شكري عزيز الماضي،(١٩٩٧)، من إشكاليات النقد العربي الجديد،(ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص٥.

(3) المرجع السابق، ص٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والجواب أنهما بخلاف كثير من البنيويين كانا على وعي تام بهدف المنهج البنيوي الشكلي وهو دراسة النصوص الحكائية قصد استنباط "مجموع الأجهزة الشكلانية [كذا] التي تمثل النواة المولدة لمختلف أشكال الخطابات القصصية" (ص ١٨). وكذلك كانا على وعي بكثير من النقد الموجه إلى البنيوية، لكنهما بقيا حائرين أمام سؤال عدّاه معضلة أكاديمية، وهو: "ما العمل إذا كان الانغلاق المنهجي يؤدي إلى التحجر والانفتاح يفضي إلى الانتقائية؟" (ص١٩) ويبدو جلياً من ممارستهما التطبيقية، أنهما مالا إلى الشق الثاني من السؤال.

أما في الممارسة النظرية التي غطت أكثر من نصف حجم الكتاب، فقد قدم الناقدان حصراً نظرياً لمقولات بروب وغريماس وبريموند وجينيت أي مقولات اتجاهي البنيوية: "نحو القص" و"بويطيقا القص"، إلاّ أنهما لم يقدما مقولات نحو القص متتابعة، وكان الأولى وضع مقولات بروب وغريماس وبريموند متتابعة تليها مقولات جينيت لا أن يفصل بين بروب وغريماس وبريموند كما هو حاصل عندهما.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وقد اتصل الناقدان بالمصادر الفرنسية، بلا وسيط (وهنا يُسجّل لهما وضوح المفاهيم وشمول العرض)، وحرصاً على وضع المصطلح اللاتيني إلى جانب المصطلح المعرّب مما بدّد الغموض الذي كا سيعتري عدداً منها من مثل "النص" ويقصدان به (discourse) (ص٧٨) لا (text) وبذا تجنبا غموض الجهاز الاصطلاحي وكذلك قلقه الذي وقع فيه "أبو ناضر" وغيره، كما أنهما تفاديا التقصير الذي وقع فيه عدد من النقاد العرب ومنهم موريس أبو ناضر وسعيد يقطين، فألحقا بالكتاب مسرداً للمصطلحات.

ولكي يثبتا جدوى ما ابتكره الآخر، فقد استخدم الناقدان المتن للبرهنة على صحة المقولات البنيوية. وقد وسعا دائرة التطبيق لتشمل الحكاية والرواية والمسرحية وحتى القصيدة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القديمة، حللا نصاً شعرياً قديماً تحليلاً وظائفياً في مجازفة لم يسبقهما فيها، سوى كمال أبو ديب[1] الذي استخدم مقولات بروب لتحليل الشعر الجاهلي!

(١ - ٤)

في السنة نفسها التي صدر فيها كتاب "مدخل إلى نظرية القصة" لسمير المرزوقي وجميل شاكر، من تونس، صدر كتاب "بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"[2] للناقدة سيزا قاسم من مصر، وفيه أعلنت صراحة تبنيها للمنهج البنيوي، وقد عُدّ الكتاب نقلة نوعية في حينه لاتسامه بوضوح نظري شهد به كثير من النقاد،[3] كما اتخذ مرجعاً أعفى كثيراً من الباحثين العرب من الاتصال بالمصادر، ومنهم الذين ظهروا في أواخر الثمانينيات وعلى مدى التسعينيات[4]. كانت الناقدة حريصة على تحديد أهدافها فلم تخلط بين موضوع الدراسة ومنهجها؛ فالدراسة المقارنة لديها شكل من أشكال الممارسة النقدية، لا منهج. لذا حرصت على تحديد المنهج المتبع والذي انحازت إليه دون أن تنكر أهمية الزوايا الأخرى التي يمكن أن تدرس الأعمال الأدبية من خلالها (ص١٥) وهي لم تُسَمِّ الاتجاه البنيوي الذي اختارته لكنها أوضحت أنها تعتمد أساساً على أعمال جينيت وأوسبنسكي(ص١٧). أي أن تحليلها سيقتصر على الخطاب وهو الاتجاه المعروف بـــ "بويطيقا القص".

ووعي الناقدة بحدود منهجها الداخلي جعلها تعلن ابتداء أنها لن تسعى إلى إطلاق أحكام قيمية، فبحثها في "جوهره دراسة وصفية للبنية، والمقارنة لا تعني المفاضلة" (ص٢٨)، وقد ساعدها هذا الوعي، على تحديد الهدف من دراستها الذي يتلخص في السعي إلى فهم عميق للأدب العربي المعاصر من خلال دراسته في ضوء التقاليد التي نشا في ظلها. والثاني محاولة

---

(1) انظر: كمال أبو ديب (١٩٧٨)، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، مجلة المعرفة، ع ١٩٥/١٩٦.

(2) صدرت الطبعة الأولى منه سنة ١٩٨٥، عن دار التنوير في بيروت، وهي الطبعة المعتمدة هنا.

(3) انظر حميد لحميداني (١٩٩١)، بنية النص السردي، (ط٣) (٢٠٠٠)، الدار البيضاء – بيروت: المركز الثقافي العربي ص١١٩ وص١٣١.

(4) هذا ما سينجلي لدى عرض الأعمال الأخرى في هذه الدراسة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إرساء قواعد علمية لدراسة الرواية دراسة نقدية موضوعية تنطلق من النص نفسه (ص٢٨). وهكذا تنجلي قيمة المنهج للناقدة التي تنبع من موضوعيته وكأنها تومئ إلى أن بقية المناهج تفتقر إلى هذه الموضوعية حين تلتفت إلى علاقات النص الخارجية. ومن هنا فقد ألزمت الناقدة نفسها (على المستوى النظري على الأقل) بمنهج واحد بل باتجاه واحد بخلاف كثير من البنيويين العرب الذين انتقوا من الاتجاهين، وكذلك جمعوا بينهما وبين مناهج تفسيرية ومعيارية تتناقض معهما.

ويبدو أن اعتماد الناقدة على أعمال جيرار جينيت، لم يكن كافياً لتتبعه في تقسيم فصول الكتاب إذ قسمت الكتاب؛ اعتماداً على تعريف جان لوفيف M.J. Lefebve للقص، وبذا كانت أقسام كتابها تشمل بنى الزمان والمكان والمنظور (ص٢٨، ٢٩)، أي أنها اختلفت عن جينيت بإفرادها فصلاً خاصاً للمكان استقصت فيه كل أنواعه ووظائفه من خلال تقنية الوصف الزمانية في "الثلاثية" لتقارن نتائجها بنتائج الوصف في الروايات الغربية.

وقد كان اتصال الناقدة بالمراجع الفرنسية والإنجليزية مباشراً، الأمر الذي أسهم في الوضوح النسبي الذي اتسم به جهازها المفاهيمي والاصطلاحي، ولكن ترجمتها لم تخل من الهفوات التي أشار إليها الناقد حميد لحميداني في دراسته التطبيقية لكتابها[1]. ومع هذا يظل عملها من أكثر الأعمال البنيوية تماسكاً ووضوحاً وانسجاماً مع المنهج؛ لذا كان لجوء كثير من الباحثين إليه متكرراً، بل إن كثيراً منهم اكتفى به وبغيره من المراجع العربية التطبيقية، على نقائصها، وهذا أوقعهم في شيء غير قليل من الارتباك والغموض؛ لابتعادهم عن المصادر ابتعاداً مضاعفاً. وسيظهر هذا في أعمال مراد مبروك وآمنه يوسف وعبد الحميد المحادين، الذين ستقف هذه الدراسة عندهم في هذا الفصل.

---

(1) يأخذ حميد لحميداني على الناقدة ترجمتها غير الدقيقة لعدد من المصطلحات والمفاهيم، من مثل مفهومها للوقفة في بنية المدة الزمنية ص ١٣٣/١٣١، وكذلك ترجمتها لـ Espace بالفراغ، وإسقاطها لعبارات بارث من ترجمتها له. انظر حميد لحميداني، مرجع سباق، ص١٤٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبخلاف كثير من البنيويين العرب أعلنت الناقدة عن أسباب اختيارها ثلاثية نجيب محفوظ متناً أساسياً لبحثها، وهي تتعلق بالمنهج التطبيقي المقارن الذي يقتضي أعمالاً ذات قيمة فنية ولأن قالب الثلاثية غربي الأصل (ص٢١)، أما المتن المرجعي (الغربي) فكان أعمالاً متعددة لبلزاك وفلوبير وجلزورذي وجويس وغيرهم. ولا تسأم الناقدة من التكرار في تقديمها بأنها ستبتعد عن إصدار أحكام القيمة انسجاماً مع المنهج التحليلي، وأن همها الأساس هو أن تقدم صورة عن بِنى الزمان والمكان والمنظور في روايات محفوظ الثلاث، فهل التزمت بوعدها؟ وهل أصابت مرماها؟ الجواب يأتي في الفصل الثالث من هذه الدراسة.

(١ – ٥)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

خمس سنوات تفصل بين صدور كتاب سيزا قاسم "بناء الرواية" وكتاب الباحث المغربي حسن بحراوي "بنية الشكل الروائي": الفضاء، الزمن، الشخصية"[1] إذ صدر سنة ١٩٩٠ فهل كان تعامل الناقد مع المنهج البنيوي أفضل من تعاملها؟ وهل أكسبه "الموروث البنيوي العربي" إن جاز التعبير، نضجاً في التعامل مع المكونات الأساسية في هذا المنهج؟. هذا ما ستحاول هذه الدراسة الإجابة عنه ولا بد، ابتداءً، من معرفة أسباب اختيار الناقد للمنهج البنيوي.

يعلل الناقد انصرافه إلى المنهج البنيوي بهيمنة الدراسات المضمونية والسوسيولوجية على النقد الروائي واتصاف هذه الدراسات بالذاتية والتحيّز (ص٢١)، كما يرى أن تجاهل الشكل، في النقد السائد، أدّى إلى ضياع الطريق إلى المضمون نفسه كمكوّن من مكوّنات الرواية فالدراسة العلمية للمضمون برأيه ممكنة فقط، عن طريق التغلغل في الشكل (ص٢١). كأن الناقد يرى أسباب أزمة النقد العربي تنحصر في البعد عن الموضوعية وبغلبة النقد المضموني فقط. والناقد لا ينكر أهمية المضمون، بل يعدّه هدفاً ينبغي الوصول إليه بالاستعانة بمنهج علمي يعبر إلى المضمون من خلال الشكل فالشكل في نظره هو الهدف المركزي للممارسة النقدية(ص٢٢)؛

(1) صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة ١٩٩٠ عن المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء، وهي المعتمدة هنا.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لذا فهو يطمح، من خلال دراسته لبعض مكونات الشكل، في الرواية المغربية، إلى الانتقال من المعرفة النظرية: الشعرية والنقدية "إلى أفق التحليل البنيوي المنتج" (ص٢٢) ويسعى عبر تحليل الشكل "إلى بلورة الوظائف الجمالية والغايات الفنية المتجسدة في البناء الشكلي" (ص٢٢)، ويستدرك الناقد هنا ليؤكد أنه يتخذ البنيوية الشكلية إطاراً عاماً ويتعامل معها بوصفها أسلوباً في العمل، ومنهجاً لبناء النماذج والتصورات، وليس "كمعتقد أو دوغم" حسب قوله (ص٢٢). علماً بأن البنيويين أنفسهم لم يدّعوا بأن البنيوية مذهب أو معتقد[1]. أي أنه يفصل بين المنهج ورؤية الناقد للأدب والإنسان والعالم، فهو لا يزيد عن كونه أداة ليس إلاّ. وهو هنا يلتقي مع سمير المرزوقي وجميل شاكر في هذه النظرة الضيقة للمنهج. وهو يعد بأن يكون مساهمةً في تحليل بنية الشكل في الخطاب الروائي المغربي وخطوة جديدة على طريق الاقتراب من مظاهر التقنية الروائية في "تمفصلاتها [كذا] الكبرى" (ص٢٢).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

لم تجمع مقدمة الناقد مفاهيمه النظرية كلها، فقد وزعها على مداخل الفصول أيضاً، ولم يختر من مكونات الخطاب سوى المكان والزمن مازجاً إياهما مع الشخصية التي يعدّها البنيويون من مكونات "القصة" دون أن يشير إلى ذلك، أو ربما ينتبه إلى أنه لم يذكر شيئاً عن تحليل بنية القصة أو "نحو القصة" حسب المصطلح المعروف. كما أنه أهمل التبئير والصيغة وهما من أهم مكونات الخطاب من وجهة نظر "بويطيقا القص". فهل تناسب مستوى التطبيق مع مستوى الطموح عند الناقد؟

يثبت التطبيق أنه تعامل مع الشخصية تعاملاً "فنياً" لا "بنيوياً"، إضافة إلى أنه كان لا يقف بانتقائيته عند اختيار "المكونات" أو العناصر البنيوية الكبرى، بل يمتد أيضاً إلى "مكوّنات المكونات"؛ إذ كان انتقائياً في المكوّن الواحد، فلم يذكر من تقنيات البنية الزمنية للخطاب، سوى النظام والمدة (ص١١٩). أما حديثه عن تقنيات المكان فيخلط فيه بين مقولات "أيديولوجية وأخرى فنية" ولا يأخذ من البنيوية سوى مفهوم "الثنائيات الضدية" الذي يستخدمه "بمرونة" لا

(1) زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مرجع سابق، ص٢١ – ٢٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مثيل لها سوى عند الناقد كمال أبو ديب، فهو يستخلصها، مثله، من سطح النص بل يفوقه في المرونة حين يستخلص ركني الثنائية الواحدة من روايتين لروائيين مختلفين![1]، وبذا ينفي أن يكون للثنائية أي صلة بالبناء. [2]

وبدلاً من أن يقدم حصراً شاملاً ومركزاً للمفاهيم التي يود الاعتماد عليها بدّد الناقد جهده في متابعة التدرج التاريخي للتنظيرات المتصلة بالمفاهيم التي اعتمد عليها، مَثَلُه مثَل سعيد يقطين وكان يمكنه توفير هذا الجهد وصبه في المفاهيم الأساسية، وبذا يتقلص حجم التنظير لديه (أكثر من ثلث الكتاب)، وتتضح المفاهيم الأساسية، وقد تقل الخروقات الواضحة للمنهج المختار.

لم يمنع اعتماد الناقد على المراجع الفرنسية من لجوئه إلى عدد من المراجع المترجمة إلى العربية، إلاّ أنه لم يرجع، وكذلك لم يشر، إلى أي دراسة عربية سابقة لبنية الشكل الروائي، علماً بأن دراسته صدرت عام ١٩٩٠، وكذلك يُلحظ خلو قائمة دورياته من مجلة فصول.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

واللافت أنه يتحدث بإعجاب كبير عن عدد من النقاد البنيويين الغربيين، دون أن يأخذ بتنظيراتهم. من ذلك مدحه المفرط لغريماس مع تحاشيه الأخذ بنموذجه في تحليل الشخصية (ص٢٢)، وانحيازه في تحليلها إلى تقسيمات فيليب هامون الثلاثية التي تنتهي عملياً عند الناقد إلى تقسيم تصنيفي مضموني: "الشخصية الجاذبة: نموذج الشيخ والمناضل والمرأة" و "الشخصية المرهوبة: نموذج الأب والإقطاعي والمستعمر" و "الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية: اللقيط والشاذ جنسياً والشخصية المركبة" (ص٢٦٨).

ويبدو أيضاً أن اعتماده على تلك المراجع الفرنسية جعله يبقي كثيراً من المصطلحات على حالها (أي أبقى ألفاظها الفرنسية وكتبها بحروف عربية)، فتعج صفحات كتابه بتلك المصطلحات التي لم تكتب إلى جوارها حروفها اللاتينية أيضاً، منها على سبيل المثال، لا الحصر: "التيبولوجية" [التصنيف] (ص٩) "والدوغم" [المعتقد] (ص٢٢) "والبوليفونية" [التعدد]

(1) سيأتي الحديث عن هذه المسألة بالتفصيل لاحقا.

(2) يصبح لها علاقة بالصورة، ويكثر بين البنيويين العرب من يخلط مفهوم البنية بمفهوم الصورة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(ص٣٧)، "والتيبوغرافية" [عدد الصفحات والسطور] (ص١٢٥)، و"الطوطولوجي" [الكلي] (ص٢٢٨) "والأنطولوجي" [الوجودي] (ص٢٣٠)، "والفيودالية" [الإقطاع] (ص٢٧٨)، وغيرها كثير. هذا فضلاً عن استخدامه بعض المصطلحات استخداماً ينأى بها عن معناها، وقد يلتبس بمعان أخرى من مثل "التحريف الزمني" ويقصد به المفارقات الزمنية (ص١٣٦)، ومثله مثل موريس أبو ناضر وسعيد يقطين لم يلحق بفهارس الكتاب مسرداً للمصطلحات. علماً بأنه لم يقم بتوضيح مفاهيمها في تقديمه النظري.

يبالغ الناقد بتوسعه فيصل في عدد روايات المتن إلى اثنتين وثلاثين رواية مغربية ذكرها في الفهارس ورواية أخرى أسقطها، مع إشارته إليها في متن الكتاب وهي رواية "إنها الحياة" لإسماعيل البوعناني (ص١٦١). وقد أعلن أنه اختار ألاّ يقيد نفسه بأي شرط لاعتماده على أن "جوهر الشكل ينفي كل شرطية مسبقة وأن الرواية مهما كانت متواضعة ومحدودة الأفق يمكن أن تكشف عن أسرار شكلية" (ص٢١). وهو هنا يناقض نفسه مرتين: الأولى في تحديده الانتماء: فكل الروايات المدروسة مغربية؛ والثانية حين أسقط رواية البوعناني من فهارسه ووصفها داخل المتن بأنها "من أضعف الروايات المغربية شكلاً ومضموناً" (ص١٦١).

فهل تلافى الناقد الوقوع في أحكام القيمة كما رغب وأكد في تقديمه؟ الموقف السابق، ومواقف أخرى كثيرة تثبت أن ما قاله الناقد في تنظيره يختلف عن واقع تطبيقه، وهذا يتأكد من وقوع الناقد في كثير من الأخطاء المنهجية الأساسية، فهو لم يقع على أي من البنى الثلاث التي خطط للوصول إليها في أي من الروايات المدروسة، بل لم يقع على بنية مكوّنٍ واحد في أي رواية منها، ففي معالجته لتقنيات بنية الزمن، كان يأتي بنموذج واحد من رواية مختلفة عن كل تقنية من هذه التقنيات، كأنّ هدفه الأوحد لم يتعد تأكيد صحة ما توصل إليه جينيت في هذا المجال، إضافة إلى خلط الناقد بين مفهوم البنية ومفهوم الصورة فبدلاً من الوصول إلى بنية المكان وصل إلى صورة المكان وبدلاً من الوقوع على بنى العوامل (أو الشخصيات) أورد صور هذه الشخصيات.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فهل يخلط الناقد بين المناهج أم أن مفاهيمها تختلط لديه؟

(١-٦)

إن كان حسن بحراوي قد وقع في عدد من المخالفات المنهجية الكبيرة في تجربته الأولى فإن "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي" [1] لم يكن تجربة يمنى العيد الأولى، لذا يصعب إيجاد أعذار لها إن عادت إلى تكرار ما وقعت فيه في كتابها" في معرفة النص"[2]، التي خلطت فيه بين الشعرية والفنية والشكلية كما عرفت عند ميخائيل باختين، بحيث قفزت عن تحديد البني إلى تفسير دلالاتها تفسيراً اجتماعياً أو أيدولوجياً، إلى درجة جعلت الناقد محمد سويرتي يتساءل إن كانت الأدبية (الشعرية) مفهومة عند الناقدة[3]. أما أحد أسباب اختيار هذا الكتاب ليمنى العيد فهو صدوره بعد سبع سنوات من صدور كتابها السابق على توقع أن تكون ازدادت مفاهيمها البنيوية رسوخاً، يعزز هذا التوقع عودتها لتكرار التجربة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

تحدد الناقدة هدفها من هذا الكتاب، وهو هدف تعليمي غايته تقديم خطوات منهجية تسد حاجة الطلاب للاطلاع على الجديد من المعارف (ص٥). فالكتاب في أساسه مجموعة محاضرات أمضت الناقدة فترة من الزمن تشتغل عليها بلورةً وتطويراً وتدقيقاً وإضافةً ونقداً. ودافعها شعورها بافتقار المكتبة النقدية إلى مثل هذه المادة أو إلى صياغتها المنهجية (ص٦).

فهل كانت الناقدة منهجية في صياغتها؟ وهي تعترف أيضاً أنها بتطويرها وتدقيقها وتنقيحها للمادة ابتعدت بها عن مرجعها المعرفي ومنحتها طابعها الخاص. وهنا يتساءل المرء كيف يمكن التوفيق بين الهدف التعليمي وما يتطلبه من أمانة في نقل المنهج وبين الابتعاد به عن مرجعه المعرفي؟!

---

(1) صدرت الطبعة الأولى من الكتاب سنة ١٩٩٠ عن دار الفارابي بيروت، وهي الطبعة المعتمدة هنا.

(2) صدرت الطبعة الأولى منه سنة ١٩٨٣ من دار الآفاق الجديدة بيروت.

(3) محمد سويرتي، (١٩٩١)، النقد البنيوي والنص الروائي(ط١)، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق. ص٣٤-٣٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهل كانت معالجة الناقدة كافية للخروج بمنهج جديد أو مطور، يتصف بسمات خاصة ويحتفظ في الوقت نفسه بصلاته بالمنهج الأم؟ تذكر الناقدة في تقديمها، أيضاً أنها أقامت سياقاً منهجياً له خطواته المتسقة لمعارف ليس لها مثل هذا السياق (ص٦). وهذا التصريح يدفع المرء إلى التساؤل هنا أيضاً: أحقا كانت المفاهيم البنيوية الشكلية مشتتة بلا سياق إلى أن جاءت الناقدة لتخلق لها هذا السياق؟ ألم يصدر كتابها بعد ست عشرة سنة من صدور كتاب روبرت شولز "البنيوية في الأدب"،[1] وبعد خمس عشرة سنة من صدور كتاب جوناثـــان كللر "الشعرية البنيوية" [2] بل إن المفاهيم البنيوية كلها قد تبلورت واستقرت وخبت، بعد أن تجاوزتها المفاهيم التي أتت بعدها وانبثقت عنها، والتي اصطلح على تسميتها بـــ "ما بعد البنيوية"، بل إن النقد منذ الثمانينياتً كان قد تحول إلى التاريخية الجديدة والنقد الثقافي[3].

تناقض آخر وقعت فيه الناقدة عندما أعلنت أنها قامت بتطوير المادة وتنقيحها فابتعدت بها عن مرجعها المعرفي(ص٦) وثم عادت وذكرت في الصفحة التالية "أنه كان لا بد من الحفاظ على طابع هذه المفاهيم القواعدي العلمي ليكون بالمقدور استخدامها كأدوات مفهومية تخص تقنية الشكل وتعين على كشف أسرار اللعب الفني" (ص٧). كيف يمكن أن تبتعد كثيراً عن مرجعها المعرفي وعن معناها المفهومي ثم تعود لتحافظ على طابع هذه المفاهيم القواعدي العلمي؟ وسؤال آخر يبرز من هذه النقطة وهو: هل تستخدم المفاهيم البنيوية لكشف أسرار اللعب الفني السطحي أم لكشف أسرار لعب اللغة (العميق)؟ أو ليس هدف البنيوية الشكلية التي تستخدمها الناقدة استخداماً فريداً هو البحث عن كيفية اشتغال قوانين اللغة في الأدب؟

تناقض ثالث تقع فيه الناقدة حين تضع كتاباً لغاية تعليمية، فتخرج عن المنهج الذي يفترض أن تنقله بأمانة، إلى مناهج أخرى. وتدّعي تجريبه أو اختباره، (وقد سارت الباحثة آمنة

---

(1) SCHOLES, Robert, (1974) Structuralism In Literature,(1st ed), New Haven and London: Yale University Press.

(2) CULLER (1975) Ibid.

(3) PECK, J and M. COYLE. (1984) Literary Terms and Criticism (2nd ed 1993) Hampshire and London: The MacMilan Press. P. 169.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يوسف وراءها في كثير من خطواتها كما سيتضح لاحقاً). وتؤكد الناقدة هذا التجريب حين تقول: "إن تملك المعرفة ضروري ليس لإحسان استخدامها بل لرفضها من موقع المعرفة بها" (ص٨). فهل استخدام المفاهيم ضروري لرفضها؟

بهذا الهدف الأخير تكون الناقدة قد جمعت بين أهداف ثلاثة: تعليم المنهج وتطويره ومن ثم رفضه! وهي هنا مثلها مثل سمير المرزوقي، وجميل شاكر، وحسن بحراوي، وغيرهم كثير، ممن يعد المنهج تجربة أو أداة، لا منظومة من المعارف مرتكزة على فلسفة ثابتة ورؤية للأدب والإنسان والكون. ولهذا السبب فقد انتزع المنهج البنيوي الشكلي من فلسفته، وجرد من أهدافه واختزل إلى أداة بيد هؤلاء النقاد.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

من التجاوزات المنهجية التي تقع فيها الناقدة مزجها بين المنهج البنيوي الشكلي، وما بعد البنيوي حين تسعى إلى ضمان حيادية القارىء، ولذّته في الوقت نفسه (ص١١) وهي تفرق بين نوعين من القراءة: القراءة السلبية التي تتماهى مع "القول" (الخطاب) من موقع امحاء المعرفة؛ والقراءة المنتجة التي "تمارس فعل التحويل للثقافة وتترك أثرها المحدد لها" (ص١١). وكأنها تتجاهل أن معظم النقد الذي وجه إلى البنيوية الشكلية، أو اتجاه غريماس، بالذات وهو الاتجاه الذي ستطبقه في كتابها، قد وجه إليه؛ لتجاهله التام للقارىء والنظر إلى موقعه بأنه موقع بسيط وموحد.[1] وبهذا الجمع بين التحليل والتأويل تكون الناقدة قد وقعت فيما حذر منه جوناثان كللر وهو عدم التمييز بين ضربين من المشاريع النقدية: الأول ينطلق من المعنى ويحاول أن يستنبط الكيفية التي يتكون بها، "والآخر ينطلق من الأشكال ويسعى إلى تأويلها كي يقول ما تعنيه هذه الأشكال في الواقع". [2]

في التقديم، تعطي الناقدة لنفسها الحق في التصرف بالمفاهيم المستعارة من المنهج البنيوي الشكلي، وهي تعترف أنها تنوي التصرف فيها واجتراح ما تريده منها ثم تقوم بإحياء

---

(1) PAYNE:(1996)A Dictionary of Cultural and Critical Theory, (5th ed) (2000) Oxford:Black Well. p. 360.

(2) "اللغة والمعنى والتأويل"، مجلة الآداب الأجنبية، ع ١٠٩، سنة (٢٠٠٢)، ص٢١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المتقطف من المنهج عن طريق تحويله إلى شكل آخر (ص٢٣)، فمن أي الاتجاهات استعارت الناقدة مفاهيمها؟ وهل كانت قادرة حقاً على تطويرها وإحيائها من جديد كما فعل غريماس بوظائف بروب على سبيل المثال؟

اعتمدت الناقدة في كتابها على جهود كل من بروب وبريموند غريماس وتودوروف وجينيت، مستعينة بشكل أساسي بالعدد الثامن من مجلة "تواصلات" (Communications) الباريسية وهو العدد المخصص للسرد (الصادر سنة ١٩٦٦). وكذلك على جينيت في كتابه " أشكـــال٣ " (Figuers III) وقد أشارت إلى هذه المراجع في متن الكتاب، دون أن توثق ما تنقله منها في الهوامش، ودون أن تخصص فهرساً للمراجع المعتمدة. ولم توضح الناقدة خطتها المنهجية في تقديمها فقد كان هدفها في هذا التقديم تبريرياً أكثر منه منهجياً لكن خطتها تتضح من تقسيمها للكتاب، فقد خصصت قسماً للعمل السردي الروائي من حيث هو حكاية "ومارست فيه مفاهيمها المستعارة من " نحو القص" وقسماً آخر للعمل السردي الروائي من حيث هو "قول" [خطاب] مستعيرة مفاهيم تودورف وجينيت في تحليل الخطاب. وقد بررت في تقديمها عدم اقتصارها في التطبيق على عمل روائي واحد "بأن غايتها "تقديم خطوات منهجية لدراسة عمل سردي روائي" (ص٣٠)، وهذا التبرير هو الذي يوقعها في التناقض فالغاية تحتم عليها اتخاذ عمل سردي واحد مثالاً لإيضاح مختلف نقاط البحث، عندها ستكون خطواتها المنهجية متكاملة، وعندها تكون قد كشفت عن البنى المختلفة لهذا العمل ("بنية القصة" و"بنية الخطاب"). وتكون قد سارت أيضاً على خطى أصحاب المنهج أمثال بارت وتودوروف وجينيت ، إذ اكتفى كل واحد منهم بتحليل رواية واحدة فقط. وقد يجرؤ المرء على الاستنتاج بأن تقديم أمثلة مختلفة من أعمال متعددة، هو وسيلة لتخلص الباحثين من الالتزام بالوصول إلى بنية العمل المدروس. وكأن هدف الباحث البنيوي العربي هو البرهنة على صحة مفاهيم غريماس وجينيت مبعثرة، وليس الوصول إلى البنى أو البنية المشتركة. ولم ينج من هذه "المرونة المنهجية" سوى ناقدٍ أو اثنين كما سيتضح لاحقاً.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد يسّرت "المرونة المنهجية" للناقدة حريةً لاحدّ لها في استخدام المصطلحات فهي تتخذ لنفسها مصطلحات خاصة لم تتكرر عند أي ناقد سواها من مثل استخدامها لمصطلح "الروائي" إذ يتبين للدارس أنها لا تقصد به النسبةَ إلى "الرواية" من حيث هي فن معروف، وإنما تقصد به كل عمل يرويه سارد؛ فهي تقول: "قصدت بالعمل الروائي العمل الذي يُروى بواسطة راوٍ* [كذا] بقصد الإيهام بفنية ما، ولا يقتصر فيه على السرد [كذا]، سواء أكان هذا العمل رواية أم كان قصة" (هامش ص٢٧). ليس هدف هذه الدراسة تقييم أسلوب الناقدة المرتبك والغامض، ولا طبيعة استيعابها للمنهج البنيوي، إذ تكفي في هذا الصدد، الإحالة إلى نقد الدكتور عبد العزيز حمودة له.[1]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وكانت تطبيقات الناقدة في شقي الدراسة، (كما سيتضح لاحقاً في مجال تحليل القصة، على وجه التحديد)، بعيدة عن روح المنهج وهدفه، أما في مجال تحليل "القول" فلم تزد محاولتها عن تقديم تأويل لمضمون رواية "أرابيسك" لأنطون شماس، بل إعادة كتابة كلام الشخصيات، وليس في هذه الدراسة من البنيوية سوى الأسهم التي استخدمتها لتوضيح مالا يحتاج إلى توضيح (ص١٤٠ – ١٤٧).

إذا كانت هذه حال مشروع وضع بهدف توضيح الخطوات المنهجية بين يدي الباحث العربي، فكيف يكون إنتاج هذا الباحث الذي اتخذ منه ومن غيره مرجعاً يفترض أن يغنيه عن المصادر الأصلية؟ قد تكون هذه الوقفة القصيرة قد أعطت صورة عن منهجية ناقدة ذات تجربة طويلة في مجال الكتابة النقدية والتدريس، فكيف هي الحال عند الباحثين الذين دشّنوا تجاربهم بالاعتماد أساساً على مراجع عربية، ومنهم الباحث القادم؟

---

* يعجّ الكتاب أيضاً بأخطاءٍ لغوية وإملائية لا مجال هنا، لحصرها.

(1) المرايا المحدبة،مرجع سابق، انظر الصفحات: (١٤، ٢٦، ٤٣، ٤٧، ٥٩، ٦٢، ٢٠٢، ٢٠٦، ٢٠٩، ٢١٠، ٢١١، ٢١٦، ٢١٧، ٣٧٦).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(١ - ٧)

في تقديمه لكتابه آليات السرد في الرواية النوبية [1] يضع الباحث مراد عبد الرحمن مبروك هدفه بجلاء، وهو البحث عن خصوصية الرواية النوبية. بل خصوصية المجتمع النوبي من خلال ثلاث روايات، دافعه قلة الدراسات في هذا المجال (ص٢). أما اختياره لآليات السرد فبسبب علاقتها "برؤية الرواية"، ولأن هذه الآليات "تعنى بالمبنى الحكائي، الذي يربط صيغ الرواية وأحداثها وشخصياتها ومشاهدها ومواقفها وأبعادها الدلالية في نسق متكامل من خلال تفاعل هذه العناصر فيما بينها، ذلك لأن السرد ما هو إلا خطاب مكتوب أو ملفوظ يخبرنا عن العالم المطروح في النص الأدبي، ومن ثم تتوافق طبيعة السرد وآلياته مع طبيعة الواقع المعبر عنه" (ص٣) ويحمل هذا الطرح جملة من القضايا تَحْسُن مناقشتها في نقاط ثلاث:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- النقطة الأولى: يود الناقد البحث عن خصوصية الرواية النوبية بل خصوصية المجتمع النوبي من خلال منهج يلغي الخصوصية [2] ، أو لا يكترث بها وهو المنهج البنيوي الشكلي باتجاهيه.

- النقطة الثانية: يخلط الناقد بين آليات السرد في " البنيوية" وبين الأدوات في الواقعية الاجتماعية التي تستخلص من سطح النص، وتتلخص في رسم الشخصية، وتصوير المكان والنسيج اللغوي ...الخ[3]، أما الآليات البنيوية فلا تستخلص من سطح النص، وهي لا تحيل إلى واقع اجتماعي، وبالتالي لا ترتبط برؤية ما، بل إن اختيارها يتم من خلال لا وعي الكاتب وليس من خلال وعيه حسب مبادئ هذا المنهج[4]. وكان أولى

---

(1) صدرت البعة الأولى من هذا الكتاب سنة ١٩٩٤ عن دار حراء بالقاهرة، وهي المعتمدة هنا.

(2) Selden,Raman (1985), A Reader Guide to contemporary Literry Theory, (4th ed) Hertfordshire: Prentice Hall. P.84 (1997)

(3) يمكن في هذا المجال مراجعة كتاب عبدالمحسن طه بدر، (١٩٧٨)، "نجيب محفوظ: الرؤية والأداة". القاهرة، دار الثقافة.

(4) زكريا إبراهيم (١٩٧٥): مشكلة البنية: (لاط) القاهرة: مكتبة مصر، ص٣٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالكاتب استخدام المنهج الواقعي الاجتماعي بدلاً من الجمع بين النقد البنيوي الشكلي وبعض التأويلات الاجتماعية و الأيديولوجية التي تحتاج جهداً كثيراً كي ترتقي إلى منهج.

- النقطة الثالثة: يتجاهل الناقد أن آليات السرد تكاد تكون واحدة في كل الروايات مهما اختلفت لغاتها أو موضوعاتها، فتقنيات الزمن من مثل الاسترجاع والاستباق وغيرها، وكذلك تقنيات الصيغة والتبئير لا تعبّر عن واقع خارجي بقدر ما تعبر عن واقع لغوي داخلي، حسب المفهوم البنيوي لكل من الزمن والصيغة والتبئير "فقد دعا جينيت إلى درس القصة كتوسع expantion للفعل بالمفهوم النحوي، أيا كان حجم هذا التوسع: [فـ] "أنا أمشي" و "مشى سمير" مثلان على القصة الصغرى وهذا المفهوم النحوي يجعل تحليل الخطاب السردي شبيهاً بتحليل الفعل، فيدرسه من وجوهه الثلاثة: الزمن والصيغة والصوت"[1].

مركز ايداع الرسائل الجامعية

وقد يغض المرء الطرف عن هذا الخلط المنهجي لو أن الناقد قد وصل فعلاً إلى تحقيق مبتغاه، ولكن واقع كتابه يؤكد أنه لم يصل إلى خصوصية الرواية النوبية وكذلك لم يكتشف بنيتها، واختلطت عليه آلياتها، كل ما وصل إليه كان البرهنة على وجود بعض هذه الآليات في الروايات الثلاث المدروسة (ص١٤٢، ١٤٤، ١٤٦).

وهو بذا يحذو حذو صاحبي كتاب "مدخل إلى نظرية القصة"[2]، فقد جعله أحد أهم مراجعه لكنهما كانا أكثر واقعية في طموحهما. وستظهر في ثنايا مداخله التنظيرية للفصول جملة من المغالطات المنهجية التي يمكن التمثيل عليها بما يلي:

- يخلط الناقد بين الصيغة (كما هي معروفة لدى تودوروف وجينيت وبين زمن الفعل الماضي والمضارع (ص٢١، ٢٢)، علماً بأن الصيغة تتعلق بحكاية الأقوال والتي

(1) لطيف زيتوني، (٢٠٠٢)، معجم مصطلحات نقد الرواية، (ط١)، بيروت: دار النهار. ص١٣٣.
(2) مرجع سابق.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يأتي الخطاب فيها على ثلاثة أوضاع:الخطاب المحوّل والخطاب المنقول والخطاب المسرد[1]. وفي الصيغة لا يهم إن جاء زمن الفعل ماضياً أم مضارعاً كما هو معلوم فقد تأتي صيغة الخطاب المنقول (الحوار) بالمضارع وبالماضي، وكان عليه معالجة هذا الجانب من خلال زمن السرد: اللاّحق والسابق والمتواقت والمقحم[2].

- يعتري فهمه لجهاز غريماس العاملي كثير من النقص والخلط، فهو لا يفرق بين الشخصية والعامل والممثل، بل يلغي من العوامل العامل الموضوع ويطلق على العامل الذات "الشخصية الفاعلة (ص٥١) ويجمع العامل المساعد والمعاكس ويسمّيهما المضادين والمساعدين" ويفسر "المشارك" تفسيراً معاكساً لما أريد منه (ص٥٨،٥٩)، علماً بأنه رجع إليه مرة واحدة في كتابه " Semantique Structurale" (ص٥٨).

جميع الحقوق محفوظة
الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أما المراجع البنيوية الأخرى التي استفاد منها الناقد، فهي لا تعدو " تحليل الخطاب الروائي" ليقطين "ومدخل إلى نظرية القصة" المشار إلية سابقاً "ومفهوم الرؤية السردية" لبوطيب عبد العالي. أما بقية مراجعه فهي تاريخية وجغرافية وسوسيولوجية. لأنه خصص قسماً من كتابه للمتغيرات الحياتية والسمات والملامح الاجتماعية للنوبة وأهلها. ولعل الناقد كان سيصيب جانباً من التوفيق لو أنه اتبع المنهج الاجتماعي، أو السيوسيولوجي.

أما قضية المصطلح فهي تأخذ لدى الباحث أبعاداً تزيد في تأزمها، وتكفي الإشارة إلى معالجة الباحث لعوامل غريماس (ص٥٨، ٥٩) وكذلك إلى مفهوم الاسترجاع والاستباق من (النظام أو الترتيب) عند جينيت (ص١٠٦) ليظهر إلى أي حد زاد هذا البحث في تعقيدها، وقد يتساءل سائل؛ لم اختار الباحث الرواية بالذات متناً لبحثه مادام همه الأساسي البحث عن خصوصية المجتمع النوبي؟

---

(1) جينيت، خطاب الحكاية: مرجع سابق أنظر ص١٨٥-١٨٧.

(2) جينيت: المرجع السابق، ص٢٣١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والجواب يجده في المقدمة إذ يقول الباحث: "بأن الكاتب النوبي يحمل خصوصية مجتمعه". ويأتي سرده الروائي معبراً عن هذه الخصوصية (ص٢)، أي أن رؤية الناقد للرواية تتفق مع نظرية الانعكاس، التي لم يشر إليها ولم يستعن بأي مرجع لها ومع ذلك فقد استخدم (منهجاً) يتناقض تماماً مع رؤيته. أما أسباب اختياره للروايات الثلاث: "دنقله" لإدريس علي و " والكشر" لحجاج أدول و "بين النهر والجبل" لحسن نور فتكمن في قلة الدراسات التي تناولتها وفي أنها تعالج المرحلة التاريخية المهمة في حياة النوبيين، وهي مرحلة رحيلهم من بلدانهم بعد بناء السد العالي (ص١٢). أما المكونات البنيوية التي حاول دراستها فهي الشخصية والصيغة والزمان والمكان، وكان في تقديمه التنظيري لها يستحضر التصورات البنيوية (من مفهومه هو لها)، أما في تطبيقه، فقد كان يبتعد كثيراً عنها.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وهذه الفجوة بين التنظير والتطبيق لا تخص الباحث مراد مبروك وحده، فقد وقع فيها كثير من الباحثين العرب ومنهم: آمنة يوسف في بحثها المعنون: بـــ "تقنيات السرد في النظرية والتطبيق"[1].

فقد تناولت الباحثة أيضاً، روايات أربعاً، ولكنها من اليمن هذه المرة، من خلال مقاربة بنيوية شكلية مدفوعة بأسباب عدة منها: جدّة الموضوع، وتوفر المعطى الروائي اليمني إضافة إلى" "قصد التجريب (الفني) [كذا] الذي ينطلق من المنهج البنيوي الشكلي الذي يقارب بنية السرد الروائي من الداخل (الفني) [كذا] لا من الخارج (المرجعي)" ومن هذه الأسباب أيضاً ، شعورها "بمسؤولية النقد في إضاءة الطريق للروائي كي يكتب [كذا] شكلاً جديداً". (ص٩)

أما طموحها فقد فاق كثيراً طموح مراد مبروك فهي تسعى إلى "معرفة الشكل الروائي اليمني الحديث بالقياس إلى الرواية العربية من جهة، والرواية العالمية من جهة أخرى" (ص٩).

---

(1) صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة ١٩٩٧ عن دار الحوار في اللاذقية، وهي المعتمدة هنا.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقبل الانتقال إلى الحديث عن تقييمها للمنهج، وتعاملها معه لابد من محاورة الباحثة في الدوافع والطموح. من خلال نقاط ثلاث:

النقطة الأولى تتصل بدافع التجريب: فقد يفهم المرء أن يجرب المبدع لوناً قصصياً أو شعرياً أما ان ينتهج الناقد منهجاً قصد التجريب أو الاختبار فهذا أمر يستدعي مساءلته عن فلسفته أو رؤيته للمنهج، فهل المنهج مجموعة أدوات وإجراءات يختار منها الناقد ما يشاء لما يشاء؟ أم أن المنهج رؤية ذات طبيعة متميزة تجلو فهم الناقد للأدب ودوره ونظرته للنقد ووظيفته، بل تبين موقف الناقد من القيم السائدة وكذلك فهمه للإنسان ولمهمته[1]؟

ويبدو هنا، جلياً تأثر الباحثة بيمنى العيد في هذا الاتجاه[2] (اختبار المنهج أو تجريبه)، دون أن تصرّح بهذا التأثّر، وإن كان يسهل الاستدلال عليه من عدد الهوامش التي تحيل فيها إليها (ص ٢٩، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٦١، ٦٣، ... الخ). بل إن أسلوبها في الكتابة متأثر بها(ص٩)، وهنا مكمن الخطر. فالخطورة تأتي من استغناء عدد من الباحثين العرب عن المصادر الأساسية بلغتها، أو حتى المترجمة منها (على علاتها)، وانصرافهم عنها إلى الاعتماد على المراجع التطبيقية العربية التي يعتريها كثير من النقص والخلل، مراجع الاتجاه البنيوي الشكلي على وجه التحديد.

ونقطة ثانية تستدعي المساءلة وهي قول الناقدة عن المنهج البنيوي الشكلي بأنه يقارب بنية السرد من الداخل (الفني)، فهل المنهج البنيوي الشكلي منهج فني؟ ألا يتصل (الفني) بالشكل الخارجي للنص، وكذلك بالفنان المبدع؟ وهل يعطي المنهج البنيوي الشكلي أهمية للإنسان مبدعاً كان أو قارئاً، أو حتى متخيلاً (شخصية روائية)؟ أفلا يبحث المنهج البنيوي الشكلي عن الباطن

---

(1) شكري الماضي (١٩٩٧). مرجع سابق، ص ٤٧.

(2) تقنيات السرد الروائي: مرجع سابق ص ٦٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المنسجم الموحد (أي النظام الذي يسبق كينونة الإنسان ويقصي وجوده؟[1] وكيف يوصف المنهج البنيوي بالفنية وهو يتجاهل الفرادة والتميز؟[2]

أما إذا كانت تعني بالداخل الفني السطح الذي تناوله النقد المسمى بالنقد الفني[3] فهي إذن تمزج بين منهجين متباينين، بل متناقضين (يبحث أحدهما عمّا يجمع النصوص من نظام تحتي موحد ويبحث الآخر عمّا يميز بينها ويعطيها فرادتها).

أما النقطة الثالثة: فتتناول طموح الباحثة: فكيف يمكن معرفة موقع الرواية اليمنية بالنسبة للرواية العربية وكذلك بالنسبة للرواية العالمية من غير أن تقوم بدراسة مقارنة بينها كما فعلت سيزا قاسم على سبيل المثال[4]؟

جميع الحقوق محفوظة

لا يجد المرء فيما سبق سبباً كافياً لتفضيل الباحثة المنهج البنيوي الشكلي سوى نعتها له "بالداخلي الفني" في مقابل النقد الخارجي فهل النقد الخارجي غير فني؟

وكذلك يشوب تعريفها للمنهج خلط بين الشكلية والبنيوية الشكلية. وذلك حين تؤكد " أن المنهج البنيوي الشكلي الذي: ينطلق منه ليس ذلك المنهج الذي ظهر منذ أوائل القرن لدى الشكلانيين الروس ثم انتهى (مات). بل المنهج البنيوي المعاصر السرداني [كذا] (الحي) الذي تبلورت (وبرزت) آراء منظريه منذ أواسط هذا القرن على يد [كذا] جملة من النقاد الفرنسيين" (ص١٠) واضح أن الحدود بين الحقلين المنهجيين: الشكلي، والبنيوي الشكلي، متداخلة لدى الباحثة؛ فصحيح أن للمنهج الشكلي تاثيراً واضحاً على النقد في القرن العشرين بما أدخله من مفاهيم أهمها التفريق بين الحبكة والقصة والتغريب وإماطة اللثام عن الأداة وغيرها [5] إلا أن

---

(1) روجيه جارودي (١٩٨٥) البنيوية ، فلسفة موت الإنسان. ترجمة جورج طرابيشي (ط٣) بيروت : دار الطليعة ، ص ٣٠ .

(2) Seden (1985), P.84.

(3) حميد لحميداني، مرجع سابق ص ٦.

(4) بناء الرواية،مرجع سابق.

(5) Selden(1985) Ibid P.33

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المنهج الشكلي ليس بنيوياً. فهو لم يتناول العلاقات بين العناصر أوالوظائف التي اكتشفها، فقد اكتفى بتعدادها بل إن أحد أعلام الشكلية عرف الأدب بأنه حاصل جمع الوسائل الأسلوبية التي يستخدمها[1].

كذلك لم يحسب أحد من النقاد بروب على البنيويين، فقد اكتفى بتحديد الوظائف مقـــرراً أن العلاقات التي بينها هي علاقات زمنية وسببية، أما الذي أخرج جهاز بروب من الشكلية إلى البنيوية فهـــو غريماس[2] حين اكتشف العلاقات الزوجية الضدية بين دوائر أعمال الشخـــصيات الدراماتيكية عند بروب فالبنية، ليست حاصل جمع العناصر الداخلة فيهـــا بـــل هـــي منظومـــة العلاقات بين تلك العناصر[3].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

بعد تحديد المنهج، حددت الباحثة مكونين ستختارهما لتحليل الروايات الثلاث وهما الرؤية السردية والزمن السردي. وتحوطاً من "الانزلاق إلى مناهج أخرى كالنفسي أو الاجتماعي وسواهما" (ص١٤) تعلن الباحثة أنها لن تشير إلى الوظائف التي تؤديها التقنيات المختلفة ضمن هذين المكونين. أي ستكتفي بالوصف. لكن هذا التحوط لم يمنعها من المزج المنهجي الذي لم ينج منه أغلب البنيويين العرب، فجعلت الفصل الثالث من كتابها مقتصراً على لغة النص، فيما يشبه الدراسة الأسلوبية، متناولة فيه التضاد اللغوي، والعامية والفصحى، والأخطاء اللغوية، وفيه ينجلي تأثرها بكمال أبو ديب أيضاً الذي مزج بين لغة سطح النص وعمقه[4]. إذ كان تحليله لرواية هاني الراهب مرجعاً من مراجعها. (ص٢٧).

وفي الإجمال يتصف التقديم النظري للباحثة بالقصور والانتقائية حتى من المكون الواحد فهي، على سبيل المثال، لم تستقص كل مكونات البنية الزمنية، (وهذا سوف يؤثر على تطبيقاتها كما سيتضح لاحقاً).

---

(1) Selden (1985) Ibid (Mayakovsky) والناقد هو مايكوفسكي P.31

(2) Selden (1985) Ibid P.74

(3) زكريا إبراهيم، مرجع سابق، ص ٢٩-٣٠.

(4) ألف ليلة وليلتان ...، مرجع سابق، ص٥٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن المآخذ التي سبقت الإشارة إليها عدم اتصال الباحثة بالمصادر، واعتمادها على التطبيقات العربية، إذ تخلو قائمة مراجعها، فضلاً عن هوامشها، من أي مؤلّف لجينيت علماً بأنه المصدر الأساسي لبحثها. وقد يصعب على المرء إيجاد عذر للباحثة فقد صدر كتابها سنة سبع وتسعين أي بعد صدور ترجمات عديدة لجينيت وتودوروف إن لم يسعفها الاطلاع عليها بلغة أخرى.

