الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de L'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
جامعة د.الطاهر مولاي سعيدة
Université Dr Moulay Tahar de Saida

كلية الآداب واللغات والفنون
رئاسة المجلس العلمي
الرقم ص/م.ع/ك.ا.ل.ف/ج.س/2023

Faculté des lettres, des langues, et des arts
La présidence du conseil scientifique

سعيدة في2023/03/26

مستخرج من محضر اجتمـــــاع المجلس العلمـــــي

بناء على محضر اجتماع المجلس العلمي للكلية المنعقد يوم 2023/03/21 في دورته العادية ، وبناء على جدول الأعمال المتضمن المصادقة على نتائج الخبرة العلمية المتعلقة بالمطبوعات البيداغوجية،والمؤلفات العلمية ، وبعد الاطلاع على تقارير الخبرة الايجابية الخاصة بالحامل البيداغوجي تحت عنوان محاضرات في تحليل الخطاب الأدبي 1 . والموجه لطلبة السنة الأولى ماستر ،للأستاذ: سحنين علي –الرتبة أستاذ محاضر (أ) من قسم اللغة والأدب العربي ، صادق المجلس على الخبرة العلمية المنجزة والمرسلة من قبل الأستاذين الخبيرين :

1- عباس محمد– الرتبة أستاذ جامعة سعيدة

2- منصوري مصطفى الرتبة أستاذ جامعة سيدي بلعباس

رئيس المجلس العلمي

أ.د. عبو عبد القادر
رئيس المجلس العلمي للكلية

عميد الكلية

أ. بوحجر
عميد كلية الآداب واللغات
بالنيابة

الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطية الشّعبيّة
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة سعيدة الدكتور مولاي الطاهر
كلّيـة الآداب واللّغات والفنون
قسم اللّغة والأدب العربي

محاضرات في تحليل الخطاب الأدبي1

المترشح: سحنين علي
الرتبة: أستاذ محاضر –أ–

مقياس التدريس: تحليل الخطاب الأدبي1
المستوى: السنة الأولى ماستر
التخصص: نقد حديث ومعاصر

السنة الجامعية :2021–2022

جامعة الطاهر مولاي - سعيدة
المجلس العلمي للكلية

مقرر السنة الأولى ماستر/ تخصص: نقد حديث ومعاصر

السداسي: الأول

اسم الوحدة:وحدة التعليم الأساسية

اسم المادة:تحليل الخطاب الأدبي1

الرصيد:04

المعامل:02

أهداف التعليم:

(ذكر ما يفترض على الطالب اكتسابه من مؤهلات بعد نجاحه في هذه المادة، في ثلاثة أسطر على الأكثر).

أن يكون الطالب قادرا بعد نجاحه في هذا المقياس على تحليل الخطاب الأدبي ، وتوظيف المعارف العلمية والنقدية توظيفا دقيقا، فضلا عن توظيف استعمال المصطلحات النقدية توظيفا سليما يمكنه من إنتاج معرفة نقدية جديدة.

الأهداف المرجوة من تدريس هذا المقياس:

يسعى هذا المقياس إلى تمكين الطلبة من إدراك المفاهيم والآليات الإجرائية المتعلقة بتحليل الخطاب بشكل عام والخطاب الأدبي بشكل خاص .

المعارف المسبقة المطلوبة :

(وصف تفصيلي للمعرف المطلوبة والتي تمكن الطالب من مواصلة هذا التعليم، سطرين على الأكثر:

يشترط في الطالب الذي يدرس هذا المقياس أن يكون على دراية واطلاع بالمعرف الأساسية المتعقلة بالخطاب الأدبي بشكل عام ، فضلا عن معرفته لعلم النص ونظرية التناص ، ونظرية الرواية ، والمنهج البنيوي، والمنهج السيميائي...

محتوى المادة:

	المحاضرات	الأعمال الموجهة	الأعمـــــــال التطبيقية	الأعمال الشخصية
01	مفهوم الخطاب والنص	إنجاز بحوث حول علاقة الخطاب بالنص.	/	تكليف الطلبة بتحديد ماهيـــة الخطـــابات وماهيـة النصـوص مـن خلال نماذج نصية
02	تحليل الخطاب السردي:	إنجاز بحوث حول كيفية تحليل الخطاب السردي	/	إعـداد قـراءة تحليليـة لكتاب:تحليل الخطاب السـردي لعبـد الملـك مرتاض
03	أ/الخطاب والنص	/	/	/
04	ب/الخطاب الأدبي	/	/	/
05	ج/تحليل الخطاب	/	/	/
06	التحليل البنيوي للخطاب السردي:	إنجـاز بحـوث بالاعتمـاد على التحليل البنيوي	/	مناقشـة كتاب:الروايـة المغربيـة ورؤيـة الواقـع الاجتمـــاعي لحميـــد لحمداني
07	أ/تقطيع النص	/	/	/
08	ب/الزمن–التنافر الزمني–المدة–التواتر	/	/	/
09	ج/الصيغة:المسافة(قصـــة الأحداث، قصة الأقوال)	/	/	/

10	د/المنظور:التبئير	/	/	مناقشة كتاب:انفتاح النص الروائي لسعيد يقطين
11	هـ/الصوت:زمن السرد	/	/	/
12	و/المستويات السردية وعلاقتها بالحكاية	/	/	/
13	ز/وظائف السرد	/	/	/

طريقة التقييم:

- يحصل الطالب على 66 % من المقياس بعد النجاح في الامتحانات الكتابية في نهاية السداسي و30 %بعد إنجاز عمل تحت إشراف أستاذ الأعمال التطبيقية تتعلق بأحد محاور المقياس.

مقدمة:

شغلني موضوع إعداد هذه الدروس والتطبيقات، مدة ما يقارب العشر سنوات تقريبا؛ أي منذ وطئت قدماي الجامعة، وعينت مدرسا بقسم اللغة والأدب العربي بجامعة العربي بن مهيدي بأم البواقي، وقد كان ذلك خلال الموسمين الجامعيين: 2013/2012 و2014/2013 حينما أسند إليّ تدريس مقياس تحليل الخطاب لطلبة السنة الثانية ليسانس (ل م د). ومنذ ذلك الحين، حتى انتقالي للتدريس بقسم اللغة والأدب العربي بجامعة مصطفى اسطمبولي بمعسكر، ولاسيما عندما أسند إلي –مرة أخرى– تدريس هذا المقياس لطلبة الماستر في تخصص النقد الحديث والمعاصر، خلال الموسم الجامعي: 2021/2020، ظل هاجس هذا الاشتغال يراودني، وتجددت الرغبة أكثر في جمع هذه الدروس والتطبيقات وتقديمها في شكل محاضرات لطلبتي في مرحلة الماستر، فعقدت العزم وأخلصت النية، وما ذلك على الله بعزيز.

وقد ظلْت –طيلة هذه المدة– عليها عاكفا، ولها ملازما ومتعهدا، إما بالتنقيح والتهذيب، وإما بالتعديل والإضافة والتوسع؛ إذ كنت دائم النظر فيها، كثير التردد عليها، أطرافا من النهار، وزلفا من الليل، أقلبها ذات اليمين وذات الشمال، حريصا –مع كل موسم دراسي متجدد– على تحيينها وإثرائها وتجويدها، إلى أن اشتد عودها واستوت على سوقها، وعنّ لي –بعد ذلك– أنه آن أوان قطافها، وعرضها في سوق القراء والطلبة والباحثين علّها تحظى ببعض القبول والرضى، حتى وإن كنت أرى أنها من قبيل البضاعة المزجاة، والمولود العلمي الخداج الذي لم يبلغ مستوى نضجه واكتماله. ثم إني –بذلك–لست أدعي لها الكمال ولا التمام، ولكن حسب الباحث أن يوقف عجلة البحث عند محطة يرتضيها لبحثه، ويكون عندها قد استفرغ فيها جهده وفكره ما استطاع إلى ذلك سبيلا، ولكل شيء إذا ما تم نقصان.

وكان أقصى غايتي من وراء هذا الجهد أن يحقق الله به النفع، وتعم به الفائدة، وأن تكون هذه المحاضرات والتطبيقات مرجعا مهما، يساعد الطلاب على تذوق النصوص الأدبية وتحليلها، وييسر لهم سبل استيعاب بعض المناهج النقدية والتحليلية المعاصرة. كما أرجو لها أن تسهم في سد ثغرة أو جبر نقص، وخاصة فيما يتعلق بالنقص الفادح في التطبيق مقارنة بما تحقق من تراكم نظري في ميدان

تحليل الخطاب، وأيضا فيما يتعلق بالعجز الفظيع المسجل لدى طلبتنا حين مواجهتهم النصوص الأدبية؛ فتجدهم، يجترون النظريات النقدية المعاصرة، ويلوكون الكثير من أدواتها المنهجية، وعدتها المصطلحية والمفاهيمية، دون إدراك لأصولها المعرفية والفلسفية، ودون امتلاكهم القدرة على التحليل النقدي، وعلى التطبيق الإجرائي لها على النصوص الأدبية. هذا وإن حصل منهم إجراء بعض أدواتها، أو اختُبروا فيها، فسترى في تطبيقاتهم عوجا وأمتا وفجاجة، وإسقاطا آليا لأدوات خرصاء وصماء، لا تستجيب لخصوصيات هذه النصوص، ولا تستنطق دلالاتها، ولا تسبر أغوارها ودفائنها، فضلا عن فقدانهم الذوق الأدبي، والحس النقدي الذي لا يتأتى للطالب إلا بمداومة النظر، وبإمعانه الواسع في كتب التراث الأدبي واللغوي القديم.

ولئن كانت هذه الدروس، قد أعدت خصيصا لطلبة السنة الأولى ماستر في التخصصات النقدية، فإنه يمكن لجميع الطلبة في مرحلة الليسانس والماستر، وحتى في مرحلة الدكتوراه، أن يدركوا فيها غاياتهم، ويجدوا فيها مُعينا ومؤنسا؛ لأنها –وبكل تواضع– تلبي حاجة كل متذوق للأدب، وتنمي حسه وذوقه، وتقوي ملكته، وترفد خياله، وتصنع لديه شخصية الناقد أو القارئ؛ حين تمده ببعض المفاتيح القرائية والتحليلية التي تساعده على فك شيفرات النصوص الأدبية، وتقوده إلى الكشف عن مختلف ظروفها وأسيقتها التي أسهمت في تشكيلها وإنتاجها.

كما أنها تضع أمامه تصورا منهجيا في تحليل الخطاب الأدبي، يهدف إلى إجراء الأدوات النقدية والتحليلية، بما يتلاءم وخصوصيات هذه النصوص، فيكون المنهج –إذ ذاك– خادما لها، وأداة طيّعة في يد القارئ، لا العكس. وبهذا المنطق يستطيع القارئ أو الناقد أن يتعمق، ويغوص أكثر داخل طبقات النص السحيقة، ويتوغل في أعماقه الدفينة؛ إذ كلما اخترقت القراءة النقدية طبقة من هذه الطبقات، كلما انفتح حجب النص وانغلاقه، وكلما أضيء تعتيمه، وفك إلغازه وتشفيره، وكلما تنوعت بذلك مداخل النظر إليه، وتجددت الرؤى النقدية له.

من هذا المنطلق تكون هذه الدروس والتطبيقات قد كشفت عن تصورها التحليلي، وعن رؤيتها النقدية التي تنطلق من النص وتعود إليه، من خلال تفعيل مبدأ الإصغاء، والتذوق، وترسيخ ثقافة الإنصات لما يبوح به النص من أسرار، ويكشف عنه من مكنونات ودفائن، ومن خلال إدراك ملابسات إنتاجه، واستيعاب مختلف الظروف التي تأثث في سياقها، وتبلور في نطاقها. كما أنها تعلن عن مدى تعويلها على فاعلية القراءة التحليلية والتأويلية التي تبقى مرتهنة بمدى استثمار المعرفة بالتراث العربي (الأدبي والتاريخي والاجتماعي والسياسي)، وباللغة العربية، وبتراكيبها البلاغية، وأبنيتها النحوية والصرفية، ودلالاتها، وبمختلف ألفاظها ومعانيها في سياقاتها المتنوعة والمتعددة.

أضف إلى ذلك أنها تستثمر في الزاد المعرفي، والتراكم القرائي المتحقق حول النصوص المدروسة بهدف الإحاطة بمختلف جوانبها، وتكييف المنهج وترويضه وفق خصوصيتها، المميزة لطبيعة بنائها وتشكلها.

تنقسم هذه الدروس إلى محورين أساسيين حسب ما ورد في المقرر، يحاول المحور الأول، أن يحسم النقاش بالبث في مسألة الخلاف الدائر حول مفهومي الخطاب والنص، وتحديد أهم الفوارق المنهجية بينهما، ومن ثمة الخلوص إلى إيجاد تعريف دقيق لتحليل الخطاب، ووضع حد له، ولمجال اشتغاله، ولأبرز آلياته الإجرائية وأدواته التحليلية، فضلا عن مواكبة أهم تطوراته وتحولاته في الدرس النقدي المعاصر. هذا على المستوى النظري في هذا المحور الأول، أما الجانب التطبيقي فقد اخترنا له بعض النصوص التراثية، وجدناها تفي بالغرض أكثر من غيرها، بحكم تجاوبها مع التحليل المسلط عليها، وخدمتها للدروس المقدمة للطلبة.

أما المحور الثاني، فخصصناه لثلاث لحظات بارزة وحاسمة في تاريخ الدراسات السردية الحديثة والمعاصرة، حيث تناولنا في المحطة الأولى جهود فلاديمير بروب في التحليل المورفولوجي للحكاية الشعبية الروسية، فعرضنا لنموذجه الوظائفي المكون من إحدى وثلاثين وظيفة، وقمنا بالتمثيل لها، وبإجراء بعض التطبيقات عليها في بعض الحكايات الشعبية العربية، وعلى نص رواية الحوات والقصر للطاهر وطار. وحاولنا في المحطة الثانية إجراء بعض أدوات التحليل السيميائي الغريماسي، وتحديدا النموذج العاملي والمربع السيميائي، على نصوص سردية متنوعة (الحكاية، المقامة، والرواية). وركزنا في المحطة الثالثة على السرديات البنيوية أو سرديات الخطاب عند جيرار جينيت، فأجرينا بعض مقولاتها على نصوص روائية متنوعة، وبالأخص التقنيات المكونة لنموذج جينيت الزمني الذي عرف رواجا واسعا، وتفاعلا كبيرا في الساحة النقدية العربية المعاصرة، نظرا لقيمته العلمية، وشمولية أدواته وتقنياته ونجاعتها التحليلية، ولاسيما على المستوى التقني والشكلي البحت. كما عرجنا في هذا النطاق على مقولتي الصيغة والصوت، بوصفهما مكونين مركزيين في سرديات جينيت، فقمنا باستعراض مباحثهما النظرية، ومختلف إجراءاتهما التطبيقية مع التمثيل لبعضها ببعض النماذج السردية والروائية.

أخيرا، أرجو أن تحقق هذه المحاضرات والتطبيقات الغاية المنشودة من وراء إعدادها، بأن تسهم في تيسير مقياس تحليل الخطاب الأدبي أمام طلبتنا، وترغيبهم فيه أكثر، وتصنع ذائقتهم الأدبية، وتشحذ حسهم النقدي. كما أرجو أن تكون قد رسمت توجها تحليليا مختلفا، يتجاوز الطرائق الكلاسيكية في تدريس الأدب، ويعمل على التغيير من عادات طلابنا وباحثينا في قراءاتهم

المختلفة للنصوص الأدبية وتدبرها وتحليلها، وذلك من خلال تعويلها على التطبيق أكثر، وبوعيها وحذرها من شيطان النظرية[1] الغربية، وبابتعادها عن الإسقاطات الحرفية والتحليلات الآلية والميكانيكية للأدوات المنهجية والتحليلية الغربية، لأنها –في النهاية– ترنو إلى تلبية حاجة هذه الفئة التعليمية المستهدفة، وإلى مد جسور للتواصل والتحاور والمثاقفة والتفاعل مع المعرفة النقدية الوافدة، تكون قائمة على الغربلة والتكييف والتوطين المبني على شروط الاستيعاب والوعي العميق بالمنجز العلمي والنقدي الغربي، وبكيفيات دمجه وإقحامه ضمن المنظومة التعليمية الجامعية، وبمراعاة خصوصيات النص الأدبي العربي، والتراثي منه على وجه الخصوص.

–والله من وراء القصد، وهو يهدي السبيل–

[1]: ينظر، أنطوان كومبانيون، شيطان النظرّية، الأدب والمعنى العام، ترجمة: بلقاسم عيساني، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، ط1، 2018. وينظر الترجمة الثانية للكتاب، شيطان النظرية: الأدب والحس المشترك، ترجمة: حسن الطالب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2022.

-Voir: Antoine Compagnon, Le Démon de la théorie Littérature et sens commun, Éditions du Seuil, Paris, 1998.

المحاضرة الأولى:

مفهوم الخطاب والنص

تمهيد:

افتتح الباحث والناقد اليمني "عبد الواسع الحميري" -المتخصص في الخطاب وتحليله- كتابه (الخطاب والنص: المفهوم، العلاقة، السلطة)، ببعض الأسئلة الإشكالية، سعى من خلال الإجابة عنها إلى وضع مفهوم محدد لكل من الخطاب والنص، ومحاولة ضبط حدود اشتغالهما، وإيجاد الفوراق الجوهرية الموجودة بينهما كذلك. وقد آثرنا -في هذا المقام- استحضار هذه الأسئلة، كالآتي: ما الخطاب؟ وما النص؟ وما مقومات النصية؟ وما مقومات الخطابية؟ أو بالأحرى، ما الذي به يكون الخطاب خطابا؟ وما الذي به يكون النص نصا؟ وما الفرق بين الاثنين؟ وهل لكل منهما ماهية مستقلة عن ماهية الآخر؟ وكيف تتحقق؟ أم أن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد تسمية مختلفة لمسمى واحد؛ بعض الباحثين أطلق عليه مصطلح خطاب، وبعضهم الآخر فضل أن يطلق عليه مصطلح نص؟[1].

ولمحاولة الإجابة نقول: إن الحديث عن الخطاب والنص، لهو حديث عن قصة أو حكاية قد لا تنتهي فصولها وأطوارها، وإن الذي بين الخطاب والنص حرب بلا هوادة. ذلك لأنه تتنازعهما حقول معرفية متنوعة الاختصاصات، ومناهج نقدية متعددة، اجتماعية، ونفسية، وسياسية، ولسانية، وبنيوية، وسيميائية، وأسلوبية، وتداولية....وغيرها. وفي ظل هذه التجاذبات والنزاعات لا يمكننا أن نرسو، أو نستقر على تعريف واحد ودقيق لكل منهما. لكننا رغم ذلك حاولنا قدر الإمكان أن نقتصر على بعض التعريفات الحديثة والمعاصرة الشائعة والمتداولة بين الباحثين والدارسين، التي كانت منطلقا أساسيا وحاسما لهم في بناء تصوراتهم النظرية ومنطلقاتهم البحثية والتحليلية، كما آثرنا كذلك عدم الخوض في تحديد مفهومهما في التراث العربي، وفي المعاجم اللغوية العربية القديمة[2]، وذلك استجابة للمقام، وتماشيا مع ما يخدم ميدان تحليل الخطاب.

1-مفهوم الخطاب:

يعرفه "زيليغ هاريس" بأنه "ملفوظ طويل أو عبارة متتالية من الجمل"[3]

---

[1]: ينظر، عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص: المفهوم. العلاقة. السلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2014، ص: 07.

[2]: للاطلاع على مسألة التأصيل لمفهومي الخطاب والنص في التراث العربي. ينظر، عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص: المفهوم. العلاقة. السلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2014، ص: 11-86. وينظر أيضا، عبد الواسع الحميري، نظرية الخطاب: مقاربة موسعة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص: 23-46. وينظر، حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص: 131 وما بعدها.

[3]: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص: 17.

من منطلق هذا التعريف يكون زيليغ هاريس أول من شق الطريق إلى تجاوز حدود الجملة في الدراسة اللسانية، وأول من استعمل مصطلح تحليل الخطاب سنة 1952.

أما "إيميل بنفنيست" فيحدده قائلا :"هو كل تلفظ يفترض مخاطِبا يتوجه بالقول إلى مخاطَب بهدف التأثير فيه بطريقة ما"[1]. وهذا الحد الذي وضعه بنفنيست هو حد مؤسس، درس من خلاله موضوع الخطاب من زاوية تلفظية، ورأى بأن أول من يعيّنه الخطاب هو عون التلفظ الذي تحيل إليه قرائن وعلامات ثلاث هي: أنا (ضمير المتكلم) والآن (زمان الحاضر) وهنا (مكانه)[2]. التي تدل على الذات المتلفظة في الخطاب، الذي يكون من أهدافه التأثير في المتلقي.

وهذا التحديد هو ما أثر بشكل كبير في تحليل الخطاب حيث بنى محللو الخطاب –بعد ذلك– تحليلاتهم باهتداء من "بنفنيست" في تحديده لمفهوم الخطاب، ويظهر هذا التأثر بجلاء مع جينيت في "سردياته" التي أقامت اشتغالاتها على الخطاب، ومع "ألان راباتال" في سردياته التلفظية، ومع التداوليات ونظريات الحجاج...وغيرها.

ويعرفه **مانغونو**: "الخطاب نظام إكراهات تتحكم في إنتاج مجموع لا نهائي من الملفوظات انطلاقا من موقع اجتماعي وإيديولوجي معين"[3].

أما عبد **الواسع الحميري**، فيعرفه، بأنه:"إستراتيجية التلفظ"[4]

1–1–خصائص الخطاب:

–الخطاب وحدة تتجاوز الجملة.

–الخطاب موجه إلى شخص آخر.

–الخطاب شكل من أشكال الفعل والعمل والإنجاز (نظرية الأعمال اللغوية).

–الخطاب مظروف بمقامه، أي إنه مرتبط بأطرافه بالمكان والزمان.

–الخطاب متعهد ومتكفل به؛ أي إننا نجد داخل الخطاب بصمات من يتكلم به ضمير الأنا، والأزمنة، والأفعال الذاتية، وهي تبين أن الخطاب لا يقول نفسه بنفسه، وإنما هناك من يتكفل به.

–الخطاب له ذلك البعد الاجتماعي والإيديولوجي.

---

[1]:Benveniste (Emile), Problèmes de Linguistique générale, éd, Gallimard, TomeI, 1966, I/241, 242.

[2]: محاضرة ألقاها الأستاذ محمد نجيب العمامي في جامعة القصيم بالسعودية يوم الثلاثاء 1439/07/1 هـ.
https://www.youtube.com/watch?v=wxVhPobbB_8

[3]: محاضرة ألقاها الأستاذ محمد نجيب العمامي في جامعة القصيم بالسعودية يوم الثلاثاء 1439/07/1 هـ.
https://www.youtube.com/watch?v=wxVhPobbB_8

[4]: عبد الواسع الحميري، ما الخطاب وكيف نحلله، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2009، ص: 09.

-الخطاب هدفه الاستجابة والتأثير، فلابد أن يكون هناك تجاوب من متلقي الخطاب ومن أجل التأثير والإقناع لا بد أن يتضمن الخطاب الحجج والأدلة والفنيات الإستراتيجية لكي يكون هادفا ومؤثرا[1].

1-2-المصطلحات المجاورة له: هناك مصطلحات متاخمة لمصطلح الخطاب لكنها قد تلتبس معه، يمكننا توضيحها، وهي:

-الخطاب والكلام، فالخطاب محدد بما ذكرناه آنفا. أما الكلام فهو فردي ولا ضوابط ولا معايير تحكمه.

-الملفوظ: هو نتيجة التلفظ؛ أي الكلام الذي نتلفظ به فقط. فهو مختلف عن الجملة لأنها مجردة من كل سياق، وذات بنية مجردة وخاضعة للوصف المعياري، فمثلا عبارة (التدخين ممنوع) تكون جملة إذا جردت من سياقها، وتكون ملفوظا إذا أدرجت في سياق معين، كأن يؤشر عليها باللون الأحمر، وتعلق في مكان عمومي كالمستشفى مثلا[2]. وبهذا التبس مفهوم الملفوظ مع الخطاب كونه متعلقا بالسياق، ولذلك تجد العديد من الدارسين لا يفرق بينهما، في حين أن البون شاسع بينهما، وما الملفوظ إلا مظهر من مظاهر تجلي الخطاب فقط.

-التلفظ: هو الفعل الذاتي في استعمال اللغة[3].

-النص: هو ما تخطه أيدينا وما نشاهده ونقرأه ونتلمسه (نصوص آلة برايل)، لكن الخطاب هو هذا النص منزل في سياق مقامي معين.

2-مفهوم النص:

لا مندوحة لنا عن محاولة تحديد مفهوم للنص، كونه لصيقا بالخطاب ومرتبطا به ارتباطا وثيقا، يصل إلى حد التواشج والتداخل؛ إذ كلما ذكر الأول حضر الثاني إلى الذهن بالضرورة، كما أن مسألة التفريق بينهما، والتجاذبات التي شهدتها، بدأت تتقلص دائرتها في الآونة الأخيرة، ولعل ما يصدِّق هذا الكلام هو استعمال ناقدين غربيين حصيفين مثل "غريماس" و"جينيت" للمصطلحين للدلالة على معنى واحد في ميدان اشتغال كل منهما. لكن ذلك لا يمنع من استحضار بعض المفاهيم المحددة لمفهوم النص لدى بعض النقاد الغربيين، رغم اندراجه مفهوما إشكاليا مثل صنوه (الخطاب)، وهو ما نعزوه إلى أمرين: "الأول هو عدم استقراره كمفهوم نقدي والثاني محاولة كل حقل من حقول المعرفة استغلاله لأهداف إجرائية منهجية"[4]. فضلا عن "خضوع عملية تحديد ما هو نص وما ليس نصا إلى ثقافة الأمة، وصيغة

---

[1]: ينظر، محمد نجيب العمامي محاضرة ألقاها في جامعة القصيم بالسعودية.

[2]: ينظر، قدور عمران، الملفوظ والتلفظ في الخطاب الشعري، مجلة اللغة والأدب، ع19، جامعة الجزائر، ص: 180.

[3]: ينظر، عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص، المفهوم، العلاقة، السلطة، ص: 91.

[4]: حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص: 46.

تصورها للأشياء، وفق ما تمليه المنظومة اللغوية. فالكلام الذي [تعده] ثقافة ما نصا، قد لا [يعد] نصا من قبل ثقافة أخرى"[1]. وعلى هذا الأساس يقول "ميشال فوكو": "إذا كان الكلام لا يحصى فإن النصوص نادرة"[2].

يقول "بول ريكور":"لنطلق كلمة نص على كل خطاب تم تثبيته [بوساطة] الكتابة"[3]. فالنص هنا حسب ريكور يكاد يكون هو الخطاب نفسه، وقد ثبت كتابيا، وتم إظهاره إلى العلن وتم افتضاحه وتعيينه، "إنها لحظة الإعلان عن ميلاد النص، والاعتراف باستقلاليته عن صاحبه ووضعه على منصة القراءة"[4]. غير أن المتأمل في هذا التعريف يجده ناقصا وقاصرا، وقد علق نصية النص بكتابته فقط؛ ذلك لأنه يبعد من دائرته النصوص الإبداعية الشفوية القديمة، ومنها: الشعر والخطب والأمثال، والألغاز، والحكم، ومجمل الإبداعات الشعبية الشفوية، ولو أن صاحبه أضاف إليه احترازا واحتياطا، هي أن النص نصان، نص مكتوب ونص شفوي[5].

أما "رولان بارت" فيعرفه قائلا:"ليس النص في نهاية الأمر إلا جسما مدركا بالحاسة البصرية"[6] وقد أحسن الباحث الجزائري "حسين فيلالي" رحمه الله تعالى، حينما تنبه إلى مسألة غاية في الأهمية تقوي وتدعم التعريف الذي تقدم به "بارت"، وذلك بإضافته قائلا: "أو أنه [يقصد النص] يتلمس بأصابع اليد كما هو الشأن في منظومة برايل".[7] على أساس أن النص لا يتحقق إلا بفعل الكتابة، وليست منظومة برايل إلا نمطا كتابيا، مشفرا، ملموسا ومجسدا، لهذا النص في نهاية المطاف.

وركحا على ما سبق يكون بارت –انطلاقا من هذا التعريف– قريبا من تحديد ريكور في كونه يركز على الكتابة، وعلى البناء الشكلي للنص؛ أي سطحه الظاهري ونسيجه اللغوي الثابت، الذي يتلقى – حسب رأيه– في الدرجة الصفر للقراءة[8] degré zéro de lecture (لحظة الإدراك البصري)، وهو في ذلك يصدر –لا شك– عن مرجعيته البنيوية المعروفة.

غير أن النص الحقيقي هو الذي يتجاوز هذه اللحظة السكونية للكتابة، إلى مرحلة القراءة المنتجة[9] (lecture productive) القراءة[1] التي لا تقف عند حدود السطح المرئي الظاهري، والنسيج

---

[1]: عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، منشورات دار الأديب، وهران، 2006، ص. 22.

[2]: المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[3]: بول ريكور، النص والتأويل، تر، منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، ع3، 1988، ص:37.

[4]: حسين فيلالي، السمة والنص السردي، موفم للنشر، الجزائر، 2008، ص. 18.

[5]: عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003، ص: 222، 223.

[6]: رولان بارت، نظرية النص، ترجمة، محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، ع3، 1988، ص: 89.

[7]: حسين فيلالي، السمة والنص السردي، ص: 18.

[8]: رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط2، 1982.

[9]: ينظر، حسين فيلالي، السمة والنص السردي، ص: 19.

اللغوي الشكلي للنص؛ "أي القراءة التي تنتج نصها، وخطابها الخاصين، فيظل النص يتمنع، يراوغ، يغلق منافذه، يغلّف معانيه بحجب كثيفة من الستر، يتجلى، ويتوارى حسب درجة استفزاز القارئ له وقدرته على إثارة بواطنه، واستدراجه للبوح بما استودع فيه من أسرار المعاني، وإخراجه من حالة السكون التي تفرضها طبيعة الكتابة، أي تجاوز عملية الإدراك البصري إلى عملية التأويل، وإنتاج المعاني"[2]. لذلك يظل النص يتفلت من قبضة قرائه، ويتمنع عن الإمساك ببواطنه وأسراره ودفائنه، وربما يتعالى ويتسامى عن إدراك الأنظار له، متدثرا برداء المعاني الكثيفة، وحجب اللغة المحبوكة بالاستعارات والمطرزة بالمجازات، "ليستدرج القارئ إلى بذل جهد إضافي لاستكشاف [طبقاته] الدلالية. فالنص من منظورنا يشكل طبقات من المعاني يكسو بعضها بعضا، والقراء يشكلون طبقات من الغواصين المولوعين بصيد المعاني، فمنهم من يقف عند الطبقة الأولى من النص، يكد، يتعب حتى ينفد زاده ولا يتعداها، ومن القراء –وهم قلة– ممن يتعدى الطبقة الأولى، ويخترقها إلى طبقات أكثر عمقا، وخصوبة، طبقة أو طبقات[3] لم يطلها التنقيب من قبل، أو لم يحسن ممن بلغوها الحفر، والكشف فظلت روضة أُنُفًا، فيظفر ببعض الدرر المخبوءة، وينتزع بعضا من أسرار النص المحجوبة"[4] الممتنعة عن البوح، والمستعصية عن الإدراك، والمنغلقة أمام كل أشكال ومفاتيح القراءة التأويلية.

وإذا انتقلنا إلى "جوليا كريستيفا" فنلفيها تعرف النص بأنه:"جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه. فالنص إذن إنتاجية"[5] تقول كريستيفا. بمعنى أن النص ليس في نظرها سوى تناص، وإعادة إنتاج لنصوص سابقة عليه أو متزامنة معه، ولا شك أن هذا التعريف ينطوي على خطورة غير خافية، وهي جعلها للنصوص الإلهية المقدسة في نفس المرتبة مع النصوص البشرية، كما تنفي كل أصالة عن أي نص[6]، مهما كان، مادام أن هذه النصوص –حسب رأيها– تتكئ وتتداخل وتتشكل وتتقاطع وتتفاعل وتتصادى مع نصوص أخرى.

3–الفروقات المنهجية بين الخطاب والنص:

لا ندعي أمام هذه المسألة الشائكة والمعقدة أننا سنحسم في أمر التفرقة بين المصطلحين، فذلك أمر استعصى على كبار الباحثين والمتخصصين، فكيف لنا أن ندعيه، لكننا ومن أجل الحد من ضبابية هذا

---

[1]: ينظر، حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002.

[2]: حسين فيلالي، السمة والنص السردي، ص: 19، 20.

[3]: حسين خمري، سرديات النقد: في آليات تحليل الخطاب النقدي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2011، ص: 59.

[4]: حسين فيلالي، السمة والنص السردي، ص: 14.

[5]: جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط1، 1991، ص: 19.

[6]: حسين فيلالي، السمة والنص السردي، ص: 22.

التداخل والالتباس الحاصل بين المصطلحين، لدى طلبتنا، سعيت جاهدا في التنقيب عن دراسة قد تشفي غليلي، وتلبي بعض أهدافي، فعثرت على ورقة بحثية متميزة للباحث الجزائري "نعمان بوقرة" قدم من خلالها إسهاما محترما بإمكانه أن يحل بعض إشكالاتنا، على الأقل على المستوى المنهجي، وفي تعاملنا مع الطالب، وإلا فالمسألة –كما بينا سابقا– قد وصلت إلى طريق مسدود رغم خفة حدتها في الآونة الأخيرة. وفي الجدول الآتي تبيان لبعض الفوارق المنهجية الجوهرية بينهما:[1]

الخطاب	النص
–يفترض وجود السامع الذي يتلقى الخطاب. –نشاط تواصلي يتأسس أولا وقبل كل شيء على اللغة المنطوقة. –لا يتجاوز سامعه إلى غيره؛ أي إنه مرتبط بلحظ إنتاجه. "ففي الخطاب الشفهي يموت الكلام حالما يتلفظ به، بينما النص المكتوب يصمد أمام الزمن، فإلى اليوم، لانزال نستمع لهوميروس وأفلاطون"[2]. –تنتجه اللغة الشفوية.	–يتوجه إلى متلق غائب يتلقاه عن طريق القراءة. –النص مدونة مكتوبة. –له ديمومة الكتابة، فهو يقرأ في زمان ومكان. –تنتجه الكتابة.

وفي هذا السياق، لم نجد بدا من الاستعانة بموقف عبد الملك مرتاض وبآرائه العلمية الرصينة، وبمعالجته للقضايا بوعي كبير ودقة متناهية، التي أسهمت مجتمعة في إزالة كثير من الغموض والالتباس الحاصل بخصوص تعاملنا مع هذا الموضوع الإشكالي، وقد حق له ذلك وهو الخبير والفهامة، والأديب الألمعي، والناقد الخِرِّيت[3] والعلامة العارف بخبايا النصوص والخطابات، أن يتناول هذه القضية بفهم ثاقب ووعي عميق، ينم عن خبرة طويلة ومراس كبير في مطاوعة النصوص والخطابات، وفي التعايش معها أمدا طويلا. فعلى الرغم من كون مرتاض ينطلق من استشكال العلاقة بين الخطاب والنص، إلا أنه سرعان ما بادر إلى الحسم فيها، لصالح النص؛ لأن الخطاب في نظره "تفصيل داخلي؛ الخطاب أدنى إلى جنسية الأدب، وخصوصيته داخل الجنس؛ على حين أن النص أشمل شمولا، وأوسع مجالا. فكأن النص إطلاق عام؛ على حين أن الخطاب إطلاق خاص يتمحض لتعيين مواصفات تحدد شكل الكتابة في خصوصيتها التصنيفية

[1]: نعمان بوقرة، نحو النص مبادئه واتجاهاته الأساسية في ضوء النظرية اللسانية الحديثة، علامات، ع61، مج16، النادي الأدبي جدة، السعودية، 2007، ص. 17.

[2]: فانسون جوف، القراءة، تقديم وترجمة: محمد آيت لعميم، شكير نصر الدين، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص. 31.

[3]: هذا الوصف (الخِرِّيت) كان قد أطلقه هو نفسه في حق الناقد المصري "صلاح فضل" رحمه الله، فارتأينا أن نطلقه عليه، لما ألفيناه من معاني هذا اللفظ، حاضرة في شخصيته النقدية والمعرفية، من الحذق بالدلالة، وبدقائق الأمور والأشياء. ينظر، عبد الملك مرتاض، هؤلاء أصدقائي: ملامح من ذكرياتي مع الأدباء العرب، البصائر للنشر والتوزيع، باب الزوار، الجزائر، 2013، ص: 171، 172.

ضمن نظرية الأجناس ....فالنص لدينا، أشمل وأرحب؛ أما الخطاب فتصنيف داخلي؛ تفصيل من مجمل؛ وفرع من أصل كبير. النص هو كتابة على وجه الإطلاق، في حين أن الخطاب تصنيف لنوع الكتابة، وتخصيص فني داخلي في تجنيسها"[1]. ومما يدل على انحيازه للنص قوله عن الخطاب ولعله يقصد النص:"وأصبح الخطاب اليوم يطلق في العربية على كل جنس الكلام الذي يقع به التخاطب (أي بين مخاطبين، أو متخاطبين اثنين): سواء كان شفويا أم مكتوبا؛ ولكنه شاع إطلاقه على المكتوب أكثر من إطلاقه على الشفوي الملفوظ؛ ثم على المكتوب الأدبي، أكثر من إطلاقه على المكتوب غير الأدبي، على الرغم من التعميمات السابقة"[2]. فإذا كان هذا النص يوحي بحديث مرتاض عن الخطاب، وأنه ملتبس بالنص، إلا أننا فهمنا مغزى كلامه من جهة تحيزه إلى النص؛ لأنه يراه أشمل وأكبر من الخطاب وهو الذي نتلقاه بالقراءة والتأويل. "وإذا كان النقاد البنيويون يتناولون النص الأدبي بوصفه بنية مغلقة على ذاتها...ومنادين بموت المؤلف وبعزل النص عن سياقه وظروف تشكيله، فإن مرتاضا، على الرغم من ركوبه المنهج البنيوي في بعض دراساته النقدية، يلح على أهمية خارجيات النص وأثرها الفاعل في إنتاجه، ويؤكد قوة علاقة النص بناصه وبمحيطه العام معا، دون أن يغفل دور القارئ في هذا الإطار"[3].لذلك تجد مرتاضا يؤكد أن"النص هو ما نكتب، وهو ما لا نكتب أيضا، هو الماثل بين ثنايا النص؛ هو ما يشخص بين الأسطار؛ فالنص كتابة، والكتابة قراءة، والقراءة تأويلية مهيأة للتلقي المفتوح إلى يوم القيامة"[4]. ولعل خير ما نختم به حديثنا عن حكاية مرتاض العجائبية مع النص هو هذه العبارة الجميلة التي وردت في مفتتح كتابه "في نظرية النص الأدبي"، ومفادها أن النص:"هو فوق من يكتبه، يسمو عليه ويتعالى، يختال من حوله ويتهادى؛ وعبثا يحاول محاول التحكم في كتابته أو قراءته أو تأويله على النحو المطلق. بل إن قراءته تظل نسبية، ومفتوحة، بل أولية؛ مجرد ذلك إلى نهاية الزمن...

لا كريستسيفا ولا بارط، ولا طودوروف ولا قريماس !..."[5]

---

[1]: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص. 12.

[2]: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص: 262.

[3]: فريد أمعضشو، جهود عبد الملك في تعريف النص وتناول مسائله، ضمن كتاب عاشق الضاد: قراءات في كتابات العلامة عبد الملك مرتاض، إعداد وتنسيق، يوسف وغليسي، جسور للنشر والتوزيع، ط1، 2018، ص: 335.

[4]: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص: 03.

[5]: المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

التطبيق رقم 01:

تحليل قصة طلاق هند بنت المهلب من الحجاج

–نص القصة[1]:

(يروى أن هندا (بنت المهلب)[2] تزوجت من الحجاج بن يوسف الثقفي مرغمة ومكرهة، وذلك بإيعاز من الخليفة عبد الملك بن مروان، غير أنه وبعد مرور سنة على زواجهما، بدأت تفكر في حيلة تدفعه إلى

---

[1]: تضاربت الآراء واختلفت حول صحة هذه القصة ونسبتها، وحول من تكون هند المذكورة فيها، أهي هند بنت أسماء؟ أم هند بنت المهلب؟ أم هند بنت النعمان؟ غير أن ذلك لم يكن ليؤثر كثيرا على التحليل الأدبي للقصة، وبالأخص في نطاق السياق الذي نتناولها من منظوره، لأننا لا نريد أن نخوض في هذه المسألة التاريخية، ولا أن نتجاوز بها حدود الدراسة الأدبية والنقدية، لأن قضية التحقيق في نسبتها يتطلب العودة إلى المصادر الموثوقة، واختصاصها ببحث مستقل، وهو ما لا يسمح به لا المقام ولا طبيعة الدراسة. لكن القارئ الكريم سيلاحظ أننا رجعنا إلى بعض الروايات التي ذكرت هذه القصة، كما سيلاحظ أيضا، أننا حافظنا –في تحليلنا– على نسبة القصة إلى هند بنت المهلب–رغم عدم امتلاكنا للأدلة الدامغة والمرجحة لذلك– ذلك لأن هندا بنت المهلب عرفت من بين جميع زوجات الحجاج بالبلاغة والفصاحة والذكاء ورجحان العقل، وربما أنه يكون حصل بينها وبين زوجها خلاف–بسبب نزاعه مع أهلها وتعذيبه لأخيها– حملها على قول هذين البيتين. وللإشارة فإن روايتي الإتليدي والأبشيهي، تؤكدان نسبة القصة إلى هند بنت النعمان التي لم تذكر المصادر الموثوقة بأنها تزوجت من الحجاج أصلا، وذلك بخلاف رواية الجاحظ وابن خلكان اللذين ينسبانها إلى هند بن أسماء. ينظر، محمد دياب الإتليدي، إعلام الناس بما وقع للبرامكة مع بني العباس، تحقيق: محمد أحمد عبد العزيز سالم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص: 54، 55. وينظر، شهاب الدين محمد الأبشيهي، المستطرف من كل فن مستظرف، تحقيق: مصطفى محمد حسين الذهبي، دار الحديث، القاهر، 2003، ص: 80، 81. وينظر الجاحظ، المحاسن والأضداد، تقديم وتحقيق: محمد سويد، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط2، 1998، ص: 239، 240. وينظر، ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، 44/2. كما تجدر الإشارة كذلك إلى أن ابن عبد ربه، وابن قتيبة، يذكران خلاف ذلك كله عندما ينسبان القصة إلى هند بنت النعمان وزوجها روح بن زنباع. ينظر، ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تحقيق الدكتور عبد المجيد الرحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983، 124/7. وينظر، ابن قتيبة، أدب الكاتب، شرحه وكتب هوامشه وقدم له ، علي فاعور، إصدارات وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، المملكة العربية السعودية، ص: 39. ويذكر صاحب أعلام النساء أن هند بنت النعمان تزوجت الحجاج بعد طلاقها من روح بن زنباع. ينظر، عمر رضا كحالة، أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، طبعة مزيدة، 257/5.

[2]: إذا كنا نرجح نسبة البيتين الواردين في القصة إلى هند بنت المهلب، للأسباب المذكورة آنفا، فإن ذلك لا يعني مطلقا أننا ننساق وراء كل ما يلف هذه القصة من أسباب زواج هند وطلاقها من الحجاج، ثم زواجها بعد ذلك بعبد الملك بن مروان انتقاما من الحجاج، وتعييرها لزوجها وقدحها في نسبه، وكل ما أحاط بها من إضافات ذكرها القصاصون. إذ إننا ننزهها عن كل ذلك، وحاشاها وهي من هي في حسن خلقها وتدينها، فهي التي أخبر عنها ابن عساكر عن أيوب السَّختياني أنه قال: "ما رأيت امرأة أعقل من هند بنت المهلب". ويخبر كذلك عن امرأة تدعى أم عبد الله قالت:"كنت أدخل على هند بنت المهلب وهي تسبح باللؤلؤ، فإذا فرغت من تسبيحها ألقته إلينا فقالت: اقتسمنه بينكن". ويروي أيضا أنها "ذكرت عندها امرأة بجمال، فقالت: ما تحلين النساء تحلية أحسن عليهن من لب طاهر، تحته أدب كامل".ينظر، ابن عساكر، تاريخ مدينة دمشق، دراسة وتحقيق: محب الدين أبي سعيد عمر بن غرامة العمروي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1998، 191/70، 192، 193. ينظر، عمر رضا كحالة، أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام، 254/5، 255، 256. وفي هذا السياق، وحتى ولو صح عنها ذلك، فربما قد يكون ما صدر منها في هذين البيتين ممازحة لزوجها من باب الطرفة والظرافة، أو يكون حصل ذلك في حالة غضبها منه، وهو أمر يحصل بين الزوجين، وبالأخص إذا كنا نعلم ما فعله الحجاج بأخيها بسجنه وتعذيبه. وعلى الرغم من ذلك كله، وسواء أكانت هند المذكورة في القصة بنت المهلب أو غيرها؛ فإن تحليلنا لها، لا يتعدى نطاق ما يخدم الدراسة بالدرجة الأولى، ويتجاوب مع إجراءات نظرية تحليل الخطاب وأدواتها.

تطليقها، وبما أنها تتميز بالذكاء والدهاء والفصاحة ورجحان العقل، استفزته ذات يوم، وهي تنظر في المرآة، ببيتين من الشعر، تعبر فيها عن مدى إعجابها بجمالها ونسبها، ومدى كرهها للحجاج، مستغلة فرصة تواجده وراءها، يسمع ما تقوله:

وما هند إلا مهرة عربية .. سليلة أفراس تَحلّلها بغل

فإن ولدت فحلاً فلله درّها .. وإن ولدت بغلاً فجاء به البغل

وبعد استماع الحجاج لكلامها غضب غضبا شديدا، حمله على طلاقها؛ حيث نادى على خادمه وأمره بأن يسلمها مهرها المقدر بمائتي ألف درهم، ويبلغها طلاقه، في كلمتين ولا يزيد عليهما، فقال لها الخادم: يقول لك أبو محمد الحجاج: "كنت فبنت". ولشدة فصاحتها وفطنتها أجابته بقولها: "إنا والله كنا فما حمدنا، وبنا، فما ندمنا، وهذه المائتا ألف درهم التي جئت بها، بشارة لك بخلاصي من كلب بني ثقيف").

1-تحليل القصة في ضوء مكونات الخطاب:

1-1-أطراف العملية التخاطبية:

-المخاطِب: هو هند بنت المهلب، بوصفها تمثل الهيئة المنتجة للخطاب والجهة التي يصدر عنها هذا الخطاب في شكل بيتين شعريين، توجهت بهما هند إلى مخاطَب معين هو الحجاج بن يوسف. وهذا النوع من الخطاب هو ما اصطلح على تسميته بالخطاب المضاد، أو كما يفضل "عبد الواسع الحميري" تسميته بخطاب الضد[1]، لأنه يكون موجها في الأصل ضد من يقف في الطرف الثاني النقيض، ممثلا في شخص المخاطَب بوصفه قطبا محوريا، وطرفا أساسيا في العملية التخاطبية والتواصلية ككل.

وما هند إلا مهرة عربية .. سليلة أفراس تَحلّلها بغل

فإن ولدت فحلاً فلله درّها .. وإن ولدت بغلاً فجاء به البغل

-المخاطَب: وهو الحجاج، بوصفه الجهة المتلقية للخطاب، والمقصود المباشر من ورائه، فهند تستهدفه بخطابها، المحمل برسائل ظاهرة ومبطنة، استطاع هو (الحجاج) -بدوره- إدراك أبعادها ومراميها الدلالية المضمرة، وفهم مراد هند وهدفها، وهو إصرارها ورغبتها في الطلاق منه.

1-2-ظروف الخطاب وأسيقته:

[1]: عبد الواسع الحميري، خطاب الضد: مفهومه، نشأته، آلياته، مجالات عمله، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص: 09.

الخطاب المتجسد في البيتين الشعريين، مظروف بسياق معين، وهو زواج هند بالحجاج مكرهة ومرغمة، وارتباطها به مدة عام كامل؛ إذ إن وقوعها تحت سلطة الإكراه، والزواج عنوة وقسرا من رجل لا تحبه، بل تكرهه، حملها على التعبير عن موقفها، وعما يختلج في نفسيتها، متعمدة مخاطبته بما يكره، وبما يؤثر في نفسيته، ويعمق جرحا غائرا، ظل يلازمه بسب ما لحقه من اتهامات له بوضاعة نسبه، ومن أوصاف تحقيرية، تنتقص من شأنه، وتحط من قدره بسبب اشتغاله معلما للصبيان.

وعلى أية حال لم نعثر على توثيق يؤكد هذا الزعم والتشكيك في نسبه، غير الذم والانتقاص من مكانته وقدره، بسبب عداء الناس له[1]، وبسبب موالاته للأمويين، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، لأن العرب كانت تنظر لمعلم الصبيان بعين الاحتقار، وبمنظور نقصان العقل والحمق، "وهم إذ قالوا معلم صبيان فإنما يقصدون بهذا الوصف التحقير فيكفي أن يكون الرجل عندهم من معلمي الصبيان ليبان أنه ضعيف العقل مأفون الرأي ساقط الهمة"[2]. ومن ذلك ما ذكره الجاحظ في البيان والتبيين[3] من أخبار، يرمى فيها المعلم بالحمق.

أضف إلى ذلك أن هندا اختارت الظرفية الزمانية والمكانية المناسبة لإلقاء خطابها، والتوجه به إلى الحجاج، حيث تحينت الفرصة، واغتنمت لحظة تواجده بحجرتها، متظاهرة بعدم رؤيتها له، وهي تنظر إلى نفسها، وتتباهى بجمالها أمام المرآة.

1-3-إستراتيجيات التأثير والإقناع في الخطاب:

استغلت هند ذكاءها ورجحان عقلها، وامتلاكها لناصية اللغة، في تأثيث خطابها، ولأنها شاعرة تتميز بالفصاحة والبلاغة، انتقت ألفاظها بعناية ودقة، لتجعلها تعبر عن المعاني المرادة بدقة كذلك، على نحو قولها: **(مهرة عربية) و(سليلة أفراس)** في إشارة إلى ثبات أصلها العربي، وشرف نسبها ونسب آبائها وأجدادها. وقد امتزج ذلك بالحيلة والدهاء، حينما اختارت الزمان والمكان المناسبين، وحينما تغنت بجمالها، وافتخرت بحسبها ونسبها في إشارة صريحة للحط من نسب الحجاج، وهو ما يدل عليه قولها: **(فإن ولدت فحلا فلله درها)**، لما للفظة الفحل من دلالة عند العرب، من أصالة النسب وعظمته، وإن كانت تطلقه العرب على الجميل والعظيم من الإبل الذي يراد به الإنتاج وحسن الإنجاب وتخير النسل، وأما قولها: **(وإن ولدت بغلاً فجاء به البغل)**، فهو قمة الهجاء والتعيير بوضاعة النسب، لأن البغل معروف بهجنة أصله وطبيعة ولادته المركبة، فهو ابن الفرس من الحمار، ويضرب به المثل في التحقير

---

[1]: عبد الواحد ذنون طه، العراق في عهد الحجاج بن يوسف الثقفي، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص: 29، 30.

[2]: محمود زيادة، الحجاج بن يوسف الثقفي رحمه الله المفترى عليه، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، ط1، 1995، ص: 09.

[3]: ينظر، الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998، 1/ 248.

والذم[1] والإزدراء، بخلاف الإبل والأفراس التي تعظمها العرب وترفعها، وهي التي طالما تغنت بها في أشعارها وأخبارها، وكذلك كانت تنظر هند للحجاج، وعلى أنها من نسل طيب كريم، وهو من نسل دنيء وقبيح، فهي إذا ولدت منه، سيكون في ولدها هجنة وتَبغُلٌ، وفي هذا الصدد، قال صاحب اللسان: "ونكح فيهم فبغلهم وبغّلهم: هجّن أولادهم. وتزوج فلان فلانة فبغّل أولادها إذا كان فيهم هجنة"[2]. وبذلك تكون هند قد تغلبت على الحجاج، لأنها أصابته في مقتل، بفعل حيلتها وحسن تدبيرها، وبتمثيلها لهيئة خطابية تحمكها في الظاهر العفوية، وتحركها في الباطن النية المبيتة، وبلوغ هدفها، من خلال نجاحها في استفزازه، وحنقه عليها وغضبه منها، وفي استدراجه إلى الاعتقاد بأنها لم تتفطن لوجوده وراءها يسمع ما تقول، مما قاده إلى استيعاب الرسالة جيدا، وأرغمه –في النهاية– على تطليقها[3]، رغم إعراضه، وتمسكه بالرفض فيما سبق، وكان ذلك في كلمتين اثنتين (**كنت فبنت**)، بلغهما لها عن طريق خادمه، متعمدا إهانتها، لكنها كانت أذكى منه، وأكثر فطنة وحيلة، بردها على رسالته، قائلة للخادم: (**إنا والله كنا فما حمدنا، وبنا، فما ندمنا، وهذه المائتا ألف درهم التي جئت بها، بشارة لك بخلاصي من كلب بني ثقيف**).

[1]: الجاحظ، القول في البغال، تحقيق وتعليق وفهرسة: شارل يلا، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط1، 1955، ص: 96، 97، 109. وينظر، الدميري، حياة الحيوان الكبرى، مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1954، 1/ 138.

[2]: ابن منظور، لسان العرب، المجلد 11، دار صادر، بيروت، لبنان، مادة بغل.

[3]: ذكر المبرد في الكامل أن "الحجاج رأى في منامه أن عينيه قلعتا، فطلق الهندين: هندا بنت المهلب، وهندا بنت أسماء بن خارجة، فلم يلبث أن جاءه نعي أخيه من اليمن في اليوم الذي مات فيه ابنه محمد، فقال: هذا والله تأويل رؤياي، ثم قال: إنا لله وإنا إليه راجعون! محمد ومحمد في يوم واحد". الكامل في اللغة والأدب، عارضه بأصوله وعلق عليه، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1997، 2 /80. وقيل إنه طلق هندا بنت المهلب بسبب خلافه مع أصهاره من بني صفرة من آل المهلب، وتعذيبه لأخيها يزيد بعد سجنه، وأنها لما سمعت صوته، وهو تحت العذاب، ناحت، فطلقها الحجاج على حد رواية الطبري وابن الأثير. ينظر، الطبري، تاريخ الطبري: تاريخ الرسل والملوك، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط2، 448/6. وينظر، الكامل في التاريخ، راجعه وصححه، محمد يوسف الدقاق، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، 256/4. وينظر بخصوص حادثة تعذيب يزيد بن المهلب، الإمام الذهبي، سير أعلام النبلاء، إشراف: شعيب الأرناؤوط، تحقيق: مأمون الصاغرجي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط11، 1996، 503/4.

المحاضرة الثانية:

تحليل الخطاب السردي

تمهيد:

لقد مثلت دراسات الشكلانيين الروس وأبحاثهم، أولى اللحظات الحاسمة في تاريخ الدراسة المحايثة للنصوص الأدبية والسردية*، ومرحلة تحول واضح في الوعي بالأدب ووظيفته بصفة عامة نسبيا، فقد أحدثوا رجة قوية عملت على محاولة تجاوز تصورات سلطة اللغة النقدية القديمة وانتهاك حدودها وهدم أسوارها المنيعة. مما قاد إلى ضروب جديدة من التناول النقدي بعيدا عن التأويلات الاجتماعية والأخلاقية والتاريخية والسيكولوجية، وكل العوامل الخارجية. تم ذلك من خلال انشغالهم بالأشكال والتقنيات والأنساق النصية الداخلية، والبنى الأدبية، على أساس أنّها ما يحقق أدبيّة الأدب. وبذلك عد "جاكوبسون" الشكلانية الروسية * بأنها بنيوية مبكرة[1].

وقد أشار "بوريس إيخنباوم" إلى ذلك، ملخصا منهجيتهم في البحث بقوله: "لقد اعتبرنا، ولازلنا نعتبر كشرط أساسي، أن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصائص النوعية للموضوعات (objets) الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى"[2]. وهو ما عبر عنه "رومان جاكوبسون" بأن:

---

*:يرى "رولان بارت" بأن السرد عالم متشعّب ومتنوّع ومتعدّد وغير محدود، بحيث يتجلّى في مختلف الخطابات الأدبيّة وغير الأدبيّة. يقول:"إن أنواع السرد في العالم لا حصر لها (...) ويمكن نقلها عن طريق العديد من أشكال اللغة، المنطوقة والمكتوبة، الصور الثابتة والمتحركة، والإيماء، أو أي خليط منظم من كل هذه الأشكال. فالسرد حاضر في الأسطورة والخرافة، وفي الحكاية على لسان الحيوان، والأقصوصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والكوميديا، والبانطوميم [فن التمثيل الإيمائي] واللوحة المرسومة (...) والنقش على الزجاج، والسينما والرسوم الكاريكاتورية والخبر الصحفي والمحادثة. وفضلا عن هذه الأشكال اللانهائية تقريبا، فإن السرد حاضر في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات... إنه موجود تماما مثل الحياة."

-Barthes (Roland), introduction à l'analyse strcturale des récits, poétique du récits,édition du seuil,1977,p: 07.

-Barthes (Roland),introduction à l'analyse structurale des récits, in communications n° 8, seuil,paris,1966,p :01.

*:الشكلانية صفة أطلقها خصوم هذه المدرسة وبالأخص الماركسيين للتقليل من قيمة جهود مؤسسيها (مجموعة من النقاد الروس الشباب) ؛ لأنهم كما يزعم الخصوم تجاهلوا الجوانب الاجتماعية للأدب، وركزوا جل اهتماماتهم على الجانب الشكلي في الأثر الأدبي، وقد رفض الشكلانيون وخاصة "إيخنباوم" هذه الصفة القدحية، حيث صرح قائلا: "لسنا شكلانيين إننا بالأحرى تمييزيون". ينظر: إيرليخ (فيكتور)، الشكلانية الروسية، ترجمة: الولي (محمد)، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص: 13.

[1]: حمودة (عبد العزيز)، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، يناير، 1978، ص: 164.

[2]: تودوروف (تزفطان) ، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، بيروت، لبنان، المغرب، الرباط ، 1982، ص: 35.

"موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنّما "الأدبيّة" Littérarité أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا"[1].

وقد يكون من العبث إنكار جهود "فلاديمير بروب" في دراسته الشهيرة "مورفولوجية الحكاية الشعبية" 1928، التي عكف من خلالها على الكشف عن خصائص الخطاب السردي للحكاية الشعبية الروسية (100حكاية) وإبراز القواعد والأشكال العامة المميزة لها عن غيرها من الخطابات الأخرى.

وانتهى إلى أن هذا التنوع في النصوص المدروسة يخضع لمجموعة من الثوابث هي وظائف الشخصيات، التي يكون عددها محدودا دائما (31 وظيفة) في جميع الحكايات، وقائما على مبدأ التسلسل المنطقي، وأن بنية الحكايات الشعبية تخضع لقانون واحد هو قانون "الوظائف". ليتوصل بذلك إلى تحديد أربع ملاحظات تتعلق بنموذجه الوظائفي وهي كالآتي:

- تتكون الحكاية من عناصر ثابتة تتمثل في وظائف الشخصيات، وهذه الوظائف هي أجزاء أساسية مكونة للحكاية.
- يكون عدد الوظائف المكونة للحكاية محدودا.
- ترتيب الوظائف وتسلسلها يكون دائما واحدا.
- تخضع كافة الحكايات الخرافية –من حيث بنيتها– إلى نمط واحد[2].

بعد هذا التحديد أوجد "بروب" بأن الحكاية يمكن أن تحتوي على عدد كبير من المقطوعات، وتحليلها يوجب علينا–أولا– تحديد هذه المقطوعات التي تتكون منها، فقد يمكن لمقطوعة أن تتبع مقطوعة مباشرة، كما يمكن للمقطوعات أن تتداخل وتتشابك مع بعضها البعض في إطار شبكة معقدة من العلاقات، لينتهي إلى تأكيد أن الحكاية قد تتكون من عدة مقطوعات كما أن المقطوعة تتألف من متوالية من الوظائف[3].

1–التحليل المورفولوجي للحكاية الشعبية:

1–1–النموذج الوظائفي البروبي:[4]

---

[1]: تودوروف (تزفطان)، المرجع السابق، والصفحة السابقة.

[2]: ينظر: بروب (فلاديمير)، مورفولوجيا القصة، ترجمة: حسن (عبد الكريم)، و بن عمو (سميرة)، شراع للدراسات والنشروالتوزيع، ط1، دمشق، 1991، ص: 38، 39،40. وينظر: بروب (فلاديمير)، مورفولوجية الخرافة، ترجمة وتقديم: الخطيب (إبراهيم)، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص: 35، 36.

[3]: ينظر: بروب (فلاديمير)، مورفولوجيا القصة، ترجمة: حسن (عبد الكريم)، وبن عمو (سميرة)، المرجع السابق، ص:112.

[4]: محمد القاضي، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط2 منقحة، 2003، ص: 19. وينظر، سمير المرزوقي، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، الدّار التونسيّة للنّشر، د.ت، ص: 23. وينظر، عبد الوهاب الرقيق، في السرد: دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، ط1، صفاقص، تونس، 1998، ص: 13.

1- وظيفة غياب أو رحيل: (يغادر أحد أفراد الأسرة، ويتغيب عن البيت).

2-وظيفة تحريم أو منع أو نهي: (تحذير البطل من فعل شيء محدد).

3- وظيفة ارتكاب المحظور أو انتهاك التحريم والمنع: (لا يعبأ البطل بالمنع فيخرقه ويمتنع عن الاستجابة).

4-وظيفة استخبار: (يبذل الشرير محاولة للاستدلال أو الحصول على معلومات).

5- وظيفة اطلاع: (يحصل الشرير على معلومات تخص ضحيته).

6- وظيفة خداع: (يحاول الشرير أو المعتدي خداع ضحيته للظفر بها أو بممتلكاتها).

7- وظيفة تواطؤ عفوي: (تنخدع الضحية وتشارك لا إراديا في الجريمة).

8- وظيفة إساءة وافتقار: يلحق الشرير الضرر والإساءة بأحد أفراد الأسرة).

9- وظيفة استدعاء العون أو النجدة: (بعد التعرف على الافتقار يطلب من البطل إصلاحه).

10- وظيفة بداية الفعل المضاد (يقبل البطل مهمة إصلاح الضرر)

11-وظيفة رحيل: (ينطلق البطل تاركا بلده من أجل أداء المهمة).

12- وظيفة اختبار: (يخضع البطل لامتحان يؤهله للحصول على أداة سحرية أو مساعدة من الشخصية المانحة).

13-وظيفة رد الفعل والاستجابة: (يستجيب البطل لمساعدة الشخصية المانحة).

14-وظيفة تسلّم الأداة السحرية: (توضع الأداة السحرية تحت تصرف البطل).

15-وظيفة انتقال من بلد إلى آخر، أو من مملكة إلى أخرى: (ينتقل البطل إلى العالم المجهول حيث تكون حاجته وضالته، وقد يكون ذلك رفقة دليل).

16- وظيفة صراع: (يخوض البطل معركة ضد الشرير أو المعتدي، ويدخل في مواجهة حقيقية معه).

17-وظيفة علامة: (يصاب البطل بجرح أو علامة نتيجة هذا الصراع).

18- وظيفة انتصار: (يهزم البطل الشرير المعتدي، أو يقتله).

19-وظيفة إصلاح الافتقار أو الضرر: (زوال خطر الشرير ويحصل البطل على حاجته).

20-وظيفة العودة: (يرجع البطل إلى بلده أو بيته).

21- وظيفة مطاردة: (يطار الشرير البطل ويقتفي أثره).

22-وظيفة نجدة: (تتم نجدة البطل من المقتفين لأثره).

23-وظيفة الوصول خفية: (يصل البطل إلى بيته أو إلى بلد آخر متخفيا).

24-وظيفة تزييف: (يدلي بطل مزيف بتصريحات كاذبة، ويدعي أنه من أنجز المهمة).

25– وظيفة المهمة الصعبة والعسيرة: (يكلف البطل بأداء عمل صعب الإنجاز).

26–وظيفة إنجاز المهمة الصعبة: (ينفذ البطل المهمة والعمل الصعب).

27–وظيفة التعرف: (يتم التعرف على البطل).

28–**وظيفة افتضاح وانكشاف:** (ينكشف أمر البطل المزيف أو المعتدي).

29–وظيفة تحول في المظهر أو تغير في الهيئة: (يظهر البطل في وضعية جديدة).

30– وظيفة عقاب: (يتعرض البطل المزيف أو المعتدي للعقاب).

31– وظيفة زواج أو تتويج: (يتزوج البطل ويعتلي العرش).

التطبيق رقم 02:

التحليل المورفولوجي لحكاية الأمير نور الزمان والأميرة فتيت الرّمان

1-نص الحكاية:[1]

كان ياما كان في قديم الزمان، ملك عظيم الشأن يحكم الأرض من مشرقها إلى مغربها، إلا أن زوجته لم تنجب له أي ذرية، فقصد المعابد والكهان، ونذر النذور إلى الآلهة لكي تستجيب لدعائه، وتعهد أن يجري نهرين أحدهما من عسل والآخر من دهن بعد الاستجابة لطلبه. ومرت الأيام وحملت زوجته، ثم ولدت طفلا جميلا أسماه أبوه الملك بـ: (**نور الزمان**). وعندما شب الابن وكبُر أقام الملك النهرين واجتمع الناس ليملأوا جرارهم من هذين النهرين، حتى نضبا، وبينما كان نور الزمان يسير بالقرب من أحدهما شاهد امرأة عجوزا تنحني عند جرف النهر وتجمع ما تبقى من الدهن في قربة كانت تحملها، فأراد الأمير الشاب أن يمازحها فصوّب قوسه لقربتها وثقبها بأحد السهام، فالتفتت إليه العجوز وعندما رأته، قالت: ماذا أدعو عليك أيها الأمير المغرور، إني أرجو من الله الذي يستجيب لدعاء المظلومين أن يوقعك في غرام الأميرة (**فتيت الرمان**) وكانت العجوز هذه ساحرة. وهكذا اندفع الأمير في حب هذه الأميرة من دون أن يراها، وأخيرا صمم على الرحيل، وخرج في إحدى الليالي من قصر والده دون أن يخبره أو يخبر أحدا، وأخذ يسير في الوديان والجبال، ودخل صحراء لا تعرف لها حدود، فأنهكه التعب، وإذا به يلمح كوخا من بعيد، وعندما اقترب منه رأى شيخا وقورا، فرحب الشيخ به، وبات عنده تلك الليلة، وفي الصباح سأل الشيخ الأمير عن مقصده، فأخبره، وأراد الشيخ أن يَثنيَه عن عزمه لوجود الصعاب والمخاطر، إلا أن الأمير الشاب لم ينثن، فقال له الشيخ: إذا كنت مصرا على المضي قدما فعليك أن تسير في الجانب الشرقي من الطريق لمدة ثلاثة أيام، وهناك ستجد واحة، وتحت أحد أشجار الواحة سوف ترى "سعلوة" نائمة فاقترب منها باحتراس، وارضع من ثديها، وإذا استيقظت وأرادت أن تأكلك فقل لها: لقد أصبحتُ واحدا من أبنائك لأنني رضعت من ثديك. واعلم أنك إن لم ترضع منها فإن نهايتك الهلاك، خرج الأمير واتجه صوب الواحة البعيدة وبعد مسيرة ثلاثة أيام، وصل إليها، ووجد (السعلوة) نائمة كما قال له الشيخ فانحنى عليها ورضع من ثديها، وعندما استيقظت هجمت عليه

---

[1]: أحمد الحلي، كنز الحكايات، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011، ص: 222. وينظر: يوسف أمير قصير، الحكاية والإنسان، سلسلة الكتب الحديثة (33)، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، بغداد، 1970، ص: 99. وينظر أيضا، داود سلمان الشويلي، القصص الشعبي العراقي في ضوء المنهج المورفولوجي (سلسلة الموسوعة الصغيرة 219)، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1986، ص: 59. وللاطلاع على المزيد من الحكايات الشعبية ينظر: كاظم سعد الدين، الحكاية الشعبية العراقية : دراسة ونصوص، درا الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والفنون، العراق، السلسلة الفلكلورية (14)، 1979.

لتأكله، فقال لها ما علمه الشيخ، فقالت له (السعلوة): ماذا تريد؟ فأخبرها الأمير بمراده فقالت له: هاك هذا الخاتم وخذه إلى أخي (الغول) الذي تجده في أحد القصور على مسيرة شهر في الصحراء فانتظره عند باب قصره حتى يخرج وسلمه الخاتم، واطلب منه ما تريد.

ذهب الأمير إلى (الغول) وبعد أن أكمل مسيرة شهر، شاهد القصر من بعيد، وعندما اقترب منه وقف عند بابه، حتى خرج (الغول) فسلمه الأمير الخاتم وأخبره بأمره، فقال له الغول: عليك أن تسلك هذا الطريق وبعد عدة أيام ستجد جبلا عظيما يتربع على قمته قصر عظيم، فاقترب منه حتى تصل إلى شباك يتراقص النور خلفه، فقف تحته وناد بحذر: (يا فتيت الرمان يا فتيت الرمان اسحبي إليك المشتاق الذي جاءك من بلاد الواق واق) فإن عطفت عليك، ومالت إليك، مدت شعرها لكي تتسلق القصر بواسطته وتصل إليها، وإلا ستبقى تردد هذا الكلام ولا تسمع إلا صدى صراخك حتى يأتي والدها ويجعلك طعاما لها...

وسار الأمير قاصدا الجبل، ووصل إليه بعد مسيرة متعبة وطويلة، وفعل ما أمره الغول، إذ صاح على الفتاة ففتحت له أحد شبابيك القصر، ومدت له شعرها الطويل، وسحبته إليها، وهناك حدثها بقصته... وتحابا. وبعد فترة من الوقت سمعا صوتا يزمجر كالرعد وريحا تعصف، فقالت له: إنهما والداي الغولان اللذان ربياني بعد أن اختطفاني من والدي الأمير، فيجب أن أخبئك عنهما وإلا سوف يأكلانك، فسحرته وحولته إلى مكنسة مركونة إلى الجدار، وعندما دخل الغولان قال أحدهما: إنني أشم رائحة إنسان في القصر فأخرجيه حالا، فأنكرت ذلك وقالت: إنها لا تستطيع الخروج من القصر، ولا يستطيع أحد أن يصل إليها، ولعل تلك الرائحة كان مبعثها ما أكله من الإنس في ذلك اليوم فسكت.

وعند منتصف الليل سحرت الفتاة المكنسة وأعادت حبيبها الأمير إلى حالته الطبيعية، وأخرجته من القصر، وهربا سوية، وفي الصباح علم الغولان بالأمر فطارداهما، وعندما شعرت الفتاة باقتراب خطرهما، سحرت نفسها، وتحولت إلى مئذنة، ووقف الأمير فوقها وهو يؤذن، وعندما سأله الغولان عما إذا كان قد رأى فتاة وفتى، نفى ذلك معللا نفيه بأن مؤذن الصباح قد ذهب إلى أهله في مدينة بعيدة، ولعله قد رآهما، فابتعد الغولان عنهما، وبعد أن اطمأن العاشقان، أعادت الفتاة نفسها إلى حالتها الإنسية، وتابع سيرهما إلى مدينة الأمير، وعندما وصلا وجدا المدينة [متوشحة] بالسواد، وتعيش في حالة حزن وكمد، فسأل الأمير عن السبب، فأجابه أحد الرجال بأن السلطان قد فقد ولده الوحيد، وها هو الآن يعيش في حزن لا يطاق، فذهب الأمير وحبيبته إلى قصر السلطان، وعندما رأى الملك ابنه فرح بعودته أشد فرح، وانقلبت أحزان المدينة إلى أفراح وكرنفالات، [توجت] بزواج الأمير نور الزمان من الأميرة فتيت الرمان.