أما جهازها الاصطلاحي فقد استعارته من سيزا قاسم ويمنى العيد إلا أنها كانت أكثر وعياً من الأخيرة فلم تخلط بين الشخص والشخصية (ص٤٠). لكن الخلط حدث في مفهومها للثنائيات الضديّة، إذ مزجت بينها وبين الطباق في لغة سطح النص مقتــفية خطا "أبو ديب" ص (١٣)، بل إنها عدت تلوّن لغة النص، بين الفصيحة والعامية، ثنائية ضدية (ص١٣). وكذلك فإن تعريفها للتناص يبتعد عن المفهوم البنيوي (أو ما بعد البنيوي بصورة أدق) فهي تعني به التضمين القرآني والمعارضة الأدبية (ص١٤).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

واللافت أن الباحثة لم تعلل اختيارها للرواية دون غيرها من الأنواع السردية أي لم تذكر أهمية الرواية أو قيمتها كما لم تقدم مفهومها هي للرواية. واكتفت بنقل بعض التعريفات واختتمتها بمفهوم الرواية لدى البنيويين اللسانيين أو "السردانيين اللسانيين" على حد قولها، وقد نقلته عن كرومي حسن. وهذا نصه "إن الفن شيء قائم بذاته، عالم مستقل بنفسه وليس وسيلة إلى أغراض أخرى مهما كانت أهميتها فهو لا يعد – في ذاته – قالباً لتضمينات سياسية واجتماعية، أو خلقية أو ما شابه ذلك. فهو عالم يخلق قوانينه من داخله ولا يستمدها من قوالب مسبقة ولا من حقائق ثابتة في المجتمع. إن الرواية لا تعبر عن حقيقة بل تعبر عن نفسها وهذا كاف. فالفن لا يحاكى ولا يعلم إنه ببساطة يوجد" [1] (ص٢٢). وهنا تسلم بهذا المفهوم الذي

(1) تنقل الباحثة هذا النص عن مقالة الناقد بعنوان "حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة"، مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، عدد٣، يونيو٩٤، ص ١٢٥-١٢٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ينتهي بما يذكّر بمبادئ النقد الجديد[1]. ويستخلص من عدم مناقشتها لهذا التعريف أنها تسلم به، وعليه فإن الرواية في نظرها ما هي إلا مجموعة من الإمكانات اللغوية لا "صورة لغوية سردية مكتوبة للفعل البشري تجسد رؤية جديدة"[2]. وبذا أيضاً، تنتفي ضرورة التساؤل عن الجوهري في الرواية أهو شكلها أم التجربة الإنسانية فيها؟.

وإذا كانت الباحثة قد أغفلت ذكر سبب اختيارها للرواية مجالاً لتحليلها فهي لم تغفل في مقدمتها، ذكر أسباب اختيارها للروايات الثلاث التي وصفها الناقد عبد الملك مرتاض في تقديمه للكتاب بأنها من "أخير ما جادت به قرائح الروائيين اليمنيين" (ص٧). فقد اختارت "الرهينة" لزيد مطيع دماج لأنها تفترض أنها نموذج للرواية الواقعية، واختارت "السمار الثلاثة" لسعيد عولقي لأنها نموذج لرواية تيار الوعي. واختارت "مدينة المياه المعلقة" لمحمد مثنى على افتراض أنها " نموذج للرواية الجديدة أو الواقعية المعاصرة" على حد قولها (ص١٠). وهذه الأسباب تنأى بالبحث بعيداً عن البنيوية الشكلية التي لا تكترث بالمذاهب الأدبية كما هو معروف.

وقد يتوقع المرء أن يكون هذا العدد المحدود من الروايات قد يسّر لها فرصة أفضل من حسن بحراوي، في الكشف عن البنى الروائية. فهل اكتشفتها؟ هذا ما سيظهر في الفصل الثالث من هذا البحث.

(١ - ٩)

من اليمن إلى البحرين تستمر محاولات الباحثين العرب في مقاربة المنهج البنيوي الشكلي، حيث يخرج الباحث الأردني الأصل عبد الحميد المحادين بكتابه: "التقنيات السردية في

(1) تودوروف، نقد النقد، ١٩٧٣، ترجمة سامي السويدان، ط١، بيروت، منشورات مركز الإنماء القومي، ص١٨.

(2) شكري الماضي (١٩٩٦) فنون النثر الأدبي، ط١، عمان: منشورات جامعة القدس المفتوحة ص١٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

روايات عبد الرحمن منيف" [1]. وخلافاً لغيره من الباحثين الذين لم يجهروا بأزمة النقد العربي يجهر هذا الباحث بها. ويرجعها إلى طغيان الجانب الأيديولوجي الاجتماعي على مناهج دراسة الرواية العربية (ص٧)، وإلى عجز السرديات عن حلها لأسباب هي: حداثة تلك الدراسات السردية، وعدم تجذرها في صميم الثقافة العربية وموقف بعض الجامعات العربية منها، وإضاعة الفكر النقدي العربي لكثير من جهوده في تلمس جذور النقد الحداثي في التراث، وكذلك إشكالية المصطلح الناجمة عن الترجمة عن لغات مختلفة (ص ٨،٩). ويبدو أن الناقد يتجه إلى المنهج البنيوي لأنه يتوسم فيه الحل لهذه الأزمة.

وقد اختار روايات عبد الرحمن منيف "لتكون موضوعاً لدراسة بنائية من خلال توصيف التقنيات المختلفة التي اعتمدها [الروائي] في رواياته المختلفة" (ص١٧). إذن، هو لا يصرح بأنه يبغي الوصول إلى بنى الروايات، فطموحه لا يتعدى توصيف التقنيات المختلفة فيها، وقد يكون المحادين أول باحث عربي يتفق طموحه في مقدمته مع تطبيقه في متن الكتاب، هنا تختفي الفجوة بين الطموح النظري والواقع العملي، بل إن الباحث لم يخصص فصلاً نظرياً واكتفى في المقدمة بعرض منهجيته في دراسة الروايات الخمس المختارة لمنيف، كما قام بتوضيح المفاهيم التالية: الراوي والزمن والفضاء وكذلك مفهوم أسلوبية الرواية، وهي تشكّل عناوين الفصول الأربعة التي قسم بينها تطبيقاته، ولم يعلل الباحث جمعه بين منهجين: أحدهما يتناول سطح النص، والثاني عمقه.

وقد يكون أيضاً من الباحثين القلة الذين صبّوا جهودهم في التطبيق لا التنظير، ولكن هل يدل تطبيقه على تمثل تام للمفاهيم البنيوية؟ هذا هو السؤال الذي ستتبين إجابته في الفصل الثالث من هذا البحث.

---

(1) صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة ١٩٩٩ عن المؤسسة العربية للدراسات في بيروت، وهي المعتمدة هنا.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لا تظهر في مقدمة الباحث المختصرة أي إشارة إلى اتصاله بالمصادر بشكل مباشر لكن هوامش فصوله تدل على اعتماده، مثله مثل آمنة يوسف ومراد مبروك، على المراجع العربية أكثر من اعتماده على المصادر الأصلية أو حتى المترجمة، ففي هوامش الفصل الأول تُقرأ الأسماء التالية: محمد سويرتي، وسامي سويدان وحميد الحميداني وبيرسي لوبوك وانجيل سمعان وحسن بحراوي، وعبد العالي بو طيب.. الخ، ولم يرجع لجينيت إلا مرتين.

وقد يكون ابتعاد الباحث عن المصادر هو السبب في ارتباك مفاهيم بعض المصطلحات؛ إذ يجعل المشهد والاستراحة من تقنيات السرعة وهذا هو كلامه:" ويفي القفز [الثغرة] والاستراحة بالتسريع وكذلك الإيجاز والمشهد" (ص١٣). صحيح أن القفز أي الثغرة عند جينيت وكذلك الإيجاز أو الخلاصة من تقنيات السرعة لكن الاستراحة (الوقفة الوصفية) وكذلك المشهد من تقنيات البطء كما جاء عند جينيت [1].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وإذا كان يُؤْخَذُ على كثرة من الباحثين العرب إطنابهم في الجانب النظري فقد أخلّ اختزال الباحث للتنظير بكثير من المفاهيم، مثال على ذلك: عجزه عن إيجاد الصلة بين الزمان والمكان. كذلك يخالف الباحث كثيراً من البنيويين العرب في سبب اختياره لروايات منيف: "شرق المتوسط"و "النهايات" و"الأشجار واغتيال مرزوق" و"سباق المسافات الطويلة" ونماذج من "مدن الملح" إذ يحصره في طول تجربة الروائي وفي أن الروايات "تمتلك ما يحفز الفضول المعرفي والهم العلمي للوصول إلى التقنيات العامة/ التي تحدد أعماله فنياً، وتوصل إلى الآليات السردية التي من مجمل تعالقها كان لرواياته بنيانها العام [...] ودراسة عبد الرحمن منيف [كذا] من منظور تقني يجعل المنهج الملائم هو منهج البنيوية السردية" (ص١٧، ١٨). فالهدف البنيوي عنده ينحصر في آليات تكوين البناء لا البناء نفسه. وقد يفهم من كلامه أن هدفه من الدراسة يَنْصَبُّ على المؤلف، حين يقول "دراسة عبد الرحمن منيف" (ص١٨) وقد تكون هذه زلة قلم، فإقصاء المؤلف أو موته مبدأ أساسي عند منظري البنيوية الشكلية لا يحتاج إلى تدليل.

---

(1) خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص١٠٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما الهدف الآخر فيتضارب مع البنيوية في الفلسفة وفي الغاية وهو دراسة الروايات دراسة أسلوبية إحصائية، (مما يبرهن على النظرة المزجية التي تهيمن على الباحثين العرب).

وهنا يبرز سؤال: بم يختلف المنهج البنيوي الشكلي (تحليل الخطاب بالتحديد) عن المنهج الأسلوبي أو (الاتجاه الأسلوبي)، ماداما يتخذان من النص وحده منفصلاً عما سواه هدفاً لتحليلهما؟ والجواب أن الاختلاف يكمن في الهدف وفي الأدوات: فحين تبحث البنيوية عن كيفية اشتغال قوانين اللغة في الخطاب؛ تهتم الأسلوبية بكيفية انزياح الخطاب عن هذه القوانين. وفي حين تعدّ البنيوية النص أدبياً بمقدار تماثله مع قواعد النسق/ اللغة؛ تعدّه الأسلوبية أدبياً بمقدار اختلافه عن النسق. وفي حين تبحث البنيوية عن النموذج، أو النسق، أو البناء الموحّد للنصوص على اختلاف أنواعها ومؤلفيها، (كما هو الأمر عند غريماس[1])؛ تبحث الأسلوبية عن الأسباب التي تجعل النصوص عند كاتب ما أو عصر ما فريدة. وفي حين تقصي البنيوية الأديب نهائياً أو "تميته" تنشغل الأسلوبية بالبحث عن فرادة أسلوبه وتميزه[2] وفي حين تقترب الأسلوبية من علم النفس "إذ تُعرض عند "فوسلر" و"شبتزر" ممتزجةٍ بسيكولوجيةٍ تقبل وجود رابطة بين العنصر الأسلوبي والعالم الداخلي لصاحبه[3]"؛ تلغي البنيوية كل صلة بالعالم الداخلي للمؤلف أو الشخصية. وفي حين تعد الأسلوبية الخطاب صوغاً للغة عن وعي وإدراك[4]؛ تلغي البنيوية وعي الكاتب فالبنى تكمن في العمق وتعمل بطريقة لا شعورية، وتكمن خلف العلاقات المدركة أي: تمارس عملها من وراء الوعي المباشر للأفراد[5].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

---

(1) Culler, Ibid P.76

(2) عبده الراجحي (١٩٨١)، علم اللغة والنقد الأدبي، فصول، مجـــ١،ع٢، ص١١٨، أنظر كذلك محمود عيّاد (١٩٨١)، الأسلوبية الحديثة فصول مجـــ١ ع ٢، ص١٢٣- ١٣١.

(3) سليمان العطار (١٩٨١)، الأسلوبية وعلم التاريخ، فصول، مجـــ١، ع٢، ص١٤٢.

(4) عبد السلام المسدي ١٩٧٧، الأسلوبية والأسلوب: نحو بديل ألسني في نقد الأدب. تونس – ليبيا: الدار العربية للكتاب. ص١١١.

(5) زكريا إبراهيم، مرجع سابق، ص٣٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(١ - ١٠)

وقد يكون أكثر التنظيرات شمولاً، قياساً بما سبق، وأكثرها انسجاما مع تطبيقاتها وأقلها فجوة بين الطموح والواقع هي تنظيرات الناقد سعيد يقطين في كتابه" تحليل الخطاب الروائي:الزمن، السرد، التبئير"[1]. لذا ستخصص له هذه الدراسة فصلاً تطبيقياً كاملاً هو الفصل الرابع نظراً لأهمية الكتاب على المستوى التطبيقي.

(١ - ١١)

يظهر استطلاع المقدمات والمداخل النظرية للمتن المدروس أن طموح الناقد الذي يتوق إلى تحقيقه من خلال " البنيوية الشكلية" يسير في خطين: الأول يتجه نحو المنهج والثاني يتجه نحو الرواية. أما الاتجاه الأول فيتراوح بين إقامة نظرية للرواية العربية تستفيد من منجزات الغرب (سعيد يقطين) وباقتراض أدوات منهجية تسد الفجوة في المكتبة العربية (سمير المرزوقي وجميل شاكر) أو التخلص من المناهج الخارجية التعليلية والبعيدة عن الموضوعية (موريس أبو ناضر وحسن بحراوي)؛ وبين تجريب المنهج بقصد رفضه (يمنى العيد) أو اختباره (آمنة يوسف) وقد وجد من يسعى إلى إيجاد حل شافٍ لأزمة النقد العربي من خلال البنيوية الشكلية (عبد الحميد المحادين).

وأما الاتجاه الثاني فيتراوح بين البحث عن موقعٍ للرواية العربية أو المحلية قياساً إلى الرواية العالمية (سيزا قاسم) أو إلى الرواية العربية (آمنة يوسف). وإما البحث عن خصوصية المجتمع من خلال الرواية المحلية (مراد مبروك).

كأن لسان حال الناقد العربي يقول: البنيوية هي الحل يقول ذلك دون أن يسأل نفسه عن فلسفتها والظروف التي أوجدتها ودون أن يقف عند أهدافها أو يتبصر قبل الاقتطاف من

(1) صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة ١٩٨٩، عن المركز الثقافي في المغرب، والطبعة المعتمدة هنا هي الثانية الصادرة سنة ١٩٩٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مفاهيمها، التي قدمها عدد قليل منهم بوضوح وتركيز وشمول (سيزا قاسم وسمير المرزوقي وجميل شاكر) أما أغلبهم فقد اختزل هذه المفاهيم (موريس ويمنى العيد ومراد مبروك) أو اقتطف منها متجاهلاً أن الاقتطاف إن قُبِلَ مع غيره فهو غير مقبول مع هذا المنهج لأنه ببساطة "بنيوي".

ولم يكتف الناقد بالاقتطاف من المنهج الواحد، بل قام بالمزج بين المناهج التحليلية والتفسيرية أو الاقتطاف بوعي (موريس أبو ناضر، يمنى العيد ، وآمنة يوسف) أو بغير وعي (سيزا قاسم وسعيد يقطين).

وكان نتيجة لهذا المزج أن الناقد لم يفرق بين الصورة والبنية والآلية والأداة (حسن بحراوي، يمنى العيد، آمنة يوسف والمحادين ومبروك). ولعل هذا ناجم عن غياب أو تغييب أهداف المنهج البنيوي وفلسفته، إذ لو كانت هذه الأهداف حاضرة لما مزج بين منهجين متناقضين في الرؤية والهدف، إذ كيف يمكن المزج بين منهج يرى المعنى في بنية النص العميقة (المنهج البنيوي الشكلي/ اتجاه غريماس بالتحديد) وآخر يرى المعنى في وعي القارئ (نظرية القراءة). هذا المزج الذي يرفضه منطق البنيوية وكذلك منطوقها[1] وهو يدل على أن الناقد يرى في المنهج أداة لا رؤية للأدب والإنسان والعالم[2]. ومفاهيم وأدوات تتسق مع هذه الرؤية.

وكان الاتصال المباشر لعدد من الباحثين بالمصادر الغربية، سبباً في وضوح المفاهيم البنيوية لديهم (سيزا قاسم وسمير المرزوقي وسعيد يقطين) لكن اتصال عدد آخر منهم بها لم يكن كافياً لكي يخرج بجهاز مفاهيمي شامل، ومركز، وواضح الحدود بين الحقول (موريس أبو ناضر، كمال أبو ديب، يمنى العيد وحسن بحراوي).

---

(1) تودوروف، تزفيتان، (١٩٧٣) الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط٢، ١٩٩٠، الدار البيضاء: دار توبقال ص٢٥.

(2) الماضي، (١٩٩٧)، مرجع سابق ص١٥.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما من استعاض عن المصادر الغربية بنتاج الفوج الأول من البنيويين العرب (وأغلبهم من باحثي التسعينيات) فقد غامت لديهم الحدود بين الحقول المنهجية، وتفاقمت أخطاؤهم بسبب ابتعادهم عن المصادر ابتعاداً مضاعفاً، وترسخت لدى كثير منهم فكرة أن المنهج هو رزمة من الأدوات لا أكثر. وعانى الجهاز الاصطلاحي عندهم من الغموض (حسن بحراوي – يمنى العيد) والقلق (موريس أبو ناضر) والإفراط في ابتكار مصطلحات جديدة. (يمنى العيد وكمال أبو ديب وسعيد يقطين) وربما التفريط في المصطلح (مراد مبروك والمحادين) إغفال وضع مسرد خاص بالمصطلحات المستخدمة (أبو ناضر، سعيد يقطين وحسن بحراوي أو توضيح لها في التقديم، مما فاقم أزمة المصطلح التي يعاني منها أصحاب المنهج أنفسهم[1]، فكيف الحال عند من ينقل المصطلح إلى لغة أخرى؟

ولم يبرز من النقاد من أثار إشكالية نظرية أو قام بتطوير فعليّ للمنهج "المقترض" على الرغم من ظن بعضهم أن فعل ذلك (أبو ديب، يمنى العيد، سعيد يقطين) فالانتقاء من هذا او ذاك والتلفيق، وكذلك إزاحة عنصر من هنا وإضافته هناك وابتداع عدد من المصطلحات ليس تطويراً.. وقد يتساءل المرء إن كان الناقد لم يفلح في بناء منهج نابع من النصوص العربية فلمَ عجز عن تطوير المناهج (المستوردة)؟قد لا يرجع السبب إلى ضعف تمثل المفاهيم البنيوية فقط وإنما لأن الناقد حين تولى هذه المهمة الصعبة لم يحدد مهمة المنهج وطبيعته، ولم يدرك أن الاختلاف بين المناهج ما هو إلاّ اختلاف في الرؤى[2] لذا فقد تغافل عن فلسفة المنهج الذي ولد في إطار له تناقضاته ومشاكله التي تختلف عن مشاكل الأمة وقضاياها. كما أغفل عن النقد الذي وجه إلى البنيوية الشكلية في مهدها لفشلها في تحقيق أهدافها[3] إضافة إلى أن هذا الناقد لم

(1) حمودة، المرايا المحدبة، مرجع سابق، ص٣٣ وانظر كذلك: فريال غزول (١٩٨١) عرض الدوريات الأجنبية فصول، مج١، ع٢، يناير ١٩٨١، ص٢٧٣.

(2) الماضي:(١٩٩٧) ، مرجع سابق ص ١٨٥.

(3) CULLER, Ibid P. 257

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يحدد المهم والجوهري في الرواية العربية التي تجسد هموم الإنسان العربي، وفيها ترتبط ذاتــه بموضوعها ارتباطاً عضوياً حتى في أكثر الروايات "غنائية".

لم تعدُ الرواية أن تكون لدى أغلب هؤلاء النقاد مجموعة من الإمكانات اللغوية تــسخّر للبرهنة على مقولات المنهج المستورد لا أن يسخر المنهج لخدمتها، وحتى أولئك الذين ســعوا إلى البحث عن خصوصيتها من خلال هذا المنهج فقد جانبوا الصواب حين اتجهوا إلــى مــنهج يلغي الخصوصية،[1] ولذا لم يعثروا على الخصوصية وأخفقوا في الوصول إلى البنية.

هذا هو حال النقد البنيوي للرواية العربية في مجال التنظير. فهل تدارك في التحليل ما قصّر عنه في التنظير؟ الفصول الثلاثة التالية ستحاول الحصول على الإجابة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(1) Selden (1985), P.84.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢ الفصل الثاني

النقد البنيوي العربي وتحليل القصة في:

(٢ – ١) موريس أبو ناضر (١٩٧٩) – الألسنية والنقد الأدبي.

(٢ – ٢) سمير المرزوقي وجميل شاكر (١٩٨٥) – مدخل إلى نظرية القصة.

(٢ – ٣) يمنى العيد (١٩٩٠) – تقنيات السرد الروائي.

(٢ – ٤) مراد مبروك (١٩٩٤) آليات السرد في الرواية التوبية.

(٢ – ٥) الخلاصة

(٢ – ٦) في المعنى عند غريماس

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

توطئة:

يتناول هذا الفصل الجانب التطبيقي عند كل من موريس أبو ناضر وسمير المرزوقي ويمنى العيد، ومراد مبروك، في مجال البحث عن "بنية القصة" أو "البنية الدلالية" التي يحاول النقاد التوصل إليها من خلال "نحو القص" عند غريماس وغيره، ويطمح إلى الإجابة عن الأسئلة التالية:

- ما هدف الناقد من دراسة الرواية من خلال منهج "نحو القص" ؟
- وكيف كان تمثله العملي لمفاهيمه؟
- وهل خرج بنتائج تتصل بالرواية العربية؟
- هل أثار إشكالية نظرية من خلال تطبيقه؟
- وهل كان واعياً للطريق المسدود الذي انتهى إليه غريماس وغيره ممن طمحوا لوضع نحو عالمي للقص؟

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(٢ – ١) موريس أبو ناضر في "الألسنية والنقد الأدبي" (١٩٧٩)

انقسمت جهود الناقد موريس أبو ناضر في ممارسته النقدية بين اتجاهي البنيوية الشكلية: الاتجاه المسمى "بنحو القص" والاتجاه الآخر الذي اصطلح على تسميته "بشعرية القص" أو بويطيقا القص[1]، أي الاتجاه الذي يتناول بنية القصة والآخر الذي يتناول بنية الخطاب. وقد هدف الناقد من توظيف تصوره لهذه المفاهيم إلى الوصول إلى بنية القصة أو "شكل المضمون" حسب تعبيره، في نصين سرديين أحدهما قديم وهو: "ألف ليلة وليلة" والثاني حديث هو: "طواحين بيروت" لتوفيق يوسف عواد.

يُقَدِّم الناقد لتطبيقه بمدخل مختزل لا تكتمل فيه صورة المفاهيم النقدية التي سيتخذها أساساً له، ويعلن في هذا المدخل، صراحة، أن القراءة الألسنية للنص القصصي شرط ضروري

(1) LODGE, Ibid P. 18 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لقراءته التاريخية[1]، ويعترف بأنه سيقف موقفاً ثالثاً بين من يرفض تاريخية النص ومن يتقبلها (ص١٦). واللافت أن الناقد لم يجمع تحليله لليالي في فصل واحد، فقد وضعه في فصلين اكتفى في الأول بإحصاء الوظائف حسب مخطط بروب، وعاد في الفصل الثاني ليزاوج بين هذه الوظائف وليعمل عليها تصورات غريماس مع العلم بان منهج غريماس هو تطوير لمنهج بروب وسوريو، بل إن غريماس هو الذي أخرج منهج بروب من الشكلية إلى البنيوية[2]. ويحسن المرور بمعالجته لألف ليلة وليلة قبل الوقوف عند تحليله لرواية "طواحين بيروت".

تحت العنوانين التاليين: "الناس والوظائف" و "النحو الوظائفي" خصص الناقد فصلي الكتاب الأولين لتحليل الليالي. ولكنه لم يحلل كل الليالي بل مجموعة مختارة لم يعلن عن أسس اختيارها حتى إنه لم يشر إلى مواقعها في الطبعة المعتمدة، أسفر تحليله في الفصل الأول عن العثور على ثلاثين وظيفة (من أصل إحدى وثلاثين كما هو معروف) أما الوظيفة الناقصة والتي لم يعلن عن نقصانها* (ربما لفشله في العثور عليها) فهي وظيفة الوسم أي الوظيفة رقم (١٧) عند بروب [3].

مركز ايداع الرسائل الجامعية

كما أسفر عن نتيجتين الأولى قوله إنه ليس من الضروري أن تظهر الوظائف في كل قصة. (هذه نتيجة لبروب)[4]، أما النتيجة الثانية فهي قوله بأن هذا "المخطط قابل للتطبيق في مجالات عدة: في القصة كما في المسرحية، في السينما، كما في الرسوم المتحركة، وحتى في

---

(1) يمكن أن يستشفّ القارئ هنا رأي بروب دون أن يشير الناقد إلى ذلك "انظر بروب في رده على شتراوس في مورفولوجيا الحكاية الخرافية ص٣٥٦.

(2) GREIMAS,A. J. (1966) Structuralism Semantics In: Selden, Raman: the theory of Criticism from Plato to the Present. (10th ed) London and New York: Longman. P360.

* تقتضي الإشارة إلى أن الناقد حميد الحميداني لاحظ نقصان الوظيفة رقم ١٥ وذكر أنها "استلام الأداة السحرية والواقع أنه [أو أن مترجم كتاب بروب] قد جانب الصواب مرتين هنا: الأولى حين أعطى هذه الوظيفة رقم ١٥ والصحيح أنه رقم ١٤ (أنظر بروب ص ١٠٥) والثانية حين ظن أن "أبو ناضر" قد حذفها والواقع أنه وضعها تحت عنوان آخر. "أبو ناضر ص٣٨" أما الوظيفة رقم ١٥ عند بروب فتعريفها عنده "التحول المكاني بين مملكتين" (بروب ص١١٤) وقد أثبتها أبو ناضر تحت عنوان "التنقل" ص٣٨.

(3) مرجع سابق، ص١١٦.

(4) مرجع سابق، ص٧٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشعر القصصي" (ص٤٥). واضح أن لا صلة للنتائج بالنص المدروس فما الذي خرج به الناقد من تحليله لألف ليلة وليلة؟ أما نتيجته الثانية لم يجرؤ صاحب المخطط نفسه على الجهر بها بل إنه لا يرى مخططه يصلح إلاّ للحكاية الخرافية، أما النصوص الإبداعية فمخططه يكون مفيداً لها فقط "حيثما يكون التواتر هو القانون كما هو الحال في اللغة والفولكلور، وحينما يكون الفن نتاجاً لعبقري متفرد فإن استعمال المناهج المنضبطة سيؤدي إلى نتائج إيجابية، فقط، إذا كانت دراسة العناصر المتكررة [قد] تمت مع دراسة التفرد وهو بالنسبة [له] معجزة"[1]. وربما كان يتكلم عن مشروع غريماس هنا لا عن وظائف بروب.

وهنا يتساءل المرء: كيف استطاع الناقد القفز إلى هذا التعميم وهو لم يحلل سوى جزء يسير من الليالي، ولم يخرج بنتيجة واحدة تتصل بها؟

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

في الفصل الثاني يستأنف الناقد تحليله لليالي فيرى أن الوحدات الصغرى (الوظائف) كالوحدات الألسنية الصغرى [...] لا قيمة لها إلاّ من خلال العلاقات التي تنشئها مع بقية الوحدات في انتظامها (النظمي والاستبدالي). وهنا يزاوج بين الوظائف ليصل إلى ستة عشر زوجاً مستخلصاً من مزاوجته نموذج التماثل الذي يكتب معادلته خطأ (أ : ب : أ : ب) والصحيح أن المعادلة الرباعية الحدود للبنية الأولية للمعنى تكتب هكذا [أ : ب : : - أ : - ب] لأنها مبنية على العلاقة بين الضد والنقيض [2].

ويستنتج أن فهم الترابط بين الوظائف لا يتم بعيداً عن العلاقات التي تقيمها في تمحورها الاستبدالي والنظمي وأن بروز الوظائف على خط سير القصة يخضع للتسلسل المنطقي لا الزمني (هنا مغالطة فالقصص تخضع للتسلسل الزمني[3] والسببي في الوقت نفسه. ويخلص بمفهوم للقصة مأخوذ بتحريف من غريماس دون الإشارة إلى المرجع فيقول: "والقصة مجموعة أحداث أو مجموعة وظائف تعبر عن نظام من القيم بعضهم يريد الاحتفاظ به وبعضهم يريد انتزاعه عنوة" (ص٥٧) أما كلام غريماس فمفاده أن كل السرديات تتكون بشكل أساسي من

---

(1) مرجع سابق، ص٣٦٢.

(2) Lodge, Ibid P.18

(3) تودوروف، مرجع سابق، ص٥٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تحويل قيمة أو موضوع من عامل إلى آخر"[1] وهنا يتساءل المرء هل وظف الناقد مفاهيم كل من بروب وغريماس أو بعضها من أجل خدمة النص العربي أم أن النص موظف هنا للبرهنة على صحتها؟).

لعل انتقاء الناقد لبعض حكايات "ألف ليلة وليلة" يعطي الجواب هنا، وكان أجدى للنقد العربي لو أن الناقد حلل نصوص الليالي جميعها فأخرج منها قوانينها وبين ما يتفق منها مع مفاهيم الغربيين وما يفترق أو لو أنه استفاد من تحليله في التمييز بين الحكايات الخرافية العربية والحكايات الروسية التي كان بروب قد أخرج مخططه منها، وربما استخدمها في التمييز بين الحكاية الخرافية وغيرها من أنواع السرد القصصي كما اقترح بروب نفسه[2].

وخلاصة ما يمكن أن يخرج به القارئ هو أن الناقد استخدم الحكايات ليبرهن على وجود وظائف بروب، بل هو يعلن عن ذلك (ص٤٥). وكأن هدف التحليل الانتقال من العام إلى الخاص فقط لا الانتقال من الخاص إلى العام[3].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

وقبل الانتقال إلى الفصل الثالث في كتاب "أبو ناضر"، يحسن الوقوف عند العناوين التالية: "الناس والوظائف" فالعنوان يحمل مغالطة منهجية صريحة "الناس" في التحليل الوظائفي لا وجود لهم، بل إن الشخصيات الفنية لا قيمة لها إزاء الوظيفة، فهي متغيرة والوظيفة هي الثابتة، فبروب يجرد الوظيفة من صاحبها واسمه وصفاته فهو أشبه بالفاعل النحوي[4] والألسنية والبنيوية كلاهما تقصي الذات الإنسانية أو تعدها عقدة علاقات أو نقطة تقاطع لخطوط القوة وليست مركزاً لاتخاذ القرار أو الخلق[5]، وذلك لأن جوهر المشروع البنيوي يكمن في النظام

---

(1) In the theory of Greimas (…) all narratives consists essentially of the transfer of an object or value from one actant to another". Lodge, Ibid P.18.

(2) بروب: مرجع سابق، ص ٣٦١.

(3) جينيت: مرجع سابق، خطاب الحكاية، ص٣٤.

(4) بروب: مرجع سابق، ص٧٥. وانظر كذلك: سويرتي، مرجع سابق، ص٧٠.

(5) روجيه غارودي (١٩٨٥). البنيوية: فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيشي (ط٣)، بيروت: دار الطليعة، ص٣٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الذي يسبق وجوده وجود الإبداع الفردي، وهذا النظام يتنافى مع الذات بالمفهومين المثالي والوجودي[1].

فالمبدأ العام في البنيوية يسير بعكس مبادئ الفردية فهو ضد الكثافة النفسية العالية للشخصيات الروائية، كما يقول كللر فالبنيوية في أعرافها تتجاوز الفرد وتجعله فضاء تلتقي فيه القوى والوقائع وليس جوهراً متميزاً ومتغيراً[2].

والشخصية بناءً على هذا المفهوم ما هي إلاّ مساهم (Participant) لا كينونة (being)[3]. ويذهب شولز إلى حد القول بأن البنيوية لا تقصي الذات فقط، بل تعاديها فهذا العداء جزء من جوهرها[4].

لا يدل عنوان الفصل الثالث، مثله مثل عنوان الفصل الأول، على حُسنِ تمثلٍ لمقولات غريماس[5] فقد جاء العنوان هكذا "طواحين بيروت: الأشخاص والعوامل":الأشخاص لا الممثلون (ولا حتى الشخصيات) والعوامل". وحتى لا يكون الحكم على الممارسة النقدية من عنوانها، فإنه لا مناص من استعراض الجهد المبذول لمحاولة الوصول إلى بنية "طواحين بيروت" العاملية.

في مدخله النظري لا يكتفي الناقد بأن يختزل المفاهيم وينتقي منها لكنه يخلط بينها، حين يشير إلى عوامل غريماس الستة مضافاً إليها بضعاً من وظائف بروب (ص٦١) وكأن عوامل غريماس ليست تطويراً ونسخاً لمجالات وظائف بروب السبعة[6]. بعد الإشارة السريعة هذه يشرع بالبحث عن العوامل عبر ممثلين يجسدون عدة وظائف حسب قول الناقد: "إن توزع العوامل بالشكل الذي قدمنا يتمظهر [كذا] في طواحين بيروت (..) عبر ممثلين يجسدون عدة وظائف هي من باب التذكير: منع، خرق المنع، إساءة، الخ، هذه الوظائف وراءها أشخاص

---

(1) حمودة مرجع سابق ص ٩٨.

(2) Culler, Ibid p. 230

(3) Culler, Ibid p. 232

(4) Scholes Ibid. P. 190.

(5) سويرتي، مرجع سابق، ص٧٠، ٧٤، ١٠٠.

(6) Greimas, Ibid P. 363.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يمثلونها في النص، أو بالأحرى يقومون بها فوراء وظيفة المنع شخص يمنع، ووراء الخرق شخص يخرق، ووراء الإساءة رجل يسيء" (ص٦٢، ٦٣) ثم يناقض نفسه بعد وصف هؤلاء الممثلين بالأشخاص بل بالرجال، ليقول إن: "الممثل قد يكون حيواناً أو إنســاناً أو جنياً أو فكــرة" (٦٣) وسيناقض نفسه مرة ثالثة حين "يحاول" أن يستخلص البنية العاملية للرواية.

وهنا يعترف الناقد بأن العثور على البنية أمر مربك وعسير لكثرة عدد الممثلين؛ لذا سيلجأ إلى خفض عددهم وتحويلهم إلى عوامل (ص٦٣)، وهنا تبدو الحدود غائمة بين الشخص والعامل والممثل في حين أن غريماس يقول أن "العامل" بحد ذاته لا يوجد داخل القصة الواحدة إذ ينوب عنه الممثل actor أما العامل فيرصد من مدوّنة من القصص (Corpus) والممثل يرصد في القصة الواحدة فمنظومة من الممثلين (actors) تكون قصة بعينها ومنظومة من العوامل (actants) تكوّن نوعاً (genre)[1]".

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

بعد أن وضح الناقد تصوره "للعوامل" يحاول رصدها فيجد تميمة تجسد "العامل الذات"، والجامعة ورمزي رعد وهاني الراعي يجسدون معاً "العامل الموضوع" تربط بين العاملين علاقة "الشهوة/التوق" (ص٦٣). ويقول في هذا الصدد "إذا عدنا إلى الأشخاص [كذا] في طواحين بيروت" لتحققنا بسهولة من وجود العامل الذات والعامل الموضوع (ص٦٣)؛ والواقع أن العثور على العوامل ليس بهذه السهولة إذ لا يمكن استخلاصها من سطح النص لأنها تكمن في عمق النص فهي نوع من البنية العميقة التي تنبع منها الأبنية السطحية للقصص وتتولد عنها، فهي (أي القصص]، وإن بدت مختلفة على السطح، تنبع من "نحو مشترك"[2].

ولا يكتفي الناقد بهذا التصنيف المتعجّل للممثلين، بل يقوم بخلط تصوره "لمفاهيم غريماس" البنيوية بمفاهيم نابعة من المنهج النقيض أي المنهج الاجتماعي، وهذا مثل من هذا الخلط حين يتحدث عن العلاقات التي تقيمها تميمة مع هاني ورمزي فيقول: "هذه العلاقات تكشف إلى حد بعيد عن البُعد [كذا] الدلالي الذي يدور في فلكه العامل الذات تميمة[3]، بعد يتجلى

---

(1) GREIMAS, Ibid, P. 360.

(2) LODGE, Ibid p. 18.

(3) سويرتي، مرجع سباق، ص١٠٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في التجاذب الذي يعيشه هذا العامل بين رمزي رعد، رمز الرعد الحياتي القائم على انتهاك جميع الأرباب التي يقوم عليها [كذا] المجتمع، وبين هاني الراعي، الذي يقدس الأرباب ويشدد على هناءة الحياة في المجتمع السوي" (ص٦٤)، هكذا يمزج الناقد بين تصورات غريماس التي تهدف إلى الوصول إلى البنية المولدة لكل النصوص لا غير، وبين التأويل الاجتماعي، الذي يقف من البنيوية موقف النقيض. ويواصل مسيرته في إيجاد العوامل ليجعل "تميمة" "العامل المرسل" أيضا وليدمج العامل الموضوع في "العامل المرسل إليه" بينما لم يندمجا في قصص ألف ليلة وليلة (ص٦٥) دون أن يعلل سبب عدم الاندماج ودون أن يبين ما الذي يترتب عليه هذا الاختلاف أو التمايز[1].

وبعد تعيينه لفئة العامل المساعد (وقد وجد عدداً من الممثلين يؤدون دوره) يرسم مخطط العوامل ويفرق فيه بين الممثلين والأشخاص [أي الشخصيات] علماً بأنهما عند غريماس يدلان على مدلول واحد:[2]

مركز إيداع الرسائل الجامعية
مكتبة الجامعة الاردنية

العوامل	الممثلون	الأشخاص [كذا]
العامل الذات + المرسل	البطلة	تميمة
المرسل إليه+ الموضوع	الشيء المتاق [كذا] إليه الشخص المرغوب فيه	الجامعة رمزي – هاني
المساعد	المعطي	الأم – الست روز –زنوب – الأب– ماري – أكرم
المعاكس	المسيء – المعتدي	أوديت – جابر – حسين

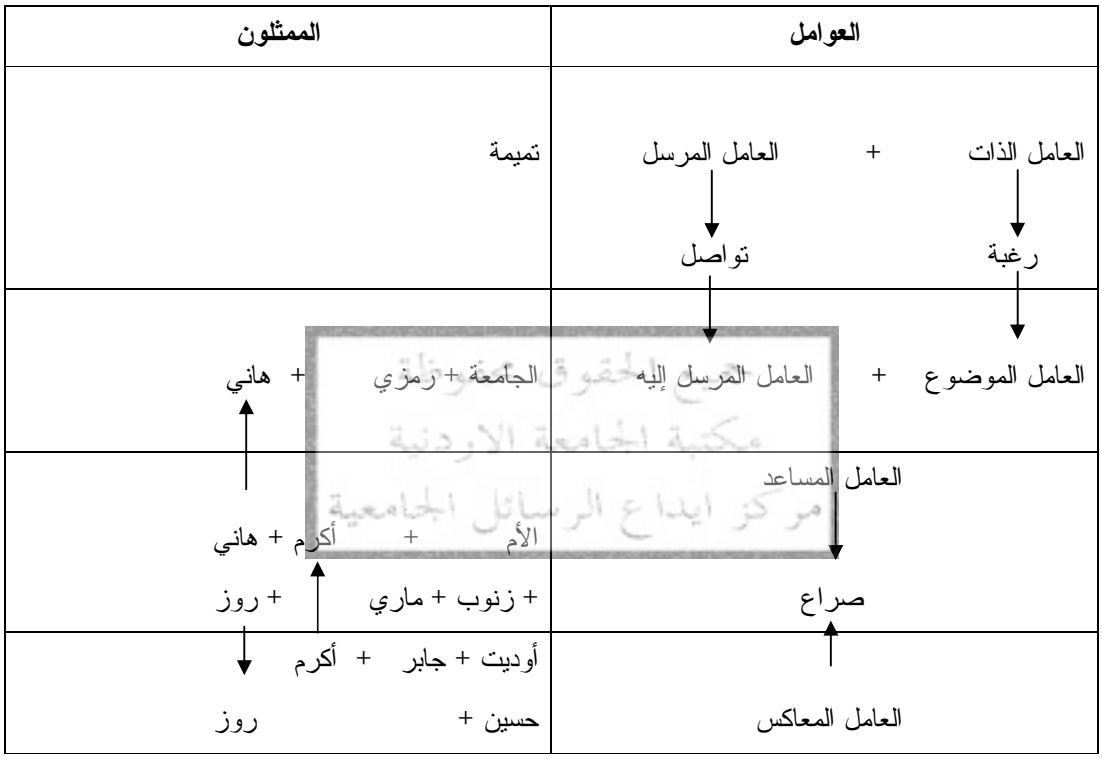
هاني ← الجامعة
أكرم ← الأم – الست روز –زنوب – الأب– ماري – أكرم

تعتري هذا المخطط جملة من الأخطاء يحسن توضيحها كلاماً ورسماً: يفرق المخطط بين الممثلين والشخصيات، ويعطي الممثلين أوصاف الشخصيات الدرامية عند بروب (البطلة والمسيء والمعطي .. الخ)[3] وفي هذا الجمع مغالطة منهجية؛ فمنهج غريماس تطوير لمنهج

(1) شكري الماضي: "الألسنية والنقد والأدبي..، فصول مج١، ع٢، ص ٢٤١.
(2) سويرتي، مرجع سابق، ص١٠٠.
(3) المرجع السابق، ص١٠٠. وانظر: Greimas, Ibid, P. 360

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بروب كما هو معلوم.[1] هذا من جهة المضمون أما من جهة شكل المخطط فقد وقع أيضاً في أخطاء منها عدم ترتيب العوامل، ومنها سقوط سهم مهم وهو السهم المفترض أن ينزل بـ (الست روز) من خانة المساعد إلى خانة المعاكس. ولو رسم الناقد هذا المخطط بالشكل التالي ربما تفادى هذه الأخطاء:



وبالرجوع إلى كلام غريماس والذي نقله الناقد (ص٦٣) بأن الممثل قد يكون شيئاً أو حيواناً أو فكرةً ودون خرقٍ لقوانين غريماس، يسال الناقد هنا: لمَ لا يكون العامل المعاكس هو "الطائفية" و "الهجرة"؟ أو لِمَ تعرقل هاتان الظاهرتان المتفشيتان في المجتمع اللبناني تقدم تميمة؟ (لا يجوز أن نستخدم كلمة بطلة).

أما الخلاصة التي يخرج بها الناقد بعد كل هذا العناء فهي أن "تميمة بطلة [كذا] متمحورة حول ذاتها وهذا يجعل منها بطلة فردية لا جماعية [كذا]."[2] (ص٦٦) وأنه عثر على

(1) سويرتي، مرجع سابق، ص١٠٠.

(2) هذه مغالطة منهجية فالبطل الجماعي ليس فرداً كما هو معروف.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

البنية الأساسية لعالم المعنى في الرواية " منتقاة (لعلّه يقصد مصفّاة أو خالصة من) الأوصاف والتكرارات والمجازات التي تخفي وراءها هذه البنية " (ص٧٠).

وهنا يتساءل المرء: كيف يمكن الوصول إلى بنية المعنى قبل إكمال تحليل النص؟ وهل يتوصل إلى بنية المعنى من خلال كشف الممثلين فقط؟ (أو العوامل حسب الناقد)؟ هل يجوز تحديد المعنى دون ربط الوحدات النصية في بناء يبدأ من أصغر الوحدات التي تندمج في وحدات أكبر إلى أن يبلغ إطار النص أو مجموعة النصوص؟

وهل النموذج العاملي (الغريماسي) – في أصله– يصلح للتطبيق على نص واحد؟[1] وإذا طبق على نص واحد أيبقى الهدف من تطبيقه هو الهدف نفسه [2] من التطبيق على مجموعة من النصوص Corpus[3] أين النموذج الأولي لبنية المعنى؟ وكيف عمل هذا النموذج من خلال النص المدروس؟ كل هذه الأسئلة يبقيها الناقد بلا إجابة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

بعد أن يحدد الناقد العوامل يدلف إلى الحديث عن أدوار الممثلين وأنواع الشخصيات مخترقاً كل الحدود بين المناهج فمن تقسيم فورستر للشخصية (النامية والمسطحة) الذي يختفي خلف تقسيم الناقد "للسكونية والدينامية" (ص٧٩) إلى عوامل غريماس جنباً إلى جنب مع وظائف بروب، إلى المنهج التأويلي المعياري والأمثلة كثيرة، منها الذي ينتهي فيه بالحديث عن تميمة: " تخرق تميمة الموانع وتعرض نفسها للتجارب وتفشل وتهرب إلى الفدائيين" (ص٧٢)، أما فشلها فيذكره ببطلات المآسي اليونانية (ص٧٣).

ويمضي يؤول أفعال الشخصيات تأويلاً فنياً واجتماعياً[4] معززاً بأحكام القيمة فتارة يطلق على الشخصية لقب بطلة ثائرة وتارة تصبح " متمردة وليست البطلة الثائرة فهي في

---

(1) سويرتي، مرجع سابق، ص١٠٠.

(2) تودوروف (١٩٦٦) ، الأدب والدلالة ترجمة محمد نديم خشفه (ط ١) حلب، دار الإنماء الحضاري ص ٥٤.

(3) Greimas, A,J: Structural. Semantics. In: Selden, Raman, The Theory of Criticism from Plato to the present. (10th ed.) London and New York: Longman. P.359.

(4) سويرتي، مرجع سابق، ص١٠١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خرقها لقوانين المجتمع بشقيها المدني والديني[1]، وفي تعريض نفسها للتجارب[2]، تظل [كذا] هذه القوانين أقوى منها" (ص٧٣). أما تأويله لشخصية الأم فغني عن كل تعليق ففيها تتمثل قيمتا "الصداقة والأمومة ولكن [كذا] ليست التضحية (ص٧٧)، ولأن البطلة تتمحور حول رغبتها وليس حول موضوع اجتماعي فهي لا تضحي ولا تطلب [كذا] من الآخرين أن يضحوا في سبيلها" (ص٧٧) ويرى سويرتي في تأويلاته كشفاً عن موقفه الأيديولوجي [3] ولا غروَ أن في إظهار الموقف الأيديولوجي خروجاً على أهم مبادئ المنهج المختار وأهدافه.

أما " تحليله الأخير " للنموذج الفني [كذا] الذي يتشكل منه " الأشخاص" [لا الشخصيات أو الممثلون] فهو [...] مبني على مفهوم يذكّر بقصص الكلاسيكيين حيث البخيل يظل بخيلاً والأب يظل أباً [كذا!!] والمرأة العاشقة تظل عاشقةً.. فهم إما ملائكة وإما شياطين (ص٨٠)" وهم يفشلون في تحقيق أمانيّهم. كأنهم مصابون بلعنة أبدية تذكّر باللعنة التي كانت تنزل على أبطال المآسي اليونانية" (ص ٨١).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

كل هذه التأويلات تأتي في سياق تحليل مبني على عوامل غريماس. وقد لا يتفق المضطلع على الرواية[4] مع هذه التأويلات: فهل كان التحاق تميمة بالعمل الفدائي دليل فشل؟ وهل شخصية هاني الراعي هي شخصية متصالحة مع أرباب المجتمع؟ إذا كانت هذه التحليلات تنأى بمسافة عن المنهج العاملي فهي تنأى بمسافات عن تفسير شخصيات الرواية وأحداثها وفق الاتجاه الواقعي، ولا يملك المرء إلا أن يتفق مع الناقد شكري الماضي في مقدار الطاقة المهدورة[5] حين يلمس هذه النتيجة. ولو سلم المرء بصحتها، فإنه يعلم أن الوصول إليها ممكن دون اللجوء إلى هذا التحليل (غير المكتمل) وهذا التفسير (غير المنطقي) وهذه الجداول (التي تعمّى أكثر مما توضح).

---

(1) المرجع السابق، والصفحة نفسها.

(2) المرجع السابق، ص١٠٢.

(3) سويرتي، مرجع سابق، ص١٠١.

(4) توفيق يوسف عواد، (١٩٧٢) طواحين بيروت، بيروت: دار الآداب.

(5) شكري عزيز الماضي، (١٩٨١)، الألسنية والنقد الأدبي: تأليف د. موريس أبو ناضر، عرض شكري الماضي، فصول ١، ٢، ص ٢٤١

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد يسأل الناقد هنا: كيف يمكن المساواة في التحليل بين الحكاية الخرافية ذات الشكل الفني الثابت، والرواية ذات الشكل الانسيابي المستجيب استجابة مذهلة للمتغيرات في الواقع؟ وإذا سلم المرء بإمكان استخدام منهج واحد لنوعين سرد يبين مختلفين فَلِمَ لمْ يبين التمايز بين هذين النوعين؟[1].

ويعود المرء هنا إلى الهدف الذي وضعه الناقد ويتساءل هل وصل إلى بنية الرواية من خلال كِسَرٍ من جهاز غريماس المفاهيمي؟ هل استطاع إجراء مقارنات وتمايزات بين القصة والرواية وهي كما يقول البنيويون أساس كل الفهم الأدبي[2]؟

أيكون عدم تحقيق هذا الهدف وراء اتجاه الناقد إلى التأويلات البعيدة؟ علّه يعوّض عن فشله؟[3] وأخيراً ما خطورة هذه التحليلات على الباحثين الذين يلجؤون إليها ويعدّونها مراجع اساسية لأبحاثهم مسلمين بصحة خطواتها؟

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وحقيقة ما يلمسه المرء من هذا التحليل انعدام الوفاء للمنهج الذي عدّه الناقد بديلا لكل المناهج. وإلا فكيف يفسر المرء اختزال عدد من أجزائه وانتقاص الأخرى دون محاورة هذا المنهج ودون تعليل علمي لهذا " التصرف " علماً بأن ابحاثاً كثيرة كانت (قبل صدور كتاب الناقد)، قد وجهت نقداً مُرّاً لغريماس ووصفت مشروعه بالفشل الذريع[4] فلم سكت الناقد عنها؟

هذه تفاصيل محاولة من أكثر المحاولات العربية شمولاً في البحث عن بنية القصة فكيف الأمر مع البقية؟

(٢ – ٢) سمير المرزوقي وجميل شاكر في مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً (١٩٨٥):

بعد أن أفاض الناقدان في الجانب النظري الذي قدم حصراً مركزاً شاملاً لمعظم مقولات نحو القص وبويطيقا القص، يأتي دور التطبيق، فهل كان تطبيقهما في مستوى تنظيرهما؟

---

(1) شكري الماضي:(١٩٩٧) مرجع سابق، ص ١٣٤.

(2) SCHOLES: Ibid: P. 92

(3) الحميداني، مرجع سابق، ص١٣٧.