2–التحليل الوظائفي لحكاية الأمير نور الزمان وفتيت الرمان:

تترتب الوظائف في هذه الحكاية وفق التسلسل الآتي:

–الوظيفة 1 غياب(العقم وعدم إنجاب الذرية)

–الوظيفة 3 ارتكاب المحظور (خرق القربة)

–الوظيفة 11 رحيل (رحيل البطل نور الزمان للبحث عن فتيت الرمان)

–الوظيفة 14 الأداة السحرية (تقديم السعلوة الخاتم لنور الزمان)

–الوظيفة 15 الانتقال من مكان إلى آخر (مسيرة شهر/ سار الأمير قاصدا الجبل، ووصل إليه بعد مسيرة متعبة وطويلة)

–الوظيفة 16 الصراع (المواجهة بين البطل والشرير

–الوظيفة 21 مطارة (اقتفاء الغولان أثر نور الزمان وفتيت الرمان)

–الوظيفة 22 إنقاذ (تمكنهما من الهروب)

–الوظيفة 31 تتويج (زواج الأمير نور الزمان بالأميرة فتيت الرمان)

التطبيق رقم 03:

التحليل المورفولوجي لحكاية الملك وأولاده الثلاثة

1-نص الحكاية:[1]

كان ما كان ولله الإذعان كان في قديم الزمان ملك جبار عظيم الشأن تخافه الملوك وتعنو له طائعة ذليلة وكان لهذا الملك ثلاثة أولاد في ريعان الشباب وهبوا ذكاء وقوة كبيرهم يدعى أحمد والأوسط يدعى محمودا والصغير يدعى محمدا. وكان والدهم يحب الأزهار ويعنى بها عناية عظيمة، وقد أقام له حديقة فيها كل ما تشتهي النفس من الورد المنظوم والمنثور والشقائق والعطر والزنابق التي تفوح شذى وتختال حسنا، وكان من بينها نوع من الأزهار نادر الوجود له منظر، يسحر النفوس ورائحة تنعش القلوب، وما أشد دهشة الملك وحزنه عندما رأى أن هذا النوع النادر ينقص كل يوم زهره كل يوم زهره تقطف على حين غره في الليل، ولم تجد نفعا كثره الحراس، ولا أسوار قصوره المنيعة كأنما روح هائمة من السماء أعجبت بها، فأخذت تنزل إليها كل ليلة، لتقطف منها واحدة، تجد في منظرها ونشرها راحة لها، ولما توالى ذلك أياما متعاقبة غضب أشد الغضب وطلب من أولاده السهر ليلا لمعرفه السارق الأثيم والاقتصاص منه، فتقدم الكبير ونصب له سرادقا في الحديقة، وسل سيفه من غمده وعيناه تقدحان غضبا وشررا، ليفتك بالجاني الأثيم، ولكن ما إن مضت ساعة من الليل حتى داهمه النعاس، فغط في نوم عميق لا توقظه منه الصواعق والرعود، عند منتصف الليل قدم مارد مخيف، فأسرع إلى موضع الزهر النفيس النادر، وقطف زهرة، ثم كر راجعا لا يشعر به أحد كأنه خيال، وليس مخلوقا من لحم ودم، وعندما أصبح الصباح أتى الوالد مسرعا، وما أشد خيبته في ابنه عندما وجد زهرة قد قطفت وابنه قد قضى الليل نائما، لا يعي فغضب عليه وبخه ثم دعا محمودا ابنه الأوسط، ليحرس الأزهار في الليلة المقبلة، ولكنه لم يختلف عن أخيه الكبير في شيء إذ داهمه النعاس، وأتى المارد اللعين، فقطف أحسن الزهرات، وعاد سالما غانما، لا يعلم به أحد، ولكن الأيام بالمرصاد لا تدع ظالما بدون عذاب، ولا مجرما بدون عقاب، إذ تقدم في اليوم الثالث الأمير محمد، وهو الابن الأصغر واختفى في السرادق وعيناه لا يغمض لهما جفن وعزماته، لا تكل، ولا تني حتى انتصف الليل، فإذا به يسمع حفيفا بين الأشجار، وما أشد دهشته عندما رأى ماردا مخيفا يتطاير الشرر من عينيه، وتهتز لمرآه رعبا الأغصان والأزهار، ولكنه كان يمشي رويدا رويدا، لئلا يوقظ ضجيجه النائمين إلى أن وصل إلى منطقة الزهر الثمين، فاقتطف أجمل زهرة وأبدعها، وعاد مسرعا، يطوي الأرض طيا، ولكن محمدا أسرع وراءه وأخذ يتبعه كظنه حتى

[1]: يوسف أمير قصير، الحكاية والإنسان، ص: 54. وينظر، داود سلمان الشويلي، القصص الشعبي العراقي في ضوء المنهج المورفولوجي، ص: 68.

رآه يغوص في بئر خارج المدينة، فعاد مسرعا من حيث أتى، وفي الصباح أخبر والده، وطلب منه الإذن بمتابعة أثره والقضاء على هذا العدو اللدود الذي سيتعدى حتما في يوم من الأيام على الحرائر بعدما سولت له نفسه دخول حرم الملك الحصين، فلبس عدة الحرب وغاص في الحديد، وتبعه أخواه وأبطال جيش أبيه المغاوير حتى وصلوا إلى بئر المارد الأثيم، وكانت بعيده الغور، لا يصل قعرها أحد إلا إذا تدلى من أعلاها، وربط بالحبال القوية، فتقدم الأمير الكبير أحمد، وطلب سبق غيره في القضاء على العدو اللدود الخائن، وقال لأصحابه، وهو يتدلى إذا قلت الماء حار فأسرعوا في سحبي إلى أعلى، لأن حياتي ستكون إذ ذاك في خطر عظيم، أو أنني قد أديت واجبي، وأردت منكم إرجاعي إليكم، إذ لم تبق حاجة لبقائي فتدلى رويدا رويدا، وهو ينادي مزمجرا أين أنت أيها المارد، سأقطعك أربا أربا، وما فتئ أن لمح شبحا في الماء، فتخيله ذلك المارد، وظن أنه خرج إليه ليذيقه الردى ناسيا أنه خياله انعكس في البئر، فارتجف، وأخذ يصيح كالمخبول الماء حار حار، ولم ينقطع صراخه حتى وصل أعلى البئر، وأخرجه أصحابه منها، فسقط أرضا وهو على أخر رمق من الحياة، وهنا تقدم أخوه الأوسط محمود ولم يفعل أكثر مما فعله الأكبر إذ ما كاد يصل منتصف البئر حتى اصطدم سيفه بسخرة في حائط، فظن صريره صوت غريمه وتخيل أنه قدم ليطارده فصاح ملء فيه: الماء حار حار، بنبرات مرتجفة من الذعر إلى أن أخرج، وهو لا يكاد يصدق أنه حي.

وبعد ذلك حان دور الأخ الأصغر محمد الذي تقدم بخطوات ثابتة، وقال لأصحابه لا ترفعوني مهما استغثت ورددت الصراخ، وتدلى في البئر حتى وصل قعرها، فرأى ممرا كبيرا سار فيه فإذا به أمام قصر عظيم، فدخله، فسمع شخيرا مفزعا ترتجف له القلوب الضعيفة، فتقدم بعزم كالصخر وبقلب صلب كالحديد إلى مصدر الصوت، فرأى فتاة، تخجل الشمس بجمالها، وتسحر النفوس برقتها ودلالها وعلى فخذها رأس ذلك الغول الدميم الذي تشمئز منه النفوس، ووجد الزهرات الجميلات قد علقت على صدرها كأنها نجوم متلألئة في هالة بدر مشرق فأشارت له إلى سيف قريب يتقلده المارد في جولاته خارج البئر، يكمن الموت الزؤام في حده، وكان يقطر من دماء الضحايا، فسحبه محمد، ولم يرض أن يقتل غريمه نائما، بل أيقظه فما أن أفاق كالمذهول حتى عاجله بضربة أطاحت برأسه، فسقط على الأرض متخبطا بدمائه كأنما هدم بسقوطه بناء مشمخر، وأخذ يتهاوى إلى الأرض، فأسرعت إليه الفتاة تعانقه مهنئة، وأخبرته كيف اختطفها من قصر أبيها ملك البلاد المجاورة، وجاء بها إلى حصنه هذا، وقصت عليه ما لاقته من عذاب وهول، فأعجب بها، ووقع في حبها، وسارا يطلبان النجاة، فسدت أمامهما الطرق حتى رأيا شيخا كبيرا قد حنى الدهر ظهره وأمامه كبشان أحدهما أبيض والأخر أسود، فقال لهما من يمتط الكبش الأبيض يطر به إلى سطح الأرض، ومن يمتط الكبش الأسود يغص به إلى الطبقة السابعة من

الأرض، ولا يمكن الخروج من هنا إلا عن هذين الطريقين، فأعطى الكبش الأبيض للفتاة، وقال لها انتظريني عند أبي وأخبريه القصة كاملة فطارت إلى أعلى، وهناك أسرع إليها أخواه، وأخذاها إلى أبيهما متباهيين بشجاعتهما الخيالية باكيين على أخيهما الأصغر الضعيف الذي هلك في المعرك طالبين منه أن يزوج أحدهما من هذه الفتاة الحسناء، ولكنها مانعت ولم ترض بديلا عن محمد أخيهما، وتضرعت إلى الملك أن يتركها وشأنها، لأنها لابد أن تقضي سنين طويلة مجللة بالسواد حزنا على أهلها الذين أهلكهم هذا الغول اللعين فأجابها إلى طلبها، وأبعد ولديه عنها حينا من الدهر.

أما الأخ الأصغر فقد غاص به الكبش إلى الطبقة السابعة فرأى نفسه في دنيا غريبة عنه كلها أشباح، فأخذ يطوي الأرض لا يعلم أين يسير إلى أن رأى من بعيد شجرة شامخة في السماء فأسرع إليها وقد داهمته الظهيرة بحرها اللافح ليتفيأ ظلها الوارف، وما أن وصلها حتى ارتمى على الأرض وأخذته إغفاءة عميقة ولكنه لم يكد يغفو قليلا حتى استيقظ مذعورا على أصوات أفراخ نسر تصرخ فزعا ورعبا، فنظر إلى أعلى، فوجد حية كبيرة تريد ابتلاع هذه الفراخ الضعيفة، فأسرع إليها، وقطعها بسيفه إلى قطع صغيرة ووزعها على الفراخ التي التهمتها، ولكن صغيرها احتفظ بحصته وأخفاها في جانب خفي من العش حتى نزل محمد إلى الأرض وواصل نومه، وبعد مدة أقبلت أم النسور الصغار، ولما رأت محمدا، استشاطت غضبا، وطارت مسرعة وأتت بصخرة كبيرة، وهمت بإلقائها على رأسه، فرآها فراخها فملأوا الجو صراخا وأخذوا يتطايرون أمامها ويتساقطون على الأرض فوق محمد لمنعها من قتله وإلقاء الصخرة عليه، فعجبت من ذلك، وطلبت منهم إيضاحا لمعرفه السبب فأخبروها بقصة هذا الإنسي، وما فعله معهم، وكيف أنه أنقذهم من الأفعى التي أرادت قتلهم، فلم تصدق لأنها لم تر لهذه الأفعى أثرا، وهنا تقدم الفرخ الصغير وأراها حصته التي احتفظ بها فندمت على ما كادت تفعله، ونزلت إلى الأرض وأخذت تهز جناحها رويدا رويدا في وجه محمد، ليهب عليه هواء بارد يجعل نومه هادئا مريحا وبعد ساعات استيقظ وما أعظم دهشته حين وجد أم النسور بجانبه، فتقربت منه وشكرت له فضله، وقالت له اطلب ما تريد، فرد عليها، أريد منك أن تطيري بي إلى سطح الأرض حيث أهلي وأقربائي وبلادي، فزفرت زفرة عميقة، وقالت له: لو هلك فراخي لكان ذلك أهون عندي من تحقيق ما طلبته، ولكن أبشر فلابد أن أنقذك كما أنقذتهم، فاسترح في محلك حتى أتيك بعد أن أملأ بطني بطعام دسم يكفي لهذه الرحلة البعيدة البعيدة، وبعد ساعات قليلة أقبلت إليه، وحملته فوق ظهرها، وأخذت تقطع طبقات الأرض البعيدة الغور، وتطير به عاليا حتى حطت به فوق سطحها بعد سفر طويل، فشكر لها فضلها وودعها وسار متوجها إلى بلده، وبعد أيام قليلة، وصل قصر والده، فعندما رآه الحرس، لم يعرفوه وظنوه خيالا أتاهم من العالم الآخر، لأن أخويه كان قد نعياه لوالده، ولكنه لم يلتفت إليهم، بل دخل القصر،

ولما رأته الحاشية اشتد فرحهم وعلا الهرج والمرج، فتطلع أخواه ليسألا عن السبب، وما أشد دهشتهما عندما رأيا أخاهما قادما فتسللا، وهربا من القصر ومن مملكة أبيهما خوفا من غضبه يجللهما الخزي والعار، ولما علم الملك بقدومه هش، وبش، وتلقاه بالأحضان، وهنا تقدمت تلك الفتاة، وسارت إلى جانبه حتى وصلا العرش، فخرا ساجدين أمام الوالد العظيم الذي اهتز طربا لرجوع ولده سالما، وطلب منه أن يقص عليه ما جرى له، فقص له الخبر صحيحا، والفتاة الفتاه تؤكد حديثه العجيب، ولما انتهى من حديثه، تقدم إلى والده راجيا عقد قرانه على فتاته هذه، فلم يتوان في ذلك، بل أعلنت البشائر في القصر، وعمت الأفراح بزواج محمد، وفي غمرة الحفلات البهيجة التي عمت البلاد بأسرها، أعلن الملك تنازله عن العرش لابنه الأصغر الشجاع وأميرته الجميلة فتوجهما ملكين.

2-التحليل الوظائفي لحكاية الملك وأولاده الثلاثة:

تترتب الوظائف في هذه الحكاية وفق التسلسل الآتي:

-الوظيفة 8 إساءة وافتقار (كل يوم تقطف زهرة من هذا النوع النادر)

-الوظيفة 9 استدعاء العون أو النجدة (طلب الملك من أولاده السهر ليلا لمعرفة السارق)

-الوظيفة 10 بداية الفعل المضاد (تقدم في اليوم الثالث الأمير محمد وهو الابن الأصغر واختفى في السرادق)

-الوظيفة 11 انطلاق ورحيل البطل (انطلق محمد يقتفي أثر الغول السارق)

-الوظيفة 16 صراع (دخول محمد في مرحلة الصراع مع الغول)

-الوظيفة 18 انتصار (قضاء محمد على الغول بضربة بالسيف)

-الوظيفة 19 إصلاح الضرر والافتقار (تخليص الفتاة، وعدم نقص الأزهار)

-الوظيفة 24 (وظيفة تزييف (ادعاء الأخوين أنهما البطلان الحقيقيان)

-الوظيفة 27 التعرف (التعرف على البطل الحقيقي محمد)

-الوظيفة 28 افتضاح (افتضاح أمر الأخوين)

-الوظيفة 29 تحول في المظهر (ظهور محمد في صورة جديدة وهي صورة البطل الحقيقي)

-الوظيفة 31 زواج وتتويج (زواج محمد بالفتاة وتوليه على العرش).

التطبيق رقم 04:

التحليل الوظائفي لرواية الحوات والقصر للطاهر وطار

ملخص بسيط للرواية:

(لما علم علي الحوات بنجاة السلطان قرّر أن يرحل عن قريته باتجاه القصر من أجل أن يهدي لجلالته سمكة، فلم يستجب لاعتراض أهل قريته، وزوجته على قرار رحيله؛ لأنهم يخافون على حياته من المجهول. فتوجه نحو القصر، ومعه سمكته السّحرية العجيبة التي ساعدته في صراعه مع الأعداء، وفي بلوغ مسعاه. وفي طريقه إلى القصر يمرّ بالقرى السّبع. ورغم أنّه يهدف إلى الخير، إلاّ أنّ إصراره وعزيمته على الوفاء بنذره قد كلفه -في كلّ مرة يعود فيها إلى القصر- فقدان ذراعه اليمنى، واليسرى، ثم قطع لسانه، وفقء عينيه، من طرف حراس القصر الملثّمين وهم إخوة علي الحوات: مسعود، وجابر، وسعيد. لكنه رغم ذلك يستطيع أن يصل إلى القصر وينتصر على أعدائه، ويتمكن في النهاية من هزيمتهم من خلال تبليغ رسالته وفكرته النبيلة لجلالة الملك، ونشره للخير الذي جاء يسم العصر به).

سنحاول- في هذا الصّدد- أن نتتبّع ترتيب بعض الوظائف الأساسيّة في رواية (الحوّات والقصر)، كالآتي:

1-وظيفة الرّحيل أو المغادرة: في بداية الرّواية يعلن البطل "علي الحوّات" عن مغادرته القرية رغبة منه في نشر الخير ومحاربة الشّر، غير أنّ حلمه هذا لن يتحقّق، إلاّ إذا وصل إلى القصر وبلّغ ذلك إلى الملك، الّذي سيساعده بدوره في إدراك رغبته ونشر فكرته في جميع القرى الأخرى. وقد استعان البطل في الوصول إلى القصر (الملك) بالأداة السّحريّة (السّمكة) الّتي مكّنته من الانتصار في المواجهات والصّراعات الّتي خاضها ضد أعدائه أثناء رحلته الطّويلة، والّتي يصوّرها النّصّ السّرديّ (الحوّات والقصر).

2-وظيفة تحريم أو منع: لقد أدّت فكرة مغادرة "علي الحوّات" إلى اعتراض أهل القرية وزوجته على ذلك، فحاولوا منعه من الرّحيل أو المغادرة خوفا على حياته من المجهول."الفرص الّتي تتيح للعامّة الدخول إلى القصرنادرة يا علي الحوّات إن لم تكن منعدمة."[1]

-"لم تعد تحيا لنفسك وحدك يا علي الحوّات، فكلّ الرّعية لها نصيب في حياتك وفي مصيرك...يا علي الحوّات، كلّ القرى أحبتك، كلّ الرّعيّة يتمنون أن تكون منهم"[2].

---

[1]: وطّار (الطّاهر)، الحوّات والقصر، دار البعث للطّباعة والنّشر، قسنطينة، ط1، الجزائر، 1980، ص: 41.

[2]: المرجع نفسه، ص: 156، 157.

-"يا علي الحوّات، يا زوجي العزيز، وياسيدي ومولاي. هل لي أن أسألك، لم لا تترك أمر القصر والسّلطان جانبا، مثلما فعل أهل قريتك، ويفعل أهل القرى السّبع."[1]

3-وظيفة انتهاك التحريم أو المنع: تتجلّى هذه الوظيفة من خلال التحدّي الّذي رفعه "علي الحوّات" في اتّخاذه قرار الرّحيل والمغادرة لجلب الخير والسّلام للجميع، فهو مصمّم على المغادرة ولا يعبأ بردّ فعل سكان قريته الّذين يقفون ضدّ رغبته، الّتي يرونها ضربا من الخيال. " نعم فهمت، وذاك ما أنا فاعل. إلى اللّقاء يا أهل قريتي العزيزة. أحبكم، أحب قريتي، أحبّ إخوتي أحبّ جلالته أحبّ جميع الناس."[2]

11-انطلاق ورحيل البطل: يغادر علي الحوات منزله قافلا نحو القصر، من أجل أداء المهمة.

14-وظيفة امتلاك البطل للأداة السّحرية: يمتلك البطل "علي الحوّات" أداة سحريّة (السّمكة) تساعده في مقارعة الأعداء ومقاومتهم والهروب منهم، بل وينتصر عليهم في غالب الأحيان."راحت السّمكة تقفز صارخة، تضرب هذا وتلطم ذاك. انهزم الأعداء وولّوا هاربين، ومرّ عليّ الحوّات بسلام."[3]

16-وظيفة صراع: إنّ رغبة "علي الحوّات" في الوصول إلى القصر ولقاء جلالة الملك أرغمه على خوض طريق محفوفة بالمخاطر ومصارعة الأعداء الّذين اعترضوا سبيله ليمنعوه من الوصول إلى القصر وملاقاة الملك.

17-وظيفة علامة: تتجلّى هذه الوظيفة من خلال الضّرر الّذي يلحق بالبطل بعد خوضه معارك الصّراع والمقاومة ضدّ الأعداء، غير أنّ هذا الضّرر الّذي يلحق به لا يكون في البداية، وإنّما يكون بعد مغامرات متكرّرة ومتواصلة، حتّى لا يتوانى في أداء الفعل وإنجازه.

وفي رواية (الحوّات والقصر) يتعرّض البطل "علي الحوّات" إلى الإساءة والضّرر، فقد قطعت يده اليمنى ثمّ اليسرى ثمّ لسانه. ولعل قطع اليدين هنا يدلّ على إخماد الفعل وكبته، أمّا قطع اللّسان فيعني منعه من الإعلان عن الحقيقة ونشرها بين الناس.

-"وا حزناه، وا حزناه. لقد قطعوا يده اليمنى حتّى المرافق."[4]

-"استيقظ علي الحوّات، على الضّجيج، وعلى الألم في ذراعه اليسرى."[5]

-" وكيف تريدهم أن يحرموه من الحديث إن لم يقصّوا لسانه."[6]

---

[1]: المرجع نفسه، ص: 160.

[2]: المرجع نفسه، ص: 38.

[3]: المرجع السابق، ص: 59.

[4]: المرجع نفسه ، ص: 134.

[5]: المرجع نفسه، ص: 227.

[6]: المرجع نفسه، ص: 243.

18–وظيفة الانتصار: لم ينل هذا الضّرر وهذه الإساءة الّتي تعرّض لها "علي الحوّات" من عزيمته وإسراره على مواصلة طلب الفعل وإنجازه، فرغم ما حصل له إلا أنّه يصرّ في كلّ مرّة على العودة إلى القصر." أشعر أنني تضخّمت سبع مرّات. ولم أبق علي الحوّات القديم."[1]. وبذلك ينتصر على أعدائه ويهزمهم.

19–وظيفة إصلاح الافتقار أو الضرر: في الأخير يتوصّل "علي الحوّات" إلى إصلاح الافتقار الحاصل، وإلى إدراك غايته وهي الوصول إلى جلالة الملك، وهزم أعدائه الّذين حاولوا منعه من تبليغ فكرته."المهم أكثر من أيّ شيء، أنّ الحقيقة تجلّت، وأنّ أعداء علي الحوّات لم يستطيعوا أن يمنعوه من التّعبير عن الخير الّذي جاء يسم العصر به."[2]

2–التحليل السيميائي للخطاب السردي: نظرية غريماس

تنهض النمذجة العاملية عند غريماس على ثلاث فئات عاملية، تمثل ثلاثة محاور هي:

1–فئة الذات (الفاعل)/ الموضوع، وتمثل محور الرغبة.

2–فئة المساعد/المعارض، وتمثل محور الكفاءة أو القدرة.

3–فئة المرسل/ المرسل إليه (المتلقي)، وتمثل محور التواصل[3].

وقد سعى الباحث "الطاهر روابنية" انطلاقا من غريماس إلى تبسيط هذه النمذجة العاملية، التي تتحدد علاقة الرغبة فيها سيميائيا بالنسبة لفيلسوف القرون الكلاسيكية بوصفها رغبة في المعرفة؛ أما عند المناضل الماركسي فتتحدد بوصفها رغبة في مساعدة الإنسان، وتتوزع عوامل كل منهما كالآتي:[4]

العرض المعرفي	العرض الإيديولوجي الماركسي
الذات (الفاعل): الفلسفة	الذات (الفاعل): الإنسان
الموضوع: العالم	الموضوع: مجتمع بدون طبقات
المرسل: الله	المرسل: التاريخ
المرسل إليه (المتلقي): الإنسانية	المرسل إليه (المتلقي): الإنسانية

[1]: المرجع نفسه، ص: 161.

[2]: المرجع نفسه، ص: 268.

[3]: A.j.Greimas, sémantique structurale, librairie, Larousse, paris, 1966,176,177,178.

–وينظر، روابنية الطاهر، الخطاب الروائي المغاربي الجديد: دراسة في سردية آلية المحكي، الوسام العربي للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، ط1، 2019، ص: 177.

[4]: Greimas, sémantique structurale, P :181.

–وينظر، روابنية الطاهر، المرجع السابق، والصفحة السابقة.

المعارض: المادة	المعارض: الطبقة البرجوازية
المساعد: الفكر	المساعد: الطبقة العمالية

يمكننا إسقاط هذه النمذجة على الدور المنوط بالأمة العربية والإسلامية؛ إذ تتمظهر الأمة الإسلامية بوصفها ذاتا فاعلة، ويكون تبليغ الإسلام ونشر قيم الخير في العالم هو الهدف، بينما يكون الله عز وجل هو المرسل والإنسانية أو البشرية هي المرسل إليه المستفيد من الموضوع، أما المعارضة فيمثلها أعداء هذه الأمة من جهة، وتخاذل أبنائها وتقاعسهم من جهة ثانية، وأما جهة المساعدة فيجسدها تراث هذه الأمة وحضارتها وثقافتها ورجالاتها وعلماؤها. وهو ما يتجسد في الجدول الآتي:

المرسل: الله	**الموضوع**: تبليغ الإسلام ونشر قيم الخير	**المرسل إليه**: البشرية
المساعد: تراث الأمة وعلماؤها	**الذات الفاعلة**: الأمة	**المعارضة**: الأعداء

المجلس العلمي للكلية

التطبيق رقم 05:

التحليل السيميائي لحكاية الحمامة المطوّقة لابن المقفع

1-نص الحكاية[1]:

قال دَبَشليم الملك لبيدبا الفيلسوف: قد سمعت مَثَلَ المتحابَينِ كيف قطع بينهما الكذوبُ، وإلى ماذا صار عاقبة أمره من بعد ذلك. فحدِّثني إن رأيت عن إخوان الصَّفاء كيف يبتدئ تواصلهم ويستمتع بعضهم ببعض.

قال الفيلسوف: إن العاقل لا يَعدل بالإخوان شيئا. فالإخوان هم الأعوان على الخير كلِّه والمؤاسون عندما ينوب من المكروه. ومن أمثال ذلك مَثَلُ الحمامة المطوّقة والجرذ والظبي والغراب.

قال الملك: وكيف كان ذلك؟

قال بَيْدَبَا: زعموا أنه كان بأرض سكَاوَندَجين عند مدينة داهَر، مكان كثيرُ الصيد، ينتابه الصيادون، وكان في ذلك المكان شجرة كثيرةُ الأغصان ملتفةُ الورق، فيها وكر غراب، فبينما هو ذاتَ يوم ساقطٌ في وكره إذ بَصُر بصياد قبيح المنظر، سيئ الخلق، على عاتقه شبكة، وفي يده عصا، مقبلا نحو الشجرة، فذُعِرَ منه الغراب، وقال : لقد ساق هذا الرجل إلى هذا المكان: إما حيني وإما حين غيري. فلأَتْبَعَنَّ مكاني حتى أنظر ماذا يصنع. ثم إن الصياد نصب شبكته، ونثر عليها الحب، وكَمَنَ قريبا منها، فلم يلبث إلا قليلا، حتى مرَّت به حمامة يقال لها المطوَّقة، وكانت سيدةَ الحمام، ومعها حمام كثير، فعميت هي وصاحباتها عن الشرَك، فوقعْن على الحَبِّ يلتقطنه، فعلِقن في الشبكة كلُّهُن، وأقبل الصياد فرحا مسرورا. فجعلت كل حمامة تتلجلج في حبائلها وتلتمس الخلاص لنفسها. قالت المطوَّقة: لا تتخاذلن في المعالجة، ولا تكن نفس إحداكن أهمَّ إليها من نفس صاحبتها. ولكن نتعاون جميعُنا، ونطير كطائر واحد فينجو بعضنا ببعض. فجمعن أنفسهن ووثبن وثبة واحدة فقلعن الشبكة جميعُهن بتعاونهن، وعلوْن في الجو. ولم يقطع الصياد رجاءه منهن وظن أنهن لا يُجاوزن إلا قريبا ويقعن. **فقال الغراب:** لأَتبَعُهُنَّ وأنظر ما يكون منهن. فالتفتت المطوقة فرأت الصيادَ يتبَعُهُن، فقالت للحمام: هذا الصياد جادٌ في طلبكن، فإن نحن أخذنا في الفضاء لم يخْف عليه أمرنا، ولم يزل يتبعنا، وإن نحن توجهنا إلى العُمران خفي عليه أمرنا، وانصرف. وبمكان كذا جُرَذٌ هو لي أخ، فلو انتهينا إليه قطع عنا هذا الشَّرَك. ففعلن ذلك وأيس الصياد منهن وانصرف. وتبعهن الغراب لينظر إليهن لعله يتعلم منهن حيلة تكون له عدّةً عند الحاجة. فلما انتهت الحمامة المطوقة إلى الجُرَذ، أمرت الحمام أن يقعن فوقعن. وكان للجُرَذِ مئة جحر للمخاوف.

[1]: يظر، آثار ابن المقفع، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1989، ص. 140.

فنادته المطوقة باسمه، وكان اسمه زَيْرَك، فأجابها الجرذ من جحره: من أنت؟ قالت: أنا خليلتك المطوقة. فأقبل إليها الجرذ يسعى، فقال لها: ما أوقعك في هذه الورطة ؟ قالت له: ألم تعلم أنه ليس من الخير والشر شيء إلا وهو مقدر على من تصيبُه المقادير، وهي التي أوقعتني في هذه الورطة. فقد لا يمتنع من القدر من هو أقوى مني وأعظمُ أمرا، وقد تنكسف الشمس وينخسف القمر إذ قُضي ذلك عليهما. ثم إن الجرذ أخذ في قرض العِقد الذي فيه المطوقة، فقالت له المطوقة: ابدأْ بقطع عِقد سائر الحمام، وبعد ذلك أَقبِلْ على عِقدي، وأعادت ذلك عليه مرارا، وهو لا يلتفت إلى قولها، فلما أكثرت عليه القول وكررت، قال لها: لقد كررتِ القول علي كأنكِ ليس لك في نفسك حاجةٌ، ولا لك عليها شفقةٌ، ولا ترعيْن لها حقا. قالت إني أخاف، إن أنت بدأت بقطع عِقدي أن تملَّ وتكسل عن قطع ما بقي، وعرفتُ أنك إن بدأت بهِنَّ قبلي، وكنتُ أنا الأخيرة، لم ترْضَ، وإن أدركك الفتور، أن أبقى في الشَّرَك، قال الجرذ: هذا مما يزيد الرغبةَ فيك والمودةَ لك. ثم إن الجرذ أخذ في قرض الشبكة حتى فرَغ منها، فانطلقت المطوقة وحمامها معها.

2-بعض المعطيات حول النص المدروس:

وقع اختيارنا على نص سردي تراثي مشهور، وهو نص الحمامة المطوقة، الذي ينتمي إلى حكايات كليلة ودمنة التي ترجمها -فيما نعلم- الكاتب والأديب عبد الله ابن المقفع[1]، وقبل أن نباشر التحليل

[1]: أثار ابن خلكان وهو من القدماء قضية أصل كتاب كليلة ودمنة أهو مترجم أم هو من وضع ابن المقفع نفسه، وإن كان ابن خلكان لا يفصح عن موقفه من هذه القضية إلا أنه يبدو من ظاهر كلامه أنه يميل إلى كون الكتاب موضوعا بدليل توكيده على أن الكلام الوارد في أوله من صنع ابن المقفع نفسه ومن تأليفه. (ابن خلكان، وفيات الأعيان، تح، إحسان عباس، دار صادر، دط، دت، بيروت، لبنان، 152/2). ومن المحدثين نجد كلا من حسين مروة في كتابه "تراثنا كيف نعرفه" و محمد كرد علي في كتابه "أمراء البيان" يرجحان أن يكون الكتاب من تأليف ابن المقفع حتى وإن كانت بعض أبوابه منقولة أو مترجمة عن الهندية أو الفارسية، فحسين مروة يستند في موقفه الذي لا يقصي كليلة ودمنة من دائرة الأدب العربي على بعض المؤشرات والأدلة منها أن الباحثين، لم يعثروا على عنوان يحمل هذا الاسم "كليلة ودمنة" في الأصول الهندية على الرغم من عثورهم على بعض الأبواب منه مكتوبة باللغة السنسكريتية القديمة، ومنها بعض الأبواب المتفرقة كباب الأسد والثور وباب الحمامة المطوقة وباب البوم والغربان وباب القرد والغيلم وباب الناسك وابن عرس، وبهذا يرجح مروة وضع العنوان من طرف ابن المقفع الذي استقاه من اسمي ابن آوى اللذين تدور عليهما حكايات الباب الأول والثاني (باب الأسد والثور، وباب الفحص عن أمر دمنة) وذلك من باب علاقة الجزء بالكل. ومن الأدلة أيضا وقوف مروة على تطابق كبير لما جاء في بعض أبواب الكتاب التي يقدرها بأكثر من الثلث مع طبيعة التفكير العربي الإسلامي، هذا فضلا عن طرائق التعبير العربية الخالصة التي اعتمدها ابن المقفع في سرد هذه الحكايات التي يبتعد أسلوبها عن أساليب البيان الهندي والفارسي، بالإضافة إلى الدوافع الاجتماعية والسياسية المنبثقة عن الحياة العربية في عهد الخليفة العباسي أبي جعفر المنصور، وكذلك تساوي النهج الفكري والسياسي والمضمون الاجتماعي في جميع الآثار التي خلفها ابن المقفع مع نهج ومضمون كليلة ودمنة وإن اختلفت طرائق الآداء، وهو الأمر الذي دفع مروة إلى الحكم بأن كليلة ودمنة إن لم يكن ابن المقفع وضعها كلها فإن كثيرا من فصولها وأبوابها قد وضعه هو بوحي من الظروف الاجتماعية والسياسية التي عاشها واكتوى بنارها.(ينظر، حسين مروة، تراثنا.. كيف نعرفه، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص:121 وما بعدها). وفي هذا الصدد يقول حسين مروة: "وبهذا النحو من النظر إلى الملابسات الزمنية التي لبس فيها الكتاب، أول مرة، حلة البيان العربي، يتبين لنا أن كليلة ودمنة مرتبط بتراث الثقافة العربية ارتباطا وثيقا، لأنه يرجع بأسباب وجوده في هذا التراث إلى واقع الحياة العربية في حدود عصر بعينه. وليس يحتاج الأثر الأدبي أو الفكري إلى أكثر من هذا ليكون جزءا من التراث الثقافي لأمة من الأمم؟ فماذا يمنع من القول، إذن، أن كليلة ودمنة بهذا الاعتبار جزء من تراث الأدب العربي؟". (حسين مروة ، ص. 126). أما محمد كرد علي فيرجح هو الآخر أن تكون كليلة ودمنة تأليفا لا ترجمة، حيث يقول: "والراجح أنه كتبه مباشرة، وقد أقر في المقدمة أنه كتب بعض فصوله ونقل الباقي عن غيره؛ أتى ذلك لينجو من تبعة ما ورد فيها، ويسلم من نقمة

والدراسة أردنا الوقوف على طبيعة هذا النص السردي التراثي المحكي على لسان الحيوانات أو البهائم والطيور، وعلى العصر الذي عاش فيه مؤلفه أو بالأحرى مترجمه؛ لأن السياق وظروف البيئة التي نشأ فيها الكاتب أو المؤلف تؤثر لا محالة في فكره وثقافته وعلى إنتاجه الأدبي. ويمكن في هذا الإطار أن نشير إلى بعض المعطيات التي نتوسل بها من أجل اقتحام عوالم هذا النص السردي التراثي على الرغم من أن المقترحات التحليلية والأسس المنهجية للنظرية السيميائية تفرض علينا إقصاء السياق والعوامل الخارجية في أثناء الدراسة والتحليل. وهذه المعطيات يمكن أن نوجزها في النقاط الآتية:

2-1-انتماء النص المدروس إلى التراث يجعلنا أمام إشكالية منهجية عميقة، تتعلق بطبيعة الأدوات التحليله والآليات القرائيه والتأويله المعدّة لذلك. إذ لا تزال هذه الإشكالية مطروحة على نطاق واسع بين الباحثين والدارسين[1]، ولا يزال يثار بخصوصها كثير من النقاش والجدل والتساؤل حول الكيفية التي يقرأ

الملوك إذا عدوا ما فيه تعريضا باستبدادهم". (محمد كرد علي، أمراء البيان، مكتبة الثقافة الدينية، مصر، ط1، 2012، 1/ 103). ونجد كذلك عمر فروخ الذي يعرض في الجزء الثاني من سلسلته الشهيرة تاريخ الأدب العربي (الأعصر العباسية) يتصدى لهذه القضية باستعراضه لثلاث نظريات في أصل الكتاب، وذلك بعد طرحه لهذا السؤال الكبير (أمنقول كتاب كليلة ودمنة أم موضوع؟). وهذه النظريات يمكن استعراضها كالآتي:

1-الكتاب هندي الأصل وبعد أن ترجم إلى اللغة الفهلوية الفارسية القديمة ترجمه ابن المقفع من الفارسية إلى اللغة العربية وهو ما أشار إليه ابن المقفع في مقدمة الكتاب.

2-الكتاب من صلب الثقافة العربية الإسلامية؛ لأنه لم يعرف بهذا الاسم في الآداب العالمية، والشخصيات التي يتضمنها مستعارة وغير معروفة أيضا، وكذلك ما يتضمنه الكتاب من آيات قرآنية وأحاديث نبوية شريفة وأساليب عربية خالصة، لهو مؤشر على انتمائه إلى الأدب العربي وعلى نشأته العربية الخالصة كذلك. ولعل خوف ابن المقفع من الخليفة المنصور الذي عرف بعدائه له حمله على انتحاله وادعائه بأنه ترجمه عن الفهلوية الفارسية.

3-أن يكون ابن المقفع قد استقى روح الكتاب من الأدبين الهندي والفارسي ثم صاغه صياغة تتلاءم مع أهدافه ومراميه، ومع متطلبات المجتمع والبيئة العربية التي عاش فيها وتوغل في أعماقها وتأثر بمؤثراتها، مما فرض عليه أن يحذف ويضيف معتمدا على ذوقه وموهبته الأدبية والتخييلية. (ينظر، عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، الأعصر العباسية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1981، 2/ 54). وأما حنا الفاخوري فيقف موقفا مغايرا تماما جعله يؤكد على أن الكتاب مترجم بناء على شهادة ابن المقفع نفسه، وبشهادة التاريخ، وبشهادة النسخ الهندية القديمة التي عثر عليها وبناء على طبيعة التعقيد والتركيب الأعجمي الظاهر في الكتاب؛ حيث يقول عن الكتاب: "وقد ثبت اليوم أنه من أصل هندي ترجم إلى الفارسية ونقله ابن المقفع لما رأى فيه من قيمة اجتماعية وسياسية، ولا سيما في مطلع العهد العباسي يوم كان السلاطين ذوي شدة وبطش، وأراد بذلك -على ما زعم البعض- أن يقف من أبي جعفر المنصور موقف بيدبا من دبْشليم ملك الهند. وهكذا نقله ابن المقفع من الفارسية كما نقل منها عددا من كتب أرسطو ومن تواريخ الفرس". (حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص: 539، 540). ويشاطره الرأي وائل حافظ خلف محقق الكتاب الذي يرى "أنه هندي الأصل، وضعه الفيلسوف الهندي بيدبا لدبشليم ملك الهند. ثم ترجمه من الهندية إلى الفارسية: برزويه بن أزهر رأس أطباء فارس بأمر كسرى أنو شِروان بن قباذ بن فيروز ملك الفرس. ثم ترجمه للعربية الأديب الكبير زين البلغاء البرعاء ورأس الكتاب وأولي الإنشاء عبد الله بن المقفع، وزاد فيه وأبدع، وجود في الصياغة وأحكم، بأسلوبه البديع، وقلمه الرشيق، الذي قلما يبارى وويوازى وإن ضرّج المحاكي الكلام وزينه". (وائل حافظ خلف، خواطر حول كتاب كليلة ودمنة وحكم إجراء الحكمة على ألسنة البهيم من الحيوان، دار نور العلم للنشر والتوزيع، دط، دت، ص: 13، 14). وإن كان حافظ خلف يستند في ذلك على بعض الآراء السابقة لكل من الجاحظ الذي ينسب الكتاب إلى الهند في صدد حديثه عن تراثهم وعلومهم؛ إذ يقول: "...وعنهم أُخذ كتاب كليلة ودمنة..". (ينظر، رسائل الجاحظ، تح، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، دط، 1964، 224/1). وابن قتيبة الذي يشير إلى انه اطلع على هذا الكتاب ونقل منه من خلال تلك العبارة التي تتكرر في أكثر من موضع من كتابه "عيون الأخبار" وهي قوله: "وقرأت في كتاب للهند". (ينظر، ابن قتيبة، عيون الأخبار، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، دط، دت، 3/1، 27، 30).

[1]: حاول الدرس النقدي والفكري العربي الحديث والمعاصر التصدي لإشكالية التراث ومناقشة مختلف القضايا التي تثيرها مسأله التعامل معه، فأثمرت مجهودات الباحثين والدراسين العرب أبحاثا متميزة دأبت تسائل ماهية التراث، وتتقصى البحث في الأدوات القرائية والآليات التأويلية التي بإمكانها أن تفتح

بها التراث بشكل عام. فقد أفضت هذه التساؤلات إلى بلورة العديد من الرؤى والتوجهات المختلفة بين النبش في التراث نفسه من أجل إنتاج أدوات قرائية له تكون معللة ومبررة، وبين البحث عن وسائل جديدة وطرائق منهجية حديثة ومعاصرة لعلها تسهم في تطوير آليات قراءتنا، وتغير من نظرتنا له وتغني وعينا به من خلال بث الحياة فيه من جديد وترهينه في الواقع المعاش. وفي هذا الصدد يمكن لهذه المقاربة أن تخوض هذه المغامرة التي تروم تجديد درس الأدب[1]، ممثلا في التراث السردي، وتخصيب عملية تعليمه من خلال الاستثمار في المناهج النقدية الحديثة والتفاعل الإيجابي معها، ومن خلال التطبيق الواعي

المجال واسعا للتحاور معه والوعي به لإدراك مضمراته والكشف عن دفائنه ومكتنزاته، وكذا طرائق الوعي به في واقعنا الراهن. ومن بين أهم هذه الأبحاث والدراسات نذكر:

-حسين مروة، تراثنا.. كيف نعرفه، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1986.

-عزيز العظمة، التراث بين السلطان والتاريخ، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

-محمد أركون، تاريخية الفكر العربي الإسلامي، تر، هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996.

-الفكر الإسلامي: نقد واجتهاد، (السؤال الحادي عشر)، تر، هاشم صالح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

-الفكر الإسلامي: قراءة علمية، تر، هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996.

-محمد عابد الجابري، نحن والتراث، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 1993.

-التراث والحداثة: دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

-نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 1999.

-عبد الفتاح كليطو، الحكاية والتأويل: دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1999.

-الأدب والغرابة: دراسة بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2007.

-طه عبد الرحمن، تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2007.

عبد الله إبراهيم، السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1992.

-محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

-سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992.

-الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

-قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.

-مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997.

-النقد العربي: نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2000.

-نظرية التأويل، النادي الثقافي الأدبي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2000.

-حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط3، 1988.

-محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية، منشورات كلية الآداب منوبة، تونس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998.

-تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط2 منقحة، 2003.

-عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980.

-عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة، منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران 2003.

- المسار السردي وتنظيم المحتوى: دراسة سيميائية لنماذج من حكايات "ألف ليلة وليلة"، دار السبيل للنشر والتوزيع، 2008.

-إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم: الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008.

[1]: ينظر، أحمد فرشوخ، تجديد درس الأدب دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

لمختلف مقترحاتها التحليلية والإجرائية، والإصغاء إلى النص الأدبي والتجاوب مع مختلف خصوصياته الجمالية والمضمونية.

2-2- الظروف التاريخية والسياسية التي دفعت إلى تأليف كتاب كليلة ودمنة أو ترجمته، فمن المعلوم أن الكتاب ألّف في جو سياسي واجتماعي مشحون بالخلافات السياسية والفكرية والدينية التي غذاها الصراع على السلطة أو الخلافة، وظهور الفرق الكلامية والمذاهب والأحزاب السياسية مثل الخوارج والشيعة والمعتزلة وانتشار ظاهرة الشعوبية والزندقة، وكان ذلك في فترة الخليفة العباسي أبي جعفر المنصور الذي عرف بعدائه للأمويين وبشدته وتعصبه وحنقه الشديد على ابن المقفع الذي كان من أشياع الأمويين، مما تسبب في مقتله جراء تهمة الزندقة التي ألصقت به ولفقت له من طرفه، وفي ذلك تذكر بعض المصادر التاريخية الموثوقة أن ابن المقفع كان كثير العبث والسخرية من سفيان بن معاوية بن يزيد بن المهلب بن أبي صفرة أمير البصرة حتى بلغ به ذلك إلى النيل من أمه وسبه سبا لاذعا وفاحشا، فكان يدعوه بابن المغتلمة، مما أدى به إلى الحقد عليه وقتله بإيعاز من الخليفة المنصور متهما إياه بالزندقة[1] كما أشرنا آنفا. وعن هذه الواقعة علق الإمام الذهبي بقوله:"وكانَ ابنُ المقفَّعِ معَ سعَةِ فَضْلِه، وَفرطِ ذكائِهِ، فِيهِ طَيشٌ. فَكانَ يقُوْلُ عَنْ سُفْيَانَ المهلَّبِيّ: ابْنُ المغْتَلِمَةِ فأمر له بتنور فسجّر ثم قطع أربعته ورماها في التنور وهو ينظر"[2].. ويذكر ابن الجوزي سببا آخر من أسباب مقتله، وهو غضب الخليفة المنصور منه لأنه "كتب كتاب أمير المؤمنين لعبد الله بن علي، وكتب فيه: ومتى غدر أمير المؤمنين بعمه عبد الله فنساؤه طوالق، ودوابه حبس، وعبيده أحرار، والمسلمون في حل من بيعته. فاشتد ذلك على المنصور، فكتب إلى سفيان بن معاوية-وهو أمير البصرة-فقتله. [ويضيف ما رواه] أبو بكر الصولي: أن الربيع الحاجب قال: لما قرأ المنصور الأيمان الذي كتبه ابن المقفع قال: من كتب هذا؟ فقيل: رجل يقال له عبد الله بن المقفع يكتب لعميك سليمان وعيسى ابني علي بالبصرة، فكتب إلى عامله بالبصرة: لا يفلتنك ابن المقفع حتى تقتله"[3].ومهما تعددت الأسباب والدوافع في مقتل ابن المقفع، سواء فيما تعلق بمواقفه

---

[1]: استدل على ذلك بما أورده الحافظ ابن كثير الذي يروي عن المهدي قوله:"ما وجد كتاب زندقة إلا وأصله من ابن المقفع".(ينظر، ابن كثير، البداية والنهاية، تح، مأمون محمد سعيد الصاغري، دار ابن كثير، دمشق، سوريا، ط2، 2010، 10/ 332). لكن وائل حافظ خلف وهو من المحدثين ينفي عنه هذه التهمة قائلا: "وأما ابن المقفع فلا؛ فكتبه بين أيدينا تكاد تنطق قائلة: وايم الله! إن صاحبي لبريء مما نسب إليه. وليت شعري [يواصل وائل حافظ خلف] كيف ساغ لفلان وفلان وفلان ممن ترجموا للرجل أن يجزموا بذلك، وكلهم قد صَفِرت يده من البرهان؟ إن هي إلا تهمة تناقلوها بدون بيان. وقِدْمًا اتهموا أبا العلاء المعري بذلك حتى قيض الله له من جهابذة المتأخرين من أثبت بالدليل الساطع والبرهان القاطع براءته. فتبصروا رحمكم الله". (وائل حافظ خلف، خواطر حول كتاب كليلة ودمنة، ص. 19، 20. وينظر أيضا، ابن المقفع، الأدب الصغير، قرأه وعلق عليه، وائل بن حافظ بن خلف، دار نور العلم للنشر والتوزيع، دط، دت، ص: 5، 6).

[2]: الذهبي، سير أعلام النبلاء، تح، شعيب الأرنؤوط، حسين الأسد، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط11، 1996، 6/ 209.

[3]: عبد الرحمان بن الجوزي، المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، تح، محمد عبد القادر عطا، مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.ط2، 1995، 56/8.

الانتقادية الساخرة أو ما تعلق بكتابته "صك الأمان" لعبد الله بن علي؛ فإن الأمر الثابت أنه قد قتل شر قتلة وعمره لم يتجاوز السادسة والثلاثين، وكان ذلك في سنة 142 هجرية.

2-3-الحكي على لسان الحيوانات والبهائم والطيور ظاهرة قديمة لا تقتصر على الأدب العربي لوحده[1]، وإنما هي ظاهرة عرفتها الآداب الغربية بعد ذلك مع لافونتين في حكاياته الخرافية les fable de la fontaine التي كتبها في قالب شعري، ويبدو أن لافونتين قد اطلع على حكايات كليلة ودمنة ونسج على منوالها، وهو الصنيع الذي حاكاه أحمد شوقي في العصر الحديث. ومهما يكن فإن "التعبير عن الأفكار على ألسنة الحيوانات طريقة قديمة لا تخلو من دافعين على الأقل. فقد يلجأ إليها الكاتب ليتقي مكروها كخوفه من بطش السلطة، وقد يختارها لتشويق القارئ وليرفع عنه الملل. فهي كتابة تحاول أن تجمع بين المتعة والفائدة. لكنها فائدة تتجه نحو الفرد والمجتمع معا. يراد لها أن تسهم في تغيير الذهنيات وتغيير الأوضاع، وليست خالصة للمتعة وحدها"[2]. من هذا المنطلق يمكن للقارئ أن يتساءل عن المرامي والغايات التي يهدف إليها، بيدبا وهو الفيلسوف الحكيم، على الرغم من أن الظاهر من سبب تأليفه الكتاب كان بدعوة من الملك دبشليم، لأن يكون "مشتملا على الجد والهزل واللهو والحكمة والفلسفة"[3]، من أجل بلوغ غايتين أساسيتين: الأولى الترفيه عن خاصة الناس وعامتهم وتشويقهم وتسليتهم، والثانية وهي الهدف والمقصد البعيد الغاية منها ترشيد العامة والرعية وتوضيح علاقتها بالسلطة، هذا من جهة، ومن جهة ثانية، تحديد علاقة السلطة الحاكمة بالرعية وسياستها في تنظيم شؤونهم وأحوال معيشتهم.

2-4-الآراء النقدية التي تشير إلى أن الكتاب من تأليف ابن المقفع نفسه ترجح أن يكون ابن المقفع لجأ إلى هذه الحيلة السّردية والانتحال، من أجل إخفاء نواياه وإضمار مقاصده في الإصلاح السياسي

---

[1]: تشير الباحثة نفوسة زكريا سعيد إلى أن كتاب كليلة ودمنة لما ترجم إلى العربية لم يصطدم بالشعور الديني والإسلامي للعرب؛ ذلك لأنهم عرفوا تكلم الطير والحيوان مع سيدنا سليمان عليه السلام في القرآن الكريم، ولذلك تقبلوه بقبول حسن. (ينظر، نفوسة زكريا سعيد، خرافات لافونتين في الأدب العربي، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، مؤسسة الثقافة الجامعية، دط، دت، ص: 15). كما أنهم اعتنوا به عناية فائقة، وراحوا ينظمونه وينقلونه في شكل منظومات شعرية تسهيلا للحفظ، وقد كان من أشهر هؤلاء أبان بن عبد الحميد بن لاحق المعروف بأبان اللاحقي قد نقل كتاب كليلة ودمنة للبرامكة شعرا في قصيدة طويلة نذكر منها هذه الأبيات:

هذا كتاب أدب وحنة وهو الذي يدعى كليلة ودمنة

فيه احتيالات وفيه رشد وهو كتاب وضعته الهند

فوصفوا آداب كلّ عالم حكاية على ألسن البهائم (ينظر، الصولي، كتاب الأوراق، مكتبة محمد السيد أمين الخانجي، مصر، ط1، 1993، ص: 46، 47). وينظر، أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تح، إحسان عباس، إبراهيم السعافين، بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 2008، 139/23).

[2]: مخلوف عامر، قراءة جديدة في نصوص قديمة، منشورات دار الأديب، وهران، ط1، 2012، ص: 85. وينظر، مخلوف عامر، تطبيقات في الأدب القديم، دار الوطن اليوم، العلمة، سطيف، طبعة ثانية معدلة ومزيدة، 2020، ص: 165.

[3]: آثار ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص. 21.

والاجتماعي، معتمدا أسلوب التلميح والرمزية خشية من أذى السلطة الحاكمة وبطشها، وهو ما عبر عنه المفكر والناقد حسين مروة، قائلا: "نعم، لقد أفاد ابن المقفع مما وعى عقله من ثقافة الهند وفارس، ومما احتفظت به ذاكرته المثقفة من حكايات قديمة للهند وفارس، ولكنه لم ينقل ذلك إلى لغة العرب نقلا، بل استوحى الطريقة وحدها، للتعبير عن أوضاع مجتمع عربي استبد به أولو السلطان، وصنع تلك الحكايات من واقع عربي كان هو إحدى ضحاياه. وفَضْل ابن المقفع، ليس يقتصر على كونه صنع هذا الأدب النضالي، بل فضله كذلك في أنه خلق في الأدب العربي هذا النوع من القصص التلميحي الرمزي، بهذا الأسلوب الذي عرف بأنه السهل الممتنع فهو إذن أديب مجدد أخضع [النثر] العربي للغة الشعبية الصافية التي كان يفهمها، يومئذ، ناس الشارع والسوق والمدرسة والمسجد جميعا، بالرغم مما تحمل من فكر وحكمة ومنطق ورمز بعيد عميق، بل لم يكن الرمز بعيدا عميقا، لأنه كان في متناول الأيدي والأسماع والأبصار كلها، فقد كان الناس يرون الذين تعنيهم حكايات كليلة ودمنة بأعيانهم، وكانوا يسمعونهم، وكانوا يحسون آثارهم في وقائع حياتهم اليومية التي تدور عليهم دوران الرحى في كل يوم"[1]. إن هذا الموقف ليدل بوضوح على أنه بالرغم من الظروف التي منعت ابن المقفع وحالت دون تصريحه بأفكاره الاجتماعية ومواقفه السياسية والنضالية، والإعلان عنها بشكل مباشر، إلا أنه استطاع بفضل موهبته الفذة وذائقته الجمالية اصطناع تلك الطريقة الفنية التي تجمع بين الطرفة والتسلية، وبين الحكمة والفلسفة والسياسة من جهة ثانية.

2-5-توجه ابن المقفع المعروف في نقد السلطة والسخرية من الحكام وتوجيه النصح والإرشاد إليهم يعد ميزة بارزة تطبع جميع مؤلفاته، ويظهر أن الخليفة المنصور قد اطلع على كتاباته واكتشف هذه النزعة الإصلاحية الاجتماعية والسياسية فيها، واتضحت له الرسائل التي يتقصدها ويسعى إلى تمريرها وإيصالها للحاكم، ولا سيما رسالة الصحابة التي كانت موجهة إلى أمير المؤمنين ولعله المنصور نفسه، وتتضمن توجيهات ونصائح حكمية من أجل إصلاح الحكم ونشر العدالة في المجتمع العباسي، ومما جاء فيها، قوله: "ومما يذكر به أمير المؤمنين أمر أصحابه فإن من أولى أمر الوالي بالتثبت والتخير أمر أصحابه الذين هم فناؤه وزينة مجلسه وألسنة رعيته والأعوان على رأيه ومواضع كرامته والخاصة من عامته فإن أمر هذه الصحابة قد عمل فيه من كان وليه من الوزراء والكتاب قبل خلافة أمير المؤمنين عملا قبيحا مفرط القبح مفسدا للحسب والأدب والسياسية، داعيا للأشرار طاردا للأخيار فصارت صحبة الخليط أمرا سخيفا، فطمع فيه الأوغاد وتزهد فيه من كان يرغب فيما دونه"[2]. وبالإضافة إلى قوله في الدرة اليتيمة: "والأزمنة أربعة على اختلاف حالات الناس، فخيار الأزمنة ما اجتمع فيه صلاح الراعي والرعية...ثم إن الزمان

---

[1]: حسين مروة، تراثنا كيف نعرفه، ص. 136.

[2]: آثار ابن المقفع، رسالة الصحابة، دار الكتب العلمية، بيرورت، لبنان، ط1، 1989، ص. 319.

الذي يليه أن يصلح الإمام نفسه ويفسد الناس...والزمان الثالث صلاح الناس وفساد الوالي...وشر الزمان ما اجتمع فيه فساد الوالي والرعية"[1]. وأما الأدب الصغير والكبير وهما كتابان في الحكمة والأخلاق والإصلاح، فلا تختلف مضامينهما الفكرية عما جاء في هذه الكتب السابقة، وعما جاء في كليلة ودمنة وإن اختلفت طرائق الأداء. جاء في الأدب الصغير: "...ثم على الملوك بعد ذلك تعهد عمالهم وتفقد أمورهم، حتى لا يخفى عليهم إحسان محسن، ولا إساءة مسيء. ثم عليهم بعد ذلك أن لا يتركوا محسنا بغير جزاء، ولا يقروا مسيئا ولا عاجزا على الإساءة والعجز. فإنهم إن تركوا ذلك، تهاون المحسن، واجترأ المسيء، وفسد الأمر، وضاع العمل"[2]. وفي هذا السياق جاء أيضا في كليلة ودمنة على لسان الفيلسوف بيدبا: "والواجب على الملوك أن يتعظوا بمواعظ العلماء، والواجب على العلماء تقويم الملوك بألسنتها وتأديبها بحكمتها، وإظهار الحجة البينة اللازمة لهم ليرتدعوا عما هم عليه من الاعوجاج والخروج عن العدل"[3].من هذا المنطلق يبدو جليا ذلك الخيط الجامع بين مؤلفات ابن المقفع، فهي تدور كلها في فلك واحد، وحول موضوعات وأفكار مشتركة بينها، عمل ابن المقفع على صقلها بموهبته، وتنوع ثقافته وبأسلوبه الجميل وخياله الواسع.

2-6-صدور هذه الحكايات عن فيلسوف حكيم، وبالتالي فالكتاب مليء بالمواعظ والحكم والأمثال، ناهيك عن الحلول الناجعة والأفكار النيّرة التي لا يمكن أن تصدر إلا عن أصحاب الحكمة والعقل، على الرغم من القمع والتهميش الذي لا يزال يطال هذه الفئة دائما في المجتمع.

3-التحليل السيميائي لنص الحكاية: لتحليل هذا النص (الحمامة المطوقة)[4] آثرنا استدعاء بعض الإجراءات التحليلية التي اقترحها "غريماس" ضمن مشروعه الكبير في التحليل السيميائي للخطاب السردي[5]، ومنها النموذج العاملي الذي تناوله ضمن ما أسماه بالبنية السطحية، والمربع السيميائي الذي

---

[1]: آثار ابن المقفع، رسالة الصحابة، ص. 328.

[2]: آثار ابن المقفع، الأدب الصغير، ص: 37.

[3]: آثار ابن المقفع، كتاب كليلة ودمنة، ص. 19.

[4]: حظي نص الحمامة المطوقة على بساطته بالدراسة والتحليل من قبل بعض النقاد والدارسين، وذلك بالنظر لما يضمره من رسائل اجتماعية وسياسية هادفة، وبالنظر للقضايا الراهنة التي يمكن أن يتجاوب معها، ويثيرها من جديد في المجتمع العربي. ومن بين هؤلاء: عبد الفتاح كليطو، الحكاية والتأويل: دراسات في السرد العربي، ص. 33. عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص، 69. مخلوف عامر، قراءة جديدة في نصوص قديمة، ص. 82. عبد الوهاب الرقيق، في السرد: دراسات تطبيقية، ص. 160. سعيدي بوبكر، تحليل نصوص من كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع، دار هومه، ط1، الجزائر، 2011.

[5]: أعلن "غريماس" عن مشروعه السيميائي سنة 1966 من خلال كتابه "الدلالة البنيوية" لكن هذا المشروع لم يبلغ درجة النضج والاكتمال إلا مع الدراستين اللاحقتين: في المعنى 1 وفي المعنى 2.

-A.j.Greimas, sémantique structurale, librairie, Larousse, paris, 1966.
- A.J. (Greimas), du sens1, essais sémiotiques, Éditions du Seuil, 1970.
- A.J. (Greimas), du sens2, essais sémiotiques, ed, seuil, paris,1983.
-A.j. (Greimas), j. (Courtes), dictionnaire raisonné de la sémiotique théorie du langage, hachette, paris, 1979.

درسه في إطار تناوله للبينة العميقة، وذلك رغبة منا في تطويع هذه الإجراءات النقدية الغربية، وجعلها متجاوبة مع خصوصيات هذا النص السردي التراثي.

3-1-ملخص النص:

-صياد قبيح المنظر سيئ الخلق ينصب شبكته في الغابة فيقع سرب الحمام في الشرك.

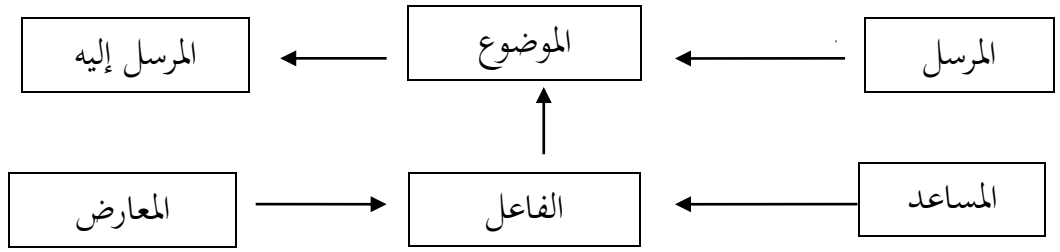
-تحاول المطوقة وكانت سيدة الحمام النجاة والخلاص من شرك الصياد، فتشير على أخواتها من أجل التعاون على قلع الشبكة والتحليق في الجو بعيدا عن الصياد الذي بقي يتابعهن بنظره.

-حكمة المطوقة وتوجيهها للسرب نحو العمران حتى يخفى أمرهن على الصياد الذي يئس في طلبهن.

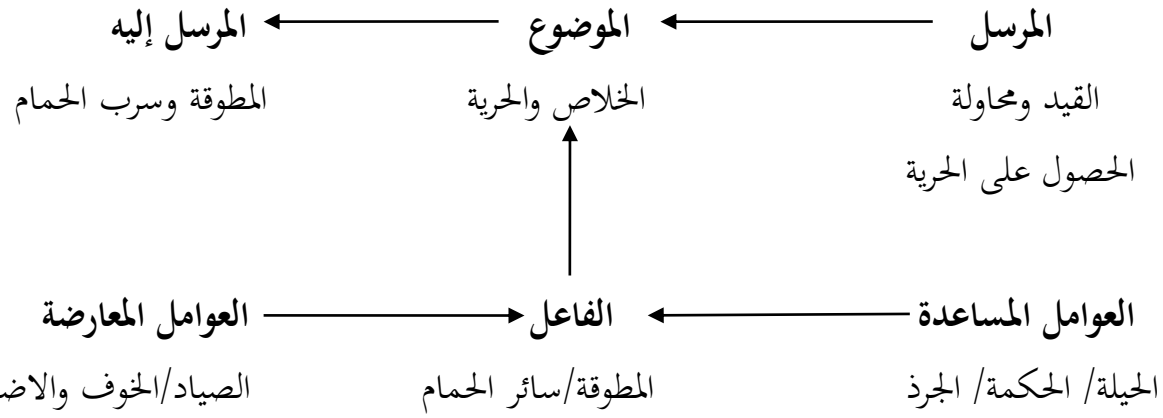
-وصول المطوقة وصويحباتها إلى صديقها الجرذ الذي تمكن من قرض الشبكة وخلصهن جميعا.

3-2-النموذج العاملي:

قام "غريماس" باختزال وظائف فلاديمير بروب الإحدى والثلاثين التي استنبطها من دراسته لمورفولوجية الحكاية الشعبية الروسية[1]، إلى ست وظائف أساسية يلخصها المخطط الآتي[2]:



وفي نص الحكاية التي بين أيدينا يمكن أن يتجسد بناء النموذج العاملي كالآتي:



يجسد النموذج العاملي وضعية البداية التي تنطلق منها الحكاية وهي وضعية يوجد فيها البطل (الحمامة المطوقة أو سيدة الحمام) في حالة انفصال عن موضوع القيمة المفقود (ف) V (م)

[1]: بروب (فلاديمير)، مورفولوجيا القصّة، ترجمة: حسن (عبد الكريم) وبن عمو (سميرة)، شراع للدّراسات والنّشر والتوزيع، ط1، دمشق، 1996.

[2]: A.-J. (Greimas), sémantique structurale, p : 180.

(المطوقة v الخلاص والحرية) جراء وقوعها مع سربها في الشبكة التي نصبها الصياد، وبهذا تدخل مجريات الحكاية في مجموعة من الاختبارات بغية إصلاح الافتقار أو النقص الحاصل.

3-2-1-الاختبار الترشيحي (التّأهيليّ) Epreuve qualifiante:

تدخل المطوقة وسائر الحمام في مرحلة اكتساب القدرة والكفاءة اللازمة من أجل تحقيق موضوع القيمة الهدف، وهو تركيز الحمامات عزيمتهن في الحصول على الحرية والخلاص من قيود الشرك الذي وقعن فيه، من خلال "الفعل التحريكي الصادر عن الحمامة المطوقة في دفع كل الحمام والجرذ لإنجاز فعل التحرر بصفة متدرجة من الأسر الذي وقع فيه مجموع الحمام. وقد نتج عن هذا التحريك تمكين الذات المنجزة من كفاءة كفلت لها القيام بدورها المتمثل في وصل الحمام بحريته التي افتقدها لما وقع في الشرك، وبالتالي عودته إلى وضعه الأول"[1]. ويعبر عن ذلك من النص ردة الفعل الأولى ومحاولة النجاة في المقطع الآتي: (**فجعلت كل حمامة تضطرب في حبائلها وتلتمس الخلاص لنفسها**) وهي محاولة أولى باءت بالفشل، ليتجدد إصرارهن بعد ذلك من خلال فكرة التضامن والتعاون التي بثتها المطوقة داخل المجموعة أو السرب بقولها (**لا تخاذلن في المعاجلة، ولا تكن نفس إحداكن أهم إليها من نفس صاحبتها، ولكن نتعاون جميعا، فنقلع الشبكة، فينجو بعضنا ببعض**). هكذا تتمكن سائر الحمامات من الحصول على الكفاءة اللازمة من أجل تنفيذ البرنامج السردي والوصول إلى موضوع القيمة المنشود، وكل ذلك تم عبر محور الرغبة الذي يربط الفاعل بالموضوع.

3-2-2- الاختبار الرئيسيّ (الحاسم) Epreuve principale:

يجسد هذا الاختبار الدخول في مرحلة الصراع وتأزم الأوضاع والأحداث السردية، حيث تواجه الحمامات جملة من العراقيل والحواجز تحول دون بلوغ الهدف، ومنها الوقوع في الشرك، ومخافة إدراك الصياد لهن الذي ظل يطاردهن ويتتبع أثرهن، بينما تتميز المطوقة داخل السرب بحكمتها، وحسن تدبيرها من خلال تقديمها لأولى المساعدات، "بحيث دفعت الحمام إلى التضامن من أجل تحقيق الانعتاق، كما دفعت الجرذ لأن يسارع إلى إعانة الحمام ويحرره نهائيا من الورطة التي وقع فيها"[2]. وهو ما تحقق فعلا في النص من خلال الجمل والمقطوعات الآتية:

- فقلعن الشبكة جميعهن بتعاونهن.
- وعلوْن في الجو.
- فإن نحن أخذنا في الفضاء لم يخْف عليه أمرنا.

---

[1]: عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص. 77، 78.

[2]: المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

– وإن نحن توجهنا إلى العمران خفي عليه أمرنا، وانصرف.

– وبمكان كذا جرذ هو لي أخ، فلو انتهينا إليه قطع عنا هذا الشَّرَك.

3–2–3– الاختبار التّمجيديّ (الممجّد) Epreuve glorifiante:

في النهاية تتمكن المطوقة بفضل حكمتها وحسن قيادتها مع بقية الحمام من إدراك غايتهن، وهي الخروج من هذه الورطة التي وقعن فيها والحصول على حريتهن، لتنتهي الحكاية بإصلاح النقص والافتقار الحاصل في بداية الحكاية، وعودة الأمور إلى نصابها، لكن ذلك لم يتحقق إلا باتحاد الحمامات وتعاونهن جميعا والتفافهن حول شخصية القائد الحقيقي التي تتوفر في المطوقة، وهي حسن التدبير والتوجيه والحكمة والإيثار وإقامة العلاقات وحسن اختيار الصديق، وكذلك بفضل صديقها الجرذ الذي تمكن من قرض الشبكة وتخليصهن من الشرك. ويظهر ذلك في النص كالآتي:

– أيس الصياد منهن وانصرف.

– انتهت الحمامة المطوقة إلى الجرذ.

–أقبل إليها الجرذ يسعى.

– ثم إن الجرذ أخذ في قرض العقد الذي فيه المطوقة.

– ابدأْ بقطع عقد سائر الحمام، وبعد ذلك أَقبِلْ على عقدي.

– ثم إن الجرذ أخذ في قرض الشبكة حتى فرغ منها، فانطلقت المطوقة وحمامها معها.

بناء على ما سبق يتضح جليا أن بناء النموذج العاملي الغريماسي يستجيب لخصوصيات النص الحكائي الحمامة المطوقة، وبذلك فهو توزيع أمين له ولجميع عناصره، إذ شكلت وضعية البداية انفصالا عن موضوع القيمة وهو الحرية والخلاص، لكن طبيعة أحداث الحكاية تنتهي في النهاية إلى تحقق الاتصال بموضوع القيمة من جديد. أضف إلى ذلك انطلاق الحكاية في مسار إصلاحي عبر أداء بعض البرامج السردية، ومن خلال مرورها بالاختبارات الثلاثة (الترشيحي، الحاسم، التمجيدي) التي تنتج بدورها ثلاث علاقات أو محاور هي محور الرغبة (الفاعل والموضوع) ومحور الصراع (الفاعل والعوامل المساعدة والمعارضة) و محور التواصل (المرسل والمرسل إليه).

من هذا المنطلق "تكون المطوقة قد لعبت بمفردها دور الموجه، وبالاشتراك مع بقية الحمام دور الفاعل ودور المستفيد ودور المفعول بالنسبة إلى الصياد الذي يشغل، من جهة علاقته بالمطوق، دور البطل المضاد. أما المساعدون فهم في إطار الاختبار الرئيسي حكمة المطوقة وفي الاختبار التمجيدي إيثارها أولا والجرذ ثانيا. أخيرا، لعب الخوف والاضطراب دور المعارض أو المعرقل في الاختبار الترشيحي الأول حيث

فشلت المحاولات الفردية. وبفشلها يسمو معنى التعاون والتآزر والاتحاد وسائل للتحرر. وهي القيمة التي يبشر بها"[1].

3-3-الأبعاد الدلالية في النص السردي:

3-3-1-المربع السيميائي:

قبل الولوج إلى أعماق النص وسبر أغواره وإدراك أبعاده الدلالية العميقة، يمكن الوقوف عند بعض المؤشرات والقرائن النصية التي يمكنها أن تدعم مسعى الإمساك بمعنى النص الباطني، وتقود إلى إدراك مكنوناته ومضمراته، ومن هذه القرائن، افتتاح النص الحكائي بعبارة "**زعموا أن**" التي تنسب الحكي إلى الماضي وإلى مصدر جمعي مجهول، مما يجعل السارد (بيدبا) بعيدا عن تحمل أية مسؤولية فيما يخبر به، وأن الجماعة التي يروي عنها هم من أهل الحكمة والرأي السديد، وربما كان ذلك من باب (وكل خير في اتباع من سلف)، وبذلك يكون ما يحدثون به أقرب إلى التصديق والتسليم به واقعا معيشا. على الرغم من إخفائه لهويتهم، وعلى الرغم مما توحي به كلمة زعموا من الالتباس بين الشك واليقين[2]. وقديما قالوا "زعموا مطية الكذب". أما ذكر الغراب في الحكي القديم فيضرب به المثل في التشاؤم، وفي هذه الحكاية يمثل الغراب نذير الشؤم الذي ظل يطارد الحمامات.

وأما مجيء الخبر وحكي الوقائع على ألسنة الحيوانات والطيور، ما هو إلا حيلة لجأ إليها بيدبا من أجل تحقيق غايات تعليمية، وإيصال الحكمة إلى جمهور عريض من عامة الناس. من هذا المنطلق فإن "الحكماء يصوغون الحيل من أجل القيام بدورهم التعليمي، وأعظم حيلهم تأثيرا في النفوس وضع الأمثال على ألسنة الحيوانات. ذلك أنهم لا يخاطبون العقلاء فقط، وإنما السخفاء كذلك. لو كانوا لا يخاطبون إلا العقلاء لما احتاجوا إلى صياغة الحكايات ولتكلموا عن أغراضهم مباشرة. لكنهم يعرفون أن جمهورهم يتكون في أغلبه من أصحاب العقول السخيفة الذين لا يستطيعون الاستفادة من الحكمة إذا هي عرضت عليهم بصفة مباشرة...فبما أن السخفاء بحاجة إلى التعليم، وبما أن التعليم لا يكون فعالا إذا اكتفى بمخاطبة عقولهم، فلا مندوحة من الاستعانة باللهو، أي بالسرد. لا مندوحة من اللجوء إلى الغرابة، وأية غرابة أقوى من جعل الحكمة والكلام البليغ على ألسنة البهائم والطير؟ الغرابة هي ما يخالف العادة، وفي هذه المخالفة يكمن سر انجذاب السخفاء إلى مضمون الكتاب، فيتقبلون الحكمة وهم لا يشعرون"[3]. وعلى أساس من ذلك يؤدي نص الحمامة المطوقة وظيفتين الأولى ليست هي المقصودة

---

[1]: عبد الوهاب الرقيق، في السرد: دراسات تطبيقية، ص. 162.

[2]: ينظر، عبد الفتاح كليطو، الحكاية والتأويل: دراسات في السرد العربي، ص. 35. وينظر، مخلوف عامر، قراءة جديدة في نصوص قديمة، ص. 82.

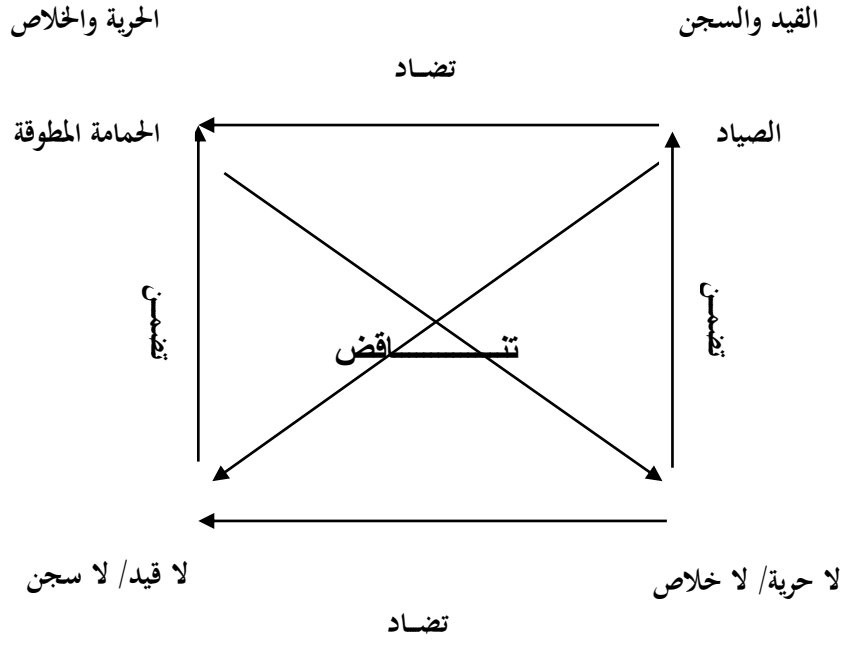
[3]: عبد الفتاح كليطو، الحكاية والتأويل، ص. 36.

والغاية منها المتعة والتسلية واللهو وجلب اهتمام القارئ وتشويقه، والثانية وهي التي عليها مدار الحكي والغرض منها إيصال الحكمة ونشر الوعي على نطاق واسع بين الجماهير.

من المؤشرات أيضا ما تتميز به الحمامة المطوقة من مواصفات، فهي حمامة غير عادية، وسيدة الحمام، وفي رقبتها طوق يميزها عن صويحباتها، وتحسن التدبير والحكمة والإيثار، كما أنها تقيم صداقة مع الجرذ الذي لا ينتمي إلى جنس الحمام. لذلك فإذا ما دققنا النظر والتبصر جيدا في مواصفاتها؛ "فإن حسن التدبير لا يصدر إلا عن عقل كفء وأن القدرة على إقامة الصداقة مع الأجنبي لا شك تؤهله – من باب أولى– أن يقيمها مع أهله. ثم إن الإيثار إنما هو تقديم المصلحة العامة على المصلحة الخاصة. أو ليست هذه الصفات هي ما ينبغي أن يتوفر فيمن يستأهل القيادة، أي الحاكم تحديدا؟ والذي يجب أن يكون قدوة لغيره؟...وبعبارة صريحة أيضا، أن القائد أو الزعيم أو الحاكم أو أي مسئول لا يمتلك هذه المواصفات لا يصلح للقيادة...فهل كان ابن المقفع يكتب بلا قصد؟ أم أنه قصد أن ينقد ويصلح؟. من دون شك أن نهايته المأساوية تعطي جوابا كافيا"[1].وتقدم أدلة صارخة على مواقفه الانتقادية للسلطة السائدة، وعلى نزعته الواضحة في الإصلاح الاجتماعي والسياسي.

يمكن تجسيد ما تم التوصل إليه في مستوى البنية السطحية من خلال بعض العلاقات التي يتيحها المربع السيميائي، حيث تفضي هذه العلاقات وتقود إلى الكشف عن الأبعاد الدلالية العميقة للنص. فإذا كانت البنية السطحية تجسيدا مرئيا ظاهريا للنص؛ فإن البنية العميقة متمثلة في المربع السيميائي تمثل الوجه الثاني الباطني وغير المرئي له، وفي نص الحمامة المطوقة يمكن أن تبرز قيمتان جوهريتان تتعلق الأولى بالحرية والخلاص وتتمثل الثانية في القيد والسجن، كما يمكن أن تظهر جملة من القيم التي يمكن إنتاجها من منطلق سلسلة الاختلافات والتضادات والتناقضات الموجودة في النص (الظلم، الاستبداد، التسلط، العدالة، الخير، الشر...).

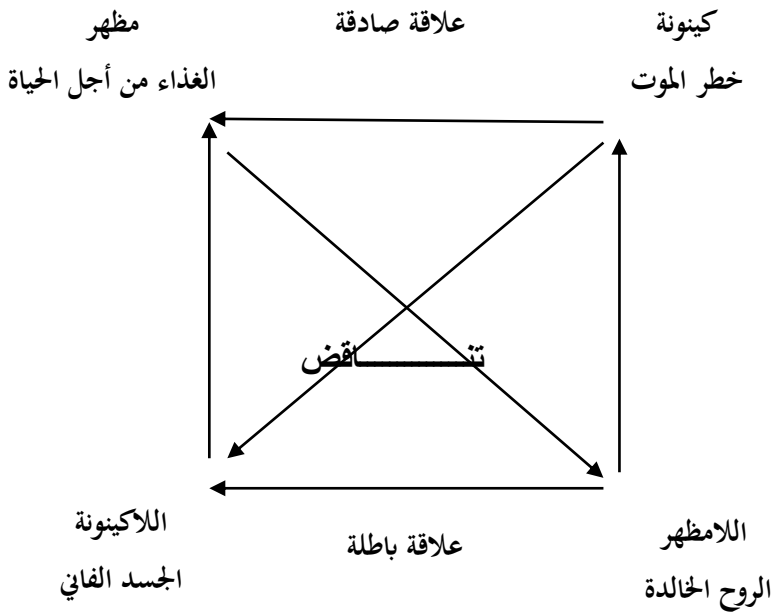
[1]: مخلوف عامر، قراءة جديدة في نصوص قديمة، ص. 85.



وهناك مغزى أعمق وبنية دلالية أكثر عمقا يمكن أن تعبر عنها هذه الحكاية البسيطة، تدور حول علاقة الروح بالجسد، وهي فكرة فلسفية كانت سائدة في السياق الزمني الذي تشكل فيه النص الحكائي مفادها أن الروح تسكن في الجسد فتبعث فيه الحياة، وتدب الحركة قبل أن تفارقه بالموت المحتم عليها. غير أن بعضهم ربط الروح بالقيم الإيجابية والجسد بالقيم السلبية، وعلاقتهما تتجلى بوقوع الروح في شرك الجسد أو المادة، وهو ما يتطابق بناء على هذا التصور مع حياة البشر ومعاناتهم في الدنيا؛ إذ يتغذى الجسد كي يؤجل زواله وموته، لكن الحقيقة غير ذلك؛ لأن علاقة الجسد بالغذاء أو المادة ليست سوى وهم، ولا يمكن للمادة أن تمنحه البقاء والخلود، حيث يكمن السر في الخطر الذي يظل يهدد الروح وهي واقعة في شرك المادة أو الجسد[1]. عن طريق الموت الذي يعد مصيرا ومآلا لكل البشر في هذه الحياة الدنيا. وهو ما يمكن أن يجسده المربع السيميائي التصديقي كما يلي[2]:

[1]: ينظر، عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص. 82، 83.

[2]: ينظر، المرجع نفسه، ص. 82.



ننتهي إلى القول بأن هذا النص على بساطته يثير مجموعة من التساؤلات وينطوي على رسائل ودلالات مبطنة، كما يعالج قضايا اجتماعية وسياسية لا تزال راهنة، وواقعا لا يزال معيشا ومكررا في مجتمعنا اليوم، فمغزى هذا النص لا يزال متواصلا وحيا بشخصياته وفواعله وأحداثه وقيمه التي يعالجها ومختلف قضاياه التي يطرحها. فمن هذا المنطلق يمكننا استخلاص بعض العبر والقيم التي يعالجها النص ويهدف إليها. فواجب الراعي أو الحاكم هو الإخلاص والحرص الشديد على إرضاء الرعية وتحقيق مطالبهم والسهر على حمايتهم والتفاني في توفير سبل العيش الهنيء لهم، (كلكم راع وكلكم مسؤول عن رعيته)، وفي مقابل ذلك ما على الرعية والمحكومين من واجب الطاعة والانصياع لأوامر الحكام وتوجيهات المسؤولين. ومن واجبه كذلك مراعاة مصالحهم وشؤونهم قبل مصلحته الشخصية. وهذه المواقف هي التي جسدتها الحمامة المطوقة في قيامها بواجب المسؤولية والقيادة تجاه سائر الحمام، وتوليها قيادة السرب بكل إخلاص وصدق ومحبة لإخوانها، وتقديم واجب النصح والإرشاد إليهم. ومن القيم المستخلصة أيضا، بث روح التعاون والتضامن بين الإخوة والأصدقاء، ولا سيما في حالة الشدة، ذلكم ما اتصفت به المطوقة في محنتها مع بقية الحمامات.

كما تجدر الإشارة في هذا المقام إلى مدى أهمية الاعتناء بتراثنا السردي القديم، والعمل على إعادة دراسته وتحليله في ظل المستجدات القرائية الحديثة التي أثبتت بعض أدواتها وإجراءاتها النقدية والتحليلية نجاعة ومرونة وفاعلية، جعلتها تستجيب لخصوصيات هذا النص، ومكنتها من سبر أغواره، وكشف أسراره ودفائنه. ولعل الأبعاد الدلالية العميقة التي يتضمنها النص المدروس (الحمامة المطوقة)، والرسائل المشفرة والمبطنة التي يهدف إليها، تكون حافزا على قراءة النص الكبير الذي ينتمي إليه هذا النص الذي

بين أيدينا. وهذا النص الكبير هو نص "حكايات كليلة دمنة" الذي ترجمه فيما نعلم "عبد الله بن المقفع" الذي يحتاج إلى إعادة قراءة في ظل الظروف والسياقات التي كتب فيها، وفي ضوء الكشف المنهجي والنقدي المعاصر، لاسيما إذا علمنا أن هذا النص (كليلة ودمنة) لا يزال مثارا للنقاش والجدل بين النقاد والدارسين حول ما إذا كان ابن المقفع مترجما للكتاب، أم أنه المؤلف الحقيقي له، وما هذا الادعاء –في نظر الكثيرين منهم– إلا حيلة أدبية لجأ إليها الكاتب خوفا من السلطة الحاكمة آنذاك، وهو ما قاده إلى محاولة بلوغ أهدافه، وتمرير رسائله في قالب هزلي، على ألسنة الحيوانات، ظاهره التسلية والمتعة الأدبية، وباطنه الإصلاح الاجتماعي والسياسي، ومحاولة التغيير من الأوضاع السائدة في علاقة السلطة الحاكمة بالرعية.

التطبيق رقم 06:

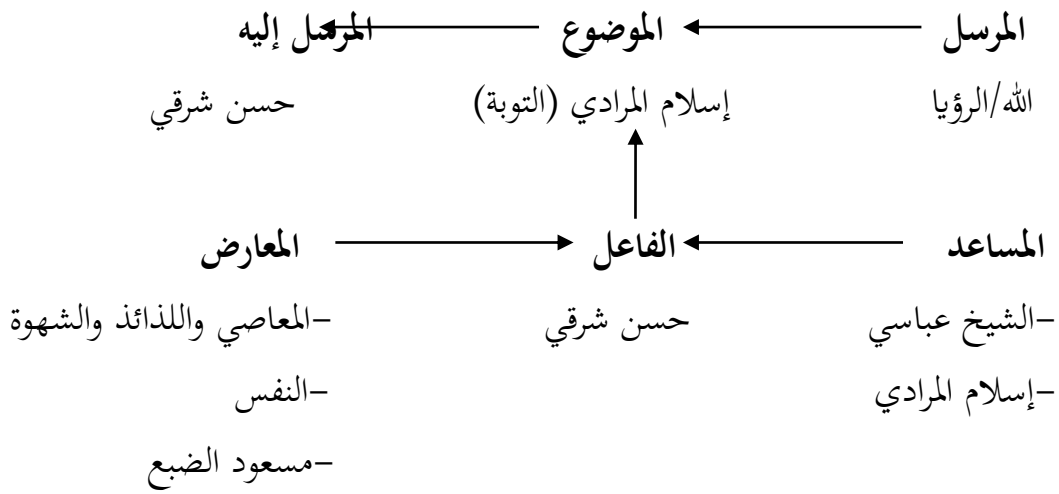
تطبيقات مساعدة في التحليل السيميائي (النموذج العاملي والمربع السيميائي)

1- النموذج العاملي والمربع السيميائي في رواية "ما تشتهيه الروح" لعبد الرشيد هميسي":

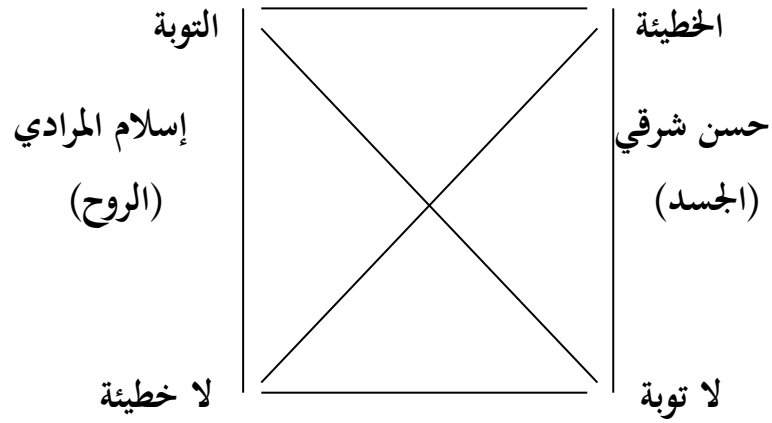
1-1-ملخص الرواية:

(بعد رؤيا منامية يشاهدها البطل "**حسن شرقي**" أو "**حسن الباير**"، وبعد ترددها عليه وتكررها سبع مرات، يلجأ إلى الشيخ "**عباسي**" الذي ينصحه بالرحيل والسفر؛ لأنه رأى أن المنام منقذُه من خطيئته، وأن الله سينقله بسببه من المسارات المعوجة إلى المسارات الصحيحة، فلم يستجب البطل "**حسن**" في البداية، لكن تكرر الرؤيا معه أربع عشْرة مرة، جعله يقرر اعتزال شهواته ولذائذه ومعاصيه، ويبتعد عن صديقه المنحرف "**مسعود الضبع**" الذي جره إلى مستنقع الرذيلة، وصدّه عن التوبة والهداية؛ ليعزم -بعدها- على السفر من وادي سوف إلى الحراش بالعاصمة، بحثا عن "**إسلام المرادي**" التي ورد اسمها في الرؤيا المنامية (**بلغ إسلام المرادي: "كلُّ شيء في حينه، الله لا يهمل أحدا، حان حِين القدر، جفت الأقلام وطويت الصحف**". وكانت "**إسلام المرادي**"، قد رأت الرؤيا نفسها؛ لأنها كانت تدعو الله وتناجيه أن يزوجها برجل يكون تائها في معاصيه وخطاياه، وأن تكون هي سببا في هدايته، وبما أنها استعجلت الإجابة، جاءها الرد رؤيا منامية -كذلك- :"**كل شيء في حينه، الله لا يهمل أحدا**...".وبالفعل يسافر البطل "**حسن**" إلى العاصمة ويلتقي بـ"**إسلام**" المرأة المتعبدة المتصوفة، فيهدى بسببها، ويتمكن من حل اللغز، واكتشاف السر الذي يقف وراء الرؤيا التي شاهدها، ذلك لأنه سيرجع إلى وادي سوف، دون أن يبوح لإسلام بالرؤيا التي شاهدها، فيضطر إلى مراسلتها معتذرا عن انتحاله لصفة الصحفي المحقق، وطالبا يدها من أجل الزواج، فتجيبه برسالة تبوح له فيها هي الأخرى بسر الرؤيا التي شاهدتها كذلك، وأنها راضية به زوجا؛ لأن الله قد اختاره لها من بين الرجال، لتختم رسالتها قائلة: **أما الرمل فبلغه أني قادمة إليه، تقصد رمال وادي سوف**).

1-2-البنية العاملية (النموذج العاملي) في الرواية:



1-3-المربع السيميائي:



الجسد: المعاصي، المسارات المعوجة، الشهوة، اللذة، المعصية، الخطيئة، الغريزة

الروح: السمو، المثل، الصفاء، النقاء، الطهارة، التوبة، الإخلاص، الفضيلة، الزهد، التصوف، النور

-التطبيق رقم 07:

2- النموذج العاملي والمربع السيميائي في حكاية مثل الأسود وملك الضفادع:

2-1-نص الحكاية[1]: قال الغراب : زعموا أنّ أسودَ كبِرَ وهرِمَ فلم يستطع صيدا ولم يقدر على طعام فدبّ يلتمس المعيشة لنفسه حتى انتهى إلى غدير ماء كثير الضفادع قد كان يأتيه ويصيد من ضفادعه فوقع قريبا من الغدير شبيها بالحزين الكئيب. فقال له ضفدع: ما شأنك أراك حزينا كئيبا ؟ قال : ما لي لا أكون حزينا وإنما كان أكثر معيشتي مما كنت أصيد من الضفادع فابتليت ببلاء حُرِمَت عليّ الضفادع حتى لو لقيتُ بعضها على بعض لم أجترئ على أكله. فانطلق الضّفدع فبشّر ملكه بما سمع من الأسود فدنا الملك من الأسود فقال له: كيف كان أمرك هذا ؟ فقال الأسود : لا أستطيع أن آخذ من الضفادع شيئا إلاّ ما يتصدّق به عليّ الملك. قال : ولِمَ ؟ قال: إنّي سعيت في أثر ضفدع منذ ليالٍ لآخذها، فطردتها إلى بيتٍ مظلمٍ لرجلٍ من النّساك فدَخَلَتْهُ ودَخَلْتُ في إثرها، وفي البيت ابن الناسك فأصبت أصبعه فظننتها الضفدع، فلسعتها فمات، فخرجت هاربا وتبعني الناسك ودعا عليّ وقال: كما قتلت ابني البريء ظُلْما أدعو عليك أن تذلّ وتخزى وتصير مَرْكَبًا لملك الضّفادع، وتُحْرَم عليك الضفادع فلا تستطيع أكلها إلا ما تصدّق به عليك ملكها. فأقبلتُ إليك لتَرْكَبَني مُقِرّاً بذلك راضيا. فرغب ملك الضفادع في ركوب الأسود وظنّ أنّ ذلك شرف له ورفعة. فركب الأسود أياما ثم قال له الأسود : قد علمتَ إني ملعون محروم لا أقدر على التّصيّد إلا ما تصدّقت به عليّ، فاجعل لي رزقا أعيش به. قال الملك : لعمري لا بدّ لك وأنت لي مركبٌ من رزقٍ تعيش به. فأمر له كلّ يوم بضفدعتين يؤخذان فيُدفعان إليه فعاش بذلك ولم يضره خضوعه للعدوّ الذليل، بل انتفع بذلك وصار له معيشة ورزقاً.

[1]: ينظر، آثار بن المقفع، ص: 174.

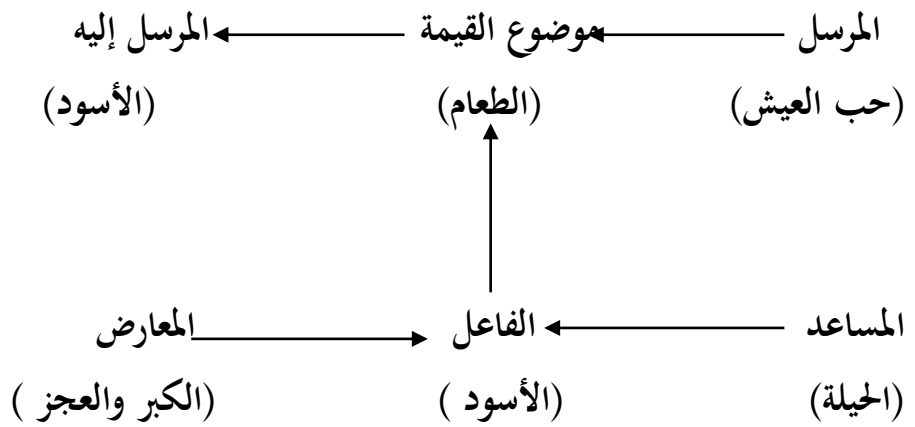
2-2-التحليل[1]:

2-3-البنية السطحية: (النموذج العاملي):

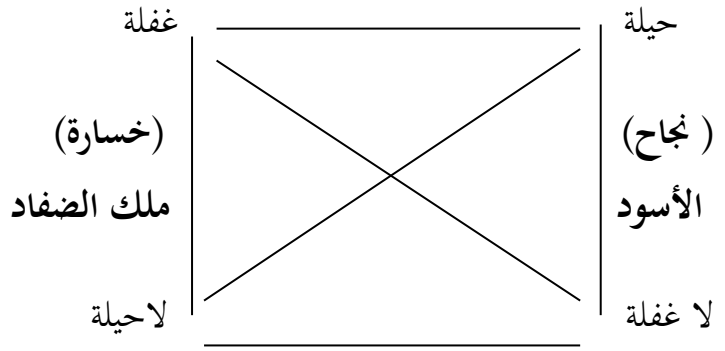
في هذا النص (مثل الأسود وملك الضفادع) يكون الأسود بصفتها فاعلا، كان في البداية في وضعية انفصالية عن موضوع القيمة، وهو الطعام:

1-وضعية انفصالية: **(ف∪م) / ف (الفاعل) = الأسود منفصل عن م (الموضوع)= الطعام.**

2- وضعية اتصالية: بفعل التحولات الطارئة على مجريات الأحداث في النص يتمكن الفاعل (الأسود) من تغيير وضعيته الانفصالية إلى وضعية اتصال بالموضوع (الطعام)، ونمثل لها بالمعادلة الآتية: **(ف ∩ م)، أي: الفاعل (الأسود) متصل بالموضوع (الطعام).**



2-4-البنية العميقة: (المربع السيميائي):



[1]: ينظر، محمد القاضي، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، ص: 77.

المحاضرة الثالثة:

الخطاب والنص

–تحليل نص قصة "ذات الخمار الأسود" (تطبيق رقم 08)

–نص القصة[1]:

يروى عن الأصمعيّ قال: إن تاجرًا من أهل الكوفة قدم المدينة بخُمُر فباعها كلها وبقيت الخمر السود منها فلم تبع، وكان صديقًا لمسكين الدارمي[2]، فشكا ذلك إليه، وكان قد تنسّك، وترك الشّعر، ولزم المسجد .فقال :لا تهتم بذلك، فإني سأنفقها[3] لك حتى تبيعها جميعا؛ قال :ما شئت .قال :فعمد الدّارميّ إلى ثياب نسكه، فألقاها عنه، وعاد إلى مثل شأنه الأوّل، وقال شعراً، ورفعه إلى صديق له من المغنّين فغنّى به .وكان الشعر:

قل للمليحَةِ في الخمار الأسودِ ماذا فعلتِ بزاهِدٍ مُتعبّدِ؟

قد كان شمَّرَ للصلاةِ ثيابَه* حتى خَطَرْتِ له ببابِ المسجِد

ردِّي عليه صلاتَه وصيامَه لا تقتُليه* بحقِّ دينِ محمدِ!

فشاع هذا الغناء في المدينة وقالوا :قد رجع الدّارميّ، وتعشّق صاحبة الخمار الأسود. فلم تبق مليحة بالمدينة إلا اشترت خماراً أسود. وباع التّاجر جميع ما كان معه.

فجعل إخوان الدّارميّ من النّساك يلقون الدّارميّ؛ فيقولون :ماذا صنعت؟

فيقول :ستعلمون نبأه بعد حين.

الأسئلة:

–القصة التي بين أيدينا خطاب أم نص؟

---

[1]:القصة ذكرها الأصفهاني في الأغاني، مطبعة دار الكتب المصرية، ط1، 1929، 45/3، 46، 47. وذكرها ابن عبد ربه الأندلسي، صاحب العقد الفريد، تحقيق: عبد المجيد الرحيني، 17/7.

[2]: مسكين الدارمي هو ربيعة بن عامر التميمي، وقيل سعيد الدارمي، وقيل الدارمي فقط، عاش في زمن الخلافة الأموية، وقيل توفي سنة 89 للهجرة. ينظر، الأغاني، تحقيق علي النجدي ناصف، إشراف، محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مركز تحقيق التراث، 1993، 205/20.

[3]: أنفقها: أروجها وأرغب الناس فيها.

*:جاء في رواية للحسن اليوسي صاحب كتاب زهر الأكم في الأمثال والحكم، تحقيق: الدكتور محمد حجي، والدكتور محمد الأخضر، دار الثقافة، الشركة الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1981، 2/ 293. (إزاره بدل ثيابه، ولا تفتنيه بدل لا تقتليه).

–ما مييزات النص فيها؟

– ما شروط الخطاب فيها وما مميزاته؟

–التحليل:

إذا كان "زيليغ هاريس" أول من شق الطريق إلى تجاوز حدود الجملة في الدراسة اللسانية، وأول من استعمل مصطلح تحليل الخطاب سنة 1952، وأول من عرف الخطاب " بأنه "ملفوظ طويل أو عبارة متتالية من الجمل"[1]. فإن اللساني الشهير "إيميل بنفنيست" كان سباقا إلى إرساء دعائم نظرية في تحليل الخطاب، حينما عرف الخطاب بقوله :"هو كل تلفظ يفترض مخاطِبا يتوجه بالقول إلى مخاطَب بهدف التأثير فيه بطريقة ما"[2]. وهذا التحديد الذي وضعه "بنفنيست" يؤسس لدراسة الخطاب من زاوية لسانية تلفظية بحتة، ركنها الأساسي هو المخاطب أو ما يسمى بعون التلفظ الذي تحيل عليه قرائن وعلامات ثلاث هي: أنا (ضمير المتكلم) والآن (زمان الحاضر) وهنا (مكانه)). التي تدل على الذات المتلفظة في الخطاب، الذي يكون من أهدافه التأثير في المتلقي.

انطلاقا من التعريف الذي حدده بنفنيست للخطاب نحاول استكشاف ظروف العملية التخطابية وأركانها وإستراتيجياتها، فالقصة التي بين أيدينا تشكل خطابا؛ لأن الخطاب فيها موجه من مخاطب إلى مخاطب بهدف التأثير فيه واستمالته، إذ تكون للذات المتكلمة بصمتها وأثرها الجلي بهدف إحداث التأثير في المتلقي، فالدارمي هنا يمثل الطرف الأساسي في عملية التخاطب، لأنه موجهها إلى متلق حقيقي وفي وضعية حقيقية، هو المرأة المليحة في الخمار الأسود؛ ولأنه قد نجح في ممارسة سلطته التأثيرية مستعينا بإستراتيجيات حجاجية وخطابية وسياقية دقيقة ومتنوعة.

1–القصة التي بين أيدينا تشكل خطابا أم نصا؟

القصة التي بين أيدينا تعد خطابا ونصا. فهي خطاب لأن الخطاب فيها موجه من مخاطب إلى مخاطب بهدف التأثير فيه، وهي نص لأنه مكتوب، كما يمكننا مشاهدته وقراءته وتلمسه.

2– ما شروط الخطاب فيها؟

2–1–الخطاب موجه من مخاطب إلى متلق، ويظهر ذلك من خلال الفعل: (قل) الذي يشير إلى توجيه الرسالة التخاطبية إلى متلق حقيقي هو المرأة المليحة، أو هو النسوة في المدينة.

[1]: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 17.

[2]:Benveniste (Emile), Problèmes de Linguistique générale, TomeI, 241, 242.

2-2-مظروف: (أنا-الآن-هنا): يتحدد الخطاب بسياق تلفظي وتخاطبي في المكان والزمان، ومن طرف متكلمين حقيقيين، وفي أوضاع حقيقية كذلك، كما أنه يكون له ذلك البعد الاجتماعي والإيديولوجي المتمثل في تحقيق الدعاية والإشهار للخمار الأسود.

2-3-هدفه التأثير في المتلقي، وذلك من خلال استعمال الدارمي بعض الوسائل والإستراتيجيات الإقناعية من تبليغ رسالته وإحداث الإقناع والتأثير لدى المتلقي:

-استعمال لفظة المليحة بدل الجميلة، وهي انتقاء معجمي دقيق يعبر عن قمة الجمال والملاحة لدى المرأة، وهي ترتدي الخمار الأسود، كما أنه يخدم الهدف المراد تحقيقه. جاء في معجم مختار الصحاح: مَلُحَ الشَيءُ مِن باب ظَرُفَ وَسَهُلَ أي حَسُنَ فهو مَلِيحٌ... والمـُلحة أيضا من الألوان بياض يخالطه سواد"[1]. وفي لسان العرب:"الأملح الأبلق بسواد وبياض. والمـُلحة مِنَ الأَلوان: بياض تشوبه شعرات سود. والصفة أملح والأُنثى مَلْحاء. وكل شعر وصوف ونحوه كان فيه بياض وسواد: فهو أملح، وكبش أملح: بيّن الملحة والملح. وفي الحديث: أن رسول الله، صلى الله عليه وسلم، أتي بكبشين أملحين فذبحهما، وفي التهذيب: ضحى بكبشين أملحين؛ وقال الكسائي وأبو زيد وغيرهما: الأملح الذي فيه بياض وسواد ويكون البياض أَكثر."[2]. وفي هذا السياق قال الشاعر الجاهلي عنترة متغزلا:

رَمتِ الفؤادَ مليحةٌ عذراءُ بسهامِ لحظٍ ما لهنَّ دواءُ[3]

وفي هذا الصدد فرق بعض العلماء بين الجميلة والمليحة فقال: "الجميلة هي التي تأخذ جملة بصرك، فإذا دَنَت منك لم تكن كذلك، والمليحة التي كلما كررت بصرك فيها زادتك حسنًا"[4]. وقال آخر: "الجميلة هي التي تأخذ ببصرك على البعد، والمليحة هي التي تأخذ بقلبك على القرب"[5]. وجاء في كتاب أخبار النساء المنسوب لـ"عبد الرحمن بن الجوزي و"ابن القيم الجوزية" معا، أن المرأة تكون "جميلةً من بعيد، مليحةً من قريب"[6]. وقيل أيضا: "إن المليحة من تزين حليها، لا من غدت بحليها تتزين"[7].

4-توظيف الدين للدعاية والإشهار انطلاقا من إجبارية ارتداء الحجاب أو الخمار التي يفرضها ديننا الحنيف على المرأة. **قال الله تعالى:{وَقُلْ لِلْمُؤْمِنَاتِ يَغْضُضْنَ مِنْ أَبْصَارِهِنَّ وَيَحْفَظْنَ فُرُوجَهُنَّ وَلَا**

---

[1]: أبو بكر الرازي، مختار الصحاح، إخراج دائرة المعاجم في مكتبة لبنان، بيروت، 1986، مادة (ملح).

[2]: ابن منظور، لسان العرب، مج2، مادة (ملح).

[3]: أمين سعيد، شرح ديوان عنترة، المطبعة العربية بمصر، د ط، دت، ص: 5.

[4]: محمد صديق حسن خان، نشوة السكران من صهباء تذكار الغزلان، المطبعة الرحمانية، مصر، ط1، 1920، ص: 21.

[5]: السفاريني، غذاء الألباب شرح منظومة الآداب، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1996، 2/ 328.

[6]: ابن القيم الجوزية، أخبار النساء، عرض وتحقيق: نزار رضا، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1982، ص: 235.

[7]: محمد صديق حسن خان، نشوة السكران من صهباء تذكار الغزلان، ص: 21.

يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَلْيَضْرِبْنَ بِخُمُرِهِنَّ عَلَىٰ جُيُوبِهِنَّ وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا لِبُعُولَتِهِنَّ...} النور/ **31**. وقال أيضا: **{يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ قُل لِّأَزْوَاجِكَ وَبَنَاتِكَ وَنِسَاءِ الْمُؤْمِنِينَ يُدْنِينَ عَلَيْهِنَّ مِن جَلَابِيبِهِنَّ ذَٰلِكَ أَدْنَىٰ أَن يُعْرَفْنَ فَلَا يُؤْذَيْنَ وَكَانَ اللَّهُ غَفُورًا رَّحِيمًا}**. **الأحزاب/59**. كما أنه كثيرا ما تم توظيف الدين لخدمة أغراض معينة، ولعل السلطة هي أول من يسعى إلى جعل الدين وسيلة في يدها، من أجل خدمة أغراضها وتوجهاتها.

5- الخمار الأسود وسيلة للإشهار والتجارة الاقتصادية، إذ بفعل الإشهار والدعاية الإعلامية يتحقق الترويج للأشياء وللمنتجات مهما كانت نوعيتها، لأن "الغاية من الدعاية الإشهارية هي الربح، ولا يشكل الاحتفاء بالإنسان والعالم المخملي الجميل الذي يعد به الإشهار سوى وسائل غير مباشرة للبيع وترويج البضائع.وعلى الرغم من بداهة هذه الحقيقة، فإن هذه الغاية لا تكشف عن نفسها أبدا بشكل صريح، فلن نعثر أبدا على وصلة إشهارية تقول لنا علانية: اشتروا المنتوج (س) فهو أنفع لكم وأجدى لحياتكم. فتلك حقيقة لا تساعد على البيع، لأنها تعزل المنتوج عن محيطه القيمي وتحوله إلى مادة استهلاكية بلا قلب ولا روح"[1]. إذ يعول في ذلك على كيفيات بناء الإشهار، وطرائق تقديمه لجمهور المتلقين، بهدف التأثير والإقناع، وهو ما يؤكد الدور الخطير والمركزي الذي يؤديه الإشهار في قلب المراكز، وتبادل الأدوار، والسيطرة على الأوضاع والتحكم فيها من منطلق توظيف إستراتيجيات محددة، واستثمار وسائل تواصلية، وأساليب حجاجية وإقناعية متنوعة، على النحو الذي شاهدناه في هذه القصة التي انقلبت فيها الموازين، وتغيرت الأوضاع من السلب إلى الإيجاب، ومن العزوف إلى الإقبال على شراء الخمر السود، بفعل تأثير الدعاية والإشهار الذي استطاع اختراق النظام الاجتماعي، وتوجيه سلوكات الناس ومخاطبة وجدانهم، واستدراجهم إلى التفاعل مع نمط اقتصادي وتجاري معين، والانجذاب لاشعوريا إلى ثقافة ما، والاستجابة لقيم محددة وحاجيات شرائية واستهلاكية محددة أيضا، بطريقة عفوية، تجعل المستهلك يشعر بالتميز، أو يتوهم أنه ينتمي إلى فئة اجتماعية مختلفة ومغايرة تماما لما هو سائد. ذلك لأن "المستهلك لا ينجذب إلى هذا المنتوج لأنه الأنفع والأجدى من غيره، إنه يفعل ذلك لأن هذا المنتوج يقدم نفسه للمستهلك بطريقة أجمل وأذكى من غيره أولا، وثانيا لأن فعل الشراء ذاته تتحكم فيه مجموعة من الصور النمطية الثاوية في الدهاليز المظلمة للاشعور وهي التي تملي شروطها لحظة الشراء وتدفع المتلقي إلى اقتناء هذا المنتوج دون ذاك"[2].ذلك هو الشعور الذي ارتسم في وجدان النسوة لما استجبن بشكل تلقائي لدعوة الدارمي، ولما اقتنعن أو توهمهن بأنهن يكن أجمل وأحسن بارتدائهن الخمار الأسود، واللافت هنا أن تغير نظرتهن للخمار الأسود ليس لإعجابهن به، بوصفه سلعة معروضة للبيع،

[1]: سعيد بنكراد، سميائيات الصورة الإشهارية: الإشهار والتمثلات الثقافية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص: 07.

[2]: المرجع نفسه، ص: 08.

بقدر ما كان موقفا نابعا من الإحساس بالتميز والشعور بالانتماء إلى فئة معينة، وتقمص دور مؤثر، والتمظهر في شكل أرقى وأفضل وأجمل، يكون مصدر تأثير وإعجاب لدى الآخرين. ومن هنا يتضح أن "المنتوج لا علاقة له في غالب الأحيان بالجودة. فالبيع والترويج والدعاية عمليات لا تقتصر على عرض المنتوج وتعداد محاسنه، فهذه العناصر وحدها ليست كافية لإقناع المستهلك باقتناء هذا المنتوج أو ذاك. إن الإشهار هو في المقام الأول استنفار لطاقات انفعالية مبهمة داخل الذات المستهلكة، وتعتبر القدرة على استمالة هذه الانفعالات إحدى الوسائل الأساس لنجاح الإرسالية الإشهارية"[1]. وهي الغاية التي حققها نص الدارمي، وبذلك حق له أن يكون أول إشهار تجاري في التاريخ.

6-يتحول الخمار الأسود إلى حدث وإلى ظاهرة، جلبت اهتمام الناس، بعدما كان لاشيء يذكر، انطلاقا من أبعاد حجاجية وأدلة إقناعية، أرغمت النسوة على الإقبال على شراء الخمر السود، حتى وإن لم يكن متداولا بينهن ارتداؤه، ولعل ذلك راجع بالأساس إلى قوة التأثير التي ترى المليحة نفسها بها، وهي تتوشح بالسواد، والأكثر من ذلك أن تأثيرها قد بلغ أشده ومنتهاه، وهو استحواذها على شغاف قلب الناسك المتعبد وتسلطها عليه، بارتدائها للخمار الأسود، ولئن كانت القصة قد سجلت استجابة المليحة وإذعانها لخطاب الدارمي بوصفه يشكل سلطة مركزية مؤثرة بالغناء والشعر في العصر الأموي، وذلك من خلال مبادرتها بالإسراع إلى اقتناء الخمار الأسود، فإنها مع ذلك لو قدر لها أن تجيبه شعرا لقالت:

قُل للناسك المتعبدِ

من بعد زهدك ما لي غير الأسودِ

ما إن رأيتك للصلاة مشمرًا

حتى هرعت صوب المسجدِ

ما جئت أرجو فتنتك

لكن جوارًا في رحاب المسجدِ[2]

7-سلطة الخطاب على المتلقي، وممارسة فعل الإكراه والضغط عليه، إذ لم يجد بدا من الإذعان والاستجابة والخضوع، ولاسيما أن المخاطِب هو الدارمي الذي كان معروفا بتغزله وبتظرفه، وهو الخبير بشؤون النساء، والأعرف بأسرارهن وبمشاعرهن، وربما لو كان غير الدارمي منشئا لهذه الأبيات لما بلغ بها هذا المدى من التأثير البليغ، لأنه وظف خبرته، واستغل تنسكه وتعبده، متقصدا إقحام نفسه في

[1]: المرجع نفسه، ص: 09.

[2]: دينا سعد، ما قالته ذات الخمار الأسود /https://www.aljazeera.net/blogs /2021/06/13

الموضوع، بهدف استنفار النسوة في المدينة، وإجبارهن على التجاوب مع خطابه، وحملهن على استحضار ذكريات الماضي واستعادتها، بعدما قطع صلته به، في إشارة ضمنية منه، إلى أنّ المتعبد الزاهد مهما كانت درجته، إلا ويقع في شراك المليحة في الخمار الأسود، الأمر الذي جعلهن يعتقدن بأنه، انتكس، وعاد إلى سابق عهده بالشعر والغزل، وعندها أقبلت كل من ترى نفسها مليحة على شراء خمار أسود، وبذلك يكون الخطاب قد حقق غايته، وانتهى إلى بلوغ مقاصده وأهدافه.

08-انتهاك الخطاب للسلطة الدينية، فالدين يتحول إلى ممارسة وطقوس عادية، يتم التنازل عن مبادئه عندما يتعارض مع المصالح الشخصية، وهو الانتهاك والخرق الذي جسدته أفعال الدارمي، الذي رجع إلى التغزل وقول الشعر، بعد زهده وتنسكه.

09-تأثير الغناء في المجتمع، ولاسيما إذا كان شعرا-لما للشعر من غاية تأثيرية عند العرب-وكانت معانيه تخاطب الوجدان، وتدغدغ الأحاسيس والمشاعر. ويتجلى ذلك بوضوح من خلال ذكاء الدارمي الذي ألقى بأبياته إلى أحد المغنين، كي يذيعها بين الناس، وكي تلقى القبول والرواج، وتكون أكثر جمالية وحسنا وتجويدا. وكأن بالدارمي حين استعانته بالمغني -الذي لم يرد ذكر اسمه، ولا من يكون في القصة- رغم تأثيره القوي-يريد أن "يصنع حجة لا تقبل الشك على قوة تأثير الغناء والجمال في النفس الإنسانية"[1]. وذلك عين ما أشار إليه "أبو حيان التوحيدي" في الليلة الثامنة والعشرين من كتابه "الإمتاع والمؤانسة" عندما تحدث عن تأثير الغناء الذي "افتضح به أصحاب النسك والوقار، وأصناف الناس من الصغار والكبار"[2]، وعن تأثير الطرب والمغنين في الأنفس، واستلاب أصواتهم العقول والألباب، فمنهم من إذا سمع الغناء "ضرب بنفسه الأرض، وتمرغ في التراب وهاج وأزبد، وتعفّر شعره؛ وهات من رجالك من يضبُطه ويمسكه، ومن يجسر على الدنو منه، فإنه يعض بنابه، ويخمش بظفره، ويركل برجله، ويخرِّق المرقعة قطعة قطعة، ويلطم وجهه ألف لطمة في ساعة...فهناك ترى شيبة قد ابتلّت بالدموع، وفؤادا قد نزا إلى اللّهاة، مع أسف قد ثقب القلب، وأوهن الروح، وجاب الصّخر، وأذاب الحديد، وهناك ترى والله أحداق الحاضرين باهتة، ودموعهم متحدرة، وشهيقهم قد علا...فلا يبقى من الجماعة أحد إلا وينبِض عِرقه، ويهَش فؤاده، ويذكُر طمعه، ويفكّه قلبه، ويتحرك ساكنه، ويتدغدغ روحه"[3]. من هذا المنطلق فالتوحيدي يصور لنا حالة من الضعف والانهزام والاستسلام النفسي أمام سلطان الطرب والغناء الذي قد يبلغ مداه التأثيري منتهاه، حينما يتمكن من نفوس النساك والعباد من المتدينين والمتصوفة، وممن يحضون بالوقار والاحترام في المجتمع من القضاة والعلماء، وهو ما يكشف ضمنيا تلك المفارقات

---

[1]: هشام مشبال، البلاغة والسرد والسلطة في الإمتاع والمؤانسة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص: 277.

[2]: أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، اعتنى به وراجعه، هيثم خليفة الطعيمي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 2011، 3/ 276.

[3]: المرجع نفسه، 3/ 271، 272، 278.

والتناقضات التي قد تعيشها النفس البشرية، وتنزع بها إلى تغيير مواقفها وسلوكاتها، على النحو الذي جعل الدارمي –في القصة التي بين أيدينا– ينزع عنه رداء نسكه وتعبده، وقاد النسوة إلى تغيير موقفهن من الخمار الأسود.

10–ميل النفس إلى اللهو والغناء وتجاوبها مع هواها، وبالأخص فئة النساء، اللواتي يكن أشد انجذابا وموافقة للنفس، وأكثر خضوعا واستسلاما للهوى من الرجال، وذلك بحكم الطبيعة والفطرة التي جبلن عليها، وأنهن يغلبن العاطفة على العقل.

11–هذا الخطاب أو النص لا يزال يمارس سلطته التأثيرية إلى يومنا هذا، بدليل أن هذه الأبيات غناها صباح فخري، وناظم الغزالي، ونظم على منوالها الشاعر كريم عراقي هذه القصيدة الجميلة، ومنها هذه الأبيات:

قل للمليحة بالقميص الأبيض

مطر وبرد حلوتي لا تمرضي

هل تسمحي لي أن أعيرك معطفي؟

والرأي رأيك.. إنما لا ترفضي

قل للمليحة بالقميص الأسودِ

ماذا فعلت بعاشق متمرد؟

أدى التحية في مقامك هاتفاً

لا سيد لي أنت وحدك سيدي

قل للمليحة بالقميص الأصفر

كم سعره حتى قميصا أشترى

هي نزوة مني لا كتب فوقه

تلك التي هزت جميع مشاعري

قل للمليحة بالقميص الفستقي

لا حسن في الدنيا كحسن المشرق

قل للمليحة بالقميص الأخضر

الناس للناس فلا تتكبري

إن كنت قد أطلقت حسرة معجب

عيناك إغراء وجوك شاعري[1]

ومما ذكر في معارضة هذه الأبيات قديما، ما نسب إلى القاضي التنوخي:

قل للمليحة في الخمار المُذْهَبِ أفسدتِ نسْك أخي التُّقي المترهِّبِ

نورُ الخمار ونورُ خدِّكِ تحته عجبا لوجهكِ كيف لم يتلَهَّبِ!

وجمعتِ بين المَذهبين فلم يكن للحسنِ عن نهجيهما من مَذْهَبِ

وإذا أتتْ عينٌ لتسرقَ نظرةً قال الشعاعُ لها اذهبي لا تذهبي[2]!

[1]: كريم العراقي، قصيدة على منوال "قل للمليحة في الخمار الأسود" . 2021/06/13

https://aldiwaan.blogspot.com/2010/12/blog-post_22.html

[2]: الحسن اليوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم، 2/ 294.

المحاضرة الرابعة:

الخطاب الأدبي

تحليل نص قصة الحجاج وفتيان الليل: (تطبيق رقم 09)

-نص القصة[1]:

علموا أولادكم الأدب:

روي أنَّ الحجاج أمر صاحب حراسته أن يطوف بالليل فمن وجده بعد العشاء ضرب عنقه. فطاف ليلة فوجد ثلاثة صبيان يتمايلون وعليهم أثر الشراب، فأحاط بهم وقال لهم: من أنتم حتى خالفتم الأمير؟. فقال الأول:

أنا ابن من دانت الرقاب له ما بين مخزومها وهاشمها
تأتي إليه الرقاب صاغرة يأخذ من مالها ومن دمها

فأمسك عن قتله، وقال :لعله من أقارب أمير المؤمنين. وقال الثاني:

أنا ابن الذي لا يَنْزِلُ الدَّهرَ قِدْرُه وإن نزلت يوماً فسوف تعود
ترى الناس أفواجاً إلى ضوء ناره فمنهم قيامٌ حولها وقعود

فأمسك عن قتله وقال :لعله من أشراف العرب. وقال الثالث:

أنا ابن الذي خاض الصفوف بعزمه وقومها بالسيف حتى استقامت
ركاباه لا تنفك رجلاه منهما إذا الخيل في يوم الكريهة ولت

فأمسك عن قتله وقال :لعله من شجعان العرب. فلما أصبح رفع أمرهم إلى الحجاج فأحضرهم وكشف عن حالهم، فإذا الأول ابن حجام، والثاني ابن فوال، والثالث ابن حائك. فتعجب الحجاج من فصاحتهم وقال لجلسائه :علموا أولادكم الأدب، فوالله لولا الفصاحة لضربت أعناقهم ثم أطلقهم وأنشد:

كن ابن من شئت واكتسب أدباً يغنيك محموده عن النسب
إن الفتى من يقول: ها أنا ذا ! ليس الفتى من يقول: كان أبي

[1]: محمد دياب الإتليدي، إعلام الناس بما وقع للبرامكة مع بني العباس، ص: 52، 53.

-تحليل القصة:

الأسئلة:

1-ما طبيعة الخطاب المتسلط والسائد في النص؟

2-كيف يمارس هذا الخطاب سلطته؟

3-كيف تم انتهاك سلطة الخطاب بوساطة اللغة؟

4-كيف يتجسد الإكراه وعدم الشعور بالحرية في إنتاج الخطاب؟

5-ما وسائل التأثير واستراتيجيات الحجاج الإقناعي في خطاب الانتهاك؟

-التحليل:

يجسد الحجاج بوصفه حاكما وأميرا خطاب السلطة السائدة، ويمارس ضغوطاته وإكراهاته على المحكومين، وذلك من خلال رسمه لخطاب سلطوي مدعم ومدجن بفعل القوة والموت المحتم، والويل كل الويل لمن يخالف أوامره أو يعترض عليها، وهو ما يبينه النص الذي بين أيدينا؛ إذ يفرض الحجاج سلطته بإصداره أمرا بضرب عنق كل من يطوف ليلا أو يخرج متجولا أو متسكعا بعد صلاة العشاء.

غير أن هذا الخطاب سرعان ما يفقد توازنه ويتعرض للاختراق أو الانتهاك، وهو ما صدر عن الصبيان الثلاثة الذين انتهكوا المحظور والمحرم بالفعل، لما تجاوزوا الوقت المحدد ليلا، وباللغة من خلال قدرتهم على إنتاج خطاب مواز متنكر ومتقنع تعضده اللغة المجازية وتؤسس له الحيلة البلاغية التي كانت سببا مباشرا في نجاة الصبيان من الموت المحتم.

إن فعل الانتهاك في هذه القصة قد طال في الحقيقة "ثلاث سلطات: قرار الأمير بالخروج ليلا، وتعاطي الخمر، والإخبار الكاذب عن أصولهم [الصبيان]، فثمة انتهاك لسلطات واضحة: سياسية ودينية وأخلاقية، ولكن ما يمكن أن يندرج تحت "السلطة الأخلاقية" لا يمكن [عده] بأي حال من الأحوال انتهاكا من وجهة نظرهم [الصبيان]، وفيما يخدع الحارس بهذا الكذب، يكون الصبيان قد مارسوا "صدقا بلاغيا" كما سنرى، لكن الحارس لم يستطع فك شفرة الصدق، الوحيد الذي نجح في ذلك هو الحجاج"[1].

من هذا المنطلق شكلت مركزية اللغة وبلاغة الصبيان وذكاؤهم الخارق، فعلا مضادا وردة فعل عنيفة أربكت خطاب السلطة وأدخلته في مدارات من الشك والظنون والاحتمال والتأويل. وهنا يظهر بجلاء مدى الخلخلة التي يتعرض لها خطاب السلطة أمام سحر اللغة وجمالياتها المشحونة بمختلف أشكال

[1]: عبد الله إبراهيم، في بلاغة السرد، الحكاية المزدوجة: الحجاج المتنكر وصبيان الليل، الحياة الثقافية، ع89، 1997، ص: 91.

التلميح والترميز والمواربة والخداع الماكر الممارس على المتلقي، مما أفضى إلى تشتيت ذهنه وانخراطه في بحر من التعويمات التأويلية والدلالية، قادت إلى تقويض خطاب السلطة ونسفه، ووقوفه عاجزا عن ممارسة سلطته وإكراهاته.

النص حافل بالانتهاكات من منطلق الأدوار التي يؤديها، والمواقع التي يحتلها الحارس والحجاج في تمثيل السطلة وتنفيذ مختلف قراراتها، ومن منطلق التواطؤ العرفي المسبق والحدود المرسومة لكل منهما في ممارسة خطاب السلطة، مما أثار حفيظة الحارس الذي وقع في فخ الصبيان، وذهب ضحية سوء الفهم والتأويل الخاطئ للرسالة اللغوية؛ ذلك لأن الحارس مرتبط بتعاقد عرفي وتواطؤ معين يرسم له حدود ممارسة سلطته التنفيذية؛ بأن لا تمتد إلى المناطق الخطرة والمحرمة التي تخرج عن نطاق سلطة الحجاج نفسه[1]، وتكون من شؤون السلطة المركزية في هرم السلطة ويمثلها الخليفة عبد الملك بن مروان، وهو الأمر الذي حتم على الحارس التزام التريث قبل تنفيذ قرار السلطة الحاكمة والمباشرة (الحجاج)، لأن المسألة قد تتجاوز الحجاج نفسه وتخرج عن سلطته.

وهنا نلاحظ أن الحارس قد مارس انتهاكا لأوامر السلطة بحكم التواطؤ والاتفاق المسبق بينه وبين الحجاج، حينما قفز إلى ذهنه إمكانية أن يكون الصبيان من أقارب الأمير، أو من أشراف العرب، أو من شجعانهم؛ لأنها فئات –في نظره– تتمتع بحصانة أكبر وتحظى بنفوذ واسع لدى السلطة العليا في الدولة، لذلك وجد الحارس نفسه –مع هذا الموقف الذي لا يحسد عليه– واقعا بين المطرقة والسندان، وضائعا بين مخالفة أوامر الأمير (الحجاج)، وبين انتهاكه للعقد المبرم بينهما.

وقد كان متوقعا أن يسلط الحجاج عقابا على حارسه جراء مخالفته لأوامره، لكنه سرعان ما يخضع هو الآخر ويستسلم أمام بلاغة الصبيان وفصاحتهم التي بهرته وأسرته، وجعلته ينتهك سلطته وقراره، حينما أطلق سراحهم، مبتكرا نوعا خاصا من التواطؤ الضمني معهم، مكنه من ممارسة لعبة الخداع البلاغي مع الحارس وجلسائه الذين لم يدركوا الأبعاد الدلالية العميقة من وراء هذا الموقف الصادر من الحجاج، سواء من خلال إطلاق صراح الصبيان وتعجبه من فصاحتهم، أو من خلال أقواله الموجهة لجلسائه "علموا أولادكم الأدب، فوالله لولا فصاحتهم لضربت أعناقهم". وذلك مخافة أن يفتضح أمر الاتفاق العرفي المبرم بينه وبين حارسه، "وفي كل الأحوال يجري انتهاك متواصل لكل السلطات لكن البلاغة تمنع انفجار المواقف، وتوقف العقاب. فيطلق سراح الصبيان على الرغم من أنهم انتهكوا ثلاث سلطات متداخلة: سياسية ودينية وأخلاقية"[2]، بتنكرهم البلاغي وخطابهم المضلل والمزدوج الذي أخلط أوراق الحارس، وأرغم

[1]: ينظر، عبد الله إبراهيم، المرجع السابق، ص: 92.

[2]: عبد الله إبراهيم، المرجع السابق، ص: 92.

الحجاج على الانخراط في هذا التواطؤ الضمني المبني على المخاتلة والخداع البلاغي رغم أنه استطاع فك رمزية الرسالة الأيقونية المشفرة، التي انتهت به أمام أبناء فوال وحجام وحائك.

وأمام هذا الوضع يكون الحجاج قد تفاعل إيجابيا مع هذه اللعبة اللغوية والبلاغية، من منطلق أنها صناعة يحسنها وحرفة يتقنها جيدا، وعن طريقها استطاع أن يبلغ المراتب العليا في السلطة، إلى جانب تميزه بالقوة والعنف والصلابة والشدة، فالحجاج كان معروفا عنه التسامح مع خصومه البلغاء، لأنه يشعر بالانتماء إليهم، وإلى طريقتهم، ولعل المعروف عن الحجاج أيضا، أنه كان يشتغل مؤدبا للصبيان، وقد عرف عند العرب أنها تعيّر المعلم بالحمق، فضلا عن اتهامهم له (الحجاج) بوضاعة نسبه، وقد كان لهذه النظرة السلبية أثرها الكبير في صناعة شخصيته وبنائها؛ لذلك اجتهد من أجل التغيير من موقعه وانتمائه بتقلده لأعلى المناصب والمراتب في هرم السلطة، منتهكا بذلك كل الأعراف والتقاليد السابقة، معتمدا على ملكته اللغوية وقدراته البلاغية الباهرة.

لذلك فكلامه الأخير الذي توجه به إلى الصبيان، يحمل في طياته إشارات دلالية مبطنة، توجه بها إلى مجلسه، وهكذا "في نهاية المشهد يظهر الحجاج بوصفه الفاعل المؤثر في ترتيب الأحداث كلها، وتسهم وضعيته الخاصة، بوصفه حاكما وبليغا وذا خلفيات اجتماعية معينة في هضم الانتهاك الظاهري لسلطته، بعبارة أخرى يتقبل الحجاج انتهاك الصبيان لأن فعلهم في حقيقته مماثل لفعله، وبلاغة العنف التي مارسها، هي التي جعلته يتدرج في هرم السلطة، إنها تماثل بلاغة الصبيان الذين دفعتهم أسباب كثيرة للانتهاك. وكما رغبوا هم في ممارسة لعبة البلاغة، كان هو سيد هذه الممارسة أيضا...والفتى الذي يرد في سياق البيتين اللذين استشهد بهما، إنما هو الحجاج نفسه، كان رجلا مغمورا، يعلم بالطائف. ومن الواضح أنه سعى لتجاوز وضعيته هذه...ولم يستطع الحجاج طمس هذه الوضعية التي كانت تبعث في كل مرة كان يزداد فيها عنفه، وربما كان استغراقه في الانتهاك هو في جانب منه هروبا من تلك الوضعية، شأنه شأن الصبيان"[1].

لقد بدا جليا ذلك الدور الكبير الذي تؤديه البلاغة في صناعة الانتهاك، وفي بناء استراتيجيات لغوية وحجاجية بهدف التأثير في المتلقي، وفي اختراق قوانين وأعراف المنظومة الخطابية السائدة، وقد لاحظنا -في مناسبتين، الأولى مع الصبيان، والثانية مع الحجاج- كيف استمالت البلاغة واستدرجت الحارس والمجلس إلى نوع محدد من التأويل، والانتهاء بهم إلى بناء مقصدية أحادية مبرمجة ومرجحة -على الرغم من ازدواجية الخطاب- تم التأسيس لها بشكل مدروس ومخطط له سابقا، كانت أداته الوحيدة القدرة على التحكم في قواعد اللعبة البلاغية، وإتقان مختلف أساليب المراوغة وفنيات التضليل بوساطة اللغة.

[1]: عبد الله إبراهيم، المرجع السابق، ص: 94.

وهو الأمر الذي أجاده الحجاج، وتفنن فيه، ذلك لأنه طور "عناصر ذاتية لتجاوز ذلك الانتماء، كان اتصاله بعمل يرى الآخرون أنه يورث الحمق أمرا مزعجا بالنسبة إليه. كان مهموما بالصورة التي ركبت له بوصفه ينتمي شاء أم أبى إلى الحمقى. وعثر على وسيلتين توفران له إمكانية التخلص من كل ذلك، العنف والبلاغة، وقد مارسهما معا منتهكا باستمرار كل شيء، بما فيه أحيانا قراراته الخاصة، إلى درجة دمج بينهما إلى ما يمكن الاصطلاح عليه بـ: "العنف البليغ". وكان مالك بن دينار يكرر دائما أن من يستمع إلى خطب الحجاج، يقع في نفسه أنه مظلوم وهو ظالم لبيانه وحسن تخلصه بالحجج"[1].

يبقى أن نشير كذلك إلى نوع آخر من الانتهاك قد تعبر عنه هذه القصة، وهو تجاوز الوقوف عند الأبعاد الدلالية للخطاب أو النص، من خلال انتهاك الفهم السائد والخروج عن نمط التأويل الأحادي لها، "إنه الاحتجاج ضد ثقافة البعد الدلالي الواحد للقول الأدبي. يظهر تنازع ضمني لكنه فاعل في البنية الثقافية، فالصبيان الذين يتنكرون في غلالة اللغة وإيحاءاتها، ينتهكون قصدا ضربا من الفهم للأدب...يمثل هذا الفهم الحارس، لكن الحجاج سيطور هذه الوسيلة، فهو الذي ينتمي إلى النسيج الثقافي والشعوري ذاته الذي ينتمي إليه الصبيان، فيلاعب–مهتديا بالصبيان هذه المرة–بجلسائه، أن يرسل رسالة ضمنية تكشف عن أصوله، انتماءاته، كما فعل الصبيان، لكن قصور جلسائه يحول دون أن يفهموا مؤدى رسالته...ليس لهم القدرة على انتهاك يماثل انتهاك الصبيان والحجاج لكل مستويات السلطة والأدب، إنهم غير قادرين على تمزيق الغشاء الرقيق الذي يحجب المركز الدلالي للنص"[2]. ذلك لأن النص مخاتل ومراوغ يخفي ويضمر أكثر مما يبدي ويعلن، ويبقى كذلك متدثرا ومتمنعا ومتفلتا، ويبقى القراء يغازلونه ويستدرجونه بالتأويل لعلهم يضفرون ببعض مكتنزاته ودفائنه، ونفائسه ودرره المخبوءة خلف متاريس التعتيم والتضليل اللغوي والبلاغي. وقد كان "جابر عصفور"، قد أشار إلى أن هذا النوع من النصوص الذي لا يكشف عنه إلا بـ:"القراءة الفاحصة"، التي تنظر إليه، و"كأنه زجاج معشق ملون، تصرفنا تعاشيقه وألوانه عن ما يقع وراءه، ولا تسلط أعيننا إلا على علاقات تكويناتها، ناسين ما يقع خارجها. فالعمل الإبداعي –من هذا المنظور– هو "الأيقونة اللغوية" أو "المنمنمة الجمالية" التي تفرض على مشاهديها نظرة ميكروسكوبية إلى كل جزئية فيها، مهما دقت، وإلى كل علاقة تجمع بين الجزئيات أو الجزئيات، في تجاوب دلالي متعدد الاتجاهات والأبعاد والمستويات التي يوازي فيها تكاثر الدوال تشابكها الذي يقترن بصفة الغموض التي تحولت إلى خاصية نوعية لا تفارق العمل الأدبي بوجه عام"[3].

---

[1]: المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[2]: عبد الله إبراهيم، المرجع السابق، ص: 92، 93.

[3]: جابر عصفور، تحديات الناقد المعاصر، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص: 155.

وصفوة القول أن نص القصة السابقة نص مدجن بترسانة هائلة من الانتهاكات في صور مختلفة جسدتها أفعال التنكر البلاغي والمخاتلة اللغوية التي يتسلح بها الصبيان الثلاثة والحجاج في علاقاتهم المختلفة بالسلطة، ومن منطلق مواقعهم وانتماءاتهم الاجتماعية المتماثلة، التي قادتهم في النهاية إلى اختراق خطاب السلطة وتعريته وكشف مختلف أساليبه وفضحها، وليس سوى اللغة وسيلة لبناء خطاب مناقض ومقوض لخطابها وممارساتها، "وإذا كان الحجاج قد اخترق السلطة والثقافة، كونه واليا وبليغا، فإنه يكظم سخرية من هذا الانتماء المصطنع، موقفه من الصبيان يفضح ازدواجه، إنه مازال يحن إلى الاندماج غير المعلن بأولئك الذين ينتهكون منظومة القيم الخداعة، حتى تلك التي يظهر هو على أنه مسؤول عنها"[1]. ومن هذا المنطلق تبقى العلاقة بين السلطة والرعية مبنية على التدجين والترويض والإخضاع من جهة، وعلى محاولة انتهاك الأوضاع السائدة من خلال مختلف أشكال ومظاهر التنكر والتقنع والمواربة البلاغية.

[1]: عبد الله إبراهيم، المرجع السابق، ص: 95.

المحاضرة الخامسة:

تحليل الخطاب

analyse du discours

افتتاحية:

آثرت أن أفتتح حديثي عن تحليل الخطاب بهذه المقولة التي أوردتها الباحثة الجزائرية "نعيمة سعدية" في مقال لها منشور بمجلة الأثر بجامعة ورقلة، وهذه المقولة هي للمغربي "سعيد علوش": "إن وقفة عابرة على نص صيني هيروغليفي، سانسكريتي لتجعلنا نقف كمحاربين منزوعي الأسلحة، مدهوشين أمام كنوز، لا نمتلك مفاتيحها، وكذلك الأمر أمام نوتات موسيقية، وضعت بين يدي رسام، أو إشارة أبكم إلى أعمى". أمام مثل هذه المقولة، نتساءل: ماذا نريد بتحليل الخطاب؟[1].

وأضيف عليها قائلا: إن الباحث في ميدان تحليل الخطاب كالذي يبحث عن شيء مفقود، كأن يكون إبرة وسط كومة من القش، أو كالذي يريد أن يمسك بثور من قرنيه. إنه حقيقة حقل شائك وميدان معقد، ومسالكه وعرة، ودروبه ملتوبة، ودهاليزه مظلمة ومدلهمة.

1-إرهاصات وجذور التأسيس لتحليل الخطاب:

إن الحديث عن الأصول الأولى لتحليل الخطاب يجعلنا نعود إلى الجهود الأولى التي قدمها العالم اللساني الشهير فرديناند دي سوسير(Ferdinand de Saussure) (1857-1913) حينما فرق بين اللغة والكلام، وأقام عمله على دراسة اللغة دون أن يلتفت إلى الكلام[2]، غير أن بعض اللسانيين تنبهوا إلى ذلك وحاولوا الانفتاح على دراسة الكلام، إيمانا منهم بأنه لا مناص من الانفتاح على دراسة الكلام، وأن الانغلاق والانحصار في دائرة الدراسة الشكلية والوصفية للغة بوصفها نظاما مجردا، مسألة بحاجة إلى إعادة نظر وتدقيق؛ ذلك لأننا نتعامل بالكلام ونتخاطب به، وأن ما ادعاه سوسير من أن الكلام إنتاج فردي ولا يمكنه أن يخضع لضوابط لغوية واطرادات (قواعد) ثابتة ومنتظمة

[1]: نعيمة سعدية، تحليل الخطاب والإجراء العربي: قراءة في القراءة، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، المجلد 10، ع11، 2011، ص. 76.

[2]:هذا لا يعني أن سوسير قد أقصى الكلام من دراسته-لأنه فردي ولا يخضع لاطرادات (تتابع وجرى مجرى واحدا) وضوابط-وإنما يكون قد أرجأ الحديث عنه في ذلك الوقت، لذلك قد يتوهم البعض بأن سوسير أقصى الكلام بينما الحقيقة غير ذلك، لأنه لم يقصه من الدراسة وإنما أجل الحديث عنه في الوقت الحالي والراهن في زمانه وفي بداياته الأولى، وهو الأمر الذي اتضحت معالمه فيما بعد مع العديد من اللسانيين الذي انفتحوا على الكلام ودراسته، ومن بينهم زيليغ هاريس ووينداوسن وفان دايك وشارل بالي وغيرهم.

مسألة ثبت عدم صحتها، ذلك لأن الكلام يخضع لإكراهات وظروف معينة تحدد لنا نمط خطاباتنا وكلامنا، سواء كان هذا الكلام أو الخطاب باللغة الفصحى أو العامية، فنحن لسنا أحرارا كما نتوهم ذلك، أو يبدو لنا[1].

يعد زيليغ هاريس **(Zellig Sabbettai Harris) 1909– 1992)** أول من استعمل مصطلح تحليل الخطاب سنة **1952** في دراسة له تحمل هذا العنوان (تحليل الخطاب) متجاوزا بذلك دراسة الجملة عند اللسانيين إلى ما بعد الجملة، حيث درس تراكيب الجمل ومسألة الترابط والعلاقات الاستبدالية القائمة بينها على مستوى المحورين التركيبي والاستبدالي، كما درس أيضا مسألة الترابط البنيوي بين العناصر اللغوية انطلاقا من الفونيم ثم المورفيم ثم الجملة ثم الخطاب، وهو بذلك يعد رائدا ومؤسسا لتحليل الخطاب، وأول لساني يجعل الخطاب موضوعا شرعيا للدراسة اللسانية[2]، ذلك لأنه يرى بأن بعد الجملة جملة، وأن ما ينطبق من تحليل على الأولى سينطبق بالضرورة على الثانية.