(4) Ibid P.102

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عمد الناقدان إلى تحليل قصة فرنسية وحكاية تونسية ومسرحية هي مسرحية (السّد للمسعدي) تحليلاً وظائفياً ليؤكدا أن البنية القصصية ليست رهينة صنف أو شكل أدبي وأنه يمكن استنباط معطيات القصة من جميع أصناف الكتابة (ص٢٠١) وللتذكير فإن كتابهما صدر سنة ١٩٨٥ أي بعد إعلان أصحاب المنهج أنه لم يحقق غاياته وتحولهم إلى الشعرية البنيوية أو ما بعدها، وهكذا يتجاهل الناقدان مثلهما مثل موريس أبو ناضر ويمنى العيد وغيرهم كل النقد الذي صدر بحق "نحو القص" بالتحديد الذي طمح إلى إقامة نحو يصلح لكل الأنواع السردية [1].

ستقف هذه الدراسة عند تطبيقهما "للتحليل الوظائفي" على حكاية "سبع صبايا في قصبايا" انسجاماً مع مقولات نحو القص الذي لا يفرق بين الأنواع الأدبية، ولأنهما قاما بتحليل هذه الحكاية تحليلاً كاملاً أي لم يكتفيا بتقديم نماذج للبرهنة على صحة مقولات المنهج كما فعلا في بقية النصوص.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

يحدد الناقدان الوظائف التالية في الحكاية التي تبدأ بنوعين من الانفصال: موت الأم وسفر الأب إلى الحج، تسبقه وظيفة منع، مما أتاح المجال لظهور الافتقار الذي تمثل في البحث عن النار والتي تسببت في الخرق وترتب عليها التسلسل الوظيفي التالي:

١- الافتقار : البحث عن النار

٢- الفاعل : الفتاة السابعة

٣- البغية : اكتشاف الكبريت

٤- المانح : الغولة (ص١٦٠)

وأول ما يُلحظ هنا هو الخلط بين الوظائف ومجالات عمل الشخصيات عند بروب نفسه "فالفاعل" "والمانح"من الشخصيات الدراماتيكية التي تتجمع حول كل منهما عدد من الوظائف[2]. والبغية ليست وظيفة هي جزء من وظيفة الافتقار إلى أداة (وهي هنا الكبريت[3])، بعد ذلك تم تقسيم القصة إلى متواليات ثلاث: الأولى: تبدأ بحصول افتقار وتنتهي بإصلاحه الذي يتم بإساءة

---

(1) CULLER, Ibid P.76.

(2) بروب: مرجع سابق، ص١٥١.

(3) بروب: المرجع نفسه، ص٩٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(قطع إصبع الصغرى)، أما الثانية فتبدأ من حدوث وظيفة الإساءة (عدّه الناقدان شبه تواطؤ عفوي بين الفاعل وعدوه وتتسلسل فيها الوظائف لتنتهي برغبة، أي افتقار الغولة إلى التهام الفتاة السابعة).

المتواليتان الأولى والثانية تبدآن بافتقار وتنتهيان بإساءة دون أن ينتصر البطل، فالمنتصر هي الغولة، وقبل أن يصل الناقدان إلى المتوالية الثالثة يقومان بتحليل وظائف المتتاليتين الأولى والثانية من خلال النموذج العاملي متناسيين ما ذكراه هما (من أن مشروع غريماس هو تطوير لوظائف بروب وإعادة لصياغتها عن طريق إيجاد العلاقات بينها (ص٦٩))، فكيف يجمع الناقدان بين المنسوخ والناسخ؟ الغريب أنهما ينتقلان إلى النموذج العاملي دون أن يذكرا للقارئ أنهما انتقلا إلى مشروع آخر.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وتظهر الترسيمة التي وضعاها (ص٧٣) أن الغولة هي الذات أي ذات الرغبة وأن الفتاة الصغرى هي موضوع الرغبة (دون ان يذكرا "الموضوع" نفسه علماً بأنه أهم عامل عند غريماس[1]).

الرغبة

التهام الفتيات السبع

المضادون		الظهراء
البنت السابعة	الفاعل	تقنع الغولة
القط	الغولة	آثار الدم
الكلب		بلاهة الفتيات
الباب		

(1) Greimas: Ibid P.360.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والنقاط التالية هي مثار تساؤل تَحسُن محاورة الناقدين فيها:

- المزج بين وظائف بروب وغريماس الذي سبق التذكير بأنه مزج بين ناسخ ومنسوخ [1]: بين منهج شكلي حدد الوظائف ولم يكتشف العلاقات بينها وآخر قائم في أساسه على اكتشاف هذه العلاقات أي منهج بنيوي.

- غياب المرسل والمرسل إليه علماً بأنهما قد يندمجان في العامل الذات (المرسل) وفي العامل الموضوع (المرسل إليه) أو العكس أي قد يندمج المرسل إليه في العامل الذات (ذات الرغبة) والمرسل في (الموضوع) [2].

- غياب الممثلين واستخلاص العوامل من حكاية واحدة [3]. مباشرة

- جمع العامل المضاد (وردت هكذا المضادون) علماً بأنه واحد يؤدي دوره عدد من الممثلين أو قد يتمثل العاملان بشخصية واحدة [4].

- أنهما جعلا "ذات الفعل / العامل الذات أو الفاعل حسب تعبيرها هي الغولة أي ابتدأا بالبرنامج السردي للغولة وكان يمكنهما (وهذه من مزايا تحليل غريماس) أن يبدأا بالبرنامج السردي للفتاة الصغرى على سبيل المثال[5] لكنهما أغفلا هذه الإمكانية وأغفلا أيضاً أي ذكر للبرنامج السردي حتى في التنظير الممهد للتحليل. (البرنامج السردي هو التغيير الذي يحدثه عامل في آخر)[6] والذي تختلف صورته تبعاً لشكل التمثيل [7].

---

(1) Selden, (1985), Ibid p. 74.

(2) Greimas, Ibid. P361.

(3) Ibid P. 359.

(4) Ibid P. 3 ٦١.

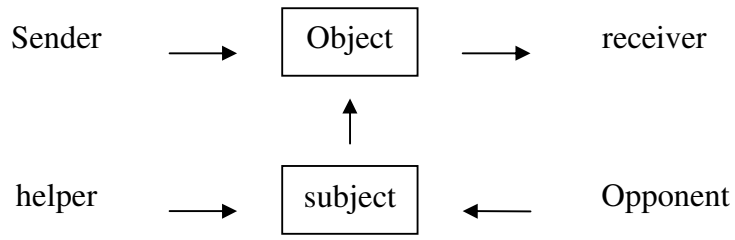
(5) Selden,(1989), Ibid P. 64

(6) لطيف زيتوني: مرجع سابق، ص٣٣.

(7) Selden,(1989), Ibid P.64

جميع الحقوق محفوظة
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- إهمال ذكر موضوع الرغبة (انظر الشكل السابق) علماً بأن غريماس يذكر أن مزية نموذجه وبساطته تكمن في أنه مركّز كلياً على موضوع الرغبة الموجهة من الفاعل (ذات الرغبة / العامل الذات)، وهو أيضاً (أي الموضوع) موضوع للاتصال بين المرسل والمرسل إليه ويرسمه كالتالي: [1]



جميع الحقوق محفوظة

أي أن الموضوع هو موضوع رغبة (الذات / ذات الفاعل) أو العامل الذات، هو أيضاً موضوع الاتصال (بين المرسل والمرسل إليه) [2] اللذين قد يندمجان بالعامل الذات والعامل الموضوع [3].

وهما يتوصلان إلى النموذج قبل إكمال الحكاية وقبل تحليل المتوالية الثالثة التي تبدأ بفرار الضحية ونجاحها في الزواج من شاب طيب، ثم تمكّن الغولة منها بعد محاولات فاشلة. هكذا بالضبط فعل، قبلهما موريس أبو ناضر.

إذن كان عليهما استخدام النموذج العاملي لتحليل كامل القصة، فتحليل جزء منها بناء على البرنامج السردي لأحد العوامل (عبر ممثليه في القصة) ينبغي ان يتلوه تحليل جزء ثان وفق البرنامج السردي للعامل الآخر (الفتاة الصغرى هنا على سبيل المثال).

- ونقطة أخرى مثار تساؤل أيضاً وهي المزج بين وظائف بروب وعوامل غريماس وهما بهذا لا يختلفان عن "ابو ناضر" أو يمنى العيد.

---

(1) Ibid P. 361.

(2) Greimas, Ibid P. 363.

(3) Ibid P. 361.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- وهنا يسأل المرء علام يدل هذا التذبذب بين الحقول المنهجية؟

- قد يجوز للناقد ان يستخدم في نقده لعدد من النصوص أكثر من منهج، ولكن كيف يتأتى له أن ينقد نصاً واحداً بخلطةٍ من التيارات أو المناهج؟ وإذا استخدم الناقد هذا المزيج في نقد عمل واحد فما النتائج التي يرتجيها؟ إلى أي من هذه الحقول أو المناهج ستنتسب؟ (هذا إذا خرجت تَمُتُّ بصلةٍ لواحد منها)، لا يملك المرء هنا إلا أن يتفق مع لحميداني الذي يعزو المزج إلى فشل الناقد في الوصول إلى البنية. [1]

وقبل التعليق على النتائج التي خرج به الناقدان لا بد من استعراضها عبر المقتطفات التالية:

"وكأن الحكاية الشعبية لا تربط بين الأنوثة والبطولة والطاقة الإنجازية" (ص١٦٥).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

[.....]

"ويمكن أن نوحد بين هذا التركيب الحكائي والتفكير الديني الإسلامي، فالإنسان مهدد ويكاد يكون مكبلاً بقوى الشر ولكن فضله وقيمته في طاقته على الصمود" (ص١٦٥).

[.....]

"ومما لا شك فيه أن لهذه الحكاية مدلولات نفسانية شائعة في الحكايات الشعبية كالعلاقة العضوية بين أكل لحم البشر والعملقة والخوف الطفولي" (ص ٦٦).

"إن دراسة هذه المعطيات تؤول بنا حتماً إلى التساؤل عن الخيال اللاشعوري الجماعي وعلاقته بعالم الطفولة وقد يبعدنا ذلك عن نطاق بحثنا" (ص٦٦).

لأي حقل منهجي من المناهج التي اتّبعها الناقدان تنتمي هذه النتائج؟

ربما تنتمي إلى النقد الأيديولوجي أو حتى النّسوي وقد تنتمي إلى النقد الأسطوري أو النفسي أو التأويلي ولكن أي صلة تربطها بتحليل بروب الوظائفي وتحليل غريماس العاملي؟!

(1) لحميداني، مرجع سابق، ص ١٣٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كان يمكن أن يسأل الناقدان أنفسهما: إلى أي حد اتفقت هذه الحكايـــة أو اختلفـــت عـــن لنموذج الوظائفي ما داما استخدماه في تحليل حكاية واحدة وهذا الاستخدام يّعد وسيلة لحل مشكلة قرابة الحكايات[1]. وإذا كانت قد اختلفت مع نموذج غريماس بغياب الاختبار التمجيدي وكـــذلك بغياب المكافأة وهما أساسيان في تحليل غريماس المبني على وظائف بروب أفلا تحتـــاج هـــذه الحكاية إلى منظومة أخرى للتحليل يقوم الناقد باكتشافها من خلال مجموعة من الحكايات العربية على سبيل المثال؟ حتى تودوروف في تحليله "للديكاميرون" (وهو تحليل مبنى على تيار نحـــو القص الذي ينتمي إليه تحليل غريماس كما هو معروف) يقول عن حكاية "الـــصقر" التـــي لـــم تستجب لتحليله بأنها بحاجة إلى منظومة أخرى للتحليل أي بحاجة إلـــى نـــوع مختلـــف مـــن النحو[2]أي أنه رفض أن "يمطّ" تحليله ليستوعب مثل هذا النوع من القصص. وهكذا لم يطـــرح الناقدان أية إشكالية نظرية من خلال التطبيق علماً بأنهما كانا قادرين أن يفعلا من خلال عـــدم استجابة هذه الحكاية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

بالعودة إلى نتائج الناقدين يسأل المرء عن الحكمة من استخدام منهج تحليلي (أو أجزاء منه متفرقة من حقلين مختلفين فيه) لا للخروج بنتائج تهم هذا المنهج أو تمت بصلة له بل بنتائج تتصل وثيقاً بالمناهج التفسيرية؟

وسؤال أخير: كيف يمكن للمرء أن يخرج بتعميم من حكاية واحدة فقط وهذا التعميم هو الخاص بعدم الربط بين الأنثى والطاقة الإنجازية في الحكاية الخرافية العربية، علماً بأن التراث الشعبي العربي بالتحديد – (لا الرسمي) يمنح الأنثى طاقة إنجازية هائلة ففي "ألف ليلة وليلـــة" و"سيرة الأميرة ذات الهمة" أكثر من دليل على مجانبة الناقدين الصواب في اســـتنتاجهما الـــذي لحقتهما فيه يمنى العيد وإن لم تذكر ذلك كما سيتضح في القسم التالي.

---

(1) مورفولوجيا، مرجع سابق، ص١٣٦.

(2) Scholes, Ibid P. 117.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(٢ – ٣) يمنى العيد في "تقنيات السرد الروائي" في ضوء المنهج البنيوي

هل اختلفت يمنى العيد عن الناقدين سمير المرزوقي وجميل شاكر في كتابهما "تقنيات السرد الروائي" الصادر سنة ١٩٩٠؟ وهل تجنبت ما وقعت فيه[1] في كتابها "في معرفة النص" الصادر سنة ١٩٨٣؟ والذي وجد فيه النقاد ابتعاداً عن أهداف المنهج، وخلطا بين المناهج المتناقضة؟ ومحاولة مستحيلة للتوفيق بين موقف البنيوية من ذاتية النص وأنساقه (محايثة المعنى)، وبين تعاقبيه، تتناقض مع هذه الذاتية[2] وبين ربط معنى النص بالبنية وربطه في الوقت نفسه بوعي القارئ[3]؟

في الفصل المعنون بـ "العمل السردي من حيث حكاية" وتحت عنوان جانبي: "ترابط الأفعال وفق منطق خاص بها "حاولت الناقدة تناول العمل السردي من حيث هو فعل" يمارسه "أشخاص" [كذا] بإقامة علاقات في ما [كذا] بينهم ينسجونها وتنمو بهم فتتشابك وتتعقد وفق منطق خاص بها" (ص٢٧)، أما كيفية دراسة هذه الحكاية فيتم عبر الخطوات التالية: دراسة كلّ من الافعال المترابطة وفق منطقها الخاص، "والحوافز [العلاقات] التي تتحكم بالعلاقات بين الشخصيات، والشخصيات والعلاقات التي بينها. وقد افتتحت التطبيق ببعض التحفظات فهي ستتحدث عن الترابط فقط ولن تتحدث عن هوية الأفعال أو طبيعتها. وفي دراستها لمنطق الترابط ستكتفي بنمط واحد فقط، وأنها لن تقتصر على عمل سردي واحد.

(لا داعي لمعاودة مساءلة الناقدة هنا عن قلق مصطلحها، وعدم التمييز بين الشخص والشخصية الذي وقعت فيه في كتابها السابق[4]. ولا عن عدم التزامها بتحليل عمل سردي واحد تحليلاً متكاملا). وتواصل ذكر تحفظاتها فتعلن أنها لن تلتزم بتقديم مدخل نظري، بل ستحاول توضيح "النظري من خلال التطبيق". لكنها لا تلمح إلى بريموند إطلاقا، مع أنها قسمت الوظائف

---

(1) محمد سويرتي: مرجع سابق، ص٣٨، ٤٢.

(2) عبد العزيز حمودة: مرجع سابق، ص٩٨.

(3) فخري صالح، (١٩٨٨)، أرض الاحتمالات: من النص المغلق إلى النص المفتوح في السرد العربي المعاصر، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص٦١.

(4) سويرتي، مرجع سابق، ص١٠٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في ثلاث حلقات: تبدأ بالخروج، فالصعوبات فالحل (ص٣١/٣٢) وتحيل في الهامش على بروب دون أن تحدّد صفحة ما.

وقبل أن تشرع في تحليل حكاية "الجرجوف" وهي "يمنية" تقسمها أربع مجموعات تحتوي كل منها على أربع جمل وظيفية وتسميها أفعالاً ولا تكتب تعريف بروب لها، مثال:

"- خروج الصبايا للقطاف.
- صعود الفتاة الصغري إلى الشجرة.
- جمع الثمار في الجرار.
- عودة الصبايا بعد أن تركن الفتاة الصغرى.
- البحث عن سبيل للخلاص" (ص٤٢/٤٣).

جميع الحقوق محفوظة
ايداع الرسائل الجامعية

ثمّ تضع أفعال الحبكة في حلقات أربع دون تجريدها وتعيد صياغة المقطع الأول (المذكور أعلاه) في ثلاث جمل.

١- " القطاف وتعبئة السلال.
٢- الفتاة الصغرى عالقة [كذا] فوق الشجرة.
٣- البحث عن حل". (ص٤٤).

وتلاحظ أن المقطع يشكل حلقة تامة: بداية وعقدة لا تنتهي بحل بل تطرح مسألة البحث عن حل ما. وتتكرر اللعبة السردية بين المقطعين الثاني والثالث ثم بين الثالث والرابع مع اختلاف بسيط: فبداية المقطع الثالث لا تقدم حلاً بل وسيلة حل، وهنا يمكن للمرء أن يستشف منطق القص عند بريموند الذي بناه على وظائف بروب[1] لكن الناقدة لا تظهر أدنى إشارة إلى مرجعها لا في التطبيق ولا في التمهيد النظري. وعند نهاية المقطع الثالث تقفز من منطق القص إلى التأويل الاجتماعي فتقول: "ينتهي المقطع عند هذا الحد كأنه يهيئ الوعي الشعبي، الذي

---

(1) Scholes Ibid P. 96.

جعل بريموند وحدة القصة الأساسية المتتالية الثلاثية لا الوظيفة (ألغى العلاقة الزمنية ووضع علاقة منطقية) (Scholes Ibid p. 97).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يصغي لهذه الحكاية، إلى تقبل قتل الجرجوف الذي كان قد خلص الفتاة، ربما لأن الوعي الشعبي في نظر من يروي الحكايات لا يتحمل الموقف المأزقي! (ص٤٨). وتتكرر المواقع التي تلجأ فيها إلى التأويل إلى أن تصل إلى النتائج.

ويفاجأ القارئ بأنها بدلاً من أن تستنتج أن بنية الحكاية أو مخططها الوظائفي أو المنطقي يتفق أو يفترق عن "نحو القص" أو حتى "وظائف بروب" تصل إلى نتيجة لا تحتاج إلى مثل هذا التحليل وهي أن الحكاية الخرافية لا تسند دور البطولة إلى الفتاة الأنثى. ويذكر هذا الاستنتاج باستنتاج المرزوقي وشاكر قبلها بسنوات خمس لكنها لا تشير إلى أنها اطلعت عليه.

وتفرز هذه النتيجة جملة من التساؤلات:

- كيف يمكن استنتاج هذا الحكم من حكاية واحدة فقط؟
- وكيف تهتم بجنس الشخصية أساساً التي يفترض إن تكون حقيقة بنيوية أكثر منها نفسية أو اجتماعية "فأسماء الشخصيات الدراماتيكية وكذلك صفات كل واحدة منها تتغير لكن أفعالها ووظائفها لا تتغير"[1] فهي تجاهلت الثابت والمتغير في تحليل بروب الذي يشكل صلب تحليله والتحليل المبني عليه (بريموند غريماس وتودوروف).

أما "النتيجة" الثانية فهي ليست سوى تقديم يعرف بهذا النمط من التحليل الذي يشكل أحد أنماط ثلاثة هي (لجينيت وغريماس وتودوروف) وهو تقديم ناقص لأنه لم يذكر صاحب منطق القص إطلاقاً (ص٤٨، ٤٩)، ولم يشر إلى عمله، علماً بأن هدفها الأساسي والمعلن هو هدف تعليمي!.

وفي تعريفها لهذا النمط المبني على جهود بروب تاتي إلى نتيجة أكثر تناقضاً مع المنهج البنيوي وهي أن "بعض الأعمال الروائية الحديثة كرواية "مئة عام من العزلة" لماركيز استطاعت ان تستفيد من هذا النمط [من التحليل] وترتقي به إلى مستوى فني رفيع وذلك

(1) بروب: ص٧٥، وكذلك ص٢٦٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالرجوع – كما هو مرجح – [كذا] إلى حكايات "ألف ليلة وليلة" وربما إلى غيرها من الحكايات الشعبية مما قدم نماذج راقية لهذه الأنماط"، (ص٤٩).

ليس المرء بحاجة إلى تعداد المغالطات المنهجية التي وقعت فيها الناقدة من خلال هـذه النتيجة التي بنتها على منطق القص [!] لكنه مضطر إلى دعوة الناقدة للتفكير بالأسئلة التالية:

- إذا كانت هذه الأنماط (التحليلية) قائمة في أساسها على أن للأدب نظاماً مماثلاً لنظـام اللغة يتحكم به تحكم اللغة بالكلام فكيف يمكن لرواية أن تستفيد من نمط التحليل؟ أليست اللغة هي اللاعب الأساسي هنا؟
- هل استفادت رواية "ماركيز" من هذا النمط في التحليل أم من الحكايات المحلّلة؟
- هل يوجد في نحو القص أو المنهج البنيوي بعامة أحكام قيمة، مثل "مستوى فني رفيع"؟
- هل توجد "نماذج قصصية" "راقية وأخرى غير راقية"؟
- وأخيراً هل التحليل البنيوي فنّي؟

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

هذا عن تعامل يمنى العيد مع منطق القص فكيف كان الحال مع "عوامل غريماس"؟ لقد فصلت الناقدة بين العامل والعلاقة التي تربطه بالعامل الآخر (وهي العلاقات الثلاث المعروفة:

- الرغبة التي تربط (الذات / الفاعل أو العامل الذات) بالموضوع.
- والتواصل الذي يربط (المرسل بالمرسل إليه).
- والصراع الذي يربط (المساعد بالمعاكس).

إضافة إلى ترسيمة العوامل المقلوبة التي جعلت الفاعل فيها يقع بين المرسل والمرسـل إليه، (ص٥٣) وأطلقت على هذه العلاقات مصطلح الحوافز في خلط واضح للمفـاهيم البنيويـة (نحو القص) بالشكلية الروسية: مفهوم الحوافز[1] لدى توماشفسكي الذي قلب فيه التصور السائد بأن الشكل خادم للمضمون وجعل المضمون (الأفكار، والموضوعات وكل ما يميل إلى الواقـع

(1) تودوروف (١٩٦٥): نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيـب، (ط١) (١٩٨٢)، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية – الرباط: الشركة العربية للناشرين المتحدين، ص٤٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في النص)، ذريعة خارجية (External Excuse) يتطلبها الروائي فقط، ليبرر بها [1] استخدامه للأدوات الشكلية. وهذه الحرية في ابتكار ما لا يصطلح عليه إلاّ الناقد مع نفسه، لا تسهم إلاّ في تفاقم أزمة المصطلح.

تستأنف الناقدة تحليلها لتبين وظيفة الحوافز (العلاقات) بأنها التي تدفع الشخصية إلى الفعل فبفضلها تنشط الشخصية إلى فعل ما وهي أفعال تقع على شخصيات أخرى (تقصد ممثلين) ومقابل كل حافز إيجابي حافز سكوني: (أي فاعل فعل يقابله موضوع فعل)، ثم تحدد وظيفة "العوامل" التي هي فاعل الفعل أو موضوع الفعل، وتتمثل في البناء وإقامة العلاقات. ثم تكشف عن هدفها بأن تجعل النص وسيلة لدراسة الشخصيات والعلاقات فيما بينهما [تقصد العوامل]، أي أن المنهج هنا هو الهدف والقصة هي الوسيلة!

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

أما وسيلتها فهي قصة "مضجع العروس" لجبران خليل جبران التي تسعى إلى تحديد العلاقات بين شخصياتها استناداً إلى نظام "الحوافز" فتستبعد الشخصيات غير المؤثرة وترصد العلاقات وتحدد الحوافز وتخلص إلى أن الحب المتبادل بين ليلى وسليم"عامل Actant (ص٥٧)، أي جعل الرغبة التي توجه العامل " الذات "نحو العامل (الموضوع)" هي العامل!!

فهي تقول: "وعليه فنحن حين نقول بأن الحب عامل (Actant) إنما نعني مفهوماً للعلاقة [كذا] يحددها كحركة نسيجية لأكثر من خيط" (ص٥٧) وتعزز هذه النتيجة بترسيمة تجعل فيها الفاعل "الحب" والموضوع "الزواج" (ص٦٦) فهل الفاعل الحب يرغب في الموضوع "الزواج"؟ أي: هل العلاقة بين الحب والزواج هي علاقة رغبة أم علاقة استتباع؟ أم أن العلاقة بين "الذات" الفاعل الرجل "سليم" أو المرأة "ليلى" (حسب البرنامج السردي المتّبع) هي والموضوع "الرجل أو المرأة" هي علاقة رغبة "علاقة حب" هدفه الزواج؟

---

(1) Selden: (1985), Ibid P.36.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتستمر على هذا المنوال في رصد العلاقات لتحديد "الحوافز" إلى أن تخرج بجملة نتائج منها:

- "سوسان [عامل مساعد] هي واسطة تقنية فنية تخولنا [كذا] أن نرى ونسمع ما بين ليلى ونفسها" (ص٥٩).
- كشف العلاقة بين عاملين، يساعد على "التأويل النقدي على تبين واحدية حركة السرد. كيف؟ [تتساءل الناقدة] [فتجيب] "يقدم حافز الرغبة [الذاهب من نجيبة باتجاه سليم] للكاتب [كذا] إمكانية خلق مزيد من الخيوط السردية وحبكها بهدف إغناء عالم القصة وبغية التشويق" (ص٦١).
- و العلاقة بين نجيبة وسليم وليلى: أعمق من مسألة شكل هي مسألة مذهب:" رومنطيقية جبران" أي أنها من خلال البنية العاملية وصلت إلى المذهب!

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

فهل للنظام الكامن في باطن كل النصوص والمستقل عن صيغ وروده، مهما اختلفت أنواعها، مذهب[1]؟ وهل له علاقة بالكاتب ومذهبه؟ أو بالقارئ وميوله؟ وهل هذا النظام الكامن الموحّد، والباطني، هو تقنية فنية؟

والطريف أن الناقدة تعترف بخروجها عن التحليل البنيوي (ص٦٢) لكنها تعتقد أن الذي جرّها إلى الخروج إظهار ما يقدمه التحليل البنيوي من معرفة أولية تبنى عليها حوارها النقدي للنص [أي تأويلها] (ص٦٢). فهل يحتاج التأويل إلى بناء عميق موحد مستقل عن صيغ وروده في النصوص أم أنه يبدأ من لغة النص؟

- وبعد رسم لوحة العوامل "خطأ" (ص٦٦) تحاول بيان قصورها عن الدلالات وكأنها كانت تنتظر من لوحة العوامل التأويل لا بيان كيف تكونت هذه الدلالة، ولذا تتصدى إلى مهمة التأويل وتمزج فيها ما لا يُمزج، وتسفر عن دلالات أيديولوجية تظهر من "خطاب ليلى

(1) انظر زكريا إبراهيم، مرجع سابق ص ٢١/ ٢٢ وكذلك CULLER Ibid P 76 , LODGE I bid P. 18.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

للمجتمع وللناس فيه والتي تركز على ما تشكله العادات والتقاليد البالية "بما هـــي أيـــديولوجيا اجتماعية سائدة" من عوائق تحول بين حب ليلى وسليم .." (ص٦٦). أي قامت بتأويل الدلالة من خطاب النص لا من عمقه (أي من القصة) وهي تمزج بين العمق والسطح وبين التحليل والتأويل.

ثم تعتذر بعد ذلك عن هذا الخروج بأنها لا تدّعي الكمال لأي منهج ("كأن قضية المنهج هي قضية كمال، لا رؤية) وأنها تمارس هذا النقد بقصد اختبار المنهج ومعرفته". فنقد المـــنهج وكشف ثغراته لا يمكن إلا بمعرفته، ونقده هو حوار من أجل فسح المجال للذهاب أبعد منه حتى لا يقع الناقد أسير المنهج وبهذا الحوار تكون الناقدة قد "اشتغلت بالمنهج وعليه" (ص٦٧).

أما نتيجة النتائج لديها فهي أنه :" لا رواية بدون اشخاص وأفعـــال" (ص٦٨) أي أنهـــا حاولت معرفة المنهج لتستخلص ما هو شائع، وهنا يبرز السؤال الأساسي أين هـــدف المـــنهج المتبع والنتائج المتصلة به؟ هل استطاعت أن تستخلص قضية تتصل ببنية القصة في الحكاية أو الرواية أو القصة العربية؟ وهل وعت أن وظيفة الناقد حين يحلل قصة واحدة تختاف عنها حين يحلل مجموعة من القصص حسب "نحو القص"؟

إلى أي الأبنية الثلاثة التي ذكرها غريماس تنتمي القصة أتنتمي إلى البناء التعاقـــدي؟ أم إلى البناء الإنجازي؟ أم إلى بناء الاتصال والانفصال؟ وأين بنية المعنى في القصة وهي البنيـــة الأولية للتعبير بالمعنى التي عرفها النقاد بالمربع العلامي أو المربع السيميوطيقي؟ هل استطاعت أن تثير إشكالية تتصل بتطبيق هذا المنهج؟ هل استطاعت السنوات الخمس أن تؤثر في طريقتها "المرنة" في التعامل مع المنهج أم يبدو أنها زادتها مرونة؟

(٢ – ٤) مراد مبروك في "آليات السرد في الرواية النوبية" (١٩٩٤):

إذا كان تحليل المرزوقي وجميل شاكر يعاني من فجوة بين التنظير والتطبيق وتحليـــل يمنى العيد يعاني من تناقض صارخ بين الأهداف والممارسة والنتائج، وتحليل مـــوريس ابـــو ناضر لا يتيه على هذه التحليلات إلاّ بفضيلة السبق فأين تقع تحليلات الباحثين الجدد؟

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حامى حسن بحراوي الخوض في مشروع غريماس، مع أنه كال له مديحاً طائلاً، أما مراد مبروك فقد غامر بالخوض فيه مستعيناً بأعمال هؤلاء النقاد علّه يقع على "تشكيل الشخصية" من خلال "الدور الوظيفي" (ص٥٧)، وقد استعان برسم "المرزوقي" أي من خلال تصور غريماس للعوامل (ص٥٨) الذي يبين المحاور الثلاثة للعلاقات بين العوامل وقدم للمشروع بثلاثة أسطر وشرع في التطبيق على الروايات الأربع "النهر والجبل" لحسن نور و"دنقلة" لإدريس علي و"الكُشَرْ" لحجاج أدول و"تبدّد" ليحيى مختار.

سوف يتضح في التطبيق على رواية "بين النهر والجبل" أنه يمزج العامل الذات (ذات الرغبة) بالممثلين ويسميهم معاً الشخصيات الفاعلة ويتبين فيما بعد أنه يقصد: الشخصيات النشطة التي تحرك المجتمع من حولها، يقول: "يتضح أن الشخصية الفاعلة لا تتمركز حول شخصية واحدة [كذا] على أنها هي الشخصية البطل بالمفهوم التقليدي [...]، لكن الشخصيات الفاعلة شخصيات عدة [كذا] تتمثل في الغريب من ناحية وفي جميع شخصيات أهل النّجع [...] من ناحية ثانية. وهذا يبرهن أن البطولة في العمل للأنا الجماعية وليس الفرد [للفرد]" (ص٥٩).

ثم يحاول تطوير منهج غريماس بإضافة جديدة هي:

"ويمكن أن نضيف تصوراً آخر لتصور غريماس reimas [G] وهو أن الفاعل ليس فاعلاً منفرداً ومطلقاً في كل الأفعال لكنه فاعل ومشارك في آن واحد. أي أن فعله يتشكل ويكتمل بفعل الآخرين. وهذا ما حرص عليه الكاتب [كذا] طوال الرواية". (ص٥٩)

قد لا يحتاج النص إلى تعليق، لكن يحسن توضيح المقصود بالمشارك (Participant) عند غريماس الذي وضعه ليصف به الوضع الظرفي لكلٍ من المساعد (helper) والمناوئ (opponent) فهما ليسا عاملين حقيقيين:

(they are the circumstantial participants not the true Actants) [1] ثم يقوم الباحث برصد محور الرغبة في الروايات الأربع بدءاً بـ "بين النهر والجبل" التي يتمحور حوله رغبة

(1) Greimas, Ibid p. 363

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفاعل المشارك مع بقية أهل النجع في مقاومة الطوفان (ص٦١) وهو لا يكتفي بمعاملة العوامل كشخصيات، بل يعامل الشخصيات كأشخاص فعليين حين يتهمهم بالعجز. (ص٦٢)

ويرصد محور رغبة كل رواية في جملة ثم يوضحها برسم (ص٦٨) لينتهي هذا التحليل "العاملي" إلى أن محور الرغبة في "كل الروايات النوبية" وليس الروايات الأربع المدروسة فقط يتمحور "في التطلع إلى عودة الغائب وانحسار الفيضان وعودة الأرض والديار والنخيل". [!] (ص٦٩)

وكما رصد محور الرغبة يرصد الناقد محور الصراع (دون أن يوضحه في ترسيمة هذه المرة)، فيراه يتضح من خلال الشخصيات المضادة والشخصيات المساعدة والشخصيات الفاعلة والمشاركة (ص٧٠).

جميع الحقوق محفوظة

يرى الناقد ان محور الصراع في "تبدد" ينحصر [...] في العوالم الداخلية للشخصيات (ص٧٠)، كأن مشروع غريماس المبني على الجملة النحوية يعترف بالشخصية او بعالمها الداخلي. أما محور الصراع في "دنقلة" فهو خارجي يتمثل حول صراع السلطة والقوى الشعبية! (ص٧٠) وفي الكشر يدور المحور بين الشخصية المنتمية والشخصية غير المنتمية (ص٧١). والنتيجة أن: "الشخصيات الفاعلة والمشاركة في هذه الروايات هي الشخصيات التي تحمل على عاتقها عبء الخلاص والتطهير والفداء وقد تمثل هذا في شخصيات (عوض وبشير ...إلخ)" (ص٧١).

ولم تزد نتائجه في خاتمة الكتاب عن تأكيد أن الرواية استطاعت أن تجد لها خصوصية على مستويات السرد والتشكيل الوظيفي للشخصية من خلال تعداده للتقنيات المختلفة وعثوره عليها وكأنّ هدفه الأوحد كان هو العثور على هذه التقنيات في الرواية النوبية ليدشن خصوصيتها (ص١٤١، ١٤٢).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أيحتاج الناقدُ منهج غريماس للخروج بهذه النتائج؟

قد لا يحتاج المرء إلى الإشارة إلى المخالفات / بل المغالطات المنهجية في هذا التحليل "العاملي" ويكفي ما مرّ من محاورة للنقاد السابقين للتذكير بها.

(٢ – ٥) الخلاصة:

بمعاودة النظر في التحليلات السابقة يمكن وضع نتائجها في مسارات ثلاثة: المسار الأول يتعلق بالرواية العربية أو بعبارة أدق بقصة الرواية أو حكايتها أو بنية الدلالة فيها، فهل استطاع الناقد العربي أن يخدمها من خلال هذا المنهج، أن يعثر على بنيتها كما هدف، (أبو ناضر) أو الكشف عن خصوصيتها (مراد مبروك)؟

جميع الحقوق محفوظة

اتضح من خلال الفصل السابق أن الباحث عن البنية لم يجدها واكتفى بدلاً من ذلك بالعثور على من يمثل "العوامل" Actants (أبو ناضر ويمنى العيد وسمير المرزوقي) أما الباحث عن الخصوصية (مراد مبروك) فقد ظن أنه اكتشفها باكتشافه وجود "العوامل وعلاقاتها" فيها.

لقد تلاشت أهداف البنيويين كما تلاشت أجزاء الرواية العربية وتبددت مضامينها وغابت رؤاها بين أيديهم، واستخدمت الرواية للتدليل على بعض مفاهيم المنهج في تجاهل تام لأبسط قواعد النقد. أمّا من خرج منهم بنتائج لا تخص المنهج المستخدم، فقد قام بتعميمها على بقية الروايات والقصص (يمنى العيد ومراد مبروك).

أما المسار الثاني فيتعلق بالمنهج المطبق الذي تبين أن البنيوي العربي لم يقم بأدنى جهد لتطويره، ولم يستطع حتى أن ينقده أو يثير أي إشكالية قد تكون برزت من خلال تطبيقه علماً بأن "نحو القص" واتجاه غريماس على وجه التحديد كان قد جُوبِه بنقد كثيف من قبل أنصار المنهج قبل أعدائه، كل هذا النقد تم قبل صدور أول دراسة عربية تطبيقية (كتاب موريس أو ناضر) إذ وصف سكولز محاولة غريماس بوضع نحو عالمي للقص بأنها من أكثر محاولاته

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فشلاً[1] وذلك قبل صدور كتاب أبو ناضر بخمس سنوات. ووجه كللر النقد إلى صاحب المنهج قبل نقده للمنهج فقال إن غريماس لم يطلع على نصوص برنانوس (التي بنى عليها منهجه) وإنما اعتمد على أطروحة الباحث التركي تحسين يوسل، ووصف المنهج المعتمد على النموذج اللغوي (منهج غريماس) بأنه يتجه نحو الفشل [2] معللاً الفشل بإهماله القارئ وما يجلبه معه [أي القارئ] إلى النص من أعراف [3]. وذكر لودج أن تطبيق هذا المنهج على الأدب الشفوي سيكون أجدى بكثير من تطبيقه على الأدب الرفيع[4] ولعله هنا متأثر بكلام بروب نفسه حين قال إن منهجه (الذي يشكل أساساً لنحو القص كما هو معروف) لا يصلح لدراسة الإبداع الراقي[5]، وقد تبع إنس Innes، كللر حين نعت منهج غريماس بالفشل لإهماله القارئ [6].

وقد أشار صلاح فضل إلى النقد الذي وجه إلى غريماس [7] ونعى عبد العزيز حمودة على البنيوية فشلها في الوصول إلى المعنى [8] كما عاب عليها تيري إيجلتون فشلها في "اجتثاث عنصر التأويل أو الذاتية" [9]

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

هذا بعض النقد الذي وجه إلى منهج غريماس. وهنا يتساءل المرء إذا كانت مناهج التحليل المبنية على نحو القص قد وصفت بالفشل لدى من استوعب كل مفاهيمها وطبقها بتمامها، فكيف ستكون نتائج من تعامل مع كِسَرٍ من هذا المنهج؟

هنا يصل المرء إلى المسار الثالث الذي تندرج فيه نتائج هذا الفصل لكنه لن يعاود الإشارة إلى المزج بين التحليلي والتأويلي من المناهج على تناقضها، ولا إلى الجمع، نتيجة

---

(1) Scholes, (1974), Ibid P.102,111.

(2) CULLER, (1975), Ibid P.83, 95, 257.

(3) CULLER, Ibid P. 95.

(4) Lodge, (1984), Ibid P. 18.

(5) بروب، مرجع سابق، ص٣٦٢.

(6) Innes, Ibid P. 360.

(7) صلاح فضل (١٩٩٨)، نظرية البنائية في النقد الأدبي، (ط١)، القاهرة: دار الشروق، ص١١٢.

(8) مرجع سابق، ص ٢٨٧.

(9) تيري إيجلتون، (١٩٩٥) ، نظرية الأدب، ترجمة ثائر ذيب: (ط١)، دمشق: منشورات وزارة الثقافة السورية، ص٢١٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لذلك، بين سطح الرواية وعمقها، ولا إلى المزاوجة بين الاتجاهات داخل المنهج الواحد، (الجمع بين تودوروف وغريماس عند يمنى العيد والمرزوقي) ولا إلى الجمع بين الناسخ والمنسوخ منها (كالجمع بين قائمة بروب وقائمة غريماس علماً بأن غريماس بنى قائمته على عمل كل من بروب وسوريو) ولا إلى الفهم المقلوب للتصور المجتزأ من المنهج، ولا إلى المصطلحات المبتدعة التي اصطلح عليها الناقد وحده ومع نفسه.

لكن لا بد من الإشارة بقوة إلى أن الناقد موضع الدرس نسي أن منهج غريماس بنيوي أي: هو كل مؤلف من أجزاء متضامنة كل جزء منها تابع للآخر ومتعلق به. ولأنه نسي ذلك، فقد اقتطع جزءاً واحداً منه يشكل معلماً أساسياً وهو النموذج العاملي وترك معلمين آخرين مهمين، المعلم المتعلق بتحديد أبنية الحكايات (أو تشكلاتها: Syntagms) فصحيح أن منهج غريماس لا يفرق بين الأنواع ما دام ينظر إلى بناها العميقة الموحدة (بنية القصة) لكنه بالتأكيد يفرق بين الأبنية فلديه ثلاثة تشكلات منها كما هو معروف: "البناء التعاقدي والبناء الإنجازي وبناء الاتصال والانفصال". لو اشتغل الناقد على هذا المعلم وقد يكون قد وقع على تصنيف يخص الحكاية أو حكاية الرواية العربية وربما استطاع تظهير دلالة تلك البنية [1]، وقد يساعده هذا على جلاء خصوصيتها، وبيان موقعها نسبة إلى غيرها [2]. لقد تساوى المتأخر بالمتقدم هنا ربما لأن اللاحق لا يستفيد من أخطاء السابق،ويكتفي بالسير وراءه، ولعل أحد أسباب هذه الظاهرة غياب نقد النقد.

أما المَعْلَمْ الأخير المتروك فهو أهم معالم نظرية غريماس على الإطلاق وهو البنية الأوّليّة للدلالة (The Elementary Structure of Signification) التي لم يتعامل الناقد العربي معها حتى على المستوى النظري (باستثناء المرزوقي وشاكر اللذين أهملاها على المستوى العملي).

---

(1) Selden,(1985), Ibid P. 75.

(2) CULLER, Ibid p. 214.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هذه البنية هي الأساس التي بنى عليها غريماس منهجه القائم على التضاد بين الخفاء (emmanence) والتجلي (Manifestation) كما سيأتي تفصيله في الجزء القادم من هذا الفصل.

(٢-٦) البنية الأولية للمعنى عند غريماس:

وهنا لا بد من الوقوف عند أهم معالم قضية المعنى / الدلالة لدى غريماس الذي بنى منهجه على أساس التضاد بين الخفاء والتجلي (emmanence and manifestation) [1]فالدلالة الكامنة تقتضي وجود سمتين الأولى متجلية والثانية خفية أي لا تستخلص من سطح النص فحسب، وإنما تستجلى من نظرة توليدية للمعنى أي من خلال بنية كامنة يساير فيها منهج شتراوس في المنطلق الاجتماعي الإنساني[2]، هي التي تتخذ أسماء منها "البنية الأولية للتعبير بالعلامات[3]([4])(The Elementary Structure of Singnification)، وهي التي يعتقد غريماس وآخرون أنها تكمن في العقل، وتعد الأساس الذي يحكم كل تعبير بالعلامات، أي كل نظام سيميولوجي بدءاً من العلاقات بين الجنسين في مجتمع ما،

وانتهاء بمجموعة شخصيات إحدى الروايات، وهذه البنية التي اكتشفها غريماس وراستيه Rastier [5]. آتية أساساً من علم المنطق الذي يرى لكل كلمة علاقة تضاد (ساخن/ بارد) وعلاقة تناقض (ساخن / غير ساخن). تتكون من معادلة ذات أربعة أطراف تمثل رياضياً كالآتي:

أ : ب : : - أ : - ب، وتظهر كيف أن زوجاً واحداً من الأضداد يمثل كل منهما نواة دلالية يمكن أن يولد نظاماً من العلامات فكل زوجين متضادين (غني / فقير) يستدعي حتماً زوجين

---

(1) CULLER, Ibid P.77

(2) نبيلة إبراهيم، مرجع سابق ص ٤٢.

(3) السيد إبراهيم، مرجع سابق ص ٢٩.

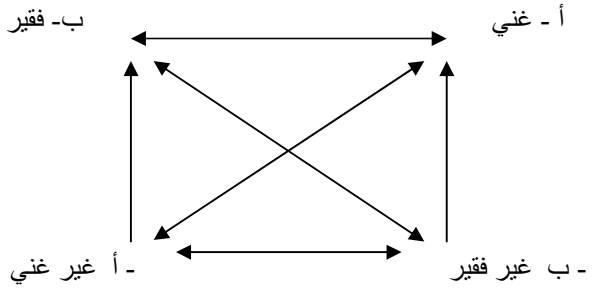
(4) CHILDERS, Joseph and, HENTZI, GARY, (1995), The Columbia Dictionary of Modern Literature and Cultural Criticism (1st ed). New York: Columbia University Press.P. 271.

(5) Lodge, Ibid P.18

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يناقضانهما (غير غني/ غير فقير) ويأتي النقيض من نفي الضد لذاته (غني/ غير غني) وتجمع هذه العناصر الأربعة لتولد عناصر أربعة أخرى لأن كل عنصر فيها يستحيل جمعه بنقيضه وهكذا تنتج عن المعادلة الصور التالية (أ/ب) و (-أ/ب) و (-ب/أ) و (-أ/-ب) [1]، ويمكن تمثيلها بالترسيمة التالية [2]:



جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وتتصل أطراف هذا المربع بعلاقات ثلاث:

١- التضاد (غني (أ) / فقير (ب)) و (غير فقير (- ب) / غير غني (- أ))

٢- التناقض (غني (أ) / غير غني (- أ) و (فقير (ب) / غير فقير(- ب))

٣- والتكامل (فقير (ب) غير غني (- أ) و (غني (أ) / غير فقير (- ب))

وبقراءة هذا المربع بكل احتمالاته (أي بإسقاط المتعاكسات على المربع) تتولد أربع علاقات جديدة. وتكمن قيمة هذا المربع في بساطته وعموميته[3] فهو المولّد للخطاب، وبه يرتبط الصريح بالضمني، وحيث أن كل نظام سيميائي هو نظام تراتبي[4]، فإن العلاقات بين المستويات المختلفة داخل النص ترتبط بقوانين هذا المربع سواء كانت على مستوى الدلالة الضمنية البسيطة (الأولية Semes) أو على مستوى القصة (من حيث الوظائف) أو مستوى الخطاب.

---

(1) Childers, Ibid P. 272.

(2) لطيف زيتوني، مرجع سابق ص ١٤٧.

(3) Greimas, Ibid P. 363.

(4) زيتوني، مرجع سابق ص ١٤٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما أن المعنى هنا ليس معطى ثابتاً بل هو متحرك متحول وتحوله مرده تطور الحكاية في إطار زماني ومكاني وتحول القيم فيها من عامل إلى آخر [1]. إذن فمعنى النص لا يكمن في مرجعيته وإنما في طاقته على تغيير الدلالات الأصلية المشحونة فيه فالنص بنية مغلقة تسيرها عناصر داخلية تتحرك في إطاره كبنية وهي تتوزع ضمن أقطاب دلالية متداخلة ومتقابلة[2] ويتحرك المربع العلامي حسب المسار القصصي ويكون تحريكه بتوجيه العمليات في إطار سلاسل منطقية تنتج عنها تحولات المعنى والقيم في النص. أما الوصول إلى هذه البنية فيتم من خلاله الوصول إلى النظيرة (Isotoby) أي القطب الدلالي وهو مستوى من المعنى في النص تتأسس عن طريق ما يتكرر من سيمات (دلالات: Semes) تتبع الحقل الدلالي نفسه "متجانسة وتسهم في فهم أغراضه (themes) فهي مبدأ التماسك في أي نص[3]، وتحيل النظرة إلى الطبيعة الترادفية للأطراف الأربعة في المربع السيميوطيقي فهي بشكل عام تكرار فكرة في النص على مستويات مختلفة من خلال علامات مختلفة" [4].

(أ) والطريقة التي اتبعها غريماس لتحديد البنية الأولية للمعنى في مجموع أعمال الروائي جورج برنانوس (العالم المتخيل عنه) هي أنه جعل النظيرة الأساسية التي استقر عليها اختياره هي التقابل بين الحياة والموت واستخرج من النص من خلال مستوى المفردات Lexemes كل المفردات التي تقع وصفاً للحياة مثال "الحياة جميلة" ثم التي تتصل بالجمال وكذلك كل المفردات التي تتصل بالموت إلى أن وصل إلى وجود تناظر بين الحياة والنار والفرح تكون فيما بينها فئة تتضاد مع الموت والماء والضجر حين يرجع الصراع الأساسي في أعمال برنانوس إلى المحور الأولي التالي:

الفرح	الغثيان[5]
الضجر	المعاناة

(1) Lodge, Ibid P.18.
(2) المرزوقي ، مرجع سابق ص١١٨.
(3) Shilders, Ibid p. 161.
(4) Shilders, Ibid P.161.
(5) السيد إبراهيم ص (٣١/٣٠) وأنظر Greimas ص ٣٦٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وربما كان هذا التعسف في تفسير تكون المعنى هو الذي دفع كللر إلى القــول بوجــود حلقات مكسورة في "لوغاريتمات" غريماس بحاجة إلى دعم من خارج الحقل اللغوي. [1]

وقد سبقت الإشارة إلى أن أحداً من النّقاد الذين تناولتهم هذه الدراسة لم يصل إلى بنيــة المعنى في أي من الروايات، كما لم يصل إلى بيان نوع البنية (أو التشكل Syntagm) الذي تقع فيه هذه الروايات، أهي بنية تعاقدية؟ أم بنية اختبارية؟ أم بنية اتصال أو انفصال؟ وكــان ذلــك سيفيد الرواية العربية في مقارنتها مع الروايات الأخرى التي وجد أن معظمها يقع فــي إطــار النوع الأول: أي البنية التعاقدية الإيجابية [2] لا السلبية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(1) Ibid, P. 85.

(2) Culler, Ibid p. 204.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣- الفصل الثالث

النقد البنيويّ العربي وتحليل الخطاب الروائيّ

(٣ - ١)- الزمن في:

- موريس أبو ناضر (١٩٧٩) : "الألسنية والنقد الأدبي".
- حسن بحراوي (١٩٩٠) : "بنية الشكل الروائي".
- عبد الحميد المحادين (١٩٩٩) : "تقنيات السرد الروائي في روايات عبد الرحمن منيف".

(٣ - ٢)- التبئير في:

- موريس أبو ناضر (١٩٧٩) : "الألسنية النقد"
- مراد مبروك (١٩٩٤) : آليات السرد في الرواية النوبية.
- آمنة يوسف (١٩٩٧) : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق.

(٣ - ٣)- الصيغة في:

- سيزا قاسم (١٩٨٥) : بناء الرواية.
- عبد الحميد المحادين (١٩٩٩) : تقنيات السرد في روايات عبد الرحمن منيف.