أما في فرنسا فقد كان ميشال فوكو **(Michel Foucault) (1926 – 1984)** أول المهتمين بتحليل الخطاب وذلك بداية من سنة **1969** في كتابه "حفريات المعرفة" الذي رفض فيه التحليل البنيوي للخطاب، مؤكدا على ذلك التفاعل الحاصل بين الخطاب وبين مختلف الأنظمة والمؤسسات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، مما ينتج عنه تشكيلات خطابية تكون خاضعة لإكراهات وملابسات وإلى انتهاكات واختراقات لنظام هذا الخطاب، وهو ما دفعه إلى إبعاد الذات المتكلمة فيه؛ لأنها سرعان ما تصطدم وتتعارض مع إكراهات الممارسات الخطابية المجاورة لخطابها، ويضرب فوكو مثالا على ذلك بخطاب المؤسسة الطبية الذي يتعرض للخرق والانتهاك والتحول والتأثر بفعل خضوعه لهيمنة خطاب السلطة والمؤسسات الثقافية والاجتماعية في الدولة[3]. من هذا المنطلق تركزت اهتمامات فوكو بالخطاب السياسي في كتبه اللاحقة، من خلال تناوله للعلاقة بين السلطة واللغة، حيث طرح جملة من التساؤلات كانت أهمها متعلقة بالطرائق والكيفيات التي تستعملها السلطة في تدجين[4] الشعوب وترويضهم ومحاولة إقناعهم والتأثير فيهم والسيطرة على عقولهم والهيمنة على تفكيرهم.

---

[1]: محاضرة ألقاها الأستاذ محمد نجيب العمامي في جامعة القصيم بالسعودية يوم الثلاثاء 1439/07/1 هـ.
https://www.youtube.com/watch?v=wxVhPobbB_8
وينظر أيضا، محمد نجيب العمامي محاضرة ألقاها ضمن نشاطات النادي الأدبي القصيم بالسعودية في يوم الثلاثاء ٢١/٢/١٤٤٠هـ.
https://www.youtube.com/watch?v=ifJFxREBXrg

[2]: ينظر، الطيب دبه، مبادئ اللسانيات البنوية، دار القصبة، الجزائر، 2001، ص: 154.

[3]:ينظر، ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة، سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1987.

[4]: يطلق هذا المصطلح على الحيوانات، ويدل على عمليات ترويضها وتليين طبائعها وإخضاعها وتطويعها، لكنه عمم واستعمل في مجال السياسة ليشير إلى الأساليب المتنوعة التي تستعملها السلطة في إخضاع شعوبها والتحكم فيهم، ومن هذه الأساليب التي تستعملها السلطة اللغة. ويعود أصل المصطلح إلى الكلمة الإسبانية **mudéjares** (موديخاريس)؛ أي (المدجنون) التي أطلقت على المسلمين الذين لم يقبلوا الدخول في النصرانية، وفضلوا البقاء في شبه الجزيرة الإيبيرية إبان سقوط الأندلس، قبل أن يكرهوا ويجبروا على اعتناق النصرانية في أواسط القرن السادس عشر.

إن فوكو يتعامل مع الخطاب بحذر ويعد الخوض في مجاله أمرا خطيرا وقضية معقدة وشائكة؛ لذلك تجده يتوجس خيفة من مخاطره (الخطاب) التي قد تعصف بالسلطة السائدة وتقوضها، وبذلك فهو يرى أن إنتاج الخطابات في المجتمع يخضع للمراقبة الدائمة والمنظمة بإعمال استراتيجيات وتطبيق بعض الإجراءات الرقابية للحد من خطورته المحتملة، وخوفا من وقوع انقلاب على النظام الخطابي والسياسي السائد، كما يؤكد فوكو بأننا لسنا أحرارا في قول كل شيء[1]، وإنما هنالك مناطق محرمة لا يجوز لنا أن ندخلها أو نتخطاها.

من هذا المنطلق وجب التسليم مع فوكو –في كتابه "إرادة المعرفة"[2]– "بوجود لعبة معقدة وغير مستقرة حيث يكون الخطاب، في آن واحد، أداة في يد السلطة ونتيجة لممارستها، وقد يكون عائقا مصطدَما به، ونقطة مقاومة وانطلاقة لإستراتيجية مناقضة. الخطاب ينقل السلطة وينتجها؛ يقويها، ولكنه أيضا يلغمها ويفجرها، يجعلها هزيلة، ويسمح بإلغائها. كذلك هو الأمر بالنسبة للصمت والسر، فهما يخبئان السلطة ويرسخان ممنوعاتها"[3] ويكرسان خطابا معينا تريده السلطة، وتنافح عنه بفرض أساليبها وطرائقها، وتجنيد مختلف آلياتها وإستراتيجياتها التي تجعلها مستمرة في ممارسة سيطرتها وفي المحافظة على وجودها.

على هذا الأساس تغدو العلاقة بين الخطاب والسلطة علاقة جدلية[4] وتفاعلية وتبادلية، إذ يمكن للخطاب أن يخدم السلطة ويدعمها، كما يمكن للسلطة أن توجه الخطاب وتمده بالآليات والإجراءات المسيجة لمجال اشتغاله وهيمنته، وهو بذلك يتضمن ممارسات سلطوية، تجعله مشحونا بأساليب إقناعية وتأثيرية، تسعى إلى المحافظة على الإيديولوجية السياسية السائدة، والإبقاء على النظام القائم، تجسيدا لما سمي بـ:"سلطة الخطاب"[5] من خلال سياسات الرقابة والإقصاء والتهميش والمنع والقمع والردع والرفض والإسكات لكل الأصوات والمحاولات المناهضة لهذا الخطاب، ولمختلف أشكال الخرق والنسف والتشويش والتحريض ضده.

---

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%AF%D8%AC%D9%86%D9%88%D9%86

[1]: ينظر، ميشال فوكو، نظام الخطاب، ترجمة، محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، 2007، ص: 3، 4، 5.

[2]: إذا كان "فوكو" قد كتب إرادة المعرفة، فإن نيتشه قد سبقه إلى تأليف كتابه "إرادة القوة" وهي الترجمة التي استصعبها المترجم لهذا الكتاب من الألمانية إلى العربية، لأنه وجد كلمة القوة تتداخل مع كلمة السلطة، وبعد تردد منه استقر على اختيار مفردة القوة؛ ذلك لأن أصلها في الألمانية هو كلمة: macht (ينظر، فريدريك نيتشه، إرادة القوة: محاولة لقلب كل القيم، ترجمة وتحقيق، محمد الناجي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2011، ص. 05.

[3]: ميشال فوكو، إرادة المعرفة، مركز الإنماء القومي، ترجمة مراجعة وتقديم: مطاع صفدي، وترجمة: جورج أبي صالح، بيروت، لبنان، 1990، ص: 108، 109.

[4]: ينظر، عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص: المفهوم.العلاقة.السلطة، ص: 187.

[5]: المرجع نفسه، ص. 187.

إن حديثنا عن فوكو قد يطول، كما أن المقام لا يتسع لاستعراض جهوده في إطار تناوله العلاقة بين الخطاب والسلطة، لكننا نؤكد على أن فوكو قد "أسس نظرية في الخطاب"[1] حاولنا أن نتبين –من خلال اجتهاداته المبكرة– قضية اشتغال السلطة على الخطاب أو اللغة واستعمالها كمطية للسيطرة وبسط النفوذ على الذوات المتكلمة سواء باسم النظام أو السلطة أو ضدها؛ أي إنها تسعى بكل ما أوتيت من قوة إلى إرغام المتكلمين وانصياعهم لقانونها السلطوي. ولعلنا نتساءل عن سبب اهتمام فوكو بالخطاب السياسي، وبعلاقة السلطة باللغة والخطاب. ولمحاولة الإجابة يمكننا أن نقول: إن هذه المجتمعات الديمقراطية تحكمها الانتخابات، وأن هذه الانتخابات تبنى عن طريق الكلام (الخطاب)، وذلك ما نشاهده في الحملات الانتخابية، وفي المناظرات بين المترشحين قبيل موعد الحسم الانتخابي؛ ذلك لأن كل مترشح يسعى إلى الإقناع والتأثير بوساطة اللغة، وفي كثير من الأحيان يكون المصوتون مترددين، لكنهم بعد الاستماع إلى مترشحيهم يحسمون أمر اختيارهم، ولا نستغرب أن تكون هذه العملية محاطة بترسانة بشرية قوية من الأذكياء والمتخصصين في صناعة الخطاب[2]، وبفنيات وتقنيات خاصة تخضع الناس، وتجعلهم يستجيبون لهذا الخطاب على حساب آخر، من هنا فاللغة، تحكمنا، وتوجهنا، والخطاب كذلك؛ لذلك استحق مزيدا من الاهتمام والدراسة[3].

2–تحليل الخطاب بوصفه علما وتخصصا نقديا مستقلا:

تحليل الخطاب Analyse du discours مفهوم ملتبس وغير دقيق وفضفاض، فضلا عن استعماله استعمالا عشوائيا من قبل مجالات مختلفة (الخطاب الطبي، الخطاب التربوي، الخطاب السياسي...إلخ)[4]. وهو مصطلح جامع واختصاص معرفي ونقدي شاسع ومترامي الأطراف، حيث لا يمكن أن نحصره في اهتمام محدد أو أن نربطه بعلم معين؛ لأنه ثمرة جهود كثيرة، واجتهادات متنوعة في حقول علمية ومعرفية وفلسفية ونقدية متنوعة كذلك، طيلة –تقريبا– نصف قرن من الزمان. وبذلك تنعدم اللحظة التأسيسية لتحليل الخطاب على يد مؤسس أو علم معروف[5]، مثل اللسانيات والسيميائيات والأسلوبيات والسرديات...وغيرها من العلوم، وإنما هو نشاط معرفي بني بالتدرج انطلاقا مما تحقق من تراكم بحثي (كتب، مجلات، معاجم) يعنى بالاشتغال بتحليل الخطاب على اختلاف تمظهراته وأنواعه (الخطاب

---

[1]: الزواوي بغوره، الخطاب: بحث في بنيته وعلاقاته عند ميشال فوكو، دراسة ومعجم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2015، ص. 19.

[2]: هناك كتاب يحمل هذا العنوان، وهو لمحمد بازي، موسوم بـ: صناعة الخطاب، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015.

[3]: ينظر، محمد نجيب العمامي محاضرة ألقاها ضمن نشاطات النادي الأدبي القصيم بالسعودية في يوم الثلاثاء ٢١/٢/١٤٤٠هـ.
https://www.youtube.com/watch?v=ifJFxREBXrg

[4]: ينظر، ماريان يورغنسن، ولويز فيليبس، تحليل الخطاب: النظرية والمنهج، ترجمة، شوقي بوعناني، مراجعة، محمد المومني، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، ط1، 2019، ص. 13.

[5]: ينظر، حاتم عبيد، في تحليل الخطاب، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص08، 09.

الديني، السياسي، الاجتماعي، الإشهاري، الأدبي...إلخ). الأمر الذي أفضى في الأخير إلى تبلوه اختصاصا نقديا مستقلا وعلما قائما بذاته، على الرغم من تصاديه وتعالقه مع العديد من الدراسات الاجتماعية والنفسية والأنتربولوجية والمناهج اللسانية والبنيوية والسيميائية والتأويلية...وغيرها. فكان من حسنات هذا التراكم الكمي أن تشكل ما تم تسميته **"بالمدرسة الفرنسية في تحليل الخطاب"** وكانت سنة 1968 سنة حافلة بالإنجازات في مجال تحليل الخطاب، حيث صدر العدد 13 من مجلة لغات languages خصص لتحليل الخطاب، وصدور كتاب ميشال بيشو Michel Pêcheux التحليل الآلي للخطاب[1]، وكذلك صدور كتاب ميشال فوكو "حفريات المعرفة"، غير أن ما يميز هذه الأعمال هو إعادة الاعتبار للعلاقة بين اللغوي والإيديولوجي الاجتماعي (قراءة لوي بيير ألتوسير لأعمال كارل ماركس Louis Pierre Althusser/ 1918-1990)، واهتمامها بالتحليل النفسي(جاك لاكان Jacques Lacan)(1901-1981)، وقد جاءت بوصفها ردة فعل على الصرامة الشكلية والانغلاق على اللغوي لدى اللسانيين.

وفي المقابل ظهرت في الثمانينيات **"المدرسة الأمريكية في تحليل الخطاب"** التي عنيت أساسا بالتحليل المحادثاتي (الشفوي)[2] والإثنوغرافيا[3] ويمكن الإشارة هنا إلى أن فان دايك العالم اللساني المتخصص في نظرية النص لما انتقل إلى العيش في المكسيك تأثر بالأوضاع الاجتماعية هناك، وبهذا التوجه وغير من نظرته التحليلية فذهب إلى دراسة الخطاب من منظور اجتماعي[4] انطلاقا من احتكاكه بالمجتمع، متجاوزا ما كان شقه في نظرية النص من عنايته بالاتساق والانسجام[5] في النصوص. وهذا النوع من الاشتغال

---

[1]: ينظر، دومينيك مونقانو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص. 58.

[2]: ينظر، باتريك شارودو، ودومنيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة: عبد القادر المهيري، وحمادي صمود، المركز الوطني للترجمة، دار سيناترا، تونس، 2008، ص. 40.

[3]: الإثنوغرافيا تهتم بدراسة مختلف أنماط التفكير والتواصل والسلوكات الحياتية والاجتماعية والثقافية للشعوب والمجتمعات، كما تعرف أيضا، بأنها: وصف للأعراق البشرية ميدانيا وتفسير أنماط حياتهم وتفكيرهم وتصرفاتهم اجتماعيا وثقافيا. وهي بذبك تعد أداة مهمة في يد الباحث الأنتربولوجي (علم الإناسة أو الإنسان).

[4]: محاضرة ألقاها الأستاذ حاتم عبيد بعنوان "مدخل إلى تحليل الخطاب" بمقرّ مؤسسة مؤمنون بلا حدود، وجمعيّة الدّراسات الفكريّة والاجتماعيّة، بتونس العاصمة يوم 25 أفريل 2019. https://www.youtube.com/watch?v=CjKACZK-aGk

[5]: يعني اتساق النص ترابطه وتناسقه على المستوى المضموني والدلالي، أما انسجامه فهو يعني تماسكه والتحامه المستوى الشكلي عن طريق الروابط اللغوية المختلفة. ينظر، محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقهمنشورات الاختلاف، العاصمة، ط1، 2008، ص. 82 وما بعدها.

ولمزيد من الاطلاع على هذا التوجه في التحليل اللغوي النصي يراجع:

-فان دايك تون، علم النص: مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، 2001.

-روبرت ديبوغراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة، تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، 1998.

-جوليان براون وجورج يول، تحليل الخطاب، ترجمة، محمد الزليطي ومنير التريكي، منشورات جامعة الملك سعود، الرياض، 1997.

-هاليداي ورقية حسن، الاتساق في الإنجليزية Cohesion in English الصادر سنة 1976.

-حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

-محمد خطابي، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991.

يعد توجها معروفا في تحليل الخطاب ركز أصحابه على الخاصية اللغوية للخطابات والنصوص، وبالأخص عنايتهم بمباحث الاتساق والانسجام.

يمكننا أن نحدد بعض الفروقات بين المدرستين في الجدول الآتي:[1]

	المدرسة الفرنسية	المدرسة الأنجلوسكسونية
الخطاب	تفضل دراسة مدونات مكتوبة/ الخطاب السياسي والإيديولوجي والنفسي.	تهتم أكثر بالخطاب الشفوي / المحادثة والتواصل اليومي العادي بين الناس
الأهداف	نصية: الشكل/ التأويل الدلالي/ فنيات بناء الخطاب واستراتيجاته	أهداف تواصلية: وصف الظواهر والسلوكات الاجتماعية والثقافية.
المنهج والأصول	اللسانيات البنيوية–لسانيات التلفظ– التركيز على الذات الناطقة في الخطاب – الإيديولوجيا–النقد الاجتماعي والنفسي التداولية والحجاج	الإثنوغرافيا والأنتربولوجيا

لعل المتأمل في الجدول السابق يدرك ذلك الاختلاف البين بين المدرستين الفرنسية والأنجلوسكسونية، وأن تحليل الخطاب في البلدان الأنجلوساكسونية "مجال تطغى عليه التيارات التفاعلية والإثنوميتودولوجية التي تقوم بدراسة المحادثة اليومية كموضوع مهم لها"[2].

من هذا المنطلق كان على تحليل الخطاب أن يعيد النظر في الطرائق التحليلية والشكلية المتراكمة، بتجديد هواجسه وأسئلته، التي تتوغل في عمق المجتمع وتسعى إلى محاولة فهمه، وتحاول أن تقدم الإجابات والحلول الملائمة لإشكالاته وهمومه وأزماته، انطلاقا من اللغة لأنها الوسيلة الوحيدة التي يمتلكها محللو الخطاب من أجل اكتشاف المجتمع من خلال دراسة اللغة. وبهذا يمكننا الخروج من براديغم إلى براديغم (من منوال إلى منوال) استجابة لهواجس وهموم تتماشى مع الواقع الاجتماعي والثقافي الراهن،

[1]: ينظر، دومينيك مونقانو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن، ص. 59.

[2]: رشيد عزي، إشكالية المصطلح في المؤلفات العربية: تحليل الخطاب أنموذجا، رسالة ماجستير، المركز الجامعي البويرة، 2009/2008، ص. 81، 82.

مثل هواجس النهضة والتقدم والحداثة والأقليات والتمييز العنصري والتهميش، والإشكالات الجندرية[1] (قضايا المرأة) وأسئلة السلطة والسياسة والدين، ومسألة الإنتلجنسيا (النخب المثقة)، والخطابات الإشهارية، وخطابات الهوية، والإيديولوجيا، وخطابات العنف والإرهاب[2]، ومختلف الخطابات الرائجة في شتى مجالات الحياة الاجتماعية...إلخ. ولعل هذه الهواجس الجديدة والتساؤلات المطروحة التي يجب على تحليل الخطاب أن يجيب عنها، تتصادى مع تلك الدعوة المبكرة التى نادى بها اللساني الشهير "وين داوسن" الذي ذاق ذرعا باللسانيات اللغوية الشكلية والدراسات اللسانية المجردة، حينما دعا إلى أن تكون اللسانيات هادفة[3]، بأن تتركز اهتماماتها واشتغالاتها اللغوية في معالجة قضايا المجتمع وهمومه.

3-هل يمكن وضع تعريف خاص ودقيق لتحليل الخطاب؟

الحقيقة أنه من الصعوبة الادعاء والتوصل إلى تحديد تعريف دقيق ومفهوم محدد لتحليل الخطاب[4]، كما أنه لا يمكن أن ننظر إلى تحليل الخطاب بأنه نظرية أ ومنهج بالمعنى الدقيق، بقدر ما يمكن أن نجعله توجها معرفيا استجتمع حوله العديد من الدارسين والمحللين من اختصاصات معرفية متنوعة، هدفهم مناقشة القضايا الاجتماعية في الخطاب ومحاولتهم التوغل داخل البنى التركيبية المتحيزة والنسيج الاجتماعي المحكم للسلطة داخل أنظمة الخطاب، والعمل على تعريته وكشف اختراقاته وفضح مدى تسلطه مثل قضايا التهميش والعنصرية، والفئات المحرومة، والأقليات الدينية والمهاجرة، وخطاب العنف والكراهية، والاختلاف والتطرف والتعصب، ومحاولتهم الإجابة عن كيفية تجسيد الخطاب لعدم المساواة والعدالة الاجتماعية؟ وكيف يصوغها ويكرسها ويبررها ويجعلها من الثوابت الراسخة؟ بمعنى أن تحليل الخطاب أصبح ممارسة صعبة وخطيرة[5]، لأنه يعالج قضايا السلطة والمهمش والمحرم، وقد أصبحت من أهم اختصاصاته.

---

[1]: الجندر بالإنجليزية Gender أو النوع الاجتماعي أو الجنوسة، هو كل ما يخص الطبيعة الهُوياتية التي يمكن أن يكون عليها كل من الذكر والأنثى، وبالاعتماد على سياقات وظروف اجتماعية ونفسية محددة. ومن هذا المنطلق، تفرق النظرية الجندرية بين مفهوم الجنس الذي يتحدد بيولوجيا بناء على الفوارق الفيزيولوجية والتأثيرات الهورمونية الثابتة للذكور والإناث، وبين مفهوم الجندر الذي يتغير ويتحول بتحول الأدوار التي يقوم بها كل من الرجل والمرأة (الذكورة والأنوثة)، والتي يحددها المجتمع مسبقا ومختلف العوامل الاجتماعية والنفسية والثقافية. (ينظر، ربيحة حدور، إكراهات الجندر، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، الجزائر، 2021، ص: 48. وينظر، أميمة أبوبكر، شيرين شكري، المرأة والجندر، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 2002، ص: 103. وينظر، حسين أبو رياش وآخرون، الإساءة والجندر، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2006، ص: 306، 307).

[2]: ينظر، آمنة بلعلى، العقل النقدي المعاصر: إمكانات الاختلاف ومشروعية الاستئناف، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2022، ص: 96، 106، 107، 109، 110.

[3]: محاضرة ألقاها الأستاذ حاتم عبيد بعنوان "مدخل إلى تحليل الخطاب" بمقرّ مؤسسة مؤمنون بلا حدود، وجمعيّة الدّراسات الفكريّة والاجتماعيّة، بتونس العاصمة يوم 25 أفريل 2019. https://www.youtube.com/watch?v=CjKACZK-aGk

[4]: ينظر، المرجع نفسه، ص: 79.

[5]: ينظر، المرجع نفسه، ص: 108، 109.

غير أن ذلك لم يمنع المتخصصين، ولاسيما في نطاق المدرسة الفرنسية من اعتماد التعريف الآتي الذي يرى أن تحليل الخطاب هو:"كيفية من كيفيات تحديد الأعمال الدائرة حول العلاقات بين المعجم (اللغة) والمجتمع وتكمن أهميته في ترسيخ اللغة اجتماعيا"[1]. وهذا يعني أن تحليل الخطاب يتجاوز حدود الدراسات البنيوية الشكلية للخطاب بالانفتاح على الجوانب الاجتماعية فيه؛ أي محاولة الجمع بين الأشكال اللغوية وعلاقاتها الاجتماعية.

[1]: ينظر، محمد نجيب العمامي محاضرة ألقاها ضمن نشاطات النادي الأدبي القصيم بالسعودية في يوم الثلاثاء ٢١/٢/١٤٤٠هـ.
https://www.youtube.com/watch?v=ifJFxREBXrg

المحاضرة السادسة:

التحليل البنيوي للخطاب السردي (سرديات جيرار جينيت)

يرجع الفضل في اجتراح مصطلح السّرديات (Narratologie) عام 1969 ليدلّ على العلم[1] ولأوّل مرّة في كتابه "نحو الدّيكاميرون" Grammaire de Décaméron الذي سعى من خلاله إلى محاولة بلورة نظريّة عامّة للمحكيّ وإيجاد نمذجة شاملة لدراسة النّصوص السّرديّة مستندا في ذلك إلى فكرة النّحو العالمي، ومستفيدا من الإمكانات التي يتيحها النّموذج اللّغويّ، وذلك عن طريق استعارة المصطلحات والقواعد العامّة التي تحكم النّظام اللّغويّ جاعلا من القواعد النّحويّة قواعد للسّرد.

إذا كان "تودوروف" سبّاقا إلى إطلاق مصطلح "السّرديّات" على أنّه العلم الذي يعنى بدراسة خطاب المحكيّ، وأنّه أحد المؤسّسين الفاعلين لهذا العلم؛ فإنّ ما طرأ على حقل السّرديّات من تطويرات منهجيّة وتصوّرات علميّة دقيقة سيتحقّق على يد "جينيت" الذي عدّ "أب السرديات في العصر الحديث"[2] ورائدا حقيقيّا لها، بالنّظر لما تتميّز به طروحاته وتصنيفاته السّرديّة من شموليّة في الطّرح وعمق في التّحليل حتّى وإن كان ذلك يستهدف بدءا الخطاب دون المضمون. وقد استحقّ جهده التّوصيفيّ للبنيات الشّكليّة للمحكيّ أن يوصف بالمشروع السّرديّ المتكامل على حدّ تعبير "سعيد يقطين"، فهو من بين الإنجازات التّاريخيّة المهمّة في حقل النّظريّة الأدبيّة والنّقديّة الحديثة.

قدّم "جينيت" رسما لحدود المحكيّ في مقاله الموسوم "بحدود المحكيّ"[3] Frontière du Récitالمنشور ضمن العدد الثّامن من مجلة "Communications"، حيث مكّنه ذلك من ضبط الأطر التي يشتغل ضمنها المحكيّ مهتديا إلى أنّه يتحدّد من خلال التّعارضات التي يقيمها مع الأشكال اللاّمحكية وصيغها،

---

[1]:Voir, Ducrot (Oswald), Schaeffer (Jean-Marie), Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, éd, Seuil, Paris, 1995, p. 191 .

[2]: خليل (إبراهيم)، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص. 69.

[3]: نشر جينيت هذا المقال لأول مرة ضمن العدد الثامن من مجلة تواصل، ثم أعاد نشره في كتابه Figures II.

-(Genette) Gérard, Frontières du récit, in Communications n° 8, L' analyse structurale du récit, éd, Seuil, Paris, 1966.

- (Genette) Gérard, Figures II, éd, Seuil, Paris, 1969.

-ترجمت بعض مقالات هذه الدورية الفرنسية (communications n° 8) ضمن العدد المزدوج 8-9 من مجلة آفاق المغربية الصادرة عن اتحاد كتاب المغرب سنة 1988. ثم نشر هذا العدد في شكل كتاب بعنوان طرائق تحليل السّرد الأدبيّ، عن منشورات اتحادكتّاب المغرب، الرّباط، المغرب، ط1، 1992.

-لمزيد من الاطلاع بخصوص "حدود المحكي" ينظر العدد الثاني من مجلة "سرديات" Narratologie الفرنسية الصادر في أفريل من سنة 1999.

-Narratologie N°2, Les frontières du récit, Publications de la faculté des lettres arts et sciences humaines, université de Nice, Paris, Avril, 1999.

التي انطلق في حصرها ابتداء من التّمييز والتّعارض الذي أقامه أرسطو بين Mimésis وDiégésis[1]. وهو التّمييز الذي سبقه إليه أفلاطون.

ينتهي "جينيت" إلى رسم حدّ أخير للمحكيّ انطلاقا من التّمييز الذي أعلن عنه "بنفنيست" بين القصة والخطاب، متناولا مسألة التّعارض بينهما في إطار علاقتهما بالزّمن؛ إذ توصّل إلى أنّ هذه الاختلافات والتّعارضات ترجع أساسا إلى تعارض بين موضوعيّة القصّة، وذاتيّة الخطاب. فالخطاب يكون ذاتيا عند مثول ضمير المتكلّم (أنا) أو إحالته عليه، غير أنّ هذه الأنا لا تتحدّد، إلاّ من حيث كونها الشّخص الذي يتكلّم بطريقة تتماثل مع المضارع الحاضر زمن الصّيغة الخطابيّة. أمّا موضوعيّة القصّة فتتحدّد على العكس من ذلك، من خلال غياب أيّة إحالة –ضمنيّة أو صريحة– على السّارد؛ حيث تعرض الأحداث مسرودة بشكل تلقائيّ تبعا لظهورها في القصّة[2]. لكنّه إذا كان "جينيت" –في حدود المحكي– قد نحا نحو "بنفنيست" في تقسيم المحكيّ إلى خطاب موسوم بذاتيّة المتكلّم وقصّة موسومة بنقل الأحداث مختفيّة آثار السّارد فيها، فإنّه عدل عن هذا الرّأي في كتابه Figures III أو في discours du récit، مشيرا إلى تعلّق القصّة بالخطاب وتواشجها معه إلى حدّ يعدّها شكلا من أشكاله[3]. من هذا المنطلق اهتم جينيت –من خلال حصر جلّ عنايته بالخطاب– بدراسة العلاقات بين مكوّنات خطاب المحكيّ الثلاثة، بوصفها كلاّ متكاملا ومتلاحما، وهي:

–القصّة Histoire: وتحيل إلى المادّة الحكائيّة أو الأحداث المسرودة، سواء كانت واقعيّة أم متخيّلة، وبمعنى آخر فهي تطلق على المضمون السّرديّ؛ أي على المدلول.

–المحكيّ Récit: ويطلق على النّص السّرديّ ذاته وهو الدّال، أو الملفوظ السّرديّ، أو الخطاب، ويكون مكتوبا أو شفويّا أو قائما على الحركة أو الصّورة، ليعرّف بمضمون المادّة الحكائيّة (القصّة).

---

[1]: يتعارض مصطلح Diégésis مع مصطلح mimésis عند أرسطو، ويدل على السّرد الخالص الخالي من الحوار الذي يتولّى فيه السّارد سرد الأحداث بنفسه والتحدّث بلسان الشخصيّات دون الإيهام بأنّ المتكلّم غيره. وبذلك فهو يخلو من المحاكاة أو التمثيل المسرحي mimésis، ممّا جعله خارج نطاق اهتماماته. انطلاقا من هذا التعارض اشتق جينيت من مصطلح Diégésis مصطلحا جديدا أطلق عليه Diégèse ليكون معادلا للقصّة بدءا في خطاب المحكي، لكنّه يتراجع عن هذا المفهوم الجزئي في Nouveau discours du récit ليجعله يدل ليس على القصّة تحديدا وإنّما على الكون الحكائي الذي تحدث فيه. ومن أجل دفع الالتباس والخلط عن مصطلحه رفض جينيت رفضا قاطعا كلّ علاقة تقام لمصطلحه بمصطلح Diégésis الإغريقي، كما فنّد أن يكون ترجمة فرنسية لـ: Diégésis كذلك. ويضيف توضيحا آخر رافق الالتباس الذي اكتنف بعض مصطلحاته التي اشتقها من Diégèse ومنها توكيده على اشتقاقه Diégétique دائما من Diégèse وليس من Diégésis ردّا على بعض الاشتقاقات التي تربطه بالمصطلح الإغريقي. في المقابل أدّى امتلاك Diégèse لهذه الدّلالة الازدواجيّة التي تربطه بالقصّة في خطاب المحكي، وتبعده عنها في Nouveau discours du récit إلى التباس دلالته في النّقد المغاربيّ وتفرّقها تبعا لذلك، وقد يحصل أن تقرن دلالته بالمرجعيّة الإغريقيّة التي لا تلتقي مع مصطلح جينيت.

[2]: Voir, (Genette) Gérard, Frontières du récit, p. 165, 166.

[3]: ينظر، الخبو (محمد)، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2003، ص. 39. (الهامش).

-السّرد Narration: وهو الطّريقة التي يعتمدها السّارد في تقديم القصّة[1].

تلتحم هذه المكوّنات وتتواشج فيما بينها، وتربطها صلات وثيقة، حيث تسهم مجتمعة في تشكيل خطاب المحكيّ، الذي يؤسّس كيانه عليها؛ إلى درجة أنّه لا يمكن له أن يوجد من دونها، وقد أكّد "جينيت" على أنّ "تحليل الخطاب السّرديّ ينبني أساسا على دراسة العلاقات بين الخطاب والقصّة، وبين الخطاب والسّرد (...) [من جهة] وبين القصّة والسّرد"[2] من جهة أخرى. غير أنّه من بين هذه المكوّنات يكتسي فعل السّرد أهميّة قصوى كونه يعمل على تقديم القصّة عبر الخطاب الذي يحملها، ويعرف بمضمونها وبساردها الذي يتلفّظ بها[3]. لذلك يرى جينيت -خلافا لتودوروف- أنّ المحكيّ أو الخطاب[4] هو المجال الذي ينبغي أن يعنى بالدّراسة والتّحليل[5]*. كون أن القصّة والسّرد لا يوجدان إلاّ في علاقة مع المحكيّ، والأمر نفسه يقال عن المحكيّ أو الخطاب السّرديّ الذي لا يتمّ إلاّ وهو يسرد قصّة وإلاّ فلا يمكن أن يكون سرديّا. وبهذا فالخطاب سرديّ بسبب العلاقة التي تربطه بالقصّة التي يسردها، وأيضا بسبب تواشجه مع السّرد الذي يقوم بإرساله[6] وإبلاغه إلى المتلقي.

---

[1]: Voir, (Genette) Gérard, Figures III, p. 101.

[2]: Ibid, p. 104.

[3]: ينظر، بوشفرة (نادية)، علم السّرديّات في النّقد الفرنسيّ، (مخطوط)، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في الآداب، كليّة الآداب واللّغات والفنون، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة السّانية، وهران، 2005، 2006ص. 68.

[4]: للإشارة فجينيت يستعمل مصطلحي Récit محكي وDiscours خطاب مترادفين، في الوقت الذي يجعل مصطلح Histoire للإحالة إلى القصة. (Voir, (Genette) Gérard, Figures III, p. 104).

[5]: (Genette) Gérard, Ibid, p. 102.

*: يرى جينيت أن المحكي Récit خطاب تواصلي ولفظي يفترض وجود سارد ومسرود له، وأن خصوصية السّردي تكمن في صيغته وليس في محتواه، الذي يمكن أن ينسجم مع مختلف الأشكال التعبيريّة الدرامية والفنية التي تأخذ طابعا سرديا (المسرح، الرسم، النحت، الصورة، الموسيقى، الرقص، السينما...). وبهذا فلا وجود لمضامين سردية -حسب جينيت- وإنما يوجد سلسلة من الأحداث والوقائع المتتابعة والقابلة لأي تمثيل صيغي (السّرد أو العرض).

-Voir, Nouveau discours du Récit, éd, Seuil, Paris, 1983, p. 12, 13.

-وفي هذا السّياق تجدر الإشارة إلى المفهوم الذي وضعه "رولان بارت" للمحكي Récit الذي يرى بأنّه عالم متشعّب ومتنوّع ومتعدّد وغير محدود، بحيث يتجلّى في مختلف الخطابات الأدبيّة وغير الأدبيّة. يقول: "إن أنواع المحكي في العالم لا حصر لها (...) ويمكن نقلها عن طريق العديد من أشكال اللغة، المنطوقة والمكتوبة، الصور الثابتة والمتحركة، والإيماء، أو أي خليط منظم من كل هذه الأشكال. فالمحكي حاضر في الأسطورة والخرافة، وفي الحكاية على لسان الحيوان، والأقصوصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والكوميديا، والبانطوميم [فن التمثيل الإيمائي] واللوحة المرسومة (...) والنقش على الزجاج، والسينما والرسوم الكاريكاتورية والخبر الصحفي والمحادثة. وفضلا عن هذه الأشكال اللانهائية تقريبا، فإن المحكي حاضر في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات... إنه موجود تماما مثل الحياة".

-Barthes (Roland), introduction à l'analyse structureale des récits, in communications n° 8, p. 07.

[6]: ينظر، يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 2005، ص. 40.

لما جعل "جينيت" وكده الاهتمام بتحليل خطاب المحكيّ ودراسة العلاقات بين مكوّناته عمل على بحث ذلك استنادا إلى التّقسيم الذي اقترحه "تودوروف" لمقولات تحليل الخطاب السّرديّ، مع إجراء بعض التّعديلات عليها، وهذه المقولات هي: مقولة الزّمن، الصّيغة، والصّوت. فإذا كان الزّمن والصّيغة يشتغلان في إطار العلاقة بين القصّة والمحكيّ، فإنّ الصّوت يتجلّى من خلال العلاقة القائمة بين المحكيّ والسّرد، وبين السّرد والقصّة من جانب آخر.

إنّ هذا التّحديد الحصريّ والمقيّد بالشّكل الثّلاثيّ الذي أعلن عنه "جينيت"، قد بدا له تحديدا مبرّرا- رغم الانتقادات التي تعرّض لها- مادام أن الخصوصيّة الأساسيّة التي ينفرد بها المحكيّ تكمن في صيغته، لا في محتواه، وهو ما جعل سرديّاته تنحصر "في دراسة السرد وتحليله، وبمعنى أدق دراسة طرائق عرض مضمون المحكي لا المضمون ذاته"[1]. كما أنّ ذلك لم يمنعه من الإشارة إلى وجود "نوعين من السّرديات: أحدهما موضوعاتي بالمعنى الواسع (هو تحليل القصّة أو المضامين السّرديّة)، والآخر شكليّ، بل تنميطي [صيغي] (هو تحليل [المحكي بصفته نمطا؛ أي صيغة] "تمثيل" للقصص، في مقابل الأنماط [الصيّغ] غير السّرديّة)"[2]. لكنّه رغم اعترافه بوجود اتجاهين سرديين، إلاّ أنّه بقي وفيّا لسرديّاته الحصريّة، ولم يأبه بالدّعوات السّاعيّة إلى توسيعها لتضمّ إليها العديد من الأشكال التّعبيريّة الأخرى كالمسرح والسّينما على غرار المحكيّ الشّفاهي والكتابيّ. ذلك ما دأب "جينيت" على توكيده في كتبه المتلاحقة رفعا للالتباسات التي أثارتها سرديّاته، وتعميقا لبعض الآراء والتّصوّرات التي اكتنفها الغموض أو التّناقض، وهو ما أعلن عنه بوضوح في Nouveau discours du récit الذي جاء توكيدا لقناعاته الرّاسخة، التي لا تحيد عن الأطر العامّة التي رسمها للسّرديّات، على الرّغم من اقتحامه مجالات بحثيّة أخرى قد تبدو مغايرة[3]* ومقحمة بالنّسبة لكثير من الباحثين والدّارسين المهتمين بسرديّاته.

من هذا المنطلق تتأسس السرديات علما لدراسة الخطاب السردي، انطلاقا من ثلاثة مقولات أساسية، هي كالآتي:

---

[1]: مصطفى (منصوري)، المسارات المنهجية لسرديات جينيت، مجلة السرديات، دورية محكمة تصدر عن مخبر السرد العربي،جامعة منتوري قسنطينة، العددان، 4، 5 ، 2010، 2011، ص. 21.

[2]: جينيت (جيرار)، عودة إلى خطاب الحكاية، تر، معتصم (محمد)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص. 17.

[3]: ينظر، مصطفى (منصوري)، المسارات المنهجية لسرديات جينيت، السرديات، ع4، 5، ص. 23.

*: مثل اهتمامه بالمتعاليات النصية، فهو من خلال ذلك يسير في فلك الاتجاه الصيغي الذي اختطه للسرديات منذ دراساته الأولى؛ أي الاهتمام بطرائق عرض خطاب المحكي وأنماطه، ومختلف الخصائص التعبيرية والجمالية المميزة له.

السرديات		
الخطاب		
مقولة الزمن Temps	مقولة الصيغة Mode	مقولة الصوت vois
1–الترتيب الزمني:Ordre temporel 1–1–الاستباقات:Prolepses 1–2–الاسترجاعات:Analepses 2–المدة الزمنية: Durée temporel 2–1–الوقفة Pause 2–2–الحذف Ellipse 2–3–التلخيص Sommaire 2–4–المشهد Scène 3–التواتر الزمني: Fréquence	1–المسافة Distance 1–1–محكي الأحداث أو الأفعال:Récit d'événements 1–2–محكي الأقوال: Récit de paroles 2–المنظور السردي: Perspective 3–التبئير:Focalisations	1–زمن السرد temps de la narration 2–المستويات السردية Niveax narratifs 3–الضمير: Personne 4–وظائف السارد Fonction du narrateur

المحاضرة السابعة:

التقطيع السردي

-تحليل المقامة البغدادية لبديع الزمان الهمذاني: (تطبيق رقم 10)

1-نص المقامة[1]:

[حدَّثَنَا عيَسى بنُ هشامٍ قالَ: اشتهَيْتُ الأزَاذَ، وأنَا ببَغدَادَ، وليسَ معي عَقدٌ على نقدٍ]. [فخَرجْتُ أنتَهِزُ محالَّهُ حتَّى أحلَّنِي الكَرْخَ. فإذَا أنَا بسَواديٍّ يسُوقُ بالجَهْدِ حِمارَهُ، ويُطَرِّفُ بالعَقدِ إزَارَهُ. فقلْتُ: ظفِرْنَا واللهِ بصَيدٍ، وحيَّاكَ اللهُ أبَا زَيدٍ. منْ أينَ أقبَلْتَ؟ وأيْنَ نزَلتَ؟ ومتَى وافَيتَ؟ وهلُمَّ إلَى البيتِ. فقَالَ السَّواديُّ: لستُ بأبِي زَيدٍ، ولَكنِّي أَبو عبَيدٍ، فقُلتُ: نعَمْ، لعَنَ اللهُ الشَّيطانَ، وأَبعَدَ النِّسيانَ، أنسَانِيكَ طولُ العهدِ، واتصَالُ البُعدِ، فكَيفَ حالُ أبِيكَ؟ أشَابٌ كعَهدي، أمْ شابَ بَعدِي؟ فقَالَ: قدْ نبَتَ الرَّبيعُ علَى دِمنَتِهِ، وأَرجُو أنْ يُصيّرَهُ اللهُ إلَى جنَّتِهِ، فقُلتُ: إنَّا للهِ وإنَّا إلَيْهِ راجعُونَ، ولاَ حوْلَ ولاَ قوةَ إلاَّ باللهِ العلِيِّ العظِيمِ، ومدَدْتُ يدَ البِدَارِ، إلى الصِّدَارِ، أُرِيدُ تمْزِيقَهُ، فقبضَ السوادِيُّ على خَصْرِي بجُمْعِهِ، وقَالَ: نشَدتُكَ اللهَ لا مزَّقتَهُ]. [فقُلتُ: هلُمَّ إلى البيتِ نُصِبْ غدَاءً، أَو إلَى السُّوقِ نَشترِ شِواءً، والسُّوقُ أَقربُ، وطَعامُهُ أَطيبُ، فاستَفَزَّتْهُ حمَةُ القرَمِ، وعطَفَتْهُ عاطِفَةُ اللَّقَمِ، وطَمِعَ، ولَمْ يعلَمْ أنَّهُ وقَعَ، ثمَّ أتيْنَا شوَّاءً يتقَاطَرُ شِوَاؤُهُ عرقاً، وتتَسَايَلُ جُوذاباتُهُ مرقاً، فقلْتُ: افرِزْ لأبِي زَيدٍ منْ هذا الشِواءِ، ثمَّ زنْ لهُ منْ تلْكَ الحلواءِ، واخترْ لهُ منْ تلكَ الأطباقِ، وانضِدْ عليْهَا أوراقَ الرُّقاقِ، وَرشَّ عَليهِ شَيئاً منْ ماءِ السُّمَاقِ، ليأكُلَهُ أبُو زَيدٍ هنيًّا. فانْحنى الشَّوَّاءُ بِساطُورِهِ، علَى زُبدَةٍ تنُّورِهِ، فَجعَلها كالكحْلِ سَحقًا، وكالطِّحْنِ دقًّا، ثمَّ جلسَ وجلَسْتُ، ولا يئِسَ ولا يئِستُ، حتَّى استَوفَيْنَا، وَقلتُ لِصاحِبِ الحلوَى: زنْ لأبي زيْدٍ منَ اللُّوزينَج رطلَيْنِ فَهوَ أَجرَى فِي الحُلوقِ، وَأمضَى فِي العرُوقِ، وليَكُنْ لَيْلِيَ العُمْرِ، يومِيَّ النَّشرِ، رقِيقَ القِشرِ، كثِيفَ الحَشو، لؤْلؤِيَّ الدُّهنِ، كوكَبِيَّ اللَّونِ، يذُوبُ كالصَّمْغِ، قَبلَ المضْغِ، ليَأْكُلهُ أَبو زيدٍ هنِيًّا. قالَ: فوَزنَهُ ثمَّ قعَدَ وقَعدْتُ، وَجرَّدَ وَجرَّدْتُ، حتَّى استَوْفَيْنَاهُ]. [ثمَّ قُلتُ: يا أبَا زَيْدٍ ما أَحوجَنَا إلَى ماءٍ يُشَعْشَعُ بالثَّلجِ، لِيقمَعَ هذِهِ الصَّارَّة، وَيفثأَ هذهِ اللُّقمَ الحارَّةَ، اجلِسْ يا أبَاَ زيدٍ حتَّى نأتِيكَ بِسقَّاءٍ، يَأتِيكَ بِشَربةِ ماءٍ، ثمَّ خَرجتُ وَجَلستُ بِحيثُ أَراهُ ولا يرانِي أَنظرُ ما يَصنعُ. فَلمَّا أَبطأتُ عَليهِ قَام السَّواديُّ إلى حمَارِهِ، فَاعتلَقَ الشَّوَّاء بِإزارِهِ، وَقالَ: أَينَ ثَمنُ ما أَكَلتَ؟ فَقالَ: أَبو زَيدٍ: أَكَلتهُ ضَيفًا، فَلكمهُ لَكمةً، وَثنَّى عَليهِ بِلطمَةٍ، ثمَّ قالَ الشَّوَّاءُ: هاكَ، ومتَى دَعونَاكَ؟ زنْ يَا أَخا القِحَةِ عِشرِينَ، فَجعلَ السَّوَاديُّ يَبكِي وَيَحُلُّ عُقَدهُ بِأَسنانِهِ وَيقولُ: كمْ قُلتُ لِذاكَ القُرَيْدِ، أَنا أَبو عُبَيْدٍ، وهوَ يَقولُ: أَنت أَبو زَيدٍ، فَأنشَدْتُ:

---

[1]: الهمذاني، مقامات بديع الزمان الهمذاني، قدم لها وشرح غوامضها، الشيخ محمد عبده، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2005، ص: 71-74.

أعْمِلْ لرِزْقِكَ كلَّ آلهْ لا تقعُدَنَّ بكُلِّ حالَهْ
وانْهَضْ بكُلِّ عظِيَمةٍ فالمَرءُ يعجِزُ لا محَالَهْ]

2-شرح المفردات:

-الأزاذ: من أجود أنواع التمور.

-عقد على نقد: كناية عن عدم وجود النقود معه لأنه كان معروفا أن من كان معه نقود يعقد عليها وعاءه من كيس ونحوه.

-الكَرْخ: اسم للمكان المقصود؛ الذي يوجد به الأزاذ.

-السواديّ: الرجل وهو نسبة إلى السواد وهي الأرض التي قدم منها تكسوها خضرة وأشجار كثيفة، تظهر للرائي من بعيد سوادا. وقد عبر القرآن الكريم عن هذا المعنى في وصف الجنتين في سورة الرحمن بقوله تعالى ﴿**مدهامتان**﴾ **64**، ومعناها سوداوان من شدة الخضرة.

-يطرف بالعقد إزاره: يرد طرفي الإزار على بعضهما بما يعقد بينهما، كناية عن توافر النقود في صرر ثوبه.

-نبت الربيع على دمنته: يقصد تطاول الزمن على وفاته، وأراد بدمنته أثره؛ لأن الدمنة آثار الدار بعد مضي أهلها وخرابها؛ أي إنه مات منذ زمن بعيد، وقد يكون أراد بها أثر قبره. وقد جاء في مجمع الأمثال للميداني (**إياكم وخضراءَ الدمن**)[1] .

-البدار: المبادرة والإسراع.

-الصّدار: قميص كان يرتديه، فأراد تمزيقه جزعا وحزنا.

-جُمعُه: جمع الكف.

-حمة القرم: شدة اشتهاء اللحم.

-اللقم: الأكل السريع ليشفي نهمة واشتهاءه اللحم.

-الجوذابات: الخبز يخبز في تنور، وقد علق به بعض بقايا اللحم، فلما يشوى يقطر.

-السماق: حب أحمر صغير، شجره يشبه شجر الرمان.

-اللوزينج: نوع من الحلوى يصنع من الخبز ويسقى بدهن اللوز ويمزج بالجوز.

-ليلي العمر: صنع بالليل.

-يومي النشر: أي نشر وعرض بالنهار كي يكون أنضج بسريان الحلاوة في جميع أجزائه.

---

[1]: الميداني، مجمع الأمثال، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، 1955، **32/1**.

–الصَّارَّة: العطش.

–يقمعها: يقهرها ويدفعها.

–يفثأ: يسكن.

–القحة: الوقاحة.

–العُقد: عقد كيس الدراهم.

–القريد: تصغير قرد.

–معنى الأبيات: أنه إذا كان لا بد على الإنسان من الحصول على الرزق بأية وسيلة فليفعل؛ لأن الغاية تبرر الوسيلة حسب زعمه، وأنه لابد له من النهوض وعدم القعود قبل أن يدركه العجز المحتم.

3–التحليل:

3–1–البنية السطحية/ التقطيع النصي:

ينطلق رولان بارت[1] وغريماس[2] من استحسان فكرة التقطيع السردي التي يريانها إجراء مناسبا في التحليل السيميائي للمحكي، وفي الإمساك بأبنية النصوص السردية، وبنظامها الدلالي العام. فإذا كان التقطيع أو التجزيء يوهم بانفصال الوحدات السردية وانعزالها عن بعضها بعض، ومن ثمة استقلالية مستويات التحليل، فإن ذلك لا يكون إلا إجرائيا فقط، لأن هذه المستويات والمقطوعات تعلن تضافرها واندماجها وترابطها فيما بينها من أجل إدراك النسيج الدلالي[3] العام الذي يحكم مختلف العلاقات القائمة بين هذه الوحدات النصية والسردية.

من هذا المنطلق، فالتحليل المقطعي يبقى ضرورة يمليها الإجراء والمنهج، وتقتضيها مسألة الإمساك بالبنية الدلالية العميقة للنص، التي تفترض تقطيعه إلى وحدات دلالية صغرى، والنظر في مجموع علاقاتها الجزئية المنتظمة والمنسجمة في تشكيلها للكل، وفي بلورتها للكيفية التي تتشكل بها الدلالة النهائية للنص السردي[4]، وبهذا فنص المقامة البغدادية يمكن تقسيمه إلى **أربعة مقاطع**[1] هي كالآتي:

---

[1]: Barthes (Roland), introduction à l'analyse structureale des récits, in communications n° 8, p. 19, 20.

–وينظر، رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، ضمن مؤلف طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة، حسن بحراوي، وبشير القمري، وعبد الحميد عقار، ص: 21.

[2]: A.j. (Greimas), j. (Courtes), dictionnaire raisonné de la sémiotique théorie du langage, p :348.

[3]: ينظر، إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي: دراسة تطبيقية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص: 15، 16. وينظر أيضا، إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي: دراسة تطبيقية، رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا، ط2، دار الآفاق، الجزائر، 2003، ص: 23. وينظر، بوشفرة نادية، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، ط1، 2011، ص: 65، 66.

[4]: ينظر، محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي: نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993، ص: 87، 88.

-المقطع الأول: (حدَّثَنَا عيَسى بنُ هشامٍ.....وليسَ معي عَقدٌ على نقدٍ).

-المقطع الثاني: (فخَرجْتُ أنتَهِزُ محالَّهُ.....نشَدتُكَ اللهَ لا مزَّقتَهُ).

-المقطع الثالث: (فقُلتُ: هلُمَّ إلى البيتِ نُصِبْ غدَاءً..... وَجرَّدَ وَجرَّدْتُ، حتىَّ استَوْفَيْنَاهُ).

-المقطع الرابع: (ثمَّ قُلتُ: يا أبَا زَيْدٍ ما أَحوجَنَا إلَى ماءٍ يُشَعْشَعُ بالثَّلجِ.....كمْ قُلتُ لِذاكَ القُرَيْدِ، أَنا أَبو عُبيْدٍ، وهوَ يَقولُ: أَنت أَبو زَيدٍ).

يظهر لنا المقطع الأول "عيسى بن هشام" منفصلا عن الموضوع متمثلا في اشتهائه لنوع جيد من التمر، وهو ما عبر عنه بقوله: (اشتهيت الأزاذ)، غير أن هذه الحالة قد تضاعفت بعدم امتلاكه للنقود (وليسَ معي عَقدٌ على نقدٍ)، وبذلك تتحدد الوضعية الانفصالية عن الموضوع كالآتي:

-ف1Uم1(الفاعل ف1 منفصل عن التمر)

-ف1Uم2 (الفاعل ف1 منفصل عن النقود).

وبهذا يمكن تجسيد الانفصال المضاعف في المعادلة الآتية: ف1Uم1Uم2

في المقطع الثاني، ينتقل الفاعل (ف1) يريد محال الأزاذ لعله يظفر بحاجته، ويحقق رغبته، وهي أكل الأزاذ (فخَرجْتُ أنتَهِزُ محالَّهُ حتَّى أحلَّنِي الكَرْخَ). وفي هذه الأثناء تدخل إلى القصة شخصية السوادي (ف2) الذي يدعّم رغبة (ف1) في بلوغ هدفه ومسعاه، وهو ما قاده إلى التفكير في استدراج السوادي (ف2) واستمالته إليه، مما أدخله في ما سماه غريماس مرحلة الاختبار التأهيلي (الترشيحي) الذي يمتلك فيه البطل أو الفاعل -وهنا هو (ف1)- القدرة والكفاءة اللازمة لاجتياز هذا الامتحان، وهي ما يفتقد إليه (ف1)؛ لأنه يمتلك الإرادة أو الرغبة في الفعل (الاشتهاء)، لكنه ليس قادرا على الفعل نظير عدم امتلاكه للنقود، التي لا يمكن له أن يصل إلى موضوعه وإلى إدراك هدفه بدونها، لذلك نلفيه يلجأ إلى الحيلة أو الكُدية[2] من أجل تخطي هذه العقبة، وهي بحسب ما يستشف من النص التحايل على

---

[1]: خلافا لتقسيمنا، ارتأى الباحث إبراهيم صحراوي تقسيم دراسته لهذه المقامة إلى خمسة مقطوعات سردية، والحقيقة أننا أفدنا من تحليله السيميائي المتميز لها، واهتدينا به في مقاربة بنيتيها السطحية العلميقة. ينظر، إبراهيم صحراوي، سرديات: مقالات نقدية ثقافية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2018، ص: 109.

[2]: الكدية بالضم والفتح شدة الدهر والإمساك عن العطاء، والإلحاح في المسألة، وهي بذلك تعد نوعا من التسول بالأدب والاحتيال على الناس بالكذب والتلفيق من أجل التكسب وتحصيل الرزق. وقد ظهر في العصر العباسي أدب خاص بهذه الحرفة أو الظاهرة سمي أدب الكدية. يرى عبد الملك مرتاض بأن الكدية "تشكل باكورة لفن المقامات من حيث الفكرة التي هي التكدية والاستجداء، ومن حيث اصطناع الأسلوب الأنيق الساحر في هذه التكدية ابتغاء التأثير في الناس، إلى ما كان في طبع أولئك الأعراب من بيان كامن، وفصاحة طبيعية". عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980، ص: 44. ويرى عبد الفتاح كليطو بأن "الخصيصة الرئيسية لمحترف الكدية [المكدّي] هي أن يتظاهر بمظهر شخص آخر، ويحاكي خصوصيات لهجية، ويخلق إيهاما، أي أن يتنكر....إنه، بعبارة أخرى، حاكية". وهو من المحاكاة. عبد الفتاح كليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة، عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص: 44. وقد وقفنا في القرآن الكريم على معنى قريب من هذا المعنى السابق. قال تعالى: (**وَأَعْطَىٰ قَلِيلًا وَأَكْدَىٰ**). **النجم/34**. أي بخل وانقطع عطاؤه، وهو ما يلتقي مع الحالة التي يكون عليها المكدي من العوز والفقر.

السوادي بغية الحصول على المال الذي يمكنه من الأزاذ، وقد كان ذلك عن طريق جملة من العناصر التي تتضافر مجتمعة من أجل الإيقاع بالضحية[1]:

1-استعمال الحيلة والمكيدة (فقلْتُ: ظفِرْنَا واللهِ بصَيدٍ).

2-المبادرة بالتسليم على الرجل، ومناداته بأبي زيد صدفة (حيَّاكَ اللهُ أبَا زَيدٍ).

3-إظهار الصداقة له، وادعاء معرفة والده. (فكَيفَ حالُ أبِيكَ؟ أشَابٌ كعَهدي، أمْ شابَ بَعدِي؟).

4-إظهار الجزع والحزن عند علمه بوفاة والده. (إنَّا لله وإنَّا إلَيْه راجعُونَ، ولاَ حوْلَ ولاَ قوةَ إلاَّ باللهِ العلِيِّ العظِيم).

5-المبالغة في إظهار الحزن، والمسارعة إلى تمزيق الصّدار. (ومدَدْتُ يدَ البِدَارِ، إلى الصِّدَارِ، أرِيدُ تمْزِيقَهُ).

في هذا المقطع يكاد ينكشف أمر (ف1) ويفتضح؛ لأن (ف2) لم يتردد في ذكر اسمه الحقيقي (لستُ بأبِي زَيدٍ، ولَكنِّي أَبو عبَيدٍ) بعد تعمد (ف1) واختلاقه لاسم أبي زيد إظهارا للصداقة. غير أن (ف1) سرعان ما يبادر إلى الاعتذار والتبرير متخفيا وراء ظاهر مصطنع (نعَمْ، لعَنَ اللهُ الشَّيطانَ، وأَبعَدَ النِّسيانَ، أنسَانِيكَ طولُ العهدِ، واتصَالُ البُعدِ)، والأكثر من ذلك يدعي أنه يعرف والده، ويظهر جزعه وحزنه الشديد عليه بعد علمه بوفاته، ناهيك عن مبالغته في التأثر بإقباله على تمزيق قميصه؛ ليقسم عليه السوادي بأن لا يفعل ذلك (فَقبضَ السوادِيُّ على خَصْرِي بجُمْعِهِ، وقَالَ: نشَدتُكَ اللهَ لا مزَّقتَهُ). وهنا يدرك (ف2) مدى نجاح خطته، وتمكنه من إقناع (ف1) واستدراجه بالحيلة والخداع إلى الانسياق وراء مزاعمه الكاذبة.

مع المقطع الثالث يدخل الفاعل (ف1) مرحلة الحسم أو ما اصطلح عليه غريماس بالاختبار الرئيسي؛ إذ تتحول رغبته من أكل الأزاذ إلى تناول وجبة كاملة (فقُلتُ: هلُمَّ إلى البيتِ نُصِبْ غدَاءً، أَو إلَى السُّوقِ نَشترِ شِواءً)، وبهذا يتم الانتقال من م1 (التمر) إلى م3 (وجبة كاملة قوامها شواء وحلوى)، ويتدعم عنصر الكفاءة لدى (ف1) من مجرد امتلاك الرغبة في الفعل (الاشتهاء) إلى معرفة كيفية الفعل، حينما أثار (ف1) شهية (ف2) الذي جرّه الطمع إلى الاستجابة لدعوته ووقوعه ضحية للاحتيال (والسُّوقُ أَقربُ، وطَعامُهُ أَطيبُ)، والانتحال بتقمص (ف1) شخصية الرجل الكريم[2]، وبذلك يتحقق موضوع القيمة بالنسبة لـ: (ف1) وهو الحصول على الطعام (وجبة كاملة) ودخوله في وضعية اتصال معه: الفاعل (ف1) ∩ متصل بـ: (م3).

---

[1]: ينظر، إبراهيم صحراوي، سرديات، ص: 113، 114.

[2]: ينظر، إبراهيم صحراوي، سرديات، ص: 116.

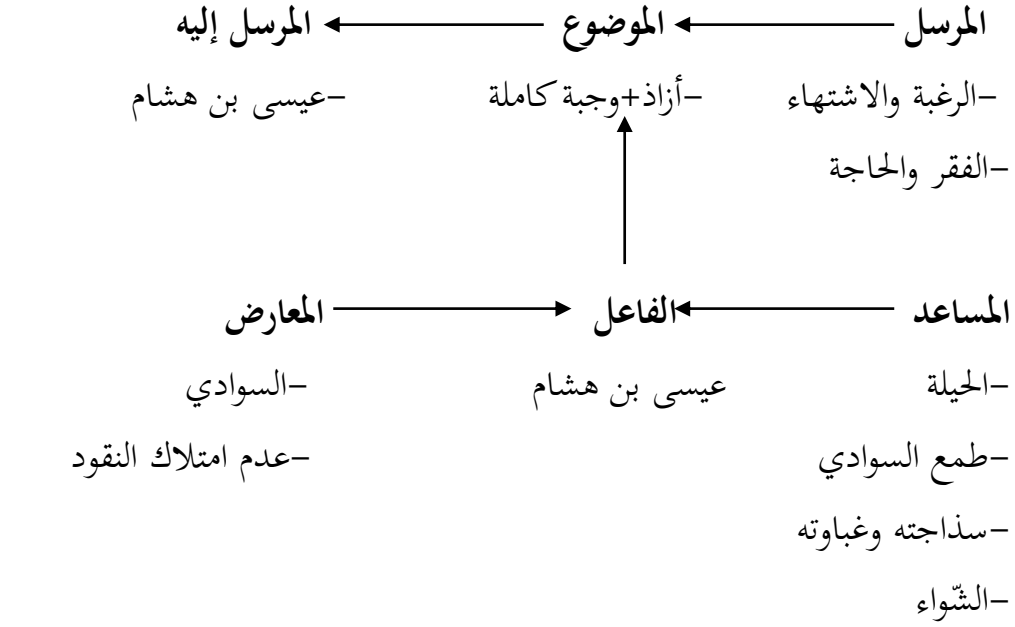
يشكل المقطع الرابع والأخير محطة نهائية يسميها غريماس الاختبار التمجيدي أو مرحلة التتويج، إذ تنتهي قصتنا بمغادرة (ف1) المطعم (ثمَّ خَرجتُ وَجَلستُ بِحيثُ أَراهُ ولا يرانِي أَنظرُ ما يَصنعُ) بحجة البحث عن سقّاء (اجلِسْ يا أَبَا زيدٍ حتَّى نأتِيكَ بِسقَّاءٍ، يَأتِيكَ بِشَربةِ ماءٍ)، وهنا يكون (ف1) قد حقق رغبته كاملة في تناول وجبة دسمة على حساب سذاجة ضحيته (ف2) الذي لم يكن يعلم أنه سيدخل معتركا آخر بدخوله في صراع مع شخصية الشّواء (ف3) الذي سيطالبه بدفع ثمن الوجبة، فيجيب بأنه تناولها مدعوا. فيرد (ف3) (ومتى دعوناك)؛ لينتهي الأمر بدفع (ف2) ثمن الوجبة بالقوة (فَلكمهُ لَكمةً، وَثنَّى عَليهِ بِلطمَةٍ...زنْ يَا أَخا القِحَةِ عِشرِينَ، فَجعلَ السَّوَاديُّ يَبكِي وَيَحُلُّ عُقَدهُ بِأَسنانِهِ)، وأخيرا تفتضح لعبة الأقنعة، ويتحطم صرح الكذب، ويكتشف السّوادي أنه وقع ضحية حيلة مدبرة كان بطلها عيسى بن هشام الرجل المحتال والمتنكر.

تتلخص هذه المقاطع السردية في برنامجين سرديين هما:

البرنامج السردي الأول: ب س1: ف1=الرغبة في الفعل (اشتهاء التمر)+عدم القدرة على الفعل (عدم امتلاك النقود)

البرنامج السردي الثاني: ب س2: ف1=الرغبة في الفعل (أكل وجبة كاملة)+معرفة كيفية الفعل (الكدية والحيلة).

3-1-1-البنية العاملية: يمكن تنظيم الأدوار العاملية في القصة كالآتي[1]:



[1]: ينظر، إبراهيم صحراوي، سرديات، ص: 120.

3-2-البنية العميقة:

ننتهي إلى الكشف عن بعض الأبعاد الدلالية العميقة في النص، وبعض الرسائل والقيم التي يبثها ويهدف إلى ترسيخها، ويأتي في مقدمتها، نزوع بديع الزمان الهمذاني في هذه المقامة إلى فضح بعض المظاهر والسلوكات السلبية التي انتشرت في المجتمع العربي الإسلامي في زمن الخلافة العباسية، وتعريتها، والكشف عن جملة التناقضات الحاصلة التي سيطرت على الحياة الاجتماعية آنذاك، وتدهورت بسببها الأوضاع الاجتماعية، وساءت ظروف الناس المعيشية، مما نجم عنه استغلال الإنسان لأخيه الإنسان، وتحايله عليه، وكل ذلك في سبيل تحقيق المعيشة، وكسب الرزق، وأضحى لا يُهم -مع ذلك- الطريقة التي يتوصل بها إلى بلوغ أهدافه ومآربه، وخدمة مصالحه الشخصية، وذلك كان دأب عيسى بن هشام الذي استطاع بحيلته ومكره ودهائه الإيقاع بالسوادي في شراكه، مستغلا سذاجته وحمقه وطمعه. وهنا يكشف لنا النص، عن واقعين متناقضين، ونمطين مختلفين للعيش بين البادية والمدينة، من خلال شخصيتي السوادي، وعيسى بن هشام.

فإذا كان السوادي يمثل نموذج الرجل البدوي الطماع، الساذج، والمغفل؛ فإن عيسى بن هشام يمثل نموذج الرجل المتحضر المتميز بالذكاء والفطنة والحيلة والمكر والخداع والنفاق، ومن خلال ذلك، يبدو الهمذاني متحيزا للمدينة[1] على حساب البادية حينما أقصر الوعي والذكاء والفطنة على المدينة في تقديمه لشخصية عيسى بن هشام، وحينما علق الغباء والسذاجة والطمع بالبادية في أثناء وصفه لشخصية السوادي، لكن الحقيقة والواقع يثبتان عكس ذلك، لأن المعروف عن ساكنة البوادي والقرى الفطنة والذكاء والكرم، وهي صفات تجدها أرسخ وأثبت لديهم من غيرهم من ساكنة الحضر والمدن، كما أنهم يتميزون بالمكر والدهاء والحيلة والنفاق أيضا، وأخبار الأعراب في هذا الباب شاهدة على ذلك، ويكفينا أن القرآن الكريم خصهم بأوصاف دون غيرهم. **قال الله تعالى: (الْأَعْرَابُ أَشَدُّ كُفْرًا وَنِفَاقًا وَأَجْدَرُ أَلَّا يَعْلَمُوا حُدُودَ مَا أَنزَلَ اللَّهُ عَلَىٰ رَسُولِهِۗ وَاللَّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ)**[2]. **التوبة/ 97**، لأنهم أكثر جفاء، وغلظة،

---

[1]: يعقد ابن خلدون فصولا في مقدمته، وفي الجزء الأول من تاريخه، يتحدث فيها عن مميزات البدو والحضر، وخصائص كل منهما، مبديا تحيزه لأهل البدو على حساب الحضر، ومبينا أفضليتهم وسبقهم في كثير من الأمور، ومنها: أن البدو أقدم من الحضر، وأن البادية أصل العمران، وأن أهلها أقرب إلى الخير والشجاعة والمكارم من أهل الحضر. ينظر، تاريخ ابن خلدون، ضبطه ووضع فهارسه وحواشيه، خليل شحادة، وراجعه، سهيل زكار، 1/ 152، 153، 155. وينظر، كتابه المقدمة، تحقيق، عبد الله محمد الدرويش، 1/ 247، 248، 251. وفي المقابل نجد ابن تيمية يفضل الحضر على البادية، وذلك لأن ساكنة البوادي من الأعراب، يتميزون بالجفاء والغلظة، وصلابة البدن والخلق، ومتانة الكلام، والجهل بأحكام الدين، وشيوع الكفر والنفاق بينهم أكثر من غيرهم من ساكنة الحضر، فضلا عن اتصافهم بالعصبية، وإحياء النعرات الجاهلية، كالفخر بالأحساب، والطعن في الأنساب، وهم أقرب إلى ودع الجمعات، والتخلي عن الصلوات مع الجماعة، وتعطيل الزكاة، وغيرها من الخصال المستقبحة والمستشنعة. ينظر، ابن تيمية، اقتضاء الصراط المستقيم، تحقيق، ناصر بن عبد الكريم العقل، 1/ 50، 415، 416، 417، 418، 419.

2:يقول الشيخ عبد الرحمن السعدي في تفسيره لهذه الآية:" الأعراب وهم سكان البادية والبراري (أشد كفرا ونفاقا) من الحاضرة، الذين فيهم كفر ونفاق، وذلك لأسباب كثيرة منها: أنهم بعيدون عن معرفة الشرائع الدينية والأعمال والأحكام، فهم أحرى (وأجدر ألا يعلموا حدود ما أنزل الله على رسوله) من أصول الإيمان)، وأحكام الأوامر والنواهي، بخلاف الحاضرة، فإنهم أقرب لأن يعلموا حدود ما أنزل الله على رسوله فيحدث لهم -بسبب هذا العلم- تصورات

وجحودا، وظلما، وردا للحق من غيرهم، ولا يقصد بذلك التعميم، لأن من الأعراب من هو خير من أهل الحضر والمدن، ولذلك قال بعد هذه الآية: **{وَمِنَ الْأَعْرَابِ مَنْ يُؤْمِنُ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَيَتَّخِذُ مَا يُنْفِقُ قُرُبَاتٍ عِنْدَ اللَّهِ وَصَلَوَاتِ الرَّسُولِ أَلَا إِنَّهَا قُرْبَةٌ لَهُمْ سَيُدْخِلُهُمُ اللَّهُ فِي رَحْمَتِهِ إِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ}** .**التوبة/ 99**.

فإذا كان أهل البوادي قد عرفوا بالكرم والشجاعة والقوة والغلظة والشدة وصعوبة المراس، فكيف نستسيغ مسألة استدراج عيسى بن هشام للسوادي والإيقاع به في مصيدته بسهولة؟ وكيف نفسر كذلك تلك الصفات الدنيئة التي ألحقها به؟.

ولعلنا نفسر ذلك بقصدية بديع الزمان الهمذاني، وتعمده السخرية من مستوطني البوادي والانتقاص من شأنهم، من خلال إظهاره للسوادي بهذه الصورة السلبية (الحمق، الطمع، البلادة، الغفلة...). إذ على الرغم من إظهاره لعيسى بن هشام في صورة لا تقل سلبية عن صورة السوادي، إلا أن تحامله على ساكنة البادية، وتحيزه للمدينة، كان واضحا، وذلك لـمّا ألحق بالسّوادي بعض الصفات والسلوكات الأخلاقية، التي لا يعبر عنها الواقع، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، يظهر تحامله أكثر عندما "تبلغ السخرية أقصاها في مدح الانتهازيين ومعتنقي مذهب اللّف والدوران والكسب غير المشروع والثناء عليهم"[1]، منتهكا منظومة القيم الإيجابية التي يسعى ديننا الحنيف إلى ترسيخها ونشرها في المجتمع.

وقد ازداد الأمر خطورة عندما تجده ينظر من خلال بطله (ابن هشام) إلى قيم الخير والشر من زاوية واحدة، حيث تتحول السرقة والاحتيال والانتهازية، وجميع وسائل الكسب والاسترزاق المحرمة إلى أدوات مشروعة ومستساغة، مادام أنها تحقق نفس الغاية التي تحققها وسائل الكسب الحلال، ومادام أنه يمتلك القدرة والوقت على فعل ذلك، فهو بذلك يبرر سلوكات بطله، عملا بالعبارة المشهورة (الغاية تبرر الوسيلة)، وانطلاقا مما تجلبه هذه الوسائل من فائدة، وما تحققه من منفعة خاصة، وربما نذهب إلى ما هو أبعد من ذلك في تبرير الكاتب لأفعال بطله، وذلك أنه قد يكون بسبب نقمه على أوضاعه المعيشية المزرية، وعيشه تحت وطأة الفقر والفاقة، وربما يكون بسبب جور الحكام، وتوزيعهم غير العادل للثروات،

حسنة، وإرادات للخير الذي يعلمون منه ما لا يكون في البادية. وفيهم من لطافة الطبع والانقياد للداعي ما ليس في البادية. ويجالسون أهل الإيمان، ويخالطونهم أكثر من أهل البادية. فلذلك كانوا أحرى للخير من أهل البادية، وإن كان في البادية والحاضرة كفار ومنافقون، ففي البادية أشد وأغلظ مما في الحاضرة. ومن ذلك: أن الأعراب أحرص على الأموال وأشح فيها". ينظر، عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، تقديم: عبد الله بن عبد العزيز بن عقيل، ومحمد بن صالح العثيمين، تحقيق ومقابلة: عبد الرحمن بن معلا اللويحق، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص: 226.

[1]: إبراهيم صحراوي، سرديات، ص: 127.

وعدم تحقيقهم للعدالة الاجتماعية[1]. فمن أجل ذلك كله، تجده يسوغ المبررات والأسباب لأفعال بطله وسلوكاته التي تتنافى مع الواقع، ولا يقبلها الدين، ولا الأعراف.

انطلاقا مما سبق يمكننا أن نستخلص بعض القيم التي يرسخها النص، ويهدف إلى معالجتها:

1-أزلية الصراع بين الخير والشر، بين الحيلة والانتهازية والاستغلال والخداع والكذب والنفاق، ممثلة في شخصية "ابن هشام" من جهة، وبين الصدق والأمانة وحسن النية والطمع والسذاجة والغفلة، ممثلة في شخصية السوادي من جهة ثانية، وهي سلوكات وممارسات أخلاقية، ليست محصورة في منطقة محددة، أو مقتصرة على فئة بعينها، كما أنها لا تزال موجودة في كل مكان وزمان، ومنتشرة بين جميع الأطياف الاجتماعية والدينية، ولذلك يتوجب علينا محاربتها والحد من انتشارها.

2-التناقضات التي يعيشها المجتمع، بفعل استفحال مختلف مظاهر النفاق، والتخفي وراء المظاهر المزيفة والمقنعة، ولاسيما إذا كنا نعيش في نطاق مجتمع إسلامي، ينبذ كل أشكال الاحتيال، والخداع والمكر، والتعدي على خصوصيات الآخرين، وأكل أموالهم بالباطل، ويرفض كل الوسائل المحرمة، والطرائق غير المشروعة في الكسب والمعيشة.

3-استدراج الناس وإغرائهم ومحاولة إخضاعهم بالحيلة والكذب من أجل قضاء أغراض معينة، وبلوغ غايات وأهداف محددة، وهو ما يتجسد في النص من خلال المصيدة التي نصبها ابن هشام للسوادي، وكللت في النهاية بالنجاح والإيقاع به.

4-الطمع والغفلة والانسياق وراء الأخبار المزيفة، والدعوات الكاذبة وتصديقها، وقد كان بإمكان السوادي في النص، أن يكتشف أمر غريمه بسهولة، لولا جريان الحيلة عليه، ولولا غفلته وطمعه الشديد، ذلك لأن "المؤمن كيِّس فطن"[2]، ولا يمكن له أن ينخدع، أو يمكر به، أو يراوغ بسهولة. وقد قال عمر بن الخطاب رضي الله عنه في هذا السياق: "لست بخب ولا يخدعني الخب"[3]. وفيه دلالة على أنه ليس مخادعا ولا ماكرا، كما لا يمكن للمخادع أن يخدعه أو يمكر به.

5-يظهر النص مدى انفتاح المدينة ورحابتها، وأن ذلك أهلها لأن تكون فضاء للتنوع الثقافي والأجناسي، وميدانا، يساعد على انتشار بعض المظاهر والسلوكات الاجتماعية المنحرفة، وعلى إيجاد المسوغات والمبررات لها، في ظل الضوضاء التي تميز طبيعة المكان، وبفعل الفقر والحاجة، واستشعار

---

[1]: ينظر، المرجع نفسه، ص: 126، 127.

[2]: ذكره الألباني في السلسة الضعيفة (رقم 760) بلفظ: (المؤمن كيس فطن حذر)، وقال: موضوع. ينظر، محمد ناصر الدين الألباني، سلسلة الأحاديث الضعيفة والموضوعة وأثرها السيئ في الأمة، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1992، 2/ 182.

[3]: ابن تيمية، مجموع الفتاوى، اعتنى بها وخرج أحاديثها: عامر الجزار، وأنور الباز، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط3، 2005، 10/ 176. وينظر، ابن قيم الجوزية، كتاب الروح، تحقيق: محمد أجمل أيوب الإصلاحي، دار عالم الفوائد للنشر والتوزيع، مكة الكرمة، ط1، 1432، 2/ 683.

الأفراد غياب الرقيب الاجتماعي، مقارنة بالبادية التي تعد مكانا مغلقا ومحافظا، لا يساعد كثيرا على انتشار مثل هذه المظاهر والسلوكات.

6-يبين النص كذلك أن ساكنة المدينة على درجة كبيرة من الوعي والفطنة والذكاء والتحايل، مما ساعد عيسى بن هشام على تدبير المكيدة، والإطاحة بالسوادي الذي وجد نفسه غريبا على المكان، ومتنافرا بهويته عنه، وغير متجانس معه بطريقة لباسه، وبتصرفاته وأفعاله، بخلاف ابن هشام الذي بدا متجانسا معه[1]، وعارفا بدهاليزه، ومدركا لأسراره، وخبيرا بجغرافيته، وهو ما انعكس سلبا على شخصية السوادي، وجعله عرضة للاحتيال والخداع، وفريسة سهلة المنال.

7-تحيز الكاتب للمدينة، يرسخ، ويؤسس لثقافة المركز والهامش، لأن بغداد المدينة، تمثل المركز والباقي يشكل الأطراف والفروع، وخاصة البوادي والأرياف، ولعل ذلك ما يفسره سخرية الهمذاني من ساكنة البادية عن طريق استعراضه لشخصية السوادي بهذه الصورة السلبية، وتعبيره عن ظاهرة اجتماعية خطيرة في قالب تهكمي وهزلي، ظاهره النقد الاجتماعي، وغرضه المبطن النيل من الرجل البدوي والحط من قيمته، والسخرية من انتمائه، وثقافته، ومن منظومة القيم السائدة في المجتمع.

8-انتهاك منظومة القيم والأخلاق والدين؛ إذ يغدو كل شيء مباحا باسم الفقر والحاجة، وكسب المعيشة، وتحصيل الرزق، مادام أنها وسائل، تحقق الغاية المنشودة، وتبلغ الهدف.

9-صعوبة العيش في المدينة، والتأقلم مع ظروفها وأجوائها، جراء التناقضات الحاصلة فيها، وبفعل ما تشهده من امتزاج ثقافي، و من تنوع اجتماعي، واختلاف إيديولوجي.

10-انتشار ظاهرة أدب الكدية أو التكدي التي يسعى من خلالها المكدي أو المستجدي إلى استعطاف الناس، وإثارة شفقتهم بإظهار حاجته وفاقته، وغالبا ما يكون ذلك في قالب هزلي، تميزه الفكاهة والضحك، أو بالاعتماد على الفصاحة، واصطناع البلاغة والبيان، واستعمال السجع، والتلطف في التعبير عن مظاهر حرمانه وبؤسه، أو من خلال تلفيق حيلة أو طرفة بليغة، يستميل بها القلوب، ويسحر بها الألباب، بغية استدرار الرزق وحصد المال. ومن هنا كانت "الفكرة الأساسية للمقامات مستوحاة من أحاديث المتسولين...وأن الفكرة العامة التي تقوم عليها مقامات البديع ومن كتبوا على طريقته، هي التكدية. والتكدية فرع من السؤال"[2]. وفي هذا السياق، يرى "طه الحاجري" أن هذه الظاهرة عرفت تطورا كبيرا، وطرأت على مفهومها تعقيدات دلالية كثيرة؛ إذ يقول: "وليست التكدية عندهم مجرد السؤال والاستجداء، كما قد تفيده هذه الكلمة بمعناها اللغوي الساذج، فقد أخذت معنى اصطلاحيا معقدا متعدد الوجوه، كثير الدلالة. فأصبحت تتضمن معنى الاحتيال للمال بمختلف الوسائل

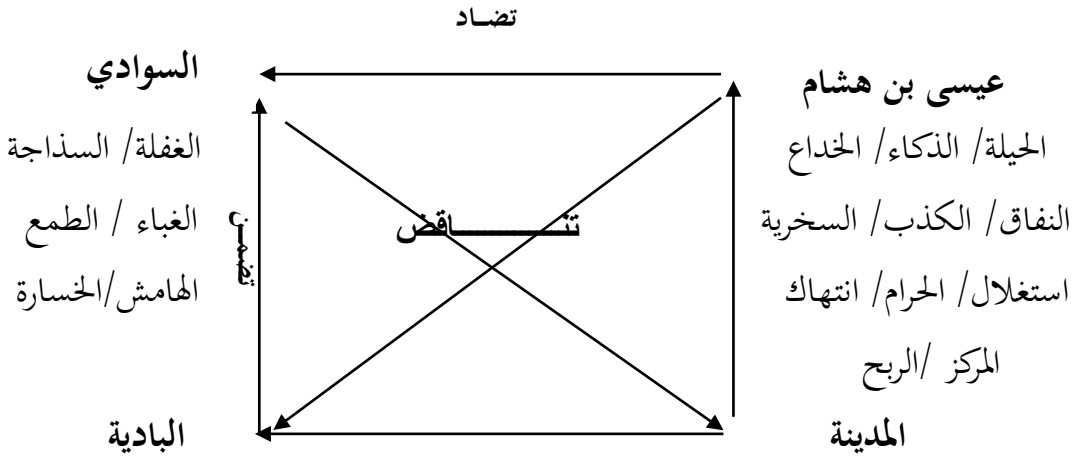
[1]: ينظر، إبراهيم صحراوي، سرديات، ص: 121.

[2]: عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص: 41، 45.

والأساليب غير المشروعة، من استخدام القوة والاستلاب بالعنف والغلبة، إلى استغلال غفلة الجماهير وغرائز الرحمة والرقة"[1]. وعلى كل حال تبقى التكدية أو التسول بالأدب رافدا مهما للمقامات، وعنصرا أساسيا فيها، أضفت عليه الفصاحة في الكلام، واصطناع الحيلة مسحة من السحر والجمال والطرافة، وزاده تفنن الهمذاني وبراعته رونقا وجمالا، وهو الذي عد رائد فن المقامات بلا منازع.

11-أخيرا، راهنية النص جعلته ينبعث، وتدب فيه الحياة من جديد؛ لأن الحيلة التي جازت على السوادي، وانخدع بها، صورها كثيرة، وأشكال هيمنتها متعددة في وقتنا الحالي، وربما بالوسائل المشروعة، والإستراتيجيات المنظمة والمدروسة، وغير بعيد عن ذلك مسألة استغفال الناس، وأكل أموال بعضهم بعض بالباطل، ولاسيما في ظل التطور الحاصل في طرائق الكسب، وأساليب تحصيل المعيشة، وفي ظل التكنولوجيا والعصرنة التي يشهدها واقعنا المعاصر. فالنص المدروس، لا يزال حيا بأبطاله، ومرهّنا بمضمونه المتجدد؛ لأنه يتجاوب مع الواقع، ويصلح مادة للنقد الاجتماعي، والإسقاط المباشر على راهننا الاجتماعي والسياسي؛ ولأنه -في نهاية المطاف- يعالج واقعا، يكاد يكون شبيها بواقعنا المعيش، في بعده الدلالي، وفي نتائجه الحاصلة. إنه واقع يسوده النفاق والحيلة والمكر والخداع والظلم والقهر، وتحكمه المصالح الشخصية، والعلاقات المادية، حتى ولو استدعى ذلك انتهاك حرمة الدين، ومنظومة القيم الأخلاقية والاجتماعية. فكأن الهمذاني في مقامته، يخاطبنا، ويسخر منا، ومن سلوكاتنا وأفعالنا المناقضة لأقوالنا وللقيم المنشودة التي ينص عليها ديننا الإسلامي، وثوابت الأمة.

يمكن تجسيد جملة التناقضات والاختلاف في النص، وأبعادها الدلالية العميقة من خلال المربع السيميائي، كالآتي:



المحاضرة الثامنة

[1]: الجاحظ، البخلاء، تحقيق: طه الحاجري، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1990، ص: 304.

الزمن–التنافر الزمني–المدة–التواتر

1–مقولة الزمن السردي في سرديات جيرار جينيت:

أفلح "جينيت" بكل جسارة واقتدار في استخلاص مقترح تحليليّ لدراسة الزّمن في خطاب المحكيّ الرّوائي، من خلال دراسته لرواية "البحث عن الزّمن الضّائع" لمارسيل بروست Marcel Proust[1]، حيث عكف على تعميق الأبحاث السّابقة التي تناولت هذا العنصر بالتّحليل والدّراسة، وسعى سعيا حثيثا إلى تطوير مباحثه وتقنيّاته (الزّمن)، فعمل في هذا النّطاق على استعادة التّقسيم الثّنائي للزّمن القائم على التّمييز بين زمن القصّة وزمن الخطاب، ثم أضاف إليه زمنا ثالثا أطلق عليه زمن السّرد، وهو زمن يختص بزمنيّة فعل السّرد، أو زمنيّة إنشاء السّارد للقصّة عبر الخطاب. وعلى الرّغم من تفطّن "جينيت" إلى هذا النّوع من الزّمن إلاّ أنّه لم يتناوله في البداية مرجئا الحديث عنه إلى قسم الصّوت السّردي، وفي مقابل ذلك ركّز دراسته للزّمن على زمني القصّة والخطاب، منطلقا في ذلك من مقولة لكريستيان ميتز Christian Metz التي يبين فيها قائلا: "إن المحكي مقطوعة مزدوجة الزّمن...: فهناك زمن الشّيء المسرود، وزمن المحكيّ [أو الخطاب] (بمعنى زمن المدلول وزمن الدال). وهذه الثنائية لا تكمن قيمتها في جعل كلّ التّحريفات الزّمنيّة ممكنة فحسب (...) (كأن تلخّص ثلاث سنوات من حياة البطل في جملتين من رواية، أو في بعض اللّقطات من مشاهد سينمائيّة، إلخ)، وإنّما تكمن أهميتها في كونها تدعونا إلى معرفة أن إحدى وظائف المحكيّ هي تشكيل زمن في زمن آخر"[2] جديد غير الزّمن الأوّل الذي وقع فيه، ويكون ذلك بالتّصرّف في سيرورته الزّمنيّة عن طريق تحويرها وإعادة بنائها من جديد.

إذا كان "ميتز" قد استخلص تقسيمه الثّنائي للزّمن من المحكيّ السّينمائي؛ فإنّ "جينيت" وهو يستحضر هذا القول أكّد على أن هذه الثّنائية الزّمنيّة يمكن أن تنطبق أيضا على المحكيّ الرّوائي، مستدلاّ على ذلك بما أقرّه المنظّرون الألمان من أنّ الزّمن زمنان: زمن القصّة وزمن الخطاب[3]؛ أي الزّمن الواقعي لأحداث المحكيّ أو المدلول وزمن المحكيّ الرّوائيّ نفسه أو الدّال.

---

[1]: مارسيل بروست روائي فرنسي عاش في أواخر القرن 19 وأوائل القرن 20 في باريس، من أبرز أعماله سلسلة روايات البحث عن الزمن الضائع، والتي تتألف من سبعة أجزاء نشرت بين عامي 1913 و1927، وهي اليوم تعدّ من أشهر الأعمال الأدبية الفرنسية، وتوفي في 18 نوفمبر 1922.

[2]: Metz (Christian), Essais sur la signification au cinéma, éd, klincksieck, 1968, p. 27.

نقلا عن -Genette (Gérard), Figures III, p. 109.

[3]: ورد ذلك في كتاب جينيت (Figures III, p. 109) منقولا عن: Gunther Muller, « Erzahlzeit und ezahlte Zeit », Festschrift fur Kluckhorn, 1948, repris dans Morfolgische poetik, Tubingen, 1968.

في إطار تناوله للزّمن في خطاب المحكيّ عكف "جينيت" على دراسة نوعيّة العلاقة بين زمن القصّة وزمن الخطاب من منطلق ثلاثة تحديدات أساسيّة هي:

1-العلاقة بين نظام التّرتيب الزّمنيّ للأحداث في القصّة، وبين نظام ترتيبها الزّمني المزيّف في الخطاب.
2- العلاقة بين المدّة[1] الحقيقية للأحداث في القصّة، وبين مدّتها المزيّفة في الخطاب.
3- علاقات التّواتر القائمة بين سعة التّكرارات في القصّة، وبين سعتها في الخطاب[2].

من أجل الوقوف على التّنويعات الزّمنيّة التي يتيحها استكشاف هذه العلاقات القائمة على التّنافر والاختلاف والتباين بين زمن القصّة وزمن الخطاب لجأ الباحث إلى استعراض تمفصلاتها كالآتي:

1-1- علاقة التّرتيب:

تقتضي دراسة البنية الزّمنية لخطاب المحكيّ عند "جينيت" إجراء مقارنة بين نظام ترتيب الأحداث في الخطاب، وبين نظام ترتيبها في القصّة، ممّا سمح له بالوقوف على حتميّة التّعارض وعدم التّوازي أو التّطابق بين التّرتيبين بفعل المفارقات الزّمنيّة (Anachronies) الحاصلة على مستوى الخطاب. من هنا يبدو أن التّماثل أو التّوافق الزّمنيّ بين الخطاب والقصّة ليس إلاّ ضربا من الافتراض أكثر ممّا هو ظاهرة حقيقيّة[3] على حدّ تعبير "جينيت" نفسه.

قاده ذلك إلى متابعة اشتغال المفارقات الزّمنيّة التي تعمل على خلخلة نظام التّرتيب المنطقيّ الكرونولوجي وتكسيره، الذي تنتظم وفقه أحداث القصّة في الواقع؛ أي إنّها بذلك تقود إلى اكتشاف الاستباقات والاسترجاعات بوصفها تمثيلا لأشكال التّنافر الزّمني (Discordance) القائم بين ترتيب الأحداث في الخطاب وترتيبها في القصّة، وكونها أيضا، تجسيدا حقيقيّا لهذه المفارقات الزّمنيّة.

تحصل المفارقات الزّمنيّة بفعل الحركة الزّمنيّة نحو الماضي أو المستقبل، وذلك بالانطلاق من لحظة زمنيّة حاضرة تطابق درجتها الصّفر أطلق عليها "جينيت" زمن المحكي الأوّل Temps de récit

---

[1]: تجدر الإشارة إلى أن "جينيت" وظف العديد من المصطلحات في دراسته Discours du récit لكنه رأى في كتابه Nouveau discours du récit. أنّه كان بإمكانه أن يستبدلها بمصطلحات أخرى. من ذلك مصطلح قصة Histoire الذي رأى إمكانيّة استبداله بمصطلح Diégèse (Nouveau discours du récit, p. 13). ومصطلح مدة Durée الذي رأى أيضا أنّه كان يمكن أن يستبدل بمصطلح سرعة Vitesse في دراسته الثانية Nouveau discours du récit, p. 23 على الرغم من أنه استعمل هذا المصطلح (Vitesse) في الدّراسة الأولى، وأخيرا مصطلح المحكي الأول Récit premier الذي يمكن أن يستبدل بمصطلح Récit primaire المحكي ابتدائي...إلخ. Nouveau discours (du récit, p. 20)

[2]: Voir, Genette (Gérard), Figures III, p. 111.

3: Voir, Op. cit, p. 112, 113.

premier[1]؛ إذ تسفر عن الحركة نحو الماضي مفارقة زمنيّة يسمّيها "جينيت" الاسترجاعات (Analepses) وتتمثّل في استحضار حدث سابق للنقطة الزّمنيّة التي بلغها السّرد لاحقا[2] في خطاب المحكيّ.

ينقسم إلى استرجاعات خارجية Analepses extèrnes تتحدّد من خلال عدم تداخلها مع زمن المحكي الأوّل؛ حيث تقتصر وظيفتها على إنهاء المحكي الأوّل وإبلاغ القارئ بأحداث ووقائع سابقة، واسترجاعات داخلية Analepses intèrnes هي على خلاف الأولى تقع داخل الحقل الزّمني للمحكيّ الأوّل كأن يعمل السّارد على إضاءة ماضي شخصيات غائبة أو جديدة، وهناك أيضا استرجاعات مزجيّة Analepses mixtes يكون مداها الزّمني سابقا عن نقطة ابتداء المحكي الأوّل، وممتدا خارج لحظتها الحاضرة في المحكي[3]، كما ينتج أيضا عن الحركة نحو المستقبل مفارقة زمنيّة ثانية يسمّيها "جينيت" أيضا الاستباقات (Prolepses) وتتمثّل في رواية حدث لاحق سابقا[4] في خطاب المحكيّ. ويرى "جينيت" بأنّ هذا النّوع من المفارقات الزّمنيّة قليل الاستعمال في التّقاليد السّردية الغربيّة مقارنة بالاسترجاع، ومردّ ذلك في نظره إلى عدم انسجام هذه المفارقة مع عنصر التّشويق، في حين يرى أنّها (الاستباقات) تتلاءم مع المحكي بضمير المتكلّم، لأنّ طبيعته الاستعادية الرّاهنة تتيح للسّارد إمكانات متنوّعة لاستشراف المستقبل[5] والتنبّؤ به قبل وقوعه أو الوصول إليه.

يميّز "جينيت" أيضا بين ثلاثة أنواع من الاستباقات: استباقات خارجية Prolepses extèrnes ووظيفتها ختامية تفضي إلى سير الأحداث أو الأفعال نحو نهايتها المنطقيّة، واستباقات داخلية Prolepses intèrnes تؤدّي إلى التّداخل بين المحكيّ الأوّل والمحكيّ الذي ينهض به المقطع الاستباقي، واستباقات تكميليّة Prolepses complétives تأتي لتسدّ مسبقا ثغرات زمنيّة لاحقة[6] في خطاب المحكيّ.

لئن كان كل تشويش أو تكسير لخطية الزّمن، إمّا بالرّجوع إلى الماضيّ، وإمّا باستشراف المستقبل، يعدّ مفارقة زمنيّة، وذلك بمراعاة زمن المحكيّ الأوّل الذي تتحدّد في إطاره مختلف أنواع المفارقات الزّمنيّة[7]؛

---

[1]: Voir, Ibid, p. 129-130.
[2]: Voir, Ibid, p. 118.
[3]:Voir, Op. cit, p. 131-132.
[4]:Voir, Ibid, p. 118.
[5]:Voir, Ibid, p. 154-155.
[6]: Voir, Ibid, p. 156-160.
[7]: إذا كان "جينيت" قد ركز على هذين النوعين من المفارقات الزمنية (الاسترجاعات والاستباقات)؛ فإن ذلك لم يمنعه من الإشارة إلى وجود ثالث من المفارقات الزّمنية أطلق عليه مصطلح Syllepses temporelles أو (Fait de prendre ensemble). يقول جينيت: "إذا كنت قد أسميت الاسترجاعات والاستباقات مفارقات زمنية إما باستعادة الماضي أو باستشراف المستقبل؛ فإنه بإمكاني أن أسمي مجموع المفارقات الزمنية المحكومة بأنواع من

فإنّ "جينيت" قد اصطلح على المسافة الزّمنيّة الفاصلة بين زمن المحكيّ الأوّل أو اللّحظة الحاضرة ولحظة المفارقة بالمدى Portée وأطلق على المدّة الزّمنيّة التي تستغرقها هذه المسافة تسميّة السّعة Amplitude[1]، وبمعنى آخر فمصطلح السّعة يطلق على المدّة الزّمنية التي تستغرقها المفارقة الزّمنيّة من بدايتها إلى نهايتها.

1-2-علاقة المدّة:

لم تقتصر دراسة "جينيت" للزّمن في محكي بروست على مقارنة نظام التّرتيب الزّمنيّ للأحداث في الخطاب بنظام ترتيبها في القصّة عن طريق تتبّع مختلف الفوارق والخروقات الزّمنية بين التّرتيبين، وإنّما دأب في الشّق الثّاني من دراسته للزّمن في رواية "البحث عن الزّمن الضّائع" على تعميق البحث بدراسة المدّة الزّمنيّة، أو سرعة السّرد في الخطاب مقارنة بمدّتها في القصّة. وقد مكّنه ذلك من الوقوف على الصعوبات التي تعترض ضبط المدّة وقياسها في خطاب المحكيّ[2]، منتهيا إلى أنّها تكاد تكون مستحيلة إلاّ في حالات نادرة، لأنّ دراسة مدّة المحكيّ تقتضي دراسة "العلاقة بين مدّة القصّة مقاسة بالثّواني والدّقائق والسّاعات والأيّام والأشهر والسّنوات، وبين مدّة النّص[3] مقاسا بالأسطر والصّفحات"[4]؛ أي دراسة العلاقة بين ما تقاس مدّته بالزّمن العاديّ المتعارف عليه، وبين ما تقاس مدّته بحجم المكتوب على الورق وكمّيته.

القرابة المكانية أو الموضوعاتية أو غيرها تأليفات زمنية (بمعنى وقائع وأفعال الجمع)". فإذا كان جينيت قد أدرجه في مستوى التّرتيب الزّمني بوصفها نوعا ثالثا من أنواع المفارقات الزّمنية؛ فإنّه يربطها أيضا بتقنيّة التواتر، وبالأخص المحكيّ المؤلّف Le récit itératif.

-Genette (Gérard), Figures III, p. 179. (الهامش)

– تمّ اعتماد الترجمة التي أوجدها محمد الخبو لمصطلح Syllepses temporelles في دراسته "الخطاب القصصي في الرّواية العربية المعاصرة"، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقص، تونس، ط1، 2003، ص. 89، وهي التألبف الزمني، التي تعد ترجمة مناسبة ودقيقة؛ لأنها تحمل معنى التأليف والجمع، ولأنها ترتبط كذلك بالمحكي المؤلف.

[1]: Voir, Genette (Gérard), Figures III, p. 129.

[2]: يعترف "جينيت" بأن دراسة المدة في خطاب المحكي تكتنفها صعوبات جمة تحول دون قياسها بدقة مقارنة بدراسة "الترتيت" و"التواتر"؛ إذ يرى بأنّه "من السهولة أن ننقل أحداث الترتيب أو التواتر من الصعيد الزمني للقصة إلى الصعيد المكاني للنص، دون أن يتسبب ذلك في حصول أي مشكلة (…) لكنه في مقابل ذلك تعد مقارنة مدة المحكي بمدة القصة عملية أكثر صعوبة".

-Voir, Genette (Gérard), Figures III, p. 180.

[3]: يستعمل جينيت مصطلحات: Texte نص / Récit محكي / Discours خطاب استعمالا أحادي الدلالة. وقد ورد ذلك في أكثر من موضع في دراسته. Discour du récit, p.101, 102, 104 , 110, 111, 115, 180, 182, 189, 217...ext وفي الاقتباس المشار إليه أعلاه استعمل جينيت مصطلح نص ويقصد به محكي أو خطاب؛ لأنه بصدد تحديد مدة المحكي أو حجمه الذي يقاس بالأسطر والصفحات.

[4]:Genette (Gérard), Figures III, p. 182.

هذا القياس "لا يمنح بأي حال القدرة على القياس الدّقيق، ذلك أنّ القراءة في ذاتها نسبية فقد تكون سريعة أو متثاقلة. وقد يكون ذلك سببا كافيا في عدم جدوى القياس. على الرغم من الاعتراف باستحالة تساوي الزمنين (...) إلا في حالات من الحوار"[1] أو المشهد.

وعلى هذا الأساس يتبيّن أن العلاقة القائمة بين مدّة القصّة ومدّة المحكيّ هي علاقة زمنيّة ومكانيّة في آن واحد؛ لأنّ مدار هذه العلاقة ينبني أساسا على عقد الصّلة بين الكمّية الزّمنيّة للأحداث في القصّة، وحجم الحديث عنها في الخطاب الذي يقاس بحجم الأسطر والصّفحات[2] المكتوبة على الورق.

لما كانت هذه العلاقة قائمة على عدم التّوافق أو التّطابق بين مدّة الزّمن في القصّة ومدّة الزّمن في الخطاب؛ فإنّ "جينيت"لم يتوان في إثباتها مشيرا إلى أنّه "يمكن للمحكي أن يشتغل دون مفارقات زمنيّة، لكنه لا يمكن أن يشتغل دون لاتطابقات المدة الزمنية"[3] بين القصة والخطاب.

استخلص "جينيت" –من خلال دراسته للمدّة–في رواية "البحث عن الزّمن الضائع"– نتيجتين: تتعلّق الأولى بسعة التغيّرات الزّمنيّة أو حجمها بين القصّة والخطاب، ممثّلا لذلك من الرّواية بحجم التّعبير المقدّر بمئة وتسعين صفحة مقابل مدّة زمنيّة تستغرق ثلاث ساعات، وحجم ثلاثة أسطر مقابل مدّة زمنيّة تقدّر باثنتي عشرة سنة مقابل ثلاثة أسطر. وأما الثّانية فتخصّ حركة السّرد التي تكون متباطئة بسبب الحضور المكثّف للوصف الذي يؤدّي إلى إيقاف حركة الزّمن وتعطّل سير الأحداث في الخطاب[4]، كما أنّها تكون متسارعة كلّما ازدادت درجة حضور الحذف الذي يعوّض حركة السّرد المتباطئة[1] في مستوى الخطاب أيضا.

---

[1]: منصوري (مصطفى)، الزمن في سردية جيرار جينيت–زمن الحكي وزمن الخطاب–، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلة محكمة تعنى بالدراسات النقدية واللغوية والاجتماعية باللغة العربية واللغات الأجنبية، تصدرها كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، ع02، 2002، 2003، ص. 81.

[2]: ينظر، الخبو (محمد)، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، ص. 134.

[3]: Genette (Gérard), Figures III, p. 182, 183.

[4]: يرى جينيت أن الوصف لا يشكل وقفا دائما ولا يؤدّي إلى تعطيل حركة السرد بالضرورة، مؤكدا على عدم الخلط بين ما أسماه بالوقفة الوصفية La pause descriptive من جهة وبين الوصف والوقفة الذي تتسبب فيها تدخلات السارد من جهة أخرى. Voir,Genette (Gérard), Figures III, p. 190, 191. وينظر، Nouveau discours du récit, p. 25 . وقد قاده ذلك إلى تحديد نوعين من الوصف: نوع يكون سببا في إيقاف حركة الزمن في الخطاب –كما سجّل سابقا– ونوع ثان لا يتسبب في توقف حركة الزمن نتيجة حركة الشخصيات الإدراكية للموصوفات، والتي تشكل ضربا من الزمن في القصة. وقد التمس جينيت هذا النوع من الوصف المسرد لدى بروست؛ إذ يقول: "إن الوصف البروستي لا يعد وصفا للموضوع الذي يتأمله بقدر ما هو محكي وتحليل للحركة الإدراكية للشخصية المتأملة ولانطباعاتها ولاكتشافاتها، وللتغيرات الطارئة على مسافات ووجهات نظرها. وهو في حقيقة الأمر تأمل على قدر أكبر من النشاط، ويحتوي على قصة كاملة يسردها الوصف البروستي". Genette (Gérard), Figures III, p. 202. ويقول في "Nouveau discours du récit": "تقترب الأوصاف البروستية مثلها مثل الأوصاف الفلوبيرية من الحركة الزمنية للمشهد بفعل نسقها المبأر"..Nouveau discours du récit, p. 24 ويضيف قائلا: "قد لا تنعدم الوقفة إلا إذا ألح السارد على

من أجل إدراك سيرورة المدّة في المحكيّ والوقوف على حركة السّرد المتباطئة أو المتسارعة[2]، قام "جينات" بضبط أربع حالات من أشكال الحركة السّرديّة، وهي: الوقفة، والحذف، والتّلخيص، والمشهد. ففي الوقفة Pause يتوقّف زمن القصّة عن الحركة بسبب لجوء السّارد إلى الوصف، أوبسبب تدخّلاته من أجل التّعليق على الأحداث. وفي مقابل ذلك يمنح السّارد زمن الخطاب إمكانية الجريان. وبمعنى آخر أنّه في الوقفة يقوم السّارد بتعليق زمن سرد الأحداث (زمن القصّة) وقطعه بشكل مؤقّت في انتظار بعث سيرورته من جديد.

يعمد السّارد في الحذف Ellipse إلى إسقاط بعض المقاطع أو الأحداث السّردية من القصّة في الخطاب، ممّا ينتج عنه تسارع في عرض أحداث القصّة؛ إذ يبلغ أقصى درجاته. وقد يكون الحذف صريحا Ellipse explicite سواء كان محدّدا "انتهى رمضان"[3]، أو غير محدّد (ومرّت الأشهر والسّنوات)، كما يكون ضمنيا Ellipse implicite غير مصرّح به في الخطاب، ويتم الاستدلال عليه من قبل المسرود له. وهناك نوع ثالث سمّاه "جينيت" بالحذف الافتراضي Ellipse hypothètique يتميّز بكونه غير محدّد بمدّة زمنيّة معيّنة ودقيقة (رحلات إلى الخارج، فترة الدّراسة...).

أمّا في التّلخيص Sommaire فيقوم السّارد باختصار سرعة زمن سرد وقائع وأحداث أو تقليصها من القصّة كأن تكون مدّتها عدّة ساعات أو أيّام أو أشهر أو سنوات، في بضع صفحات أو فقرات أو أسطر قليلة في الخطاب، ممّا ينتج عنه مفارقة بين زمن القصّة الطّويل، وزمن الخطاب قصير الحجم.

أخيرا تأتي تقنية المشهد Scène بوصفها "حركة سردية تعمل على تبطيء وتيرة الزمن من خلال الحوارات التي تنقلها سواء كانت أحادية داخلية [مناجاة] Monologue أو خارجية ثنائية أو متعددة"[4].

الحركة الإدراكية للرائي وعلى المدة التي تستغرقها هذه الحركة، وهو ما يقود إلى التسريد عن طريق التبئير". (Nouveau discours du récit, p. 25)

[1]: Voir, Genette (Gérard), Figures III, p. 189.

[2]: أشار جينيت إلى أن المدّة تكون "متزامنة في حالة المشهد، ومنعدمة في حالة الوقفة، وتبلغ أقصى مداها في الحذف، وأما في التلخيص فتكون أكثر عرضة للتغير والتبدل". عودة إلى خطاب الحكاية ص. 41 و.Nouveau discours du récit, p. 24. وعلى الرغم من أن "جينيت" حدد تقنيات المدّة في أربع حركات أساسية إلا أنه أضاف لها حركة أخرى يكون فيها زمن الخطاب أكبر من زمن القصة: زخ > زق على عكس التلخيص الذي يكون فيه زمن الخطاب أصغر من زمن القصة، غير أن "جينيت" قد عده نوعا من المشهد االبطيء لا غير. Voir, Genette (Gérard), Figures III, p. 192, 193. وفي مقابل ذلك يخالف أحد الدارسين "جينيت" في رأيه هذا، جاعلا هذا الشّكل السّردي ضربا آخر من ضروب المدّة، ويطلق عليه تسمية السّرد المفصّل Récit détaillé.

-Voir, E.L Sadoulet: Temps et récit dans l'œuvre Romanesque de George Bernanos, éd. :Klincksieck :1988, p.220-221.

-نقلا عن الخبو (محمد)، الخطاب القصصي في الرواية العربية، ص. 136.

[3]: مستغانمي (أحلام)، ذاكرة الجسد، منشورات ANEP، طبع المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والاتصال، رويبة، الجزائر، 2012، ص. 243.

لوكام (سليمة)، تلقي السرديات في النقد المغاربي، تقديم، القاضي (محمد)، دار سحر للنشر، تونس، دط، ديسمبر 2009، ص. 117.

وتعدّ هذه التّقنيّة الحركة السّردية الوحيدة التي يتطابق فيها زمن القصّة مع زمن الخطاب[1] بفعل المقاطع الحوارية التي تتخلّل مختلف الخطابات السّردية، "فتغدو [بذلك] القصّة مشهدا يجري لا حكاية"[2] تسرد.

يمكن تمثيل هذه التّقنيات السّردية من خلال المعادلات الآتية:

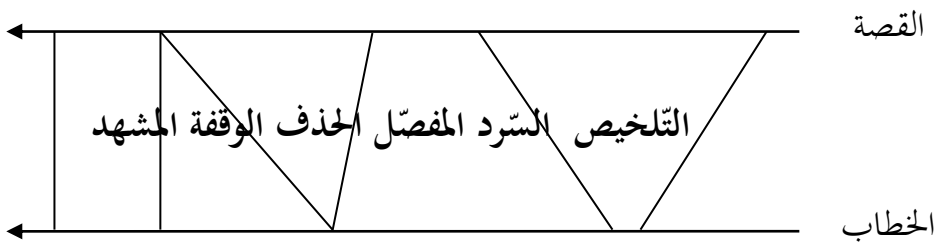
–الوقفة: زخ = س [و] زق = 0. وبذلك يكون: زخ ∞ > زق[3].

–الحذف: زخ = 0 [و] زق = س. وبذلك يكون زخ < ∞ زق[4].

–التّلخيص. زخ < زق[5].

–المشهد: زخ = زق[6].

ويمكن تمثيل هذه التّقنيات الزّمنيّة مجتمعة أيضا في المخطّط الآتي[7]:



إذا كانت دراسة الزّمن في خطاب المحكيّ الرّوائي تقوم على أساس متابعة نظام التّرتيب الزّمني للأحداث ومدّتها في القصّة مقارنة بنظام ترتيبها ومدّتها في الخطاب؛ فإنّ تناول مسألة الزّمن من منظور "جينيت"

---

[1]: إذا كانت المشاهد الحوارية التي تتخلل النصوص السردية تؤدي إلى تبطيء سرعة الزمن، مما ينتج عنه حالة من التطابق بين زمن القصة وزمن الخطاب؛ فإن "جينيت" يرى أن هذا التطابق الزمني ليس تطابقا دقيقا وتاما بقدر ما هو تطابق متفق عليه؛ لأن هذه المشاهد الحوارية التي تعبر عن أقوال الشخصيات وتنقل خطاباتها لا يمكن لها على الاطلاق أن تحافظ على المدّة نفسها التي صيغت على وتيرتها هذه الأقوال والخطابات، بل يستعصي عليها تماما إعادة تمثيل مدة صمت الشخصيات أثناء تحاورها . Genette (Gérard), Figures III, p. 182

[2]: منصوري (مصطفى)، المرجع السابق، ص. 82.

[3]: Voir, Genette (Gérard), Figures III, p. 192.

– يدل الرمز: ∞> على أن زمن الخطاب أكبر بكثير من زمن القصة.

[4]: Genette (Gérard), Figures III, p. 192.

– يدل الرمز: > ∞ على أن زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن القصة.

[5]:Genette (Gérard), Op. cit, p. 192.

[6]: Genette (Gérard), Op. cit, p. 192.

[7]: ينظر، قسومة (الصادق)، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب، تونس، 2000، ص. 129. وينظر، الصادق بن الناعس قسومة، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 1430، 2009، ص: 237.

دائما، لا يمكن أن تكتمل ما لم يتم تقصّي علاقات تواتر الحدث السّردي ونسب تكراره بين القصّة والخطاب.

1-3-علاقات التواتر:

لقد نبّه "جينيت" إلى أنّ هذه العلاقة لم تحظ بالدّراسة الكافيّة من قبل نقّاد الرّواية ومنظّريها على الرّغم من أهمّيتها البالغة في تشكيل زمن السّرد، مبيّنا -في هذا الصّدد- بأنّ الحدث الواحد ليس بإمكانه الوقوع مرّة واحدة فقط، بل يمكنه أن يقع مرّة أخرى، أو يتكرّر عدّة مرّات في النّصّ الواحد، ممثّلا لذلك بشروق الشّمس اليومي الذي لا يمكن أن يكون متماثلا مع إشراقة كل صباح[1]. وهو ما تفطن إليه "فرديناند دي سوسير" قبله حينما أشار إلى أن حدث انطلاق قطار الساعة الثامنة وخمس وأربعين دقيقة مساء (جنيف-باريس)، لا يتكرر بالطريقة نفسها؛ لأن عدد العربات والقاطرة التي تجرها بما في ذلك العمال، سيكون مختلفا رغم أن القطار واحد[2]. وهذا المعنى قد عبر عنه المثل الصيني المعروف: "لا يسبح المرء في الماء نفسه مرتين"[3]. وقد أفضى بجينيت تتبّع علاقات التّواتر أو تكرارات الأحداث السّردية في القصّة وفي الخطاب إلى ضبط أربع حالات للتّواتر في خطاب المحكيّ هي كالآتي:

1- أن يحكى مرّة واحدة في الخطاب ما حدث مرة واحدة في القصّة [المحكيّ المفرد Récit singulatif].

2-أن يحكى مرّات عديدة في الخطاب ما حدث مرّات عديدة في القصّة [المحكيّ المفرد التّرجيعيّ Récit singulatif anaphorique][4].

3-أن يحكى مرّات عديدة في الخطاب ما حدث مرّة واحدة في القصّة [المحكيّ التّكراريّ Récit répétitif].

4-أن يحكى مرّة واحدة في الخطاب ما حدث عدّة مرّات في القصّة [المحكيّ المؤلّف Récit itératif][5].

يتبيّن ممّا سبق بأنّ قضيّة الزّمن قد حظيت باهتمام منقطع النّظير على أيدي النّقاد البنيويّين المهتمّين بالسّرديّات وبخاصة "جينيت" الذي تمكّن من تشييد نموذج في دراسة الزّمن -لم يسبق إليه- لقي قبولا

---

[1]: Voir, Genette (Gérard), Figures III, p. 216.

[2]: Ferdinand de Saussure, cours de linguistique générale, Edition critique, Tullio de Mauro, Paris, 1997, p :151.

[3]: ينظر، أحمد السماوي، فن السرد في قصص طه حسين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، مطبعة التشفير الفني، ط1، 2002، ص: 163.

[4]: وسم سادولاي هذا النوع بالمحكي المفرد المتعدد (Le récit singulatif multiple)، وعده ضربا خاصا من ضروب المحكي المفرد.

-نقلا عن الخبو (محمد)، الخطاب القصصي في الرواية العربية، ص. 211. (Voir, E.L Sadoulet: Temps et récit, p. 251.) -

[5]: Voir, Genette (Gérard), Figures III, p. 218, 219, 220.

كبيرا واستحسانا لافتا في الأوساط النّقديّة المعاصرة، ولذلك ركزنا بشكل لافت على هذه المقولة السردية، في مقابل مقولتي الصيغة والصوت.

التطبيق رقم:11

1-نظام الترتيب الزمني/ التنافر الزمني:

نستحضر دائما لدى دراسة نظام الترتيب الزمني في خطاب المحكي العلاقة بين ترتيب الأحداث في مستوى القصة، وبين ترتيبها في مستوى الخطاب، وقد لا يكفي ذلك إلا بتحديد ما يسمى بزمن المحكي الأول؛ أي النقطة الزمنية التي ينطلق منها الحكي في الخطاب، التي على أساسها، تتحدد المفارقات الزمنية (الاستباقات والاسترجاعات). وسنحاول اكتشاف نظام اشتغال الترتيب الزمني في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي.

1-1-زمن القصة: يتحدد **زمن القصة** في ذاكرة الجسد بالفترة الممتدة من 08 ماي 1945 إلى تاريخ الفاتح من نوفمبر 1988. وهذا النوع من الزمن يتميز بخطيته، وبتتابع أحداثه منطقيا، وتسلسلها كرونولوجيا.

1-2-زمن الخطاب: يتميز بالتشويش والتعقيد وبتكسير خطية زمن القصة وتحريفه وتنافره معه، مما ينتج عنه المفارقات الزمنية، وفي ذاكرة الجسد يبدأ **زمن الخطاب** من نهاية زمن القصة؛ أي من الفاتح من نوفمبر 1988، ليعود إلى تاريخ اندلا ع الثورة التحريرية (1954)، ثم إلى بداية زمن القصة (08 ماي 1945)، ويستمر إلى نهايتها مع أحداث أكتوبر 1988.

وفي الجدول الآتي نستعرض ترتيب بعض الأحداث، وتسلسلها في زمن القصة وزمن الخطاب:

ترتيب الأحداث في زمن القصة	ترتيب الأحداث في زمن الخطاب
1-سجن خالد إثر اعتقالات 08 ماي 1945، ولقائه بسي الطاهر داخل زنزانة واحدة.	42-(آخر مرة استوقفتني فيها صحيفة جزائرية، كان ذلك منذ شهرين تقريبا. عندما كنت أتصفح مجلة عن طريق المصادفة، وإذا بصورتك تفاجئني على نصف صفحة بأكملها، مرفقة بحوار صحافي بمناسبة صدور كتاب جديد لك). الرواية، ص: 15.
2-اندلا ع الثورة التحريرية في الفاتح من نوفمبر 1954.	43-(ربما غدا أبدأ الكتابة حقا. أحب دائما أن ترتبط الأشياء الهامة في حياتي بتاريخ ما..يكون غمزة لذاكرة أخرى. أغرتني هذه الفكرة من جديد، وأنا أستمع إلى الأخبار هذا المساء وأكتشف، أنا الذي فقدت علاقاتي

	بالزمن، أن غدا سيكون أول نوفمبر..فهل يمكن لي ألا أختار تاريخا كهذا، لأبدأ به هذا الكتاب؟ غدا ستكون قد مرت 34 سنة على انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير، ويكون قد مر على وجودي هنا ثلاثة أسابيع، ومثل ذلك من الزمن على سقوط آخر دفعة من الشهداء..) الرواية، ص: 23، 24.
3- اختفاء سي الطاهر والتحاقه بالجبال من أجل تأسيس إحدى الخلايا الأولى للكفاح المسلح سنة 1955.	2- (غدا ستكون قد مرت 34 سنة على انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير، ويكون قد مر على وجودي هنا ثلاثة أسابيع، ومثل ذلك من الزمن على سقوط آخر دفعة من الشهداء..). الرواية، ص: 24. (ذات يوم منذ أكثر من ثلاثين سنة سلكت هذه الطرق، واخترت أن تكون تلك الجبال بيتي ومدرستي...) الرواية، ص: 25.
4- وفاة والدة خالد في شهر جويلية من سنة 1955	4-(واكتشفت في المناسبة نفسها، أنني ربما كنت الوحيد الذي لم يترك خلفه سوى قبر طري لأم ماتت مرضا وقهرا...وكنت يتيما، وكنت أعي ذلك بعمق في كل لحظة).الرواية، ص: 27. (سألني عن أخبار الأهل، وأخبار (أمّا) بالتحديد، فأجبته أنها توفيت منذ ثلاثة أشهر). ص: 33.
5-التحاق خالد بالجبال، وانضمامه إلى صفوف المجاهدين في جبهة التحرير الوطني، ولقائه مرة أخرى بقائده سي الطاهر.	5- (أكان التحاقي بالجبهة آنذاك محاولة غير معلنة للبحث عن موت أجمل ...كانت الثورة تدخل عامها الثاني، ويتمي يدخل شهره الثالث...). الرواية، ص: 27. (أي صدفة.. أن يعود القدر بعد عشر سنوات تماما، ليضعني مع سي الطاهر في تجربة كفاحية مسلحة هذه المرة!. سنة 1955..وفي شهر أيلول بالذات، التحقت بالجبهة). الرواية، ص: 32، 33.
6-فرار الشهيد البطل مصطفى بن بولعيد وبعض من رفاقه من سجن الكديا في 10 نوفمبر 1955.	3- (وربما كان لاختفاء سي الطاهر من حينا بسيدي المبروك منذ بضعة أشهر، دور في حسم القضية، واستعجالي في أخذ ذلك القرار المفاجئ. فلم يكن يخفى على أحد أنه انتقل إلى مكان سري في الجبال المحيطة بقسنطينة ليؤسس من هناك مع آخرين إحدى الخلايا الأولى للكفاح المسلح). الرواية، ص: 27.
7-تعيين خالد في رتبة ملازم من طرف القائد سي الطاهر.	1-(وكان سجن (الكديا) وقتها، ككل سجون الشرق الجزائري يعاني فجأة من فائض رجولة، إثر مظاهرات 8 ماي 1945... كان في مصادفة وجودي مع (سي الطاهر) في الزنزانة نفسها شيء أسطوري بحد ذاته، وتجربة نضالية ظلت

	تلاحقني لسنوات بكل تفاصيلها...). الرواية، ص: 30، 32.
8- إصابة خالد برصاصتين في ذراعه اليسرى.	7-(وكان سي طاهر بعد أكثر من معركة ناجحة اشتركت فيها، قد بدأ تدريجيا يعتمد علي في المهمات الصعبة، ويكلفني بالمهمات الأكثر خطورة، تلك التي تتطلب مواجهة مباشرة مع العدو. ورفعني بعد سنتين إلى رتبة ملازم لأتمكن من إدارة بعض المعارك وحدي، وأخذ القرارات العسكرية التي يقتضيها كل ظرف). الرواية، ص: 34.
9- طلب سي الطاهر من خالد أن يزور عائلته المقيمة في تونس، وأن يسلم مبلغا من المال لوالدته، لتشتري هدية للصغيرة، وأن يقوم بتسجيلها في دار البلدية.	8-وجاءت تلك المعركة الضارية التي دارت على مشارف باتنة لتقلب يوما كل شيء..فقد فقدنا فيها ستة مجاهدين، وكنت فيها أنا من عداد الجرحى بعدما اخترقت ذراعي اليسرى رصاصتان...). الرواية، ص: 35.
10-سفر خالد إلى تونس سنة 1957 من أجل تلقي العلاج، الذي انتهى ببتر ذراعه.	10-(...وأنا أجد نفسي من ضمن الجرحى الذين يجب أن ينقلوا على وجه السرعة إلى الحدود التونسية للعلاج. ولم يكن العلاج بالنسبة لي سوى بتر ذراعي اليسرى، لاستحالة استئصال الرصاصتين..). الرواية، ص: 35.
11-إسداء الطبيب اليوغسلافي كابوتسكي النصيحة لخالد بممارسة الكتابة أو الرسم كوسيلة للتعويض النفسي.	9-(لو قدر لك أن تصل إلى هناك..أتمنى أن تذهب لزيارتهم حين تشفى وتسلم هذا المبلغ إلى (أمّا) لتشتري به هدية للصغيرة، وأود أيضا أن تقوم بتسجيلها في دار البلدية لو استطعت ذلك...لقد اخترت لها هذا الاسم...سجلها متى استطعت ذلك وقبلها عني...وسلم كثيرا على (أمّا)...). الرواية، ص: 36.
12-تسجيل خالد الصغيرة حياة في دار البلدية بتاريخ 15 أيلول 1957.	16-(مات (سي طاهر) طاهرا على عتبات الاستقلال... ست ساعات من الحصار والتطويق، ومن القصف المركز لدشرة بأكملها ليتمكن قتلته من نشر صورته على صفحات جرائد الغد كدليل على انتصاراتهم... استشهد هكذا في صيف 1960 دون أن يتمتع بالنصر ولا بقطف ثماره..). الرواية، ص: 45.
13-رسم لوحته الأولى (قنطرة الحبال بقسنطينة) سماها حنين في تونس سنة 1957.	15-(كانت آخر مرة رأيته فيها، في يناير سنة 1960. وكان حضر ليشهد أهم حدث في حياته؛ ليتعرف على مولوده الثاني ناصر، فقد كانت أمنيته السرية أن يرزق يوما بذكر). الرواية، ص: 46.
14-الممرضة في المستشفى بتونس، تسلم خالد ثياب سي مصطفى، وقد وجد في جيب سترته بطاقته التعريفية ملطخة بالدماء، وكان ذلك سنة 1957.	22- (كان يوم لقائنا يوما للدهشة..لم يكن القدر فيه هو الطرف الثاني، كان منذ البدء الطرف الاول. أليس هو الذي أتى بنا من مدن أخرى، من زمن آخر وذاكرة أخرى،

	ليجمعنا في قاعة بباريس، في حفل افتتاح معرض للرسم؟ يومها كنت أنا الرسام، وكنت أنت زائرة فضولية على أكثر من صعيد). الرواية، ص: 51.
15-لقاء خالد الأخير بقائده سي الطاهر بمناسبة ولادة ابنه ناصر في تونس خلال شهر يناير 1960.	17- (ولكن.. أيعقل أن تكوني أنت الطفلة التي رأيتها لآخر مرة في تونس سنة (1962) غداة الاستقلال، عندما رحت أطمئن عليكم كالعادة، وأتابع بنفسي تفاصيل عودتكم إلى الجزائر؟ بعدما اتصل بي (سي الشريف) من قسنطينة، ليطلب مني بيع ذلك البيت الذي لم يعد هناك ضرورة لوجوده، والذي اشتراه (سي الطاهر) منذ عدة سنوات ليهرب إليه اسرته الصغيرة، عندما أبعدته فرنسا عن الجزائر في الخمسينيات، بعد عدة اشهر من السجن قضاها بتهمة التحريض السياسي). الرواية، ص: 56.
16-استشهاد سي الطاهر في أوت 1960.	11-(...لقد مرت بي أكثر من حالة من هذا النوع، ولذا أعتقد أن فقدانك ذراعك قد أخل بعلاقتك بما هو حولك. وعليك أن تعيد بناء علاقة جديدة مع العالم من خلال الكتابة أو الرسم...المهم الكتابة في حد ذاتها كوسيلة تفريغ، وأداة ترميم داخلي..ارسم أحب شيء إليك...ارسم..فقد لا تكون في حاجة إلي بعد اليوم!). الرواية، ص: 60، 61.
17-رؤية خالد لحياة لآخر مرة في تونس غداة الاستقلال سنة 1962 عندما اتصل به سي الشريف من أجل بيع المنزل، وترتيب عودة عائلة شقيقه الشهيد سي الطاهر إلى الجزائر.	13-(انتظرت فقط طلوع الصباح لأشتري بما تبقى في جيبي من أوراق نقدية ما أحتاج إليه لرسم لوحتين أو ثلاث. ووقفت كمجنون على عجل أرسم قنطرة الحبال في قسنطينة..وها هي حنين لوحتي الأولى، وجوار تاريخ رسمها (تونس 57) توقيعي الذي وضعته لأول مرة أسفل لوحة). الرواية، ص: 64.
18-تعرف خالد على الشاعر زياد سنة 1973.	12- (وها هي حنين لوحتي الأولى، وجوار تاريخ رسمها (تونس 57) توقيعي الذي وضعته لأول مرة أسفل لوحة. تماما كما وضعته أسفل اسمك، وتاريخ ميلادك الجديد، ذات خريف من سنة 1957، وأنا أسجلك في دار البلدية لأول مرة..). الرواية، ص: 64.
19-رحيل زياد إلى لبنان بعد حرب أكتوبر بشهرين أو ثلاثة، وانضمامه إلى الجبهة الشعبية التي كان منخرطا فيها قبل مجيئه إلى الجزائر.	24-(...ثم التفت نحوي سائلة: متى ينتهي المعرض؟ قلت: في 25 نيسان..أي بعد عشر أيام..). الرواية، ص: 69.
20-عثور خالد على بطاقة تعريف سي مصطفى ضمن أوراقه القديمة، وتسليمها له سنة 1973.	21- (...في ذلك اليوم، سعدت وأنا أرى كاترين تدخل القاعة. جاءت متأخرة كما كنت أتوقع...). الرواية، ص: 71.

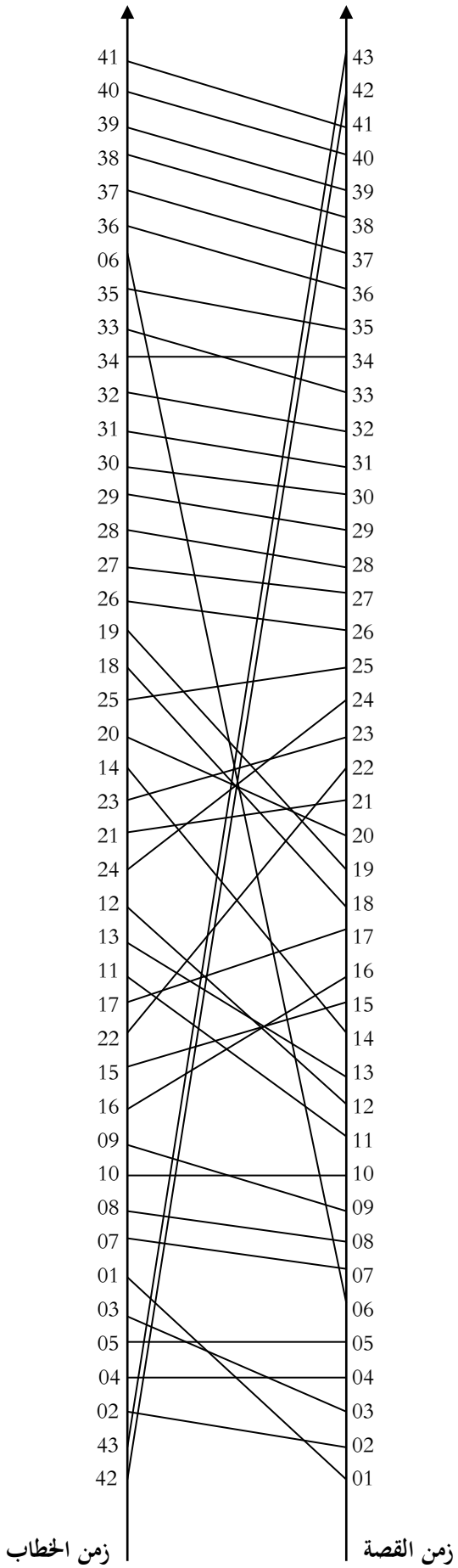
21-سفر خالد الأول إلى فرنسا سنة 1973، وتعرفه على كاترين.	23- (وفجأة فتح الباب ليدخل منه..سي الشريف! ...وقبل أن أسأله عن أخباره قال وهو يقدم لي ذلك الصديق المشترك الذي كان يرافقه:شفت شكون جبتلك معاي؟ صحت وأنا أنتقل من دهشة غلى أخرى: أهلا سي مصطفى واش راك...). الرواية، ص: 79، 80.
22-لقاء خالد بحياة عند زيارتها، رفقة ناديا ابنة عمها سي الشريف لحفل افتتاح معرض للرسم أقيم بباريس، استعرض خالد لوحاته في إحدى قاعاته الكبيرة في نيسان 1981.	14- (كان في جيب سترته يومها بطاقة تعريفه التي تكاد لا تقرأ ، من أثار بقع الدم عليها. والتي احتفظت بها لأعيدها له فيما بعد...وربما كنت أريد كذلك وأنا على أبواب المنفى أن أنهي علاقاتي بتلك البطاقة التي رافقتني منذ 1957...). الرواية، ص: 82.
23-زيارة سي الشريف رفقة سي مصطفى لخالد بالمعرض.	20- (سنة 1973 عثرت مصادفة على تلك البطاقة ضمن أوراقي القديمة. وكنت آنذاك أجمع أشيائي استعدادا للرحيل). الرواية، ص: 82.
24-نهاية فترة إقامة المعرض 25 نيسان 1981	25-(يشهد الدمار حولي اليوم، أنني أحببتك حتى الهلاك؛ واشتهيتك..حتى الاحتراق الأخير...ألم يكن جنونا أن أزايد على جنون السواح والعشاق...كان يجرفني إليك بقوة حب في الخمسين، بجنون حب في الخمسين...كان حبك... ينحدر بي إلى أبعد نقطة في اللامنطق...في لآخر المطاف، الجنون أو الموت..). الرواية، ص: 99، 101.
25-علاقة خالد بحياة، يفضي إلى وقوعه في شراك حبها حد الجنون.	18- (لقد عرفت شاعرا فلسطينيا كان يدرس في الجزائر. كان سعيدا بحزنه وبوحدته؛ مكتفيا بدخله البسيط كأستاذ للأدب العربي، وبغرفته الجامعية الصغيرة، وبديوانين شعريين...). الرواية، ص: 145. (كنا في سنة 1973. كان عمره ثلاثين سنة، وديوانين، ما يقارب الستين قصيدة، وما يعادلها من الأحلام المبعثرة). الرواية، ص: 152.
26-زيارة زياد لصديقه خالد بباريس في أيلول 1981.	19- (...حتى ذلك اليوم الذي تحسنت أحواله المادية، وحصل على شقة وكان على وشك الزواج من إحدى طالباته التي أحبها بجنون، والتي قبل أهلها أخيرا تزويجها منه. عندما قرر فجأة أن يتخلى عن كل شيء، ويعود إلى بيروت ليلتحق بالعمل الفدائي...). الرواية، ص: 145. (ذات يوم، رحل زياد بعد حرب أكتوبر بشهرين أو ثلاثة. عاد إلى بيروت لينضم إلى الجبهة الشعبية التي كان منخرطا فيها قبل قدومه إلى الجزائر). الرواية، ص: 152.
27-تعرف زياد على حياة ووقوعها في حبه، أدى إلى جفاف علاقتها بخالد، قبل انقطاعها تماما.	26- (هذه المرة كان يريد أن يخبرني أنه قد يحضر إلى باريس في بداية ايلول. وأنه ينتظر جوابا سريعا مني ليتأكد من

	وجودي في باريس في هذه الفترة). الرواية، ص: 192. (جاء زياد. واستيقظ البيت الذي ظل مغلقا لشهرين في وجه الآخرين...). الرواية، ص: 196.
28-سفر خالد إلى إسبانيا لإقامة معرض للرسم.	27-(له قلت: سنتغدى غدا مع صديقة كاتبة..لا بد أن أعرفك عليها..). الرواية، ص: 197. (على الهاتف قلت لك: تعالي غدا للغداء في ذلك المطعم نفسه..فأنا أحمل لك مفاجأة لا تتوقعينها..). الرواية، ص: 198. (كنت أكتشف بحماقة أنني صنعت قصتكما بيدي. بل وكتبتها فصلا فصلا بغباء مثالي، وأنني عاجز عن التحكم في أبطالي...كيف يمكن أن أفك صلة الكلمة التي كانت تجمعكما بتواطؤ، وأمنع كاتبة أن تحب شاعرا تحفظ أشعاره عن ظهر قبل؟ وكيف أقنعه هو الذي ربما لم يشف بعد من حبه الجزائري السابق، ألاّ يحبك أنت التي جئت لتوقظي الذاكرة، وتشرعي نوافذ النسيان؟). الرواية، ص: 203.
29-عودة خالد من إسبانيا.	28-(...ثم جاء ذلك السفر الذي كدت أنساه. ربما كانت تلك أكثر تجاربي ألما على الإطلاق. فقد كان علي أن أترككما عشرة أيام كاملة...سافرت يومها وأنا أحاول أن اقنع نفسي أنها فرصة لنا جميعا، لنضع شيئا من الترتيب في علاقتنا، وأنه كان لا بد لأحدنا أن يتغيب لتحسم هذه الأمور الغامضة بيننا نهائيا). الرواية، ص: 214.
30- سفر صديقه زياد إلى لبنان في أيار 1981.	29-(استقبلني زياد بشوق. (أكان حقا سعيدا بعودتي؟). أمدني بالبريد الذي وصل أثناء غيابي، وبورقة سجل عليها أسماء الذين طلبوني هاتفيا خلال تلك الأيام...). الرواية، ص: 220.
31-استشهاد زياد في لبنان شهر أكتوبر من سنة 1982.	30-(...لأنني سأسافر الأحد...لأنني يجب أن أعود.. كنت أنتظر فقط عودتك لأسافر. لم يكن مقررا أن أبقى هنا أكثر من أسبوعين. لقد قضيت شهرا كاملا ولا بد أن أعود). الرواية، ص: 221. (رحل زياد..وفرغ البيت منه فجأة كما امتلأ به). الرواية، 225.
32-فتح خالد الحقيبة التي تركها زياد، جعله يكتشف سر علاقتها به؛ لأنه وجد بداخلها تلك الرواية غير الموقعة، التي حصل منها هو على نسخة في يوم ما، بحجة أنها لا تضع توقيعا لمن تحبهم، مما أكد كل شكوكه وظنونه، ويكون حينها قد عثر على دليل صارخ للخيانة، مما أفضى إلى انقطاع حبل العلاقة بينهما.	31- (مات زياد..وها هو خبر نعيه يقفز مصادفة من مربع صغير في جريدة إلى العين..ثم إلى القلب.. فيتوقف الزمن. يتكور النبأ غصة في حلقي، فلا اصرخ..ولا أبكي...). الرواية، ص: 247.
33-قبول حياة الزواج بسي مصطفى.	32-(كان لا بد أن أفتح تلك الحقيبة.. لأغلق أبواب

	الشك. أخذت ذلك القرار ذات ليلة سبت، بعد مرور أسبوع على قراءتي خبر استشهاد زياد). الرواية، ص: 253. (...وأركض إلى الصفحة الأولى بحثا عن الإهداء، فتقابلني ورقة بيضاء..دون كلمة واحدة. دون توقيع أو إهداء. فأشعر بنوبة حزن تشل يدي، وبرغبة غامضة للبكاء. لمن منا أهديت نسختك المزورة؟ وكلانا يملك منك نسخة دون توقيع؟). الرواية، ص: 256.
34-دعوة سي الشريف لخالد من أجل حضور زفاف ابنة أخيه حياة.	34-(...أتدري لماذا طلبتك الليلة؟ إنني قررت أن أصحبك معي إلى قسنطينة...لحضور عرس ابنة أخي الطاهر...). الرواية، ص: 268.
35-سفر خالد من باريس إلى قسنطينة لحضور حفل زفاف حياة.	33-(...كنت أتوقع لك قدرا غير هذا..كيف قبلت أن ترتبطي به؟). الرواية، ص: 276.
36-رفض ناصر أخو حياة واعتراضه على زواجها من سي مصطفى	35- (عشر سنوات من الغياب، وها هو ذا الرجوع المفاجئ. كنت أتوقع لقاء غير هذا...ها نحن نسافر –أخيرا معا- أنا وأنت..نأخذ طائرة واحدة لأول مرة. ولكن ليس للرحلة نفسها..ولا للاتجاه نفسه). الرواية، ص: 283.
37-زواج حياة بسي مصطفى.	6-(يوم 10 نوفمبر 1955، وبعد صلاة المغرب، وبين الساعة السابعة والثامنة مساء بالتحديد، كان مصطفى بن بوالعيد ومعه عشرة من آخرون من رفاقه، قد هربوا من (الكديا)، وقاموا بأغرب عملية هروب من زنزانة لم يغادرها أحد ذلك اليوم..سوى إلى المقصلة). الرواية، ص: 323.
38- عودة خالد إلى باريس بعد حضوره حفل زواج حياة.	36-(تصور بماذا طلع لي ناصر اليوم؟ إنه لا يريد أن يحضر عرس أخته... إنه ضد هذا الزواج.. ولا يريد أن يلتقي بالضيوف ولا بالعريس.. ولا حتى بعمه!). الرواية، 339.
39-زيارة حسان باريس لشراء السيارة التي وعده بها خالد.	37- (...اختصرت ذلك الموقف العجيب مرة أخرى في كلمة. قلت: كل شيء مبروك...أسلم على العريس الذي يقبلني بشوق صديق قديم لم يلتق به منذ مدة...). الرواية، ص: 352.
40-موت أخيه حسان بالعاصمة خطأ في أحداث أكتوبر 1988.	38- (غدا سأعود إلى باريس). الرواية، ص: 366. (نعم..من الأرجح أن أسافر غدا..). الرواية، ص: 370.
41-عودة خالد النهائية إلى أرض الوطن، وإلى مدينته قسنطينة مكرها لتشييع جثمان أخيه حسان، ومن أجل التكفل بعائلته.	39-(وكان يحدث لأخبار الوطن أن تأتيني أيضا تارة في جريدة، وتارة في مجالس أخرى. وتارة عندما زارني حسان بعد ذلك لآخر مرة ليشتري تلك السيارة التي وعدته بها..). الرواية، ص: 383.
42-خالد يتصفح بالمصادفة إحدى المجلات الجزائرية، فإذا به	40- (ولكن مات حسان..ولم يعد اليوم وقت للحديث

تستوقفه صورة لحياة، بمناسبة صدور كتابها الجديد.	عن الشهداء...ذات يوم من أكتوبر88، جاء خبر موته هكذا صاعقة يحملها خط هاتفي مشوش، وصوت عتيقة الذي تخنقه الدموع...مات حسان، خطأ برصاصة خاطئة، على رصيف الحلم...). الرواية، ص: 387، 388، 389.
43-خالد يختار الفاتح من نوفمبر 1988 تاريخا لبداية كتابة الكتاب أو الرواية.	41- (ها هي ذي قسنطينة مرة أخرى..تلك الأم الطاغية التي تتربص بأولادها، والتي أقسمت أن تعيدنا إليها ولو جثة...لا حسان سيغادرها إلى العاصمة..ولا أنا سأقدر على الهرب منها بعد اليوم...). الرواية، ص: 391. (...إن حسان هناك في مدينة أخرى، ينتظرني في ثلاجة، وأن أولاده الستة لم يعد لهم غيري). الرواية، ص: 400. (غادرت الوطن في زمن لحظر التنفس..وها أنا أعود غليه مذهولا في زمن آخر لحظر التجول...ها أنا أصبحت إذن الابن الشرعي لهذه المدينة التي جاءت بي مكرها مرتين. مرة لأحضر عرسك..ومرة لأدفن أخي...). الرواية، ص: 403.

وربما من أجل توضيح المسألة أكثر، نستعين بالمخطط الآتي الذي يبين بوضوح عدم التوافق بين زمن القصة وزمن الخطاب في سيرورتهما؛ إذ يشتغل الأول بطريقة منطقية، بينما يشتغل الثاني على الخلخلة الزمنية لترتيب الأحداث، و على التصرف في طبيعتها الخطية.


41
40
39
38
37
36
06
35
33
34
32
31
30
29
28
27
26
19
18
25
20
14
23
21
24
12
13
11
17
22
15
16
09
10
08
07
01
03
05
04
02
43
42
43
42
41
40
39
38
37
36
35
34
33
32
31
30
29
28
27
26
25
24
23
22
21
20
19
18
17
16
15
14
13
12
11
10
09
08
07
06
05
04
03
02
01
زمن الخطاب
زمن القصة

إذا كان زمن القصة يخضع للتسلسل المنطقي والطبيعي للأحداث، فإن زمن الخطاب يعمل على كسر هذا المنطق، وهذه الخطية، وقد تبين لنا من خلال الجدول والمخطط السابقين ذلك الاختلال الحاصل، وذلك التزييف أو التشويش الذي طرأ على زمن القصة، ولاحظنا كيف أن السارد بدأ الرواية بآخر حدث جرى في واقع القصة، وهو أحداث أكتوبر 1988، وانتهى إليه في الأخير، مما جعل زمن الخطاب، يتميز بالدائرية والانفتاح، وكانت بذلك بداية الرواية فاتحة لنهايتها[1]؛ وقد جاء على لسان السارد (خالد) في الرواية، وهو يبحث عن منطلق يبدأ به قصته التي ربطته بغريمته "حياة"، قوله: "ولقصتك معي عدة بدايات، تبدأ مع النهايات غير المتوقعة ومع مقالب القدر"[2]، وفي هذا إشارة أيضا، إلى وعيه بحتمية المصير الذي انتهى إليه، وأنه آن الأوان كي يواجه الحقيقة، ويرفع التحدي بالكتابة عن موضوع علاقته بحياة "ووضع حد لهذا الحب ونسيانها والانتقام منها بقتلها على الورق وتأليف رواية عن قصة حبه معها"[3]، على شاكلة ما كانت تفعله، وهو ما دفعه إلى تذكيرها، وتبرير فعل القتل بالكتابة، بقوله: "ألم تكوني امرأة من ورق. تحب وتكره على ورق. وتهجر وتعود على ورق. وتقتل وتحيي بجرة قلم"[4]. وقوله: "دعيني أعترف لك أنني في هذه اللحظة أكرهك، وأنه كان لا بد أن أكتب هذا الكتاب لأقتلك به أيضا. دعيني أجرب أسلحتك.."[5]. وقوله كذلك :"ستقولين لماذا كتبت لي هذا الكتاب إذن؟ وسأجيبك أنني أستعير طقوسك في القتل فقط. وأنني قررت أن أدفنك في كتاب لا غير"[6]. وبهذا تكون الكتابة وسيلة للنجاة والخلاص، أو بالأحرى مقبرة لدفن الذكريات.