(٣ - ٤)- الخلاصة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

توطئة:

بالانتقال من مستوى "القصة" إلى مستوى الخطاب أي "المظهر اللفظي"[1] يتساءل المرء: كيف تعامل النقد البنيوي العربي مع بِنى الزمن والرؤية (التبئير)، والصيغة (نمط السرد)؟ وتتبع من هذا السؤال وتتصل به أسئلة منها:

- هل كانت عناية الناقد بالتحليل توازي عنايته بالتنظير؟
- في المقابل هل تدارك بعض جوانب النقص في تمهيده النظري من خلال التحليل؟
- وهل كان تحليله شاملاً لهذه المكونات جميعها، أم أنه أغفل بعضها ولماذا؟ وبصيغة أخرى:
- هل أدرك أن انسجام النص وتناسقه قائمان في تعالق بنياته مجتمعة لا في بنية أو اثنتين؟
- ما النتيجة أو النتائج التي خرج بها من تحليله لكل مكون من هذه المكونات على صعيد الرواية؟ وعلى صعيد المنهج؟
- هل استخلص البنى الكلية للزمن والرؤية والصيغة؟من الرواية أو مجموعة الروايات المدروسة؟ أم كانت دراسته لها تجزيئية؟
- وهل جاء تصوره لبِنى الخطاب أفضل من تصوره لبنى القصة (البنية الدلالية) ولماذا؟
- وهل جاء تحليل المتأخرين أنضج من تحليل سابقيهم من النقاد؟

سيحاول هذا البحث الإجابة عن الأسئلة السابقة بتناول المكون الواحد من خلال تحليلات مختلفة، بهدف الموازنة، مع مراعاة التنوع وتباعد الفترة الزمنية بين التحليلات ما أمكن وسيبدأ التحليل بالمكون الذي يعده كثيرٌ[2] من النقاد أهم مكون من مكونات الرواية وهو "الزمن".

---

(1) تودورف، الشعرية، مرجع سابق، ص٤٥.

(2) جينيت: مرجع سابق، ص ٢٣٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فكيف تعامل كل من موريس أبو ناضر في "الألسنية والنقد الأدبي (١٩٧٩)" وحسن بحراوي في "بنية الشكل الروائي (١٩٩٠)"، وعبد الحميد المحادين في "التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف" (١٩٩٩) مع الزمن؟

(٣-١) الزمن:

تحت عنوان "الأنهار والسرد القصصي" (ص٨٤) يحاول موريس أبو ناضر دراسة الزمن في رواية " الأنهار" لعبد الرحمن الربيعي، بهدف الكشف عن " تقنية الكاتب القصصية ورؤياه [كذا] للأحداث المعروضة" لأن هذا الكشف يضعه "وجهاً لوجه أمام فنه القصصي" (ص٨٥) ولاضير هنا من التذكير بأن الناقد يستخدم منهجاً يرى أن اللغة هي التي تصنع الأدب بشروطها وهي" لا تكف عن مصاحبة الخطاب تعرض عليه مرآة بنيتها الخاصة"[1] كما أن هذا المنهج عينه يرى " أن ما يفعله الكاتب هو قراءة اللغة"[2]. وعليه فمناقشة الناقد في "الفن القصصي للكاتب و"رؤياه" [كذا] تغدو لا ضرورة لها.

ودون أن يقدم حصراً للمفاهيم أو يشير إلى مرجع بعينه، يشرع بتعيين زمن السرد (الهابط والصاعد والمتقطع، ويعين وظائفه وأنساقه وينتقل إلى تقنيتي النظام (الاسترجاع والاستشراف) وينتهي عند تقنيات المدة أو الديمومة (الخلاصة والوقف والحذف والمشهد). هذه خطته في تناول الزمن أما تفاصيلها فتبدأ بالعنوان الرئيس الذي يفتقر إلى الدقة (وكذلك العناوين الفرعية كما سيتضح لاحقاً) فإن كان المقصود بالسرد في العنوان فعل إرسال الخطاب (Narration) فهو يتناول إلى جانب علاقة السارد بزمن القصة وزمن الخطاب، كذلك علاقته بالحدث، وعلاقته بالمقام السردي (المستوى السردي) / (الحكاية التالية وعلاقاتها[3]). في حين أن الناقد تناول فقط طرفاً واحداً من هذه العلاقات دون أن يقدم توضيحاً كافياً لمفاهيمها أو لطبيعتها.

---

(1) بارت، رولان، (١٩٦٦) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي (ط١ ١٩٩٣)، حلب: مركز الإنماء الحضاري، ص ٣٣، ٣٤.

(2) السيد إبراهيم، مرجع سابق ص٤٢.

(3) خطاب الحكاية، ص (٢٢٧-٢٦٤).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويبدأ تحليله لزمن السرد تحت عنوان "اتجاه الزمن في الأنهـــار" (ص٨٥) وهنـــا قـــد يتساءل القارئ: عن أي زمن يتكلم؟ هل يتكلم عن زمن الخطاب في علاقته بـــزمن القـــصة؟ أم عن كليهما معا في علاقتها بزمن السرد (أي بالسارد أو بلحظة إرسال السرد) العلاقات تبقى في هذا التحليل سرّاً، لأنه يتناول التقنيات مجردة من علاقاتها وبالتالي من "بنيويتها"، لكن الابتـــداء بالزمن الهابط يبين أنه ابتدأ بزمن السرد. بعد تعريف مبتسر يحدد النسق الهابط مستعينا بالمشهد الأول من الرواية (إنكار إسماعيل العماري لشخصية السارد) بإشارات زمنية وأخرى طباعيـــة ويوازن بين نسق الأنهار الهابط ونسق الروايات البوليسية التي يتم النزول فيها إلـــى الماضـــي لكشف السر بينما هو في "الأنهار" متطور؛ لأن العودة إلى الماضي التي تكشف سر الجفاء بين الصديقين تترافق في الوقت نفسه مع نسق صاعد[1] إلى المستقبل يصور تطور قـــصة الرســـام صلاح كامل الذي يتزوج من لبنانية؛ ويلون لوحة ملحمة جلجامش؛ وينتظر مولودا (ص٨٨).

في هذا النسق (أي الصاعد) أو المتواقت يرصد الناقد التوازي بين زمن الكتابة (لحظـــة السرد) وزمن الحدث الذي يتنامى صعودا ويتجه نحو الحاضر إلى المـــستقبل/ الـــذي يتوقـــف بتوقف القصـــة (ص٨٨، ٨٩).

وينتقل الى النسق المتقطع حيث تتقطع الأزمنة في سيرها صعودا وهبوطا ويتخلل الزمن المتقطع إقحام قصة جديدة هي قصة صلاح كامل وتيريزا بتكوفا* (ص٩٠) ويسمى هذا الإدخال بالتضمين، والذي يسميه جينيت " بالحكاية القصصية التالية"[2] ويجعلها مـــن تقنيـــات المقـــام السردي، لكن الناقد يتجاهل نوع العلاقة التي تربط هذه القصة بالمجرى العام للرواية هل هـــي علاقة سببيه (ذات وظيفة تفسيرية) أم هي علاقة "موضاعاتية" تقطع استمرارية الزمان والمكان أي علاقة تقابل أو تماثل، أو علاقة غير صريحة بين مستويي القصة يجمعهما فقط وجود السارد الواحد[3]، وينتهي بتمثيل زمن السرد بخطوط متجهة (أسهم) تفتقر للدقة كمـــا تفتقـــر للتنـــسيق، وبالتالي، تعقد ما كان واضحاً، لا تعطي صورة للبنية الكلية لزمن السرد أي أن الناقد لم يتبـــع

---

(1) أي المتواقت : هو (الحكاية بصيغة الحاضرالمزامن للعمل) جينيت مرجع سابق، ص ٢٣١.

* يضع الناقد سهوا اسم هدى عباس بدلا من تيريزا ص ٨٩.

(2) جينيت، مرجع سابق ص ٢٤٣.

(3) المرجع السابق ص ٢٤٤، ٢٤٥.

جميع الحقوق محفوظة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الوحدات الكبرى بالتفصيل ليكشف أو يكتشف بنية زمن السرد، وبدلا من اكتشافها يحيد إلى تأويل وظائفها: "فالهابط" يبدأ منه التوتر الدرامي "والصاعد" يبني هذا التوتر أما المتقطع فيخلق تشويقا " ويقهر نهم القارئ " (ص٩٢).

ويخلص من دراسته لزمن السرد بأن راوي الأنهار، يعمل من خلال تلاعبه بالأنساق، الزمنية على خلق نوع من التأزّم الدرامي يستدعي التشويق والترغيب لدى القارئ (ص٩٣) أي أنه أدخل القارئ في البنيوية الشكلية متناسيا موقفها منه.

وبعد الانتهاء من تلمس الهيكلية العامة للأزمنة ووظائفها يدخل في تفاصيل المفارقات الزمنية ويضعها أيضا، تحت عنوان غير دقيق: (المفارقات الزمنية) دون أن يذكر أنه انتقل من مستوى زمني (علاقة زمن السرد بزمن القصة وزمن الخطاب) إلى مستوى زمني آخر هو علاقة زمن القصة بزمن الخطاب) وأولى هذه العلاقات هي علاقة النظام/ أو الترتيب القائمة على التنافر (Anachrony)[1] من خلال الاسترجاع (Analepsis) والاستباق (Prolepsis) أما كيفية الكشف عن أماكن الاسترجاع فتتم بتلخيص أو ذكر خمسة أمثلة فقط يستهلها بقوله: "نقرأ في الأنهار إن صلاح كامل وهدى يتحابان "، (ص٩٤) ونقرأ في مكان آخر من القصة (كذا) أن هدى عباس خطبت، ونقرأ (....) ونقرأ أيضا ويكتفي الناقد بهذه الأمثلة الخمسة ويعلق مبينا وظائفها الفنية لا البنيوية (ص٩٥) دون أن يبين أنواع الاسترجاع أو مداه وسعته.

وكما فعل مع الاسترجاع يستدل على الاستباق بأربعة مواقع من الرواية، مستعيضا عن تحديد بنية/ نظام زمن القصة في علاقته بزمن الخطاب،من خلال جداول تشمل جميع الاسترجاعات والاستباقات، بنتيجة تتعلق بالمضمون الأيديولوجي هذا نصها "إن الذاكرة القصصية التي يمكن أن ندلل عليها بنقطة [:] سهم منها يتجه صوب الماضي، آخر صوب المستقبل تحمل مدلولين أيديولوجيين فالذاكرة التي تمتد من الحاضر إلى الماضي ذاكرة فردية، مشاغلها فردية تتمحور حول " أنا " الراوي بكل مستوياتها الحب، الصداقة (....) أما تلك التي تمتد من الحاضر إلى المستقبل فهي جماعية ومشاغلها جماعية على جميع الأصعدة..."(ص٩٧). أي أن نتيجة النظام هي الأخرى مضمونية لا بنيوية.

---

(1) جينيت ص ٤٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لا يختلف الأمر كثيرا مع تقنيات المدة (أو آثار الإيقاع : الخلاصة والحذف والوقفة والمشهد) هنا أيضا تهمل العلاقات التي تربط زمن القصة مقيسا بالساعات والأيام والشهور الخ وطول الخطاب مقيسا بالصفحات والسطور[1]....الخ أي التي تستقصي " السرعة " ويجري التمثيل على هذه التقنيات – أيضا – لا استقصاؤها والوصول إلى صيغتها الرياضية. أما الاختلاف الوحيد فهو أن عدد الأمثلة يتقلص إلى ثلاثة وينتهي بتعليق يستخلص الوظيفة لا البنية، والوظيفة هنا تتعلق بماضي الأشخاص (لا الشخصيات) أي يتعامل مع الشخصية الروائية بصفتها شخصية مرجعية رابطا الخطاب بالمرجع في مخالفة صريحة لمنهجه "الذي تصور أنه سيحميه "من شرك التعليل والتفسير" في التقديم (ص٥)، ولابد من الإشارة هنا إلى أن تعريفه للوقف بأنه "وقف الأعمال بغية التأمل بالمشهد أو شئ ما (ص٩٩) هو غير دقيق؛ لأن تأمل السارد، فقط، تكون قيمته الزمنية على مستوى القصة صفرا، أمّا إن كان التأمل من إحدى شخصيات الرواية فلا بد أن يحمل قيمة زمنية ما، هي مقدار ما استغرقه هذا التأمل من وقت: كأن تكون الشخصية في زيارة أحد المتاحف (على سبيل المثال) ويستنتج على نطاق الوقت أن المحطات التأملية في الرواية قليلة*. وكما دل على كل من الخلاصة والوقفة بأمثلة ثلاثة كذلك يفعل بالحذف بنوعيه الضمني والمعلن، وبدلاً من الوقوف على بنية الحذف، يؤوله بما يذكّر بالنقد الاجتماعي: فهو "يعكس مدى معاناة راوي الأنهار لثقل [كذا] الزمان وبصماته (ص١٠٢).

ثمّ يدلف إلى آخر تقنيات المدة: المشهد الذي يبدأ بذكر نتائج دراسته له قبل عرضه، فيجده مسيطرا على الحركات السردية في الأنهار، "فالخلاصة قليلة نسبيا والوقف موجز جدا، أمّا الحذف فبرهات زمنية أكثرممّا هي قصصية" (ص١٠٣) وهنا يتقلص عدد المقاطع المتمثل بها إلى اثنين فقط (ربما لطول المشهد الحواري) ويلوذ الناقد بالتأويل بديلاً عن الوصول إلى البنية فيجد أن كثرة المشاهد تدل على "النزعة القصصية الممسرحة التي نهجها [!] الربيعي" (ص١٠٥) ويستأنف في تأويله الذي يربط النص بالمرجع فيجعل الصراع بين الشخصيات صراعاً بين فريق من الطلاب حول الحب والفن والسياسة (ص١٠٥). بهذا التأويل يختم دراسته للزمن في رواية الأنهار.

---

(1) المرجع السابق ص ١٠٢.

* يستخدم الناقد عبارة " قلما تكثر في الأنهار " (!)ص ١٠١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهنا يتساءل المرء هل "علمية "المنهج وعقلانية نظامه، التي اجتذبت الناقد وجعلته يهجر المناهج التفسيرية (ص٦) تقتضي منه الخروج بهذه النتائج"؟

واقع التحليل يظهر جلياً أن الرواية استخدمت للتمثيل على مقولات المنهج التي جردها من علاقاتها في التنظير، ولم يتدارك هذا التقصير في التحليل، بل أنه أهمل جزءا مهما منها في التنظير والتحليل وهو "التواتر" أي علاقات التكرار بين زمن الخطاب وزمن القصة الذي يعده جينيت من المظاهر الأساسية في بنية الزمن السردي[1] وسيتضح أن جل النقاد في المتن المدروس قد تجاهلوا هذا المكون ربما لصعوبة تحديد بنيته داخل الرواية.

لكن على اختزاله المخل من الناحية النظرية، وتقصيره في تغطية هذا الخلل من الناحية التطبيقية يبقى لعمل موريس أبو ناضر أهميته وفضله، أهميته لموقع الزيادة الذي يحتله، وفضله لأنه حاول مندفعاً، إطلاع القارئ على أكبر قدر من تقنيات اتجاهي البنيوية الشكلية في التحليل: تحليل القصة وتحليل الخطاب، وربما بسبب هذا الاندفاع ولإحساسه بالإيقاع السريع للزمن (على مستوى الإنجازات النقدية الغربية) لم يتريث ليستوعب المفاهيم النقدية الجديدة فيأتي بالإنجاز على قدر الطموح.

هل كان العقد الذي يفصل بين صدور كتاب "أبو ناضر" وصدور كتاب حسن بحراوي" بنية الشكل الروائي" سنة ١٩٩٠ كافياً لأن يأخذ الناقد نفسه بالأناة فيقع على البنى الزمانية التي لم يصل إليها أبو ناضر، وقصّر عنها من جاء بعده حتى أولئك الذين قدّموا تنظيرات بنيوية متماسكة وواضحة وتكاد تكون شاملة* أمثال سيزا قاسم وسمير المرزوقي وجميل شاكر لن يعدم العرض التالي إجابة عن هذا التساؤل.

خصص حسن بحراوي ثلث كتابه للبنية الزمنية في الرواية المغربية. "فما معالم البنية الزمنية التي درسها وكيف تعامل معها؟ خصوصاً وهو يعد " المبدأ الشكلي أثمن ما في المنهج البنيوي برمته لأنه يقضي بالاعتماد على مفاهيم شعرية الرواية وجعلها في خدمة التحليل النقدي للمتن وامتصاص خصوبتها لفائدة التأويل والاستدلال" (ص ٣٢٦).

---

(1) مرجع سابق ص١٢٩.

* تنظيراتهم هي أفضل التنظيرات المنقولة إلى العربية في المتن المدروس.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يكتفي الناقد ببنيتي الترتيب (المفارقات الزمنية) والمدة أو اللاتواقتات حسب جينيت[1] وكلتاهما تقيمان علاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، ويهمل الناقد التواتر[2] الذي يشكل البنية الثالثة في إطار هذه العلاقات والذي أهمله من قبله كل من موريس أبو ناضر وسيزا القاسم التي عدّته نوعاً من التلخيص (أي من تقنيات المدة (ص٨٣) علماً بأن جينيت لا يعدّه تلخيصاً بل يعدّه "من علاقات التكرار بين الحكاية والقصة، أهمله النقاد من قبل"، وفرد له فصلاً كاملاً يفصل أنواعه ويحدد السمات التمييزية لكل منها[3]، بل يعدها أساساً من أسس الإيقاع الروائي الذي ربما لا يأتي في بعض الروايات من تناوب بين المجمل والمشهد (السرعة والبطء) بل من التناوب بين نوعي التواتر الترددي والتفردي" أي أن التواتر قد يساعد على تصنيف الرواية/الروايات[4]، ومع هذا لم يستفد منه أحد من النقاد العرب الذين درستهم هذه الأطروحة.

في بنية النظام القائمة على مفارقتي الاسترجاع والاستباق يبدأ الناقد بسرد وظائف الاستذكار (الاسترجاع) (ص١٢١) ويعتذر عن عدم تعيين مواقعه جميعها، لعسر هذا التعيين لذا سيكتفي بنماذج تمثيلية مستقاه من نصوص المتن الضخم المختلفة، فيمثّل على مدى الاسترجاع بنموذج واحد من كل من رواية" اليتيم" لعبدالله العروي و "جيل الظمأ" لمحمد عزيز الحبابي (ص٧٥) و "الطيبون" لمبارك ربيع و "المعلم" لعبد الكريم غلاب و "إملشيل" لسعيد علوّش. (ص١٢٣، ١٢٥) وهنا يسجل للناقد أنه حاول البحث عن مدى الاستذكار وسعته ولكن بالطريقة نفسها أي الاتيان بنموذج واحد من كل رواية للتدليل لا غير، فينتهج في البحث عن سعة الاسترجاع النهج الذي سار عليه في البحث عن المدى مع اختلاف بسيط هو محاولته إجراء تطوير "أو تسجيل" اختلافٍ مع جينيت؛ فالسعة[5] ستكون عند حسن بحراوي على مستوى الخطاب لا على مستوى القصة في علاقتها بزمن الخطاب كما هي عند جينيت، أي أن حسن بحراوي سيعين السعة في مفارقة الاسترجاع بالصفحات والسطور (ص١٢٦) بمعنى أنه يحوّل

---

(1) مرجع سابق ص ١٠٢.

(2) تودورف الشعرية مرجع سابق ص ٤٧.

(3) جينيت، مرجع سابق، ص١٤١.

(4) مرجع سابق، ص ١٥٥.

(5) إذا عادت الرواية إلى الوراء عدة عقود(على سبيل المثال) تسمى هذه العودة(مدى) وإذا استغرقت هذه العودة شهراً من حياة الشخصية يسمي جينيت هذا الاستغراق سعة(انظر خطاب الحكاية ص ٥٩).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

السعة التي هي من تقنيات النظام الزمني إلى تقنية تختص بقياس السرعة(مثل تقنيات الديمومة) وهو بذا يخلط بين العلاقات التي تعقدها هذه التقنيات جميعاً بين الخطاب والقصة ففي حين تربط تقنيتا الاسترجاع والاستباق الخطاب بالقصة بعلاقة تنافر[1] أو تقابل، تربط تقنيات المدة (الخلاصة والمشهد والحذف والوقفة) بين الخطاب والقصة بعلاقة الإيقاع[2] (الناجم عن تفاوت السرعة بين الشدّة والبطء).

بعد تقديم نماذج ثلاثة على سعة الاستذكار : الأول من رواية "الريح الشتوية" لمبارك ربيع وهو ذو سعة كبيرة يغطي ثلاثين صفحة من صفحات الرواية، يلخصه الناقد (ص١٢٧) والثاني من "الطيّبون" له أيضاً والثالث "دفنّا الماضي" لعبد الكريم غلاب. وينتهي بعد هذا الاستدلال بالحكم على النماذج التي قدمها بأنها "نجحت في تحقيق غايتها من جهة إخباره بالحجم الذي يمكن أن تبلغه ضمن زمن الخطاب، ثم من جهة الفائدة[كذا] المؤكدة التي تقدمها لفهم القصة على نحو أفضل.."[!] (ص١٣١).

أما النتيجة الختامية من دراسة الاسترجاع أو الاستذكار حسب الناقد فهي أن "سعة الاسترجاع لها صلة بزمن الكتابة أي الزمن المطبعي الفعلي المتصف بالخطية، بينما مدى الاستذكار يدخل في علاقة مع زمن القراءة الذي يتصف بكونه زمناً لحظياً ومتنامياً في آن واحد، وهذا ما يجعل من الاستذكار، كتقنية زمنية،[كذا] مسألة قياس زمني محض في المحصلة النهائية.(ص ١٣١) وهنا يتساءل المرء: كيف يمكن أن تكون تقنية قياس زمني محضٍ في الوقت الذي يتعامل معها على أنها تقنية سرعة (علاقة زمان بمكان)؟[3]

ويبدو جلياً أن هذه النتيجة كما تقطع علاقتها ببنى كلٍّ من الروايات المدروسة تقطع كذلك علاقتها بمفهوم هذه التقنية من أساسه. فالاستذكار لا يقيس الزمن ولا ينبغي له الاستذكار عنصر في بنية هي المكونة للنظام الزمني في الرواية و ليس لقياس زمن الرواية، أما الذي

---

(1) جينيت، مرجع سابق، ص٤٧.

(2) المرجع السابق، ص١٠٢.

(3) وصوله إلى أن الاسترجاع تقنية قياس زمني محض "ليس نتيجة" لبحثه، هذا الكلام لجينيت لكنه لم يوثقه (انظر جينيت ص ٥٩).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ينبغي لـــه أن يقيس زمن الاستذكار إلى زمن الاستباق في علاقتهما بزمن الخطاب فهو الناقــد ليخرج بغير هذه النتيجة.

ينتقل الناقد من "تقنية" الاسترجاع إلى "تقنية الاستباق (أو الاستشراف) واضعاً إياها في فصل جديد وتحت عنوان "السرد الاستشرافي" (ص١٣٢)، مما قد يوحي بـــأن المقــصود هــو "السرد التنبؤي" أحد أنواع زمن السرد "القصة والخطاب" في علاقتــه بأنمـــاط زمـــن الـــسرد الأربعة[1] (اللاحق والسابق (التنبّؤي) والمتواقت والمقحم)، لكن الكلام تحت العنوان يكشف عن أن المقصود هو التقنية الثانية من تقنيات النظام أو الترتيب التي تتناول علاقة زمن القصة بزمن الخطاب. ويشرع الناقد في الحديث عن وظائف الاستباق ونوعيه (التمهيدي والإعلاني) ومـــدى كل منهما وسعته، معتمداً على مقولات كل من جينيت وتودوروف.

للتدليل على الاستشراف التمهيدي يأتي بنموذج من رواية "اليتيم"، كـــان فيـــه إدريـــس يتساءل عن شكل صديقته وحالها بعد أن غابت عنه سنوات وها هو النموذج:" وشكل المسافرة المنتظرة؟ هل حافظت على محيّاها كما عرفته قبل خمس عشرة سنة أم بدّلته بوجه مـــستعار؟ كانت وهي شابة نحيفة صفراء، من الذي لا تؤثر فيه السنون رغم انسيابها [...] كيف تتخيلنـــي الآن وهي في الطائرة تقترب من شواطئ المغرب؟ [...] هل كانت تحتفظ فـــي ذهنهـــا بتلـــك الصورة أم كانت تضع تلقائياً الجاكتة موضع الجلباب؟ لمذا أخاف من المفاجآت؟ لماذا أريد دائماً أن أستقبل الحادث قبل أن يحضر؟ (ص١٥)" (ص١٣٤)، قد لا يكون هذا النموذج مقنعاً بما فيه الكفاية بقدر النماذج التي اختارها للتدليل على الاستباق الاعلاني ذي المدى القصير من "روايتي "جيل الظمأ" و "إملشيل"، والنماذج التي اختارها للتدليل على الاســـتباق الإعلانـــي ذي المـــدى الطويل من روايات "الريح الشتوية" و"بامو" و" بدر زمانه".

ولا يختم الناقد كلامه عن الاستباق التمهيدي قبل أن يعطي مثلاً على التمهيـــد الخـــادع الذي يعتمد فيه على جينيت (ص١٣٦) ثم يدلف إلى الاستباق الإعلاني، فيعرفه ويـــوازن بينـــه وبين الاستباق التمهيدي فيلحظ (مبدئياً) أن مواقعه أقل تواتراً من التمهيدي في الرواية المغربية،

(1) جينيت، مرجع سابق، ص٢٣١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقبل أن يستشهد عليه ببعض النماذج يميز بين نوعيه:(قصير المدى وطويل المدى) على النوع الأول يأتي بنموذج واحد من "جيل الظمأ" وبنموذجين من "إملشيل".

هذا ما يفعله الناقد في تقنيات النظام: التدليل فقط، لا الوصول إلى الصيغة الرياضية للنظام في أية رواية من الروايات الكثيرة التي "حللّها" .ولن يختلف الأمر كثيراً حين ينتقل من تقنيات النظام إلى تقنيات المدة (السرعة) التي يفصّلها تحت عنوانين: "تسريع السرد" (ص١٤٥) و"تعطيل السرد" (ص١٦٥) ومرة أخرى يستند إلى "جينيت" في تعريفه لها وذكر وظائفها، ثم ينوه بالصعوبة التي يلاقيها الدارس حين يرصدها، ولذا فلن يتناول سوى "تمظهراتها" (وحداتها) الكبرى (ص١٤٤).

في "تسريع السرد" يعالج الناقد تقنيتي الخلاصة والحذف ويذكر نوعي الخلاصة: خلاصة استذكارات الماضي وخلاصة مستجدات الحاضر من رواية "المغتربون" يقدم نموذجاً للخلاصة "الاستذكارية". التي تختصر أحداث عشر سنوات من حياة الشخصية الرئيسية ومن "الريح الشتوية" يدل بنموذج واحد على صلة القرابة بين الخلاصة والاستذكار (التذكر) ثم ينتقل إلى الخلاصة في علاقتها بالحاضر: (حاضر السرد)، (مع إشارته إلى أن الخلاصة لا تتحرر من ظل الماضي) فيبرهن على وجودها بنموذجين: الأول من "دفنا الماضي" والثاني من "بدر زمانه".

وفي تدليله على مدى الخلاصة يأتي بنموذج واحد من كل من "الطيبون" و "المعلم" و"اليتيم" و"الأفعى والبحر". أما النتيجة التي يخرج بها فتنأى كثيراً عن الهدف من قياس الخلاصة وغيرها من تقنيات المدة، وهي "أن أقصى حد للخلاصة الزمنية في الرواية المغربية لا يتجاوز سقف العشر سنوات كحد أعلى ويتوقف عند بضعة أيام كحد أدنى" (ص١٥٢) أي أنه خرج من بنية الخلاصة إلى مضمونها، متناسياً أن تقنية الخلاصة وأخواتها من تقنيات المدة هي تقنيات سرعة، والسرعة كما هو معلوم علاقة بين مقياس زماني وآخر مكاني، فسرعة السرد هي العلاقة بين زمن القصة مقيساً بالثواني والدقائق والأيام..إلخ، وطول الخطاب مقيساً بالسطور والصفحات[1].

(1) جينيت، مرجع سابق، ص١٠٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بهذه النتيجة القائمة في أساسها على إجراء غير سليم (لا يستقصي التقنيات في الرواية الواحدة) يغفل الباحث طبيعة هذه التقنية، بل هو يسلبها إياها ويمنحها لتقنيات "النظام" كما تبين آنفاً حين أعلن أنه سيخالف جينيت فيقيس الاسترجاع والاستباق بالسطور والصفحات.

وهنا تبرز جملة تساؤلات: هل هذه المخالفة ذات طبيعة تطويرية أم أنها بقصد المخالفة ليس إلا؟ وهل تغيير طبيعة مكون من مكونات الرواية هو تغيير في المنهج؟

وكيف يمكن للناقد أن يخرج بنتيجة بنيوية، وهو لم يزد على البرهنة على وجود هذه التقنيات في عدد ضخم من الروايات؟

هذه البرهنة هي ما يفعله أيضاً مع "الحذف" بعد أن يعرض نوعيه: المعلن (بأقسامه)، والضمني*، (ص١٥٦) والغريب أن الناقد لم يأت بنموذج واحد على الحذف الضمني.(إذا تم التسليم، جدلاً، بأن المسألة مسالة برهنة، وهي ليست كذلك بالتأكيد). أما حجته فهي أنه "لاتوجد رواية لايشوبها حذف ضمني**" ويرى الرواية "الجديدة" في المغرب مبنية كلياً على الحذف الضمني. (ص١٦٢)، لذا يكتفي بالتدليل على الحذف المعلن من خلال عدد من الروايات هي "دفنا الماضي" و "الطيبون" و "الريح الشتوية" إلى أن يصل إلى بيان فائدة الحذف التي لا تزيد عن وصف طبيعته: "الحذف المعلن يكشف صراحة عن مقدار الفترة المحذوفة!" (ص١٦٤) مذكرا بنتائج يمنى العيد البديهية.

متمسكاً بالخطة نفسها يدلف الناقد إلى الفصل الخاص "بتعطيل السرد" من خلال "المشهد الدرامي" و "الوقفة الوصفية" النقيضين العضويين، من وجهة زمنية، للسرد التلخيصي ولتقنية الحذف، حسب قول الناقد (ص١٦٥)، فيبدأ تصنيف المشاهد السردية إلى: افتتاحية وختامية ومستقلة (تتخلل السرد) وإلى كبيرة الحيز وصغيرته، مستشهداً بنماذج من "رحيل البحر" و "الأبله والمنسية وياسمين" و "بدر زمانه" و "الغد والغضب". ويلحظ الناقد أن المشاهد الدرامية تكثر في المحكمة والسجن حتى أن المشهد الاستنطاقي (يقصد الاستجواب في المحكمة)

* يصف الناقد هنا دراسة جينيت عن بروست بأنها لامعة، ويبدو أن هذا الإعجاب أوالانبهار لم يكن كافياً لدفع الناقد إلى تمثل منهج جينيت أو ربما كان سبباً في عدم تمثله.

** ألم يفطن الناقد أنه تكاد لا توجد رواية، أيضاً، "لا يشوبها" استرجاع أو استباق حين مثل عليهما؟!.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

استهوىكثيراً من الروائيين المغاربة*. أما تعليله لهذا الحجم الكبير من الاستجواب فهو فني لا اجتماعي! إذ يقول "وهكذا أصبح إعداد محاكمة أو إقامة جلسة استنطاق من الوسائل المألوفة لديهم لترويج الفعل الدرامي ومعالجته بشكل حواري.." (ص١٧١). وقد يتساءل المرء عن سر عدم لجوء الناقد إلى التأويل الاجتماعي في هذه النقطة بالذات؟ علماً بأنه لجأ إليه في مواطن كثيرة جداً في الكتاب على حساب النتائج البنيوية! ولكثرة هذه المشاهد وفي بادرة لم تتكرر في الكتاب يقوم الناقد بعمل جدول بست روايات فقط عارضاً فيه موضوع المشهد وعدد الصفحات التي استغرقها" (ص١٧٢)، متناسيا أنه أحصى الصفحات أيضاً في بعض تقنيات النظام!

إلا أنه يخرج بنتيجتين غير بنيويتين الأولى تتعلق بطول المشاهد الاستجوابية والثانية بالتلوين الفانتازي/ العجائبي فيها حسب تعبير الناقد وسكت هنا أيضاً عن التأويل الاجتماعي ليقدم تبريراً فنياً يحتاج إلى مزيد من الجهد كي يبدو مقنعاً (ص١٧٣). ويخلص إلى أن المشهد "عمل مفكر فيه" وإلا ما كانت توكل إليه تأدية الوظيفة الدرامية (ص١٧٣). أي أن نتائج الناقد تظل غير بنيوية فهو لا يلتفت إطلاقاً إلى العلاقات بين المشهد (البطيء) والخلاصة (السريعة) كي يصل إلى الايقاع الروائي أو آثاره في الرواية.

من المشهد ينتقل إلى الوقفة الوصفية فيفرق بين نوعين منها: ذلك الذي يرتبط بالسارد (الخارج عن زمن القصة) وذلك الذي يتعلق بالشخصية وبذا يتجنب ما وقع فيه موريس أبو ناضر حين خلط بين النوعين (الألسنية ص ١٠١). ويعرض حسن بحراوي أيضاً لبعض وظائف الوصف، مشيراً إلى أن "المقاربات النقدية تعاملت مع الوصف بحثاً عن جذوره ونشأته [...] أي استناداً إلى مقاييس مرجعية، أما الدراسات الحديثة فصارت تتعامل مع الوصف "كعنصر بنيوي" (ص١٧٨) فهل تعامل الناقد حسن بحراوي مع الوصف وغيره من مكونات الديمومة والنظام بوصفها كذلك؟

لم يسأل الناقد نفسه هذا السؤال واستمر في تعداد طرائق اشتغال الوصف معيناً مستلزماته من مسافة وضوء ومرتفع الخ.. مستعيناً "بهامون" و "جينيت" ويأتي بنماذج على كل هذه التفصيلات من روايات: "الريح الشتوية" و "جيل الظمأ" و "الأفعى والبحر" و "الأبله"

* قد تُعدّ هذه الناحية، بالذات، إحدى ملامح خصوصية الرواية العربية، وهي تتصل بالمساحة الواسعة من المناورة التي يحتال فيها الروائي للتعبير عن راية بينما لا يجرؤ غيره على ذلك. (وهذا رأي شخصي).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والمنسية وياسمين" و "اليتيم" ثم يرسم جدولاً يرصد فيه أثر المغالطات وخداع البصر الناتج عن بعد المسافة بين العين الواصفة والشيء الموصوف في روايات ثلاث، وبعد أن يغطي كل مستلزمات الوصف بنماذج عليها، يخرج بنتيجة هي كسابقاتها مبتوتة العلاقة بالبنية أي بنية الوصف وبدلاً من استخراج بنية الوصف يقوم بوصف طبيعتها مع المشهد الدرامي إذ "يشكلان استطراداً وتوسعاً في زمن الخطاب على حساب زمن القصة" (ص١٩٣). وهنا يتوقف الناقد في دراسته للزمن، أي لم يدرس سوى "الترتيب/ النظام" و "المدة" مغفلاً التواتر الذي يجسد مع سابقيه منظومة العلاقات بين زمن القصة وزمن الخطاب. وكما يغفل التواتر يتغاضى عن الشق الثاني من بنية الزمن وهو المتصل بزمن القصة والخطاب معاً في علاقتهما بزمن السرد/ السارد أي بلحظة السرد، وإضافة إلى أنه لا يستقصي هذه التقنيات جميعها كذلك يبتعد عن تحديد بنية أي واحدة من منها منفردة ولو في رواية واحدة.

جميع الحقوق محفوظة

وبالتاكيد فإن نتائجه لن تكون بنيوية فهي وصفية تلخيصية وينتهي برجاء أخير هو أن يكون ما عرضه "علامة على فهم وتملك البنية الزمنية للرواية المغربية" (ص٢٠٤).

بالانتقال من بنية الزمن كما عالجها الناقد حسن بحراوي في كتابه "بنية الشكل الروائي" إلى بنية الزمن عند من اتخذ من هذا الكتاب مرجعاً (والمقصود هنا هو عبد الحميد المحادين في كتابه "التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف" الصادر سنة تسعٍ وتسعين أي بعد عقد تقريباً من الكتاب الأول)، يعود التساؤل ليبرز عن الهدف والكيفية: عن الهدف من دراسة "الزمن والايقاع في روايتي: شرق المتوسط والأشجار واغتيال مرزوق" (ص٥٩) (وهو العنوان الذي جعله الكاتب لهذه الدراسة)، والكيفية التي تمت بها هذه الدراسة.

بعد تعريف مختزل وغير دقيق للزمن الروائي وتقنياته في مقدمة الكتاب (صفحة ونصف) يعود إلى بيان أهمية الزمن والهدف من دراسته له وهو الوصول إلى الإيقاع العام للرواية من خلال زمن القصة في علاقته بزمن الخطاب فقط مع إغفال الركن الثاني من العلاقات، تماماً كما فعل حسن بحراوي، بل إنه يخلط بين المفهومين حين يقول "زمن القصة هو زمن القصة المجرد وزمن الخطاب هو زمن الراوي" (ص٦١) أي أنه يخلط زمن الخطاب والقصة معاً بزمن السارد "أي بين تقنيات الترتيب والمدة بتقنيات زمن السرد "السرد اللاحق

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والسرد السابق والسرد المتواقت والسرد المقحم[1]"، أما بنية التواتر فتلغى من تنظير الناقد ومن تطبيقه مثلُه في ذلك مثل كل من موريس أبو ناضر وسيزا قاسم وحسن بحراوي، وهو لا يختلف عنهم أيضاً في هدفه من التحليل وهو "العثور" على تطبيقات لهذه الفرضيات النظرية (ص٦٢). ولا موجب للدهشة هنا فقد اتخذ الناقد من كتبهم مراجع أساسية له (ص١٥٣، ١٥٤).

يبدأ الناقد تحليله بتحديد وحدات الزمن الكبرى في زمن القصة في رواية "شرق المتوسط" من أجل العثور على حاضر السرد (مايسميه بالارتهان) ويلحظ انشطاره شطرين هما: زمن أنيسة ومدته أربعون سنة وزمن رجب ومدته ثلاثون سنة وقد تداخلا معاً مع بعض التفاوت، أي أن زمن القصة الواحد "منح في انشطاره ثنائية لزمن الخطاب" (ص٦٤) وهنا يحدد الزمن في درجة الصفر* أو حاضر السرد فيجده يقع في منتصف الزمن القصصي، وقد تحدد بمؤشر زمني هو "١٧ تشرين الأول" تاريخ خروج رجب من السجن وهو على ظهر السفينة أشيلوس (ص٦٥).

مكتبة الجامعة الاردنية

بعد أن يحدد المحادين الزمن في درجة الصفر أو ما يسميه بلحظة الارتهان، يرصد تقنيتي الاسترجاع والاستباق قياساً إلى هذه اللحظة (أي نظام الزمن) فيلحظ هيمنة الاسترجاعات على الرواية، بشكل عام.وتكرارها في لحظة واحدة في السرد هي لحظة السقوط "اللحظة التي يوقع فيها السجين رجب على وثيقة التخلي عن النشاط السياسي" (ص٥٩). ويقوم برسم ترسيمات وجداول توضح عدد الاسترجاعات إلى مواقع زمنية بعينها، لكنه يقع فيما وقع فيه حسن بحراوي، فيحول تقنيتي الاسترجاع الزمنيتين إلى تقنيتي سرعة حين يقيس الاسترجاع بالصفحات والسطور بدلا من الأيام والساعات!

وهذا اعتداء على طبيعة تقنيات الديمومة (المدة) التي يهملها في بداية الفصل وتختلط لديه مفاهيمها مع تقنيات النظام في آخره (وسياتي البحث على هذه القضية بالتفصيل) وحتى حين يتطرق إلى ذكرها آخر الفصل لا يقيسها بصفتها تقنيات سرعة. الشيء نفسه يعمله في

---

(1) جينيت، مرجع سابق ص٢٣١.

* ينسب الباحث "زمن الصفر" إلى جينيت و يحيل إليه في كتاب سويرتي "النقد البنيوي والنص الروائي" (ص٥٣) وبالنظر في الكتاب نفسه والصفحة نفسها بل ومقلوب عددها تبين عدم وجود اية إشارة للزمن في درجة الصفر، وإن كانت الإشارةموجودة في كتاب جينيت خطاب الحكاية (ص٤٧) والناقد لم يجعله من مراجعه!. وليست هذه هي الإحالة الوحيدة غير الدقيقة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

معالجته لزمن أنيسه أيضاً : أي يحول تقنيات النظام من تقنيات زمنية محضة إلى تقنيات سرعة (إيقاع) حين يقيس مداها بالسطور لا بالساعات، وهنا لم يذكر مخالفته لجينيت كما أنه لم يشر أيضاً إلى مسايرته لحسن بحراوي، وتبقى إحالاته في الهامش إلى كتاب "سويرتي" لا أساس لها فيه.

ويختم بجمع ترسيمات الاسترجاع في الفصول الثلاثة في ترسيمة ومعاملتها معاملة تقنيات الديمومة (السرعة/ الايقاع) (ص ٧٢) ثمّ ينهي قياسه لزمن الاستباق "الكمي" بتأويل خلاصته: "أن البنى الزمنية متعالقة مباشرة بالبنى الحدثية المتعمقة داخل نفس البطل" (ص٧٣) والشيء نفسه يفعله مع زمن أنيسة الموازي، التي تسرد الفصول: الثاني والرابع والسادس: يقيس كمية الاسترجاع نسبة إلى الارتهان، بعدد السطور، لا بعدد الأيام والساعات في تجاهل تام "للديمومة" وتظهر خطاطة النظام الزمني عدم وجود استباق البتة مما يعني سيطرة الاسترجاع ثم الارتهان (حاضر السرد) في الفصل الأخير من الرواية بعد وفاة رجب بسنة (ص ٧٦).

أما نتيجة الزمن في علاقته بالقصة في رواية شرق المتوسط (وهي المبنية على تقنية الاسترجاع في علاقتها بحاضر السرد فقط دون تقنيات السرعة أو التكرار) فهي أن الراويين كانا مسكونين بآلام الماضي، إلاّ أن أنيسة كانت أكثر تعلقاً بالراهن من رجب. ويخلص إلى أن العامل الحاسم في رسم العلاقة بين الزمنين: زمن القصة وزمن الخطاب هو "الفواعل [كذا] النفسية لدى الراوي" (ص٧٧) أي أن النتيجة تأويلية لا بنيوية. ويواصل الناقد محاولته تحليل بنية الزمن في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" لمنيف تحت عنوان " الأشجار واغتيال مرزوق" هيمنة الاسترجاع" (ص٧٧). فيبين في البداية اختلافها عن رواية شرق المتوسط من أن زمان الراويين (منصور عبد السلام وإلياس نخلة) ليس متعالقاً (واحداً) كزمان الراويين في الأولى؛ لذا فقد انقسمت الرواية قسمين زمن إلياس نخلة، وزمن منصور عبد السلام (ص٧٧) ويبين أن الجزء الأول من الرواية الذي غطى أربعاً وعشرين سنة من عمر إلياس نخلة قد سرده الراوي في ثلاث ساعات (زمن السرد) وهنا يخرج إلى استنتاج خطأ، ناجم عن خلطه بين تقنيات النظام وتقنيات المدة فيقول: " إن سرد أحداث ٢٤ سنة في ثلاث ساعات التي [كذا] هي حاضر السرد تعني أن الإيقاع كان سريعاً" (ص٧٨).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثم يعود ويتساءل عن " فنية الرواية" ويحيل إلى حوار بين يمنى العيد وعبد الرحمن منيف التي تلاحظ أن "مدة السفر في القطار (حاضر السرد) غير كافيه لكل هذا السرد الذي سُرِد، وبالتالي يبدو هنا غير مقنع على مستواه الفني" (ص٧٩) ويورد رد الروائي المعلل تعليلاً مضمونياً يتصل بالتعبير عن التفاعل داخل نفس الراوي (ص٧٩). وقد لا يحتاج هذا الانعطاف الحاد خارج النص إلى تعليق.

ويعود إلى الجزء الثاني من الأشجار واغتيال مرزوق الذي يرويه "منصور عبد السلام" متمركزاً في نقطة ماضية (طفولته). وتمتد فترة استرجاعه مسافة خمسٍ وثلاثين سنة منذ تلك النقطة حتى لحظة حاضر الخطاب. من هذه النقطة سار الخطاب خطياً إلى حدّ ما، وهنا يقيس مدى الاسترجاع والارتهان بالسطور! أي أنه مُصرٌ على معامله تقنيات النظام معاملة تقنيات السرعة، ويلحظ الباحث أن لحظة السرد توهم بحضور الماضي مع أنها لاحقة زمنياً، الأمر الغالب على الرواية وكذلك يغلب عليها خطيّة السرد من القصصي وقلة انكساره وندرة الاستباق (ص٨١).

مركز ايداع الرسائل الجامعية

وهنا يدخل في الديمومة "الايقاع" دون سابق إنذار فيقول:" فإن الخط القصصي (يقصد زمن القص في علاقته بالخطاب) قليل الانحراف والتكسر (يقصد تقنيات النظام) عكس "شرق المتوسط" التي كانت تنطوي على مراكز ديمومة مؤثرة" بينما الأشجار واغتيال مرزوق" امتداد خطي لأحداث متوالدة ومترابطة، ويبدو الاستباق فيها نادراً لأن الراوي مرتبط بمراكز تأثير سابقة، وهو يسترجعها ولا يستبق عليها إلا في حدود قليلة والايقاع الزمني هو الإدراك العام للعلاقة بين أحداث الرواية كخطاب، وبين الزمن الفعلي للقصة.. " (ص٨١) يبدو أن المغالطات هنا ناجمة عن خلط المفاهيم داخل تقنيات "الزمن في علاقته بالخطاب"، وعدم التفريق بين طبيعتها وهو ما اشير إليه آنفاً و لابأس من التذكير أن الايقاع ناجم عن تفاوت السرعة وهو مختص بتقنيات (الديمومة أو الاستغراق[1]) التي من خلال علاقاتها يتكون إيقاع الرواية وهي التقنيات التي ربطها جينيت[2] بإيقاع الموسيقى فقد وصف إيقاع "بروست في "بحثا عن الزمن

(1) جينيت، مرجع سابق ص ١٠٢، ١٠٨، ١٠٩.

(2) مرجع سابق، ص١٠٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الضائع" بأنه متقطع وشبيه بموسيقى بتهوفن[1] وقد بين جينيت نظرياً توافق الايقاع الروائي مع توافق الحركات في الموسيقى الكلاسيكية التي تحكمت في تتابعها، وتناوبها في بنى السوناتة والسيمفونية والكونشيرتو"[2] وهي الحركات الأربع المعروفة في السمفونية: (حركة سريعة Allegro وحركة بطيئة *Andante وحركة شديد السرعة Presto وحركة راقصة Minuetto) [3]. التي تقابل الحركات الأربع: الوقفة والمشهد والمجمل والحدث عند جينيت[4].

ولأن الحدود لم تتضح لدى الباحث بين تقنيات القصة في علاقتها بالخطاب، وبين تقنيات القصة والخطاب معاً في علاقاتها بتقنيات السرد، فالإيقاع يختص بجزء منها، لا بها جميعاً وهنا يدخل في "الإيقاعات" من وجهة إحصائية فيراها متفاوتة من حيث طول الخطاب وارتباطه بزمن القصة دون أن يبرهن عليها ثم يشرع بدلاً من حساب سرعتها حسب الصيغة المعروفة عند جينيت، بالتدليل على وجودها، فيبدأ بالحذف ويسميه (القفز) ويشير إلى أربعة مواضع من الحذف المعلن (ص٨٢) ويذكر أن الحذف غير المعلن كثير في الرواية، دون أن يوضّح ماهيته أو طبيعته ويسميه القطع دون أن يبين دلالة هذا المصطلح (ص٨٢).

وهنا تذّكر فجأة أنه لم يعالج تقنيات الإيقاع في شرق المتوسط فيربط بينهما عند القطع قائلاً "لقد كثر القطع في الروايتين معاً" (ص٨٢)، وهنا يتساءل المرء: لِمَ تجاهل أمره في الرواية الأولى؟ ولِمَ تجاهل توضيح المقصود به هنا؟

وينتهي من القفز فيمر بالخلاصة دون أن يمثّل عليها لينتقل إلى الوصف فيتذكر أيضاً أن "يلمحها" في كلتا الروايتين (!) (ص٨٢) ليدلل عليها بنموذج واحد من "الأشجار واغتيال مرزوق (ص٨٢) وينتقل إلى المشاهد التي يتساوي فيها الزمانان.." (ص٨٣) ويرى أنها تشيع في الروايتين لكنه مع هذا الشيوع لا يقدم مثلاً واحداً.

---

(1) نفسه ص١٠٨

(2) نفسه. ص ١٠٨.

* هذه المصطلحات الموسيقية بالإيطالية.

(3) أحمد المصري، (؟) محيط الفنون، الموسيقى، (لاط)، القاهرة: دار المعارف، ص ١٨٤.

(4) جينيت، المرجع السابق ص ١٠٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثم يعود إلى تقنية التلخيص مرة أخرى بعد أن عَبَر بها، فيراها تشيع أيضاً في الروايتين لكنه هنا يعمد إلى الاحصاء في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق فقط" ليصل إلى أن النسبة بين الزمنين: زمن القصة في علاقته بزمن الخطاب هي بالدقائق:١٤٦:١% وهنا يحكم على الرواية حكماً فنياً فيقول: "أن هذا ايقاع غير واقعي وغير متناسق مع الفن الروائي فقد زادت كمية السرد على كمية الزمن (ص٨٣)" وهذا يدل على غياب مفهوم الإيقاع عن الباحث.

أما ملاحظتة على استدارة الزمن في الرواية فيؤولها بضغط الحاضر نفسياً على الشخوص، فهم يتفلتون من اللحظة الراهنة في محاولة لاستجلاب الأحداث السابقة من الذاكرة، وما الرواية إلا صورة سردية تعكس عمليات التفلت المكثفة من تلك اللحظة" (ص٨٤).

أما عدم إقناع الرواية الفني؛ لسردها أحداث حياة أحد الساردين في ثلاث ساعات فيعوض عنه المضمون، فالمعوّل عليه لا على ما تنشأ من علاقة غير مقنعة بين طول الأحداث القصصية ومدة القص (ص٨٤).