1-3-المفارقات الزمنية:

لا يمكن تحديد المفارقات الزمنية إلا بتحديد النقطة الزمنية الأولى التي انطلق منها الحكي، أو ما يسمى بزمن المحكي الأول، وفي رواية ذاكرة الجسد، يختار السارد تاريخ الفاتح من نوفمبر لبداية أحداث الرواية. يقول: "(ربما غدا أبدأ الكتابة حقا.

أحب دائما أن ترتبط الأشياء الهامة في حياتي بتاريخ ما..يكون غمزة لذاكرة أخرى.

أغرتني هذه الفكرة من جديد، وأنا أستمع إلى الأخبار هذا المساء وأكتشف، أنا الذي فقدت علاقاتي بالزمن، أن **غدا سيكون أول نوفمبر..فهل يمكن لي ألا أختار تاريخا كهذا، لأبدأ به هذا الكتاب؟**

---

[1]: ينظر، شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2010، ص: 180.

[2]: أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص: 42.

[3]: حكيمة سبيعي، خطاب الرواية عند أحلام مستغانمي، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص: 84.

[4]: ذاكرة الجسد، ص: 16.

[5]: الرواية، ص: 48.

[6]: الرواية، ص: 386.

غدا ستكون قد مرت 34 سنة على انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير، ويكون قد مر على وجودي هنا ثلاثة أسابيع، ومثل ذلك من الزمن على سقوط آخر دفعة من الشهداء...)[1]

في هذا المقطع، يكتشف القارئ زمن المحكي الأول، ويتمكن من تحديده بسهولة، ذلك لأن السارد يذكر تصريحا لا تلميحا التاريخ الذي يبدأ به أول أحداث الرواية الذي تزامن مع الذكرى الرابعة والثلاثين لاندلاع ثورة التحرير المجيدة، لذلك وبعد مرور أربع وثلاثين سنة يكون تاريخ الفاتح من نوفمبر 1988 هو حاضر السرد، والنقطة الزمنية الأولى التي تنطلق منها أحداث الرواية، ويبنى على أساسها زمن الخطاب، وتتحدد من خلالها الاسترجاعات والاستباقات.

1-3-1-زمن المحكي الأول: غدا سيكون **أول نوفمبر** (إشارة إلى تاريخ 01 نوفمبر 1954)+ **غدا ستكون قد مرت 34 سنة** على انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير. **(1954+34= 01 نوفمبر 1988)**. فإذا كان زمن المحكي الأول، يتحدد حسابيا بتاريخ 01 نوفمبر 1988؛ فإن حاضر السارد المخاطب في الرواية، قد ينبئ بتاريخ سابق هو 31 أكتوبر 1988. لكنه في كلتا الحالتين، يكون زمن المحكي الأول محددا، ويكون -تبعا لذلك- تحديد المفارقات الزمنية واكتشافها أمرا ممكنا، ميسورا.

1-3-2-الاسترجاعات:

تصنف رواية ذاكرة الجسد في دائرة السرد الاسترجاعي بامتياز؛ لأنها قائمة بشكل كبير على الاسترجاع الذي يمتح من الذاكرة، ومن أحداث الماضي والتاريخ الوطني لحرب التحرير، وبذلك فقد شكل الاسترجاع ظاهرة لافتة، وخصوصية بارزة فيها. ولعل مما أضفى عليها هذه المسحة الاسترجاعية أيضا، كونها أقرب إلى الرواية السيرذاتية، لأن البطل خالد، عمد إلى سرد أحداث وقعت في الماضي، تخص بعض الجوانب من سيرة حياته الشخصية، أو أحداث كان هو طرفا مشاركا فيها، وشاهدا على خباياها وأسرارها، ولذلك راح يستعين بمخزون ذاكرته في استحضار الماضي، بهدف ترهينه في الحاضر، وبغية مساءلته ومحاكمته، ومن أجل تفسير تحولاته وتقلباته، وكشف أسباب ارتباط الذاكرة بالجسد أو العكس.

ولعل "المتأمل لأحداث الرواية من أولها إلى آخرها، يجدها وليدة هذه الذاكرة المرتبطة بالجسد، فكانت شاهدة عليه حافظة لأسراره وماضيه الطويل، ومن هنا يتحول الجسد إلى ذاكرة لما يحمله من أخاديد وأغوار متعلقة بذلك الماضي، حيث الثورة والاستعمار وما عقب الثورة من حقائق جعل الجسد يتحول لذاكرة، يحمل أسراره وخفاياه خاصة هذه اليد المبتورة التي تطرح أكثر من علامة استفهام...وإذا كان الكلام ينطبق على شخصية السارد لأحداث هذه الرواية التي تملها ذاكرته، فإنها أيضا تنطبق على...شخصية حياة التي تمثل الشخصية المحورية والرئيسية مع شخصية [السارد]... ولذا نجد جسد

[1]: أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص: 23، 24.

حياة هو الجزائر وجسد كاترين هو فرنسا وجسد خالد هو الجزائر في تاريخها وماضيها ونضالها وبالتالي كان [السارد] شاهدا على الجزائر من ميلادها حتى وصلت إلى ما وصلت إليه الآن من خلال حياة وشاهدا على فرنسا التي كانت جزءا من خلال كاترين"[1]. وعلى هذا الأساس "تتوزع النهايات في الرواية، فتجعل الزمن فيها ناكصا مرتدا ارتدادا ذا وجوه مختلفة"[2]؛ إذ كلما شغل السارد ذاكرته، كلما نتج عن ذلك ضروب شتى ومتعددة للسرد الاسترجاعي القائم على الزمن المرتد الهابط. "هذا الزمن الهابط هو الذي قامت عليه الرواية من خلال تقديمها لنا ومنذ البداية نهايتها، ثم يرتد الزمن إلى الماضي ليعرفنا بالمكان والشخصيات وأحوالها التي مرت بها والأحداث الكبرى والصغرى التي أوصلتها إلى تلك النهاية"[3]. فمن تذكر السارد حدث دخوله سجن الكديا، إلى حدث اندلاع الثورة التحريرية وموت والدته، ثم التحاقه بالجبال، إلى إصابته في ذراعه اليسرى وانتقاله إلى تونس من أجل العلاج، وممارسته الرسم، إلى حدث تعرفه على زياد وحياة وكاترين، إلى زواج حياة، وموت حسان...وغيرها من الأحداث القائمة على التذكر والرجوع بالذاكرة إلى الوراء. وسنحاول في الجدول الآتي تحديد بعض الاسترجاعات ووظائفها في الرواية.

الاسترجاع	وظيفته	الصفحة
(عندما قرأت ذلك الخبر منذ شهرين، لم أتوقع إطلاقا أن تعودي فجأة بذلك الحضور الملح، ليصبح كتابك محور تفكيري، ودائرة مغلقة أدور فيها وحدي).	رجوع السارد إلى هذا الحدث، لأنه كان سببا مباشرا في اتخاذ قرار كتابة الرواية، ومن أجل تبرير موقفه من إنهاء علاقته بحياة من خلال لجوئه إلى الكتابة وقتلها على الورق.	الصفحة :20
(ذات يوم منذ أكثر من ثلاثين سنة سلكت هذه الطرق، واخترت أن تكون تلك الجبال بيتي ومدرستي السرية التي أتعلم فيها المادة الوحيدة الممنوعة من التدريس).	الرجوع بالذاكرة إلى تاريخ التحاقه بصفوف المجاهدين في ثورة التحرير، في إشارة صريحة إلى استحضار تاريخه الحافل بالبطولات.	الصفحة :25

[1]: بادي مختار، قراءة في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، الملتقى الدولي العاشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، وزارة الثقافة، دار هومه، الجزائر، 92، 93، 94.

2: محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، ص: 97.

[3]: كمال الرياحي، حركة السرد الروائي ومناخاته: في استراتيجيات التشكيل، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص: 111، 112.

و(كان سجن (الكديا) وقتها، ككل سجون الشرق الجزائري يعاني فجأة من فائض رجولة، إثر مظاهرات 8 ماي 1945 التي قدمت فيها قسنطينة وسطيف وضواحيها أول عربون للثورة...).	إضاءة هذا الحدث التاريخي المعبر عن تضحيات الشعب ونضاله من أجل ظفره بحريته، وكذا التعريف بهذا السجن الذي دخله خيرة أبطال الثورة.	الصفحة : 30
(أي صدفة..أن يعود القدر بعد عشر سنوات تماما، ليضعني مع (سي الطاهر) في تجربة كفاحية مسلحة هذه المرة ! سنة 1955..وفي شهر أيلول بالذات، التحقت بالجبهة. كان رفاقي يبدأون سنة دراسية ستكون الحاسمة، وكنت في عامي الخامس والعشرين أبدأ حياتي الأخرى).	التغني بمصاحبته لشخصية فذة، هي شخصية الشهيد سي الطاهر والإشادة بانضمامه إلى صفوف الجبهة.	الصفحة : 32، 33
-(مات (سي طاهر) طاهرا على عتبات الاستقلال... ست ساعات من الحصار والتطويق، ومن القصف المركز لدشرة بأكملها ليتمكن قتلته من نشر صورته على صفحات جرائد الغد كدليل على انتصاراتهم... استشهد هكذا في صيف 1960 دون أن يتمتع بالنصر ولا بقطف ثماره..).	تخليد ذكرى استشهاد قائده سي الطاهر، والإشادة بمسيرته النضالية الحافلة بالبطولات والانتصارات.	الصفحة : 45.
(ويعود فجأة، حديث قديم بيننا إلى البال. حديث مرت عليه اليوم ست سنوات. في ذلك الزمن الذي كنت تجدين فيه شبها بيني وبين زوربا. الرجل الذي أحببته الأكثر حسب تعبيرك، والذي كنت تحلمين بكتابة رواية كروايته، أو حب رجل مثله).	بعد زواج حياة، يستحضر خالد ذلك الحديث الذي دار بينه وبين حياة يوما، وهو مندهش، متحصر، غير مصدق لما يحصل له. وكأنه في استحضاره لهذا الحديث يريد أن يضمد به جراحه، ويخفف به من حدة فواجعه وآلامه وأحزانه، وما استحضار شخصية زوربا إلا على سبيل المفارقة، لأنه لم يتحقق معه	الصفحة : 390

	ذلك الشبه الذي كانت تراه حياة بينهما، لأن علاقته بها وصلت إلى النهاية على خلاف علاقة زوربا بصديقه المثقف التي كان يميزها المحبة والصدق والوفاء الذي لم يكن مع حياة.	

1-3-3-الاستباقات:

إذا كانت رواية ذاكرة الجسد رواية قائمة على الاسترجاع واستحضار الذاكرة، إلا أن ذلك لا يمنع من اندراجها ضمن الرواية الاستباقية؛ لأن حقيقة السرد الذاتي بضمير المتكلم (أنا) تقوم على الاستشراف لأن السارد يعلم مسبقا ما وقع قبل بداية لحظة السرد وبعدها[1]. ومن خلال الجدول الآتي سنحاول اكتشاف بعض الاستباقات ووظائفها في الرواية.

الاستباق	وظيفته	الصفحة
(الحب هو كل ما حدث بيننا. والأدب هو كل ما لم يحدث. يمكنني اليوم بعدما انتهى كل شيء أن أقول: هنيئا للأدب على فجيعتنا إذن فما أكبر مساحة ما لم يحدث. إنها تصلح اليوم لأكثر من كتاب).	لئن كان المقطع الأول يمثل استرجاعا، يعبر من خلاله السارد عن علاقة الحب التي جمعته بحياة؛ فإن المقطع الثاني، يعد استشرافا لما لم يحدث وهو الأدب، وإعلانا مسبقا عن إنهاء العلاقة وتخليدها في كتاب.	الصفحة: 7
(إنه قانون الحماقات، أليس كذلك. أن أشتري مصادفة مجلة لم أتعود شراءها، فقط لأقلب حياتي رأسا على عقب!). (كان فيهما شيء من الغرق اللذيذ المحبب..وربما نظرة اعتذار مسبقة عن كل ما سيحل بي من كوارث بعد ذلك بسببهما).	تنبؤ السارد انقلاب حياته رأسا على عقب بمجرد شرائه للمجلة ومشاهدة صورة حياة عليها.	الصفحة: 69/16.

[1]: ينظر، عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، ط1، 1999، ص: 157.

(غدا ستكون قد مرت 34 سنة على انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير...لذا سيكون الغد يوما للحزن مدفوع الأجر مسبقا).	استباق حدث لم تصل إليه لحظة السرد بعد، وهو ذكرى اندلاع ثورة التحرير المجيدة.	الصفحة: 24
(وأدري..ستقول إشاعة ما إن هذا الكتاب لك. أؤكد لك سيدتي تلك الإشاعة. سيقول نقاد يمارسون النقد تعويضا عن أشياء أخرى، إن هذا الكتاب ليس رواية، وإنما هذيان رجل لا علم له بمقاييس الأدب. أؤكد لهم مسبقا جهلي، واحتقاري لمقاييسهم. فلا مقياس عندي سوى مقياس الألم، ولا طموح لي سوى أن أدهشك أنتِ، وأن أبكيك أنت، لحظة تنتهين من قراءة هذا الكتاب..فهناك أشياء لم أقلها لك بعد).	تنبؤ السارد بأن حياة ستقول بأن كتابة الكتاب لها إشاعة، وأن النقاد سيقولون أنه ليس رواية، كما أنه يستبق الأمور في الحكم على مقاييسهم، فضلا عن توقعه دهشتها وبكائها حينما تنتهي من قراءة الكتاب، لأن هناك أشياء لم يقلها لها بعد.	الصفحة: 386، 387

2-تقنيات المدة الزمنية:

2-1-تقنية الوقفة:

تحصل الوقفة أو الوقفة الوصفية حينما يعمد السارد إلى الوصف، فتتعطل وتيرة السرد ولا تتوقف بالكلية، لأن السارد وهو يصف قد يستغرق بعض الزمن. كما أن هناك نوعا آخر من الوصف لا يعطل الزمن أو يوقفه؛ لأن السارد في هذه الحالة لا يصف الشيء المقصود أو الموصوف مباشرة، وإنما يصف النشاط الإدراكي للشخصيات وأفعالها وانطباعاتها وتأملاتها، بمعنى أنه يعمل على تسريد الوصف بوساطة التبئير، وهو ما يسمى بالوصف المبأر[1]، أو الوصف عن طريق الرؤية. وهناك أنماط أخرى من الوصف، هي: الوصف بالقول[2] والوصف بالفعل[1] والوصف بالفعل واللمس معا[2].

---

[1]: محمد نجيب العمامي، الوصف في النص السردي بين النظرية والتطبيق، دار محمد علي للنشر، ط1، 2010، ص: 95.

[2]: يختص هذا النمط من الوصف بأقوال الشخصية الواصفة أو الرائية أو المتكلمة، وذلك أنها تصف بالخطاب مشاهد غائبة لشخص أو أكثر من شخص، بمعنى أن ذلك يشترط على الأقل حضور الشخصية الواصفة المتكلمة والشخصية المتلقية المستمعة. ومن أمثلة ذلك هذا المقطع الذي أورده "محمد نجيب العمامي" بصدد التمثيل لهذا النمط من الوصف. (يقول صاحب فندق لنزيل جديد: "إن غرفاتنا يطل بعضها على جهة البحر فلا يسمع الساكن فيها إلا صمت الطبيعة الهادئة المطمئنة، يرى البحر من بعيد ينبسط أمامه إلى غير حد، ولكنه لا يسمع له هديرا ولا زئيرا، وإنما ينعم بمنظره الرائع، ونسيمه البليل العليل. وبعض غرفاتنا يطل على الجنة المنبسطة التي ترتفع أشجارها العتيقة في السماء...). محمد نجيب العمامي، الوصف في النص السردي بين النظرية والتطبيق، ص: 75. ومن الأمثلة -كذلك- التي تنهض دليلا على الوصف بالقول، قول عيسى ابن هشام في المقامة البغدادية، وهو يصف للشوّاء ولصاحب الحلوى طبقه المفضل: (فقلْتُ: افرِزْ لأبِي زَيدٍ منْ هذا الشِواءِ، ثمَّ زنْ لهُ منْ تلْكَ الحلواءِ، واخترْ لهُ منْ تلكَ الأطباقِ، وانضِدْ عليْهَا أورَاقَ الرُّقاقِ، وَرشَّ عَليهِ شَيئَاً منْ ماءِ السُّمَاقِ، ليأكُلَهُ أبُو زَيدٍ هنيًّا...وَقلتُ لِصاحِبِ الحلوَى: زنْ لأبِي زيْدٍ منَ اللُّوزينَج رطلَيْنِ فَهوَ أَجرَى فِي الحُلوقِ، وَأمضَى فِي العرُوقِ،

2-1-1-الوقفة الوصفية:

المقطع الأول: (كان (سي طاهر) يعرف متى يبتسم، ومتى يغضب. ويعرف كيف يتكلم، ويعرف أيضا كيف يصمت. وكانت الهيبة لا تفارق وجهه ولا تلك الابتسامة الغامضة التي كانت تعطي تفسيرا مختلفا لملامحه كل مرة)[3].

المقطع الثاني: (كنت فتاة عادية، ولكن بتفاصيل غير عادية، بسر ما يكمن في مكان ما من وجهك..ربما في جبهتك العالية وحاجبيك السميكين والمتروكين على استدارتهما الطبيعية. وربما في ابتسامتك الغامضة وشفتيك المرسومتين بأحمر شفاه فاتح...أو ربما في عينيك الواسعتين ولونهما العسلي المتقلب)[4].

المقطع الثالث:(في ذلك اليوم، سعدت وأنا أرى كاترين تدخل القاعة. جاءت متأخرة كما كنت أتوقع. أنيقة كما كنت أتوقع. داخل فستان أصفر ناعم، تطير داخله كفراشة)[5].

المقطع الرابع: (خالتي الزهرة بيضاء كعمود الثلج، قوية الجسم بلباسها الأبيض الناصع من العشعاشي الذي تحب لبسه على الرغم من قدمه...)[6].

ولِيَكُنْ لَيْلِيَ العُمْرِ، يومِيَّ النَّشرِ، رقِيقَ القِشرِ، كثِيفَ الحَشو، لؤلؤِيَّ الدُّهنِ، كوكَبِيَّ اللَّونِ، يذُوبُ كالصَّمْغِ، قَبلَ المضْغِ، ليَأْكُلهُ أَبو زيدٍ هنِيًّا). الهمذاني، مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص: 72، 73.

[1]: يتعلق هذا النمط من الوصف بوصف أفعال الشخصية وعملها؛ أي وصفها وهي تفعل أو تقوم بعمل. ولعل أشهر الأمثلة على ذلك ما عرف بالوصف الهوميري نسبة إلى هوميروس الذي قام بوصف درع آخيل Le bouclier d'Achille في الإلياذة بناء على مراحل التدرج والانتقال التي تستغرقها عملية الصنع في حد ذاتها، وتبعا لذلك تتم عملية الوصف عبر مراحل، وفي شكل سلسلة من الأفعال المتعاقبة والمحددة سلفا وفق نظام معين أو خطاطة سردية أو وصفة قابلة للاستعمال.

-Voir :Philippe Hamon, Du Descriptif, Hachette Supérieur, Paris, 1993, P : 189, 190.

-ويندرج ضمن الوصف بالفعل وصف المشاهد والمناظر الطبيعية والرحلات والمعارك والحروب، ووصف الأشياء في أثناء صنعها، ووصف اللوحات الحسية ووصفات الطبخ...وغيرها. ينظر، محمد نجيب العمامي، المرجع السابق، ص: 78.

[2]: يرى محمد نجيب العمامي أن هناك ضربا آخر من الوصف يمكن عده حالة لم يتفطن إليه المنظرون، وهو الوصف عن طريق الفعل واللمس معا، ذلك أن الشخصية قد تفعل وتلمس في آن واحد. ينظر، محمد نجيب العمامي، المرجع السابق، ص: 87. ومن الأمثلة التي اخترناها لهذا النمط من الوصف هذا المقطع من المجموعة القصصية "موسم الوجع" لعبد الرشيد هميسي، أوراق ثقافية للنشر والتوزيع، جيجل، ط1، 2019، ص: 87. (قضيت[بديع] ثلاثة أيام وأنا أتلمس الحيطان والأبواب والنوافذ كي أهتدي إلى البيت المحجّة، ثلاثة أيام من التلمس! حتى إن جلد أناملي تشقق من خشونة الحيطان ومسامير الأبواب...). وهذا المقطع أيضا من رواية أبي الجبل لمريم يوسفي، ص: 91. (أخمش بأظافري الجدار..تتحول إلى كلاليب خاطفة..أثبتها على الجسد الإسمنتي وأدفعني إلى الأعلى فتستحيل قدماي إلى مناقير حديدية...).

[3]: ذاكرة الجسد، ص: 29، 30.

[4]: ذاكرة الجسد، ص: 54.

[5]: الرواية، ص: 71.

[6]: حسين علام، خطوة في الجسد، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2006، ص: 70.

المقطع الخامس: (قال (الراوي) كان التراس فارسنا بطلا...أطلسي القامة، عريض المنكبين، عيناه نجمتان ساطعتان وفمه هلال، وشعره غابة صنوبر، أفقه السماء..وعطره الخزامى، وحديثه جدول عذب يطفئ ظمأ كل المخلوقات..)[1].

المقطع السادس: (كانت شفتاه [الصادق دريوش] كشقي طاحونة، تتسعان حتى يصل طرفاهما الحنكين، ثم تضيقان حتى تطبق الشفة على الأخرى، والكلام يتدفق كشلال من الحمق والحمأ المسنون)[2].

المقطع السادس: (...والطاهر بمعطفه الطويل المتسخ والممزق، وشعره الأشعث والأغبر، ولحيته غير المتناسقة، والتجاعيد التي بدأت تظهر فوق عينيه السوداوين، وبقعة شبه زرقاء أسفلهما كسحابة سوداء داكنة...)[3].

المقطع السابع: (...أبو الرميصاء من النوع الذي يحب الأهوال والملاحم لا يشبع منها، كأنه سليل الموت..واسع الجبهة والأنف، كثيف اللحية، واسع الصدر، ضخم المنكبين منتفخ البطن، يدلك مظهره على مخبره..غليظ الصوت خشن الألفاظ دائم العبوس والأحزان، لا تكاد كلمات الموت والذبح والجهاد والطاغوت وأضرابها تفارق لسانه ولا تكاد مواضيع المغالبة والمطالبة والصراع تغيب عن أحاديثه ومناقشاته، بدا في ريعان شبابه رغم أن ملمح صلع بدأ يغازل مقدمة رأسه في استحياء. هل يمكن أن أرى أبا الرميصاء يوما مبتسما؟ يقول منير لقلبه..)[4].

المقطع الثامن: (عوالم أبي كانت مملوءة بالإثارة والصخب، عوالم كثيفة كان أبي يبرع في مهادنتها بتركيزه العالي، ومرونته..يداه: شاسعتا المساحة، عميقتا الأخاديد، دقيقتا الذاكرة..ملعونتا الضربة..والعارفتان بكل شيء..)[5].

إن قارئ هذه المقاطع الوصفية، يشعر بانقطاع السيرورة الزمنية وتعطلها؛ لأن السارد انصرف كلية إلى الوصف، مما نجم عنه اختفاء السرد وتعليق الزمن، في مقابل الحضور المكثف والمتمكن للوصف. وهنا نشير إلى أن هذا النمط من الوصف الذي يتسبب في قطع الزمن وإيقافه في القصة، يكون متعلقا بالوصف المباشر للأشياء والأشخاص والكائنات والأمكنة؛ أي عندما يكون السارد الواصف في النص

[1]: كمال قرور، التراس ملحمة الفارس الذي اختفى، دار الوطن اليوم، العلمة، سطيف، 2015، ص: 8، 9.

[2]: سالمي ناصر، الألسنة الزرقاء، في تفاصيل الليل والنهار بعين آدم، المؤسسة العامية للحي الثقافي كتارا، الدوحة، قطر، ط1، 2017، ص: 46.

[3]: بومدين بلكبير، زوج بغال، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2018، ص: 43.

[4]: علي حليتيم، جسور الموتى (رواية من خيال)، العقاد للنشر والتوزيع، عنابة، ط1، 2019، ص: 59.

[5]: مريم يوسفي، أبي الجبل، ضمة للنشر والتوزيع، سيدي عيسى، المسيلة، ط1، 2021، ص: 24، 25.

أو الخطاب ساردا من خارج الحكاية، وليس شخصية من الشخصيات المشاركة في الأحداث التي توكل إليها مهمة الوصف، فتغدو قناة مفوضة بذلك. وهذه الحالة أطلق عليها جينيت تسمية الوصف المبأر.

2-1-1-1-الوصف المبأر:

يندرج الوصف المبأر ضمن الوصف عن طريق الرؤية، أو بالأحرى أنه ينتمي إلى نمط من أنماط التبئير عند جيرار جينيت، هو التبئير الداخلي الذي يقدم فيه الوصف من منظور الشخصية الرائية أو المدركة المشاركة في الأحداث[1]. ومع هذا النوع من الوصف لا يمكن الحديث عن وقفة وصفية، أو عن أي توقف أو تعطل للزمن؛ لأن حركة السرد غير منتفية، وحضوره أوكد لطالما أن هناك شخصية تصف وتتأمل وتدرك، لكن الملاحظ أن وتيرة الزمن تكون متباطئة نوعا ما إلى درجة التماثل بين زمن الخطاب وزمن القصة، مما يجعل الحركة الزمنية الأليق بهذا النوع من الوصف هي تقنية المشهد.

المقطع الأول:(فابتسم أحمد [عاكف] وتراجع إلى حجرته وهو يقول لنفسه:"صدق أبي" وألقى على حجرته نظرة فاحصة فوجدها قد وسعت أثاثه تحت ضغط محا ما كان لها من تناسق؛ فعلى الشمال الفراش، وعلى اليمين صوان الملابس، تليه المكتبة كدست على كثب منها الكتب، وكان بها نافذتان فرغب أن يلقي نظرة عجلى من كل منهما، فدلف من اليمنى ففتحها، وكانت تطل على الطريق الذي جاء منه، ومنها استطاع أن يتبين معالم الحي من عل، فرأى أن العمارات شيدت على أضلاع مربع كبير المساحة، وأقيمت في ساحة المربع التي تحيط بها العمارات مربعات صغيرة من الحوانيت تلتف بها الممرات الضيقة، فكانت نوافذ العمارات وشرفاتها الأمامية تطل على أسطح الحوانيت، وتأخذ نصيبها من الهواء والشمس، ولا يحجب عنها بقية العمارات حجاب، فكان الناظر من إحدى النوافذ الأمامية يرى مربعا كبيرا من العمارات ينظر هو من نقطة في أحد أضلاعه، ويرى في أسفله مربعات كثيرة من أسطح الحوانيت، تخترقها شبكة معقدة من الممرات والطرقات، ورأى فيما وراء ذلك مئذنة الحسين في علوها السامق تبارك ما حولها. فارتاح الرجل لانطلاق الفضاء أمامه لأن أخوف ما كان يخافه أن ينظر فلا يرى إلا جدرانا صماء، ثم تحول إلى النافذة الأخرى التي تواجه باب الحجرة وفتحها فرأى منظرا مختلفا، ففي أسفل طريق ضيق يوصل إلى خان الخليلي القديم مغلقة حوانيته فبدا مهجورا، وعلى الجانب الآخر من الطريق جانب من عمارة تواجهه نوافذها وشرفاتها عن قرب، ثم تبين له أن سطحي العمارتين متصلان في أكثر من نقطة وأن أطباقهما المتقابلة متصلة كذلك بالشرفات مما جعله يحسب أنهما عمارة واحدة ذات جناحين، وفي الطرف الأيسر من الطريق يبدأ خان الخليلي القديم، وقد رآه الرجل من نافذته أسطحا بالية، ونوافذ متداعية، وأسقفا من القماش والأخشاب تظل الطرق المتشابكة، وفيما وراء ذلك

[1]: ينظر، محمد نجيب العمامي، الوصف في النص السردي، ص: 95.

تملأ الفضاء المآذن والقباب وقمم الجوامع وأسوارها، تعرض جميعا صورة من الجو للقاهرة المعزية. وكان يرى ذلك المنظر لأول مرة، فأكبره على نفوره من الحي الجديد، ومضى يسرح الطرف في مشاهده الغربية المترامية، وهي مشاهد حقيقة بأن تدهش عينين لم تألفا غير الورق، ولا عهد لهما بآيات الطبيعة أو الآثار...)[1].

المقطع الثاني: (راح الأخضر يتأمل من خلال الباب حقول التبغ، والسهل الممتد أمام عينيه، وقد أحاطت به أعقاب سجائر فنيت)[2].

المقطع الثالث: (رفع رأسه [عبد المجيد بو الأرواح]، وألقى نظرة على النهج القصير أمامه: متجر الأكياس لا يزال على حاله. مخزن الراديوهات الألمانية غير التجارة. الحلاق دخيل، اللبان كما كان، لعله لم يغير شاشيته هذه. مامي إسماعيل كان يسكن هنا..فوق، في رأس الشارع...)[3].

المقطع الرابع: (كان رابح بن سالم يجلس قبالة النافذة ويشاهد جزءا من الطريق وأديما واسعا من السماء الصافية. قابله البدر في عليائهز دائري الشكل. ساطع ضوؤه. وسط فضاء متلألئ من النجوم السابحة في سواد منفتح. غرق بصره في المنظر الجميل...)[4].

المقطع الخامس: (ولما وقف [منصور المهبول] عند باب الحديقة، رأى أشباحا سوداء، تتحرك منحنية بغرض الاستخفاء، بعضها يطرق بابا، وبعضها يهمس عبر مصراعي النافذة، وبعضها يعالج قفل الباب...!)[5].

المقطع السادس: (فتحت نافذة الغرفة قليلا فرأيته واقفا هناك يتأمل [الحاج يوسف] القبور واحدا واحدا، مستعدا لإطلاق الرصاص بمجرد حركة لا تعجبه. كدت أضحك، كنت أقول إن هذا الرجل يراقبهم علّهم يستيقظون وينوون الرجوع لجعل أعلاها سافلها ثم يلتحقون بجبل الأوحال، يختبئون في المغارات، خلف الضرو والريحان والبلوط ثم يخرجون للصيد فرحين)[6].

المقطع السابع: (يعتدل أبو البراء في جلسته على الحجر الصلد البارد الناتئ المغروس، كأنف كبير، على رأس الجبل الأحمر، جبل الكتيبة، يشرف الجالس فوقه على القمم كلها ويبصر الطريق الصاعد نحوه،

---

[1]: نجيب محفوظ، خان الخليلي، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، 2007، ص: 11، 12.

[2]: كاتب ياسين، نجمة، ترجمة: محمد قوبعة، ديوان المطبوعات الجامعية،المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1987، ص: 64.

[3]: الطاهر وطار، الزلزال، موفم للنشر، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2013، ص: 34.

[4]: محمد ساري، الورم، منشورات الاختلاف، ط1، 2002، ص: 109.

[5]: عبد الله عيسى لحيلح، كراف الخطايا، ج1، مطبعة المعارف، ط1، 2002، ص: 70.

[6]: السعيد بوطاجين، أعوذ بالله، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2016، ص: 122.

والوادي في الأسفل، والمدينة الرابضة الساكنة من بعيد كأنها تخشى أن تتحرك فتثير انتباه عدو متربص..)[1].

المقطع الثامن: (يتسرب من خصاص النافذة نور باهت. ومن داخل سيارته، في ساحة الحي، بقي يرصد [رفيق ناصري] أي حركة محتملة دون أن يبادر بالصعود إلى الشقة..كأنها لم تكن ليلته الثالثة التي سيبيت فيها حارسا، مترقبا ظهور الرجل الذي اختفى. الكون مليء بالألغاز، الحقيقية والملفقة، لكن ما كان يشغله حقا في الأيام الماضية هو أن يجد "المختفي" أو يعرف مصيره على الأقل. وهاهو، بعد ذلك، عندما وصل متأخرا عن وقت مجيئه في الليلتين السابقتين، رأى ذلك النور الخافت ينبعث من غرفة الصالون، ولم يحرك ساكنا)[2].

في هذه المقاطع الوصفية يفوض السارد الوصف، أو الرؤية لشخصية مشاركة في الأحداث، فيكون هو الواصف في الخطاب لما تراه الشخصية وتدركه وتتأمله في القصة أو في الواقع، وبهذا يتحقق الإيهام بواقعية الوصف في الخطاب أو النص.

نخلص إلى القول بأن الوصف لا يوقف حركة الزمن على إطلاقها، وإنما قد تدب فيه الحركة، ويكون باعثا على الحيوية والنشاط، مشكلا نوعا من التسريد بالوصف أو ما يسمى بالوصف المسرد الذي يعبر عن تجارب حياتية ومشاهد حية وناطقة باسم الحقبة الزمنية والتاريخية المعيشة، وعلى تصوير الحياة الاجتماعية السائدة في حقبة زمنية محددة أيضا. ونمثل لذلك بهذا المقطع السردي من رواية "زهوة" للحبيب السائح في وصف الزربية، الذي ينبض بالحركة والشاعرية، التي مدارها على الوصف والرسم بالكلمات:

(وتولى إلى يمينه. فانشدّ عنه إلى المتاع. لا شيء بدا منه وضع لزينة، إن لم يكن للضرورة–حتى الزربية المبثوثة ذات العمق الأسود المخلل برقوم حمراء غالبة متقنة التوزيع حسب موتيفات هي أشكال هندسية من أنصاف مربعات ومعينات متقابلة كأن الفراغات ما بين أطرافها معابر ومداخل لخيام أو ديار مترامية في سهل ليبدو المربع الأكثر صغرا في مركزها هو نواةَ الحياة ومن حوله الخطوط المعقوفة شبيهة بالصلبان والمتقاطعة بلا نهاية والملتفةُ على بعضها في حركة ثنائية كما لذكَر وأنثى مقترنين وهنا وهناك أشكال أخرى كما أعمدة فقرية نخرة دالة على فناء ضمها كلَّها محيط مغلق من خطين متوازيين متداخلين في انكسار مسنن بزوايا قائمة سياجا للزمن بقبضته السرمدية. على أطرافها وسائد مخملية من لونها ذاته مسندة إلى الحيطان الثلاثة فحسب لأن الحايط الرابع احتل

[1]: علي حليتيم، جسور الموتى، ص: 21.

[2]: أحمد طيباوي، اختفاء السيد لا أحد، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، ط2، 2021، ص: 84.

وسطه كانون فيه جمر زاهر فوقه بقراج. على جانب منه مائدة فيها صينية بكؤوس وبراد"[1]. يقول الناقد "مخلوف عامر" معلقا على هذا المقطع الوصفي: "هي الزربية التي نفترشها أو نتغطى بها أو نراها يوميا معلقة أو مسندة إلى جدار، لكنها مألوفة لا نرى فيها ما يراه الكاتب، فهو يلاحق تفاصيل رسومها التي لم توضع اعتباطا بقدر ما تحيل على ذاكرة منسية، فصفة المبثوثة تستدعي من القرآن – حتما– (وزرابي مبثوثة) في سورة الغاشية مشهد من مشاهد أهل الجنة...ففي هذه الفقرة، ومن غير حاجة إلى مقارنة ولا إلى تشبيه صريح، لا شك تشتغل خلفية القارئ –إذا كانت قرآنية– لتستكمل المشهد، وإذا أهل المقام كأهل الجنة...والمربعات والمعينات تحيل على الخيام أو الديار، على مجتمع هو في فترة تاريخية مجتمع ريفي. وربما في الصلبان إشارة إلى حقبة من التاريخ كانت حاضرة في ذهن من وضع تلك الرسوم...هي زربية متحركة، متحدثة تدب فيها الحياة، أو على الأصح، الكاتب يزرع فيها الحياة. نراها نحن أثاثا جامدا لا روح فيها، بينما يراها هو بروح العين التي نسجتها ورقمتها، إن الزربية التي يراها هو، ممتدة امتداد التاريخ، نراها نحن دوما مطوية على نفسها وعلى التاريخ. إنها اللغة التي ترقى بالمألوف إلى درجة اللامألوف. من الكلام العادي إلى الإنشاء الأدبي"[2].

2-1-2-تقنية الحذف:

من مميزات خطاب المحكي الحذف والتجاوز على ذكر بعض الأحداث وإسقاطها من زمن القصة، إذ يقتصر السارد حينها على بعض الإشارات والقرائن الدالة عليه في زمن الخطاب. وقد يكون الحذف صريحا وضمنيا، كما أنه يكون افتراضيا، وهو أندر وقوعا وأصعب تحديدا وأكثر ضمنية في المحكي. كما أن حضور هذه التقنية (الحذف) يسهم في تسريع وتيرة السرد في الخطاب. وفيما يلي سنذكر بعض الأمثلة الموضحة لهذه التقنية الزمنية بكل أنواعها.

أ-الحذف الصريح:

الحذف الصريح (محدد وغير محدد)
(**انتهى رمضان**. و ها أنا أنزل من طوابق سموي العابر، وأتدحرج فجأة نحو حزيران. ذلك الشهر الذي كنت أملك أكثر من مبرر للتشاؤم منه)[3].
(**انتهى عصر السماسرة والابتزاز**، يمكن لجيوبنا المثقوبة أن تستريح..). (**مضى من الوقت أكثر من الساعتين** ونحن مسمرين في المكان). (**مرت ساعتان** ونحن على هذا الحال). (**بعد أسبوع** من

[1]: الحبيب السايح، زهوة، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 2011، ص. 32.

[2]: مخلوف عامر، الواقع والمشهد الأدبي: نهاية قرن وبداية قرن، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، ط1، 2011، ص: 299، 300.

[3]: ذاكرة الجسد، ص: 243.

الانتظار القانط...). (**بعد شهرين** من معاناة الغربة ومقاساة رفيقنا الخسيس ساكو..)[1].
(**انقضى رمضان سريعا**، وجاء العيد قبل ايام معدودة من دخول فصل الخريف، وبدأ التلاميذ يلتحقون بمدارسهم، والطلبة بمعاهدهم، فعرض المفتي على عبد الحميد الانضمام إلى سلك المدرسين بالجامع...)[2].
(**مضى على جدك حين من الدهر** ليبرأ من العمش...)[3].
(**مضت فترة طويلة** وأنا أتلصص على مشيتها...)[4].
(**توالت الأيام والشهور**. كانت متشابهة، لا تختلف عن بعضها...**مضت أربع سنين** أخرى عجاف..هي أسوأ السنين التي مضت..)[5].
(**لم أزر وهران منذ مدة طويلة**، فماذا لو أمضيت بها يوما أو يومين؟)[6].
(**ستة أعوام**، كما يذكر الآن، كانت قد **مرت على اغتيال محمود** في عام ألف وتسعمائة وتسعة وتسعين....**ثمانية شهور كاملة كانت مرت على إجراء الانتخابات الرئاسية الجديدة** في الثاني عشر من شهر ديسمبر)[7].

لا يجد القارئ صعوبة كبيرة في اكتشاف الحذف في هذه المقاطع السردية؛ لأن الحذف فيها مذكور بشكل صريح بمدة قد تطول أو تقصر أو لا تحدد أصلا؛ إذ ليس يهم إن كان محددا أم غير محدد؛ لوجود القرينة الدالة عليه في النص. لذلك ومن أجل تفادي أي التباس قد يحصل على الصعيدين (محدد وغير محدد)، اقترح بعضهم إطلاق صفة مرقم وغير مرقم[8] على الحالتين، وإن لم يكن ذلك مهما –كما بينا آنفا– مادام أن الحذف مصرح به، وليس مضمرا.

ب–الحذف الضمني أو المضمر:

على خلاف الحذف الصريح، يجد القارئ صعوبة كبيرة في الكشف عن الحذف الضمني؛ إذ تبقى مهمة تحييده واستخلاصه مرهونة بمدى مقدرة القارئ على إدراك تعقيدات النص، واستيعاب العلاقة

---

[1]: الصديق حاج أحمد، كاماراذ رفيق الحيف والضياع، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015، ص: 159، 163، 170، 285، 293.

[2]: أحمد منور، من أجلهما عشت، رواية تحكي سيرة حياة عبد الحميد بن باديس كاملة، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2020، ص: 230.

[3]: السعيد بوطاجين، أعوذ بالله، ص: 77.

[4]: بومدين بلكبير، زوج بغال، ص: 32.

[5]: عبد الحفيظ عمريو، وسادة الموت، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2019، ص: 78.

[6]: سالمي ناصر، فنجان قهوة وقطعة كرواسون، رحلة في اتجاه واحد، دار كتارا للنشر، الدوحة، قطر، ط1، 2020، ص: 34.

[7]: الحبيب السائح، نزلاء الحراش، دار ضمة للنشر والتوزيع، المسيلة، الجزائر، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2021، ص: 18، 223.

[8]: ينظر، عبد الوهاب الرقيق، في السرد: دراسات تطبيقية، ص: 50.

القائمة بين زمن القصة وزمن الخطاب. ثم إنه حتى وإن تمكن القارئ من تحديد موقعه وتعيينه في النص، إلا أن أكبر معضلة يمكن أن يواجهها مع هذا النوع من الحذف، هي تعذر تحديد نسبة المدة الزمنية المحذوفة في الواقع من زمن القصة. ونستطيع التمثيل لذلك برواية "القصر المسحور" لطه حسين وتوفيق الحكيم، وتحديدا بين فصلها التاسع والعاشر الذي يتبين للقارئ أن السارد قد قفز على فترة زمنية معتبرة، لكنه لا يستطيع تحديدها بدقة، ذلك لأن شهرزاد حينما استبطأت غياب "طه حسين" الذي لم يخصص له السارد مساحة في الخطاب، راحت تعاتبه قائلة:"...فقد طالت غيبتك عني...فأنا لا أفهم فيم طالت غيبتك...ولا أفهم فيم انقطعت أنباؤك..."[1]. وهذا دليل كاف، وقرينة مرجحة، يعتمد عليها القارئ في اكتشاف الحذف الضمني، وفي استنباط هذه الثغرة الزمنية المتمثلة في طول غياب طه حسين، غير أن قياس حجم هذه المدة الزمنية يبقى مستبعدا جدا.

وفي رواية "الحوات والقصر" للطاهر وطار، نعثر على الحذف الضمني عبر تنقلات البطل "علي الحوات" ورحلاته بين القرى السبع، وذلك لأن السارد يتجاوز ذكر الأحداث التي يستغرقها البطل "علي الحوات" في أثناء رحلاته وتنقلاته من قرية إلى قرية حتى وصوله إلى القرية السابعة ومنها إلى القصر. إذ بمجرد ما ينتقل "علي الحوات" إلى قرية أخرى حتى يتفطن القارئ إلى هذه الفجوة الزمنية الحاصلة بين القرية والأخرى، التي يتحدد مقدارها الزمني بالمدة التي تستغرقها رحلة البطل بين هذه القرى جميعا. فما إن يعلن الخطاب –مثلا– في نهاية الصفحة الثامنة والثلاثين عن توديع "علي الحوات" لأهل قريته الأولى. "إلى اللقاء يا أهل قريتي العزيزة..."[2]. سرعان ما يعلن الخطاب مرة ثانية عن دخوله القرية الثانية في بداية الصفحة الموالية مباشرة (الصفحة 39). "...فما أن دخل القرية الثانية حتى استقبلته جماهير غفيرة، تتطلع إلى السمكة المتدثرة في الرداء"[3]. وما إن يعلن مغادرته القرية الثانية "حمل علي الحوات سمكته على كتفه، وانطلق وسط هتافات الصبية، يغادر القرية، مواصلا طريقه"[4]. سرعان ما يعلن الخطاب وصوله إلى القرية الثالثة "علي الحوات وصل، علي الحوات جاء...استقبل في مدخل القرية الثالثة بهتافات الأطفال..."[5]. وهكذا كان يحصل مع باقي القرى السبع حتى وصوله إلى القصر. ومن الحذف الضمني

---

[1]: طه حسين، وتوفيق الحكيم، القصر المسحور، دار تلانتيقيت، بجاية، الجزائر، 2019، ص: 126. وينظر، أحمد السماوي، فن السرد في قصص طه حسين، ص: 142.

[2]: الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص: 38.

[3]: الحوات والقصر، ص: 39.

[4]: الرواية، ص: 44.

[5]: الرواية، ص: 45.

كذلك أن لا أحد يعلم ماذا كان يفعل "علي الحوات" في كوخه[1]. "وعندما دخل القرية لم يرد على سؤال أحد واتجه مباشرة إلى كوخه حيث قضى بقية ليلته"[2].

وتعلن رواية "هاوية المرأة المتوحشة" لعبد الكريم يبّينه عن بعض الحذوفات الضمنية، تستخلص من بعض الأسيقة في النص الروائي. ومنها أن القارئ للفصل الأول المعنون بـ(مرزاق) والفصل الثاني الموسوم بـ (دحمان) يشعر بانفصال الفصلين عن بعضهما، وبوجود الكثير من الفجوات والثغرات الزمنية، لكنه بمجرد انتهائه من قراءة الفصل الثالث الموسوم: (مرزاق ودحمان) يستطيع أن يجد الخيط الرابط بين فصول الرواية الثلاثة، كما يكون في إمكانه ملء هذه الفجوات والفراغات المسجلة، ولاسيما انكشاف السر الذي كان يكتمه دحمان، وتعرف مرزاق على الشخص الذي أطلق النار على صديقه زيكو، الذي لم يكن سوى دحمان نفسه.

ومنها أيضا، قفز السارد على ما يقارب الخمس عشرة سنة تقريبا بعد ذكره لحادثة الهجوم العسكري للفرنسيين عام 1832 على قبيلة العوفية بالحراش، وهو ما يستشف من قوله مباشرة بعد ذكره لهذه الحادثة:"بعد هذه المجزرة بقليل، تلتها محرقة الظهرة بمستغانم عام 1845..."[3]. ليقفز بعدها على مدة زمنية تقدر بقرن من الزمان (100 سنة) حينما علق على استمرارية هذه الإبادة ضد الشعب الجزائري، قائلا: "استمرت الإبادة الممنهجة، إلى غاية الثامن من شهر ماي سنة 1945 حيث قتلوا في يوم واحد أزيد من خمسة وسبعين ألف جزائري..."[4]. ولما ذكر السارد على لسان دحمان: "وذكروا لي أحدهم، ما يزال يقبع في سجن الحراش"[5]. لم يفصح عن هوية هذا الشخص، ولا عن المدة التي قضاها في السجن.

ويستشف الحذف ضمنيا –كذلك– من خلال عدد الزيارات المتتالية التي كانت تقوم بها خيرة لدحمان في أسره، من أجل خدمته، التي بلغ عددها الست مرات في اليوم؛ إذ لم يذكرها السارد بكل دقائقها وتفاصيلها؛ فلم يذكر الفواصل الزمنية بين الزيارات، كما لم يحدد الفترة الزمنية التي كانت تقضيها خيرة في خدمة دحمان ومحادثته. ومما يدل على الحذف الضمني –في هذه الرواية– ما رواه دحمان في هذا المقطع السردي: "كانت خيرة تسرد قصتها باختصار وبسرعة حتى تتمها قبل أن يقطعها طارئ من وراء الباب، فالظرف لا يسمح بذكر كل التفاصيل التي كنت أعلم أنها قفزت عليها، ولم تتطرق لها"[6].

---

[1]: ينظر، عبد الوهاب الرقيق، في السرد: دراسات تطبيقية، ص: 53.

[2]: الحوات والقصر، ص: 30.

[3]: عبد الكريم ينينة، هاوية المرأة المتوحشة رائحة الأم، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2021، ص: 63.

[4]: المرجع نفسه، ص: 64.

[5]: المرجع نفسه، ص: 77.

[6]: المرجع نفسه، ص: 137.

فالملاحظ في هذا المقطع السردي أن السياق جعل تسريع زمن سرد الأحداث يبلغ ذروته القصوى، ولو أن الحذف حتمية لا مناص منها، ولا حيلولة دونها، لأي سارد أو كاتب مهما كان.

ج–الحذف الافتراضي:

يعد أكثر أنواع الحذف ضمنية وإضمارا، لأن مسألة تحديده تكون غاية في الصعوبة والالتباس والتعقيد، ولاسيما تلك الانقطاعات الزمنية التي يغيبها السرد عمدا، ويقفز عليها من زمن القصة، ولا يمتلك القارئ أية قرينة تدل عليها في الخطاب إلا ما كان من قبيل التجوز والافتراض. ويتجلى الحذف الافتراضي بشكل بارز في لحظات الصمت والسكوت التي تتخلل السرد، وبخاصة تلك النهايات المفتوحة التي تتميز بها بعض الأعمال السردية، التي تترك مصير بعض الشخصيات مجهولا، ودلالة النص عائمة وغامضة. وهنا يترك المجال للقارئ من أجل إعمال خبراته وتنشيط قدراته القرائية والتأويلية، بغية وضع النهايات المحتملة والمفترضة لهذه الفراغات، وترجيح بعض القراءات التأويلية على أخرى، من أجل سد الثغرات والفجوات الحاصلة، وإتمام ما كان ناقصا وغامضا. وكل ذلك بهدف بعث الحيوية في النص وتجديده وترهينه.

ولعل قارئ رواية "نجمة" لكاتب ياسين، يستوقفه هذا النوع من الحذف، ولاسيما نهايتها التي لم تفصح عن المصير المجهول لبعض شخصياتها مثل شخصية الأخضر ومصطفى؛ إذ "بعدما عرفنا شخصية رشيد بعد ثلاث سنوات في قسنطينة وهو لا يغادر الفندق، وكذا عرفنا مصير مراد محكوما عليه بعشرين سنة سجنا، انقطع السرد على هذا المستوى، وانتهت الرواية دون أن نعلم ما حل بمصطفى والأخضر، ومثل هذا السكوت عن أحداث فترة من المفترض أن تشملها الرواية هو ما يدعى بالحذف الافتراضي"[1]. هذا ناهيك عن السؤال المحير الذي بقي عالقا في ذهن القارئ، ولم تجب عنه الرواية، حتى بعد نهايتها[2]. وهو: "لماذا لم تتزوج نجمة؟"[3]. ذلك لأن الكاتب أو السارد لما امتنع عن الجواب، إنما يريد بذلك من القارئ أن يعمل جهده وتفكيره من أجل سد الفجوات وملء الفراغات التي أغفلها السرد، وسكت عنها، مما قد يقوده –في النهاية– إلى اقتراح الأجوبة الممكنة وافتراضها، ويجعله يدرك بها –ربما– وجها من وجوه التأويل والدلالة في النص الروائي.

ولما كانت نظرية التلقي طريقا منهجيا مخولة للقراءة والتأويل، وأداة إجرائية لملء هذه الثغرة أو الفجوة السردية في الرواية، آثرنا الإسهام في الجواب عن السؤال المطروح، وهو أن نجمة ليست سوى الجزائر

---

[1]: كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية نجمة لكاتب ياسين، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، 2016، ص: 140.

[2]: ينظر، المرجع نفسه، ص: 141.

[3]: كاتب ياسين، نجمة، ترجمة: السعيد بوطاجين، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2014، ص: 92.

التي تنافس عليها الجميع، وتكالبت عليها الأطماع الخارجية من أجل الظفر بها وبخيراتها، وهو ما جسده كاتب ياسين من خلال الشخصيات الأربعة المتنافسة في حبها، وهي: الأخضر ومراد ورشيد ومصطفى.

ومن الروايات التي تشكل مثالا نموذجيا عن الحذف الافتراضي، رواية "اختفاء السيد لا أحد" لأحمد طيباوي؛ إذ تجسد الحذف من منظور فلسفي وجودي وذاتي؛ لأن مسألة اختفاء اللا أحد في الرواية، تطرح العديد من الأسئلة المتعلقة بالذات والوجود والعدم، والغيب، والعيش في هذه الحياة المليئة بالتناقضات. فعملية الاختفاء هذه قد تعدت كونها مسألة اختفاء شخص وفقط، بل أخذت أبعادا أخرى مع المحقق "رفيق ناصري" الذي أرقه البحث عن شخص ربما هو غير موجود أصلا بحكم انتفاء الأدلة التي يعتمد عليها التحقيق، فليس هناك ما يدل –على الأقل– على مرور شخص بهذا المكان، أو أنه كان موجودا داخل شقة في هذه العمارة، أو على الأقل عدم اختلاف الأوصاف والشهادات التي قدمها كل من عرفه أو شاهده.

لا تقدم الرواية أي دليل على اختفاء السيد لا أحد، فلا أحد يعرف أين اختفى؟ ولا أحد يعرف مصير هذه الشخصية الغامضة، "أيكون قد مات..اختطف..أم انتحر وتحللت جثته كأي كلب نفق دون أن ينتبه له أحد؟؟ ما قصته وأين اختفى هذا الـ(لا أحد)؟"[1]. إنها شخصية غامضة ومبهمة، لا مبالية بأحد، ولا يهمها معرفة أحد. "لا يهم، أنا عبد قذر، لا يعرفه أحد ولا يأبه له، وهذا يرضيني تماما"[2]. كما أنه مجهول الهوية، لأنه لا يمتلك بطاقة هوية أصلا. "لا أملك بطاقة هوية ولا أي وثيقة أخرى تثبت شخصيتي"[3]. والأكثر من ذلك، يؤكد بأنه لا أحد. "أنا لا أحد، سوى ما أرادني الناس أن أكون عليه"[4]. فضلا عن أنه يجهل نفسه تماما، ويرضيه أن يكون لا أحد. "ألا أكون أي أحد على الإطلاق حتى أنا..من أنا"[5]. فمن يكون يا ترى هذا "اللا أحد"؟ وأين اختفى؟ وكيف كان مصيره بعد ذلك؟.

نطرح هذه الأسئلة، ونحن نعلم يقينا أن لا أحد يمتلك الجواب، لأن المسألة يلفها الكثير من اللبس والغموض والتعقيد، وحتى مجريات الأحداث اتخذت هذا المجرى الغامض إلى درجة توارت بعض الشخصيات خلف هذه الشخصية، وأصبح فيها شيء من اللا أحد، كما أن بعضها قد تقمص دوره بامتياز، ولم تجد عن الاختفاء بديلا من أجل النجاة والخلاص، أو الهروب من الواقع ومواجهة الأقدار،

---

[1]: أحمد طيباوي، اختفاء السيد لا أحد، ص: 62.

[2]: المرجع نفسه، ص: 09.

[3]: المرجع نفسه، ص: 23.

[4]: المرجع نفسه، ص: 33.

[5]: المرجع نفسه، ص: 57.

على النحو الذي حصل مع المحقق "رفيق ناصري" الذي اختار الاختفاء بعدما أعلمته صديقته الطبيبة "هدى وناس" بأنها حامل منه، وهو يعلم أنه عقيم ولا يمكنه أن ينجب أطفالا.

أضف إلى ذلك أن جعل الرواية مفتوحة النهاية قد أبقى على الغموض الذي لف أحداثها وشخصياتها منذ البداية، وعمق من حجم الأسئلة المطروحة والمعلقة، ذلك لأن الرواية وهي تعلن عن نهايتها تضعنا أمام الطبية "هدى وناس" التي كانت تبحث عن زوجها الافتراضي المحقق "رفيق ناصري"، وبمحض الصدفة، وهي تهمّ بمغادرة حفل زفاف صديقتها الممرضة "دليلة علاق" –التي ساعدت "السيد لا أحد" على الهروب من مستشفى المجانين– والتي أصرت عليها بعدم المغادرة حتى ترى عريسها– تتلقى مكالمة من محافظ الشرطة "عبد الوهاب شعلان" الذي أمرها بالحضور الفوري إلى مقر الشرطة، وفي هذه الأثناء "لم تنتبه لدخول العريس، لكنها عندما رفعت رأسها ورأته، عرفت أن الوقت قد تأخر كثيرا ليتدارك الجميع أي شيء"[1]. وهنا يمكن للقارئ –مع هذه النهاية المفتوحة– أن يتساءل مرة أخرى عمن يكون العريس؟ هل هو المحقق "رفيق ناصري" أم هو "السيد لا أحد"؟.

إن هذه العوالم المجهولة، وهذه الأسئلة الحيرى والمعلقة التي تركها غياب "اللا أحد"، وقادت في الأخير إلى هذه النهاية المفتوحة، هي من قبيل الأسئلة الفلسفية التي أثارتها أنطولوجيا الوجود والعدم، بخصوص حقيقة وجود الإنسان في هذه الحياة، وحقيقة مواجهته لواقع مليء بالصراعات والتناقضات التي تفقده هويته، والمحافظة على مبادئه وقيمه في مجتمع، أضحت الغلبة فيه لقوى الشر والفساد، لذلك فقد تأصل لديه قناعة مفادها أن لا سبيل لإثبات الذات غير الانسحاب الفوري من هذه الحياة، بعد الاقتناع بعبثية التمسك بمبادئه وقناعاته، وهو الحل الأمثل في نظر الكاتب.

من هذا المنطلق اختار الكاتب هذه النهاية المفتوحة لروايته تماشيا مع الطرح الذي تعبر عنه، والأفكار التي تعالجها؛ إذ لا سبيل لمعرفة ما تخبئه لنا الأقدار، ولا سبيل لإدراك المصير النهائي لكل إنسان في هذه الحياة. لكننا في المقابل ندرك جميعا حقيقة الاختفاء وللأبد الذي سيكون بالموت المحتم.

أخيرا يمكننا القول بأن طريقة بناء الأحداث في هذه الرواية، وكذا طابع الغموض والتعتيم الذي ميزها، ورافق أهم شخصياتها الرئيسية، منذ بدايتها، واستمر حتى بعد نهايتها، يجعلها رواية قائمة على الحذف الافتراضي بحكم انعدام وجود القرائن المساعدة على محاولة توقع نهاية محددة لنهايتها المفتوحة على عديد الاحتمالات التي يصعب معها ترجيح نهاية على حساب أخرى، أو الحسم في مآل شخصياتها، وفي مصيرها النهائي، في ظل النهاية الغامضة التي شهدتها الرواية.

[1]: المرجع نفسه، ص: 119.

وليس بعيدا من مسألة "اختفاء السيد لا أحد"، قضية التعتيم الذي رافق مقتل الأستاذ الجامعي والمسرحي "أسعد المروري" في رواية "من قتل أسعد المروري" للحبيب السائح، حيث بقي الغموض يكتنفها، والشك يساور الشخصيات البطلة في الرواية، ويتعلق الأمر بالصحفي رستم، والطبيبة الشرعية لطيفة منذور، والمحامي الأستاذ خميس، والأستاذ مروان محامي دفاع المتهم، والأستاذ مبروك محامي الضحية...وغيرها من الشخصيات الروائية. فقد ظل ذلك السؤال: من قتل أسعد المروري؟[1] مخيما وعالقا حتى بعد نهاية الرواية، وذلك بالرغم من إجراء المحاكمة، والحكم على القاتل الافتراضي والمتهم "سفيان العبوري" بعشرين سنة سجنا نافذا، بتهمة السرقة والقتل العمدي. وهذا يعد من قبيل الحذف الافتراضي الذي سكت عنه السارد في الخطاب، غير أن القارئ، وبالاعتماد على بعض المعطيات والقضايا التي أثارها النص الروائي على ألسنة بعض المحامين، وبعض الشخصيات الروائية، يمكن أن يرجح أن مقتل الأستاذ "أسعد المروري" كان بسبب انتمائه السياسي لحزب الحركة الديمقراطية، وهي المسألة التي لم يبث فيها السارد، أو أبدى منها موقفا حاسما، وإنما اكتفى بالإشارة والتلميح، وبوضعها في خانة الاحتمالات التي تقف وراء مقتل أسعد المروري، وبهذا تبقى مهمة الجواب عن السؤال المعلق على عاتق القارئ، ومن مهامه.

2-1-3-التلخيص:

إلى جانب تقنية الحذف، يعد التلخيص خاصية ملازمة للسرد، إذ لا يمكن للسارد أن ينجز خطابه إلا باعتماده على هذه التقنية السردية، لأنه لا يسعه المجال كي يكون وفيا للأحداث السردية كما جرت في زمنها الحقيقي والواقعي، وبكل تفاصيلها وجزئياتها، ولذلك يجد نفسه مضطرا إلى تكثيف السرد وتركيزه، والعمل على ضغطه واختزاله وفق ما يسمح به المقام، ويخدم فكرة العمل الروائي، كما أن التلخيص يسهم –كذلك– في تسريع سيرورة الأحداث في مستوى الخطاب مقارنة بزمن القصة.

اعتمدت رواية ذاكرة الجسد على تقنية التلخيص لأنها قائمة المحكي الاسترجاعي الذي يتطلب توظيف هذه التقنية عن طريق اختزال الأحداث السردية التي دامت مطولا، أو استغرقت مددا زمنية طويلة في الواقع، قد تقدر بسنوات أو أشهر أو عدة أسابيع أو أيام في كتاب أو فصل أو في صفحات معدودة أو في فقرات أو مقاطع سردية محددة. ومن ذلك هذا المقطع من رواية "ذاكرة الجسد" الذي اختصر فيه السارد مجموع ثماني سنوات في ثماني مفكرات، وهذه السنوات تمثل الفترة الممتدة من تاريخ لقائه الأول بحياة إلى سنة 1988 تاريخ كتابته للرواية، وهي جميعا مختصرة عنده في صفحة واحدة لمفكرة واحدة تمثلها غربته. "ثماني مفكرات لثماني سنوات، لم يكن فيها ما يستحق الدهشة. جميعها صفحة واحدة

[1]: الحبيب السائح، من قتل أسعد المروري، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2017، ص: 119، 189، 215.

لمفكرة واحدة لا تاريخ لها سوى الغربة. غربة كنت أحاول أن أختصرها بعملية حسابية كاذبة، تتحول فيها السنوات إلى ثماني مفكرات لا غير، مازالت مكدسة في خزانتي الواحدة فوق الأخرى...مسجلة لا حسب تواريخها الميلادية أو الهجرية..إنما حسب أرقام سنوات هجرتي الاختيارية"[1]. فإذا كان السارد قد اختصر الثماني سنوات في ثماني مفكرات؛ فإن الكاتب قد لخص مجموع ذلك كله في ستة أسطر.

وفي مقطع آخر من الرواية يلخص السارد قصة فرار مصطفى بن بولعيد من سجن الكديا، وقصة استشهاده مع بعض رفاقه ممن فروا معه من السجن، وكذا عملية تنفيذ حكم الإعدام فيمن لم يتمكنوا من الهروب، في بعض الأسطر. "يوم 10 نوفمبر 1955، وبعد صلاة المغرب، وبين الساعة السابعة والثامنة مساء بالتحديد، كان مصطفى بن بوالعيد ومعه عشرة من آخرون من رفاقه، قد هربوا من (الكديا)، وقاموا بأغرب عملية هروب من زنزانة لم يغادرها أحد ذلك اليوم..سوى إلى المقصلة. بعد ذلك سقط القائد مصطفى بن بوالعيد وبعض من فروا معه، شهداء في معارك أخرى لا تقل شجاعة عن عملية فرارهم، فتصدروا برحيلهم كتب التاريخ الجزائري، وأهم الشوارع والمنشآت الجزائرية. بينما نفذ حكم الإعدام، في من ظلوا بالزنزانة، دون أن يتمكنوا من الهروب"[2].

وفي رواية "كاماراد" للكاتب "الصديق حاج أحمد" يلخص "جورج" الليبيري لرفيقه "إدريسو" من النيجر، قصة حياته، مع قصة الحربين الأهليتين اللتين شهدتهما بلاده في أقل من خمس صفحات، تتخللها تدخلات السارد بطل الرواية (مامادو). والمقاطع الآتية تشير إلى المدة الزمنية الطويلة الملخصة والمختصرة من زمنها الطبيعي. "عشنا حربين أهليتين!!أتتا على الأخضر واليابس، الأولى يا رفيقي انطلقت سنة 1989، استمرت حتى 1996...أما الحرب الأهلية الثانية يا رفيقي..فقد بدأت بعد ثلاث سنوات من إعلان وقف إطلاق النار للأولى، أي سنة 1999..."[3]. "عندما كان عمري ست سنوات، تحديدا في 1992، أي بعد قيام الحرب الأهلية الأولى بسنتين، قالت لي أمي "ميلْسيا" بعدما كبرتُ..إن المنشقين هاجموا مدينتنا "كالي" ومدنا أخرى...بعدها قادتنا مفوضية اللاجئين، نحو ملاجئ "جيمْبي" حيث مكثنا فيها ما يقارب ثلاث سنوات، في السنة الأخيرة منها، بلغنا نعي وفاة أبي "جونْ"... لما بلغت أحد عشر عاما، أتذكر ذلك جيدا هذه المرة..عندما جاءتنا امرأة شقراء، قيل لنا إنها مندوبة مفوضية اللاجئين، معها رجلان، واحد أشقر مثلها، الآخر من بني جلدتنا، تحدثوا إلينا أن الحرب قد وضعت أوزارها ببلدنا.."[4]. ليختتم حكايته بهذا المقطع الذي يدل على ملخص قصة هجرته:

---

[1]: أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص: 65.

[2]: المرجع نفسه، ص: 323، 324.

[3]: الصديق حاج أحمد، كاماراد رفيق الحيف والضياع، ص: 133.

[4]: المرجع نفسه، ص: 134.

"خلاصة القول يا رفيقي: إن الحرب الأهلية الثانية، لما قامت فقدت فيها والدتي أيضا!!بقيت وحيدا في هذا الوجود!!بلادنا غنية بالألماس؛ لكن تكالب العسكر، أورثنا أيتاما وثكالى ومشوهين..فضلا عن هروبي من وباء الإيبولا!!الذي انتشر بشكل مفزع ببلدنا والبلدان المجاورة كسيراليون وغينيا، ليس لدي ما أخسره الآن!!الهربة هي الخلاص..قررت الهجرة.. هذه حكايتي باختصار يا رفيقي.."[1].

أما رواية "حطب سراييفو" للروائي سعيد خطيبي، فيؤدي فيها التلخيص دورا بارزا؛ لأنها قائمة بشكل بارز على المحكي الاسترجاعي، وهذا المقطع يلخص فيه السارد مدة سنتين قضاهما والده في ثكنتين عسكريتين في خمسة أسطر، بل في جملة واحدة بعدما سألته زوجته عن مدى استفادته من تجربته في الخدمة العسكرية. "قضى أبي ستة أشهر، في ثكنة في صربيا، ثم سافر إلى ثكنة أخرى، في مقدونيا، تبعد عن سراييفو بأكثر من عشر ساعات برا، أتم فيها الخدمة العسكرية لمدة عام ونصف العام. حين سألته أمي: ماذا استفدت من تلك التجربة؟. أجاب متأففا، وهو يحرك رأسه من اليمين إلى اليسار: لا شيء، سوى أنهم أنهكوا عقلي وجسدي"[2].

نختم بمثال آخر من رواية "ما تشتهيه الروح" لعبد الرشيد هميسي، حيث يورد الكاتب على لسان حسن شرقي بطل الرواية ملخصا في فقرتين لأربعين من حياته أنفق منها عشرين سنة في المتاهات والمسارات المعوجة. "أنا (حسن شرقي) في الوثائق الإدارية فقط، و(حسن الباير) في الحياة والحقيقة. هكذا يحلو لأصدقائي وللكثير من الناس أن يسموني. وذلك لأني بلغت سن الأربعين ولم أتزوج بعد. كنت مشغولا بلذائذي ومعاصي لذلك مرت السنون من تحتي دون أن أدري ، وكلما مرت سنة كثر الرماد الذي أخلفه. أنفقت عشرين سنة في الخمرة والنساء والليالي الحمراء، وفي المخدرات والأزقة الخلفية الضيقة وطراد رجال الشرطة، شوهت كل البراءة التي منحت لي في طفولتي، حتى استحلت مسخا، وما بقي في من الإنسان إلا شيء واحد، هو أني كنت أحترم كل من أشم فيه رائحة الله، لا ادري لماذا! ربما ذلك فعل الجمرة التي في الرماد"[3].

2-1-4-المشهد:

إذا كانت المقاطع الحوارية أو المشهدية التي تتخلل السرد، تعلن في مستواها الظاهري أو التخاطبي عن تطابق حركة الزمن في القصة مع حركته في الخطاب، فإن ذلك لا يكون إلا افتراضيا كما رأينا مع جيرار جينيت، لأن السارد وهو ينقل أقوال الشخصيات المتحاورة في مستوى الخطاب، لا ينقل معها فترات التوقف التي تصحب عملية التحاور في الواقع، كلحظات الصمت، والضحك والغضب والتفكير

---

[1]: المرجع السابق، ص: 134.

[2]: سعيد خطيبي، حطب سراييفو، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2019، ص: 55.

[3]: عبد الرشيد هميسي، ما تشتهيه الروح، دار الجزائر تقرأ، الجزائر، 2017، ص: 10.

التي تستغرقها الشخصية قبل الرد على محاورها أو سائلها، وكذلك مواقف الدهشة والتردد والحرج والتحفظ ومختلف ردود الأفعال التي تغطي حيزا زمنيا في القصة لا يعبر عنه زمن الخطاب. لذلك لا يمكن الحديث مع هذه التقنية السردية عن أي تطابق أو تكافؤ للزمن بين مستويي القصة والخطاب إلا على سبيل الافتراض.

المقطع الأول:

-هل هذه صورتك؟

-نعم.

-هل هذا إمضاؤك؟

-نعم.

-هل هذا عنوانك؟

-نعم.

-هل هذا هو تاريخ ميلادك؟

-نعم.

-إذا ليس هناك مشكلة، أليس كذلك؟

-لا! هناك مشكلة عويصة، أنا اسمي إقبال أمير الله وليس أمير الله إقبال![1].

المقطع الثاني:

(-الأسباب لا تنقص عندما نبحث عن مبررات الفشل في حياة كحياة مصطفى.

فرد سمير مبتسما:

-لماذا نريد أن نجعل من مصطفى عبرة لنا جميعا..لندعه يواجه حياته كما يشاء..

قال محفوظ متدخلا:

-..أعرف أنك لا تحب مصطفى إلى الحد الذي يجعلك تشعر بعدم أهمية التضامن معه. لكن وقوفنا معه ضروري..

-قلت من جديد:

-مصطفى ينهار بصورة أو بأخرى. الألم يمزقه الآن. لقد أضاع خيط الحياة وعقله لم يعد معه وهو حتما في حالة يرثى لها..

تدخل سمير الهادي للمرة الثانية ساخرا:

[1]: عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك؟، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص: 52، 53.

-لا تخافوا عليه، فلن ينتحر لأنه أجبن مما تتصورون..

انفلت غيظ محفوظ فجأة وصرخ في وجه سمير:

-لا تقل عنه جبان..الجبان نعرفه جيدا..

نهض سمير الهادي مرتبكا وخرج. لم يضف أية كلمة..

بينما حاول محمود تهدئة الجو:

-أرجوكم..توقفوا عن مثل هذه المناوشات..)[1].

-المقطع الثالث:

(ألو.. إبراهيما..

كيف أحوالكَ رفيقي..

حاولنا الاتصال بكَ قبل مغادرتنا "طاما"..

لكن هاتفك مغلق..).

(حقا..رفيقي إدريسو..

لقد تعرضتُ لحادث عمل بورشة المقاول الشعانبي..

هاتفي هو الآخر سرق للأسف..

أقمتُ بمستشفى "غرداية" مدة..

أنا بخير حاليا..بدأت أستعيد عافيتي..

مقاولي قام بالواجب..).

يضيف:

(أخبرني رفيقنا كايطا، أنكما رحلتما عن طاما..

وبقي معه رفيقكما ساكو هههههه..

أنا لا أعرف هذا الأخير..

لكن من خلال تصرفاته..

يبدو إنسانا غريبا حقا..

المهم أنا بخير، أكملا مشواركما..

لن أستطيع الالتحاق بكما..باي..)[2].

---

[1]: بشير مفتي، أرخبيل الذباب، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت،ط1، 2010، ص: 35.

[2]: الصديق حاج أحمد، كامارادْ رفيق الحيف والضياع، ص: 334، 335.

المقطع الرابع:

(ثم هاهي ابتسامة ترتسم على شفتيه، وهو يفاجئ الأستاذ معين بسؤال:

-ما الشعور الذي سينتابك لو جيء بمن عاثوا فسادا خلال العشرين سنة الماضية إلى ساحة الشهداء؟

فضحك له ضحكة خفيفة جدا، لطرافة السؤال.

ثم أجاب:

-لا أدري، يا رئيس. ولكني أتصور أنه سترفع لهم منصة آلية تدور حول نفسها وهم عليها عراة ليراهم المتجمعون من كل زاوية ويهتفوا نحوهم بما رفعوه من شعارات، مثل:

"كليتوا البلاد يا السراقين! تتنحاوْ كَاعْ!".

-أتصورهم يرجمونهم بطماطم وادي سوف.

-ويرشونهم أيضا بمشروب الشعير غير الكحولي.

-هذه جميلة يا أستاذ!

-طابت روحك يا رئيس!

-فلنقم، إذن[1].

المقطع الخامس:

(آه جئت في وقتك.

-يبدو، حضرة المدير.

-أنت تعرف شخصيا منصور شملول المدعو سي لخضر؟.

سكت الحارس الرئيسي لحظة، مخمنا أن مديره سيسأله عن خرقه القانون الداخلي مع سجين. وكان هذا أضاف:

من غير أن يكون ضابطا سابقا في جيش التحرير؟

-لا يخفى أنه كان من أشد المعارضين للسلطة[2].

المقطع الخامس:

(بعد فترة صمت قصيرة استدار الحمداوي نحوي، وسأل بصوت هادئ.

هل أصبت شخصا بالبندقية؟

قال ذلك **وتفحص ملابسي** التي علقت بها الأشواك والتراب.

---

[1]: الحبيب السائح، ما رواه الرئيس، دار ضمة للنشر والتوزيع، المسيلة، الجزائر، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2021، ص: 40، 41.

[2]: الحبيب السائح، نزلاء الحراش، ص: 180.

بعد صمت طويل، طأطأت رأسي. **وحدقت** في البقعة تحت رجلي.

-لماذ؟

تنهد، ثم قال:

-أي شيطان يسكنك؟[1].

الملاحظ من خلال المقاطع الأول، الثاني، والثالث أن السارد ينقل أقوال الشخصيات، وهي تتحاور كما جرى ذلك في الواقع، مما يوحي بالتعادل الزمني أو التطابق بين زمن القصة وزمن الخطاب، بينما تشير بقية المقاطع إلى أن عملية التحاور كانت تتخللها بعض الفواصل الزمنية المتعلقة بفترات الصمت أو لحظات التريث والتردد التي تسبق ردود وأجوبة الشخصيات المتحاورة، ولولا إشارة الخطاب إليها لتوهم القارئ أن حركة الزمن في المشهد متوازية بين القصة والخطاب، ولما أدرك أنها مبنية على التطابق الافتراضي لا غير.

3-التواتر الزمني:

3-1- المحكيّ المفرد: يتعلق بما يحكى مرّة واحدة في الخطاب، ويكون قد حدث مرة واحدة في القصّة، كما أنه يعد أكثر ذيوعا واستعمالا في خطاب المحكي. ومن أمثلة ذلك، العبارة التي ذكرها جينيت كمثال عن هذا النوع من التواتر: (أمس نمت باكرا)[2]، حيث تعلن هذه الجملة عن ورود الحدث مفردا في القصة وفي الخطاب معا. وكأن نقول: (وصل المسافر ليلة البارحة). ويرمز له بالصيغة الرياضية الآتية: **[1R/1H]**؛[3] أي: **1خ/1ق** (مرة واحدة في الخطاب ومرة واحدة في القصة).

ومن أمثلته كذلك في رواية "الحوات والقصر" للطاهر وطار طريقة عرض الأحداث في الخطاب، حيث كان السارد -عموما- يحكي الأحداث والوقائع التي جرت لعلي الحوات تبعا لرحلته وتنقلاته بين القرى السبع، معتمدا صيغة الحكاية المفردة؛ أي حكاية الأحداث وفق نسق زمني تتابعي (من-إلى)، مما جعل طريقة الحكاية المفردة هي الأنسب لذلك؛ لأن الأحداث الواقعة مرة واحدة، كانت تسرد في معظمها بشكل مفرد. ويكفي القارئ العودة إلى الرواية كي يدرك طريقة توظيف هذا الشكل المفرد للحكاية المتواترة في خطاب المحكي الروائي.

وتعرض الأحداث في رواية "ما تشتهيه الروح" لعبد الرشيد هميسي وفق نمط الحكاية المفردة تماشيا مع رحلة البطل "حسن شرقي" من وادي سوف إلى الحراش بالعاصمة، بحثا عن توبته، وعن إسلام المرادي التي ورد اسمها في الرؤيا المنامية التي كان قد شاهدها.(**بلغ إسلام المرادي:"كلُّ شيء في حينه،**

---

[1]: عبد اللطيف ولد عبد الله، عين حمورابي، دار ميم للنشر، الجزائر، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2020، ص: 233.

[2] : Voir, Genette (Gérard), Figures III, p : 218.

[3] : Voir, Ibid. p :218.

الله لا يهمل أحدا، حان حِين القدر، جفت الأقلام وطويت الصحف". وكانت **"إسلام المرادي"**، قد رأت الرؤيا نفسها؛ لأنها كانت تدعو الله وتناجيه أن يزوجها برجل يكون تائها في معاصيه وخطاياه، وأن تكون هي سببا في هدايته، وبما أنها استعجلت الإجابة، جاءها الرد رؤيا منامية -كذلك- :**"كل شيء في حينه، الله لا يهمل أحدا..."**.وبالفعل يسافر البطل **"حسن"** إلى العاصمة ويلتقي بـ**"إسلام"** المرأة المتعبدة المتصوفة، فيهدى بسببها، ويتمكن من حل اللغز، واكتشاف السر الذي يقف وراء الرؤيا التي شاهدها، ذلك لأنه سيرجع إلى وادي سوف، دون أن يبوح لإسلام بالرؤيا التي شاهدها، فيضطر إلى مراسلتها معتذرا عن انتحاله لصفة الصحفي المحقق، وطالبا يدها من أجل الزواج، فتجيبه برسالة تبوح له فيها هي الأخرى بسر الرؤيا التي شاهدتها كذلك، وأنها راضية به زوجا؛ لأن الله قد اختاره لها من بين الرجال، لتختم رسالتها قائلة: **"أما الرمل فبلغه أني قادمة إليه، تقصد رمال وادي سوف"**. وهكذا فقد عرضت الحكاية وفق نسق زمني تسلسلي متصاعد، وجد في المحكي المفرد صيغة مثلى لسرد الأحداث كما جرت في الواقع.

وفي رواية "هاوية المرأة المتوحشة"، يستعرض السارد بعض الأحداث بطريقة الحكاية المفردة، فيحكي في الخطاب مرة واحدة، ما حدث في القصة مرة واحدة أيضا، ومن ذلك ما جاء على لسان السارد (مزراق) الذي يسرد بعض الأحداث الخاصة بحياته، ابتداء من حدث مولده الذي كان "عام 1970 في غرفة بالطابق العلوي لبيت عتيق في حي العناصر؛ يطل على هاوية المرأة المتوحشة...كانت القابلة عجوزا من زقاق ميموزا بحي المرادية، تدعوها النسوة خالتي دوجة..."[1]، إلى حدث نشأته وتعليمه الجامعي، إلى أن أصيب بأزمة نفسية، ومرض عصبي ألزمه المكوث سنة كاملة في مصحة دريد حسين الكائنة بغابة هاوية المرأة المتوحشة. "نشأت يتيما تحت رعاية إخوتي، بعد وفاة والدي في حادث سيارة سنة 1984 وأختي وريدة في المهد آنذاك، دخلت الجامعة بعد إصرارهم على إتمام تعليمي، لم يكن ذلك سهلا والبلد يطبعه الرعب والخوف؛ فانقطعت عن الدراسة بعد أزمة نفسية تجاوزتها بصعوبة كبيرة"[2]. ثم أخيرا حدث يوم هجرته وتوديعه لوالدته. "كان الصباح نديا في ذلك اليوم الخريفي من أيام شهر أكتوبر...نهضت من فراشي، لم أغسل وجهي، وذهبت مباشرة لأرى وجه أمي المشع، كانت في المطبخ تعد القهوة، عانقتها عناقا طويلا، واضعا وجهي بين رقبتها وكتفها اليسرى، شعرت بدفئها يسري في جسدي كله، ورحت أشم رائحتها التي لن أشمها منها بعد ذلك اليوم...غادرتها مكرها، غادرت البهجة،

[1]: عبد الكريم ينينه، هاوية المرأة المتوحشة، ص: 15.

[2]: المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

المحروسة، أو بلاد سيدي عبد الرحمان كما يسميها الأسلاف..."[1].ومن المحكي المفرد في الرواية حدث تعرف مزراق على دحمان[2]، وحدث عقد قران أخته وريدة بدحمان[3].

وقد جاء في رواية "تماسخت" للحبيب السائح هذا المقطع بصيغة الحكاية المفردة: "أمس استخبرت لدى صديق في وجدة فلمّح لي بإمكان إغلاق الحدود بدعوى أن سلطات بلاده لا ترغب في إثارة مشاكل إضافية ما الجار إذ تعتبر ما يجري هنا شأنا داخليا"[4]. فحدث الاستخبار وقع بالأمس، وعبر عنه السرد مرة واحدة كما كان عليه الحال في صورته الواقعية.

3-2- المحكيّ المفرد التّرجيعيّ: وهو أن يحكى مرّات عديدة في الخطاب ما حدث مرّات عديدة في القصّة. ويعد أقل أنواع المحكي المتوتر حضورا في خطاب المحكي. ومن أمثلته ما أورده جينيت كذلك: (نمت باكرا يوم الإثنين، نمت باكرا يوم الثلاثاء، نمت باكرا يوم الأربعاء)[5]، وكقولنا: استيقظ الرجل باكرا يوم الأحد، واستيقظ الرجل باكرا يوم الإثنين، واستيقظ الرجل باكرا يوم الثلاثاء. ويعبر عنه بالمعادلة الآتية: **[nR/nH]**[6]؛ أي: **س خ/س ق** (مرات عديدة في الخطاب ما حدث مرات عديدة في القصة).

يتكرر حدث شروق الشمس في قرية عين آدم (رواية الألسنة الزرقاء) مرات عديدة، فيذكره الخطاب بنفس عدد مرات وقوعه في القصة، وكان السارد يعتمد على هذا المشهد في افتتاحية الكثير من فصول الرواية. فقد جاء في افتتاحية الفصل الأول: "تتمطط الشمس شعاعا فشعاعا..."[7]. وجاء في افتتاحية الفصل الرابع: "عادت الشمس لتتمطط بأشعتها الودودة المتلطفة في السماء..."[8]. وفي مفتتح الفصل السادس: "لا سحابة تخدش صفاء السماء الزرقاء، وشمس اليوم الأخير من أكتوبر تتوهج بأشعتها الدافئة..."[9]. وفي مفتتح الفصل التاسع أيضا:"تشرق شمس عين آدم، وتنسج خيوطها الفضية في كسل..."[10]. وفي بداية الفصل الثالث عشر:" شمس عين آدم باهتة كالغيرى، أو كأنها أشرقت بلا شعاع..."[11]. وفي الفصل التاسع عشر:"أقبلت شمس رأس السنة باهتة حزينة موشحة بستائر الضباب

---

[1]: المرجع نفسه، ص: 33، 34.

[2]: المرجع نفسه، ص: 163.

[3]: المرجع نفسه، ص: 184.

[4]: الحبيب السائح، تماسخت، دم النسيان، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2002، ص: 11.

[5]: Voir, Genette (Gérard), Figures III, p : 218.

[6] : Voir, Op. cit, p. p :218.

[7]: سالمي ناصر، الألسنة الزرقاء، ص: 11.

[8]: المرجع، نفسه، ص: 19.

[9]: المرجع نفسه، ص: 55.

[10]: المرجع نفسه، ص: 73.

[11]: المرجع نفسه، ص: 97.

الكثيفة..."[1]. وفي الفصل الثالث والعشرين:"أشرقت الشمس، وأشرق وجه حليمة بنت الجيلالي، وهي تسمع خبر عودة المدرسة..."[2]. وفي الفصل التاسع والعشرين:"وأطلت شمس اليوم الأول من العيد باستحياء..."[3]. وفي فاتحة الفصل الأخير: "استيقظت الشمس متكاسلة، كعادتها صبيحة كل نكبة..."[4].

كما يتكرر حدث نجاة السارد من الموت في رواية "زوج بغال" لبومدين بلكبير، فيحكى في الخطاب ما حدث في القصة بنفس عدد المرات التي كانت في الواقع الحقيقي. "كما نجوت ثلاث مرات من موت محقق أثناء الثورة التحريرية؛ في المرة الأولى رصاصة فجرت رأس الشهيد الطاهر الملتصق بجنبي الأيسر، والرصاصة الأخرى فجرت الصخرة التي كانت تخفي الجزء الأيمن من جبهتي. أما في المرة التالية خرجت صدفة من صف سير الجنود، لأنني انشغلت بمطاردة أرنب بري لفت انتباهي لونه الأبيض الناصع المخلوط بالبني الخشبي وأغرتني سمنته، فانفجر لغم أرضي على الرجل اليمنى للأخ المجاهد الصغير بارة بدلا مني، إذ كان خلفي مباشرة في خط السير، وتقدم بعد أن تركت الصف، وهو إلى غاية اليوم يعيش برجل خشبية وضعت له في مشفى تونس آنذاك. وفي المرة الأخيرة كادت أن تعثر علي فرقة الكولونيل شاربونيي أو فرقة الجحيم كما كنا نسميها آنذاك...ونجوت حينها من الموت بأعجوبة، إذ سارع فلاح، كان عائدا صدفة بأغنامه إلى مساعدتي على الاختباء خلف كوخه الحجري، بمطمور القمح على عمق أمتار تحت الأرض، فكان من الممكن أن أكون ميتا منذ عقود طويلة لولا تدخل القدر لصالحي ثلاث مرات"[5].

وفي رواية اختفاء "السيد لا أحد" يذكر السارد حدث تردد "السيد لا أحد" على مقهى "عمي مبارك"، ومما يدل على ذلك في الخطاب المقاطع الآتية: "عرفت ذلك في المقهى..."[6]. "ذهبت باكرا جدا للمقهى"[7]. "بقيت أنتظر نهاية الكشف، الساعة الكاملة، قضيت نصفها في المقهى"[8]. "أما أنا فأذهب لقضاء حاجتي في مرحاض المسجد أو في مقهى عمي مبارك"[9]. "لاحظت نظراتهم لي في

---

[1]: المرجع نفسه، ص: 133.

[2]: المرجع نفسه، ص: 161.

[3]: المرجع نفسه، ص: 193.

[4]: المرجع نفسه، ص: 245.

[5]: بومدين بلكبير، زوج بغال، ص: 17، 18.

[6]: أحمد طيباوي، اختفاء السيد لا أحد، ص: 7.

[7]: المرجع نفسه، ص: 27.

[8]: المرجع نفسه، ص: 29.

[9]: المرجع نفسه، ص: 33.

المقهى، يتوجسون من الغريب الذي حل فجأة بينهم"[1]. "عدت من المقهى، وجدت العجوز في حالة حرجة"[2].

ومن الأمثلة كذلك، هذا المقطع من رواية "عين حمورابي": "في تلك اللحظة، وأنا أواجه الحمداوي، لعلع **طلق نار قوي** وراء التلال. ولم تمض ثوان حتى **تلاه طلق آخر**. انطلقت صيحات وولولات نساء في الجو كانت تصلنا من بعيد. **تلتها سلسلة من العيارات النارية** أكثر حدة وكثافة. ثم **لعلع صداها القوي في أرجاء الدوّار**. وبعد دقيقة من التحجر عاد السكون يخيم في البطاح المقفرة"[3]. فمن يتأمل المقطع، يكتشف أن حدث إطلاق النار، تكرر مرات عديدة في القصة، وبما يناسبه من المرات في الخطاب، بما في ذلك صداه الذي عبر عنه الخطاب كذلك.

3-3-المحكيّ التّكراريّ: وهو أن يحكى مرّات عديدة في الخطاب ما حدث مرّة واحدة في القصّة. ومن أمثلته عند جينيت: (أمس نمت باكر، أمس نمت باكرا، أمس نمت باكرا)[4]. وكقولنا: وصل المسافر البارحة، وصل المسافر البارحة، وصل المسافر البارحة. ويعبر عنه كالآتي: **[nR/1H]**[5]؛ أي: **س خ/1ق** (مرات عديدة في الخطاب ما حدث مرة واحدة في القصة).

يتكرر حدث لقاء "خالد" بـ"حياة" في رواية ذاكرة الجسد مرات عديدة؛ لأنه يعد أهم حدث صادفه في حياته، ولذلك ألفينا السارد يعود إليه مرارا، وفي أكثر من موقف أو موضع. "عندما أبحث في حياتي اليوم، أجد أن لقائي بك هو الشيء الوحيد الخارق للعادة. الشيء الوحيد الذي لم أكن لأتنبأ به، أو أتوقع عواقبه علي..."[6]. "أي موعد عجيب كان موعدنا ذلك اليوم! كيف لم أتوقع بعد تلك السنوات أن تحجزي لي موعدا على ورق بين صفحتين، في مجلة لا أقرأها عادة"[7]. "كان يوم لقائنا يوما للدهشة..لم يكن القدر فيه هو الطرف الثاني، كان منذ البدء الطرف الأول. أليس هو الذي أتى بنا من مدن أخرى، من زمن آخر وذاكرة أخرى، ليجمعنا في قاعة بباريس، في حفل افتتاح معرض للرسم؟ يوم كنت أنا الرسام، وكنت أنت زائرة فضولية على أكثر من صعيد"[8]. "على مفكرة ملأى بمواعيد وعناوين لا أهمية لها، وضعت دائرة حول تاريخ ذلك اليوم: نيسان 1981، وكأني أريد أن أميزه عن بقية الأيام.

---

[1]: المرجع نفسه، ص: 39.

[2]: المرجع نفسه، ص: 55.

[3]: عبد اللطيف ولد عبد الله، عين حمورابي، ص: 87.

[4]: Voir, Genette (Gérard), Figures III, p : 219.

[5]: Voir, Ibid. p :219.

[6]: أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص: 14.

[7]: المرجع نفسه، ص: 15.

[8]: المرجع السابق، ص: 51.

قبل ذلك اليوم لم أجد في سنواتي الماضية ما يستحق التميز"[1]. ويسترجع السارد (خالد) الكثير من الأحداث مرات عديدة، ومنها: حدث دخوله إلى سجن الكديا والتقائه بـ"سي الطاهر"[2]، وحدث تسجيل الطفلة حياة بدار البلدية[3]، ورسم لوحته "حنين"[4]، وأيضا حدث معارضة "ناصر" ابن "سي الطاهر" زواج أخته "حياة"[5] من صديقه المجاهد "سي الشريف" .

ويتكرر الحديث عن حدث مقتل "أسعد المرّوري" في رواية "من قتل أسعد المرّوري" للحبيب السائح مرات عديدة، ذلك لأنه أبرز حدث فيها، انبنت عليه أحداث الرواية ككل، ولذلك تصدر هذا الحدث بداية الرواية، بعدما مر عليه ثمانية أشهر. "لما هاتفني معمر حيمون، مفتش الشرطة القضائية، يبلغني أن محكمة الجنايات برمجت القضية ليوم الإثنين الخامس ديسمبر، كان مر على اغتيال الأستاذ أسعد المرّوري ثمانية شهور"[6]. وبعد استرجاعه لهذا الحدث، يشرع السارد وعن طريق الاسترجاع أيضا، في تصوير مشهد بكاء السيدة خليدة زوجة القتيل "أسعد المروري"، وهي تصرخ محاولة رؤية جثة زوجها. "قتلوه!زوجي. قتلوا أسعد...ربيّييبي، ربِّ! ناظرة إلى سليم، إلى توفيق. أنتما رفيقاه. خلُّوني نشوفهْ!"[7]. ثم يتكرر الحديث عن مقتل الأستاذ "أسعد المرّوري" من خلال تناقل الخبر في الأرجاء، وفي مختلف الأماكن. "واتصلت بمدير التحرير أخبره أنه تم العثور على الأستاذ في مقر الحركة. ميتا؟ سألني، ببرودة"[8]. "لم يكن سمع الألسنة تتناقل شيئا آخر غير خبر العثور على الأستاذ ميتا"[9]. "وشكون يكون قتل الأستاذ؟ تساءل الذي يتلاعب بسكين الزر...وقد ملأ سمعي نحيب أسود مثل صفير ريح عبر شوارع وهران. قتلوه! قتلوه!"[10]. وهكذا يغطي حادث مقتل الأستاذ المروري على كامل أحداث الرواية، ويستحوذ على جميع فصولها تقريبا، فلا يكاد تمر على القارئ بعض الصفحات، إلا ويعيد السارد استحضار هذه الحادثة، واستعراض أهم تطوراتها، وملابسات التحقيق فيها، والغموض الذي ظل يكتنفها حتى النهاية. فها هي زوجة المغدور به، وهي تحضر مراسم دفن زوجها، تساورها الشكوك، فتتدخل قائلة: "ولتعلموا هذا أيها المشيعون! لم أر أسعد إلا في غرفة حفظ الجثث. ولم يحظ طفلاه بإلقاء

---

[1]: المرجع نفسه، ص: 65.

[2]: المرجع نفسه، ص: 30، 32، 243، 324، 325.

[3]: المرجع نفسه، ص: 36، 42، 55، 64.

[4]: المرجع نفسه، ص: 59، 63، 64، 79، 117، 136، 142، 284.

[5]: المرجع نفسه، ص: 339، 340، 341، 344، 346، 358، 366،

[6]: الحبيب السائح، من قتل أسعد المروري، ص: 07.

[7]: المرجع نفسه، ص: 08.

[8]:المرجع نفسه، ص: 37، 38.

[9]: المرجع نفسه، ص: 38.

[10]: المرجع نفسه، ص: 40، 41.

نظرة أخيرة على وجهه. إنها قتلة ثانية! وإنها لأشد حزنا!"[1]. وها هو السيد قادر رئيس التنسيقية الوطنية للتغيير والديمقراطية التي كان ينتمي إليها "أسعد المرّوري"، يتدخل أيضا مطالبا السلطات من أجل التحقيق في هذه الحادثة:"إننا ندعو بإلحاح السيد وكيل الجمهورية إلى تقديم أجوبة عن الأسئلة التي بقيت عالقة حول الظروف الحقيقية التي أحاطت باختفاء الأستاذ أسعد المرّوري. كما ندعو السلطات القضائية إلى الخروج عن صمتها في ما يتعلق بملابسات وفاته"[2].

ويتواصل الحديث عن مقتل "أسعد المروري" في مناسبات كثيرة، منها، تقرير الطب الشرعي الذي يؤكد على لسان الطبيبة "لطيفة منذور" تعرض الضحية للاعتداء والتعنيف الذي أودى بحياته:"أنا الآن في مِشْرحة مستشفى وهران الجامعي. أمامي جثة شخص ذكر تعود لأسعد المرّوري: في حوالي الخمسين. القامة مائة وسبعون. سم الوزن خمسة وسبعون كلغ تقريبا. بعد أن أجريت عملية كشف كاملة على مستوى سطح الجثة، أسجل أن هناك رضَّ جرحٍ حياً بثلاثة سنتمترات على مستوى قمة الجمجمة، رضًّا قشريا دائريا بثلاثة سنتمترات، خدوشا متعددة من بينها كدمات على مستوى المنطقة اليمنى لعظم الجبهة، جرحا حيا في الجهة الداخلية للوجنة اليمنى...أخيرا أسجل أن للوفاة علاقة بالرضوض المتعددة على مستوى الجمجمة...ملاحظة: أستطيع أن أقول إن طابع الجريمة كان على درجة عالية من العنف ومن الوحشية"[3]. ومنها التصريح الذي أدلى به وزير العدل لوكالة الأنباء بالتلفزيون حول هذه الجريمة. "...طبقا للمعلومات التي تحصلت عليها أمسِ من النائب العام فقد تم إلقاء القبض على الفاعل في هذه القضية"[4]. وبربط الاتصال بمحطة وهران يؤكد المراسل، قائلا: "وعلمنا أن مصالح الأمن قدمت المشتبه به في قتل الأستاذ أسعد المرّوري إلى النائب العام. وكان النائب العام بناء على تهمة القتل والسرقة أمر بوضع المشتبه به رهن الحبس المؤقت وإحالة ملف القضية على قاضي التحقيق لمباشرة استجواب المتهم وسماع الشهود"[5]. ولئن كانت العدالة قد حسمت في هذه القضية، وحاولت غلق أبواب الحديث عنها؛ إلا أنها في المقابل ظلت هاجسا، يراود الشخصية المحورية في الرواية، شخصية الصحفي "رستم معاود" الذي تجرع مرارة خيبته لعدم عثوره على جواب –طيلة مدة ثمانية أشهر– عن سؤال واحد، هو: من قتل أسعد المروري."لشعوري بمرارة وبحزن أيضا على أن لغتي ارتدّت إلي خاسئة عن أن تجيب، خلال ثمانية شهور، عن سؤال واحد: من قتل أسعد المروري، راودتني رغبة ملتهبة في أن لا أكتب حرفا"[6].

---

[1]: المرجع نفسه، ص: 53.

[2]: المرجع نفسه، ص: 58.

[3]: المرجع السابق، ص: 67، 68.

[4]: المرجع نفسه، ص: 90.

[5]: المرجع نفسه، ص: 91.

[6]: المرجع نفسه، ص: 215.

وأخيرا تنتهي القضية بمحاكمة المتهم سفيان العبودي، وإدانته بالسجن عشرين سنة، وفي أثناء المحاكمة، وفي مواطن كثيرة من الرواية، يتكرر الحديث عن مقتل "الأستاذ المرّوري" مرات عديدة[1]، مما يؤسس لخصوصية الحكاية المكررة التي تنفرد بها هذه الرواية البوليسية.

وفي رواية "هاوية المرأة المتوحشة" تعرض بعض الأحداث بطريقة الحكاية المكررة، فيحكى في الخطاب مرات عديدة، ما حدث في القصة مرة واحدة أيضا، وكمثال على ذلك استعراض السارد (مزراق) لأحداث القتل التي تعرض لها أصدقاؤه الأربعة على التوالي، ففي البداية كان مقتل صديقه زيكو بالخطأ. "سقط زيكو، وارتجف جسمه بقوة كديك مذبوح، ثم توقف جثة هامدة، في بركة من الدم..."[2]. وبعد مقتل زيكو بأسبوع، قتل صديقه الآخر رابح. "بعد الحادث بأسبوع، أطلق مجهولون الرصاص على رابح عندما أدار محرك سيارته، عائدا من عند صهره في حي الشرابة..."[3]. ثم جاء الدور على صديقه الآخر ساعد. "بعد اغتيال رابح بشهر، اغتيل ساعد. هو أيضا شرطي، يبلغ من العمر ثمانية وعشرين عاما، ناداه شاب لا يتجاوز سنه العشرين، فالتفت نحوه بتلقائية، عند ذلك أطلق الشاب النار على وجهه؛ من محشوشة يحملها في محفظة مدرسية..."[4]. وأخيرا تقتل مونيا. "بعد شهرين من اغتيال ساعد، وقبل رمضان بيوم، تلفظ مونيا أنفاسها، إثر عملية انتحارية عند باب المديرية الولائية للأمن بنهج عميروش، وسط العاصمة..."[5]. فأحداث القتل هذه كررها السارد مرات عديدة بعد سرده لأحداث وقوعها لأول مرة، وكان ذلك في الصفحة التاسعة عشرة:"صدمة اغتيال صديق العمر زيكو كانت قوية جدا، لم أشاهد من قبل مثل هذا الإجرام، ثم اغتيل صديقي الآخر رابح، ثم صديقي الثالث ساعد، ثم مونيا. توالى اغتيال أصدقائي المقربين، تم ذلك في ظرف ثلاثة أشهر"[6]. ثم تكرر حدث مقتل أصدقائه في الصفحة السابعة والثلاثين:"الذين حملتهم معي وظل طيفهم مهيمنا على ذاكرتي ووجداني؛ هم من غيبتهم الهمجية، وقدمتهم قربانا للعدم، أربعة أصدقاء من عشرة، ذهبوا في ريعان شبابهم دون رجعة...رابح، ساعد، زيكو، مونيا، الأولان موظفان بالأمن، واعدان حلما بالمدينة الفاضلة، وبتغيير العالم، زيكو أرى وجهه اليوم في صورة ابنه وليد الذي صار الآن رجلا، ويراسلني عبر الأنترنيت، كم

---

[1]: ينظر، المرجع نفسه، ص: 70، 81، 82، 85، 90، 117، 119، 122، 145، 151، 155، 184، 186، 189، 195، 196، 197، 198، 199، 200، 207، 208، 210، 211، 212، 213، 227.

[2]: عبد الكريم ينينه، هاوية المرأة المتوحشة، ص: 12.

[3]: المرجع نفسه، ص: 13.

[4]: المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[5]: المرجع نفسه، ص: 14.

[6]: المرجع نفسه، ص: 19.

يشبهه!، مونيا الفتاة المدللة التي درست معنا في الثانوية، وطالما فكت خلافاتنا الصفرية في النادي، وكنا نذعن لسلطتها الحريرية، لكي لا تغضب فنفقد زهرة تصنع ربيعنا في أيام البلد الكئيبة..."[1].

وتعيد رواية "ما لم تحكه شهرزاد القبيلة" لفضيلة بهيليل –في ثلاثة مواطن مختلفة– استحضار العبارة التي سمعتها "جمعة" بطلة الرواية أول ما وطأت قدماها عتبة بيت زوجها، وهذه العبارة هي: **"الله يدخلها بالربَح علينا...هاذي حمامة زايدة فينا.."**[2]. إذ تتكرر هذه الترنيمة للمرة الثانية في الصفحة الرابعة والثمانين، ثم للمرة الثالثة في نهاية الرواية وبالتحديد في الصفحة الثامنة والثمانين.

وأخيرا في رواية "الملحد بقي بن يقظان" لعبد الرشيد هميسي، تتكرر جملة **"يا بقيّ، ما وراء الأشياء إلا الله"**[3] على لسان إمام المسجد "سي لمين" الذي يرددها ثلاث مرات على مسمع بطل الرواية "بقي" الذي كان ملحدا ومشككا في وجود الله، قبل أن يهتدي إلى الحقيقة بعد أكثر من ثلاثة أشهر قضاها تائها في الصحراء، قادته إلى اكتشاف بعض أسرار هذا الكون، وإلى إدراك دلائل عظمة الخالق عز وجل، وبلوغه درجة اليقين في معرفة حقيقة وجوده، الأمر الذي جعله، يسر بالقول في نهاية الرواية: "ما أعجب الأقدار، أذهب إلى الصحراء ملحدا فتردني مؤمنا!"[4].

3–4– المحكيّ المؤلّف: وهو أن يحكى مرّة واحدة في الخطاب ما حدث عدّة مرّات في القصّة. ومن أمثلته، قولنا: فلان ينهض باكرا. وتجسده الصيغة الرياضية الآتية: **[1R/nH]**[5]؛ أي:**1خ/س ق**. (مرة واحدة في الخطاب ما حدة مرات في القصة). ومن أمثلته في الرواية الجزائرية، بعض النماذج الواردة في رواية "ذاكرة الجسد"، كالآتي:

–"في ذلك اليوم الأخير، حاول (سي طاهر) أن يحافظ على نبرته الطبيعية، وراح يودعني كما **كان يودعني كل مرة** قبل معركة جديدة"[6].

–"أكان ذلك الجسر أحب شيء إلي حقا، لأقف بتلقائية لأرسمه وكأنني **وقفت لأجتازه كالعادة؟** أم تراه كان أسهل شيء للرسم فقط؟ لا أدري..أدري أني **رسمته مرات ومرات** بعد ذلك، وكأني **أرسمه كل مرة لأول مرة**. وكأنه أحب شيء **لدي كل مرة**"[7].

---

[1]: المرجع نفسه، ص: 37.

[2]: فضيلة بهيليل، ما لم تحكه شهرزاد القبيلة، دار المثقف للنشر، الجزائر، ط1، 2020، ص: 09.

[3]: عبد الرشيد هميسي، الملحد بقي بن يقظان، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2022، ص: 90.

[4]: المرجع السابق، ص: 136.

[5]: Voir, Genette (Gérard), Figures III, p : 220.

[6]: ذاكرة الجسد، ص: 35.

[7]: المرجع نفسه، ص: 63.

-(**كان لقاؤنا يتكرر كل يوم تقريبا**، كنا نلتقي في تلك القاعة نفسها في **ساعات مختلفة من النهار**، فقد شاءت المصادفات أن يصادف معرضي عطلة الربيع المدرسية. وكنت تملكين ما يكفي من الوقت **لزيارتي كل يوم**. فلم يكن لك أي دوام جامعي"[1].

-"**لا تطرقي الباب كل هذا الطرق..فلم أعد هنا**. لا تحاولي أن **تعودي إلي من الأبواب الخلفية**...لا تطرقي الباب كل هذا الطرق سيدتي..**فلم يعد لي باب**"[2].

ومن أمثلته أيضا، تعبير السارد في رواية "ما تشتهيه الروح" لعبد الرشيد هميسي بصيغة الحكاية المؤلفة عن الرؤيا التي تكررت معه سبع مرات:"الغريب هو أن الحلم نفسه **تكرر معي سبع مرات متواليات**..."[3]. ثم أربع عشرة مرة: "لكن الله لم يتركني لقراري هذا فقد **تكرر معي المنام أربع عشرة مرة**..."[4]. وهناك عديد الأمثلة في الرواية الجزائرية عن المحكي المتواتر، يمكن أن نقتصر منها على الآتي:

-"كان المطر **يسقط كل يوم حقا والسماء غائمة** في الفترات التي يتوقف فيها عن الهطول..."[5].

-"كنت **أخترق كل صباح** المدينة وأرى. أما اليوم فقد اختفت جميع المتاريس والحواجز تحت أكوام الثلج وبدت شرفات البيوت المصفدة بالحديد مسدلة الأعين. بيضاء مغمضة النوافذ..."[6].

-"بعد أن صلينا على ميتنا-**وكنت أصلي مجددا بعد سنوات من توقفي عن ذلك**-هم الشباب بحمل النعش والإسراع به إلى المقبرة فتدخل أبي وطلب مني أن نحمل نعشنا ونمضي به..."[7].

"**في كل مرة خلال هذا الأسبوع**، أحاول مكاشفة صاحبة القرط الحديدي بهذا الخبال..."[8].

-"تطل عين آدم، وهي تتمدد في كسل غير مبالية **بزائرات الصباح**، ولا بهذه السيارة التي بدت كالدابة العجوز، وهي تناور للتجاوز هذا المنحدر الصخري الصلد، وتفلت من قبضة هذا الجبل الأناني المتسلط..."[9].

-"في صباح ذلك اليوم، **دخلت الحمام أربع أو خمس مرات**..."[10].

---

[1]: المرجع نفسه، ص: 100.

[2]: المرجع نفسه، ص: 376.

[3]: عبد الرشيد هميسي، ما تشتهيه الروح، ص: 17.

[4]: المرجع نفسه، ص: 23.

[5]: حسين علام، خطوة في الجسد، ص: 107.

[6]: المرجع نفسه، ص: 161.

[7]: إسماعيل يبرير، وصية المعتوه-كتاب الموتى ضد الأحياء-، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013، ص: 13.

[8]: الصديق حاج أحمد، كاماراڈ رفيق الحيف والضياع، ص: 53.

[9]: سالمي ناصر، الألسنة الزرقاء، ص: 13.

[10]: سعيد خطيبي، حطب سراييفو، ص: 21.

-"...وكان ، **كل يوم سبت، يأتي في الصباح ضابط في الجيش،** يجمع الجنود والقادة الصغار في باحة الثكنة، يقف أمامهم، ممسكا أوراقا بين يديه، ويحكي لهم تفصيلات من تلك الحرب..."[1].

-"والدي كان أجيرا عند أحد الفلاحين، **لا يعود إلا مع غروب الشمسن حين تسكن الطيور إلى أوكارها ويرجع الرعاة خلف قطعان الماشية.** هناك في الريف كان **يمضي نهاره في غرس أشجار الزيتون والليمون وجني محاصيل أخرى مما يحين ميعاد قطفه.** ثم **يرجع مهدود القوى شاحب الوجه،** وغالبا ما كان رب عمله **يوصله إلى المنزل،** وأحيانا أخرى، أو في غالب الأحيان..أجل، في معظم الأحيان كان **يكتفي بإيصاله إلى مدخل القرية ثم يرجع إلى منزله...**"[2].

"تذكرت أيضا ذات فجر بيوم جمعة، حينما **كانت كعادتها تصلي الصبح**...وطالما كان يعود والدي من المسجد فيجدها **لا تزال على سجادتها تدعو الله وتذكر أذكار الصباح،** وتلبث على تلك الحال حتى يطلع الصبح ف**تذهب لتعد لنا القهوة والخبز الساخن مع الزبدة**"[3].

-"إنه مكان بلا ظل، **تسطع فيه الشمس طوال اليوم وعلى مدار السنة...**"[4].

-"...**ستأتي المرأة مجددا في الصباح...**"[5].

-"وصلت للمحطة، ونزلت دون أن أدفع لقابض الحافلة الحقيرة..الشاب المتذاكي، غفل عني فانحدرت كمن لا يبالي بشيء. **ليست المرة الأولى التي أفعل فيها هذا**"[6].

-"**قضيت أياما صعبة،** متخفيا وجائعا، **نمت في محطة الحافلات بالخروبة لعدة ليال...**"[7].

-"سنوات اجتثت من رحم الزمن، كانت ستكون من أحلى سنوات عمرنا لولا أن التغيير السريع في البلد أجهضها، فتحول الإنسان فيه إلى شيء آخر، قادم من خارج التاريخ. لم نشعر بمرورها، ولسذاجتنا انتظرنا نهاية هذا الجنون الجماعي **كل مطلع يوم جديد، فتشابهت الأيام** ولم يتغير شيء..."[8].

-"...شهران مرا علي وأنا سجين في هذه الغرفة المعتمة، آكل وأشرب، **وألتقي خيرة ست مرات في اليوم...**"[9]. "...ستة أشهر من الهمس، **صارت خيرة تزورني أكثر من ست مرات في اليوم،** متذرعة

---

[1]: المرجع نفسه، ص: 55.

[2]: عبد الحفيظ عمريو، وسادة الموت، ص: 14، 15.

[3]: المرجع نفسه، ص: 115.

[4]: عبد اللطيف ولد عبد الله، عين حمورابي، ص: 09.

[5]: أحمد طيباوي، اختفاء السيد لا أحد، ص: 18.

[6]: المرجع نفسه، ص: 24.

[7]: المرجع نفسه، ص: 26.

[8]: عبد الكريم ينينه، هاوية المرأة المتوحشة، ص: 14، 15.

[9]: المرجع نفسه، ص: 136.

بأشياء خارج رزنامة تقديم الطعام أو حمل الصحون وتنظيف الغرفة، كأن تملأ البرميل أو تنظف المرحاض..."[1].

-"ست وعشرون عاما. **كنت طيلتها أنام باكرا وأستيقظ بالمثل**..."[2].

-"لاحظ عمي محمود وصولنا المريب فقد عهد مني **عدم خروجي يوم الجمعة إلا بعد صلاتها**..."[3].

-"...وبدل أن تفرض عقوبات مادية على كثيرات الولادة صارت تفرض جسدية، فيجعلون من يشاؤون بلا أرحام **والباقيات ولادة قيصرية كل ثلاثة أو أربعة أعوام**"[4].

-"**منذ سنوات أتنقل عبر الحافلة**، لا أهتم كثيرا للركاب ولا إلى السائق، **دوما تأخذ النافذة المساحة الأكبر من اهتماماتي فأختار بعناية مقعدا مجاورا لها**..."[5].

-"لا أذكر **كم ليلة تسللت إلى الكيس** الذي أخفيته تحت طاولة الأغطية، ولا **كم مرة غفوت على حلم أن أستيقظ صباحا** وصوت أمي يناديني للذهاب إلى المدرسة"[6].

إن القاسم المشترك الذي يجمع بين هذه المقاطع السردية جميعا، هو أن الأحداث فيها جاءت بصيغة الحكاية التأليفية التي يكتفي فيها الخطاب بسرد الأحداث المتكررة في القصة، مرة واحدة لا أكثر، ذلك لأن المحكي التأليفي يقوم على الاختزال والتكثيف السردي، وعلى تجاوز الكثير من الأحداث من زمن القصة، والعمل على ضمها وضغطها في الخطاب إلى درجة يتوهم القارئ أنها من قبيل المحكي المفرد. ومما يتميز به المحكي المؤلف إسهامه في تسريع الوتيرة الزمنية لسرد الأحداث، واستغنائه عن ذكر التفاصيل والجزئيات المرتبطة بالأحداث السردية المتكررة في الواقع، مكتفيا بالإشارة إليها بصيغة تأليفية جامعة في النص السردي، وهو ما جعل الحركته الزمنية المناسبة للمحكي التأليفي تتماهى مع الحركة الزمنية لتقنية التلخيص الزمني.

---

[1]: المرجع نفسه، ص: 140.

[2]: ربيحة حدور، عقم شرف، دار ومضة للنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، ط1، 2021، ص: 43.

[3]: المرجع نفسه، ص: 84.

[4]: فضيلة بهيليل، على هامش صفحة (قصص)، دار الكلمة للنشر والتوزيع، أدرار، الجزائر، ص: 77.

[5]: فضيلة بهيليل، وعادت بخفي حَنين، مجموعة قصصية، دار المثقف للنشر، الجزائر، ط1، 2019، ص: 41.

[6]: فضيلة بهيليل، المادة 64 (قصص)، دار الأمير للنشر والتوزيع، توجة للنشر والتوزيع، ط1، 2021، ص: 40.

المحاضرة التاسعة:

الصّيغة السّردية: المسافة (قصة الأحداث، قصة الأقوال)

تمهيد:

إذا كانت مقولة الصيغة السّردية **Mode Narrative** قد استأثرت باهتمام حقول علمية ومعرفية متنوعة كاللسانيات والسيميائيات، وعلم الدلالة، والنحو، ونظرية الأجناس الأدبية، وغيرها من الميادين المتاخمة، فإنها حظيت باهتمام أوسع وأبلغ في حقل السّرديات، ولاسيما على يد الناقد الفرنسي "جيرار جنيت" الذي خصّها بمبحث مستقل ضمن كتابه **Figures III** بوصفها ثاني أهم مكون من مكونات الخطاب في سردياته، على غرار مقولتي الزمن والصوت السّرديين.

ويحاول درس الصيغة في الخطاب السّردي أن يجيب عن السؤال: كيف يقدم السارد القصة أو المادة الحكائية في الخطاب؟ أي محاولة الكشف عن الطريقة التي يعرض بها السارد الخبر السردي ويقدمه بها للقارئ[1]، ذلك لأن السارد يزود قارئه بتفاصيل قليلة أو كثيرة، وبطريقة مباشرة أو غير مباشرة، تجعله على درجة محددة، أو مسافة معينة تقرب أو تبعد مما يحكيه أو يتكلم به. كما أنه يكون –في الوقت ذاته– بحاجة إلى أن يختار وجهة نظر معينة، يتبناها لتنظيم الخبر السردي، انطلاقا من القدرات المعرفية للشخصية أو الشخصيات المشاركة في السرد. وبهذا تعد **المسافة Distance والمنظور Perspective** صيغتين ثابتتين –عند جيرار جينيت– لتقديم الخبر السردي وتنظيمه في الخطاب. فهذا الأمر يكون شبيها بتعلق رؤية شخص ما للوحة فنية، بمدى قربه أو بعدها منها؛ أي بمقدار المسافة التي تفصله عنها، وبموقعه الذي يحتله، فلربما حجب عنه قليلا أو كثيرا منها[2].

1–المسافة:

يطلق جينيت تسمية المسافة على العلاقة بين السارد ومحكيه–كما ذكرنا آنفا– وبمعنى آخر أن هناك مسافة تفصل بين السارد أو الشخصيات المتكلمة من جهة، وبين ما يتكلم به هو، أو إحدى شخصياته في الخطاب من جهة ثانية. لذلك أبدى جينيت اعتراضه على تمييز أفلاطون بين صيغة الحكاية الخالصة **Diegesis** التي يكون فيها الشاعر نفسه هو المتكلم، وبين صيغة المحاكاة **Mimésis** التي يوهم فيها الشاعر القارئ بأن غيره هو المتكلم، فيكون في الحالة الأولى أبعد مسافة مما يحكي؛ لأنه يقول القليل من الكلام، وينقل الأقل من المعلومات والأخبار، مقارنة بحالة المحاكاة التي يكون فيها على

---

[1] : Voir, (tzvetan) todorov, les catégories du récit littéraire, in:communications n° 8, (L'analyse structurale du récit), P: 149, 150.

–وينظر، تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص: 61.

[2] : Voir, Genette (Gérard), Figures III, p : 278.

مسافة أقرب بحكم التزامه بحرفية المنقول من الكلام. ولئن كان أرسطو قد قلص نوعا ما من دائرة التعارض بين الحكاية والمحاكاة بدمجه للحكاية الخالصة والعرض المحاكاتي (التمثيل المباشر) ضمن المحاكاة بوصفهما نوعين لها. وكانت نظرية الرواية –أيضا– في إنجلترا وأمريكا في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين مع هنري جيمس وواين بوث، قد اعتنت بهذه الثنائية، واقترحت مصطلحين لها، هما: العرض **showing (montrer)**والسرد **telling (raconter)**؛ فإن جينيت كان له تصور مغاير، وفهم مختلف لهذه الثنائية الأفلاطونية التي تقصي الحكاية من المحاكاة، وذلك لأنه يرى أن المحاكاة أو العرض فكرة وهمية مثل التقليد أو التمثيل السردي تماما؛ إذ لا يمكن لأي حكاية أن تعرض أو تقلد القصة التي تحكيها بطريقة دقيقة وحرفية كما جرت في الواقع، لكنها تحقق –إلى حد ما– إيهاما بالمحاكاة، لأن المحكي هو في الأصل واقعة لغوية، وأن اللغة تدل ولا تحاكي أو تقلد[1]؛ أي إنها لا تهدف إلى التمثيل الحي للقصة بقدر ما تعيد إنتاجها دلاليا، وتعبر عنها لفظيا، باستثناء ما تتضمنه من أقوال حوارية ومناجاتية، التي تنقلها بطريقة مباشرة محافظة على طابعها المشهدي أو المسرحي.

وهنا تجدر الإشارة أيضا، إلى أنه إذا كان "التقليد ممكنا حين يكون المحكي أقوالا، هي في الأصل من جنسه اللغوي، فإنه مع الأشياء الخرساء، لا يمكنه إلا إعلان العجز. فالسارد لا يمتلك القدرة على الإيهام، بأن غيره هو المتكلم"[2]. وهذا ما يدعم ما رآه جينيت بخصوص المحاكاة حينما عدها فعلا تمثيليا، ينهض على التعبير عن الوقائع غير اللفظية بما هو لفظي، الأمر الذي يجعل الالتزام بالنقل الأمين لهذه الوقائع أمرا عسيرا، وحينها لا يغدو الحديث عن التعارض الأفلاطوني بين المحاكاة والحكاية مستساغا؛ أي بين المحاكاة التامة والمحاكاة الناقصة، ذلك لأن المحاكاة التامة ليست في حقيقتها محاكاة، مادام أنها لا تحاكي الواقع بدقة. ومن هذا المنظور فاللغة ليس بمقدورها أن تحاكي إلا ما هو لغة، لذلك انتهى جينيت إلى أن المحاكاة الوحيدة هي المحاكاة غير التامة، أو بالأحرى أن المحاكاة هي المحكي[3] في كلتا الحالتين.

ولما كان موضوع قياس المسافة بين السارد ومسروده، متعلقا أساسا بصيغة تحويله لما هو لفظي إلى خطاب؛ أي ما هو شفوي إلى كتابي، وما هو غير لفظي إلى لفظي[4]. ميز جينيت بين صيغتين للمحكي، هما: محكي الأقوال ومحكي الأحداث (الأفعال).

1-1-محكي الأحداث أو الأفعال:Récit d'événements

---

[1] : Voir, Genette (Gérard), Figures III, p : 279, 280.

[2]: منصوري مصطفى، سرديّات جيرار جينيت في النّقد العربي، دار رؤية للنشر والتّوزيع، مصر، القاهرة، ط1، 2015، ص: 243، 244.

[3] : Voir, Genette (Gérard), Figures II, p :53, 54, 55, 56.

[4]: ينظر، مصطفى منصوري، سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث، ص: 244.

لا يعدو محكي الأحداث أن يكون حكاية على الدوام، مهما كانت صيغته، لأنه ينقل غير اللفظي إلى ما هو لفظي، وعندها لا يمكنه إلا أن يوهم بالمحاكاة لا غير، التي تبقى مسألة تصنيفها، إما في المحاكاة أو الحكاية مسألة مرتبطة بالعلاقة بين المتكلم والمتلقي، فما هو محاكاة عند متلق، قد يكون غير ذلك عند متلق آخر. لذلك يرجع جينيت تصنيف المحاكاة إلى درجة حضور السارد، وكمية الخبر السردي[1]؛ إذ "كلما كان حضور السارد مكثفا وكانت كمية الخبر قليلة كانت الحكاية، وكلما خف صوت السارد وكانت كمية الخبر كثيرة، صنفت محاكاة"[2]. لكن يبقى أن ما يميز محكي الأحداث، هو تولي السارد مهمة إنجاز الحكاية.

1-2-محكي الأقوال: Récit de paroles

في هذا المستوى، لا يجد السارد سبيلا غير المحاكاة، أو النقل الحرفي لكلام الشخصيات الفاعلة، أو ما أطلق عليه جينيت تسمية التقليد المطلق، أو النسخ، حيث تكون الشخصية هي المتكلمة في الخطاب بما تم التلفظ به في الواقع، فلا يكون هناك من فرق بين الواقعي والنصي، إلا كما يكون الفرق الناتج عن الانتقال من الشفوي إلى المكتوب[3]. وفي سياقه تناوله لمحكي الأقوال، وعلاقته بالمسافة السردية، أوجد جينيت ثلاثة أنماط[4]، يتمظهر من خلالها محكي الأقوال في الخطاب، وهي:

1-2-1-الخطاب المسرد أو المحكي: Le discours narrativisé ou raconté

يتعلق هذا النمط من الخطاب بنقل السارد لأفكار الشخصيات، لا أقوالها، وبذلك يكون مختزلا ومقلصا وموجزا، مما جعله أكثر الأنماط بعدا من حيث المسافة. ومثاله عند جينيت من رواية البحث عن الزمن الضائع التي يقول بطلها:"أخبرت أمي بعزمي على الزواج من ألبيرتين". فإذا تعلق الأمر بأفكاره وليس بأقواله، فإن المفوظ يكون موجزا، وأقرب إلى الحدث الخالص: "قررت الزواج من ألبيرتين". وعندها يمكن عده خطابا داخليا مسردا.

1-2-2-الخطاب المحول Le discours transposé: وينقسم إلى نمطين:

أ-الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر Le discours transposé au style indirect:

يعد هذا النمط من الخطاب أكثر محاكاتية نوعا ما من الخطاب المسرّد، لكنه يمتنع مطلقا عن تقديم أي ضمانات للقارئ، تشعره بالتزام السارد النقل الأمين والحرفي للأقوال المتلفظ بها في الواقع؛ ذلك لأن حضور السارد يكون أوكد في نقل أقوال الشخصيات؛ لأنه يدمجها في خطابه، إما بالتحوير، أو التكثيف، أو بأسلوبه الخاص. ومثاله عند جينيت، ودائما من محكي بروست: "قلت لأمي إنه لم يكن

---

[1] : Voir, Genette (Gérard), Figures III, p : 283.

[2]: مصطفى منصوري، سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث، ص: 245.

[3] : Voir, Genette (Gérard), Figures III, p : 287, 288.

[4] : Voir, Ibid. p :290, 291, 292.

لي بد من الزواج من ألبيرتين". فهو خطاب مصرح به. وعندما يقول: "أعتقد أنه لم يكن لي بد من الزواج من ألبيرتين" يكون الخطاب داخليا.

ب–الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر الحر: Le discours transposé au style indirect libre

يتميز هذا النمط من الخطاب بالتداخل والخلط بين الخطاب الصريح المتلفظ به حقيقة، والخطاب الداخلي؛ أي بين ترجمة الأقوال وترجمة الأفكار، إلى درجة يلتبس فيها الأمر، ويصعب التفريق بينهما، لعدم وجود مؤشرات التوجيه السياقية، وغياب الأفعال التصريحية. فمثلا في هذا الملفوظ البروستي: "قصدت أمي: لم يكن لي بد من الزواج من ألبيرتين". يلتبس الخطاب الصريح مع الخطاب الداخلي؛ لأن الجملة الثانية في الملفوظ (لم يكن لي بد من الزواج من ألبيرتين) يمكن تأولها وإدراجها ضمن الخطابين معا.

ج–الخطاب المنقول Le discours rapporté:

يعد هذا النمط أكثر محاكاة من غيره، لأن السارد يتظاهر فيه بأن الشخصيات هي التي تتكلم بكل أمانة وحرفية. "قلت لأمي أو: أعتقد: لابد لي من الزواج من ألبيرتين". فهذا الخطاب المنقول، يمثل نمطا مشهديا أو مسرحيا، وشكلا من أشكال الحوار والمناجاة في النوع السردي المختلط الذي اعتمدته الملحمة أولا، ثم الرواية فيما بعد.

المحاضرة العاشرة: المنظور السردي/ التبئير

1-المنظور السردي:Perspective

إذا كان المنظور السردي ثاني صيغة لتنظيم الخبر السردي -عند جينيت- أي تلك الصيغة التي تصدر عن اعتماد وجهة نظر محددة أو عدم اعتمادها في خطاب المحكي، فإن هذه الصيغة أو هذه التقنية، ظلت إلى عهد غير بعيد محل نزاع وخلاف كبير بين الباحثين والدارسين في حقل السرديات، إلى أن جاء "جينيت" الذي اعترض على الخلط الكبير، الذي وقعت فيه الدراسات السابقة بين الصيغة والصوت؛ أي بين السؤال: من الشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور السردي؟ وبين السؤال: من السارد في خطاب المحكي؟. أو بصورة أدق، فهذه الدراسات-في نظره- لا تفرق بين سؤال: من يرى؟ وسؤال: من يتكلم في النص السردي؟[1]. لذلك ابتدع "جينيت" مصطلح "التبئير" من أجل تجاوز معضلة الخلط بين المقولتين (الصوت والصيغة)، ومن أجل وضع بديل اصطلاحي دقيق وملائم لاشتغاله، يستعيض به عن الاستعمالات الشائعة، مثل: المنظور، ووجهة النظر، وزاوية الرؤية والنظر، والرؤية السردية، والحقل...وغيرها من المصطلحات ذات المدلول البصري، بخلاف التبئير الذي يعد مفهوما أكثر تجريدا[2]، ودقة، وشمولية.

2-التبئير:Focalisations

يخالف جينيت كل المحاولات التي سبقته، في تحديد وجهة النظر في المحكي، ولاسيما تصنيفات كل من "بيرسي لوبوك"، و"هنري جيمس"، و"نورمان فريدمان"[3]، و"واين بوث"[4]، و"ستانزيل"[5] و"جون بويون"[6]، وأخيرا "تودوروف"[7]، ذلك لأنها تجمع بين دراسة الصيغة والصوت، ولا تفرق بين من يرى؟ ومن يتكلم؟. وقد نتج عن هذا التمييز ابتكاره لمصطلح التبئير بوصفه تقنية من تقنيات الصيغة السردية.

---

[1]: Voir, Genette (Gérard), Figures III, p :309, 310.

[2] : Voir, Ibid. p :314.

[3]: ينظر، جيرار جينيت وآخرين، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة، ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989، ص:10، 12، 13.

[4] : Voir, W.C.Booth, Distance et Point de vue, Essais de classification, in, Poétique du récit, Editions du Seuil, Pris, 1977, P :85-113.

-وينظر، جيرار جينيت وآخرين، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة، ناجي مصطفى، ص: 35.

[5]: ينظر، المرجع نفسه، ص: 25.

[6] : Voir, (tzvetan) todorov, les catégories du récit littéraire, P: 147.

[7]: Voir, Ibid, P: 147, 148.

-وينظر، تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ص: 58، 59.

استعار "جينيت" هذا المصطلح (التبئير) من حقل الفيزياء، "وهو يعني تعديل مقدار النظر، وهي عبارة تعني في الأصل جمع الأشعة وتوجيهها متضامّة وجهة معينة، وقد استعملت خصوصا في مجال المجهر ويقصد بها تحديد فتحته وضبط العدسة المناسبة لرؤية حقل معين"[1]. فالتبئير في الفيزياء يعني:"جعل حزمة ضوئية أو تيار كهيربات تلتقي في نقطة معينة. والبؤرة في الطبيعيات: نقطة تتلاقى أو تتفرق عندها الأشعة الضوئية أو الحرارية إذا لم يعترضها شيء. وبؤرة العدسة في الطب: ملتقى الأشعة المتوازية أو امتدادها بعد نفوذها من العدسة"[2]. ويجد هذا المصطلح صداه في دراسات "كلينت بروكس" و"روبرت وارين" اللذين يرجع إليهما فضل السبق في مناقشة هذه المسألة، تحت مسمى **"بؤرة السرد" Focus of narration** التي رأى "جينيت" أن مقترحه أكثر تجاوبا معها[3].

فإذا كان "بروكس" و"وارين" سباقين إلى إثارة هذه التقنية السردية، لأنهما تفطنا "لعنصر الرؤية هذا عندما لاحظا أن دراسة المَرْصد[4] تحدد موقع [السارد]، لكنها لا تحدد الرؤية ذاتها باعتبار أن الرائي –مهما يكن مرصده– يحدد لنفسه مقدار إبصار، وكذلك مجال إدراك أو حيز بحسب البؤرة التي يعتمدها"[5]، فإن التصور الذي قدمه جينيت لهذه المسألة السردية، يبقى تصورا نموذجيا، عميقا ومدققا، لا تزال الدراسات النقدية والسردية المعاصرة، تسترفد به، وتعتمده –لحد الآن– في مقارباتها المختلفة لخطاب المحكي.

إن دقة مصطلح "جينيت" متأتية –أولا– من استيعابه –إلى جانب الأمور المتعلقة بالنظر والإبصار– مسائل الإدراك والمعارف والمعلومات والأفكار والأحاسيس. فهو بذلك أشمل وأوسع وأدق على المستوى الدلالي. ولذلك "ينبغي ألا تحصر الرؤية في الحقل البصري، وإنما توسع لتشمل مجالات أخرى مثل

---

[1]: الصادق قسومة، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، ص: 279.

[2]: أحمد السماوي، فن السرد في قصص طه حسين، ص: 209.

[3] : Voir, Genette (Gérard), Figures III, p : 314.

[4]: يعرفه الصادق قسومة المرصد **Foyer de vision** قائلا:"هو مركز الإبصار أو الموضع الذي منه يتم النظر...ويطلق هذا المصطلح على النقطة التي يكون فيها الرائي لرؤية موضوعه، وهذه النقطة ذات أثر في صورة المرئي لأن الحاصل من رؤية راء في موضع معين مخالف للحاصل من رؤية راء آخر في موضع آخر (فالحاصل من رؤية ناظر من أعلى إلى أسفل مثلا غير مطابق للحاصل من رؤية ناظر من أسفل إلى أعلى)، فضلا عن أن هذا المرصد (أي موضع الرائي) قد يختلف بعدا أو قربا عن مكان المغامرة (أي موضع المادة التي هي مدار الرؤية أو الإدراك)، وهذا يعني وجود فاصل مكاني بين الرائي والمرئي يكون بمقدار ذلك البعد أو القرب، ويعني في الآن ذاته–بالتالي–فاصلا معرفيا أو "إدراكيا" أو "انفعاليا" أيضا، لأن دقة الإدراك وحدّة الانفعال إنما تكونان –عموما–على قدر قرب الرائي من مرئيه أو بعده عنه، كما أن هذا المرصد قد يشهد–خلال حركة النص–تغييرا أو تغييرات لابد من تبينها وتحديد مواضعها في الخطاب وإدراك الغايات المقصودة منها، لأن هذه التغييرات "المرصدية" دالة على تغييرات في علاقة الرائي بالمرئي (أو المدرِك بالمدرَك) انطلاقا من تغييرات المسافة الفاصلة بينهما[ويضيف]...إن المرصد هو بمثابة موضع آلة التصوير، والبؤرة هي ضبط مقدار فتحة الضوء وتحديد العدسة المناسبة...". (الصادق قسومة، علم السرد: المحتوى والخطاب والدلالة، 278، 279).

[5]: الصادق قسومة، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، ص: 280.

السمع واللمس والذوق"[1]. وهو المنطلق الذي بنى عليه "ياب لنتفلت" مفهومه للرؤية السرية، حيث يرى بأن عملية الإدراك لا تقتصر على الموجهات البصرية فقط، بقدر ما تتعداها إلى مراكز أخرى تتجاوز حدود الإدراك البصري مثل الفكر والحواس[2]. وهو أيضا ما استدركه جينيت على تصوره في كتابه Nouveau discours du récit عندما آثر استبدال مصطلح التبئير بمصطلح وجهة النظر،أو استبدال سؤال من يدرك؟، بسؤال من يرى؟[3]. وثانيا إدراجه ضمن مقولة الصيغة، يدل على وعي عميق لديه. لأن التبئير عملية قائمة على تعديل مجال الرؤية السردية وتضييقها وتركيزها؛ أي انتقاء الطرف الرائي المدرك، بوصفه القناة التي تنقل عبرها المادة السردية الموجهة إلى المتلقي، ومن ثم انتقاء المعلومة السردية، وتسليط الضوء على موضوع محدد ومعين، وهو ما يعرف بمدار التبئير ومقداره، ومن هذا المنظور، لا يكون التبئير هو الرؤية في حد ذاتها، وإنما عملية توجيه الرؤية، وتعديل العدسة وضبطها أو تركيزها نحو مدار معين، ونقطة سردية محددة، بهدف إدراكها وفقها، ورؤيتها من زاوية محددة، وبمقدار محدد كذلك[4]. من هذا المنطلق يكون التبئير من صميم الصيغة السردية، لأنه يكون مؤطرا برؤية الشخصيات وطريقة إدراكها للمادة السردية، إذ لا اعتبار لصوت السارد الذي يتولى عملية السرد فقط.

2-1-أقسام التبئير وأنماطه: يميز جينيت بين ثلاثة أنماط للتبئير، هي كالآتي[5]:

2-1-1-التبئير في الدرجة الصفر أو المحكي غير المبأر: Focalisation Zéro

هو المحكي الذي لا يتبنى أية رؤية لشخصية من الشخصيات، فيغيب التبئير كلية، وفي المقابل، يحضر السارد، أو السارد العليم الذي يقول أو يعلم أكثر مما تعلم الشخصيات، وقد جسده تودوروف في المعادلة الآتية: السارد > (أكبر) من الشخصية التي تكون مطابقة للرؤية من خلف **Vision par derrière.**

2-1-2- التبئير الداخلي: Focalisation interne

هو المحكي الذي يقدم وفق رؤية شخصية من الشخصيات التي تتولى عملية نقل المادة الحكائية من أحداث وشخصيات وأمكنة وأقوال ومعارف وأفكار من منظورها الخاص، وبذلك تكون معرفتها

---

[1]: جويدة حماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي، مقاربة في السرديات، تقديم: واسيني الأعرج، منشورات الأوراس، 2007، 40.

[2]: ينظر، سعيد يقطين، الأنماط السردية عند جاب لينتفلت، مجلة علامات في النقد، ج2، مج1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، 1999، ص: 124. وينظر، سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردي، الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص: 96.

[3] : Voir, Genette (Gérard), Nouveau discours du récit, p : 43.

-وينظر، جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة، محمد معتصم، ص: 83.

[4]: ينظر، الصادق قسومة، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، ص: 281.

[5]: Voir, Genette (Gérard), Figures III, p : 314-321.

-وينظر، عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص: 188 وما بعدها.

متساوية مع معرفة السارد، وهو ما عبر عنه تودوروف بـ: (السارد=الشخصية)، أو ما يعرف بالرؤية المصاحبة. **Vision avec.** غير أن إسناد الرؤية إلى الشخصية، سيفضي حتما إلى تعدد الشخصيات الرائية أو المدركة في المحكي، مما ينتج عنه –كذلك– تعدد في أشكال التبئير الداخلي.

أ–تبئير داخلي ثابت وقار fixe: حينما تنقل المعلومات عبر قناة واحدة، ومن خلال رؤية شخصية وحيدة، لا تتغير على مدار المحكي.

ب–تبئير داخلي متغير variable: حينما تنقل المعلومات بالتناوب بين شخصيتين.

ج–تبئير داخلي متنوع multiple: حينما تنقل المعلومات من منظور شخصيات متعددة[1].

2–1–3–التبئير الخارجي: Focalisation externe

هو المحكي البراني الذي يكون فيه السارد أقل معرفة من الشخصية، بل إنه يبقى خارج المحكي، يشاهد الشخصيات، وهي تفعل، دون أن يبدي رأيا، أو يأخذ موقفا، أو يعلم شيئا عن شخصياته. فهو أشبه بالمشاهد الموضوعي الخارجي، أوالسارد المحايد الغائب تماما عن المحكي. وهو ما عبر عنه تودوروف بالمعادلة: السارد < (أصغر) من الشخصية، التي تكون مرادفة للرؤية من الخارج **Vision externe**

[1]: مصطفى منصوري، سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث، ص: 552، 553.

المحاضرة الحادية عشرة: الصوت السردي (زمن السرد)

1-الصوت السردي أو الهوية السردية:

مقولة الصوت **La voix**، هي المكون الثالث من مكونات الخطاب في سرديات جينيت، تسعى إلى الإجابة عن السؤال: من يتكلم في خطاب المحكي؟، ذلك لأن "ما من قصة تحكى إلا ويكون وراءها فاعل هو الذي قام بالحكاية؛ وهو الذي أعطاها نظمها المخصوص وضبط لها حدود عالمها. وهذا الفاعل في مستوى البث يخاطب مرسلا إليه في مستوى التقبل؛ وهو السامع الذي ينصت أو القارئ الذي يتتبع. والحكاية تحوي في الوقت ذاته ملفوظ هذا السارد وملفوظ الشخصيات التي يتعامل معها. لكن من عساه يكون هذا الفاعل الباث وذلك الفاعل المتقبل؟"[1]. أو باصطلاح أدق في قاموس السرديات، من يكون هذا السارد، وذلك المسرود له في النص السردي؟.

ولئن كان المسرود له، لم يحظ كثيرا باهتمام الباحثين والدارسين[2]، فإن السارد قد حظي بنصيب أوفر في الدراسات السردية الحديثة والمعاصرة. وقد استدعى الاهتمام به (السارد) في نطاق دراسة الصوت السردي نقاشا مختلفا، وأسئلة مغايرة، ليست من قبيل الأسئلة المطروحة مع المكونين السابقين (الزمن والصيغة)، حيث يختص هذا المكون السردي-رغم اشتراكه معهما في التمييز بين مستويات القصة والخطاب والسرد، ودراسة العلاقات الموجود بينها- "بوجوب إظهار طبيعة العلاقات بين المحافل السردية الثلاثة: المؤلف، الشخصية، السارد من خلال التمييز بين المؤلف والسارد من جهة، والوقوف على التحولات الممكنة الناتجة عن انتقال السارد من وظيفته الأساسية إلى المشاركة في القصة، بوصفه شخصية من شخصياتها من جهة أخرى. من ثم كيف يمكن التمييز بين داخل المحكي وخارج المحكي. وأخيرا تحديد الفرق بين زمن الفعل السردي والزمن الذي وقعت فيه أحداث القصة"[3]. ومن هذا المنطلق،

---

[1]: أحمد السماوي، فن السرد في قصص طه حسين، ص: 223.

[2]: لم يتناوله جينيت بشكل مفصل، كما هو الحال بالنسبة للسارد، بل جاء تناوله له عرضا ومقتضبا، وحجته في ذلك -ببساطة- أن ما ينطبق على السارد ينطبق على المسرود له بالضرورة، فهو عون تخييلي، يتموقع في مقابل السارد، ويلتبس مفهومه على القراء مع مفاهيم أخرى مجاورة كالقارئ والمتلقي والمرسل إليه أو المخاطب، على غرار التباس السارد بالمؤلف والكاتب. وتبقى أول صيحة أطلقها "جيرالد برنس" في مقاله الشهير، "مدخل إلى دراسة المسرود له" دعوة رائدة للاهتمام بهذا العون السردي الذي لم ينل حظه من الدراسة إلى الآن. أما عربيا فتعد دراسة علي عبيد "المروي له في الرواية العربية" من أهم الدراسات التي تعرضت لهذا العون السردي المطموس والمهمل. (علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، ط1، 2003). وعلى صعيد الدراسات المهتمة بالسارد تبقى دراسة مواطنه التونسي الآخر "محمد نجيب العمامي" من الدراسات المهمة في بابها أيضا. (محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر: رواية الثمانينات بتونس، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2001).

[3]: مصطفى منصوري، سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث، ص: 276.

وبناء على دراسة هذه العلاقات، يهتدي الدارس إلى الكشف عن صوت السارد في خطاب المحكي، ومن ثم الإجابة عن سؤال من يتكلم؟.

دأب جينيت على تناول جميع المكونات السردية التي رأى ضرورة تضافرها مجتمعة لدى دراسة الصوت السردي. ولعل ذلك ما يفسر استدعاءه لمكون الزمن بوصفه عنصرا مهما، ومقولة مركزية، لا يشتغل المحكي بدونها، كما يستحيل الاستغناء عنها من أجل الإمساك بالمحفل السردي[1]. وإلى جانب ذلك، نجده، يستعين بدراسة المستويات السردية، وبمسألة الضمير، أو بالأحرى دراسة العلاقات التي يقيمها السارد مع القصة التي يحكيها.