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

والخلاصة النهائية هي "أن الزمن في روايتي "عبد الرحمن منيف مخلخل، ولكنه أودع في منظومة تقنيات منضبطة تماماً" وأساس الخلخلة هو الاضطراب العام في الموقف الذي تغطيه أحداث القصتين (الروايتين) وكثرة المواجع "كأن الزمن المخلخل هو المعادل التقني للتعبير عن ذلك (ص٨٤)" أي أن نظام الزمن في الرواية حسب الناقد يعكس الخارج أو يعبر عنه، وهنا تتناقض هذه النتيجة مع المنهج المتبع. فهل تتوافق نتائج الرؤية أو التبئير مع المنهج البنيوي؟ هذا ما سيكون مدار الجزء الثاني من هذا الفصل.

(٣-٢) الرؤية السردية:

المكون البنيوي الثاني من مكونات الخطاب الذي تصدى لتحليله عدد من النقاد منهم، وربما من أولهم موريس أبو ناضر في كتابه الآنف الذكر ، فكيف كان تحليله للرؤية في رواية حنا مينه "بقايا صور"؟.

تحت عنوان "بقايا صور" والرؤيا [كذا] القصصية يمهد تمهيدا مقتضبا مستمدا فيه مفهوم الرؤية(vision) من بنفنست (Benveniste) ويخلص الى أن الرؤيا [كذا] القصصية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تتبع من مفهوم القول (Enonce) وقائل القول (Enonciation) [كذا]* وترتبط مباشرة بالبناء الداخلي لقصة* [كذا] "بقايا صور" وخاصة ذلك الجانب من البناء الذي يتمحور حول العلاقات التي يقيمها الراوي مع أشخاص قصته [كذا] من حيث العرض والتمثيل (ص١٠٨، ١٠٩) ويرى أن استخدام الراوي لبعض التقنيات السردية يكشف عن حضور الراوي أو غيابه طوال السرد ، ويبرز مسألتين كيف نكتب؟ ولمن نكتب؟ (ص١٠٩).

ودون أن يحدد تلك التقنيات يشرع الناقد بدراسة الرؤية القصصية تحت العناوين التالية: (أنا الراوي/ أنا الراوي الحاضر/ أنا الراوي الغائب/ الراوي والقصة: (أ) الراوي وأشخاصه، (ب) الراوي وآثاره.

تحت العنوان الأول يحاول جلاء هوية الراوي أو الرواة من جهة وتحديد موقع كل منهم بالنسبة للآخر من الجهة الأخرى، مفترضا من البداية وجود أربعة رواة: الكاتب الذي كتب الإهداء على الصفحة الداخلية وهو برأيه الراوي الأول ، أما الراوي الثاني فهو ضمير المتكلم في أولى عبارات الرواية " كانوا يخرجون بأبي المريض" ويرى أن هذه الياء ياء جماليةمرتبطة بهوية القاص وهي ثمرة اختيار واعٍ أكثر مما هي علامة على بوح الكاتب والسارد. ويأتي بأربعة مقاطع متتالية من الرواية ليبرهن على أن الراوي بياء المتكلم هو الراوي الأصيل "من صفحات الرواية ٥٣، ٥٤، ١١١، ٢٤٧" (ص ١١٠، ١١١). أما الراوي الثالث فهو يروي بضمير الغائب ويستشهد بالمقطع التالي: "حين صارت لكرياكو سيارة انشغلت الحارة بها، وقد ركبتها الكرياكية في نزهة مع زوجها. (ص٦٩)"، (ص ١١١)، ويزيد ثلاثة مقاطع أخرى لتقوية استدلاله على هذا الراوي الغائب . أما الراوي الرابع برأيه فهو: الأم التي تأخذ على عاتقها قسطا كبيرا من قص الأحداث وتكشف للطفل أوجها متعددة من الحياة وأسرارها، ويستشهد بثلاثة نماذج متتالية من كلامها ليعزز هذا الرأي. وهذا التصور بوجود رواة ثلاثة إضافة الى الكاتب الضمني: الأنا الثانية للكاتب[1]، جدير بالمناقشة: " أنا " الشخصية أو الطفل الذى انفصل

---

* لعله يقصد: Enonceur بالفرنسية.

* يقصد الناقد الرواية لأن الراوي والرؤية من مكونات الخطاب لا القصة ، ويلحظ هنا أيضا عدم التفريق بين الشخصيات والأشخاص وفي هذا ربط بالمرجع وهو ما لا ترضاه البنيوية الشكلية.

(1) واين بوث، (١٩٨٩): المسافة ووجهة النظر، محرر مشارك في: نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، (ط ١). الدار البيضاء : منشورات الحوار الأكاديمي.ص٤٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عنه السارد الذي يرتبط بالحدث بعلاقة وجوده داخله أي هو "مثلي القصة"[1]، أو "متماثل حكائيا (Homo diegetique) وهو أيضاً ذاتي الحكاية:(Autodieqetique) [2] لكن موقعه من الحدث متغير[3]. وبالتالي يتغير تبئيره، فحين يحكي حكاية هو مشارك فيها (يكون هو في مركز السرد) يكون التبئير داخليا، وحين يحكي حكاية أخرى هو غير مشارك فيها يستخدم ضمير الغائب ، ويكون تبئيره على الأغلب خارجيا (حكايته عن الزوجين كرياكو على سبيل المثال).

أما صوت الأم (بضمير المتكلم) فيدخل فيما يسميه جينيت "الكلام المنقول" وهو الأكثر محاكاة برأيه[4]. فهو ليس صوت سارد آخر ، لأن تعدد السارد يقتضي تعدداً في الرؤى ينجم عنه بالضرورة إعادة سرد الحدث من رواة متعددين (وجهات نظر مختلفة) [5]، وهذا غير حاصل في "بقايا صور"، فالأم تحكي أحداثا تسد فراغا في القصة لم يشهدها السارد شخصيا، لكنه يسمعها منها ويلوّنها برؤيته هو، بل إن كلام الأم بضمير المتكلم هو جزء من حوار (كلام منقول أو معروض) يحدث بينها وبين الطفل ردا على أسئلته وهذا النموذج من كلامها يثبت هذا الاستنتاج: "كان خالك يا بني رجلا من الرجال .. مرحا كريما .. [6]". [...] و "يا بني كان الجوع في كل مكان.. [7]" [...] و "خالك يا بني أقسم ألا يأكل من قروانة (طعام) الأتراك.. وكان والدك من الذين تبعوا خالك ، فتنوا به ولازموه حتى رحل إلى أحضان أبينا إبراهيم" أذكر أنني رفعت رأسي عن ركبتها وسألتها:

– من هو إبراهيم ؟ جدّي ؟

---

(1) جينيت خطاب الحكاية، ص ٢٥٩ .

(2) كريستيان أنجلي (Christian Angelet) وجان إيرمان (Jan Herman) (١٩٨٩): السرديات، محرران في: نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، مرجع سابق ص ١٠٢، ١٠٣.

(3) جينيت ، مرجع سابق ص ٢٠٤.

(4) المرجع السابق ص ١٨٧.

(5) السيد إبراهيم ، مرجع سابق ، ص ١٤٦

(6) حنا مينه ، (١٩٩٠)، بقايا صور، (ط ٥) بيروت: دار الآداب ص ٦٠.

(7) المرجع السابق ص ١٩٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ـــ لا .. إبراهيم قديس .. الخوري يقول أبونا إبـــراهيم .. وســـتعرف حـــين تكبـــر .. لا تقاطعني! [1] بل إن الرواية تضع كلام الأم بين قوسي تنصيص دلالة على أنه كلام منقول وليس كلام سارد جديد. وصحيح أن في الرواية سارداً واحداً مهيمناً، ولكنه في حقيقته ثنائي الموقـــع، لذا يذهب السرد من السارد "الناضج" إلى شخصية الطفل ليعود بيد السارد الذي ينفصل أحيانـــا عن الطفل ليعلن تعليقا يدل على حكمة لا تتسنّى للطفل. من ذلك: "وقياسا على تلك الليلة أقدر ما عانينه في غربتهن ووحشتهن، ومن أجل ذلك أمجّد آلامهن وآلام كل الفقـــراء الـــذين حُرمـــوا الأبوين.." [2]، ومن المعلوم أن السرد بضمير المتكلم قد يضم الشخصية والسارد معاً[3] أي السارد الممثل في القصة وغير الممثّل الناضج ، وقد يكون السارد الناضج مبئراً والطفـــل الشخـــصية مبأّراً وأكثر ما يكون الطفل هو المبئر لشخصيات أخرى (ليست السارد بالتأكيد)، لذا لا يجـــب الخلط بينهما حتى لو كانا شخصاً واحداً[4]. وعليه يمكن القول بأن رواية "بقايا صور" هي رواية سارد واحد تبئيرها داخلي على الطفل، فوجهة نظره هي التي تتحكم في الرواية بجهله الطفولي وسذاجته، فالتبئير مركز على تذكر الطفل للحوادث التي مرت في طفولته المبكرة وتذكر كـــلام الأم الذي يغطي الفجوات فيها، وكل ما هناك تبادل أدوار بين السارد الناضـــج والشخـــصية (الطفـــل)، الـــسارد يقـــوم بـــالعرض والتقيـــيم والشخـــصية (الطفـــل) يقـــوم بالفعـــل. "فأنا الشخصية هي التي تنتمي وحدها للحكاية وتتموضع في مستوى أعلى، فالسارد (الناضـــج) ينهض بالسرد خارج الحكاية كسارد وداخل الحكاية كشخصية[5]".

وحين يبدأ الناقد بافتراض بعيد عن حقيقة الرواية، يخلص إلى نتائج هي الأخرى مفارقة لها، فخلاصته لهذا القسم تقول " إن (أنا) الكاتب ليست (أنا) البطل لأن الفاصل بينهما كبيـــر يؤكده تعدد الرواة (ص ١١٣). صحيح أن " أنا البطل" ليست "أنا الكاتب" لكن غير الصحيح هو

---

(1) الرواية ص ٦١.

(2) بقايا صور، ص ٢٩٣

(3) أنجلي وايرمان، مرجع سابق ، ص ١٠٤

(4) السيد إبراهيم : مرجع سابق ص ١٤٧

(5) أنجيلي وايرمان، مرجع سابق ، ص ١٠٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تعدد الرواة. فالسارد في "بقايا صور" كما في "بحثا عن الزمن الضائع" مختلف عن الشخصية حتى لو تكلم بضميرها[1].

ينتقل الناقد الى العنوان الثاني " أنا الراوي الحاضر " يقصد المشارك فيما يرويه أو ما يسميه جينيت (homo diegetique) [2] (المتماثل حكائيا) وهو الشكل الذي "يتشخصن فيه الراوي" على حد تعبير موريس أبو ناضر (ص ١١٤)، أي الذي يظهر فيه شخصية رئيسية "بطلا" حسب تعبيره. ويستدل على هذه البطولة من الضمائر (علما بأن جينيت لا يولي أهمية للضمائر بقدر إيلائه أهمية للموقع " فالسارد يستطيع أن يتدخل في الحكاية بصفته كذلك، في كل وقت وحين، فإن كل سرد هو ــ بطبعه ــ مصوغ ضمنيا بضمير المتكلم[3]". من هنا فالسارد بضمير المتكلم لا يعني بالضرورة أنه متماثل حكائيا: بطل في قصته (auto diegetique) فقد يكون، فقط، شاهدا[4].

جميع الحقوق محفوظة

ويرى أن صيغة السارد بضمير المتكلم تتبدى في مظهرين: الخلاصة و المشهد ويذكر ما يلي: " إن الراوي الذي يلخص "يقول" dire أكثر مما "يرى" voir عندما يتحدث عن نفسه، ولكنه"يرى"[كذ] أكثر مما "يقول" عندما ينقل الأحداث التي يقوم بها بطل القصة"، وهنا يأتي بالنموذج التالي ليبين أن القول والرؤية يتداخلان في قلب القصة: "وها هو الرب قد ترفق بحالنا، فلا يخذل أمنا هذه المرة [...] وقالت تخاطبها: "يا مباركة" وأوصتنا أن نقول لها هذه الكلمة كلما وقف نظرنا عليها لكي تتكاثر وتتنامى (ص ١٤٧) (ص ١١٦)" أما تعليله للتداخل بين القول والرؤية في المثل السابق فهو أن الراوي الحاضر (لم يبين أهو الشاهد أم المشارك) يُلبس أحيانا أحداث قصته ثوب الموضوعية كي يتمكن من رؤيتها بشكل أفضل [!]: و"تموضع" (Objection [كذا]) الأحداث في القصة بغية رؤيتها بشكل أفضل، يحول الراوي الحاضر إلى راوٍ غائب، وينقل صيغة التكلم إلى صيغة الغائب، فبدل "أنا" القائل نجد "هو" الرائي وبدل حضورالراوي الكلي نجد حضورا متخفياً أو بالأحرى حضوراً ورائياً" (ص١١٦).

---

(1) جينيت: مرجع سابق ٢٣١ .

(2) أنجيلي وإيرمان ، مرجع سابق ص ١٠٢.

(3) جينيت، مرجع سابق ، ص ٢٥٥.

(4) أنجيلي وإيرمان، مرجع سابق، ص ١٠٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولا تبدو المسألة بالتعقيد التي أظهرها عليه الناقد ، فقد يتغير الضمير النحوي ويدل على الشخصية نفسها، أي من "أنا" إلى "و" كأنه يتخلى عن دور الراوي وهذا من سمات الرواية المعاصرة حسب كلام جينيت [..] فالرواية المعاصرة لا تتردد في أن تقيم بين السارد والشخصية (أو الشخصيات علاقة متغيرة أو عائمة: دوخة ضمائر مستندة إلى منطق أكثر حرية " وإلى فكرة أكثر تعقيدا عن الشخصية[1] [من الرواية الكلاسيكية].

أما عن علاقة السارد بالخلاصة والمشهد فهي تتصل بالصيغة " أي المسافة " التي تقف إلى جانب المنظور أو الرؤية في التحكم بالمعلومات الروائية وهي عند جينيت تختص بنقل الكلام دون الأحداث[2] وتتمثل بالعلاقة العكسية بين كلام السارد وكلام الشخصية[3].

وبعد أن يبين الناقد موقع الراوي من حيث الحضور والغياب، يبين علاقته بأحداث القصة (كان يمكنه أن يتناول هذه المسألة من خلال الحضور والغياب)، وينتقل الى تتبع علاقة الراوي بشخصياته (رؤيته لها) فيصل إلى أنها نوعان: رؤية داخلية وأخرى خارجية ويرى أن سارد "بقايا صور" جمع بين الرؤيتين ، فيرى شخصياته من الداخل ومن الخارج ملاحظا الترابط بين دواخلها وأفعالها" أي أن أفعالها تعكس صفاتها" وهذا يندر في الأدب العربي "على حد قوله" (ص١٢٠) فهنا يوحّد الراوي بين داخل الشخصية وخارجها أي بينها وبين الإطار المحيط أو الإطار الطبيعي (المكان) المحيط بالشخصية" (ص١٢٠).

ويوفق الناقد في الاستشهاد بنماذج تؤيد ما ذهب إليه منها: " كان حذاؤها الموحّل بيدها، وكفها على موضع الضربة في بطنها، وتحت أقدامها مسامير، وعلى ظهرها خشبة، جلست بين الحقول على تخم لا يمر منه أحد .. (ص١٤٠) "، ويعلق الناقد بأن المشهد الطبيعي هو امتداد للحالة النفسية التي تعيشها الشخصية. (وهنا يخرج عن المنهج البنيوي) الى التأويل النفسي، ثمّ إلى التقويم الجمالي والتعميم حين يحكم على الرواية بالتميز عن بقية الروايات العربية.

---

(1) جينيت، مرجع سابق ، ص ٢٥٦.

(2) المرجع السابق (ص ١٨٣، ١٨٥).

(3) نفسه (ص ١٨٢)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهنا لا يسع المرء إلا أن يقابل حكما بحكم فيقول أن قراءة الناقد للرؤية في "بقايا صور" يعتريها خلل نابع من افتراض تعدد الرواة الذي يستتبعه بالضرورة تعدّد في الرؤى، وقد تبين بقراءة الرواية انعدام هذا التعدد، فقد أرسل السرد في الرواية سارد متماثل حكائيا يحتل مستويين: مستوى الفاعل، ومستوى الشاهد بالتناوب، ولكنه تناوب غير منتظم (متداخل)، (ومتقاطع). وقد استتبع هذا الافتراض المخل بالتحليل، وقوع الناقد في أخطاء منها المزج بين الصيغة والرؤية، فالتعدد الموجود هو تعدد صيغ (بين المسرود والمنقول والمحوّل) لا تعدد رواة ورؤى.

وقد يلتمس المرء العذر للباحث لأنه جاس أرضا لم يطأها غيره، مقيّدًا بحاجز اللغة، ولكن أيبقى لهذا العذر مكان بعد عقد ونصف من صدور كتاب " موريس أبو ناضر"؟ أي الوقت الذي صدر فيه كتاب "مراد مبروك": (آليات السرد في الرواية النوبية)؟ الذي لم يعدم وجود عدد من الدراسات النظرية المترجمة وغير المترجمة، بل وجود كثير من الدراسات التطبيقية، فكيف كانت استفادته من هذه الدراسات؟

*****

في الفصل الثالث من كتابه (آليات السرد في الرواية النوبيّة)، يدرس مراد مبروك الرؤية السردية ضمن ما أسماه " السرد وتشكيل الشخصية "الذي حلل فيه الشخصية مستنداً إلى عوامل غريما س، أي أنه يجمع في فصل واحد بين اتجاهين: أحدهما يبحث عن بنية القصة (نحو القص)، والثاني يحلل الخطاب " المظهر اللغوي ". فما منظور الباحث للرؤية السردية؟ وكيف رصدها في الروايات النوبية، وهل استطاع استقصاء شبكة علاقاتها؟

لا يقدّم الناقد لتحليله بتمهيد نظري، إذ يشير من البداية إلى أنه سيدرس الرؤية من خلال مستويين: "الرؤية ووجهة النظر التعبيرية للشخصية" و "الرؤية والتشكيل النفسي للشخصية المسرودة" (ص ٧٥) دون تقديم أي توضيح لمفهومي المصطلحين، ودون الإشارة إلى صفحة واحدة بعينها في المرجعين اللذين أحال إليهما في هامشه (وهما تحليل الخطاب ليقطين، ومفهوم الرواية لبوطيب عبد العالي) وبالرجوع إلى الصفحات (١٧٢ ــ ١٨٦) من كتاب يقطين[1]،

(1) مرجع سابق.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اتضح أنها تتعلق بتقديم يقطين النظري للصيغة في السرديات[1]، وبذا فقد يستنتج القارئ أن الرؤية ووجهة النظر التعبيرية هي " الصيغة " في علاقتها بالتبئير كما وردت عند جينيت ، وواضح أن مصطلحه يمت بصلة إلى مصطلح سيزا قاسم " المنظور على المستوى التعبيري" الذي اتخذته للدلالة على مفهوم الصيغة، وهي العلاقة بين كلام السارد وكلام الشخصية[2] "بناء الرواية"،مرجع سابق (ص٢١٨) فهل سيغطي الباحث تقصيره، هذا في التحليل التطبيقي؟

على الرغم من صلة القرابة بين الصيغة ووجهة النظر، فإن ما كتبه الناقد لا يمت بصلة إلى الصيغة، ويقتصر فقط على " وجهة النظر ". ولا بد من استعراض قوله قبل مناقشته "أن وجهة النظر التعبيرية للشخصية في الرواية تتضح من خلال وجهتي النظر الخارجية والداخلية للشخصية الروائية سواء [أ] كانت ساردة أم مسرودة، كما أن هذه الشخصيات تتضح وجهة نظرها من خلال المواقف الاجتماعية والسياسية والحياتية التي تعيشها هذه الشخصيات في الرواية " (ص ٧٥).

وهنا قد لا يُسأ ل الناقد هل تتضح وجهة النظر التعبيرية خلال وجهة النظر الخارجية والداخلية أم أن العكس هو الصحيح فالعلاقة بينهما بنيوية فهما متضامنتان: كل منهما تابعة للأخرى ومتعلقة بها. وإن كان جينيت قد جمع بينهما وجعل المنظور ضمن الصيغة[3] فإن أوسبنسكي قد جعل المستوى التعبيري أحد المواقع الأربعة التي تتعلق بها وجهة النظر أو الرؤية[4]. أما ما يجب أن يُسأ ل عنه الناقد فهو هل تحليل وجهة النظر في السرديات يتعلق بمضمون هذه الوجهة أم بعمقها وموقع مرسلها[5]؟

وإذا كان الباحث قد أضاف المضمون إلى الموقع والعمق في تمهيده السريع هذا، فإنه في تحليله يكاد يحذف الموقع والعمق ويتمسك بالمضمون وينتقل من "الموقع البنيوي" إلى

---

(1) المرجع السابق ص١٧٢– ١٨٦.

(2) مرجع سابق ص ١١٣.

(3) مرجع سابق ص ١٩٧.

(4) يقطين مرجع سابق ص٢٩٤.

(5) تودوروف: الشعرية، مرجع سابق ص ٥٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الموقف "الأيديولوجي" فيقول في تحليله لرواية "بين النهر والجبل" لحسن نور على سبيل المثال "تنقسم الشخصيات إلى شخصيات فاعلة.. ولها موقف فكري من القضايا المطروحة .. وغير فاعلة في الأحداث وتقف موقفاً راصداً. ومن الشخصيات الفاعلة شخصية الغريب وعبدون "فقد كان لها موقف فكري واضح من الأرض، هو التمسك بالأرض والانتماء إليها، يتضح هذا في موقف الغريب عندما قام باستصلاح الأراضي الواقعة قرب الجبل" (ص ٧٥) .

ويتضح من هذا المقطع أيضاً أن الناقد استبدل موقف الشخصية بموقعها من السرد، ومضمون الرؤية بدرجة نفاذها (سطحية أم عميقة).

بعد هذا المقطع يوغل الناقد في عرض مضمون الرؤية وينسى تماما الموقع والعمق من ذلك ما ينتهي إليه في المقطع الأخير: "ومن هنا يتضح أن الراوي يستحضر مراحل الصبا عندما كان صغيرا يلعب مع رفاقه ويسرد كل ما شاهده من طقوس مضمرة أو حركية. ومن خلال هذه العملية السردية نجد الراوي لا يذكر وجهة نظره مباشرة لحداثة سنه" (ص ٧٨)، ويكتفي من تحليله للرؤية و وجهة النظر التعبيرية "لرواية "بين النهر والجبل" ويقول خاتما هذا التحليل: وفي ضوء هذه الرؤية يمكن أيضا توضيح وجهة النظر التعبيرية للشخصية في روايات "دنقلة" و" تبدّد" و "الكُشر". وواقع تحليله لم يتطرق للصيغة التي أحال إلى موضعها في

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هامشه، وأخطأ إصابة " الرؤية" ووجهة النظر، وكان يُنتظر أن يتعامل معها كما تعامل معها جينيت: ضمن الصيغة.

أما العنوان الثاني: الرؤية والتشكيل النفسي للشخصية المسرودة، فقد يوحي بأن مراد مبروك سيتعامل مع الموقع الرابع من مواقع الرؤية عند أوسبنسكي: (المستوى النفسي) أو المنظور النفسي كما اصطلحت عليه سيزا قاسم معتمدة على أوسبنسكي أيضا في بويطيقا التأليف [1](Poetics of Composition) الذي يرتبط بالمستويات الأخرى (المستوى الزماني والمكاني والتعبيري) وهو يتحدد من خلال أربعة أنماط:

"١ ــ المنظور الموضوعي الخارجي (الرؤية من الخارج)

٢ ــ المنظور الموضوعي الداخلي (الرؤية من الداخل)

٣ ــ المنظور الذاتي الخارجي (الرؤية مع)

٤ ــ المنظور الذاتي الداخلي (الرؤية مع)" [2]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

فما الذي صنعه مبروك في الرؤية والتشكيل النفسي؟

هنا لم يجهد نفسه بالخلط بين مفهوم بنيوي وآخر، فقد اتخذ لنفسه مفهوما بعيدا عمّا قد يوحي به العنوان وهو أنه يعني بالتشكيل النفسي للشخصية حالات التداعي النفسي الحر للمعاني أو المناجاة النفسية التي تعيشها الشخصية طوال الرواية والتي تؤثر بدورها على العملية السردية (ص ٧٩)، يأتي بهذا المفهوم دون إحالة إلى أي مرجع، ويشرع بعدها بالتدليل على المنولوج الداخلي من رواية "بين النهر والجبل" ثمّ المناجاة والتداعي الذي" يعبر عن عدمية الذات التي فقدت التواصل". (ص ٨٠)، ويأتي بأمثلة على التداعي من روايتي "تبدّد" و "الكُشر" متبوعة بتأويلات.

وبذا يكون قد أزاح عن مكونات بنية الخطاب (الذي لم يزد اتصاله به عن العنوان وهامشين يحيلان إلى يقطين و بوطيب عبد العالي) إلى تقنيات البنية الفنية مؤكداً ما ذهب إليه

---

(1) مرجع سابق ص ١٩٤.

(2) سيزا قاسم: المرجع السابق ص ١٩٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العجيمي من تفشي " ظاهرة عدم التزام منهج محدد واتباعه إلى غاية ما ينتهي إليه منطقه"[1]، وهذا يعني بالضرورة انعدام التركيز على اتجاه واحد واستقصاء البحث فيه والالتزام بتطبيقه وبدلا من أن يرتفع المنهج الى مستوى الرؤية ينخفض به الناقد العربي إلى مستوى الأداة القابلة للتجريب والاستهلاك، بل الاجتزاء، الأمر الذي يتنافى مع الطبيعة العلمية الصارمة للمنهج البنيوي التي تفرض الخضوع له والتقيد بمبادئه[2] باعتباره "جهازا" من العلاقات المتضامنة.

لم ينفرد" مراد مبروك" بهذه الظاهرة، فقد سبقه اليها "يمنى العيد" فهل تكون " آمنه يوسف" من اللاحقين ؟

*****

تحت عنوان "الرؤية السردية" تبدأ آمنه يوسف بعرض ثلاثة من مفاهيمها، بدءاً بالمصطلح ومسألة تعدده، تليه أقسام الرؤية، فأنواع الرواة. وتعتمد في تقديمها النظري الذي تتقلّص فيه المفاهيم، على يمنى العيد (بشكل أساسي) وعلى سعيد يقطين وعبدالله إبراهيم وفاضل ثامر وغيرهم دون أن تتصل بأي من المصادر الأصلية أو حتى المترجمة، ممّا سيوقعها بخلط سيتضح بعد قليل.

تحت عنوان نماذج الرؤية السردية، تبدأ الباحثة برواية الرهينة لزيد مطيع دماج فترى أن رؤيتها ثنائية (داخلية وخارجية) وتبدأ بالحديث عن الرؤية الداخلية من خلال ثلاثة نماذج: الراوي بضمير المتكلم (ص ٣٨) والراوي يصاحب الشخصيات (ص ٣٩) والراوي الذي تساوي معرفته معرفة الشخصيات (ص ٤١) وتستشهد على الراوي بضمير الأنا [كذا] بمقطع تُحسن اختياره من الرهينة (ص ٣٩)، لكنها تخلط بين موقعه البنيوي وموقعه الفني حين تقول: "إنه أكثر التصاقاً بالشخصية الروائية [و] من شأنه أن يوظف لعبة الإيهام الفني بشكل يوحي بواقعية ما يجري، كما أن من شأنه أن يقنع القارئ كي يتعاطف فنياً [كذا] مع مرارة التجربة الشخصية " (ص ٣٩)، ولا يحتاج المرء إلى التد قيق كي يكتشف ابتعاد كلامها عن

(1) محمد الناصر العجيمي: النقد العربي ومدارس النقد العربية، ١٩٩٨ (ط ١)، تونس: كلية الآداب ــ سوسه، ص٤٠٦.

(2) المرجع السابق ، ص ٤٠٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

البنيوية الشكلية، ومزجها بينها وبين مناهج تتناقض معها، فالبنيوية الشكلية قللت من شأن الضمير وأعطت الأهمية لموقع السارد كما هو معروف[1]" ويدلل بارت على عدم استفادة المقام السردي من ضمير المتكلم بقوله "أنه يمكن في بعض الروايات أو المقاطع أن تعاد كتابتها بضمير الغائب دون أن يهدم الخطاب"[2].

وإذا كانت الباحثة قد أحسنت اختيار المقطع الوحيد للتدليل على النوع الأول من الذي وضعته تحت عنوان "الراوي بضمير الأنا" فإن اختيارها للنموذج الثاني الذي جاء تحت عنوان "الراوي يصاحب الشخصيات" لم يكن موفقاً فقد كشف عن خلط الباحثة بين عمق الرؤية (خارجية أو داخلية) وموقع الراوي (داخل القصة أو خارجها)، وهذا هو النموذج: "وكنت ألاحظ أن معظم العائدين إلى القلعة قد تغيرت ملامحهم .. حيث غدَوا مصفّرّي الوجوه، بالرغم من ظهور نعومة شاملة في أجسامهم مع شيء من الترهّل وذبول في غير أوانه. "(الرهينة ص٥)" (ص ٣٩). فالنموذج يؤكد أن الرؤية خارجية، أما الداخلي، هنا، فهو موقع السارد.

وقد تكون وفقت في اختيار النموذج الدال على الرؤية الداخلية (السارد = الشخصية) حين اختارت المقطع المشهدي الحواري الذي يبين أن الراوي الداخلي لم يكن يعرف بمقتل الإمام وفوجئ به شأنه شأن غيره من الشخصيات الأخرى (ص ٤١)، لكنها لم تتعرض البتة إلى تصنيفات هذه الرؤية الفرعية من مثل استبطان السارد لإحدى الشخصيات ومعرفة دواخلها[3]، دون أن تتعدى الحدود إلى ما تجهله الشخصية عن نفسها، (لأنه حينذاك سيختلط بكلّي العلم).

وتنتقل الباحثة إلى الرؤية الخارجية وتراها، أيضا، موزعة على امتداد السرد، وهي التي تغلب على كلام الدويدار عبّادي (ص ٤٢)، وتصف الراوي "صاحب الرؤية الخارجية" بأنه كلي العلم فتقول "على اعتبار أنه الراوي العليم بكل شيء، أو كليّ العلم الذي يمكنه بسبب علمه المطلق، أن يتدخل في روايته بالتعليق أو الوصف الخارجي مستعينا بضمير الغائب "هو" (ص٤٢). وفي قولها تناقض مزدوج: الأول مع نفسها، فكيف يكون علمه مطلقاً ويقف فقط عند الوصف الخارجي ؟، أما التناقض الثاني فهو مع المنهج أي مفهوم الراوي الخارجي، أي الراوي

(1) جينيت، مرجع سابق ص ٢٥٤، ٢٥٥.

(2) مدخل إلى التحليل البنيوي ، مرجع سابق ص ٧٢ ــ ٧٦.

(3) تودوروف: الأدب والدلالة ، ص ٧٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الذي يعرف أقل من الشخصية[1] (الراوي < الشخصية) فهو لا يرى سوى ما يقع خارج نفس الشخصية، أما كلّي العلم فهو الذي لا يقف عند حد بل إن علمه يقع على ما لا تعلمه الشخصية عن نفسها، فهو يرى عبر جدران البيت كما يرى عبر جمجمة بطله" على حد قول تودوروف،[2] وهو الذي يحتل درجة التبئير الصفر عند جنيت[3].

وترى الباحثة في اجتماع الرؤيتين الداخلية والخارجية، دليلا على النوع الثاني من أنواع الرواة الذي أسمته حسب يمنى العيد : الراويين المتصارعين، ولعلها تقصد بكلامها الرؤية المتغيرة التي مثّل عليها جنيت بتناوب رؤيتي شارل وإيما في "مدام بوفاري"[4]، وهذا استنتاج تدحضه قراءة الرواية نفسها ، فالرؤية تتحول من الرهينة إلى الدويدار، دون أن ينفرد الدويدار بقسم من الرواية كما هو الأمر في رواية فلوبير "مدام بوفاري" كما هو معلوم.

وتعزز استنتاجها فتحكم بأن الرواية قائمة على الثنائيتين الضديتين التاليتين:*

١ــ ثنائية القبول / والرفض

٢ــ ثنائية الموت/الفرار (أو الحياة)(ص ٤٧)

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(1) الأدب والدلالة ــ ص ٧٩.

(2) المرجع السابق، ص ٧٨.

(3) جينيت، مرجع سابق، ص ٢٠١.

(4) المرجع السابق، ص ٢٠٥

* هنا زوجان من الثنائيات الضدية وليس زوجا واحدا كما يدل كلام الباحثة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتستخلص أن تعايش الرؤيتين داخل الرواية ، يدل على نزوعها إلى الانعتاق من هيمنة الراوي الواحد الذي ظل زمناً مهيمناً على بنية الرواية التقليدية، وترى في اجتماع راويين منطلقين من رؤية ثنائية يمكن"الافتراض بوجود النوع الثاني من أنواع الرواة الذي يسمح بوجود راويين متناقضين أو متصارعين بالقياس إلى موضوعهما المشترك حسب تعبير الدكتوره يمنى العيد وهما هنا: الرهينة و صاحبه الدويدار عبّادي على اعتبار أن... الصراع الذي ... بينهما، كان حول طبيعة علاقتهما بالحاكم، وعلى اعتبار أن الموضوع المشترك ... الذي كان يجمع بينهما هو انتماؤهما إلى طبقة المحكوم عليهم بظلم الحاكم [كذا]" (ص ٤٧).

وتمثل على ثنائية القبول والرفض بحوارين (ص٥٣-٥٤) و (ص٧٧-٨٠) من الرواية يرفض فيهما الرهينة أن تفكّ قيوده، فُيضرب ويُهان. أما ثنائية الموت/ الفرار فتمثل عليها بتلخيص منها يوضح نهاية الدويدار عبّادي "بالموت لقبوله المطلق لأوامر الحاكم" (ص ٥١). أي أنها استخلصت الثنائيتين من سطح النص (من مضمون الحوار بالتحديد)، وقامت بتأويله بعيدا عن النقد البنيوي، بل إن استخلاصها للثنائيات من سطح النص لا يتفق مع وظيفة الثنائيات الضدية في النقد البنيوي، (نحو القص) بالتحديد الذي يستخلص الثنائيات من عمق النص كونها العنصر الأساس في بناء القصة (أي الدلالة).

وتستأنف الناقدة البحث عن الرؤية التي أضاعتها في رواية الرهينة علّها تجدها في رواية "السمّار الثلاثة"، والتي تفترض بداية أنها قائمة على تعدد الرؤى: تقتطف أقوالاً للشخصيات تشبه إلى حد كبير الحوار الداخلي (ص ٥٣، ٥٤) وبعد أن تذكر بأن رؤاهم متعددة، تعود في اللحظة نفسها فتوحدها إذ تقول: " وهكذا ... نجدنا [كذا] أمام ثلاث رؤى سردية متعددة لثلاثة أبطال [كذا]، أو رواة [كذا] يختلفون في طبيعة أعمالهم الوظيفية، وكذا في فنونهم الإبداعية غير أنهم يتفقون في قناعاتهم الثقافية وطموحهم الذي هو بمثابة قاسم مشترك يجمع فيما بينهم ويجعل من رؤاهم السردية المتعددة رؤية واحدة ومن ثمّ راوياً واحداً." (ص ٥٤).

ومن تعدد الرؤى إلى تعدد الرواة، حيث تؤّول وظيفة كل ضمير تأويلاً فنياً واجتماعياً إلى الرؤية الخارجية في السمّار الثلاثة التي تنتهي من خلالها أن تناوب السرد بين الراوي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التقليدي بضمير الغائب والشخصيات الثلاث التي تروي بضمير المتكلم يكشف عن صفة ديمقراطية، بدأ يتصف بها الراوي، (ص ٥٨) .

وتنتقل إلى رواية "مدينة المياه المعلقة" لمحمد مثنى فتنهج النهج نفسه: تبدأ بالرؤية الخارجية: فتجدها نوعين "الراوي العليم بكل شيء (بضمير الغائب) والراوي الشاهد" الذي كثيرا ما يعمل عمل الكاميرا" (ص ٦١) وتدلف إلى الرؤية الداخلية فتعرّفها تعريفاًمغايرا إذ تصبح هنا الرؤية التي تنفتح على الضمائر المتنوعة في أسلوب السرد الذاتي، الذي يسمح – مثلا – بمناجاة الذات، عبر تقنيات تيار الوعي الحديثة التي ثارت عليها الرواية الجديدة (ص ٦٣) وتأتي عليها بمثل واحدهو حوار داخلي.

أما نتائجها عن الرؤية في الروايات الثلاث فهي " أن الرؤية فيها غير خالصة، في اتجاهها الروائي، التقليدي [كأنها تبحث عن المذهب من خلال الرؤية وهذا موضع آخر تتأثر فيه بيمنى العيد] أو الحديث، أو الجديد، على نحو ما يمكن التمثيل عليه بالمعادلات التالية:

الرؤية السردية في رواية الرهينة [الرؤية الثنائية (الداخلية الحديثة + الخارجية التقليدية)] ... الخ، كأن الهدف من استخدام التحليل البنيوي الوصول إلى صنف الرواية لا إلى بنيتها.

وهكذا يسفر بحث الناقدة في رواية "الرهينة" عن إضاعة مفهوم الرؤية وإسقاط توثيقه في أغلب المواضع، وطمس رؤية المقاطع المختارة بحشرها في غير مواضعها، إضافة إلى ضياع الهدف من تحليل الرؤية في الرواية؛ إذ لم تقف على بنيتها أو على بنية فصل أو حتى مشهد واحد منها، وكان يمكنها الاستفادة من تحليل سيزا القاسم للرؤية "في مشهد فرح عائشة "في "الثلاثية"[1] ما دامت قد رجعت إلى كتابها " بناءالرواية".

وهي كغيرها من باحثي التسعينيات الذين اكتفوا بالمراجع العربية دون المصادر مما أبعدهم عن تمثّل مفاهيم الرؤية والزمن كما مرّ، الأمر الذي انعكس على " بحثهم "عن بناها. فهل تسلم الصيغة من هذا التخبط؟

---

(1) مرجع سابق ، ص ٢١٢ ، ٢١٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(٣-٣) الصيغة :

لم تستهوِ الصيغة التي تتعلق بالطريقة التي يقدم الراوي بواسطتها القصة أكثر النقاد البنيويين الذين تناولتهم هذه الدراسة، فقد اكتفوا بمحاولة تحليل الزمان والرؤية وأضافوا المكان مستعيضين به عن الصيغة، علما بأن تصورات تحليل الخطاب لدى تودوروف وجينيت على وجه التحديد، لم تعدّ المكان مكوناً بنيوياً، ولذا لم تمنحه اهتماما ذا بال[1]، ودُرس ضمن تقنيات السرعة الزمنية: الوقفة الوصفية. أما الذين التفتوا إلى الصيغة من الوجهة التطبيقية فهم سعيد يقطين وسيزا قاسم وعبد الحميد المحادين.

تناول سعيد يقطين الصيغة مجرّدة من الصوت/ الراوي وسيتم عرض معالجته لها بالتفصيل في الفصل الرابع.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أما سيزا قاسم فقد تناولت الصيغة ضمن ما أسماه أوزبنسكي بالمنظور التعبيري، وهي هنا تربط بين الرؤية السردية (المنظور النفسي عند أوسبنسكي) (ص ١٨٥) والصيغة (المنظور التعبيري عند أوسبنسكي) كما ربط جينيت بينهما أيضاً. وهي تقصرها على العلاقة التي يقيمها كلام الراوي الناقل بكلام الشخصية المنقول (ص ٢١٨) أي أنها تقصر الصيغة على سرد الأقوال لا الأحداث بخلاف يقطين كما سيتضح لاحقا[2] وهو اتجاه جينيت أيضا، وتنوّه بأنها علاقة متداخلة ومعقدة، فقد "ينقل الراوي كلام الشخصية بحذافيره أو قد يصبغه بصبغته الخاصة ومن هنا تأتي مستويات مختلفة في المنظور التعبيري [الصيغة]"(ص٢١٨) فقد تقترب المسافة بين كلام الراوي وكلام الشخصية وقد تبتعد، وبناء على هذه المسافة تتنوع الصيغ " فالحوار أقربها إلى منظور الشخصية، والسرد أبعدها عنه."(ص٢١٨) وتتعرض في تقديمها النظري الشامل نسبيا للأسلوبين المباشر وغير المباشر: صيغتي السرد والعرض، ثم تذكر الأسلوب الوسيط الذي اكتشفه شارل [بالي] سنة ١٩١٢" وهو الأسلوب غير المباشر الحر" الذي تعنى بتحديده من خلال عقد موازنة بينه وبين الأسلوبين المباشر وغير المباشر، وتشير قبل أن تنتقل

---

(1) جينيت، مرجع سابق ص ٢٣٠

(2) المرجع السابق ص ١٨٣

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إلى التطبيق إلى أن أول من استخدمه هو فلوبير انطلاقا من تصوراته الجمالية بضرورة اختفاء الروائي (ص٢٢٠).

في التطبيق يدهشها استخدام محفوظ لهذا الأسلوب "بطريقة مطّردة" لنقل مشاعر الشخصيات وحياتهم النفسية بعيدا عن الطريقة التقليدية "قال في نفسه" "تحدث في نفسه" (ص ٢٢١) التي يسقطها محفوظ وينسج مقطع التأمل في التحام مع خطّ القص دون مقدمات أو عبارات ختامية ويأتي المقطع في صيغة الأسلوب غير المباشر الحر.

والنموذج الذي تأتي به من بين القصرين يفي بغرضها ويثبت صحة ما ذهبت إليه. وبدافع من هدفها لوضع الكتاب تشرع في المقارنة بين محفوظ وفلوبير من ناحية إبراز بعض الكلمات من خلال علامات تنصيص عند (محفوظ) واستخدام الخط الإيطالي (فلوبير). ثمّ تشرع في بيان خصائص هذا الأسلوب من حيث علاقته بصوت الراوي وتلحظ أن استخدام محفوظ له يقتصر على الأفكار، أما الكلام المسموع فيترك له محفوظ الأسلوب المباشر.

وقد اكتشفت الناقدة أن ثلاثية محفوظ عرفت أسلوبا رابعا لم تعرفه الرواية الواقعية الأوروبية هي صيغة الأسلوب المباشر الحر الذي يختلف عن صيغة الخطاب المنقول (المباشر) بإسقاط علامات التنصيص وإدخاله في سياق النص القصصي بلا مقدمات (ص٢٢٣) وقد يمزج محفوظ بين الأسلوبين الحرين: المباشر وغير المباشر في مقطع واحد: وتدلل عليه "بمونولوج" داخلي للسيد في بداية قصر الشوق يبدأ بضمير الغائب ثمّ ينتقل إلى ضمير المتكلم فالغائب فالمخاطب: "علي عبد الرحيم" قال "نظرة إلى الوراء، إلى حبيبات زمان، لا يمكن أن تمضي الحياة هكذا إلى الأبد" ... أيقوم على هذه الخطوة الأخيرة؟ لم يتسلل الشيب إلى شعري..."[1] وهي ظاهرة يتميز بها النثر القصصي الحديث.

وتخلص من المنظور التعبيري إلى أن بناء الثلاثية يتميز في المستوى "التعبيري (الصيغة) بالأساليب التي تقترب من الشخصية اقترابا حميما" وأن نجيب محفوظ "وصل [كذا] إلى درجة عرفت في النقد الأدبي بتيار الوعي" وأنه تخطى في مستويات المنظور الأساليب

(1) نجيب محفوظ،" قصر الشوق"، مكتبة مصر، ص ١٥

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المتبعة في الواقعية وأن بناء الثلاثية في جميع المستويات يتميز بحداثة الأساليب والتقنيات (ص ٢٢٥، ٢٢٦).

ولا يسع المرء إلا أن يتفق مع الناقد لحميداني في أن قيمة كتاب سيزا لا تكتمل بسبب طبيعة التطبيق لديها[1] فقد كان تطبيقها جزئيا ومحدودا انتهى بالبرهنة على وجود هذه التقنيات كأن هدفها لم يكن سوى التثبت من وجودها، لتثبت بالمقارنة التي أجرتها مع الروايات الواقعية الغربية، أن روايات محفوظ لا تقل شأنا عنها بل تتفوق عليها في تطويع هذه التقنيات واستخدامها بمهارة؛ ولم تمنعها صرامة المنهج المتبع بل لم يمنعها التزامها بهجر أحكام القيمة، من تثمينها عاليا (ص ٢٢٥).

وقد يخشى المرء القول بأن النقاد الذين تناولت هذه الدراسة أعمالهم لم يوفقوا في التوصل إلى بنى الخطاب "بنية الصيغة على وجه التحديد" التي بدا أنها استعصت عليهم باستثناء سعيد يقطين في تحليل الخطاب (سنة ١٩٨٩)، كما سيتضح في الفصل الرابع من هذه الدراسة، لكن هل استطاع من جاء بعده واعتمد على كتابه الآنف الذكر من الوصول مثله إلى بنية الصيغة؟ لا التثبت من وجودها؟

حين أصدر الباحث عبد الحميد المحادين " التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف "كان قد انصرم عقد على كتاب يقطين " تحليل الخطاب " الذي جعله المحادين أحد أهم مراجعه، فهل تمثّله العملي للصيغة يختلف عن تمثله النظري والعملي للزمن؟

في العنوان الذي وضعه للفصل الأول يضع الصيغة إلى جانب الرؤية ويرتضي لها مصطلح "أنماط السرد"، ويؤكد العلاقة القوية بين كل من الراوي والصيغة، والراوي والرؤية،ولأنه لم يولِ التنظير أهمية كبرى، فقد شرع فورا في التطبيق تاركا المفاهيم الأساسية بلا تحديد مقتصراً في تطبيقه على روايتي "شرق المتوسط" و "النهايات" وقبل أن يصل إلى أنماط السرد في "شرق المتوسط" يحدد نوع السارد من خلال ضميره لا من خلال موقعه ونوع رؤيته، وقد كان اهتمامه بإبراز الوظيفة الفنية للسرد بضمير المتكلم، أكثر من اهتمامه ببيان

(1) مرجع سابق، ص ١٣٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أهمية الموقع وعلاقاته، وهي (الوظيفة) تتناقض تماما مع المنهج المتبع فالسرد بضمير المتكلم "يمنح الإيهام الشديد الواقعية اللصيقة بالبطل" (ص ٢٦).

وبعد أن يبين موقعي الراويين في رواية "شرق المتوسط"، ويقارنه بموقع الراوي "كلي المعرفة" المهيمن في رواية "النهايات" " في الفصول وفي أقاصيص الليلة العجيبة المضمّنة" حسب رأيه (ص٣٥)، يدلف الناقد إلى الصيغة فيختار لها العنوان التالي: " تقنيات استحضار الصوت داخل السرد " بانيا تحليله على السؤال التالي: ما هي [كذا] طبيعة العلاقة بين صوت الراوي والأصوات الأخرى في الرواية من منظور راوٍ عليم بكل شيء ويروي بضمير "هو" [كذا] كما هو [كذا] في " النهايات " وراوٍ مشارك يروي بضمير "أنا" كما في "شرق المتوسط"؟ (ص ٤٣).

وقبل أن يجيب يعلن الباحث عن أن مفهومه لأنماط السرد يستوعب "محكي الأحداث" "ومحكي الأقوال" " ومحكي الأفكار" وهو " المونولوج " (ص ٤٤)، دون أن ينسب المصطلح الأخير (محكي الأفكار)إلى صاحبته دوريت كوهن[1] دون أن يوضح أن جينيت قصر الصيغة على "محكي الأقوال" فقط.[2] ثمّ يأتي بنماذج على كل نوع من أنواع الصيغة آنفة الذكر من رواية "شرق المتوسط" فقط، يتبعها بجداول ثلاثة: الأول يحصي فيه أنواع الصيغة في رواية "شرق المتوسط" بالسطور ويخرج نسبتها والثاني يخصصه لرواية "النهايات" وفي الثالث يوازن بين النتيجتين فيخرج بأن نسبة حكي الأحداث إلى حكي الأقوال في "شرق المتوسط" هي ٤٦,٩% إلى ١٩,٣% وفي النهايات ٨١,٧% إلى ١٧,٤%.

باستنطاق مؤشرات هذين الجدولين يحاول الباحث إدراك العلاقة بين وضع الراوي وأنماط السرد المهيمنة (ص ٤٨) وكذلك العلاقة بين كم الوصف والسرد في كلتا الروايتين قياسا إلى حجم كل منهما (ص ٥٤). ويمكن إجمال نتائجه في الشق الأول بما يلي:

– تتلازم هيمنة "محكي الأقوال" مع وجود "الراوي المتماثل حكائيا" بضمير المتكلم .

---

(1) أنجيلي وإيرمان، مرجع سابق، ص ١٠٨

(2) جينيت، مرجع سابق، ص ١٨٣

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- الصيغة الأكثر حضوراً هي صيغة الكلام المعروض المستحضر حسب كلام الباحث من خلال إعادة الصوت بضميره أو المشهد (ص ٤٨، ٤٩). لأن الراوي بـضمير المـتكلم لايمكنه تجاهل صوت الآخر، وبالمشهد يبرر حضوره (ص٥٠).

- هيمنة "محكي الأحداث" في رواية "النهايات" راجع لطبيعة الراوي كلي المعرفـة الـذي يعرف أكثر من بقية شخصيات الرواية لذا لا مبرر لأصواتهم (ص ٥٠). وبسبب الراوي كلي المعرفة ينسب الباحث رواية "النهايات" إلى الكلاسيكية (ص ٥٠).

وهنا ينبغي أن يُسأل: هل يكفي تحديد وضع الراوي للحكم على نوع الروايـة؟ وهـل، حقاً، رواية "النهايات" رواية كلاسيكية؟ وهل يعترف المـنهج البنيـوي بـالأنواع والمـذاهب؟ والسؤال الأخير وهو الأهم: لمَ أهمل الباحث تعدد الخطابات في رواية "النهايات" ولم يستفد من تحليل سعيد يقطين للصيغة في رواية "الزيني بركات" في هذا المجال؟

هذا عن محكي الأقوال ومحكي الأحداث عند الباحث، أما محكي الأفكار فيتجلى بأنماط مختلفة وفق موقع الراوي وطبيعته، فالراوي المـشارك يعتمـد علـى "البـوح والمونولـوج والاعترافات وتيار الوعي" (ص ٥٢)، ويلحظ أن الراوي في "المونولوج" يميل "إلى الارتفـاع بشعرية اللغة" [كذا] (ص ٥٣).

أما المؤشر الثاني الذي تكشفه الإحصائية في الجدولين فهي العلاقة بين كـم الوصـف والسرد في كلتا الروايتين التي مال فيها الميزان نحو "النهايات" ٨٢% معللا هذا الميل بـأجواء الرواية السكونية (ص ٥٤) مقابل الآلام الذاتية في "شرق المتوسط". وهذا التعليل المـضموني يخرج بتحليله من أجواء "البنيوية".

وقبل الخروج من تحليل المحادين للصيغة أو أنماط السرد، يجـدر إبـداء الملاحظـات التالية:

يحتسب للباحث ربطه "الصيغة" (mood) بالراوي وموقعـه، وكـذلك عـدم الاكتفـاء بالبرهنة ومحاولة استقصاء مواقع الصيغة في الروايتين كلتيهما وهو جهدٌ غير يسير. لكن كان يجمل به أن يعيد النظر في الجدولين ليقرأهما بنيوياً لا تأويلياً، لينسجم مع إيمانه بـأن "الحـل" لأزمة النقد العربي يكمن في فسح المجال للبنيوية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(٣- ٤) الخلاصة :

لم يظهر تحليل الخطاب الروائي بمكوناته: الزمن والرؤية والصيغة اختلافا يذكر عن تحليل القصة أو الدلالة، في طريقة تعامل الناقد مع ركني العملية النقدية: الرواية والمنهج البنيوي الموظف لتحليلها، فلم يحلل الروايات المدروسة تحليلا كاملا مستقصيا بنياتها أوبنية رواية واحدة منها أو حتى بنية مكون واحد. وقد يعزى هذا الإخفاق إلى طريقة تعامل الناقد مع المنهج إذ لم يعطه أغلب النقاد حقه من مراعاة هدفه ووظيفة الناقد فيه، وحصر مفاهيمه وتمثّلها والتعامل معها تعاملا يراعي بنيويتها فيبتعد عن الخلط والتركيب ويتجنب الاجتزاء والانتقاء، فلم يتعامل أغلب النقاد الذين تناولتهم الدراسة مع مكونات الخطاب الثلاثة باعتبارها كلا متضامنا، فقد انتقوا منها مكونا أو اثنين ومزجوها بمكون من خارج الخطاب كالشخصية (حسن بحراوي ومراد مبروك) والدراسة الاسلوبية للغة الرواية السطحية (آمنه يوسف والمحادين).

ولم يقتصر الانتقاء على المكونات الكبرى بل تسرب إلى داخل المكون الواحد، فقد اختار أغلب النقاد من بنية الزمن "تقنيتي النظام والمدة" مكتفين بالبرهنة عليها من خلال نموذج أو اثنين، دون الوصول إلى صيغتها الرياضية (علاقاتها البنيوية الكلية)، فقد تحاشوا بقية تقنياتها كالتواتر وأنواعه وكذلك تحاشوا التعرض للعلاقة بين زمن السارد وزمن الخطاب في علاقته بزمن القصة (باستثناء أبو ناضر). وقد وقع بعضهم في الخلط بين طبيعة هذه التقنيات المنتقاة (النظام والمدة) بدعوى التطوير الذي أسفر عن فهم مغلوط لطبيعة أي من المكونين (حسن بحراوي والمحادين).

أما في مجال التبئير فقد غامت "الرؤية السردية" لديهم إذ ظل هاجس البرهنة والعثور على نموذجٍ هو المهيمن، فاختلط على بعضهم مفاهيمها: تعدد الرؤى وتعدد الرواة (موريس أبو ناضر) والرؤية الخارجية والرؤية الداخلية وعلاقتهما بموقع السارد: داخل الحدث أم خارج الحدث (أبو ناضر وآمنه يوسف ومراد مبروك والمحادين)، وعدم تبين العلاقة الدقيقة التي تربط الصيغة بالرؤية، كذلك عدم مراعاة الفروق التي تباعد بينهما (أبو ناضر ومراد مبروك وآمنه يوسف). وإذا وصل المرء إلى الصيغة يجد أنها أهملت من أكثر الذين تناولتهم هذه الدراسة،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

باستثناء سيزا قاسم التي أولت الجانب النظري فيها اهتماماً كبيراً حاصرةً كل مفاهيمها مبدية تمثلا عميقا، لكنها اكتفت من تحليلها بالتمثيل لا الاستقصاء الكلي أو الوصول إلى البناء.

أما المحادين فلم يتدارك في تحليله ما قصّر فيه في تنظيره، ويسجّل له تعامله مع الصيغة في إطار الرؤية، واتجاهه نحو ضم "محكي الأحداث" و "محكي الأفكار" إلى "محكي الأقوال"في الصيغة اعتمادا – فيما يبدو– على دوريت كوهين وحاول استقصاء صيغ روايتين من روايات منيف إلا أن جهده توقف عند الإحصاء الذي استثمر مؤشراته استثمارا فنيا ونفسيا لا بنيويا، وهي بالتالي لا تفترق عن نتائج بقية النقاد التي لم تصب واحدة منها الهدف المرتجى وهو الوصول إلى البنية، واقتصرت بدلا من ذلك، وربما بسبب ذلك، على التأويل الفني، وهنا يتفق المرء مع الناقد لحميداني فيما ذهب إليه من أن فشل الناقد في العثور على البنية يقف وراء أحكامه التقويمية وتأويلاته[1]. بل إن منهم من كانت نتائجه هي تأكيد طبيعة التقنية (حسن بحراوي وآمنه يوسف). وقد ينسب هذا الخلل إلى طبيعة علاقة الناقد بمرجعه، إذ تبين من خلال التطبيقات أكثر مما تبين من خلال التنظيرات، أن الجيل الثاني من المحللين البنيويين العرب الذين اعتمدوا على إنجازات من سبقوهم وقعوا في أخطائهم نفسها ولم يستفيدوا من النقد الموجه إليهم. كذلك لم يستفيدوا من بعض النواحي الإيجابية عند السابقين (فلم تستفد)آمنه يوسف من تحليل "سيزا قاسم للرؤية" أو من تحليل سعيد يقطين لها، كذلك لم يحذ حسن بحراوي أو مراد مبروك أو آمنه يوسف حذو سعيد يقطين فيصل إلى بنى الزمن أو الصيغة في أي من الروايات المدروسة.

ويلفت النظر كثرة عدد الروايات التي حاول النقاد تحليلها فلم يقصر أي منهم تحليله على رواية واحدة يستقصي كل بناها كما فعل أصحاب المنهج، فتحليل الخطاب ليس كمثل تحليل القصة بحاجة إلى متن ضخم للوصول إلى "نحوها"، والاختلاف في العدد ناتج عن الاختلاف في الهدف بين اتجاهي البنيوية الشكلية: نحو القص وبويطيقا القص، فهدف المحلل في نحو القص هو الوصول إلى نحوٍ عام أو"ميكانيزم توليد القصص" بل الأنواع السردية كافة[2] إذ

(1) مرجع سابق ص ١٣٧

(2) أحمد أبو زيد، مرجع سابق ص ١٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يؤمن أنصاره بوجود تماثل كلي (Global Homology) بين بنية اللغة وبنية الأدب، فمهمة المحلل البحث عن تلك البنية[1]، أما محلل الخطاب فينطلق من الاتجاه الثاني في البنيوية الشكلية الذي يرى تشابها بين اللغة والنص الفردي فيكتفي بدراسة نص واحد أو عدد قليل من النصوص ولا تتعدى وظيفة المحلل فيه البحثَ عن كيفية اشتغال نظام اللغة في الأدب[2] (أي كيف تتحكم مادة الأدب "اللغة" في تكوّنه). وهذا يمكن ملاحظته عند أصحاب المنهج أنفسهم فقد حلل تودوروف "الديكاميرون" وحلل غريماس أعمال برنانوس كاملة للوصول إلى نحوها، بينما اكتفى أصحاب اتجاه الشعرية بتحليل نص واحد، إذ حلل جينيت "بحثا عن الزمن الضائع" لبروست. وكذلك فعل غيره ممن لا يتسع المجال لذكرهم هنا.

وتبقى قضية أخيرة، وينبغي أن تكون أولى القضايا التي يجب أن يضعها الناقد العربي في حسبانه، وهي قضية وظيفة الناقد في "الشعرية" أي في تحليل الخطاب، فليس الهدف من تحليله هو البرهنة على الافتراضات التي ربما يلجأ إليها لأهداف تعليمية، لكن هدفه استخلاص النتائج التي تستكمل بها هذه الافتراضات، ثم تحويرها "وبعبارة أخرى" أن يثير مشكلة نظرية حسب قول تودوروف[3] فهل أثار الناقد العربي مشكلة نظرية في أثناء تحليله؟

ما تقدّم يظهر أن كل ما فعله الناقد لم يزد عن تطويع الرواية للمنهج، فتلاشت بين يديه وغابت عنه خصوصيتها.

لكن صورة النقد البنيوي في الربع الأخير من القرن العشرين لن تتضح ما لم تستكمل بعرض "بنيوي" كلّي لعمل واحد، وقد وقع الاختيار على كتاب عدّه النقاد من أفضل ما أنجز في مجاله، وهو كتاب "تحليل الخطاب الروائي لسعيد يقطين" الذي يكاد الرجوع إليه يكون القاسم المشترك بين باحثي التسعينيات كافة.

فلِمَ قصّروا عن إكمال مشروعه أو حتى مواكبته؟ ربما تحمل صفحات الفصل التالي بعض الإجابة.

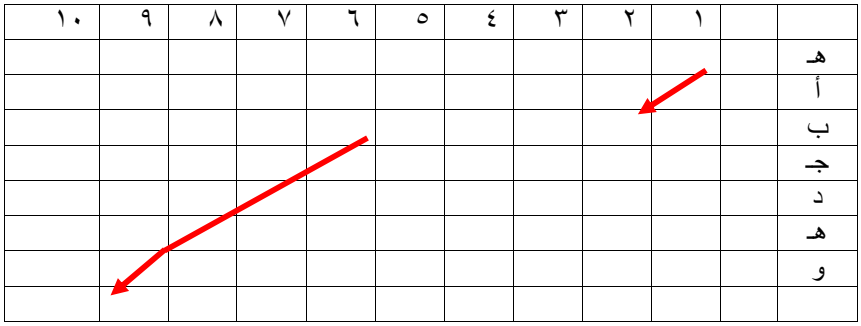
---

(1) Culler, Ibid P.97

(2) Ibid P.97

(3) الأدب والدلالة مرجع سابق ص٦.

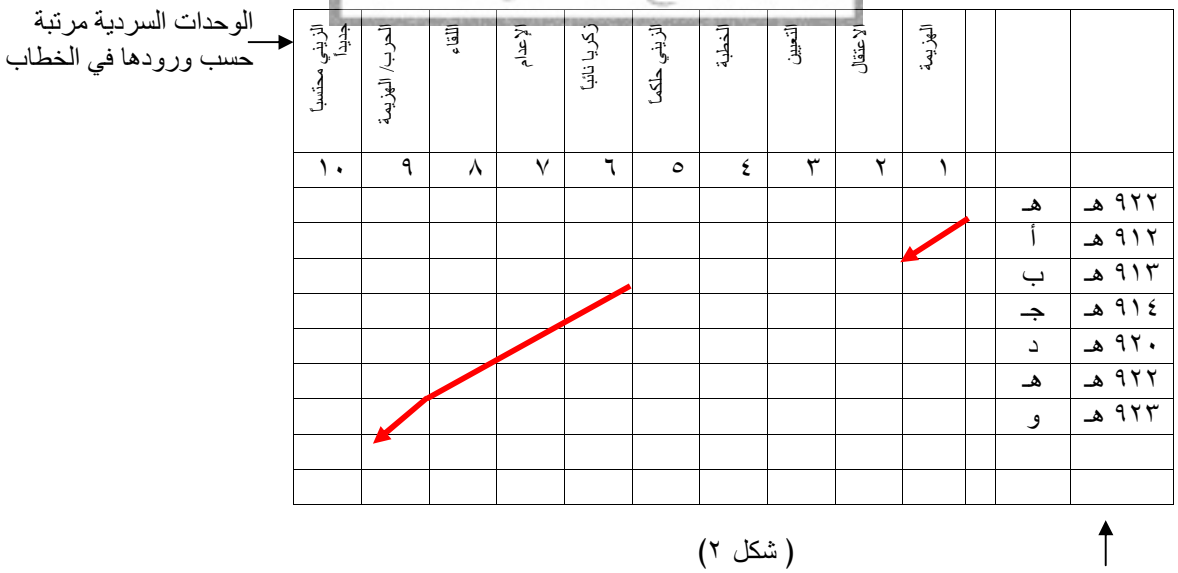
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com



(شكل ١)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وكان يمكن لهذا الشكل أن يزداد وضوحاً لو أن الناقد عدّله كالتالي:



(شكل ٢)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٤- الفصل الرابع

النقد البنيوي والبحث عن مكونات الخطاب الروائي العربي:

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

تحليل الخطاب الروائي (١٩٨٩) نموذجاً

(٤ - ١)- التمهيد النظري.

(٤ - ٢)- الزمن.

(٤ - ٣)- الصيغة

(٤ - ٤)- التبئيـــر.

(٤ - ٥)- ملاحظات عامة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

توطئة :

صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة ١٩٨٩ بهدف أن يكون أحد ركني مشروع معرفيّ نقدي يتناول الرواية العربية انطلاقاً من المنهج البنيوي. وقد خصصه يقطين لدراسة مكونات الخطاب الروائي فقط، أي على مستوى مكونات المظهر اللفظي حسب تودورف وهي الزمن والصيغة والتبئير. متخذاً من خمس روايات عربية ، متناً لتطبيقه وهي: "الزيني بركات" لجمال الغيطاني، و "والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد بن أبي النحس المتشائل" لإميل حبيبي، و "أنت منذ اليوم.." لتيسير سبول، و "الزمن الموحش" لحيدر حيدر، و"عودة الطائر إلى البحر" لحليم بركات. أما الركن الثاني من المشروع فقد وضعه يقطين تحت عنوان "انفتاح النص الروائي: النص والسياق" وقد صدر في السنة نفسها. ويعلن عنوانه أنه تجاوز في حدوده المنهج البنيوي الشكلي. وفيه استعان أيضاً بالروايات الخمس نفسها بهدف الوقوف على المستوى السيميولوجي وهو تحليل وظيفي منفتح وليس تحليلاً بنيوياً منغلقاً ومنه تم الانتقال من الخطاب (أكبر وحدة قابلة للتحليل) إلى النص كإمكانية مفتوحة لتعدد المقاربات والتحليلات مستلهماً آراء كريستيفا و بيير زيما وغيرهما. وهنا قد يتساءل القارئ عن موجب الفصل في كتابين ما دام المشروع قد أنجز في السنة نفسها وعلى المتن ذاته؟ وقد يكون الجواب محاولة الابتعاد عما وقع فيه جل النقاد العرب الذين تعاملوا مع البنيوية: وهو المزج بين المناهج المتعارضة بل المتناقضة في موقع واحد.

في المقدمة المقتضبة يطرح الناقد جملة من الأسئلة حول الخطاب: مفهومه ودوره في تطوّر الدراسة الأدبية وعناصره وخصائصه. وفي محاولته للإجابة عنها يوضح مفهومه لتحليل الخطاب الذي ينصب على الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، لا المادة الحكائية (القصة) نفسها (ص٧). أما الهدف الذي وضع هذا المشروع بركنيه من أجله فهو "إقامة نظرية لتحليل الرواية العربية تتسم بالدقة والوضوح مع الاستفادة من منجزات الغرب في تحليل الخطاب. فهل كان يقطين مستلهماً أم ناقلاً؟ وإن كان كذلك (أي ناقلاً) فهل كان وفياً للمنهج الذي نقله؟ لن يجد القارئ الإجابة قبل أن يستعرض هذا الجهد الشاق الذي بذله يقطين ليرتقي بالنقد العربي، حسب قوله، ومن أجل هذا الهدف، لا بد من محاورته بصراحة وموضوعية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من البداية يحدد يقطين المنهج الذي سينتهجه وهو الانطلاق "من السرديات البنيوية كما تتجسد من خلال الاتجاه البويطيقي: "وأنه بتتبعه لعدد من وجهات النظر داخل الاتجاه نفسه حاول تكوين تصور "متكامل" يزاوج فيه بين عمل البويطيقي وهو يبحث عن الكليات التجريدية، والناقد وهو يدقق في كلياته ويبلورها من خلال تجربة محددة (ص٧، ٨). ثم يعين مكونات الخطاب التي سيحللها وهي الزمن والصيغة والرؤية السردية/ التبئير؛ أي المكونات التي يقوم عليها الخطاب من خلال طرفيه المتقاطبين: الراوي والمروي له.

أما الكيفية التي يمارس بها هذا المنهج فستتم عبر تقسيم الخطاب/ لا القصة في الزيني بركات إلى عشرة أقسام وتحليلها تحليلاً جزئياً، ثم تحليل الروايات الأربع الأخرى تحليلاً كلياً بغية استخراج البنى المشتركة من هذا الخطاب على صعيد المظهر النحوي[1] حسب قوله. بعد المهاد النظري الذي وضعه يقطين تحت عنوان "مدخل إلى تحليل الخطاب الروائي" يوزع يقطين متن بحثه على فصول ثلاثة هي: زمن خطاب الرواية؛ صيغة خطاب الرواية؛ الرؤية السردية في الخطاب الروائي. ويلفت النظر هنا اختلاف هذا التقسيم عن العنوان الفرعي الذي اختاره يقطين وهو الزمن – السرد – التبئير – مستبدلاً السرد بالصيغة، مهملاً الفروق الدقيقة بينهما.

(٤-١) التمهيد النظري لكتاب "تحليل الخطاب الروائي":

في مهاده النظري الذي غطى سبعاً وخمسين صفحة من صفحات الكتاب الثلاثمئة والتسعين اقتصر حديث يقطين على الخطاب مفصلاً الحديث عن مفهوم الخطاب بعامة وتحليل الخطاب الروائي كما اصطلح عليه في الاتجاهات الغربية، وتحليل الخطاب الروائي في تصوّره. أما مكونات الخطاب فقد أجل التنظير لها ليوزعها على مقدمة كل فصل من فصوله الثلاثة.

ويخلص يقطين بعد استعراضه للآراء المختلفة حول إشكالية تحديد الخطاب وتحليله إلى أن دلالات الخطاب تتعدد بتعدد اتجاهاته ومجالات تحليله فتتداخل التعريفات وتتقاطع فتقترب وتبتعد عن بعضها، الأمر الذي يفرض على الباحث أن يحدد اتجاهه الذي ينتمي إليه، والمجال الذي يشتغل فيه كي يتبنى تحديداً وتحليلاً مقبولين لديه (ص٢٦). وقبل أن ينتقل إلى تصوره الخاص للخطاب الروائي، يتوقف عند التحليلات التي أجريت على الخطاب الحكائي أو السرد

(1) يقصد يقطين بالمظهر النحوي مكونات الخطاب.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مستعرضاً "التمييزات" [كذا] التي أقامهـا المحللون والتي تأخـذ شكلين: الأول ثنائي والثـاني: ثلاثي (ص٢٨). التمييز الثنائي: منبثق من جهود الشكليين الروس وبالتحديـد: تفـريقهم بـين "المبنى الحكائي" و "المتن الحكائي" الذي أعطى الدراسة الأدبية بعداً جديداً. وبـيّن أن المبنـى الحكائي هو الخطاب حسب مقال تودورف في مجلة "تواصلات" سنة ١٩٦٦، الذي ميز فيه بين الحكي "كقصة" [كذا] والحكي "كخطاب". ومن تودوروف وجينيت إلى جماعة ليج التـي تعـد الخطاب شكلاً للتعبير، والحكي شكلاً للمضمون في عرضه للتصورات السابقة لم ينقد يقطـين هذه الآراء ولم يضاربها ببعض كما يذكر أحد النقاد[1] بل كان يكتفي بالتسجيل فقـط إلا حـين عرض تصور جان لوفيف M.J.LEFEBVE فاتهمه بالانتقائية لأنه يستفيد مـن البويطيقـا ويطرح أسئلة تتجاوز أسئلة البنيويين (ص٣٤) وهنا يتساءل القارئ: هل نجا يقطين مـن هـذه الانتقائية؟ وهل بقي متعلقاً بأسئلة البنيويين فلم يتجاوزها إلى غيرها؟ ويعود يقطين مرة أخرى إلى آراء تودورف في كتابه "الشعرية" الصادر سنة ١٩٧٣ مشتتاً تصوره [أي تودوروف] تحت ضغط العرض الزمني للآراء.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وبعد استعراض حشد من الآراء يعلن يقطين "أن التمييز الأكثر وضوحاً وانسجاماً هـو الذي نجده مع تودوروف وجينيت" (ص٣٦) لأنه يماثل بين التحليل اللساني للجملـة والتحليـل الممكن للخطاب الحكائي، في حين تعطي بقية الآراء هذا التقسيم دلالات وأبعـاداً تنـسجم مـع منطلقاتها بلاغية كانت أم انتقائية (ص٣٦)، ويخلص إلى أن التقسيم البنائي للحكي ينطلق مـن تمييز الشكليين الروس، لكن تحديد الخطاب لا يتم إلا مع "البويطيقيين بشكل خاص: تودوروف وجينيت وفاينرش، لأن الخطاب لديهم هو موضوع عمل البويطيقي من خلال الوقـوف عنـده كجانب لفظي (ص٣٧). ويصف الناقد بقية الأعمال التي عرضها بالانتقائية كونها تستفيد مـن أعمال "البويطيقي الذي موضوعه الخطاب" و"السيميوطيقي الذي موضوعه القصة" (الوظـائف والأعمال والعوامل) (ص٣٧).

---

(1) عبد الله إبراهيم (١٩٩٠)، المتخيل السردي، (ط١). الدار البيضاء– بيـروت: المركـز الثقـافي العربـي. ص١٤٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تحت عنوان "القصة، الخطاب، النص" يعرض يقطين الآراء ذات التقسيم الثلاثي للحكي ويراها قسمين: الأول يُعَدّ من حيث الجوهر ثنائياً وإن بدا في ظاهره ثلاثياً، والثاني أي الثلاثي المحض فهو الذي يفصل النص عن الخطاب وينظر إليه باعتباره تواصلاً لسانياً، وهو تقسيم كل من شلوميت كنعان وفاولر وليتش، ويقتصر إيراد الناقد لهذه الآراء على العرض، دون أن يخفي انحيازه إلى جينيت وتودوروف، ويعلن أنه سيضيف النص إلى تقسيمهما الثنائي في الكتاب الثاني: "انفتاح النص الروائي".

وكما فعل في تمهيده عن الخطاب يسرد الناقد الآراء بناء على التسلسل الزمني لا بناء على اقتراب الآراء أو ابتعادها أو من أجل محاورتها لكنه يعرضها من أجل الوعي بها، الذي يكفل له موطئ قدم في أراضٍ زاخرة "بالمؤتلفات والمختلفات" على حد تعبيره (ص٤٥) فالوعي العميق كفيل بإبعاد الباحث عن الغموض النظري وتجنيبه الوقوع في المزالق التي يرى يقطين أن النقد العربي الجديد يزخر بها، فهل اجتنبها الناقد؟!

وبعد أن يميز بين الخطاب والقصة والنص يبدأ الناقد بتعريف الحكي تحت عنوان "تحليل الخطاب الروائي العربي- تصورنا". فيضعه مرادفاً لـ (Le recit) في الفرنسية و (Narrative) بالإنجليزية (ص ٤٦) ويفصل بين السرد (Narration) الذي هو فعل إرسال الحكي بينما الحكي(narrative/recit) هو " تجلٍّ خطابي يتشكل من توالي أحداث مترابطة تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوناتها وعناصرها، وهو متعدد الوسائط فقد يتم باللغة أو بالحركة أو بالصورة (ص٤٦) أما المعيار الذي يستخدمه يقطين للتمييز بين الخطابات الحكائية فهو الصيغة وبحسب طابع الهيمنة (ص٤٧)، بهذا التمييز يصبح الحكي عاماً والسرد خاصاً.

وبإضافة النص إلى تمييز تودوروف وجينيت (بين القصة والخطاب) يرى يقطين أنه ينقل عمله من المستوى النحوي إلى المستوى الدلالي متبعاً كنعان وفاولر ولكن من منظور مغاير، وإن اتحد معهما في الهدف وهو الانتقال من البنيوي إلى الوظيفي. ومع إيمان يقطين بالتقسيم الثلاثي للحكي فإنه يقصر كتابه على الخطاب الحكائي مهملاً القصة التي يعدّها نظير المستوى الصرفي، ويراها الأكثر قابلية للنمذجة أو " الصورنة" (Idealization) أي إقامة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نماذج لبنى حكائية ثابتة وقابلة للتعميم. بينما يرى قابلية (الخطاب) أو المظهر اللفظي للنمذجة ضعيفة، لأن قواعد "الخرق" فيه هي الثابتة (ص٥١).

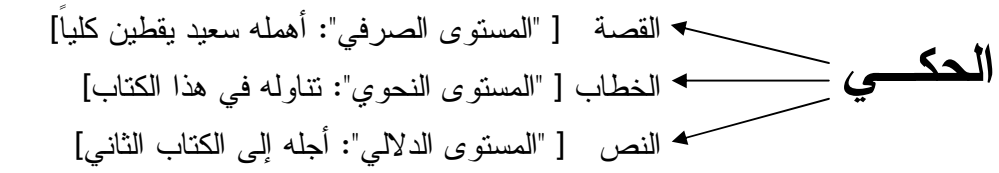
ويبين يقطين سبب إضافة النص: فقد أضافه ليدرس من خلاله المستوى الدلالي الذي تعرض للإهمال من السرديين، باستثناء بعض العناوين العامة التي لم يتم إنجاز شيء عنها محيلاً إلى تودورف في الشعرية الذي لم يزد، حسب قول يقطين عن طرح السؤالين الشهيرين وهما: كيف يدل النص على شيء؟ وعلام يدل؟ وهما السؤالان اللذان أخذا من يقطين وقتاً طويلاً للتأمل (ص٥٢) علماً بأن تودورف نفسه في كتاب "الأدب والدلالة" (١٩٦٦). يذكر أن "دلالة المنطوق تبدو متمفصلة [كذا] على خطط ثلاث: على مظهرها المرجعي أي ما تثيره الإرسالية [القصة]، وعلى مظهرها الحرفي أي ماهيّة الإرسالية في ذاتها [الخطاب]، وعلى عملية النطق أي جانبها الحدثي [السرد]" وكأن الناقد هنا لا يفرق بين الدلالة والتأويل[1].

ومن أجل الوصول إلى حل لقضية الدلالة يلجأ يقطين إلى مشروع بيير زيما (سوسيونصي) الذي ينطلق كما، هو معلوم، من رؤية مناقضة تماماً للمنهج البنيوي. وللخروج من هذا المأزق يعلن يقطين أنه سيلجأ إلى التوسيع الأفقي للسرديات، وليس التوسيع العمودي وذلك بإضافة البعد الدلالي بحيث يلتقي مع بيير زيما وهو مشدود إلى المظهر النحوي " لأن المظهر الدلالي توسيع للمظهر النحوي لا إلغاء له أو قطيعة معه " (ص٥٣) ويبدو أنه يقصد بالمظهر الدلالي التأويل وليس كيفية تشكل الدلالة بنيوياً فالتأويل هو ما يجده القارئ في الركن الثاني من مشروعه هذا[2]. بلجوئه إلى زيما يبلور يقطين "تصوّره" الخاص الذي يحاول استخلاصه من كل حكي:

(1) عبد الله إبراهيم، مرجع سابق، ص١٨١ – ١٨٣.

(2) المرجع نفسه، ص١٨١ – ١٨٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com



وهكذا يجد يقطين نفسه "يختلف" مع السرديين الذي يرون الخطاب مرادفاً للنص (جينيت وتودوروف)، ويؤكد ذلك بإجراء تمايزات وفق ترسيمة يقابل فيها بين مكونات الخطاب ومكونات النص، ويقول أنه بهذا العمل إنما يوسع تحليل المكونات نفسها مع الحفاظ على الانسجام النظري اللازم! وهل يأتي هذا الانسجام من الفصل بين منهجين متضاربين في كتابين منفصلين بعنوانين مختلفين؟ أم يأتي من تطبيقهما على الروايات الخمس نفسها؟!

كيف يمكن أن يحدث انسجام في عمل تتقاطع فيه سرديات الخطاب (كما هي عند تودوروف وجينيت) مع سوسيولوجيا النص كما هي عند بيير زيما دون تبني أطروحات زيما "السوسيونصية" أو دون إقحامها على السرديات البنيوية، والبنيوية تنفي بل تلغي كل صلة مع المرجع انسجاماً مع لغويات دي سوسير الذي فصل بين الدليل ومرجعه وجعل المعنى يتم نتيجة العلاقات الداخلية القائمة على الاختلاف كما هو معلوم. وكيف ينفي الناقد براءته من الوقوع في شرك "الانتقاء" بعد هذا أو ليس هذا بالضبط ما أخذه على الدارسين عرباً وغير عرب؟

ألم يصف عمل جان لوفيف بالانتقائية لأنه استفاد من البويطيقا والبلاغة؟ ولأنه، أيضاً يطرح أسئلة تتجاوز أسئلة البنيويين؟ (ص٣٤). هذه أولى الملاحظات التي يخرج بها القارئ عن للتمهيد النظري الذي قصره الناقد على استعراض حشد من الآراء الخاصة، لا من أجل مقارنتها بتصوره الخاص المستمد من استقرائه للرواية العربية، بل من أجل أن ينتقي منها رأياً أو رأيين فيؤلف منهما تصوراً جاهزاً للتطبيق على الرواية العربية. ويتساءل القارئ هنا: أيحق للدارس أن ينسب اتجاهاً أو تصوراً جاهزاً إلى نفسه بأن يغير ترتيب مكوناته كما فعل مع تودوروف حين جعل الزمن أسبق من الصيغة في الكتاب؟ أو كما فعل مع جينيت حين فصل المنظور عن المسافة في الصيغة وأضافه إلى الصوت؟ وكيف يمكن أن يجابه تهمة الانتقاء وهو الذي ينتقي حتى من المنهج الواحد؟ ألم يأخذ عن تودورف سوى المظهر اللفظي وأغفل المظهر التركيبي والوقوف على عناصر الحكاية المتخيلة ومستويات بنائها وهذا أمر أخذه عليه أيضاً الناقد عبد

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الله إبراهيم في المتخيل السردي[1]، ويتساءل القارئ أيضاً وهل من المرونة، التي يعتد بها الناقد، أن يجعل المفاهيم التي يستلهمها فضفاضة كما فعل في الصيغة فجعلها تشمل كل شيء في الرواية، علماً بأن من اتّبعهما قصراها على طريقة تقديم كلام الشخصيات لا الأحداث[2].

أين الالتزام بالمنهج الذي كرر مراراً انحيازه إليه؟ (ص٤٨، ص٤٩، ٥٠ ...الخ). وما جدوى تمهيد نظري يغطي ثلث الكتاب يقتصر على استعراض الآراء النقدية في مفهوم الخطاب على اتساعه وهو يشكل مسألة جزئية محدودة بالتعريف الذي انحاز إليه وهو تعريف جينيت، وترجأ القضايا الأساسية التي يقوم الكتاب عليها أي الزمن والصيغة والتبئير إلى مقدمة كل فصل؟ وما الهدف من هذا الاستعراض المطوّل، والمشتّت مادام الناقد لم يختر منها سوى ما يوافق توجهه ومنطلقاته؟ وإذا كان الهدف هو الوعي بها فما فائدة الوعي بآراء بعيدة عن المنهج المختار كالتعريفات السوسيو تاريخية (ص٢٢-٢٣) وغيرها.

ويتساءل القارئ هنا أيهما أقرب إلى المنهج البنيوي الذي انحاز إليه الناقد: العرض التاريخي المتسلسل والمتقطع، أم العرض السنكروني/ التزامني، مع الأخذ بالحسبان التغيرات و التحولات في الآراء التي مر بها البنيويون الغربيون بلا استثناء بما فيهم تودوروف وجينيت؟ لو ألزم الناقد نفسه بالعرض السنكروني/ التزامني للآراء لنجا من مأزق عرض آراء البنيويين مجزّأةً كما فعل مع تودورف حين اضطر إلى عرض آرائه في موضعين متباعدين: تلك التي كانت له سنة ١٩٦٦ (ص٣٠) والأخرى التي طورها متأثراً بجينيت سنة ١٩٧٣ (ص٣٥) بعد أن تخللتها آراء لنقادٍ غيره. وسوف يتكرر هذا [التقطيع] عند حديثه عن الزمن والصيغة وغيرهما (انظر (ص١٧٢) وكذلك (ص١٧٥) على سبيل المثال). ولو التزم بالعرض السنكروني كما فعل عبد الله العجيمي في كتابه "النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية"[3] لكان عمله هذا أكثر انسجاماً مع روح المنهج المختار.

---

(1) مرجع سابق، ص١٨٠ – ١٨٣.

(2) جينيت: مرجع سابق، ص١٨، وكذلك تودوروف: الشعرية، مرجع سابق ص٤٦.

(3) (١٩٩٨) ط١ تونس: كلية الآداب – سوسه: و دار محمد علي الحامي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتبقى قضيتان تتصلان بالتمهيد: الأولى تتعلق بالمصطلحات، والثانية بالدقة في التعامل مع المنهج المختار. أما بخصوص المصطلحات فلم يفلح بالاتيان بمصطلحات أكثر وضوحاً من تلك التي نعتها بالغموض فمصطلح "الحكي" الذي اختاره مُلبِسٌ أيضاً. فقد يعني المصدر كما قد يعني اسم المفعول (المحكي)، ويزيد أمر المصطلحات إرباكاً بعض الأخطاء التي وقعت، سهواً على الأغلب، في أكثر من موضع[1]. يضاف إلى هذا الإرباك، خلو هذا الكتاب الذي يطمح إلى تأسيس تصور عربي للخطاب السردي من مسردٍ للمصطلحات. هذا عن المصطلح أما عن الدقة فقد جانبها الناقد حين استعرض بنى تودوروف التركيبية، وخصّ النظام الفضائي/ المكاني بالشعر دون النثر (ص٣٦)، علماً بأن تودوروف نفسه ذكر أن "هذا النمط الذي ترد عليه البنية أكثر انتشاراً في الشعر منه في النثر"[2]. وأن الأدب يتجه إلى نوع من القصص ذي البنى المكانية والزمنية على حساب السببية[3]. ويميل تودورف إلى ياكبسون في صياغته الأكثر تجريداً للوظيفة الشعرية والتي اتخذت هذا الشكل "في كل مستويات اللسان يكمن جوهر التقنية الخاصة بالشعر في الرجوعات المتكررة"[4] ويعلق تودوروف بأن عبارة كل المستويات تدل بوضوح " على حضور العلاقات المكانية حضوراً دائماً [كذا] يمكن لقصة برمتها أن تخضع أيضاً لهذا النظام بقيامها على التناظر والتدرج والتكرار والنقيضة، الخ.." [5].

ويبدو أن مجانبة الدقة في فهم تودوروف هي التي جعلت الناقد يهمل هذا المظهر إهمالاً تاماً، الأمر الذي لم يجد له عبد الله ابراهيم[6] مسوّغاً مقنعاً*.

(٤ – ٢) الزمن في الخطاب

---

(1) انظر (ص١٩،ص٣١) هنا أتى الناقد بكلمة (histoire) الفرنسية مرادفة لكلمة الحكي (سطر ١٨) علماً بأن الحكي حسب يقطين نفسه هو مقابل (Le Recit) بالفرنسية و (Narrative) بالإنجليزية (ص٣٠).

(2) الشعرية مرجع سابق ص٦٣.

(3) المرجع السابق: ص٦٥.

(4) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(5) مرجع سابق ص٥٦.

(6) مرجع سابق، أنظر ص ١٨٠.

* من الملاحظات الشكلية التي تصادف القارئ وجود بعض الخلل في الترقيم إذ ينتهي الترقيم ص٢٦ بـــ(9.3) ويبدأ في الصفحة التي يليها بـــ (1.5) فأين رقم (4)؟

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أ- التنظيـــر:

يصدّر يقطين تنظيره للزمن بطرح أهم الإشكاليات التي يثيرها تحليل الزمن من خـــلال ثلاث نقاط: اللسانيات والزمن، والروائيون الجدد والزمن، ولسانيات الخطاب والزمن. في مجال اللسانيات، التي أوجدت قطيعة حقيقية مع التحليل التقليدي للزمن، يعرض يقطين آراء عدد مـــن اللسانيين بادئاً بآراء جون لاينس (Lyons) الذي رأى التقسيم الثلاثي التقليدي للزمن (الماضي- الحاضر- المستقبل) غير دقيق، وينتقل من لاينس إلى بنفنست الذي يميز بين الزمن الفيزيائي، والزمن اللساني الذي يربطه بالكلام (ويتحدد وينتظم وظيفةً خطابية، ومركزه حاضر الإنجـــاز (ص ٦٥) لذا فليس في الواقع إلا زمن واحد هو الحاضر ويُسجّل من خلال الالتقاء الضمني بين الحدث والخطاب ويتحدد الزمنان الآخران من خلال علاقتهما بالحاضر أي أنه ربـــط الـــزمن بالتجربة الإنسانية. وبعرضه لتنظير الروائيين الجدد: روب - جرييه و بوتور وريكاردو للزمن خلص إلى أن مقولة الزمن اتخذت أبعاداً ودلالات جديدة سواء في الممارسة (الكتابة الروائية) أو في التحليل (ص ٦٩)، حين ينتقل الناقد إلى الحديث عن لسانيات الخطاب والزمن ينوه بالـــدور الذي لعبه الشكليون الروس، الذين أعطى من جاء بعدهم لمنطلقاتهم أبعاداً جديدة مثل فـــاينرش وتودوروف وجينيت. ويذهب الناقد إلى حد وصف دراسة فاينرش بأنها "من أشمل الدراســـات وأعمقها". لأنها تفترض أن توزيع الأشكال الزمنية في النصوص ليس اعتباطياً ويصف كـــذلك تحليله بأنه رائع (ص٧١، ٧٣).

ويخلص إلى وجود مجموعتين زمنيتين: زمن تقريري يهيمن فيه الحاضر – الماضـــي المركب والمستقبل وزمن سردي يهيمن فيه الماضي البسيط (ص ٧١) وبعـــد عـــرض الناقـــد لمفاهيم نظرية "فاينرش" في تحليل الخطاب. ينتقل إلى تمييز تودوروف (الذي ينحاز إليه دائماً) بين القصة والخطاب وتعريفه لزمن الخطاب الخطّي وزمن القصة ذي الأبعاد المتعددة(ص٧٣). كما يعرض لفصل تودوروف بين زمن الكتابة وزمن القراءة والتزاماً بخطته غير المعلنة فـــي عرض الآراء متسلسلة زمنياً، يفصل الناقد بين مقولة تودورف في الزمن وتنظير جينيت لـــه، بآراء فرانسواز فان روسم كيون.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يتناول يقطين كتاب جينيت خطاب الحكاية "الذي يعده مرحلة متطورة في تحليل الخطاب الروائي من الزاوية التي دشنها الشكليون الروس ويعرض آراءه بشيء من التوسع ليعود إلى تودوروف ثانية الذي يستبعد مع دوكرو[1] علاقة زمن الفعل بأي زمن وجودي أو فلسفي ويربطانه براهنية إنجاز التلفظ، أي أن الزمن في الخطاب منتظم حول "الحاضر" باعتباره مقولة لسانية محضة تعني لحظة التكلم (ص ٧٩) وهما يستعيدان ما قاله فاينرش "وبنفنست" قبله، ويبدو أن ميل يقطين إلى عدم إضاعة أي معلومة قرأها في هذا المجال هو دافعه إلى إثبات هذه التفصيلات المكررة والتي تبتعد عما اختاره هو في تطبيقه. وتجبره خطته التاريخية غير المعلنة على العودة إلى تودوروف، مرة ثالثة بدلاً من تجميع آرائه في مكان واحد، الأمر الذي يبدو أساسياً لبحثه فهو يعلن بعد كل هذا العناء في استعراض آراء اللسانيين "والسرديين" أنه سينحاز إلى كل من تودوروف وجينيت.

جميع الحقوق محفوظة

ويستأنف الناقد رحلته مع آراء الباحثين بلا كلل إلى أن يصل إلى التأكيد على أن كثيراً من الباحثين اتخذوا تصوّر جينيت أساساً لتحليل الزمن (ص ٨٠). ويخلص إلى أن هذه التحليلات قطعت صلتها بالنحو التقليدي الذي يماثل في تصوره ... بين زمن الفعل والزمن الوجودي (ص٨١) ويعود إلى استعراض تصوريّ جان بويون وبول ريكور للزمن اللذين لا يقفان عند حدود الخطاب وبنيته الداخلية.

ويشيد الناقد بجهود إبراهيم السامرائي وتمام حسان إلا إنه يعلن أنه في تحليله لزمن الخطاب سينطلق من تصور فاينرش وجينيت في تحليلهما للزمن. (ص٥٨٣).

ثم يختم تنظيره للزمن برسم خطته التطبيقية في تحليل رواية الزيني بركات "لجمال الغيطاني" ومقارنته بزمن الخطاب التاريخي في "بدائع الزهور" لابن إياس.

قبل أن يبدأ الناقد بممارسة تحليله للزمن في رواية: "الزيني بركات" ينبه على أنه "سيستقل ظاهرياً وجزئياً" عن التمهيد النظري الذي انتهى منه، وسيكتفي بالتقسيم الثلاثي للزمن: زمن القصة وزمن الخطاب وزمن النص ويعلن أنه سيرجئ الحديث عن زمن النص ودلالاته

(1) (Ducrot) والناقد يغفل كتابة الحروف اللاتينية إلى جانب الأسماء، مما يضطر القارئ إلى العودة إلى قائمة المراجع.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إلى الكتاب الثاني، (ص ٨٩). أي يعترف ضمنياً بخروج كثير من الآراء التي كدّسها في تمهيده عن موضوع التحليل. وهنا لا بد من التساؤل عن جدوى هذا التمهيد الفضفاض وعن مدى كفاءته في خدمة أول أهداف الناقد المعلنة ألا وهو الوضوح النظري.

ب ــ التحليل:

يحلل الناقد الزمن الروائي على خمس مراحل: الأولى يقف فيها عند الوحدات "التمفصلات" الزمنية الكبرى، والثانية يحلل فيها الوحدات الزمنية الصغرى؛ أما الثالثة فيوازن فيها بين زمن الخطاب في رواية "الزيني بركات" والزمن التاريخي في كتاب بدائع الزهور لابن إياس؛ وفي المرحلة الرابعة يستخلص خصائص زمن الخطاب في رواية الزيني بركات، ليقوم في المرحلة الخامسة بمعاينة تجلي البعد الزمني في الروايات الأربع الباقية، مكتفياً –فقط– بالإحاطة بالوحدات الزمنية الكبرى، ويختم فصل الزمن باستنتاج ملامح خصوصية الزمن الروائي في المتن المدروس.

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

يتساءل المرء هنا عن الداعي لهذا الاستعراض الغزير للآراء التي تبتعد كثيراً عن حدود البحث، أهو بدافع الحرص على توعية القارئ أم بدافع الحرص على عدم إضاعة كل جهد بذله الباحث في أثناء بحثه؟

يستهل الناقد تطبيقه برصد زمن القصة من خلال الإشارات التاريخية المبثوثة فيها فيجده يمتد بين سنتي ٩١٢هـ و ٩٢٣ هـ، ويعدّه زمناً صرفياً لقبوله أن يتخذ (تركيبات نحوية عديدة) من خلال زمن الخطاب الذي يبدأ سنة ٩٢٢هـ ليعود إلى سنة ٩١٢ هـ ويسير بعدها تتابعياً ليصل إلى سنة ٩٢٣هـ. ويخلص الناقد إلى أن خصوصية زمن الخطاب تكمن في "تخطيب" زمن القصة (على حدّ تعبيره) أي جعله مفارقاً لنظامه التتابعي (ص ٩٠).

أما زمن النص (ويتجاوز به يقطين حدود الخطاب التي تقع بين المؤلف الضمني والقارئ الضمني) فيلتقطه يقطين من التاريخ المثبت في آخر صفحة من صفحات الرواية إلى جوار اسم الروائي أي سنة (٧٠/ ١٩٧٧) (ص ٩٠). وحين يتساءل عن العلاقات بين الإشارات الزمنية الثلاث: زمن القصة وزمن الخطاب وزمن النص، يَعِدُ بالإجابة عنه في الكتاب الثاني: (ص ٩٠).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وينتقل الناقد إلى تحديد الوحدات الزمنية الكبرى فيعين حاضر السرد زمنياً على مستويين داخلي وخارجي: الداخلي من خلال "الحكي الأول" أو حاضر إنجاز الحدث أو راهنيته حسب جينيت، بتعيينه يتم تحديد ما قبله وما بعده؛ والخارجي يُحدد في نقطة نهاية الحدث ويكون كل السرد حينها في "الماضي" ويعلل تحديده للمستوى الخارجي بأهميته في التحليل على مستوى النص "المرجأ" للكتاب الثاني.

بعد تحديد الوحدات الزمنية الكبرى يقوم الناقد برصد سرعة السرد/ أو آثار الإيقاع الروائي حسب جينيت[1] وهي تتحدد من خلال العلاقة بين مدة القصة مقيسة بالأيام والشهور .. الخ وبين طول النص مقيساً بالسطور والصفحات، علماً بأنه يغفل الحديث عنها في تمهيده النظري المطول، بل إنه لا يذكر أنه يقيسها حين يبين التوزيع غير المتكافئ على مستوى الصفحات وعلى مستوى الزمن، ويبدو ذلك جلياً للقارئ من خلال الجدول التوضيحي الذي يصنعه الناقد[2]. (ص٩٢) ومنه يستخلص الناقد أنه "لا شيء اعتباطي، ولكل شيء دلالته" فلماذا يتم توسيع حقب وتقليص أخرى؟ يتساءل يقطين ثم يجيب بأن لهذا التوزيع دلالة عميقة يتضح بعضها من خلال الجدول الذي يربط فيه بين الوحدات السردية العشر بالمواقع الزمنية الست التي تقابلها ولا يملك المرء سوى أن يتساءل عن قاعدة الناقد في تقسيم السرد إلى وحدات عشر؟ فهو لم يذكرها، ولكنه أحكَم خطته في استخلاص العلاقة بين الوحدات السردية التي أشار إليها بالأرقام والمواقع الزمنية في القصة التي أشار إليها بالحروف، وقد جاءت جداوله وترسيماته واضحة (إلى حد ما) على غير المعهود لدى كثير من البنيويين العرب.

ومن خلالها استطاع أن يحدد موقع حاضر الخطاب أو بؤرة الزمن وهو الموقع (هـ) الذي تلتقي عنده المقاطع السردية رقم (١) ورقم (٩) أي بداية الهزيمة والحرب سنة ٩٢٢هـ. ويبرّر الناقد ترجيحه الموقع هـ على الموقع(أ) الذي يمثل تعيين الزيني بركات محتسباً سنة ٩١٢هـ والذي يتفوّق على (هـ) في تكراره وفي استيعابه لمشاهد أساسية تسهم مجتمعة في تطوير حبكة الرواية، ويعد نقطة بدء القصة.

---

(1) انظر جينيت خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص١٠٢.

(2) من ذلك على سبيل المثال، أن سنة ٩١٢هـ المسجلة زمنياً من خلال ثلاثة شهور ويومين يغطي سردها اثنتين وثمانين صفحة بينما يغطي سرد سنة ٩١٣هـ سطرين فقط.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما تعليله لاختيار (هـ) بؤرة زمنية دون (أ) فيعتمد على حقيقة أن (هـ) هو مؤطر الترتيب التتابعي الذي يليه والذي يغلب على معظم وحدات القصة، وهو أيضا الذي يغلقها ويعود فيفتتحها من جديد (ص ٩٦) ويوضح يقطين ما توصل إليه بالشكل التالي (ص٩٥):

الوحدات [كذا]

		١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠
هـ											
أ											
ب											
جـ											
د											
هـ											
و											

المقاطع [كذا]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(شكل ١)

وكان يمكن لهذا الشكل أن يزداد وضوحاً لو أن الناقد عدّله كالتالي:

الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب ←

		الهزيمة	الاعتقال	التعيين	الخطبة	الزنجي حاكماً	زكريا نائباً	الإعدام	اللقاء	الحرب/ الهزيمة	الزنجي محتسباً جديداً
		١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠
٩٢٢ هـ	هـ										
٩١٢ هـ	أ										
٩١٣ هـ	ب										
٩١٤ هـ	جـ										
٩٢٠ هـ	د										
٩٢٢ هـ	هـ										
٩٢٣ هـ	و										

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(شكل ٢)

المقاطع الزمنية مرتبة حسب ورودها في الخطاب.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وكان يمكن لهذا الشكل أن يزداد وضوحاً لو أن الناقد عدّله كالتالي:

بذا يمكن للقارئ أن يعاين أن الموقع الزمني (أ) (أي سنة ٩١٢هـ) يضم أكبر عدد من الوحدات الأساسية التي تسهم في تطوير الحبكة، كما يمكن له أن يتأكد من أن (هـ) جاء مؤطّرا لوحدات سردية متتابعة.

وهكذا بعين الناقد التمفصلات الزمنية الكبرى، ويظهر علاقتها بالوحدات السردية من خلال تحديده لمواطن الاستباق والاسترجاع والترتيب التتابعي المهيمن هنا. (كما هو واضح من الشكل (٢)).

ويأخذ الناقد على جينيت إهماله للترتيب التتابعي/ أي المتسلسل زمنياً، وعنايته فقط بالمفارقات الزمنية. ويقترح أن يضاف "الحذف" الذي ينتسب إلى تقنيات السرعة (المدة) عند جينيت إلى الترتيب التتابعي، دون أن يبين الفائدة المرتجاة من هذا التعديل. (ص ٩٦).

لدى وصول الناقد إلى التمفصلات الصغرى، وهي المرحلة الأشق في التحليل الزمني، يتناولها مجزّأة فيقسّم كل وحدة فيها، كما فعل في التمفصلات الكبرى، إلى مقاطعها السردية ومواقعها الزمنية، منطلقاً من التركيز على البعد الزمني، ومحاولا الربط بين المقطع السردي والموقع الزمني لمعاينة التبدلات الزمنية وطرق عملها في الخطاب،وليصل من ثم، إلى المعطيات التي ستسعفه في استنتاجاته، وينطلق في تحليل كل وحدة منها من حاضر الإنجاز باعتباره المؤطر (ص ١٠٨) فيتناول الوحدة، الأولى المنفردة بالتفصيل، معيّنا حاضر إنجازها في "ليلة من ليالي رجب" (من خطاب الرحالة الإيطالي)، وتبعاً لتحديد الحاضر يتمكن الناقد من تحديد مواقع التبدلات الزمنية الموجودة في الرواية من خلال علاقتها بهذا الحاضر. فيقسم الوحدة الأولى إلى ثلاثة عشر مقطعاً سردياً وأحد عشر موقعاً زمنياً، ويعيد كتابتها على شكل صيغة رياضية يوضح من خلالها مختلف التبدلات الزمنية. ثم يضبط العلاقات بحسب الترابط، والتضمين. ويخلص إلى أن تبدلات الوحدة الزمنية الأولى غير اعتباطية، بما فيها تبدلات صيغ الأفعال بين الماضي والمضارع، ويثبت من خلال تحليله لنموذج مقطعي من الوحدة الأولى صحة افتراضات فاينرش عن علاقة زمن الفعل بكل من السرد والتقرير (ص ١٠٦). وكأن

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز الإيداع الرسمي للمصنفات

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هدفه كان برهنة صحة افتراضات الناقد الغربي لا الاستقراء الشامل للرواية العربية واستخلاص خصائصها من داخلها.

بعد أن يحلل الناقد الوحدات السردية الست الأولى حسب مواقعها الزمنية الثلاثة، تحليلاً جزئياً أو تفصيلياً، يقوم باستخلاص النتائج، أي لا ينتظر إلى الانتهاء كلياً من تحليل الوحدات العشر مثله مثل "أبو ناضر" ويمنى والمرزوقي، أما تعليله لهذا "الاستباق" في إعلان النتائج فيبرّره بأن تركيزه على البنيوي والشامل في هذا الاستخلاص سيعينه في مراكمة ما يؤهله للاستخلاص النهائي (أي بعد الانتهاء من الوحدات الأربع الباقية). ويتساءل الدارس عن داعي تثبيت هذه النتائج هنا (أي قبل الانتهاء من التحليل) ما دام سيعيد كتابتها عن الخلاصة الختامية للفصل الخاص بالزمن؟!

بعد تثبيته للنتائج الست، ينتقل إلى تحليل الوحدات الأربع الأخيرة كسابقاتها ليستخلص ما يلي:

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- أن توزيع الزمن في الرواية لم يأت اعتباطاً، فلتبدلاته دور أساسي في ضبط بنية الزمن الدائرية والمنفتحة (دائرية لأنها تنتهي بما افتتحت به الرواية"الاستباق" "هـ") ومنفتحة لأنها تعود من جديد لتبدأ بداية تشبه الأولى، ولكن بوضع أسوأ (ص١٣٦).
- ويرى أن اشتغال الخطاب على زمن القصة كان متميزاً لخصائص الترابط والتضمين والترابط التضميني الموجودة فيه.
- وأن بنية الزمن تحتوي على كل أنواع العلاقات التي تربط زمن القصة بزمن الخطاب (أي علاقات الترتيب والمدة والتواتر التي تحدث عنها جينيت في خطاب الحكاية). وهنا يبدو الناقد كأنه يبرهن على صحة استنتاجات جينيت!
- هيمنة المشاهد مما يبطّئ إيقاع السرد.
- كما يستخلص نتائج أخرى تخرج بمنهجه من التحليل إلى التأويل كتأويله لدلالة الشتاء واللباس الأسود للسلطان كما تخرج به عن التحليل إلى النقد المضموني حين يقف عند تأملات بعض الشخصيات الروائية في الزمن (الكرونولوجي) (ص١٤١).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويوغل في الابتعاد عن التحليل البنيوي حين يعقد موازنة بين الزمن الروائي والزمن في السرد التاريخي بعقد موازنة بين الزمن في الزيني بركات والزمن في مقطع من "بدائع الزهور" لابن إياس.

وتكون النتيجة التي يصل إليها من هذه الموازنة أن الزمن التاريخي تسلسلي يراعي المنطق الخاص لتتابع الأحداث.

بعد استخلاص خصوصية الزمن في خطاب "الزيني بركات" يعود الناقد إلى الروايات الأربع الأخرى، فيحيط، فقط، بالتمفصلات الزمنية الكبرى (أي البنى التركيبية للزمن الروائي) معمّما ما وجده في الزيني بركات. ويخلص بنتائج هي في صلب "التأويل" وبعيدة عن التحليل من مثل قوله عن بنية الزمن في رواية "أنت منذ اليوم "بأنها تدل على ثقل الماضي على السارد بحيث يتمثل في الرواية حاضراً. (ص ١٥٣).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

في ختام الفصل الخاص بالزمن يستخلص الناقد خصوصية الزمن في الخطاب الروائي العربي، والتي تتمثل في النقاط التالية:

- عدم الإخلاص للترتيب ا لزمني للأحداث أي أن زمن الخطاب الروائي لا يقدم زمن قصته بالترتيب نفسه. (ص ١٦٤).
- تبتدئ أغلب الروايات باستباق يليه مباشرة الحكي الأول (أي حاضر إنجاز الحدث الأول في القصة لا الخطاب) (ص ١٦٥).
- عندما يأخذ زمن القصة ترتيبه (بعد الاستباق) يصل إلى نقطة الاستباق فيتحقق اكتمال الدائرة (الزمنية)، لكنها سرعان ما تنفتح، لتشي باستمرار الوضع السابق وإنما بشكل أكثر سوءاً (١٦٥).
- التوازي بين "هيمنة المفارقات التي تتداخل فيها الأزمنة"وهيمنة المشاهد المتنقل فيها من فضاء إلى فضاء ومن زمن إلى زمن آخر" (١٦٥).

وهنا يؤول الناقد تكسير خطيّة الزمن هذه بأن الزمن المعيش والزمن المتخيل الكامن في ذاكرة الشخصيات زمن واحد، وإن كان متعدداً بتعدد المؤشرات.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- تقدم الروايات الزمن "كثيمة مركزية أحياناً كما في "الزمن الموحش" أو كهاجس تختزل فيه هواجس الشخصية وهمومها. (عربي، صفدي، زكريا..،)
- تحاول هذه الروايات الخروج عن زمن الخطاب السائد، فتخلخل زمن القصة مما يكسبها خصوصية وجِدَّةً واختلافاً.
- أما دلالة هذه الأبعاد فيرجئ الناقد الحديث عنها كعادته إلى زمن النص في الكتاب الثاني.(ص ١٦٦)!

جملة من التساؤلات تفرض نفسها هنا: ما جدوى هذا المجهود الضخم الذي انصب على دراسة الزمن وفي روايات انتخبت لتبرهن على صحة اكتشافات الناقد البنيوي الغربي "الخروق الزمنية" أو المفارقات الزمنية بأنواعها؟

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

وهنا يتفق المرء تماماً مع الناقد عبد الله إبراهيم الذي قال: "إن الخطاب الذي انتخب والتحليل والوصف لم يؤد غير وظيفة تأكيد صحة التوصلات النظرية التي كان المؤلف [كذا] قد توصل إليها من خلال عرضه لآراء المعنيين بالسرد أو تلك التي توصل إليها بسبب مضاربته الآراء بعضها ببعض. ولم يفلح الخطاب (ويقصد الخطاب الروائي) بتحويل الآراء المقررة سلفاً، فقد صيغت قوالب وفراغات وأدخل الخطاب فيها"[1].

والتساؤل الثاني: لمَ قصّر الناقد عن إثارة مشكلة نظرية من خلال تحليله للروايات العربية الخمس؟ ولِمَ اكتفى باقتباس الآراء المقررة سلفاً حتى إنه لم يفلح في تطويرها حين حاول على انتقاد جينيت بخصوص إهماله التسلسل الزمني على سبيل المثال؟

والتساؤل الثالث: تدفع إليه الصعوبة التي اعترف بها الناقد لدى معالجته بنية الزمن في رواية حيدر حيدر "الزمن الموحش" وكذلك شبيهتها في البنية الزمنية رواية تيسير سبول "أنت منذ اليوم"، والتي دفعته إلى الاستسلام لتقسيم الروائي للفصول (ص ١٦٠)، وأوصلته إلى معالجتهما مضمونياً وتأويلياً، (ص ١٦٥، ١٦٦). بل إنه اعترف بأن الرواية الأولى تستدعي قراءة خاصة لكونها رواية زمن "أي أن الزمن يقدم فيها كثيمة مركزية" [كذا] (ص ١٦٢)

(1) عبدالله إبراهيم، مرجع سابق، ص ١٧٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وكذلك (ص ١٦٦). هذه الصعوبة وما تبعها من معالجة بعيدة عن المنهج، تدفع إلى التساؤل عن فاعلية المنهج، الذي انحاز إليه الناقد بقوة، في التعامل مع بعض اتجاهات الرواية كالرواية التجريبية على سبيل المثال؟ لم تجاهل الناقد الاعتراف بقصور المنهج البنيوي عن معالجة كل أصناف / تيارات الرواية، وهو قصور اعترف به أقطاب البنيوية أنفسهم[1]. لم تجاهل تجربته السابقة مع الرواية الجديدة في كتابه "القراءة والتجربة" (١٩٨٥)[2] حين ترك الناقد الدراسات المتخصصة جانباً، وقام بابتداع مصطلحات جديدة، منقطعة عن أية نظرية، الأمر الذي يزيد في تفاقم أزمة "المصطلح النقدي العربي"[3].

مع كل هذه الملاحظات تبقى معالجة يقطين للزمن في الرواية العربية من أكثر المعالجات اكتمالاً، لأنها وقعت على "البنية الزمنية" للرواية المدروسة وصاغتها رياضياً.

في حين عجز النقاد الذين تناولتهم هذه الدراسة عن الوصول إلى البنية الزمنية، بل اكتفوا بانتزاع أمثلة من الروايات للتدليل على صحة الافتراضات النظرية البنيوية.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

(٤ - ٣): الصيغة:

أ ــ التنظير:

يضع يقطين "الصيغة" في كتابه تاليةً للزمن بخلاف تودورف الذي يعطيها الصدارة في المظهر اللغوي/ أي الخطاب[4].

وبمثل ما مهد نظرياً للزمن، حشد الناقد الآراء النقدية الغربية بادئاً من جهود الشكليين ومارّاً بجهود هنري جيمس التي أسفرت عن ظهور كتابات روائية مغايرة انحسر فيها دور الراوي، وصولاً إلى تبلور المفهوم في السرديات بدءاً من آراء تودورف التي برزت في أواسط الستينيات بصدور العدد الثامن من تواصلات عام ١٩٦٦ المخصص للسرد وكما فعل في الزمن

---

(1) Culler, Ibid P. 262.

(2) صدرت الطبعة الأولى منه عن دار الثقافة في الدار البيضاء.

(3) حميد لحميداني، مرجع سابق، ص ١١٨، ١١٩.

(4) تودورف: الشعرية، مرجع سابق ص ٤٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تحت ضغط الالتزام بالتسلسل التاريخي في العرض، يضطر لعرض آراء تـودوروف متفرقـة (ص ١٧٢/ ص ١٧٥) تتوسطها آراء جينيث.

ويردف يقطين آراء السرديين (البويطيقين) بآراء السيميولوجيين ويوازن بينها ثم يبـين أن كل الآراء التي تنطلق من البويطيقا ترجع في أصول التمييز بين الصيغ السردية إلى التقسيم التقليدي بين المحاكاة (mimesis) والحكي/ السرد التام (Diegesis) وإلى تقسيم النقد الأنجلـو أمريكي الحكي إلى عرض (Showing) وسرد (Telling). (ص ١٩٣).

وبعد أن يستعرض كل الآراء ذات المنحى الفلـسفي، يعلـن أنـه سـيلغي "المنحـى الفلسفي"الكامن في فهم المحاكاة نظرياً وعملياً !، وأنه يرى "في المنحيين الجمـالي والمتـصل بنظرية الأنواع الأدبية جوانب مركزية يمكن الانطلاق منها في تحـديد دقيق لصيغ الـسـرد" (ص ١٩٣). ثم يعلن أنه سينطلق من تحديد تودورف للصيغة(ص ١٩٤). والتي تتعلق بالطريقة التي بواسطتها يقدم الراوي القصة وأنه لا يشاطر جينيت الذي يجمع في الصيغة بين المـسافة والمنظور / التبئيرات. لأنه يعتقد أن المنظور يمكن أن يناقش في مستوى آخـر إلـى جانـب الصوت بسبب العلاقة الوطيدة بينهما. (ص١٩٤) أما سبب تضافر العلاقة بينهمـا (الـصوت/ والمنظور التبئير) لأنه في الرؤية يُسأل "من أين يتكلم؟". المتكلم؟ وفي الصوت يُسأل "من يتكلم هنا؟" (ص ١٩٤). ولأنه يتفق مع تودورف" فلن يميز بين سرد الأقوال الخـاص بالشخـصيات وسرد الأفعال الخاص بالراوي لأن آثار التمييز الأرسطي واضحة فيه (أي التمييز بين الـدراما (نص الشخصيات) والتاريخ (نص الراوي)، والملحمة (نص الـراوي ونـص الشخـصيات). (ص١٩٤)

ويعلن أن تحديده للصيغة ينطلق من "معاينة كيفية اشتغال الصيغتين الكبـريين: الـسرد والعرض داخل الخطاب الروائي بدون التمييز بين الراوي والشخصيات بل بدون تعيين المتكلم، لذا يفصل يقطين المنظور عن الصيغة. (ص١٩٥). معللاً عمله هذا بأنه سيتيح له "التمييز بين الخطابات المستعملة في الخطاب الروائي من خلال الخطاب ككل، وليس مـن خـلال "حكـي الأقوال فقط. (ص١٩٥) أي أنه سيدخل فيه أيضا سرد الأحداث انتصاراً لرأي "ميك بال" فـي مشروع جينيت (ص ١٩٥). وهكذا سيبحث في علاقات الخطابات أياً كان مرسلها شخـصية أم

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سارداً أم راوياً ضمنياً. (ص ١٩٥). وهذا برأيه سيتيح له إقامة "تيبولوجيا" (تصنيف) للرواية من خلال صيغتها.(ص١٩٦). وعلى غرار فاينرش الذي اتخذ الزمن منطلقاً للتمييز بين الخطابات (التقرير/ الحكي). (ص١٩٦)

ويعلن يقطين أنه من خلال تحليله وقراءته لنصوص حكائيّه وروايات عديدة (لم يعيّنها) أمكنه الانتهاء إلى أن الصيغ التي تُقدم من خلالها القصة نوعان أساسيان: هما السرد والعرض (ص ١٩٦). سيسميهما الصيغتين الكبريين. أما السرد بنظره، فالذي يقوم به الراوي أو إحدى الشخصيات "وقل الشيء نفسه عن العرض (ص١٩٧)".ويقسم أنواع الصيغة بحسب نوع العلاقة التي يقيمها المتكلم مع خطابه، ونوع المتلقي[1]، فهما المعياران اللذان استعملهما لتحديد الصيغة، ومن خلال ترتيب هذه الأنماط يخرج بالجدول التالي:

١- صيغة الخطاب المسرود، كلام يرسله المتكلم على مسافة مما يقوله ...

٢- صيغة السرد الذاتي (يحاور ذاته عن أشياء تمت في الماضي).

٣- صيغة الخطاب المعروض كلام المتكلم مباشرة إلى متلق مباشرة.

٤- صيغة الخطاب المعروض غير المباشر (أقل مباشرة من المعروض لأن فيه مصاحبات الخطاب التي تظهر من تدخّل الراوي قبل العرض وبعده).

٥- صيغة الخطاب المعروض الذاتي (نظير المسرود الذاتي لكن يتحدث عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام).

٦- صيغة المنقول المباشر (كلام معروض مباشر ينقله غر المتكلم الأصلي).

٧- صيغة المنقول غير المباشر. (الناقل لا يحتفظ بالكلام الأصل، لكن يقدمه بشكل الخطاب المسرود).

(1) يلحظ يقطين أن عنصر التلقي مغيب في الكتابات السردية التي انطلق منها حول الصيغة، على اعتبار أن متلقي السرد أو المروى له يتم الحديث عنه غالباً في إطار الرؤية أو الصوت. ص١٩٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولا يخفى على القارئ المطلع أنها ترجع جميعها إلى صيغ تودورف الثلاث:

المسرود، والمنقول، والمعروض، (ص١٩٩).

أما خطته في إنجاز تحليل متكامل لصيغ خطاب "الزيني بركات" فتتم وفق الخطوات التالية:

تقسيم الخطاب الروائي أفقياً إلى وحدات صيغية كبرىتحدد فيها الصيغة المهيمنة والنزول عمودياً إلى مختلف التبدلات الصيغية الصغرى وهي التي تضم الأنواع السبعة السابقة، تُضبط من خلال المُعينات الصيغية التي تتجلى في علامات العرض، أو تأطير السارد أو تعليقه وفي البياضات والنقط وغيرها. من خلال البحث في صيغتي الخطاب الكبريين أفقياً وتبدلاتهما الصيغية عمودياً، يحاول الناقد الوصول إلى كيفية اشتغال الصيغ وتواترها الكمي والكيفي "أي الطريقة التي تم بها تقديم القصة في الخطاب" (ص ١٩٩). ويرى أن هذه الخطة ستمكنه من الإجابة عن الأسئلة التي تتعلق بنوع الخطاب وجماليته. (ص ١٩٩).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

وستعينه على إقامة "نمذجة" أو تيبولوجيا" إذا تمكّن من التعامل مع خطابات أخرى من خلال محاولة الإجابة عن الأسئلة التالية: لماذا تهيمن هذه الصيغة أو تلك في حقبة ما أو عند روائي بذاته؟

ب ــ التحليل :

يحاول الناقد الإجابة عن هذه الأسئلة من خلال تحليله للمتن المركزي أي رواية الزيني بركات وتعميم ما توصل إليه على الروايات الأخرى، ويعد بأنه سيطرح أسئلة أخرى يجيب عنها في الفصل الثاني من الكتاب الثاني الذي له صلة وطيدة بهذا الفصل (ص ٢٠٠).

تحت عنوان "تعدد الخطابات، تعدد الصيغ" يلمس يقطين، من بداية كلامه، خصوصية الخطاب في "الزيني بركات" التي تتجلى في عدم انتظامها ضمن التأطير السائد للرواية فحكي الأحداث وحكي الأقوال يتداخلان ويتقاطعان إلى الدرجة التي لا يمكن معها الحديث عن نص الراوي ونص الشخصيات (ص ٢٠٢).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فخطاب السارد ليس سوى خطاب واحد من مجموعة خطابات تتكون منها الرواية. وهي (إضافة إلى خطاب السارد) التقرير (الذي يقوم به جهاز البصاصين) والمذكرة (سجل يوميات الرحالة الإيطالي) والرسالة والنداء والخطبة والمرسوم السلطاني وفتاوى القضاة. وفي هذا التعدد تكمن خصوصية الرواية، الصيغية، حسب كلام الناقد (ص٢٠٢).

بعد أن يحدد وظيفة كل خطاب يستجلي الناقد مواصفاته من أجل إبراز صيغته أو صيَغِه، ثم يربطها في إطار الخطاب الروائي العام بهدف تعيين صيغته المهيمنة. متأملاً أن يمسك بمكونات الخطاب وخصائصه البنيوية من خلال ترابطه وتداخله مع بقية الخطابات. ويرى أن الانطلاق من خطاب روائي يعده نموذجاً هو "الزيني بركات" يتيح له هذه الإمكانية.

يقع الناقد على أنواع الصيغ الكبرى الثلاثة في "الزيني بركات" وهي صيغ الخطاب المسرود والخطاب المعروض والخطاب المنقول. ويبين أن المسرود يهيمن على "خطاب الراوي" و "التقرير" و "المذكرة" و "الرسالة"... وهو يتسع مع كونه مسروداً – لمختلف الصيغ (السرد والعرض) لكن تسميته بالمسرود جاءت من هيمنة صيغة السرد عليه. والمعروض وهو الذي تعرض فيه أقوال الشخصيات أو تعرض فيه خطابات أخرى "كالنداء" و "المرسوم السلطاني" (ص ٢٠٥). وأما المنقول فيعرّفه يقطين أنه خطاب مسرود يهيمن فيه "نقل" الخطاب المعروض (يقصد هنا تحويله وهي الكلمة الأنسب) بشكل يجعله بين السرد والعرض. ثم يردف معترضاً على جينيت[1] الذي اعتقد الناقد أنه يقول عنه: إنه أكثر الأشكال محاكاة – يردف قائلاً "لكنه في الواقع ليس إلا النقطة التي يلتقي فيها السرد والعرض بدون وهم المحاكاة" (ص ٢٠٥).

لكن جينيت في "خطاب الحكاية" يقصد بالمنقول كلام الشخصية الحرفيّ ذا النمط المسرحي: "إن أكثر الأشكال محاكاة هو طبعاً ذلك الشكل [...] الذي يتظاهر فيه السارد بإعطاء الكلمة حرفياً لشخصيته: "قلت لأمي: (أو: اعتقدت): لا بد لي من الزواج من [كذا] ألبرتين". هذا الخطاب المنقول، الذي هو من النمط المسرحي"[2]. أما وصف جينيت للكلام المنقول بأنه أكثر

(1) لا يوثّق الناقد كلام جينيت، ولا يشير حتى إلى عنوان كتابه أو بحثه ولعل المقصود هو كلام جينيت في "خطاب الحكاية"ص ١٨١-١٨٩.

(2) جينيت، خطاب الحكاية، ص ١٨٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأشكال محاكاةً فلأنه يقصر الصيغة على حكي الأقوال (نقل كلام الشخصيات بأنواع) دون حكي الأحداث، فاللغة برأيه لا تعرض الحدث (القصة) أو تقلده (تحاكيه) بل توهم بمحاكاته "لأن السرد واقعة لغوية واللغة تدل دون أن تقلد (تحاكي) ما لم يكن الموضوع المدلول عليه [كذا] لغةً هو نفسه"[1]. أي أن أكثر أشكال المحاكاة "محاكاة" هي نقل أقوال الشخصيات حرفياً (النداء- مرسوم السلطان) أي "المعروض" عند يقطين "والمنقول" عند جينيت[2]. إذن لا مبرر لاعتراض الناقد على كلام جينيت إذا وضع في مكانه الصحيح. والمنقول عند يقطين هو المحول عند جينيت وتودوروف.

وبعد أن يحلل الصيغ الكبرى أفقياً، أي من خلال تجاورها في مجرى الخطاب ينتقل إلى تحليل كل وحدة على حدة ويسمى هذا التحليل للوحدة منفردةً بالتحليل العمودي، ولتدقيق قراءة الصيغ في تداخلها وتوازيها وتقاطعها يعود الناقد إلى تقسيمه العشري لوحدات الرواية، فيقف عند كل وحدة ليعاين تجلياتها وتنويعاتها رابطاً ذلك بالقصة وأشخاصها.

بتحليل الوحدة الأولى التي يعنونها ببدايات الهزيمة والتي تبدأ بخطاب مذكرة الرحالة الإيطالي (ص ٢٠٧) يستنتج أنها من نوع الخطاب المسرود الذاتي متداخل مع خطاب مسرود منقول (محوّل) ويستخلص أن صيغة الخطاب المسرود الذي يأخذ طابع المنقول (المحوّل) غير المباشر تؤطر الخطاب في هذه الوحدة وإن كان المسرود المحوّل يلعب دوراً كبيراً. (ص٢١٠).

ويلحظ القارئ عدم فصل الناقد في الصيغة بين "حكي" الأحداث و "حكي الأقوال" ويمكن للقارئ أن يعترض على تسمية بعض المقاطع من ذلك على سبيل المثال "مقطع الاعتقال" فأحداث مشهد الاعتقال لا تتوالى زمنياً كما يحدث في السرد عادة، لكن تحدث معاً، ولذا فإن عبارةالتصوير المشهدي (أو الصورة السردية) لا التلخيص المشهدي هي الأنسب هنا:

---

(1) جينيت، المصدر السابق، ص ١٨١.

(2) وللمزيد من التأكد يمكن مراجعة كلام جينيت في كتاب خطاب الحكاية ص ٤٠، وكلام تودوروف في "الشعرية" ص ٤٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهذه الأسطر قد تدل على صحة هذا الاعتراض "سالمة أيقظتها حركة غير معهودة، أقدام تسرع، أبواب تفتح، صيحات بعض الحريم الخافتة.. أمطار تلمس أرضاً جافة.. أوانٍ تسقط، يصرخ طفل... الخ"[1].

ولا يكتفي الناقد بتأويل دلالات الصيغ، بل يذهب إلى حد تعليل استخدام صيغة بعينها،وبيان وظيفتها (ص ٢١٨) ولا يقف تجاوز الناقد، لمنهجه عند هذا الحد بل إنه يعدّ الوصف من الصيغة (ص٢٢٠) بل إنه وفي تعليقه على وصف السارد لأصابع يد شخصية الزيني يقول الناقد: "واضحةً هنا الدلالة العميقة لهذا الوصف الذي لا يترك أدق التفاصيل". (ص٢٢٣) وإضافة إلى إشارته إلى عمق الدلالة؛ يقفز إلى التقويم[2] (ص٢٣٤)، وإلى تظهير الدلالة بل تأويلها أو الإشارة إلى عمقها في مواضع كثيرة منها أنه يرى أن العرض غير المباشر لأقوال الشخصيات "يأتي ليعمق تلك الصورة الآنفة حول الاضطراب، وآثار (٥) في النفوس" (ص ٢١١). وقد ينزلق الناقد إلى التعامل مع الخطاب الروائي كأنه واقع خارجي فيعامل الشخصيات معاملة الأشخاص (ص ٢٤٧).

وهنا يفرض التساؤل التالي نفسه:

ألا يدل هذا الخروج المتكرر على المنهج، مع علم الناقد التام بحدوده، على أنه يحكم (بوعي أو بغير وعي منه) على منهجه بالتقصير في استنطاق خصوصية الرواية العربية تمثّلها روايات المتن المدروس؟

ويخلص الناقد إلى أن:

- خصوصية الخطاب في "الزيني بركات" تكمن في انتظام الصيغ وفق نمط العلاقات الترابطية والتكاملية فيما بينها.
- وكذلك في استخدامها الصيغتين الكبريين العرض والسرد بأقسامهما بالمقدار نفسه، فتكرار الخطاب المسرود يصل إلى ٤٠% وتكرار الخطاب المعروض يصل إلى ٤١% .

(1) الغيطاني، جمال، الزيني بركات: (١٩٨٩)، ط٢، ١٩٩٤، بيروت، القاهرة، دار الشروق، ص٢١.
(2) قد لا تخلو صفحة من صفحات الصيغة من التقويم.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- وفي قيام العلاقات بين أشكال الصيغ على التتابع والتضمين والتناوب (يظهر التتابع من خلال تسلسل الخطابات في مجرى السرد مثال: مذكرة تليها مذكرة، أو نداء يتبعه نداء آخر والتضمين (بتضمين الصيغ بعضها أحداث بعض) أما التناوب فيكون بتقديم بعض الأحداث بصيغ مختلفة (من ذلك "وحدة الفوانيس تقدم بصيغ مختلفة: تُسرد، ثم تلقى عن طريق النداء والتقرير والراوي والخطبة والمرسوم أي طريق السرد فالعرض فالسرد فالعرض). أي في "اشتغال الصيغ" الذي يأخذ البعدين الأفقي والعمودي. وفي سعيه للوصول إلى البنى الصغرى يرصد الناقد تبدلات الصيغة أي مجموع الصيغ التي تحتويها وحدة صيغية كبرى، ويرى أنه يمكن لوحدة صيغية مسرودة كبرى، أن تتكون من خطاب مسرود ذاتي، وخطاب محوّل مباشر وغير مباشر وخطاب معروض مباشر وغير مباشر. كما يمكن لصيغة خطاب معروض كبرى أن تتكون من خطاب محوّل مباشر، وخطاب معروض مباشر وغير مباشر وخطاب معروض ذاتي (ص ٢٥٩).

ولكي يزداد اطمئناناً يعود الناقد إلى المقطع ذاته من الخطاب التاريخي "بدائع الزهور" ليوازن به الصيغة الروائية ، بل إنه يستفيد من تعدد الصيغ فيها وكذلك تعدد الرؤى (علماً بأنه أصر على فصل الرؤية عن الصيغة إلاّ في هذه الموازنة)، لينفى أن تكون الرواية رواية تاريخية وليظهر تميزها على مستوى الصيغة وكذلك على مستوى الزمن والرؤية.

وهنا يعود الناقد إلى تأويل بنية الزمن الدائرية، فهي تؤكد "القمع" لأن ما حدث في الماضي هو تطوير لما وقع في الماضي البعيد، كما أن ما يجري في الحاضر امتداد للماضي إلا أنه أكثر شراسة وحدّة" (ص٢٦٦).

أما ترابط الرؤية والصيغة وتعددهما، فهو يأخذ على المستوى الدلالي برأيه طابعاً أحادياً على مستوى الدلالة: "فالتعدد يبين بجلاء طابع التمايز بين عالم الحاكم والمحكوم (القامع والمقموع)" (ص٢٦٧). أما أحادية الدلالة فتكمن في أن الخطاب يرصد الهزيمة والقمع كمعطيين متلازمين يسودان بنية المجتمع العربي". (ص٢٦٨). ولا يحتاج القارئ إلى كبير جهد ليرصد

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في هذه الوحدة بالذات الاضطراب المنهجي عند الناقد الذي يتجلى أولاً بالخروج عن الخطاب المدروس، والخروج على المنهج المتبع، والتردد بل التناقص في النظر إلى مفردات المنهج حين ينتزع الرؤية من الصيغة ويعود ليعترف بتلازمهما معاً في نهاية الكلام (ص ٢٦٦، ٢٦٧).

ولا يحتاج الخطاب الروائي العربي من الناقد بعد هذا سوى تعميم السمة عليه بفرق واحد أنها تقدم من خلال الخطاب الواحد الذي من داخله يبرز تعدد الصيغ، ثم يشرع في معالجة الخطاب في رواية "أنت منذ اليوم" فيبدأ بتلخيص مضمون أحداث الوحدة الأولى التي يعدها نموذجية. ويخلص إلى أن بنية الصيغ في الرواية قائمة على التكافؤ بين العرض والسرد من حيث الكم (يقوم بالإحصاء) (ص ٢٧٠)، أما مردّ هذا التكافؤ فيعزوه الناقد إلى تعالق الفعل (الحدث) برد الفعل (القول) فالحدث (السرد) يأتي دائماً خارج إرادة الشخصيات، ومتعالياً عليها (كما هو الحال في "النداء" في رواية الزيني بركات)، أي أنه يربط البنية بالخارج وهنا يتناقض مع مفهوم البنية نفسه.

مكتبة الجامعة الاردنية

ويأتي القول (العرض) أي ما يقوله عربي وزملاؤه رد فعل على الحدث (سواء كان الحدث هو الانقلاب أو الحرب (ص٢٧١).

ويشبه الناقد صيغة "الزمن الموحش" بصيغة "أنت منذ اليوم" مع فارق بسيط هو أنها موسعة ومكبّرة. ويلحظ أن التقطيع السردي يتأكد على صعيد الصيغ فداخل أي مقطع سردي تمارس مختلف أنواع الصيغ" (ص٢٧١). وهي تشتغل بنوع من التوالد إلى درجة تتعقد فيها شبكة التداخلات والتضمينات. وهنا يعترف الناقد بصعوبة التمييز بين المؤطّر والمضمّن من تلك الخطابات (ص٢٧٢) وبسبب هذه الصعوبة يقتصر تحليله لها على مقطع واحد مكتفياً بملاحظة أن الانتقال من صيغة إلى أخرى يتم عن طريق التناوب والتضمين. ويخلص إلى أن التوازن بين الصيغ يسهم بدوره في تعدد الصيغ التي تقدم من خلالها أحداث القصة، دون هيمنة بعضها على البعض (ص٢٧٤). يأتي إلى هذا الاستخلاص دون الوقوع على البنية الصيغية للرواية. ولم تدفعه هذه الملاحظات إلى المساس بالمنهج أو بيان بعض نقائصه بل لم تمنحه القوة الكافية لتطويره، أي أنه لم يثر أية إشكالية نظرية من خلال التحليل.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويعترف الناقد بأن تقديم المادة الحكائية في "عودة الطائر إلى البحر" يسهل ضبط الصيغ المؤطّرة، لتعالق المقاطع وتسلسلها، فغالباً ما يبدأ المقطع السردي وينتهي بالخطاب المسرود والمؤطّر عن طريق الراوي، وتتناوب ضمن الصيغة الكبرى (السرد) الصيغ الفرعية وتتبادل ويتضمن بعضها بعضا. أما توزعها فيتم بشكل متوازن في إطار الصيغة الأصل / الكبرى. ويمثل على الصيغة بجزء من مقطع (اليوم الأول في القسم الثاني من الرواية ولطول هذا المقطع يكتفي الناقد منه بالصفحات ١٩ إلى ٢٣. (ص ٢٧٤). ويخلص من دراسة مقطع واحد فقط إلى أن كثرة المشاهد وتداخلهاأدى إلى أن تقوم صيغة الخطاب المسرود بدور التأطير (ص٢٧٦). وهنا يتساءل القارئ أين بنية الصيغة في الرواية؟

وينسحب ما قاله الناقد في "عودة الطائر إلى البحر" بشكل كبير على ما قاله في "الوقائع الغريبة:" باستثناء أن "الوقائع الغريبة" ذات طبيعة مزدوجة على مستوى الصيغة، وتبرز هذه الطبيعة، كون مادة الحكي في الخطاب معروضة فهي رسائل يبعثها سعيد إلى "الكاتب" الذي يحتل موقع الراوي. أما صيغة هذا الخطاب المعروض فسردية، وأما مرسلُه فراوٍ يتوجّه إلى مروي له مما جعل الناقد ينعت رواية الوقائع بأنها رواية "صيغة" من حيث طبيعتها البنيوية إذ يختلط فيها السرد بالعرض عن طريق التداخل والتناوب (ص٢٧٧) وهنا بعد هذه الدراسة المتعجلة التي تتخلى عن الوصول إلى البنى الكبرى للصيغ في الروايات المدروسة يخلص الناقد إلى أن الروايات الأربع تشترك مع رواية "الزيني بركات" في خاصيتها العامة وهي تعدّد الصيغ وهذا يعود إلى طبيعة الخطاب الروائي العربي الجديد الذي لا يجعل هاجسه تقديم كمية أخبار من خلال السرد، بل يدور حول سؤال واحد هو: كيف تقدّم هذه الأخبار؟ (ص ٢٧٨).

ويستنتج إن رديف السرد، في الروايات المدروسة، العرض لا الوصف تجمعهما معاً علاقات التقاطع والتناوب والتداخل والتضمين. لم يتمكن الناقد من ربط هذه الملاحظة بالإيقاع العام للرواية الأمر الذي يحمل الناقد على الاستنتاج "بأن الكاتب يعي جيداً عمله وهو ينجزه عن قصد وسبق إصرار" (ص٢٨٠)، وقد لا يحتاج المرء إلى التذكير بأن البنيوية لا تعطي أهمية لوعي الكاتب أو لقصديته[1] لأنها ترى النص يأتي من لا وعي الكاتب كما هو معلوم.

---

(1) العجيمي: مرجع سابق، ص٣٦٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما أبرز ما يخلص إليه الناقد في هذا الفصل فهو:

أن من السمات الجوهرية والمشتركة في الخطاب الروائي المدروس (الجديد) تعدد الصيغ وقد بيّن الناقد هذا التعدد من زاويتين: بنيوية و وظيفية، بنيوية توصل فيها إلى ضبط التعدد، ووظيفية سجل من خلالها خروج "المتن" عن السائد سردياً (ص٢٨٠). وأن أهمية الصيغة لا تكمن، فقط، في كونها ملوناً خطابياً يساعد على تجسيد خصوصية الخطاب الروائي، لكن في أنها تمكّن الدارس من تدقيق تصوّره حول الأنواع الأدبية وحول تاريخ الأدب لو قام "برصد تحولاتها وتطورها زمنيا ونوعياً (من النوع) نظير العمل ا لذي قام به هارالد فاينريش حول الزمن كمكون مركزي". (ص٢٨٠). وتكمن أيضاً في كونها مكوناً مركزياً تتميز به الرواية عن غيرها من الخطابات.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(٤ ــ ٤) الرؤية السردية:

أ ــ التنظير:

يظل الحديث عن الصيغة ناقصاً ما لم يستكمل بالحديث عن مرسلها وهذا ما نقل الناقد إلى الحديث عن الرؤية السردية التي يسير في تقديمها مساره في تقديم الزمن والصيغة، فيستعرض الآراء مسلسلة تاريخياً وينتهي، كعادته، إلى الانحياز إلى رأي أو اثنين ثم يدلف إلى الجانب التطبيقي، فيقف عند البنى الكبرى "التمفصلات الكبرى" في "الزيني بركات" ثم يستخلص معالم خصوصيتها ويوازنها بالخطاب التاريخي المقتطف من "بدائع الزهور"، ثم يعرج على الروايات بتعميمات استقاها من دراسته المفصّلة لها ثم يختم هذا الفصل واضعاً الخاتمة تحت عنوان "الراوي والمروي له في الخطاب الروائي على سبيل التركيب".

في تقديمه النظري يشير الناقد إلى غزارة الأبحاث والنظريات والاتجاهات وبالتالي المصطلحات التي تتناول هذا المكوّن (بخلاف المكونين السابقين). مما يجعل تذليل الصعوبات الناجمة عن التعامل معها أمراً غير يسير (ص ٢٨٣).

يعزو الناقد الغزارة والصعوبة إلى ارتباطه الوثيق بأحد أهم مكونات الخطاب الروائي وهو الراوي وعلاقته بالعمل السردي على وجه عام. ذلك أن السرد يستقطب دوماً عنصرين

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أساسيين بدونهما لا يمكن الحديث عنه، هما: الراوي والمروي له (ص٢٨٣)، وتتم العلاقة بينهما حول ما يُروى (القصة). وهنا يعرض الناقد للتسميات التي عرف بها هذا المكون وهي: وجهة النظر، والرؤية، والبؤرة، وحصر المجال، والمنظور، والتبئير (ص٢٨٤). ويبين أن مصطلح "وجهة النظر" يشيع في الدراسات "الأنجلو أمريكية" (ص٢٨٤).

تنصبّ وجهة النظر في كل الدراسات التي استعرضها الناقد على الراوي الذي "من خلاله تتحدد "رؤيته" إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه (ص ٢٨٤).

وحسب الخطة يرصد يقطين مفهوم وجهة النظر بدءاً من هنري جيمس ولوبوك ومروراً بـ فريدمان وبويون وستانزل، وواين بوث وصولاً إلى حقبة السبعينيات التي يتبلور فيها الاتجاه العلمي في تحليل الخطاب السردي. وهنا يستعرض آراء كل من تودورف سنة ١٩٦٦، الذي يقول عنه أن مفهوم الرؤية أخذ كامل أبعاده عنده، ثم أوسبنسكي الذي تتعلق وجهة النظر عنده بالمواقع التي يحتلها المؤلف (ص٢٩٤)، فيعاينها من خلال مستويات أربعة، ثم يدلف إلى جينيت فيتوسع بعرض آرائه في كتابه "خطاب الحكي" الذي ضم (حسب يقطين) نظرية متكاملة في السرد تنطلق من القراءات السابقة وتنسجم مع طرح تودورف باستيحاء التصور اللساني البنيوي (ص ٢٩٨) بيد أن جينيث يضع التبئير ضمن الصيغة، وهنا يكمن الفرق بينه وبين تودورف الذي جعل الرؤية مكوناً مستقلاً (كما سيفعل يقطين).

ومع أن يقطين يلتزم بآراء تودوروف وجينيت، إلاّ أنه يستأنف عرض كل الآراء المطروحة حول السرد فيعرض لآراء لينتفلت الذي استفاد من نقد ميك بال لجينيت مقسماً أنماط السرد إلى "براني الحكي، وجواني الحكي" (ص٢٠٠) ويصل إلى شلوميت كنعان التي تختلف مع جينيت أيضاً، ثم يعود إلى ما كتبه جينيت في كتابه "عودة إلى خطاب الحكي/ الحكاية" الصادر سنة ١٩٨٣ لينقح ما قاله، ويظل يتدرج زمنياً في عرض آراء الباحثين والمنظرين إلى أن يصل إلى بلورة تصوّر خاص به (أي يقطين) للرؤية مستفيداً بالدرجة الأولى من جينيت (١٩٨٣) ومن تمييز ميك بال وشلوميت كنعان بين المبئر والمبأر[1]. ومنطلقاً من التمييز بين

(1) هنا يستخدم يقطين مصطلحاً جديدا يدخله للمرة الأولى وهو الترهين (ترهين السرد / الترهين السردي الذي يبدو من خلال الراوي) ص ٢٩٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شكلي السرد، التي يرصد فيهما العلاقة بين الراوي والقصة: الشكل الأول: السارد غير المشارك أي براني الحكي hetrodiegetique وهو ناظم أو فاعل أو كاميرا) والراوي المشارك (جواني الحكي)، في كليهما سيرصد العلاقة بين الراوي والقصة ثم يسمّى التجليات المتحققة من خلال التحوّلات أو التغيرات السردية داخل القصة بالصوت السردي ثم يحدد الممكنات السردية المتجلية من خلالهما (براني الحكي وجواني الحكي) فيصل إلى أربعة أصوات: في براني الحكي يوجد صوت الناظم الخارجي والناظم الداخلي؛وفي جواني الحكي يوجد الفاعل الداخلي والفاعل الذاتي.(ص٣١٠). ثم يستخدم يقطين في بحثه عن الرؤية مفهوم التبئير بمعنى حصر المجال أي من خلال اشتغال الصوت راوياً ومبئراً، وتتحدد الرؤية السردية من العلاقة بين المبئِروالمبأَر (ص٣١٠) ومن خلال هذه العلاقة يصبح يقطين أمام ثلاث "رؤيات":

١- رؤية برانية خارجية (تقابل عند جينيت التّبئير الصفر).

٢- رؤية برانية داخلية (تقابل عند جينيت التّبئير الخارجي).

٣- رؤية جوانية داخلية ورؤية جوانية ذاتية (تقابل عند جينيت التّبئير الداخلي).

أي من خلال العلاقة بين موقع المبئر، داخل أو خارج الحدث وعمق الرؤية (داخل وخارج المبأّر).

يتضح مما سبق أن الناقد لم يبتعد كثيراً عن آراء جينيت وكل ما أضافه هو ابتكار مصطلحات فرعية قد توهم بالتجديد لكنها تؤدي إلى تفاقم الأزمة التي اشتكى منها الناقد نفسه في تقديمه (ص٢٨٣ ، ٢٨٤) بدلاً من الإسهام في حلها.

في ختام التقديم النظري يعيد يقطين كتابة تصوره للرؤية السردية التي يستعمل للدلالة عليها مفهوم التبير بمعنى "حصر مجال السارد" (ص٣١٠) مستعيراً خطاطة جينيت سنة ١٩٨٣.

ب ــ التحليل :

لا يحيد يقطين عن الخطة نفسها التي اتّبعها في الفصلين السابقين حين يتعامل مع الرؤية السردية. إذ يبدأ برصد الوحدات الكبرى للرؤى السردية من خلال إعادة التذكير بصيغتي الخطاب الكبريين في الزيني بركات أي: السرد والعرض، ويعلن أنه من خلال اشتغال الصيغ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الكبرى وتداخلاتها ينفذ إلى الرؤى السردية في الرواية، فيجدها تتخذ شكلين اثنين: هما براني الحكي وجواني الحكي. أما الشكل الأول للرؤية السردية وهو براني الحكي.(أي موقع الراوي خارج الحدث) فيضم صوتين: صوت الناظم الخارجي (الذي كثيراً ما يتحول في الزيني بركات إلى ناظم داخلي) والناظم الداخلي وكلاهما غير مشارك في القصة. إلا أن الناظم الداخلي لا يكتفي بتقديم القصة من الخارج لكن ينفذ إليها عن طريقين الأولى: طريق تقديم الحدث كما ينطبع في دواخله (أي من منظوره الخاص)، والثانية[1]: يركز فيها على شخصية محورية فيرصدها خارجياً أو داخلياً فيتماهى فيها، ولولا المسافة بينهما (باستعمال ضمير الغائب) لظهر أن الشخصية هي التي تتكلم. (أي أن "التّرهين" السردي[2] ينجز من خلاله و "التّرهين" التبئيري يكون من خلال الشخصية). (ص٣١٥).

ويبين أن هاتين الطريقتين تظهران من خلال "كلام" الراوي في "الزيني بركات" الذي لا يقدم سوى بعض فصول الرواية كما هو معلوم (فهي متعددة الخطابات والصيغ). وهذا الراوي "يشغل وظيفتين سرديتين (أي ينتقل من الناظم الخارجي إلى الناظم الداخلي حين يركز على شخصية محورية" مثل شخصية زكريا بن راضي أو الجهيني أو غيرهما. أما الطريقة الثانية فتبرز من خلال خطاب مذكرة الرحالة الإيطالي (الراوي / الشاهد) فهو براني عن القصة، إلا أنه لا يسجل في خطابه إلا ما يتصل به (يشاهده حين يحضر إلى القاهرة) وهو يزاوج أيضا في سرده بين وظيفة الصوتين: الناظم الخارجي عندما يكتفي بالوصف الخارجي، والناظم الداخلي حينما يسجل آثار التحوّلات والأحداث التي تحدث في القاهرة على نفسه. وهو أي الرحالة الإيطالي (الناظم الخارجي والداخلي معاً) يضم الصوتين متناوبين متداخلين. مع ملاحظة هيمنة الصوت الداخلي في رؤيته.

أما "جواني الحكي": وهو الذي يكون السارد فيه مشاركاً (شخصية في القصة)، فيميز فيه الناقد صوتين هما الفاعل الداخلي والفاعل الذاتي: "الفاعل الداخلي يتجلى حين تسرد شخصية عن شخصية أخرى ضمن الرواية أي أن موضوع سردها شخصية أخرى. ويدلل الناقد عليه بما

---

(1) يتضح من كلام يقطين أن كلمة الناظم تعني أن السارد غير مشارك في القصة، شخص خارجي وظيفته نظم السرد.

(2) يقصد يقطين بالترهين: عملية تحويل القصة إلى خطاب (أي السرد في سيرورته).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يرد في صيغ خطاب التقرير (تقرير رئيس البصّاصين في الرواية) أوالرسالة، والخطبة. من ذلك : حين تقوم شخصية ولتكنْ زكريا بن راضي أو الزيني أو غيرها برفع تقرير/ كتابة رسالة إلى شخصية أخرى في الرواية عن شخصية مركزية فيها. أي أن الصوت المبئر والشخصية موضوع التبئير داخليان. أما صوت الفاعل الذاتي (ضمن جوّاني الحكي) فيظهر عندما تكون ذات المبئر هي موضوعه : (مثال: زكريا بن راضي حينما يخلو إلى نفسه)[1]. (ص٣١٦)

ويختم الناقد كلامه عن الرؤى السردية الكبرى في "الزيني بركات" بتذكيره بأن "شكلي الرؤية السردية والأصوات الأربعة التي تتبعها، لا تمارس بالبساطة نفسها التي أظهرها التحليل بها، فاشتغالها وطرائق تبدلها تضع الدارس أمام خطابات أخرى أكثر تداخلاً وتفرعاً واستيعاباً في إطار اللعب التبئيري" على حد قوله. (ص ٣١٦) ويخلص إلى أنه بحسب طبيعة الشكلين السرديين (البراني والجواني)، والصور التي تتبعها يمكن تحديد أنواع المنظورات وعمقها.

وبعد أن يمثل على الرؤى الكبرى في الزيني بركات دون أن يخرج هذه المرة بصيغة رياضية لأنواعها وتبدلاتها، ينتقل الناقد إلى رصد تمفصلات الرؤية السردية الصغرى. وهو هنا لم يترك وحدة من وحدات الرواية العشر...، فهو يحلل كل واحدة منها تحليلاً جزئياً ويختم تحليله لكل وحدة بصيغة رياضية لبنية الرؤى السردية فيها.

في الوحدة الأولى (بدايات الهزيمة يرصد الناقد الشكل "البرّاني الحكي" من خلال افتتاح الرواية بكلام الرحالة الإيطالي الذي هو من خارج القصة ، إلا أن صوته هو صوت الناظم الداخلي "فهو يسرد أحداث القاهرة من منظوره الخاص فيبدو منفعلاً بالحدث ومتأثراً بما آلت إليه أحوال القاهرة وهي على أبواب الهزيمة سنة ٩٢٢هـ. هذا الناظم الداخلي هو راوٍ مبئر، يسرد ما يتصل بالمبأر (أي المدينة).

ويمضي الناقد في رصد تبدلات مواقع المبئر (صوت الناظم الداخلي/ الرحالة الإيطالي فياسكونتي جانتي) في علاقته بالمبأَّر (القاهرة). ويصف هذا النّاظم بأنه ضمير سردي وصوت ومبئر يقيم علاقة داخلية مع المبأر أي يقدمها من الداخل. وحين يتبدل صوت الرحالة من ناظم

(1) لم يوثّق الناقد كلامه هذا من الرواية مما يضطر الدارس إلى الرجوع إلى الرواية كلها لكتابة أرقام الصفحات.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

داخلي إلى ناظم خارجي ينفصل السرد عن التبئير، يصبح خطاب الشخصيات (صيغة المعروض غير المباشر) مبئراً ومبأراً في آن. وفي هذه الحال يصبح دور الناظم الخارجي هو "تنظيم" الحكي عبر تدخلاته التي يشير من خلالها إلى حضوره كراوٍ فقط، يسجل صفاتها الشخصية الخارجية، وهي تتكلم وتتساءل عن غياب "الزيني بركات في هذا الوقت العصيب". (ص ٣١٩) ويستنتج أن في انتقال الصوت من الداخل إلى الخارج انتقالاً من الرؤية السردية البرانية الداخلية إلى أخرى خارجية. (هنا يقتطف سطرين من الخطاب). "في المقهى عدّل رجل وضع عمامته، سأل: – هل رأى أحدكم الزيني منذ أول أمس؟... (ص١٠)" (ص٣١٩).

والحق أن الناقد يمضي في تحليل بقية وحدات الرواية تحليلاً مفصلاً لا يترك فيه تبدلاً من تبدلات الرؤية (في علاقتها بالصيغة) دون أن يرصده. إلى أن يصل إلى بنية الرؤية السردية في كل وحدة.اكتشافه لهذه البنى ولعلاقتها جعل الناقد يؤكد خصوصية الرؤية السردية في "الزيني بركات" .

هذه الخصوصية التي تتصل بناحيتين الأولى تتعلق بأشكال التبدلات السردية والثانية تتعلق بكيفية "اشتغالها " في الخطاب الروائي (ص٣٥٨).

من ناحية أشكال التبدلات وقع الناقد على أشكال ثلاثة متكاملة ومتداخلة ومركبة:

الأول: هو الشكل الثابت: حيث تُركزّ رؤية واحدة على حدث واحد دون تغيير، منها "ثبات الرؤى حول تعيين زكريا بن راضي نائباً للزيني " ويرى الناقد أن لهذا الثبات أكثر من دلالة على صعيد الحدث. (أي أن الناقد يخرج من الشكل إلى الدلالة هنا).

والثاني هو الشكل المتعدد للرؤى (حادثة الفوانيس وتعدد الرؤى حولها) أما الثالث والأخير فهو الشكل المتحول. وهو الشكل الذي تتحول فيه رؤية الصوت المرسل من الخارج إلى الداخل أو العكس (الرحالة الإيطالي) (ص ٣٦٢).

أما الجهة الثانية التي تنبع منها خصوصية الرؤية السردية في رواية الزيني بركات فهي سمة التكافؤ بين الرؤى، فكما اكتشف الناقد أن التكافؤ بين تكرار صيغ الرواية (المسرودة

مكتبة الجامعة الاردنية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والمعروضة يتمثل في النسبة ٤٠: ٤١، كذلك وبعملية حسابية مطوّلة يتعسف[1] فيها الناقد ليجد أن نسبة "براني الحكي إلى جوّاني الحكي" هي أيضا ٤٠: ٤١. أما السبب في وصوله إلى النسبة نفسها (ص٣٦٣) فيكمن في لجوء الناقد إلى التقسيمات نفسها التي قسم إليها الصيغة (الوحدات الصيغية للخطاب بين مسرود ومعروض) إلا أنه في الصيغة تعامل مع هذه الوحدات/ الخطابات بغض النظر عن مرسليها أي بمنأى عن الأصوات السردية. وهنا يؤكد الناقد التلازم بين الصيغ والرؤيات، بل يصفه بأنه "وثيق جداً" (ص ٣٦٤).

ويستخلص الناقد، من خلال دراسته للتبدلات السردية بعد أن فصّل طرق اشتغالها، أنّ توظيف الشكلين السرديين: البراني والجواني بأصواتهما المتباينة ساهم في تعدد الرؤيات السردية وتحوّلها. وأن التعدد الصوتي والتعدد السردي (الصيغي: عرض وسرد) ساهم في تقديم القصة من داخلها مقصياً هيمنة الصوت الواحد (صوت الراوي الوحيد ورؤيته كما هو حاصل في أغلب الروايات التقليدية).يضاف إلى ما سبق خصوصية "فنية وجمالية" تتمثل في رسم شخصيات القصة إذا لم تكتف الرواية برسمها من الخارج، بل قدمتها وهي تتحرك وتتطورتدريجياً فلا تكتمل صورها إلاعند نهاية الخطاب وجُلّ الفضل يعود في هذا إلى تعدد الرؤى وتحولها وتناقضها (ص٣٦٦).

ويشير الناقد في خاتمة حديثة عن خصوصية الرؤية في "الزيني بركات" إلى أن تعدّد الرؤى وتعدّد الصيغ وتوزيعها، ثم توظيفها وفق نسق محكم منظم" قل نظيره في الرواية العربية يضفي على الرواية قيمة جمالية"، ويرجئ الحديث عنها إلى الكتاب الثاني[2]. (ص٣٦٧)

وزيادة في تأكيد "الخصوصية" يلجأ الناقد للمرة الثالثة إلى المقارنة بين الرؤية السردية في "الزيني بركات" والرؤية السردية "للمقطع نفسه من "بدائع الزهور" لابن إياس، فينتهي إلى أن الخطاب التاريخي يتسم "بالتسلسل" على صعيد الزمن وبالأحادية على صعيدي الصيغة والرؤية

---

(1) وجد الناقد بعملية إحصائية أن أصوات جواني الحكي: (أي التقرير والرسالة والخطبة والنداء والمرسوم تكررت في الرواية ٥٥ مرة، بينما وصل تكرار أصوات براني الحكي إلى ٢٦ مرة. لكن الناقد يعود إلى تقسيم جواني الحكي إلى مسرود (١٤ مرة) ومعروض (٤١ مرة) فيقترض منه المسرود ويضيفه إلى البراني (١٤+٢٦= ٤٠) وهنا يصل إلى النسبة السحرية من التكافؤ (٤٠: ٤١).

(2) التبدّلات السّردية أي الصيغ.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وحتى المروى لـــه. (ص ٣٧١) نقيض الخطاب في "الزيني بركـــات" وغيرهـــا مـــن المـــتن المدروس التي يشعر التعدد والتحول فيها، القارئ بالتّوتّر بدلاً من الارتخاء الذي يستـــسلم لـــه قارئ الخطابات ذات الصيغ والرؤى الأحادية إضافة إلى أنه يخلو من "الشفافية"[1] التي يتسم بها الخطاب الأحادي (ص ٣٧١). وقد يَعُدّ المرء الرجوع إلى الخطاب التاريخي هدراً للجهد فـــلا يتوقع منه سوى التسلسل وأحادية الرؤية.

وحين يصل الناقد إلى محطته الأخيرة في الممارسة النقدية وهي الروايات الأربع التـــي تشكل مع الزيني بركات متن البحث، يجد فرقا بينها وبين الزيني بركات في الرؤيـــة، فالرؤيـــة السردية في الزيني بركات متعددة في الشكل (جوّاني برّاني) والصوت (ناظم أو فاعـــل) بينمـــا تهيمن الرؤية الأحادية على الروايات الأربع الباقية، ويعزو يقطين هذا الفرق إلى تعدّد الخطابات في الزيني بركات وأحادية الخطاب في كل من الروايات الأربع. (ص ٣٧٢).

ويستخلص الناقد هذه الأحادية من خلال ملاحظته للتشابه بـــين الروايـــات فـــي كـــون موضوع تبئيرها يتركز فيها جميعاً على شخصية مركزية: فموضوع التبئير والسرد معاً هـــو عربي في "أنت منذ اليوم" وشبلي في "الزمن الموحش" وصفدي في "عودة الطائر إلـــى البحـــر" وسعيد في "الوقائع الغريبة لسعيد بن أبي النحس المتشائل" فهي جميعاً "موضوع السرد والتبئير وذوات السرد" والتبئير"[2] (ص ٣٧٢) (وهذا التمركز على ذات التبئيـــر وموضـــوعه) يجعـــل الشكلين (برّاني الحكي وجوّاني الحكي وأصواتهما) يظهران بالتناوب في الروايات المذكورة.

في الروايات الأربع تهيمن الرؤية الجوانية الداخلية، لكنها لا تحجب اللعـــب الـــسردي والتبئيري الذي يعج به الخطاب. هذا اللعب الذي يتبدى في انفصال السرد عن التبئيـــر واتحـــاد السرد بالتبئير. الانفصال يؤدي إلى ازدواج الرؤية السردية من برانية داخلية إلى جوانية داخلية (أي من حيث يسرد الناظم ما يراه المبئر داخلياً، حيث يبئر الشخص ذاته من خـــلال علاقتـــه بالموضوع (عربي – صفدي)) أما اتحاد السّرد والتبيئر فيؤدي إلى الانتقال من الجوانية الداخلية

---

(1) قد يعترض المرء على هذا الرأي في الخطاب الأحادي إذ ليست كل الخطابات الأحاديـــة شـــفافة (يقـــصد بالشفافية عكس الاعتام).

(2) ليست الوحيدة لكنها (المهيمنة).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إلى الجوّانية الذاتية (من حيث يُنظر إلى الذات كموضوع، إلى حيث يُنظر إلى الذات من خلال موضوع (الزمن الموحش والوقائع الغريبة) (ص٣٨١). ونخلص إلى هيمنة البُعد الداخلي للرؤية في هذه الروايات. (ص٣٨١).

في خاتمته التي يضعها تحت عنوان "الراوي والمروي له في الخطاب الروائي" يعلل الناقد اهتمامه بالتحليل، بأهمية الخطاب الذي يبرز من خلال الاختلاف والتعدد. ويرى أن التحليل يتيح إمكانية ملامسة ثوابت الخطابات وتحوّلاتها. (ص٣٨٢). لكنه لم يسأل نفسه هنا: ما الذي ساعد التحليل البنيوي على جلائه أكثر من غيره، أهي الثوابت أم المتغيرات؟ ولماذا؟

في الخاتمة يصرّح الناقد بأنه يقف عند حدود الراوي والمروي له كما يتجليان داخل الخطاب، ويعلن تأجيله الحديث عن الكاتب والقارئ إلى الكتاب الثاني، والمدهش أنه هنا فقط يوضح مفهوم "الترهين" (ص٣٨٣) علماً بأنّه حين استخدمه للمرة الأولى، وكان ذلك في الصفحة التاسعة والتسعين بعد المائتين لم يكلف نفسه بتوضيح المقصود به وهنا يستعين بجينيت ليبين أنه "فعل السرد" أي الصوت السردي أو الراوي في علاقته بالمروى له وهكذا يعد يقطين الراوي والمروي له ترهينين سرديين، من أجل دفع أي التباس يقع بين الراوي والكاتب.

ثم يقوم بتحديد الرواة وصفاتهم في الروايات المدروسة، ويخلص إلى أن العلاقة بين الراوي والمروى له في الخطاب الروائي تأخذ الشكلين التاليين:

١- حضور الراوي الجوّاني الحكي مقابل المروى له الجوّاني الحكي.

٢- حضور الراوي الجوّاني الحكي مقابل المروى له البرّاني الحكي.

هذان الشكلان يبرزان صورة جديدة للراوي فهو لا يقدم علماً هو بعيد عنه ومتعالٍ عليه (مثل الراوي التقليدي) فوظيفته هنا تأطيرية وسردية بالدرجة الأولى. أما المروى له المجرد فلا يمكنه أن يتماهى مع المروى له المباشر في القصة. ويخلص إلى وجود مسافة واسعة بين الراوي والمروي له المجرد وكذلك بين الكاتب القارئ (ص ٣٨٦). وينتهي الناقد إلى أن هذا التباعد يجعل القارئ، وهو يقرأ من منظور أحد المروى لهم، يبحث عن موقعه ومنظوره داخل النص، وهذه تجعله في النهاية دائم التساؤل عن دلالات النص، وأبعادها التي لا تقدم إليه بشكل مباشر (ص٣٨٧) هذه الخاصية تسهم إضافة إلى ما توصل إليه الناقد على مستوى بقية التقنيات

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في جعل الخطاب هنا يختلف عن الخطاب في الرواية التقليدية الذي يجعل دور القارئ سلبياً. فيقلب الخطاب الروائي الجديد هذه المعادلة و"يتوجه إلى المتلقي معتّماً ومتوتراً ومؤثراً، دافعاً إياه إلى التأمل والبحث ومعاودة القراءة، إنه يتقدم إليه ككل، ولا يمكن لصورة الخطاب أن تكتمل لديه إلا بعد الانتهاء من القراءة. والقراءة المتأنية" (ص٣٨٧) وهنا تكمن خصوصيته وتميزه عن الخطاب التقليدي حسب الناقد.

ويبين أنه يبقى أن يعاين إلى أي حد طابق هذا الخطاب بمستواه النحوي النص (بستواه) الدلالي: أي في علاقته بالبنية النصية والاجتماعية التي أنتج فيها، أي الانتقال من البنيوي إلى الوظيفي (أو الدلالي) من السرديات إلى السوسيو سرديات في كتاب "انفتاح النص الروائي".

(٤ــ٥) ملاحظات نقدية :

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

وقبل اختتام الحديث عن هذا العمل بمقارنة إنجازاته ببقية الإنجازات البنيوية التي دُرست في هذه الأطروحة ، ونظراً لأهميته، واتخاذه مرجعاً أساسياً لكثير من الباحثين، لا بد أن تستوقف المرء جملة من الملاحظات تتصل أولاها بمدى التزام الناقد بالقواعد اللغوية السليمة لأن الانتهاك المتكرر لها يسيء إلى مهمة الناقد، وقد يهز صورته أمام القارئ، وربما يعطي بعض الذرائع لأنصار الرأي الشائع بأن الاتجاه إلى دراسة الأدب الحديث ونقده دليل ضعف الباحث وضحالة ثقافته في مجال التراث؛ لذا كان يحسن بالناقد أن يأخذ نفسه بمزيد من الأناة في المراجعة الشاملة، ليتجنب كثيراً من الأخطاء اللغوية، والنحوية والطباعية، فيخرج عمله في مستوى يليق بطموحه.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهذه بعض الأمثلة للأخطاء اللغوية والنحوية فالإحصاء الدقيق لها ليس من أولويات هذا البحث:

الصفحة	الخطأ	الصواب
٧	"عنوانه ليس الرواية ولكن الخطاب	ليس الرواية لكن الخطاب
١٤	"تحفيز وتحريك الدراسة"	تحفيز الدراسة وتحريكها
٢٥	"في السبعينات والثمانينات"	في السبعينيات والثمانينيات
١٦٤	"سواء كانت إرجاعية أو استباقية"	سواء أكانت إرجاعية أم استباقية
١٩٦	"سوف نسمي هذين النوعين: الصيغتان الكبريان"	سوف نسمي ... :الصيغتين الكبريين
٢١٣	"المساقين إلى الموت"	المسوقين إلى الموت
٢٥٩	"وثاني الملاحظات"	وثانية الملاحظات
٢٨٦	"نجد الراوي غائب"	نجد الراوي غائباً
٣١١	مع تعويض المستوى بالشكل	مع تعويض الشكل بالمستوى

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

هذا عن الأخطاء اللغوية والنحوية أمّا افتقاد العبارات للسلاسة، فيكاد يكون سمة عامة لهذا الإنجاز النقدي المهم. الأمر الذي يحوج قارئه إلى مضاعفة جهده، كي يتمثل المعنى.

وقد تُعزى هذه الظاهرة إلى شدة حرص الباحث على إيراد كل معلومة نظرية تتصل بالبحث من قريب أو بعيد، إضافة إلى طبيعة المنهج البنيوي نفسه، وطبيعة المتن المدروس، فالروايات الخمس جميعها تنتمي إلى تيار "الرواية الجديدة"، كما تعزى إلىتصدي الباحث لمهمة ترجمة جل التنظيرات من الفرنسية ترجمةً حرفية أربكت صياغته، وأثرت بالتالي على وضوح المعنى، وكذلك تعزى إلى جرأة الباحث في ابتداع مفردات جديدة غير مألوفة للقارئ العربي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كل العوامل السابقة قد تكون استنفذت وقت الناقد فلم تتح له فرصة إعادة النظر في الصياغة التي ما زالت بحاجة إلى مراجعة.

هذه بعض الأمثلة مما تعج به صفحات الكتاب:

الصفحة	العبارة
٧	"متموقفا عند بعض الاتجاهات"
٨٩	*"إن التمهيد النظري الذي صدرنا به هذه الدراسة سنستقل عنه ظاهرياً وجزئياً".
١١٤	"هنا يمكننا التساؤل عن لماذيّة هذا الترهين".
١٦٤	"إن زمن الخطاب الروائي لا يقدم زمن القصة بنفس (كذا) الترتيب الذي يحتويه الزمن الثاني. وحتى عندما يكون الترتيب مؤطراً، ففي داخله نجد هيمنة المفارقات الزمنية..".
١٦٥	"إن انفتاح الدائرة لا يعني التحول الإيجابي لكن استمرار الماضي إنما بشكل أكثر سوءاً"
١٩٩	"نتساءل عن لماذا هذا المآل الذي"
٣٣٠	"إننا مع الناظم الداخلي نصبح نرى بمنظور الشيخ ومريديه إلى الحديث الأساس هنا"

وقد التفّ الناقد على الأسلوب العلمي الذي يلغي الذاتية، ويبتعد عن العواطف في عدد من المواقع مظهراً قدراً غير قليل من الاعتداد بالذات ويكفي للتدليل على هذا الالتفاف هذه الأمثلة:

* من اللافت كلف الباحثين العرب باستخدام "إنّ" بمناسبة وبدون مناسبة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الصفحة	العبارة
١١، ٤٦	" تحليل الخطاب الروائي (تصورنا)".
٢٩	"إن هذا التمييز (يقصد تمييز الشكليين بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي) في تقديري نظير تمييز دوسوسور"
٥٠	"نرى أن أحد همومنا المركزية في هذا البحث..."
٥٣	"بإدخالي النص كمفهوم (كذا) متميز عن الخطاب وإعطائه بُعد المستوى الدلالي وجدتني أعطي "النص" دلالات خاصة عكس ما نجد مع ا لسرديين الذين يعتبرونه (كذا) مرادفاً للخطاب".
٥٤	هذا المسلك جعلني لا أقع في الانتقاء الذي نجده عند العديد (كذا) من الباحثين".
٥٤	"ولهذا يمكن اعتبار العمل الذي أقوم به توسيعاً للسرديات"

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

من المسلم به أن التصوّر النظري الذي تبناه الناقد سعيد يقطين (أو استلهمه) لم يكن وليد استقرائه للرواية العربية، وكذلك لم يكن نتيجة لتفاعله مع التراث النقدي العربي. وقد لا يضير هذا الأمر الباحث ما دام تمثله العميق لدقائق تصورات هذا المنهج سوف يسفر عن تحقيق ما هدف إليه وهو "تقديم تحليل وتحديد دقيقين للخطاب الروائي العربي". (ص ٥١).

إلا أن ما يضير الناقد –أي ناقد– أن يكون وفاؤه غير تامٍ للتصوّر النظري الذي اختاره، كما فعل يقطين حين خلط بين ا لمناهج بوعي أو بغير وعي منه. إذ تكررت المناسبات التي غادر فيها الناقد الحدود الصارمة لمنهجه البنيوي الشكلي إلى تخوم مناهج أو تصورات نظرية تختلف بل تتناقض معه، من أجل اقتراض بعض المفاهيم أو الإجراءات.

ولا مناص من التمثيل عليها قبل الشروع في محاورتها من وجهة نظر المنهج البنيوي الشكلي، ثم محاولة تعليلها:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من أول هذه "الانتهاكات" المنهجية أحكام القيمة التي أصدرها الناقد ضـــارباً بعـــرض الحائط مبادئ المنهج البنيوي التي تسقط التقويم، لأسباب سيأتي ذكرها بعد تقديم، بعض الأمثلة* في الجدول التالي:

الصفحة	العنوان
٣٦	"إن التمييز الأكثر وضوحاً وانسجاماً هو الذي نجده مع تودوروف وجينيت".
٥١	"نجدهم نجحوا إلى حد بعيد".
٥٤	"بهذا العمل وجدتني أوسّع تحليل نفس (كذا) المكونات مع الحفاظ على الانسجام النظري اللازم".
٥٤	"هذا المسلك جعلني لا أقع في الانتقاء الذي نجده عند العديد من الباحثين".
٧١	" يمكن اعتبار دراسة هارلد فاينرش من أشمل وأعمق (كذا) الدراسات التي خصـــصت لقضية الزمن"
٧٤	"في سنة ١٩٧٠ تصدر دراسة متميزة "لفرانسواز فان روسم–كيون".
١٤٧	"أما زمن الخطاب هنا ("الزيني بركات") فمنفتح على الزمان بشكل متميز".

مركز إيداع رسائل جامعية
مكتبة الجامعة الاردنية

وتستدعي هذه الأحكام وغيرها محاورة الناقد في قضية التقويم بـــشكل عـــام وقـــضية خصوصية أو تميز الخطاب الروائي بشكل خاص من منطلق بنيوي.

يتجنب المنهج البنيوي إصدار أحكام القيمة لأكثر من ســـبب: الأول يتـــصل بخلفيتـــه اللغوية؛ فاللغويات الحديثة التي تتصل بدي سوسير ترفض التقويم أو تتجنبه على أقل تقدير[1].

والثاني متصل بطموحه العلمي ، (فالعلم كما هو معروف يدرس كل موجودات الكـــون بغض النظر عن قيمها الثقافية أو الجمالية) لأن "شرط العلمية لا يعترف بـــأدب رفيـــع وآخـــر متواضع.. [فـــ] كل.. النصوص سواء في قابليتها للتحليل"[1].

---

* الطريف أن أحكام القيمة هنا طالت الأعمال الإبداعية والتصورات النظرية على حد سواء، بل إنها وصلت إلى "تقييم الذات" حين حكم الناقد على عمله في هذا الكتاب.

(1) culler Ibid: P. 257

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما السبب الثالث فمتصل بطبيعةلبنيوية" التحليلية التي لا تأبه للقيمة الجمالية: فهي "لا تتناول النص انطلاقاً من قيمته الظاهرة، بل تزيحه (Discplace) إلى نوع من الموضوع مختلف تماماً"[2].

أما السبب الرابع فيتصل بجذورها الفلسفية التي تمتد في قسمٍ منها إلى "مدرسة جنيف" الظاهراتية التي كان من طموح تلاميذها السعي إلى التماهي مع الوعي الكامن خلف العمل وبهذا فهم "ينشدون الالتصاق بالكل الذي يحول دون أي حكم"[3] (بالقيمة).

كما أنّ لحكم القيمة اتصالاً وثيقاً بثقافة الإنسان، وهو بالذات (أي الإنسان) الذي تقصيه البنيوية عن المركز لتضع مكانه النظام[4]. والنظام يُعنى بالوحدة والتماثل والثبات. وهنا يكمن جوهر التناقض بين "البنيوية" و"الجمالية" التي تثمّن التفرد والاختلاف والانزياح عن النموذج أو النمط[5].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

هذا فيما يخص حكم القيمة بعامة، أما حكم الناقد سعيد يقطين على الرواية بالخصوصية النابعة من بنياتها الشكلية (بنى الزمن والصيغة والسرد) فيثير أكثر من تساؤل:

ألا يعني الحكم على نص أدبي بالخصوصية بسبب من شكله عودة إلى ا لفصل بين الشكل والمضمون؟ أوَ ليس هذا ارتداداً عن البنيوية التي من حسناتها (وربما تكون الحسنة الوحيدة) أنها طرحت مفهوم البنية بديلاً لثنائية الشكل والمضمون؟[6]

وإذا تم التسليم مع النقاد بأن التقويم مهم في الأدب (وهو كذلك) فهل الحكم على رواية ما بأنها ذات قيمة جمالية عالية يقتصر على شكلها فقط؟ أليس للمضمون وللرؤية اعتبارها هنا؟

---

(1) ميجان الرويلي وسعد البازعي (٢٠٠٠): دليل الناقد الأدبي (ط٢)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي ص١٠٥.

(2) إيجلتون: مرجع سابق، ص١٦٨.

(3) رينيه ويليك (٢٠٠٠) الهجوم على الأدب، ترجمة حنا عبود (ط١) دمشق:دار الأهالي ص٨٥.

(4) إيجلتون: مرجع سابق، ص١٦٨.

(5) رينيه ويليك: مرجع سابق، ص٨٥.

(6) سويرتي: مرجع سابق، ص٦٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ماذا لو كانت هذه الرواية "ذات البناء الشكلي المميز" تدعو إلى هدم ثوابت الأمة؟ فهل وظيفة الناقد أن يروج لها بحكم جودة بنيتها الشكلية؟ وحتى لو روج لها فهل يروج للرواية أم لقوانين اللغة التي حكمتها حسب المنهج البنيوي؟

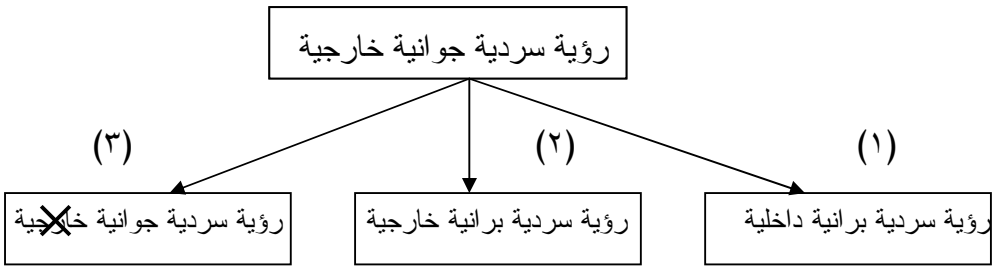
وأخيراً فما دام الإحساس بأهمية التقويم ينبع من رؤية ما للأدب وللإنسان وللعالم[1] فأين تقع رؤية الناقد؟ وهل سيكون منسجماً مع تصوره النظري" (ص ٥٤) حين يتأرجح بين البنيوية والجمالية؟

وقضية أخيرة يثيرها "السخاء" في صك المصطلحات النقدية وتوسيع المفاهيم بعد اقتراضها من التصور النظري الغربي، مما يقف على النقيض من الهدف الذي وضعه الناقد نصب عينيه من "وضوح منهجي" فغزارتها وتقارب مفرداتها تربكان القارئ، وتبعدان الكتاب عن كثير من أهدافه. ويزيد القارئ ارباكاً عدم وجود مسرد للمصطلحات التي سنّها الناقد وتلك التي استعارها. والقائمة التالية قد توضح هذه القضية للقارئ وقد سبق إبراز المصطلحات داخل البحث.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

برّاني الحكي: (الناظم الداخلي والناظم الخارجي والناظم الذاتي). وجوّاني الحكي: (الفاعل الداخلي، الفاعل الخارجي). والترهين والتخطيب، والتزمين.

وملاحظة أخيرة تتصل بالرسوم التوضيحية التي استعان بها الناقد وينبغي الاعتراف أنها هنا أكثر وضوحاً من كثير من رسوم البنيويين إلا أنها كانت بحاجة إلى مزيد من الجهد في الإخراج ومزيد من الجهد في التدقيق والتصويب، فخطأ مطبعي واحد كفيل بخلط الأمور على القارئ. ولم يسلم البحث منها، ومنها على سبيل المثال (ص٣٦٥) عندما حاول تحديد بنية الرؤية السردية في الزيني بركات بالشكل التالي:



(1) الماضي: (١٩٩٣)، في نظرية الأدب، (ط١) بيروت: دار المنتخب العربي، ص ١٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويتضح الخطأ المطبعي من خلال الموازنة بين الشكل التوضيحي وكلام الناقد الذي يبين أن في الرؤية السردية(٣) يتم تبئير الحدث جوانياً بالتركيز على شخصية مركزية (عمرو بن العدوي وسعيد الجهيني من خلال الفاعل الداخلي) (ص ٣٦٥). إذن؛ فهي رؤية سردية جوّانية داخلية. أما الأخطاء المطبعية للكلمات في داخل الجداول، فقد أضيفت إلى القائمة التالية، (وتنبغي الإشارة هنا إلى عدم وجود فهرس للأشكال والجداول).

وهذه بعض نتائج إغفال التصحيح الطباعي في البحث والتي لا تليق بالجهد المبذول في إعداده:

الصفحة	الخطأ	الصواب
٤٦	العبرض	العرض
٥٩	زمن الخطاب الرواية العربية	زمن الخطاب في الرواية العربية
٩٣	جـ– ٦١٤ هـ	جـ– ٩١٤ هـ
٩٤	الحرب/ الهزيمة.. ب–٩٢٢هـ	الحرب/ الهزيمة...هـ– ٩٢٢هـ
١٠٦	إصحائية	إحصائية
١١٦	المقطع الأولي	المقطع الأول
٢٠٠	هامش (٩) روليك/ أوارين	هامش (٩) ر. ويليك/ أ. وارين
٣٠٩	ما أسميناه جينيث	ما أسماه جينيث
٣٣٥	كون الفعل الخارجي	كون الفاعل الخارجي
٣٤٦	مكمن أحوال عليّ بن أبي	مكمن أموال عليّ بن أبي
٣٦٥	رؤية سردية جوانية خارجية	رؤية سردية جوانية داخلية
٢٦٦	داخل الشكل الصيغة الحادية	أحادية
٢٥٣	لمرسوم	المرسوم

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهكذا يتضح جلياً أن تحليل الخطاب الروائي لسعيد يقطين على طموحه الكبير ووضوحه المنهجي، وتمثّله الجيد للمفاهيم والتصور ات البنيوية، وتحقيقه لكثير من أهدافه ؛ لم ينج من الاعتلالات التي اعترت الدراسات التي سبقته في مجالات: التنظير، والتحليل واستخلاص النتائج؛ إذ لم يسفر جهده الكبير عن توسيع للسرديات كما طمح، وجنى العرض التاريخي على وضوح مفاهيمه وتمامها، ومنح الروايات المحللة خصوصية من خلال شكلها ووجود التقنيات السردية فيها، وانتهى بنتائج تأويلية وتقريرية تؤكد صحة الافتراضات البنيوية المستوردة.

أيمكن أن يجد القارئ بعد هذا العرض جوابا عن السؤال الذي طرح في مستهله وهو:

لمَ عجز مشروع يقطين عن استيلاد مشاريع أخرى تستلهمه وتوسّعه، وتشيد معه أركان نظرية سردية عربية ؟

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أ- المصادر والمراجع

- إبراهيم، زكريا، (١٩٧٥؟). **مشكلة البنية**. (لاط). القاهرة: مكتبة مصر.
- إبراهيم، السيد، (١٩٩٨). **نظرية الرواية: دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة**. (ط١). القاهرة: دار قباء.
- إبراهيم، عبدالله، (١٩٩٠). **المتخيل السردي**. (ط١). الدار البيضاء – بيروت: المركز الثقافي العربي.
- إبراهيم، عبدالله والغانمي سعيد وعلي، عواد، (١٩٩٦). م**عرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة**. (ط٢). الدار البيضاء- بيروت: المركز الثقافي العربي.
- إبراهيم، عبدالله، (٢٠٠٠). **السردية العربية: في البنية السردية للموروث الحكائي العربي**. (ط٢). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- إبراهيم، نبيلة، (لات). **فن القص في النظرية والتطبيق** (لاط). القاهرة: مكتبة غريب.
- أعرج، خالد، (١٩٩١). **المؤثرات البنيوية في النقد العربي الحديث في سورية ولبنان**. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلب، سوريا.
- أعرج، خالد، (١٩٩٨). **النقد المعاصر في مصر والمشرق العربي**. أطروحة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلب، سوريا.
- أنجلي كريستيان وإيرمان، جان (١٩٨٩)، **السرديات**، في جينيت، جيرار، وبوت، داين، وأوسبنسكي، بوريس وروسم غيون، فرانسواز: **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير** (ط١)، الدار البيضاء: منشورات دار الحوار الأكاديمي والجامعي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- أوكان، عمر،(٢٠٠١). **اللغة والخطاب.** (ط١). الدار البيضاء- بيروت: دار أفريقيا الشرق.
- إيجلتون، تيري، (١٩٩٠). **نظرية الأدب**، ترجمة ثائر ديب، (ط١) دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
- بارث، رولان، (١٩٦٤) (١٩٨٧). **مبادئ في علم الأدلة.** (ترجمة محمد البكري، ١٩٨٧) (ط٢) اللاذقية: دار الحوار.
- بارث، رولان، (١٩٧٧) (١٩٩٣). **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ٢.** ترجمة منذر عياشي. (ط١). بيروت: (دار الإنماء الحضاري).
- بارث، رولان، (١٩٨٦) **درس السيميولوجيا**، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي (ط١)، الدار البيضاء: دار توبقال.
- بحراوي، حسن، (١٩٩٠). **بنية الشكل الروائي.** (ط١). الدار البيضاء- بيروت: المركز الثقافي.
- بروب، فلاديمير، (١٩٢٨) (١٩٨٩). **مورفولوجيا الحكاية الخرافية.** ترجمة أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر. (ط١)، جدة: النادي الثقافي.
- بوث، واين (١٩٨٩)، **المسافة ووجهة النظر – محاولة تصنيف، في جينيت، جيرار** وآخرون: **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى،** (ط١)، الدار البيضاء، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي.
- بياجيه، جان، (١٩٧١). **البنيوية.** ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري (ط١). بيروت: دار عويدات.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- تودوروف تزفيتان، (١٩٦٥) (محرر). **نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس**. ترجمة إبراهيم الخطيب (ط١)، ١٩٨٢ بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.
- تودوروف، تزفيتان، (١٩٦٦). **الأدب والدلالة**، ترجمة محمد نديم خشفة (ط١)، حلب: مركز الإنماء الحضاري.
- تودوروف، تزفيتان، (١٩٨٦). **نقد النقد**. ترجمة سامي سويدان (ط١). بيروت: منشورات مركز الإنماء القومي.
- تودوروف، تزفيتان، (١٩٧٣) (١٩٩٠). **الشعرية**. ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. (ط٢). الدار البيضاء: دار توبقال.
- جينيت، جيرار، (١٩٧٢) (١٩٩٧). **خطاب الحكاية**. (ط٢). ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي. المغرب: المجلس الأعلى للثقافة. الدار البيضاء.
- جينيت، جيرار، (١٩٨٣). **عودة إلى خطاب الحكاية**. ترجمة محمد معتصم. (لاط).الدار البيضاء– بيروت: المركز الثقافي العربي.
- جينيت، جيراروبوث، واين و اوسبنسكي، بوريس وروسم غيون، فرانسواز وأنجلي، كريستيان وإيرمان، جان، (١٩٨٩). **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**. ترجمة ناجي مصطفى. (ط١). الدار البيضاء: منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي.
- الحاج، كميل، (٢٠٠٠). **الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي**، (ط١). بيروت: مكتبة لبنان.
- حمّودة، عبد العزيز، (١٩٩٨). **المرايا المحدّبة: من البنيوية إلى التفكيك**. (ط١). الكويت: سلسلة عالم المعرفة ع ٢٣٢ إبريل/ نيسان.

جميع الحقوق محفوظة
المكتبة الجامعة الأردنية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- حمّودة، عبد العزيز، (٢٠٠١). **المرايا المقعّرة: نحو نظرية نقدية عربية**. (ط١). الكويت: سلسلة عالم المعرفة ع ٢٧٢ أغسطس.
- دماج، زيد مطيع، (١٩٨٤): **الرهينة**، بيروت: دار الآداب.
- أبو ديب، كمال، (١٩٨٧). **في الشعرية** (ط١) بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.
- الراجحي، عبده، (١٩٨١). **اللغة والنقد الأدبي، فصول مجلد ١**، ع٢، يناير (١٩٨١)، ص(١١٥ – ١٢٢).
- الرويلي، ميجان والبازعي، سعد، (٢٠٠٠) **دليل الناقد الأدبي** (ط٢). الدار البيضاء – بيروت: المركز الثقافي العربي.
- ريفاتير، ميكائيل، (١٩٧١): **الشكلانية الفرنسيّة**، ترجمة محمد لقاح في: جينيت، جيراو ومونان جورج، البنيوية والنقد الأدبي (ط١). الدار البيضاء- بيروت: أفريقيا الشرق.
- زيتوني، لطيف، (٢٠٠٢). **معجم مصطلحات نقد الرواية: عربي إنكليزي فرنسي**. (ط١). بيروت: مكتبة لبنان – دار النهار.
- أبو زيد، أحمد، (١٩٨٦)، **الواقع والأسطورة في القص الشعبي**، عالم الفكر، مج١٧، ع١، ص(٣ – ١٨).
- زيما، بيير، (١٩٨٥) (١٩٩١). **النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي**. ترجمة عايدة لطفي. (ط١). القاهرة: دار الفكر للدراسات والتوزيع.
- ستَروك، جون، (١٩٩٦): **البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا**، (تحرير). ترجمة د. محمد عصفور، (ط١) الكويت: سلسلة عالم المعرفة ع ٢٠٦ فبراير/شباط ١٩٩٦

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- سويرتي، محمد، (١٩٩١). **النقد البنيوي والنص الروائي: نماذج تحليلية من النقد العربي: المنهج البنيوي – البنية – الشخصية.** (ط١) الدار اللبيضاء: إفريقيا الشرق.
- سويرتي، محمد، (١٩٩١). الن**قد البنيوي والنص الروائي: نماذج تحليلية من النقد العربي: الزمن – الفضاء – السرد.** (ط١) الدار اللبيضاء: إفريقيا الشرق.
- شفيق، ماهر، (١٩٨١). **البويطيقا البنيوية. فصول.** ١ (ع٢): ص ٢٤٦-٢٥٠.
- صالح، صلاح، (٢٠٠٠). **ممكنات النص.** (ط١). اللاذقية: دار الحوار.
- صالح، فخري، (١٩٨٨). **أرض الاحتمالات: من النصّ المغلق إلى النصّ المفتوح في السّرد العربي المعاصر.** (ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- طرشونة، محمود، (١٩٩٩). **إشكالية المنهج في النقد الأدبي.** (ط١). تونس: سوسة: دار المعارف للطباعة والنشر.
- العالم، محمود أمين، (١٩٨٥). **ثلاثية الرفض والهزيمة.** (ط١). مصر: دار المستقبل العربي.
- العباسي، محمد، (١٤١٩هـ). **حداثة مؤجلة.** (ط١). الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية: كتاب الرياض ع٥٩.
- العجيمي، محمد الناصر، (١٩٩٨). **النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية.** (ط١). تونس: دار محمد علي الحامي.
- عصفور، جابر، (١٩٨١). **عن البنيوية التوليدية.** فصول. ١(٢): ص ٨٤-١٠٠.
- العطار، سليمان، (١٩٨١)، **الأسلوبية علم وتاريخ.** فصول مج١، ع٢، يناير، (١٩٨١). ص (١٣٢ – ١٤٣).
- عواد، توفيق يوسف (١٩٧٢) **طواحين بيروت.** بيروت: دار الآداب

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- العيد، يمنى، (١٩٨٣). **في معرفة النّصّ** (ط١). بيروت: دار الآفاق.
- العيد، يمنى، (١٩٩٠): **تقنيات السّرد الروائي في ضوء المنهج البنيويّ** (ط١)، بيروت: دار الفارابي.
- العيد، يمنى، (١٩٩٨): **فن الرواية بين خصوصيّة الحكاية وتميّز الخطاب** (ط١) بيروت: دار الآداب.
- عيّاد، شكري، (١٩٨١). **موقف من البنيوية**. فصول. ١(٢): ص (١٨٨ – ١٩٩).
- عيّاد، محمود، (١٩٨١)، **الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف**. فصول، مج١، ع٢، يناير ١٩٨١، ص (١٢٣ – ١٣١).
- غارودي، روجيه،(١٩٨٥). **البنيوية: فلسفة موت الإنسان**، ترجمة جورج طرابيشي (ط٣). بيروت: دار الطليعة.
- فضل، صلاح، (١٩٧٦) **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، (ط٢). القاهرة: دار الشروق.
- فضل، صلاح، (١٩٩٧) **مناهج النقد المعاصر**، (ط١) القاهرة: دار الآفاق العربية.
- قاسم، سيزا، (١٩٨٥). **بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**. (ط١). بيروت: دار التنوير.
- كاللر، جوناثان، (٢٠٠٢). **اللغة والمعنى والتأويل**. مجلة الآداب الأجنبية السنة السابعة والعشرون،العدد (١٠٩) شتاء (٢٠٠٢). دمشق: اتحاد الكتاب. ص (١٥ – ٢٨).
- كريستيفا، جوليا، (١٩٩١) (١٩٩٧). **علم النص**. ترجمة فريد الزاهي. (ط٢) الدار البيضاء: دار توبقال.
- لحمداني، حميد، (١٩٩١) (٢٠٠٠). **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**. (ط٣). الدار البيضاء – بيروت: المركز الثقافي العربي.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- الماضي، شكري عزيز، (١٩٨١). **الألسنية والنقد الأدبي** تأليف: د. موريس أبو ناصر: عرض شكري ماضي. فصول. مج١، ع٢: ص (٢٣٨-٢٤٥).
- الماضي، شكري عزيز،(١٩٩٣). **في نظرية الأدب**. (ط١). بيروت: دار المنتخب العربي.
- الماضي، شكري عزيز، (١٩٩٦)، **فنون النثر العربي الحديث**، (ط١)، عمان: منشورات جامعة القدس المفتوحة.
- الماضي، شكري عزيز، (١٩٩٧)، **من إشكاليات النقد العربي الجديد** (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسة والنشر.
- مبروك، مراد (١٩٩٤) **آليات السرد في الرواية النوبية**، (ط١)، القاهرة: دار حراء.
- المحادين، عبد الحميد، (١٩٩٩). **التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف**. (ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- محفوظ، نجيب: مصر: **قصر الشوق** (؟) القاهرة: مكتبة مصر.
- المرزوقي، سمير وشاكر، جميل، (١٩٨٥). **مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً**.(ط١). تونس: الدار التونسية للنشر – الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.
- المصري، أحمد (؟) **محيط الفنون** (٢): الموسيقى (لاط) القاهرة: دار المعارف
- المسّدي، عبد السلام، (١٩٧٧). **الأسلوبية والأسلوب: نحو بديل ألسني في نقد الأدب**. (ط) تونس – ليبيا: الدار العربية للكتاب.
- المطلبي، مالك يوسف، (١٩٨٦). **الزمن واللغة**. (ط١). القاهرة: الهيئة العامة للكتاب.
- مينه، حنا: (١٩٩٠) بقايا صور (ط٥) بيروت: دار الآداب.
- أبو ناضر، موريس، (١٩٧٩): **الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**، (١) بيروت دار النهار.

جميع الحقوق محفوظة
مركز المنارة للدراسات والنشر
www.manaraa.com

- ويليك، رينيه، (٢٠٠٠). **الهجوم على الأدب**. ترجمة حنا عبود. (ط١). دمشق: دار الأهالي للنشر والتوزيع.
- ياكبسون، رومان، (١٩٩٠). **أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب**. ترجمة فالح صدام الإمارة و عبد الجبار محمد علي. (ط١). بغداد: دار الشؤون الثقافية: سلسلة المائة كتاب.
- يقطين سعيد، (١٩٨٥)، **القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب**. (ط١).الدار البيضاء: دار الثقافة.
- يقطين، سعيد (١٩٩٣). **تحليل الخطاب الروائي: الزمن السرد التبئير**. (ط٢). الدار البيضاء – بيروت: المركز الثقافي العربي.
- يقطين، سعيد (٢٠٠١). **انفتاح النص الروائي: النص والسياق**. (ط٢). الدار البيضاء – بيروت: المركز الثقافي العربي.
- يوسف، آمنة، (١٩٩٧). **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**. (ط١). اللاذقية: دار الحوار.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب- المراجع بالإنجليزية

- Childers, Joseph and Hentzi, Gary, (1995) The Columbia Dictionary of Modern Literature and Cultural Criticism. (1st ed) Newyork: Columbia University Press.
- Culler, Jonathan, (1975). Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature. (1st ed). London: Routledge and Kegan Paul.
- Greimas, a.j. Algerda Julien (1966). Structural Semantics. In: Selden, Raman: the Theory of Criticism From Plato to the Present. A Reader (10th ed) London and Newyork: Longman.
- Innes, Paul, (1996) (editor): Narratology. In: Payne, Michael, A Dictionary of Cultural and Critical Theory, (5th ed), Oxford: Black Well.
- Lodge, David, (1972). 20th Century Literary Criticism: A Reader. (3rd ed). London and Newyork: Longman.
- Lodge, David, (1981). Working With Structuralism: Essays And Reviews on Ninteenth and Twentinth Century Literature, (1st ed, 5th ed) london, boston, melborne and henly: routledge and kegan paul.
- Lodge, David. (1988), Modern Criticism and Theory: A Reader, (9th ed). London and Newyork: Longman.
- Payne, Michael, (1996). A dictionary of Cultural and Critical Theory, (5th ed). Oxford: Blackwell.
- Peck, John and Coyle, Martin. (1984). Literary Terms and Criticism (2nd ed) (1993), London: The Macmillan Press.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- Scholes, Robert (1974). Structuralism in Literatur, (1st ed) New Haven and London: Yale University Press.
- Selden, Raman (1985). The Theory of Criticism From Plato to The Present: A Reader. (10th ed). London and Newyork: Longman.
- Selden, raman (1989). Practising Theory and Reading Literature. (1st ed). Hertfordshire: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf.
- Selden, Raman, Widdowson, Peter And Brooker, Peter (1997). A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory. (4th ed), Hertfordshire: Prentice Hall.
- Shklovsky, Victor. (1917). Art as Technique. In: Modern Criticsim and Theory, A Reader, Lodge, David (editor) (9th ed) 1996.London And Newyork: Longman.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

جـ – الاتصال الشخصي

- الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي، قسم اللغة العربيـــة، جامعـــة آل البيـــت (٢٠٠٤). اتصال شخصي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

Structuralism Criticism As Applied to Arabic Novel in the last Quarter of the 20th century

Prepared by:

Feryal Kamil Muhammad Saleh

Supervisor:

Dr. Waleed Saif

جميع الحقوق محفوظة

Abstract

The field, which this study belongs, is the structuralist criticism of Arabic Novel in the last quarter of the 20th century. It is a new field and is worth studying as it addresses mainly the applied aspect of this criticism through ten published and circulated books. Chapters were based on the following questions:

Why did the critic choose structuralism method? How was his interpretation of his conceptions, targets, and critical functions? What were his practical steps in analyzing Novel on two levels, namely story level and discourse level? What conclusions did he draw?

Those questions have led to our dividing our research to an introduction, four chapters and a conclusion.

The first chapter deals with the theoretical aspect, while the second deals with the critic's methodological steps in analyzing story's level, through what used to be finishes with certain conclusions and recommendations: called "Narrative Grammar". The third chapter deals with Novel's discourse.

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

The fourth chapter deals with saeed Yakteen's "Analyzing Novel's discourse"by over viewing and criticizing the book, considered one of the best Criticizing projects of the Arabic structuralism.

The research

- Critic's interpretation of structuralism concepts is not equaled with his enthusiasm for adapting it.

- Critics didn't reach results and conclusions that is in accordance with his ambitions or with the aims of methodology.

- Unclearness of the characteristics of Arabic novel, rarely was he able to understand its structure.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- Critic didn't manage to improve or develop supposed method or adapt it with the characteristics of Arab novel.

- Second generation of the researchers was rather weak because they weren't able to take advantage of first generation's mistakes, also for departing from fundamental resources.

- Scarcity of critical criticism was behind this weak ness.

- Critics should keep-up with Arabic texts to draw appropriate method, as methods are drawn from these texts, not borrowed.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

استنتاجات البحث

ربما كان الإحساس بوجود أزمة نقدية ناجمة عن طغيان المناهج التي اهتمت بمحيط النص وبمضمونه أكثر من اهتمامها بخطابه، أحد أسباب اندفاع عدد كبير من النقاد والباحثين العرب في الربع الأخير من القرن العشرين نحو المنهج البنيوي الشكلي، الذي بهرهم بادعائه "للعلمية" وربما بسبب هذا الاندفاع، كان تمثل أغلبهم للمنهج: فلسفته وأهدافه وأدواته وإجراءاته ووظيفة الناقد فيه، دون المرتجى، مما انعكس على إنتاجهم تنظيراً وتطبيقاً. وباستثناء ناقد أو اثنين كان حصر الناقد للمفاهيم البنيوية ناقصاً، وكان إدراكه للعلاقات بين مستوياتها غائباً، أو مجزوءاً مما أفضى إلى الخلط والتلفيق بين اتجاهي المنهج نفسه: "نحو القص وبويطيقا القص" بل إلى (معاملة الأدوات المنفصلة) في تجاهل للعلاقات البنيوية التي تضمها معاً.

وأدى غياب وعي الناقد بهدف المنهج البنيوي وفلسفته، إلى المزج بينه وبين المناهج التفسيرية التي تتناقض معه. ومن هنا فقد خلط بين الصورة والبنية والأداة والآلية، وعمد إلى تأويلات اجتماعية ونفسية وفنية مبتسرة.

وكما غاب هدف المنهج عن حسبان الناقد غابت وظيفته هو(الناقد) عن باله، فليس من وظيفته البحث عن المعنى بل عن كيفية تكوّنه في النص، ومن هنا فقد أضاع الجوهري في الرواية: التجربة الإنسانية المصورة، حين عمد إلى البحث عن خصوصيتها من خلاله، كما أضاع بينتها حين تبنى المنهج بلا تبصر بفلسفته وبخطواته الإجرائية وبقيت بنية الرواية بعيدة عن أن تكتشف على الرغم من عدد الروايات الضخم الذي حاول الناقد العربي تحليله بنيوياً. (باستثناء ناقد أو اثنين).

وقد أفضى هذا التبني المطلق إلى الإغماض التغاضي عن نقائص المنهج، فلم يثر أية إشكالية تتصل بالمنهج من ناحيتيه النظرية والعملية، كما أدى إلى غياب روح الابتكار والتطويروالنقد.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبدلاً من أن يطوع المنهج لخدمة الرواية، أو الأدب حدث العكس، مما يدل على خلل في تصور الناقد لفلسفة المنهج بإطلاق، فالمنهج رؤية قبل أن يكون أدوات واجراءات ومفاهيم، ولكن تعامل الناقد البنيوي العربي يثبت أن المنهج لديه لا يعدو أن يكون أداةً استهلاكية بل رزمة من الأدوات يمكن اقتراضها، والتعامل معها دون أدنى اعتبار، لطبيعة المنهج المقترض: وقد لا يعترض المرء على الاقتراض أو التفاعل مع منجزات الآخر في مجال الأدب والنقد، مع إيمانه التام بأن المناهج تستخلص من النصوص المحلية ولا تستورد، لكن على المقترض أن يعي طبيعة المنهج أولاً، ويؤمن بقابليته للتطوير والتطويع لخدمة الأدب، لا تطويع الأدب لخدمته.

أما هذا الإقبال الشديد على النقد البنيوي في العقدين الأخيرين من القرن العشرين فقد يفسر بغياب حرية القول في أغلب أقطار العالم العربي، ففي الأعمال المنقودة هنا ظواهر تعزز هذا التفسير.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وقد يتساءل المرء أخيراً لمَ وقع الناقد العربي فيما وقع فيه ولم يتجنب أخطاء من سبقوه، كما لم يكترث للنقد الذي وجه إلى المنهج البنيوي في منبته، والجواب أن النقد الذي وجه للبنيوية في نسختها العربية انصّب في أكثره على فلسفتها وتنظيراتها، وندر أن تناول الناحية التطبيقية فيها، الأمر الذي يجب أن يستقطب جهوداً جماعية وفردية لإحياء نقد النقد تتجه نحو التطبيق اتجاهها نحو التنظير، وربما تكمن هنا فضيلة هذه الأطروحة.

ومن هنا يبرز دور نقد النقد الذي ينبغي أن يتجه نحو التطبيق اتجاهه نحو التنظير. وربما تكمن هنا فضيلة هذه الأطروحة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com