1-1-زمن السرد:

يستحيل دراسة من يتكلم؟ دون معرفة متى يتكلم؟[2]. ذلك لما لمكون الزمن من أهمية قصوى وحضور قوي في تشكيل النصوص السردية، إذ لا مناص من الزمن -كما يرى جينيت- مادام أن السارد مجبر على حكي قصته، إما في الزمن الحاضر، أو في الزمن الماضي أو في الزمن المستقبل، وذلك بخلاف المكان؛ إذ يمكن لقصة أن تحكى دون أن يحدد مكان وقوعها، ودون أن يحدد أيضا، مدى بعدها أو قربها من المكان الذي حكيت منه[3]. ويميز جينيت في إطار دراسة العلاقة بين السرد والقصة، بين أربعة أنماط من السرد، هي[4]:

1-1-1-السرد اللاحق: Narration ultérieure

وهو الأكثر استعمالا، وتأطيرا للمحكي العالمي والإنساني، بالنظر إلى طبيعة السرد الذي يعد لاحقا على القصة التي يحكيها، مما يجعل الزمن الماضي الأنسب له. وإذا كان زمن القصة قابلا للقياس أو التحديد، فإن زمن السرد عصي على الضبط والتحديد، فهو فعل مؤقت، على الرغم من إمكانية التأريخ له، لأنه لا يعلم على وجه الدقة ظروف كتابته[5] وملابساتها[6]. أضف إلى ذلك أن استعمال الزمن الماضي

---

[1]: ينظر، المرجع نفسه، ص: 286.

[2]: ينظر، المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[3] : Voir, Genette (Gérard), Figures III, p : 347.

[4] : Voir, Ibid. p :349, 350.

[5]:إذا كان جينيت يميز السرد اللاحق بوقوع الحدث في الزمن الماضي، فإنه في المقابل، لا يُهمه كثيرا التأريخ لعملية السرد، ولا معرفة المسافة الفاصلة بين زمن القصة وزمن السرد رغم إمكانية ذلك، انطلاقا من بعض القرائن النصية. وهو ما اكتشفه الباحث التونسي عبد الوهاب الرقييق في أثناء قراءته لرواية عرس بغل للطاهر وطار، حيث يقول:"عندما بينت للطاهر وطار اعتمادا على قرائن نصية أن رمزية الأحداث ودلالة البنية في رواية عرس بغل، على سبيل المثال، تتعلق بالانقلاب الذي قاده الهواري بومدين بمساعدة الوزير عبد العزيز بوتفليقة سنة 1965 ضد الرئيس أحمد بن بلة، أخبرني أنه قد رقن (أي كتب) صفحات النص برمتها في أيام لا يبلغ عددها عدد أيام الشهر الواحد، أي بمعدل فصل كل يوم (تقع الرواية في ستة وعشرين فصلا). أما ما يخص تاريخ تأليفها فقد ضبطه المؤلف نفسه في آخر صفحة من الكتاب: بومرداس1975/9/12)". ينظر، عبد الوهاب الرقيق، في السرد:دراسات تطبيقية، ص: 111.

[6] : Voir, Genette (Gérard),Op. cit. p :354, 357.

ليس كفيلا وحده من أجل الاستدلال على وقوع الحدث السردي لاحقا، كما أن الماضي قد يدل على الحاضر، والمضارع قد يستعمل للدلالة على الماضي. ومن أمثلته في السرد العربي القديم "حكايات ألف ليلة وليلة"، وفي السرد الحديث رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي.

1-1-2-السرد السابق: Narration antérieure

يندر استعمال هذا النوع من السرد، ويقل حضوره في المدونة السردية العالمية، وذاك أمر منطقي بحكم السبق الزمني للقصة على فعل السرد -كما ذكرنا آنفا- مع السرد اللاحق. ويعد السرد السابق من قبيل السرد التنبؤي[1] الذي يفترض وقوع الحدث القصصي في المستقبل، فيكون زمن السرد سابقا على زمن القصة. ومن أمثلته في القرآن الكريم، الإخبار عن أهوال يوم القيامة، وعن الوعد والوعيد، وعن الجنة والنار، وغيرها من الأحداث التي أخبر الله عز وجل عنها قبل وقوعها، ومن أمثلته أيضا، محكي الخيال العلمي الذي يسرد قصصا قبل زمن وقوعها، ويتنبأ بأحداث، تكون إمكانية حدوثها في المستقبل.

1-1-3-السرد المتزامن:Narration simultanée

يعلن هذا النوع من السرد عن جريان زمن السرد وزمن القصة في لحظة زمنية آنية ومتواقتة؛ أي إن لحظة فعل السرد، تكون في الوقت نفسه، هي لحظة وقوع الحدث في القصة. وللإشارة أن فعل التزامن هذا، يأخذ منحيين متعارضين، بحسب التركيز، إما على القصة أو السرد، فمثلا في حالة السرد الموضوعي بصيغة الحاضر، يتضاءل الإحساس بالتزامن لصالح القصة، وأما في حالة المناجاة فيشتغل التزامن لصالح السرد على حساب القصة[2]. وقد تتعقد الأمور، وتلتبس أكثر، في حالة المحكي بضمير المتكلم، الذي يوهم بالتزامن بين زمن القصة والسرد، وفي الحقيقة أنهما ليسا كذلك مطلقا، لأن "أنا" التي تسرد حاضرها، ستكون مضطرة إلى سرد ماضيها أيضا[3]. وبمعنى آخر "سيكون هذا التساوق حيلة فنية تحاول أن توهم القارئ بآنية الأحداث"[4] ليس إلا.

يبقى أن نشير كذلك، إلى أنه إذا كان هدف السارد، "بتوخيه السرد اللاحق، الإقناع بأن الرواية التي هو بصددها، معروفة بدايتها ونهايتها وتفاصيلها؛ وهو قد يجلب له ثقة المسرود له في خطابه. غير أنه عندما يلجأ إلى السرد المتواقت في نصوص بعينها أو في مقاطع منها، يرى نفسه مؤهلا أكثر للإقناع بأن ما يخبر به حديث الوقوع، وبأن ذاكرته طازجة، ومعلوماته موثوق منها"[5]. ومن أمثلته، التزامن الحاصل

---

[1] : Voir, Ibid. p :353.

[2] : Voir, Genette (Gérard),Op. cit. p :352 .

[3]: ينظر، مصطفى منصوري، سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث، ص: 290.

[4]: مرسل فالح العجمي، السرديات: مقدمة نظرية ومقتربات تطبيقية، آفاق للنشر والتوزيع، ط1، الكويت، 2010، ص: 57.

[5]: أحمد السماوي، فن السرد في قصص طه حسين، ص: 223.

في أثناء كتابة اليوميات والمذكرات بين لحظة وقوعها ولحظة تدوينها. ومن أجل التوضيح أكثر، نذكر أن هذا النوع من السرد يكون مجانسا لعملية النقل المباشر للأحداث في الإذاعة والتلفزيون[1].

1-1-4-السرد المندمج: Narration intercalée

يقوم هذا النوع من السرد على التناوب بين السرد والقصة، فتارة يسبق السرد، وتارة أخرى تسبق القصة، ويكون أكثر ورودا في الرواية الترسلية القائمة على تبادل الرسائل[2]. ويتميز بتعدد الساردين إلى حد الاندماج والتداخل بين زمن السرد وزمن القصة، كما يختص أيضا بالتقارب الزمني بين لحظة التجربة المعيشة في واقع القصة، وبين لحظة السرد[3]. ويحصل ذلك في اليوميات القائمة على المناجاة؛ إذ سرعان ما يتحول البطل إلى سارد بعدما عاش التجربة واقعا حيا، وبشرا سويًّا. لكن يبقى هذا التفاوت الزمني يسيرا وضئيلا، بين لحظة التجربة وبُعيدها. وتعد رواية "العلاقات الخطرة"[4] لـ"كودير لوس دي لا كلو"، وهي عبارة عن مجموعة من الرسائل، مثالا نموذجيا للسرد المندمج. ومن أمثلته في السرد المعاصر الرسائل المتبادلة[5] بين شخصية "إيلا روبنشتاين" وشخصية "عزيز زهار" في رواية "القواعد الأربعون للعشق" لأليف شفاك، التي تحكي فيها الكاتبة قصتين متوازيتين، الأولى قصة حياة "إيلا روبنشتاين" التي تتعرف على شخصية "عزيز زهار" مؤلف رواية "الكفر الحلو"، بعدما كلفتها الوكالة الأدبية بقراءتها وإعداد تقرير حولها. والقصة الثانية هي قصة رحلة شمس التبريزي، ولقائه بجلال الدين الرومي.

---

[1]: ينظر، الصادق قسومة، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، ص: 266، 267.

[2]: ينظر، مرسل فالح العجمي، تيارات نقدية معاصرة، آفاق للنشر والتوزيع، ط1، الكويت، 2011، ص: 196.

[3]: ينظر، عبد الوهاب الرقيق، في السرد:دراسات تطبيقية، ص: 109.

[4]: قام تودوروف بدراسة هذه الرواية وتحليلها من منظور الشعريات على النحو الذي صرح به هو نفسه في كتابه Littérature et signification (ينظر، تودوروف، الأدب والدلالة، ترجمة، محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، سوريا، ط1، 1996، ص: 07).

[5]: إليف شافاق، القواعد الأربعون للعشق (رواية عن جلال الدين الرومي)، ترجمة، خالد الجبيلي، طوى للثقافة والنشر والإعلام، لندن، توزيع منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2012، ص: 67، 83.

المحاضرة الثانية عشرة: الصوت السردي (2)

1-2-المستويات السردية وعلاقتها بالمحكي:

يستدعي البحث ضمن مقولة الصوت السردي أيضا، البحث فيما سمّاه جينيت: "المستويات السردية" التي تختص بالكشف عن هوية السارد والمستوى أو الدرجة السردية التي يحكي منها القصة؛ أي دراسة وضعية السارد وموقعه[1] الذي يحتله لدى قيامه بفعل السرد. فقد يكون السارد ساردا من درجة أولى، خارجا عن القصة **narrateur extradiégétique** ؛ أي إنه سارد، يحكي قصته دون أن يكون مدرجا فيها من طرف آخر. وقد يكون ساردا من درجة ثانية، داخل القصة **narrateur intradiégétique** فيكون مدرجا فيها من قبل طرف آخر. كما أنه قد يفوض السارد من الدرجة الثانية مهمة سرد الأحداث إلى سارد آخر، من الدرجة الثالثة **narrateur métadiégétique**، ومثاله "حكايات ألف ليلة وليلة"[2]. وهكذا دواليك. وعلى هذا الأساس يكون السند، أو المحكي من الدرجة الأولى، مستوى سرديا أوليا، أما المتن الحكائي، أو ما يعرف بالمادة المسرودة، فيكون في الدرجة الثانية من المحكي، ويشكل مستوى سرديا ثانيا، وبذلك، عدّ المستوى الأول (فعل السارد) مستوى خارجيا، لأنه غير منتسب للمتن أو المحتوى الحكائي، وفي المقابل، عدّ ما كان منتسبا إلى المتن الحكائي أو مستوى المغامرة، مستوى داخليا[3].

1-3-مسألة الضمير: Personne

إلى جانب المستويات السردية، تبرز مسألة الضمير على صعيد علاقة السارد بالقصة التي يحكيها، إذ يتعذر السرد بدون استعمال ضمير ينسب إليه المحكي. ثم إذا "كان الضمير لا يسهم عند جينيت في استكشاف الصوت السردي، فإن السؤال الجوهري الذي يطرح بديلا، هل السارد أتيحت له الفرصة أم لم تتح لتعيين شخصية من شخصياته؟ في ضوء ذلك السؤال تتحدد هوية المحكي، فإما أن يكون السارد غائبا عن القصة التي يحكيها، وإما أن يكون حاضرا بوصفه شخصية في القصة التي يعرضها"[4]. وهنا يمكن الحديث عن نوعين من السارد أو المحكي بحسب الغياب والحضور، الأول يحكي قصة غيره، ويكون غائبا عن القصة، وعادة ما يستعمل ضمير الغائب، وهو الذي وسمه جينيت بـــ: المحكي البراني **hétérodiégétique.** والثاني يحكي قصته، ويكون حاضرا، ويستعمل ضمير المتكلم، وقد أطلق عليه جينيت مصطلح **homodiégétique** [5]. ولئن كان غياب السارد نهائيا ومطلقا، وكان حضوره درجات،

---

[1]: ينظر، واسيني الأعرج، رزان إبراهيم، كيف تُكتب الرواية، دار الحيدة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2020، ص: 90، 91.

[2]: ينظر، محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، ص: 250.

[3]: ينظر، الصادق قسومة، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، ص: 258.

[4]: مصطفى منصوري، سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث، ص: 302.

[5] : Voir, Genette (Gérard), Figures III, p : 387.

فإن جينيت، قد ميز في إطار الحضور بين نمطين: النمط الأول يكون فيه السارد بطلا لمحكيه، عده ساردا ذاتي القصة **Autodiégétique.** والنمط الثاني، يكتفي فيه السارد بأن يكون ساردا مشاهدا فقط، وغير مشارك في المحكي **narrateur observateur et de témoin**[1].

من هذا المنطلق يكون للسارد صلة أو علاقة، من جهة، بفعل السرد (المستويات السردية)، ومن جهة ثانية، بعالم القصة، وهو ما نتج عنه في مستوى علاقته بالمستويات السردية ثنائية (داخلي/خارجي)، وفي مستوى علاقته بالقصة ثنائية (براني/جواني أو غير مشارك/ مشارك). وفي نطاق التقاطع والتداخل بين هذه الثنائيات المحددة لعلاقات السارد بالمستويات السردية والقصة، توصل جينيت إلى تحديد أربعة أنماط أو أوضاع للسارد في المحكي[2]:

1–سارد خارجي المحكي–براني القصة، غير مشارك فيها: extradiégétique- hétérodiégétique

يكون السارد في هذه الوضعية ساردا من الدرجة الأولى، يحكي قصة هو غائب عنها، أي إنه، يقع في مستوى السرد، لا في مستوى القصة، وفي نفس الوقت، يكون غير مشارك في القصة التي يحكيها. ومثاله، السارد في الحكاية المؤطرة لحكايات كليلة ودمنة لابن المقفع، بين الملك دبْشليم وبيدبا الفيلسوف، حيث يعلن الملفوظ الافتتاحي المتكرر في كل باب: "قال دبْشليم الملك لبيدبا الفيلسوف"[3]، عن سارد لا يشارك في الأحداث التي يحكيها مكتفيا بحضوره النصي الذي يموقعه في مستوى السارد المشاهد فقط. ومن أشكال تمظهر هذا السارد في "كليلة ودمنة" الأقوال الآتية. "قال بيدبا:...ومن أمثال ذلك أنه كان بأرض دستاوند رجل شيخ، وكان له ثلاثة بنين..."[4]. "قال الفيلسوف: إني وجدت في حديث دمنة أن الأسد حين قتل شَتْرَبَةَ ندم على قتله، وذكر قديم صحبته وجسيم خدمته. وكان من جنود الأسد وقرابته نمر كان من أكرم أصحابه عليه..."[5]. قال دبشليم الملك: قد سَمعتُ مثل المتحابين..."[6]. ومثاله أيضا، رواية "القواعد الأربعون للعشق" لأليف شافاك التي نوعت فيها الكاتبة

---

[1] : Voir, Ibid. p :387.

–وينظر، سيلفي باترون، الراوي، مدخل إلى النظرية السردية، ترجمة: أحمد السماوي، محمد الخبو، محمد القاضي، محمد نجيب العمامي، إشراف: محمد القاضي، مراجعة، محمد آيت ميهوب، معهد تونس للترجمة، دار سيناترا، تونس، ط1، 2017، ض: 57، 129، 399. وينظر، عبد القادر الشاوي، المتكلم في النص، مقالات في السيرة الذاتية، منشورات الموجة، الرباط، المغرب، ط1، 2003.

[2]: Voir, Genette (Gérard),Op. cit. p :391 .

–وينظر، جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرين، ص: 258. وينظر، الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص: 146، 147، 148. وينظر أيضا، أعمال ندوة المتكلم في السرد العربي القديم، التي حاول فيها أصحابها مقاربة مسألة المتكلم في بعض النصوص السردية التراثية، تحت إشراف: محمد الخبو ومحمد نجيب العمامي، دار محمد علي الحامي، للنشر، صفاقس، تونس، ط1، 2011.

[3]: عبد الله بن المقفع، كليلة ودمنة (باب الأسد والثور)، تقديم: محمد فتحي أبو بكر، مراجعة، عصام كمال السيوفي، منشورات الشهاب، الجزائر، 2014، ص: 141.

[4]: المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[5]: المرجع نفسه (باب الفحص عن دمنة)، ص: 203.

[6]: المرجع نفسه (باب الحمامة المطوقة)، ص: 223.

في استعمال نوعين من السارد، أطرا القصتين المكونتين للرواية، والمسرودتين فيها بالتناوب، فبخلاف قصة رحلة شمس التبريزي، التي استعملت فيها ساردا داخليا، مشاركا في أحداثها، استعملت ساردا خارجيا، من الدرجة الأولى، غير مشارك في الأحداث في حكايتها لقصة "إيلا روبنشتاين" التي جرت أحداثها سنة 2008.

2–سارد خارجي المحكي–جوانيه القصة، مشارك فيها: extradiégétique-homodiégétique

يكون السارد في هذه الوضعية ساردا من الدرجة الأولى، يحكي قصته الخاصة، فهو في هذه الحالة، يقع في مستوى السرد، وفي المقابل يكون في مستوى القصة طرفا مشاركا فيها. ومثاله رواية "رواء مكة" لحسن أوريد التي تعد من قبيل السيرة الذاتية المحكية بضمير المتكلم، حيث يتموقع السارد في المستوى الأول، لأنه ليس مدرجا فيها من طرف سارد آخر، كما أنه يحكي قصة هو مشارك في أحداثها. وهو ما تعلن عنه بداية الرواية: "خواطر شتى تتجاذبني وأنا أتوجه من مكناس، حيث كنت أقيم، إلى مطار الدار البيضاء لأداء فريضة الحج..هل قدّرتُ يوما أني سأشد الرحال إلى الديار المقدسة وقد نفرتُ عما كنت أراه رسيس تربية ومخلفات ثقافة؟"[1]. فالسرد في هذا المقطع جاء بضمير المتكلم المفرد (أنا)، وقد دلّت عليه قرائن نصية: (تتجاذبني، أنا أتوجه، كنت أقيم، قدرتُ، سأشدُ، نفرتُ، أراهُ).

3–سارد داخلي المحكي–براني القصة، غير مشارك فيها:intradiégétique-hétérodiégétique

في هذه الحالة، يكون السارد من الدرجة الثانية، يحكي قصة هو غائب عنها على العموم، أي إنه يكون واقعا في مستوى القصة، لكنه غير مشارك في أحداثها. ومثاله "شهرزاد" في حكايات "ألف ليلة وليلة". وللتوضيح أكثر نأخذ هذا المقطع من حكاية التاجر مع العفريت. [يقول السارد]: "فلما كانت الليلة الأولى، قالت [شهرزاد]: بلغني أيها الملك السعيد، أنه كان تاجر من التجار كثير المال والمعاملات في البلاد، قد ركب يوما، وخرج يطالب في بعض البلاد، فاشتد عليه الحر، فجلس تحت شجرة وحط يده في خُرجه، وأكل كسرة كانت معه وتمرة، فلما فرغ من أكل التمرة رمى النواة، وإذا هو بعفريت طويل القامة وبيده سيف..."[2]. فالملاحظ هنا أن السارد الأول، وهو مجهول الهوية، يقع في المستوى السردي الأول، خارج المحكي، على عكس شهرزاد التي تقع في المحكي، داخل المتن الذي تولى حكايته السارد الأول، غير أنها ليست مشاركة في أحداث القصة التي تحكيها؛ لأنها أحداث متعلقة بقصة التاجر مع العفريت، وبذلك فهي من جهة صلتها بالمستويات السردية داخلية بحكم انتمائها إلى المتن الحكائي في مستوى القصة المضمنة، وهي من جهة صلتها بعالم القصة المسرودة غير مشاركة في أحداثها، مما

[1]: حسن أوريد، رَواء مكة (سيرة روائية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2019، ص: 13.

[2]: ألف ليلة وليلة، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2022، 1/ 19.

جعلها تتموقع في المستويين، ساردا داخلي المحكي-براني القصة غير مشارك في أحداثها ووقائعها[1]. ومثاله أيضا في "كليلة ودمنة". [يقول السارد]: "قال الفيلسوف [بيدبا]: **زعموا** أن حمامة كانت تُفْرِخُ في رأس نخلة طويلة...فإذا فَقَسَتْ وأدرك فراخها جاءها ثعلب... "[2]. إذ يحكي السارد من الدرجة الثانية (بيدبا) قصة ليس مشاركا فيها، هي قصة الحمامة والثعلب، ومما يؤكد تموضعه في مستوى المتن الحكائي كلمة "زعموا" التي تحيل على نسبة المحكي إلى جماعة من الناس، بينما يبقى هو مجرد سارد داخلي، وواسطة لنقل الخبر فقط، وليس مشاركا في وقائعه وأحداثه.

4- سارد داخلي المحكي- جواني القصة، مشارك فيها:intradiégétique-homodiégétique

يكون السارد من الدرجة الثانية، يحكي قصته الخاصة به. وهو في هذه الوضعية منتسب إلى مستوى السرد، وفي الوقت نفسه يكون مشاركا في القصة التي يحكيها. ومثال ذلك "عيسى بن هشام" في "مقامات بديع الزمان الهمذاني" الذي يعد ساردا من الدرجة الثانية، يحكي قصصه الخاصة. ويظهر ذلك من خلال عبارة السند: **"حدثنا عيسى بن هشام"** التي توحي باندراج كلامه ضمن كلام السارد الأول الخارجي، وهو ما يموقعه ساردا داخلي المحكي- جواني القصة، مشاركا في أحداثها.ومثاله كذلك في حكاية "التاجر والعفريت" في ألف ليلة وليلة، إذ بعد انسحاب السارد الخارجي شهرزاد، يتولى السارد الداخلي حكي قصته الخاصة، ويتعلق الأمر بحكاية الشيوخ الثلاثة قصصهم للعفريت بغية أن يهب لكل واحد منهم ثلث دم التاجر، لأنه تسبب في قتل ابنه بعد رمي نواة التمر. ومثال هذا النوع من السارد أيضا، رواية "نساء كازانوفا" لواسيني الأعرج التي يفوض فيها السارد من الدرجة الأولى مهمة الحكي للسارد من الدرجة الثانية، الذي يتولى حكاية قصته الخاصة، وهو هنا نساء كازانوفا (لالة كبيرة، مباركة، زينا، ساراي، روكينا[3])؛ إذ تمنح الفرصة لكل واحدة منهن كي تعبر عن صوتها، وتسرد حكايتها على مسمع من كازانوفا الذي دخل في غيبوبة الاحتضار، وكان "كلما رجع إلى وعيه، يردد على مسمع الإمام زكريا الذي ظل بجانبه: قل لنسائي أن يأتين لأتسامح معهن"[4]. فالسارد هنا داخلي، مشارك في الأحداث التي يحكيها. والسارد نفسه اعتمدته الروائية "أليف شافاك" في عرضها لقصة رحلة شمس التبريزي من بغداد إلى قونيا عام 1244 من أجل لقاء صديقه جلال الدين الرومي، فكانت تمنح شخصياتها في كل مرة فرصة حكي قصصهم الخاصة (القاتل، شمس، الرومي، وردة الصحراء، سليمان السكران، المتعصب، كيرا، كيميا، سلطان ولد، علاء الدين...).

---

[1]: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص: 147.

[2]: عبد الله بن المقفع، كليلة ودمنة (باب الحمامة والثعلب ومالك الحزين)، ص: 371.

[3]: واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، دار الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط3، 2017، ص: 101، 145، 201، 277، 327.

[4]: المرجع نفسه، ص: 30.

المحاضرة الثالثة عشرة: الصوت السردي (3)

3-وظائف السرد:

قبل الحديث عن وظائف السرد أو بالأحرى السارد، يتوجب علينا الحديث أولا عن السارد بوصفه عونا مركزيا مهيمنا في المحكي، فهو عماده وأسُّه وركيزته الأساسية التي ينبني عليها، ويقيم كيانه ويؤثثه. إذ لا يمكن تصور محك من دون أن يكون هناك سارد، ينقل المعرفة السردية إلى القارئ، ويوزع الأدوار، ويتحكم في تنظيم مختلف العلاقات بين جميع المكونات داخل المحكي من شخصيات، وأزمنة، وأمكنة، وأوصاف، وأحداث، ورؤى، وصيغ، وتبئيرات وأصوات،"فهو الذي يضطلع بالسرد ويحدد نظامه ويضبط المقاييس الكمية والكيفية المستعملة في المحتوى"[1] أو المادة الحكائية، وهو القناة والواسطة التي تمر عبرها هذه المادة الحكائية، وهو أيضا بمثابة حلقة الوصل، والخيط الرابط بين جميع أركان اللعبة السردية.

وعلى هذا الأساس، يكاد يجمع علماء السرد على أن المحكي خطاب قائم على وساطة، هي وساطة السارد الذي يفوضه المؤلف، ويصطنعه لينوب عنه من أجل تقديم العمل الحكائي، وهو بذلك كائن متخيل، يحكي عالما سرديا تخييليا كذلك. وبهذا فإن حضور السارد في المحكي أوكد، وبصماته الدالة على وجوده وتمكنه فيه واضحة، سواء كان حضوره صريحا أو مضمرا[2]، وسواء كان بضمير الغائب أو المتكلم، وسواء تفاوتت درجات هذا الحضور أو تبدلت وتغايرت.

لقد أكد "رولان بارت" على أن السارد في المحكي -مثله مثل الشخصيات- كائن من حبر وورق، يختلف تماما عن الكاتب أو المؤلف الذي يعد كائنا واقعيا وتاريخيا وإنسانا حيا من لحم ودم، ذلك لأن من يتكلم داخل المحكي، ليس هو نفسه من يتكلم في الحياة الواقعية، وليس من يقوم بفعل الكتابة، ويعيش خارج عالم المحكي، هو نفسه من يكون بداخله[3]. إن المسألة في غاية التعقيد والتداخل إلى درجة صعوبة الحسم فيها، وإنهاء الجدل القائم بسببها، على الرغم من شبه الإجماع المنحاز لصالح الدعوة بالفصل النهائي بينهما، إذ أبدى بعض الدارسين[4] تحفظه واعتراضه على ذلك، لأن هناك بعض

---

[1]: الصادق قسومة، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، ص: 247.

[2]: ينظر، محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، ص: 248، 249.

[3] : Voir, Roland barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, in:communications n° 8, p :25, 26.

-وينظر، رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، ضمن مؤلف طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة، حسن بحراوي، وبشير القمري، وعبد الحميد عقار، ص: 27.

[4]: أشار محمد الخبو إلى بعض هؤلاء، ومنهم "ياب لنتفلت" و"فيليب لوجون".(ينظر، محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، ص: 248).

النصوص السردية تتضمن قرائن وإشارات، تحيل على المؤلف، إما تصريحا، وإما تلويحا، وقد يصل الأمر إلى درجة الالتباس والتداخل بينهما على النحو الذي رآه "جينيت" مع المحكي الخارج حكائي[1]. ومن أجل الحد من صرامة الفصل بينهما، وتخفيف حدة النزاع والخلاف الحاصل بشأنهما، ذهب "محمد الخبو" مذهبا وسطيا[2] بتبنيه رؤية "محمد نجيب العمامي" المعتدلة التي يقول فيها: "إن الراوي[3] [السارد] غير المؤلف وأن العلاقة بينهما وطيدة وهي علاقة الصانع بصانعه. على أننا نرى للخروج من هذا المأزق، ألا نفصل بينهما فصلا حادا وألا نطابق بينهما مطابقة تامة"[4]. وبهذا يمكن اجتناب المبالغة والتعصب لمسألة الفصل المطلق بين السارد والمؤلف، وفي الوقت نفسه، نتجنب الخلط بينهما، وسوء توظيفهما، واستعمال أحدهما مكان الآخر. لكننا رغم ذلك نؤمن بأن النص مهما كان، سيظل مشحونا ببصمات مؤلفه، وفيه بعض من ذاتيته.

إذا كان حديثنا السابق قد انصب على السارد، ومختلف علاقاته التي يقيمها داخل المحكي، وعلى أهم وظيفة يضطلع بها، وهي حكي القصة، وتقديمها في نسيج لغوي مخصوص، وبناء سردي محكم ومنظم، فإن ذلك لم يمنع "جينيت" من اكتشاف وظائف أخرى، ينهض بها السارد إلى جانب وظيفته الأصلية بمعناها الصارم والحصري، وهي السرد. وهذه الوظائف حصرها "جينيت" –بالقياس إلى وظائف اللغة عند "رومان جاكوبسون"–في خمس وظائف، منها واحدة سردية محضة، والأخرى المتبقية ثانوية، خارجة عن نطاق المحكي، وليس لغيابها فيه، أو التخلي عنها أي تأثير، بخلاف الوظيفة السردية[5]:

---

[1]:Voir, Genette (Gérard), Nouveau discours du récit, p : 92.

–وينظر، جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة، محمد معتصم، ص: 174.

[2]: ينظر، محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، ص: 249.

[3]: يرجح النقاد التونسيون استعمال المصطلح التراثي (الراوي) في مقابل المصطلح الفرنسي Le narrateur بالنظر" لما يتضمنه هذا المصطلح في الثقافة العربية من معاني التصرف والتزيد في ما ينقل من أخبار"، كما يرى ذلك محمد الخبو في كتابه الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، ص: 246. أو كما يرى محمد نجيب العمامي من أن "الكذب والتزوير من المعاني الحافة بالراوي وهما ثمرة تفكير وتدبير. وهو ما قد ينطبق على رواة الأدب في تاريخ الثقافة العربية. أليس الراوي في حضارتنا فنانا يتصرف أحيانا في المادة التي يتلقاها فلا يسلمها إلى الناس إلا وقد أضفى عليها في دهاء ماكر خفي الكثير من ذاته وذكائه؟ ألم يسقط في ميدان الأخلاق لِيُبَرِّزَ في المقابل في حلبة الفن؟ وهذا تشريف له بمعنى ما. وهكذا يبرز وجه من العلاقة بين الراوي القديم والراوي الحديث. فكلاهما يروي "كذبا" وكلاهما يعمل الفكر ويبذل الجهد ليكون "كذبه" مستساغا وكلاهما يتفنن في طمس العلامات الصريحة المحيلة عليه وفي تغليف " كذبه" وإخفائه وفي خلق المسافة بينه راويا وبينه شخصا تاريخيا". الراوي في السرد العربي المعاصر، 13، 14. وعلى الرغم من ذلك، فإننا نؤثر استعمال مصطلح (**السارد**) لتجاوبه مع المرجعية الغربية للمصطلح في الأصل التي تجعله كائنا متخيلا مصنوعا من ورق، بينما دلالة مصطلح الراوي في التراث العربي، وإن كان فيها بعض معاني المصطلح الأجنبي من التحريف والتزييف والاختلاق وإضفاء لمسته، ووضع بصماته فيما يرويه وينقله، إلا أنه يكون في أغلب حالات حضوره في التراث محيلا على إنسان واقعي يتصف بالحكمة والبلاغة والرصانة والوقار، وبامتلاكه الخبرة وتجارب الحياة. (ينظر، منصوري مصطفى، سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث، ص: 314. وينظر، عبد الوهاب الرقيق، في السرد: دراسات تطبيقية، ص:100).

[4]: محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر، ص: 13.

[5]:Voir, Genette (Gérard), Figures III, p : 400, 401, 402.

–وينظر، جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرين، ص: 264، 265. وينظر، أيضا، منصوري مصطفى، سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث، ص: 313 وما بعدها. وينظر، الصادق قسومة، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، ص: 252 وما بعدها.

3-1-الوظيفة السردية:

هي أهم وظيفة يقوم بها السارد، عمادها علاقة السارد بالقصة التي يحكيها، ووجودها في المحكي ضرورة إجبارية، ووَفْقها تحدد أجناسيته، ويصنف انتماؤه، بلْه هي علة وجود السارد وسر اشتغاله، لأنه إذا تخلى عن هذه الوظيفة، فسيكون قد تخلى عن وجوده أصلا[1]، وعن ماهيته التي بها يعرف ويحدد، وأماراته التي بها يستنبط ويكتشف. من هذا المنطلق فالسارد له سلطة مركزية في المحكي، تجعله حرا في اختيار المعلومة المقدمة وانتقائها، وفي طريقة عرضها ونقلها؛ أي إنه صانع العملية السردية ومسيرها ومنظمها كمّا وكيفا.

3-2-الوظيفة التنظيمية:

منطلقها النص السردي، ومن خلالها يعمل السارد -إلى جانب عرض الأحداث ونقلها- على إخراجها في نظام لغوي وسردي محكم البناء، ومنظم داخليا، أي العمل على توصيف المادة الحكائية وتأثيثها في مستوى الخطاب والنص بطريقة تكشف عن بصماته ولمساته، ومختلف تدخلاته في توزيع الأدوار، وبناء العلاقات وتفسيرها وتنظيمها داخل المحكي.

3-3-الوظيفة التواصلية:

تخص علاقة التواصل والتحاور بين السارد والمسرود له، سواء كان هذا الحوار قائما على الحقيقة أو التخييل والمجاز. وتهدف هذه الوظيفة إلى التأثير في المسرود له، ومحاولة لفت انتباهه وإقناعه، باستعمال ضمائر المخاطب، وهو ما جعلها تعرف بالوظيفة الانتباهية.

3-4-الوظيفة الاستشهادية:

تندرج هذه الوظيفة في نطاق العلاقة التي تجمع السارد بمسروده، بمراعاة المصدر الذي يستقي منه معلوماته وأخباره، فقد يكون على درجة كبيرة من الثقة والدقة فيما يحكي، وقد يكون العكس، وهو ما يستدعي منه تدعيم ما ينقله ويبلغه بالأدلة والحجج والشواهد، كما أنه قد يعبر عن عواطفه ومشاعره وانفعالاته تجاه أحداث القصة التي يحكيها.

3-5-الوظيفة الإيديولوجية:

تتجلى هذه الوظيفة من خلال تدخلات السارد المعبرة عن مواقف فكرية وإيديولوجية وعقائدية، سواء كان ذلك بطريقة مباشرة وصريحة، أو كان بطريقة غير مباشرة ومضمرة في أقواله وتدخلاته. لكن متطلبات العمل الفني والجمالي، تقتضي من السارد أو بالأحرى الكاتب أن يكون بارعا وذكيا في إعمال

---

[1]: ينظر، منصوري مصطفى، سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث، ص: 314، 315. وينظر، الصادق قسومة، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، ص: 252.

المواربة اللغوية، وفي تأثيث النص السردي لغويا ومجازيا، بغية إخفاء أفكاره ومواقفه الإيديولوجية التي لا يكشف عنها إلا بكشف حجب اللغة، ونزع رداء التدثر عن المعاني. ذلك أنه كلما وفق الكاتب في إخفاء إيديولوجيته، كلما نجح السارد في تأدية وظيفته، وكلما تحقق للنص السردي جماليته وأدبيته.

خاتمة:

-سيلاحظ القارئ الكريم أن هذه الدروس، جاءت متساوقة مع ما هو مقرر في البرنامج ومطابقة له بنسبة كبيرة، كما أنها تسجيب كلية لحاجيات الطلاب في هذه المرحلة الجامعية. وفضلا عن ذلك أنها تجنح إلى التبسيط والتيسير والتكييف ما أمكن ذلك، مراعاة لمستويات الطلبة، وبالنظر لصعوبة تلقي هذه المادة العلمية وغموضها والتباسها، وكذا اعتسار فهمها واستيعابها لديهم، ولذلك فهي تركز على التطبيق أكثر من التنظير، تماشيا مع طبيعة المقياس (تطبيقي)، ولأنها تهدف إلى بلوغ الغايات التعليمية المنشودة وتحقيقها.

-خلصت هذه الدروس -في المحطة الأولى- إلى وجود فروقات منهجية صارمة بين الخطاب والنص، رغم الالتباس الحاصل بينهما، كما انتهت أيضا إلى وضع حدود مفاهيمية لكل منهما رغم علاقات التداخل والتواشج بينهما كذلك. ذلك أن مسألة الفصل بينهما، ووضع تعريف دقيق وخاص لكل منهما، قاد -فيما بعد- إلى وضع الأسس والقواعد المنهجية والتحليلية التي ينبني عليها تحليل الخطاب، على النحو الذي حصل مع تعريف "إيميل بنفنيست" الذي عد تعريفا مؤسسا.

-انتهت هذه الدروس أيضا، إلى أن الحدود الأولى لتحليل الخطاب، ارتسمت مع أبرز أعلامه "دي سوسير" و"زيليغ هاريس"، قبل أن تتسع دائرة اشتغاله خارج نطاق الخطاب اللساني مع "ميشال فوكو" الذي اقتحم أسوار خطاب السلطة، واشتغل بتحليل القضايا المتعلقة بالخطابات السياسية والفكرية والإيديولوجية، ومختلف الخطابات المدجّنة. وهذا الانفتاح قد شهدته -في المقابل- المدرسة الأمريكية التي تجاوزت القيود المعيارية والشكلية الضيقة لتحليل الخطاب الذي ظل مركونا في دائرتها ردحا من الزمن، حيث اهتمت بالخطابات الاجتماعية، وبمختلف أنماط التواصل الشفوية والمحادثة اليومية، ومن خلال اهتمامها أيضا، بالإثنوغرافيا والأنتروبولوجيا. غير أن آخر تطورات تحليل الخطاب، وصلت إلى تأسيس توجه جديد هو "التحليل النقدي للخطاب" الذي يتعدى حدود اهتمامات تحليل الخطاب اللساني بالكشف عن السلطة المتحكمة في إنتاج الخطاب والعمل على فضحها وتعريتها.

-أما في المحور الثاني المتعلق بتحليل الخطاب السردي فقد توصلنا إلى أن أولى الدراسات السردية كانت مع الشكلانيين الروس، وبخاصة مع فلاديمير بروب الذي استخلص نموذجا وظائفيا، شكل رافدا مهما بالنسبة للجهود والدراسات التي جاءت بعده، ولاسيما جهود غريماس في السيميائيات السردية التي انطلق فيها من اختزال وظائف بروب في نموذج عاملي مكون من ستة عناصر أو عوامل، بنى عليها مقاربته للبنية السطحية في النصوص السردية إلى جانب دراسته للبنية العميقة. وبالتوازي مع سيميائيات غريماس، ظهر توجه سردي آخر عرف بالاتجاه البنيوي في تحليل الخطاب السردي، كان من رواده "رولان بارت" و"تزفطان تودوروف" و"جيرا جينيت". لكن التأسيس الفعلي لهذا التوجه كان علي يد "جينيت" الذي تمكن من إرساء قواعد نظرية في تحليل الخطاب السردي عرفت بـ: "السرديات" أو "السرديات البنيوية"، تكاد تكون متكاملة -نظريا وإجرائيا- على المستوى الشكلي، وهي تتكون من ثلاث مقولات محورية: الزمن، الصيغة، والصوت.

-ركزنا أكثر -في هذه المحاضرات- على الجانب التطبيقي، حيث قمنا باختبار الأدوات النظرية إجرائيا لدى مساءلة النصوص الأدبية وتحليلها، وقد راعينا في ذلك بالدرجة الأولى خصوصية النصوص المدروسة، والتطبيق الواعي لهذه الأدوات المنهجية والتحليلية من دون إسقاط آلي وميكانيكي لها على هذه النصوص. كما أن عملية انتقاء هذه النصوص التطبيقية قد ساعدنا في إحداث التفاعل الإيجابي مع الأدوات التحليلية للمنهج التحليلي والنقدي، وفي تحقيق التجاوب الفعلي مع الخصوصية اللغوية والدلالية لهذه النصوص المنتقاة. من هذا المنطلق، رأينا أنه يتوجب على محللي الخطاب الأدبي، أن لا ينظروا إلى المنهج التحليلي أو النقدي بأنه مجرد أدوات إجرائية وتحليلية بريئة موجهة لتحليل النصوص الأدبية، بل يجب عليهم إخضاعه لشروط المثاقفة الحقيقية، والوعي المعرفي والمنهجي بالوافد إلينا من وراء البحر، عن طريق الغربلة والتمحيص والتعديل والتكييف، قبل استنباته ودمجه في حقوله ومجالاته الجديدة؛ أي بالحرص على مراقبة ما يرد إلينا من هذه الثقافة الوافدة، والعمل على استيعاب مختلف أصوله الفلسفية والمعرفية، فضلا عن تكثيف الجهود وتوحيدها، ترسيخا لثقافة العمل الجماعي والمؤسساتي الذي بإمكانه أن يحد من تفاقم الأزمة الحاصلة، ويقدم الحلول الإيجابية الناجعة في التصدي لمختلف الإشكالات الراهنة التي تطرحها أدوات تحليل الخطاب الأدبي.

أضف إلى ذلك الدعوة إلى السعي الحثيث من أجل الغوص في مختلف الإشكالات الثقافية الراهنة والقضايا المتجددة التي يعيشها المجتمع العربي، لأنها جزء من الإشكالات الكبرى التي باتت تواجه تحليل

الخطاب الأدبي، وصارت من ضمن اهتماماته الراهنة. ينضاف إلى ذلك أيضا، العمل على النفاذ إلى أعماق النص الأدبي والإصغاء الجيد له، وتذوقه، وتحسس قضاياه وأجناسه ومختلف تركيباته الشكلية وخصائصه المضمونية، التي تصنع -لا محالة- أدوات مقاربته ونقده وتحليله، عملا عملا بهذه العبارة الطريفة، وهي أن: (**لا طاعة للمنهج في معصية النص**)، أو بعبارة الناقد يوسف وغليسي (**لا طاعة لمنهج غربي في معصية النص العربي**[1]!).

-تعتمد هذه التطبيقات التي أجريناها على مجموع النصوص المحللة على منهج التذوق الأدبي الذي اكتشفه العلامة "محمود شاكر" لدى دراسته وتذوقه لشعر المتنبي. وهو منهج -في نظرنا- بإمكانه أن يحل الكثير من المشاكل التي تواجه تحليل الخطاب الأدبي بصفة خاصة، والنقد بصفة عامة. فقد أسهم هذا المنهج في تقليص الهوة بين القارئ المتذوق والنص الأدبي، ومكن من مراعاة خصوصية النص الأدبي وسلطته التي افتقدها مع صرامة المناهج النقدية الحديثة، وهذا لا يعني -أبدا- التخلي عن المناهج والاستغناء عنها، وإنما العمل على تكييفها بما يخدم منهج التذوق، ويتجاوب مع الخصوصية الأدبية، ويصغي إلى النص، ويستكشف مكنوناته وأسراره التي لا يبوح بها إلا بالتأمل العميق والتذوق الأدبي، وباستثمار المخزون التراثي، والتجارب القرائية المتراكمة. وهو ما حاولت القيام به في تحليل بعض النصوص، ولاسيما التراثية منها، إذ سيلاحظ القارئ أني لم ألتزم بحرفية المنهج وبآلياته الصارمة والمقننة، بل قمت بإخضاعه للنص، ثم أضفت إليه من عنديا تي، ونفخت فيه شيئا من ذاتي وذوقي وانطباعاتي.

ومن خلال ذلك سيكتشف القارئ أن معظم التطبيقات قد أجريت على نصوص تراثية، وذلك نابع من اعتقادنا بأن النصوص الأدبية التراثية، تعد خطابات حضارية وثقافية ومؤسساتية، لا تزال أسئلتها ونقاشاتها وهمومها مثارة ومرهّنة في زمننا المعاصر، رغم أنها تنتمي إلى أسيقة تاريخية ومعرفية خاصة، كما أنها تقدم رسائل هادفة، أخلاقية واجتماعية ودينية وسياسية، فضلا عن كونها خطابات مترسنة ومؤدلجة ضد خطاب المؤسسة أو السلطة كما هو الحال بالنسبة لكليلة ودمنة لابن المقفع، وفن المقامات بشكل عام، وهو ما جعلها ملائمة للقضايا التي يشتغل عليها تحليل الخطاب الذي تأسس بناء على مثل هذه الخطابات الكبرى. كما سيكتشف أيضا أنني قمت بالبحث في سند بعض القصص التراثية المحللة، والتحقق من مدى ثبوتها وصحتها، خاصة وأننا أمة سند. وقد توصلنا بعد التقصي والبحث في كتب الثقاة من علمائنا القدامى إلى أن بعضها ملفق، وبعضها الآخر فيه اختلاقات وزيادات، كما هو الشأن بالنسبة لقصة تطليق الحجاج لزوجته هند بنت المهلب، التي نسب إليها ما يسيء إليها، بوصفها امرأة

[1]: يوسف وغليسي، فلسفة اللامنهج في فكر عبد الملك مرتاض النقدي، ضمن كتاب: عاشق الضاد، قراءات في كتابات العلامة عبد الملك مرتاض، إعداد وتقديم: يوسف وغليسي، ص: 248.

عرفت بأخلاقها ورجاحة عقلها. وعلى الرغم من ذلك إلا أننا ركزنا على الجانب الأدبي الذي ألفيناه يخدم الدراسة، ويتجاوب مع التحليل المسلط عليها.

وفي المقابل –كذلك– أجرينا بعض التطبيقات السردية على بعض النصوص الروائية، وقد حرصنا على أن تكون في معظمها روايات جزائرية، إيمانا منا بخصوصيتها وتميزها، وبمدى تجاوبها مع الأدوات الإجرائية لهذه النظريات السردية الحديثة، ومن أجل ترغيب القراء في الإقبال على دراسة الأدب الجزائري.

بقي أن نشير إلى أمر مهم، وهو أننا نستشرف لتحليل الخطاب أفقا أرحب ومجالا أوسع من خلال تجاوزه حدود الصرامة المنهجية والشكلية لتحليل الخطاب اللساني، وانفتاحه على نقاشات راهنة ومعاصرة، وعلى قضايا متنوعة وخطابات كبرى، كالخطابات السياسية والدينية والإشهارية والتربوية والإعلامية والاجتماعية والجندرية، وخطابات العنف والتهميش والعرقية والأقليات والطائفية وغيرها، وهو أمر يضع محللي الخطاب الأدبي أمام مهمة تجديد أدواتهم النقدية والتحليلية وتطويرها، ويدفعهم إلى تجاوز حدود دائرة التخصص الضيق، والاشتغال في إطار ما عرف بالدراسات البينية أو الدراسات متعددة التخصصات.

وفي هذا الإطار نوجه دعوة أو مقترحا –أيضا– إلى القائمين على البرامج التعليمية الجامعية من أجل تعديل البرنامج المقرر في مقياس تحليل الخطاب، والعمل على إثرائه وتحيينه في ظل المستجدات العلمية والمعرفية، وفي نطاق مواكبة التطورات الحاصلة والمتغيرات الطارئة على حقل تحليل الخطاب في محاضنه الأصلية، وفي بيئات استنباته وتوطينه.

أخيرا، ليعلم القارئ الكريم أني لم أكن ضنينا على طلبتي، ولا مقصرا في حقهم، في أثناء تحضير هذه الدروس وإعدادها؛ إذ لم آل جهدا، ولا ادخرت فكرا، في بذل كل ما في وسعي من أجل تبسيط القضايا النظرية، وتقريبها أكثر منهم، وجعلها في متناولهم، ومستساغة لديهم. وربما أني تعمدت –في بعض الأحيان– التركيز على التطبيق أكثر من التنظير، لأن العبرة –لدي– بأن يتمكن الطالب من استيعاب النظري وتوظيفه إجرائيا على النصوص الأدبية؛ أي إنني حاولت أن أربطهم بالنص مباشرة، وأحملهم على تذوقه وقراءته، فذلك هو السبيل الوحيد لإدراك النظريات والمناهج المعاصرة، والوعي بها، وتحقيق التفاعل الإيجابي والمثمر مع مختلف أدواتها وإجراءاتها، واكتساب القدرة على القراءة والتحليل النقدي.

قائمة المصادر والمراجع:

–القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع، دار الخير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، بيروت، لبنان، ط1، 1420هـ/ 2004م.

–المراجع العربية والمترجمة:

–إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

–أحمد السماوي، فن السرد في قصص طه حسين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقص، مطبعة التشفير الفني، ط1، 2002.

–أحمد فرشوخ، تجديد درس الأدب دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

–إبراهيم صحراوي:

–سرديات: مقالات نقدية ثقافية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2018.

–السرد العربي القديم: الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008.

– تحليل الخطاب الأدبي: دراسة تطبيقية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.

–تحليل الخطاب الأدبي: دراسة تطبيقية، رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا، ط2، دار الآفاق، الجزائر، 2003.

–ابن الأثير، الكامل في التاريخ، مج4، راجعه وصححه، محمد يوسف الدقاق، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

–أحمد الحلي، كنز الحكايات، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011.

–ألف ليلة وليلة، مج1، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2022.

–آمنة بلعلى، العقل النقدي المعاصر: إمكانات الاختلاف ومشروعية الاستئناف، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2022.

–أميمة أبوبكر، شيرين شكري، المرأة والجندر، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 2002.

–أنطوان كومبانيون، شيطان النظرّية، الأدب والمعنى العام، ترجمة: بلقاسم عيساني، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، ط1، 2018.

–أنطوان كومبانيون، شيطان النظرية: الأدب والحس المشترك، ترجمة: حسن الطالب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2022.

–باتريك شارودو، ودومنيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة: عبد القادر المهيري، وحمادي صمود، المركز الوطني للترجمة، دار سيناترا، تونس، 2008.

-أبو بكر الرازي، مختار الصحاح، إخراج دائرة المعاجم في مكتبة لبنان، بيروت، 1986.

–بوشفرة نادية، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، ط1، 2011.

–تزفطان تودوروف:

–الأدب والدلالة، ترجمة، محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، سوريا، ط1، 1996.

–نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، بيروت، لبنان، المغرب، الرباط ، 1982.

–ابن تيمية:

–مجموع الفتاوى، مج10، اعتنى بها وخرج أحاديثها: عامر الجزار، وأنور الباز، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط3، 2005.

–اقتضاء الصراط المستقيم لمخالفة أصحاب الجحيم، ج1، تحقيق: ناصر بن عبد الكريم العقل، دار إشبيليا للنشر والتوزيع، ط2، جديدة، مصححة ومنقحة، 1998.

–جابر عصفور، تحديات الناقد المعاصر، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

–الجاحظ:

–البيان والتبيين، ج1، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998.

–المحاسن والأضداد، تقديم وتحقيق: محمد سويد، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط2، 1998.

–البخلاء، تحقيق: طه الحاجري، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1990.

–رسائل الجاحظ، ج1، تح، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، دط، 1964.

–القول في البغال، تحقيق وتعليق وفهرسة: شارل يلا، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط1، 1955.

–جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط1، 1991.

–جوليان براون وجورج يول، تحليل الخطاب، ترجمة، محمد الزليطي ومنير التريكي، منشورات جامعة الملك سعود، الرياض، 1997.

–جويدة حماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي، مقاربة في السرديات، تقديم: واسيني الأعرج، منشورات الأوراس، 2007.

-جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر، محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

–جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة، ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989.

–حاتم عبيد، في تحليل الخطاب، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط1، 2013.

–الحسن اليوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم، ج2، تحقيق: الدكتور محمد حجي، والدكتور محمد الأخضر، دار الثقافة، الشركة الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1981.

–حسين خمري:

–حسين خمري، سرديات النقد: في آليات تحليل الخطاب النقدي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2011.

–نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

–حسين فيلالي، السمة والنص السردي، موفم للنشر، الجزائر، 2008.

–حسين مروة، تراثنا.. كيف نعرفه، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1986.

–حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط3، 1988.

–حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002.

–حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1986.

–أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج3، اعتنى به وراجعه، هيثم خليفة الطعيمي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 2011.

–ابن خلدون:

-المقدمة، ج1، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، ط1، 2004.
-تاريخ ابن خلدون المسمى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، ج1، ضبط متنه ووضع حواشيه وفهارسه، خليل شحادة، مراجعة: سهيل زكار، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2001.
-ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج2، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان.
-داود سلمان الشويلي، القصص الشعبي العراقي في ضوء المنهج المورفولوجي (سلسلة الموسوعة الصغيرة 219)، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1986.
-الدميري، حياة الحيوان الكبرى، ج1، مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1954.
-الذهبي، سير أعلام النبلاء، مج4، إشراف: شعيب الأرناؤوط، تحقيق: مأمون الصاغرجي، ومج6، تح، شعيب الأرنؤوط، حسين الأسد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط11، 1996.
-روابنية الطاهر، الخطاب الروائي المغاربي الجديد،: دراسة في سردية آلية المحكي، الوسام العربي للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، ط1، 2019.
-روبرت ديبوغراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة، تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، 1998.
-رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط2، 1982.
-الزواوي بغوره، الخطاب: بحث في بنيته وعلاقاته عند ميشال فوكو، دراسة ومعجم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2015.
-سبيعي حكيمة، خطاب الرواية عند أحلام مستغانمي، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014.
-سعيد بنكراد، سميائيات الصورة الإشهارية: الإشهار والتمثلات الثقافية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2006.
-سعيد يقطين:
-السرديات والتحليل السردي، الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2012.
-تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 2005.

– تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، ط1، 1989.
– الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992.
–الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.
–قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.
–سعيدي بوبكر، تحليل نصوص من كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع، دار هومه، ط1، الجزائر، 2011.
–السفاريني، غذاء الألباب شرح منظومة الآداب، ج2، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1996.
–سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، تقديم، محمد القاضي، دار سحر للنشر، تونس، دط، ديسمبر 2009.
–سيلفي باترون، الراوي، مدخل إلى النظرية السردية، ترجمة: أحمد السماوي، محمد الخبو، محمد القاضي، محمد نجيب العمامي، إشراف: محمد القاضي، مراجعة، محمد آيت ميهوب، معهد تونس للترجمة، دار سيناترا، تونس، ط1، 2017.
–شهاب الدين محمد الأبشيهي، المستطرف من كل فن مستظرف، تحقيق: مصطفى محمد حسين الذهبي، دار الحديث، القاهر، 2003.
–شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2010.
–الصادق قسومة:
–طرائق تحليل القصة، دار الجنوب، تونس، 2000.
–علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 1430، 2009.
–الصولي، كتاب الأوراق، مكتبة محمد السيد أمين الخانجي، مصر، ط1، 1993.
–الطبري، تاريخ الطبري: تاريخ الرسل والملوك، مج6، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط2.
–طه عبد الرحمن، تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2007.
–الطيب دبه، مبادئ اللسانيات البنوية، دار القصبة، الجزائر، 2001.

–ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، ج7، تحقيق الدكتور عبد المجيد الرحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

–عبد الحميد بورايو:

–المسار السردي وتنظيم المحتوى: دراسة سيميائية لنماذج من حكايات "ألف ليلة وليلة"، دار السبيل للنشر والتوزيع، 2008.

–التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة، منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران 2003.

–عبد الرحمان بن الجوزي، المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، مج8، تح، محمد عبد القادر عطا، مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.ط2، 1995.

–عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، تقديم: عبد الله بن عبد العزيز بن عقيل، ومحمد بن صالح العثيمين، تحقيق ومقابلة: عبد الرحمن بن معلا اللويحق، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

–عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، يناير، 1978.

–عبد الفتاح كليطو:

–الأدب والغرابة: دراسة بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2007.

–المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة، عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

–الحكاية والتأويل: دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1999.

–عبد القادر الشاوي، المتكلم في النص، مقالات في السيرة الذاتية، منشورات الموجة، الرباط، المغرب، ط1، 2003.

–عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، منشورات دار الأديب، وهران، 2006.

–عبد الله إبراهيم، السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1992.

-عبد الملك مرتاض:

-نظرية النص الأدبي، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.

-الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003.

-تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

-فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980.

-عبد الواحد ذنون طه، العراق في عهد الحجاج بن يوسف الثقفي، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ط2، 2005.

عبد الواسع الحميري:

-خطاب الضد: مفهومه، نشأته، آلياته، مجالات عمله، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

-الخطاب والنص: المفهوم. العلاقة. السلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.

- ما الخطاب وكيف نحلله، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2009.

-نظرية الخطاب: مقاربة موسعة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2015.

-عبد الوهاب الرقيق، في السرد: دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، ط1، صفاقص، تونس، 1998.

-عزيز العظمة، التراث بين السلطان والتاريخ، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

-ابن عساكر، تاريخ مدينة دمشق، مج70، دراسة وتحقيق: محب الدين أبي سعيد عمر بن غرامة العمروي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

-علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، دار محمد علي للنشر، صفاقص، تونس، ط1، 2003.

-عمر رضا كحالة، أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام، ج5، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، طبعة مزيدة.

-عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، الأعصر العباسية، ج2، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1981.

-فان دايك تون، علم النص: مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، 2001.

–فانسون جوف، القراءة، تقديم وترجمة: محمد آيت لعميم، شكير نصر الدين، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2016.

–أبو الفرج الأصفهاني:

–الأغاني، مج23، تح، إحسان عباس، إبراهيم السعافين، بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 2008.

–الأغاني، مج20، تحقيق علي النجدي ناصف، إشراف، محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مركز تحقيق التراث، 1993.

–الأغاني، مج3، مطبعة دار الكتب المصرية، ط1، 1929.

–فريدريك نيتشه، إرادة القوة: محاولة لقلب كل القيم، ترجمة وتحقيق، محمد الناجي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2011.

–فلاديمير بروب:

–مورفولوجيا القصة، ترجمة: حسن (عبد الكريم)، و بن عمو (سميرة)، شراع للدراسات والنشروالتوزيع، ط1، دمشق، 1991.

–مورفولوجية الخرافة، ترجمة وتقديم: الخطيب (إبراهيم)، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

–فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ترجمة: الولي (محمد)، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000.

–ابن قتيبة، أدب الكاتب، شرحه وكتب هوامشه وقدم له، علي فاعور، إصدارات وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، المملكة العربية السعودية.

– عيون الأخبار، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، دط، دت.

–ابن قيم الجوزية:

–كتاب الروح، ج2، تحقيق: محمد أجمل أيوب الإصلاحي، دار عالم الفوائد للنشر والتوزيع، مكة الكرمة، ط1، 1432.

–أخبار النساء، عرض وتحقيق: نزار رضا، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1982.

–كاظم سعد الدين، الحكاية الشعبية العراقية : دراسة ونصوص، درا الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والفنون، العراق، السلسلة الفلكلورية (14)، 1979.

–ابن كثير، البداية والنهاية، مج10، تح، مأمون محمد سعيد الصاغري، دار ابن كثير، دمشق، سوريا، ط2، 2010.

–كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية نجمة لكاتب ياسين، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، 2016.

–كمال الرياحي، حركة السرد الروائي ومناخاته: في استراتيجيات التشكيل، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005.

–ماريان يورغنسن، ولويز فيليبس، تحليل الخطاب: النظرية والمنهج، ترجمة، شوقي بوعناني، مراجعة، محمد المومني، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، ط1، 2019.

–المبرد، الكامل في اللغة والأدب، ج2، عارضه بأصوله وعلق عليه، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3،1997.

–مجموعة من المؤلفين، أعمال ندوة المتكلم في السرد العربي القديم، التي حاول فيها أصحابها مقاربة مسألة المتكلم في بعض النصوص السردية التراثية، تحت إشراف: محمد الخبو ومحمد نجيب العمامي، دار محمد علي الحامي، للنشر، صفاقس، تونس، ط1، 2011.

–مجموعة من المؤلفين، كتاب عاشق الضاد: قراءات في كتابات العلامة عبد الملك مرتاض، إعداد وتنسيق، يوسف وغليسي، جسور للنشر والتوزيع، ط1، 2018.

–مجموعة من المؤلفين، كتاب الملتقى الدولي العاشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، وزارة الثقافة، دار هومه، الجزائر.

–محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه منشورات الاختلاف، العاصمة، ط1، 2008.

–محمد أركون:

–تاريخية الفكر العربي الإسلامي، تر، هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996.

–الفكر الإسلامي: نقد واجتهاد، (السؤال الحادي عشر)، تر، هاشم صالح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

–الفكر الإسلامي: قراءة علمية، تر، هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996.

–محمد بازي، صناعة الخطاب، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015.

–محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقص، تونس، ط1، 2003.

–محمد خطابي، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991.

–محمد دياب الإتليدي، إعلام الناس بما وقع للبرامكة مع بني العباس، تحقيق: محمد أحمد عبد العزيز سالم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

–محمد صديق حسن خان، نشوة السكران من صهباء تذكار الغزلان، المطبعة الرحمانية، مصر، ط1، 1920.

–محمد عابد الجابري:

– نحن والتراث، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 1993.

–التراث والحداثة: دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

–محمد القاضي:

–تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط2 منقحة، 2003.

–الخبر في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية، منشورات كلية الآداب منوبة، تونس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998.

–محمد كرد علي، أمراء البيان ج1، مكتبة الثقافة الدينية، مصر، ط1، 2012.

–محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

–محمد ناصر الدين الألباني، سلسلة الأحاديث الضعيفة والموضوعة وأثرها السيئ في الأمة، ج2، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1992.

–محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي: نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993.

–محمد نجيب العمامي:

–الوصف في النص السردي بين النظرية والتطبيق، دار محمد علي للنشر، ط1، 2010.

–الراوي في السرد العربي المعاصر: رواية الثمانينات بتونس، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، صفاقص، تونس، ط1، 2001.

–محمود زيادة، الحجاج بن يوسف الثقفي رحمه الله المفترى عليه، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، ط1، 1995.

–مرسل فالح العجمي:

–مرسل فالح العجمي، تيارات نقدية معاصرة، آفاق للنشر والتوزيع، ط1، الكويت، 2011.

-السرديات: مقدمة نظرية ومقتربات تطبيقية، آفاق للنشر والتوزيع، ط1، الكويت، 2010.

مخلوف عامر:

-تطبيقات في الأدب القديم، دار الوطن اليوم، العلمة، سطيف، طبعة ثانية معدلة ومزيدة، 2020.

-قراءة جديدة في نصوص قديمة، منشورات دار الأديب، وهران، ط1، 2012.

-الواقع والمشهد الأدبي: نهاية قرن وبداية قرن، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، ط1، 2011.

-مصطفى ناصف:

-النقد العربي: نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2000.

-نظرية التأويل، النادي الثقافي الأدبي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2000.

-محاورات مع النثر العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997.

-ابن المقفع:

-كليلة ودمنة، تقديم: محمد فتحي أبو بكر، مراجعة، عصام كمال السيوفي، منشورات الشهاب، الجزائر، 2014.

-آثار ابن المقفع، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1989.

-الأدب الصغير، قرأه وعلق عليه، وائل بن حافظ بن خلف، دار نور العلم للنشر والتوزيع، دط، دت.

-منصوري مصطفى، سرديّات جيرار جينيت في النّقد العربي الحديث، دار رؤية للنشر والتّوزيع، مصر، القاهرة، ط1، 2015.

-ابن منظور، لسان العرب، المجلد2/ 11، دار صادر، بيروت، لبنان.

-الميداني، مجمع الأمثال، ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، 1955.

-ميشال فوكو:

-نظام الخطاب، ترجمة، محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، 2007.

-إرادة المعرفة، مركز الإنماء القومي، ترجمة مراجعة وتقديم: مطاع صفدي، وترجمة: جورج أبي صالح، بيروت، لبنان، 1990.

-حفريات المعرفة، ترجمة، سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1987.

-نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 1999.

-نفوسة زكريا سعيد، خرافات لافونتين في الأدب العربي، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، مؤسسة الثقافة الجامعية، دط، دت.

–هشام مشبال، البلاغة والسرد والسلطة في الإمتاع والمؤانسة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.

–الهمذاني، مقامات بديع الزمان الهمذاني، قدم لها وشرح غوامضها، الشيخ محمد عبده، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2005.

–وائل حافظ خلف، خواطر حول كتاب كليلة ودمنة وحكم إجراء الحكمة على ألسنة البهيم من الحيوان، دار نور العلم للنشر والتوزيع، دط، دت.

–واسيني الأعرج، المنجز السردي العربي القديم في ضوء المناهج النقدية الحديثة، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، الجزائر، 2022.

–واسيني الأعرج، رزان إبراهيم، كيف تُكتب الرواية، دار الحيدة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2020.

–يوسف أمير قصير، الحكاية والإنسان، سلسلة الكتب الحديثة (33)، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، بغداد، 1970.

–الروايات والدواوين الشعرية:

–أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات ANEP، طبع المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والاتصال، رويبة، الجزائر، 2012.

–أحمد منور، من أجلهما عشت، رواية تحكي سيرة حياة عبد الحميد بن باديس كاملة، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2020.

–إسماعيل يبرير، وصية المعتوه–كتاب الموتى ضد الأحياء–، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013.

–إليف شافاق، القواعد الأربعون للعشق (رواية عن جلال الدين الرومي)، ترجمة، خالد الجبيلي، طوى للثقافة والنشر والإعلام، لندن، توزيع منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2012.

–أمين سعيد، شرح ديوان عنترة، المطبعة العربية بمصر، د ط، دت.

–بشير مفتي، أرخبيل الذباب، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت،ط1، 2010.

–بومدين بلكبير، زوج بغال، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2018.

–الحبيب السائح:

-ما رواه الرئيس، دار ضمة للنشر والتوزيع، المسيلة، الجزائر، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2021.

-نزلاء الحراش، دار ضمة للنشر والتوزيع، المسيلة، الجزائر، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2021.

-من قتل أسعد المروري، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2017.

-تماسخت، دم النسيان، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2002.

-حسن أوريد، رَواء مكة (سيرة روائية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2019.

-حسين علام، خطوة في الجسد، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2006.

-ربيحة حدور، عقم شرف، دار ومضة للنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، ط1، 2021.

-سالمي ناصر:

-فنجان قهوة وقطعة كرواسون، رحلة في اتجاه واحد، دار كتارا للنشر، الدوحة، قطر، ط1، 2020.

-الألسنة الزرقاء، في تفاصيل الليل والنهار بعين آدم، المؤسسة العامية للحي الثقافي كتارا، الدوحة، قطر، ط1، 2017.

-السعيد بوطاجين، أعوذ بالله، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2016.

-سعيد خطيبي، حطب سراييفو، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2019.

-الصديق حاج أحمد، كاماراڈ رفيق الحيف والضياع، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015.

-الطّاهر وطّار:

-الزلزال، موفم للنشر، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2013.

-الحوّات والقصر، دار البعث للطّباعة والنّشر، قسنطينة، ط1، الجزائر، 1980.

-طه حسين، وتوفيق الحكيم، القصر المسحور، دار تلانتيقيت، بجاية، الجزائر، 2019.

-عبد الحفيظ عمريو، وسادة الموت، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2019.

-عبد الرشيد هميسي:

–"موسم الوجع"، مجمموعة قصصية، أوراق ثقافية للنشر والتوزيع، جيجل، ط1، 2019.
–الملحد بقي بن يقظان، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2022.
–ما تشتهيه الروح، دار الجزائر تقرأ، الجزائر، 2017.
–**عبد الكريم ينينة**، هاوية المرأة المتوحشة رائحة الأم، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2021.
–**عبد اللطيف ولد عبد الله**، عين حمورابي، دار ميم للنشر، الجزائر، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2020.
–**عبد الله عيسى لحيلح**، كراف الخطايا، ج1، مطبعة المعارف، ط1، 2002.
–**علي حليتيم**، جسور الموتى (رواية من خيال)، العقاد للنشر والتوزيع، عنابة، ط1، 2019.
–**عمارة لخوص**، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك؟، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.
فضيلة بهيليل:
–ما لم تحكه شهرزاد القبيلة، دار المثقف للنشر، الجزائر، ط1، 2020.
–على هامش صفحة (قصص)، دار الكلمة للنشر والتوزيع، أدرار، الجزائر.
–المادة 64 (قصص)، دار الأمير للنشر والتوزيع، توجة للنشر والتوزيع، ط1، 2021.
–وعادت بخفي حَنين، مجموعة قصصية، دار المثقف للنشر، الجزائر، ط1، 2019.
–**كاتب ياسين**:
–نجمة، ترجمة: السعيد بوطاجين، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2014.
–نجمة، ترجمة: محمد قوبعة، ديوان المطبوعات الجامعية،المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1987.
–**كمال قرور**، التراس ملحمة الفارس الذي اختفى، دار الوطن اليوم، العلمة، سطيف، 2015.
–**محمد ساري**، الورم، منشورات الاختلاف، ط1، 2002.
–**مريم يوسفي**، أبي الجبل، دار ضمة للنشر والتوزيع، سيدي عيسى، المسيلة، الجزائر، ط1، 2021.
–**نجيب محفوظ**، خان الخليلي، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، 2007.
–**واسيني الأعرج**، نساء كازانوفا، دار الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط3، 2017.

–المراجع الأجنبية:

-**A.j.Greimas:**
-sémantique structurale, librairie, Larousse, paris, 1966.
- du sens1, essais sémiotiques, Éditions du Seuil, 1970.
- du sens2, essais sémiotiques, ed, seuil, paris,1983.
-**A.j. (Greimas), j. (Courtes**), dictionnaire raisonné de la sémiotique théorie du langage, hachette, paris, 1979.
-**Antoine Compagnon,** Le Démon de la théorie Littérature et sens commun, Éditions du Seuil, Paris, 1998.
- **Christian Metz,** Essais sur la signification au cinéma, éd, klincksieck, 1968.
-**E.L Sadoulet**, Temps et récit dans l'œuvre Romanesque de George Bernanos, éd. :Klincksieck,1988.
-**Emile Benveniste**, Problèmes de Linguistique générale, éd, Gallimard, TomeI, 1966.
-**Ferdinand de Saussure,** cours de linguistique générale, Edition critique, Tullio de Mauro, Paris, 1997.
-**Gérard Genette:**
- Figures III, éd, Seuil, Paris, 1972, Cérès éditions, Tunis, 1996.
- Figures II, éd, Seuil, Paris, 1969.
- Nouveau discours du Récit, éd, Seuil, Paris, 1983, p. 12, 13.
-**Gunther Muller,** « Erzahlzeit und ezahlte Zeit », Festschrift fur Kluckhorn, 1948, repris dans Morfolgische poetik, Tubingen, 1968.
-**Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer**, Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, éd, Seuil, Paris, 1995.
-**Philippe Hamon,** Du Descriptif, Hachette Supérieur, Paris, 1993.
-**Roland Barthes,** introduction à l'analyse strcturale des récits, poétique du récits,édition du seuil,1977.
-**Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth, Philippe Hamon,** Poétique du récit, Editions du Seuil, Pris, 1977.

–المجلات والدوريات:

– مجلة الأثر، جامعة ورقلة، المجلد 10، ع11، 2011.

–مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلة محكمة تعنى بالدراسات النقدية واللغوية والاجتماعية باللغة العربية واللغات الأجنبية، تصدرها كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، ع02، 2002، 2003.

– الحياة الثقافية، ع89، تونس، 1997.

–مجلة السرديات، دورية محكمة تصدر عن مخبر السرد العربي،جامعة منتوري قسنطينة، العددان، 4، 5 ، 2010، 2011.

–مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، ع3، 1988.

–مجلة علامات في النقد، ج2، مج1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، 1999.

-مجلة علامات في النقد، ع61، مج16، النادي الأدبي الثقافي جدة، السعودية، 2007.
- مجلة اللغة والأدب، ع19، جامعة الجزائر، 2009.

-Communications n° 8, L' analyse structurale du récit, éd, Seuil, Paris, 1966.
-Narratologie N°2, Les frontières du récit, Publications de la faculté des lettres arts et sciences humaines, université de Nice, Paris, Avril, 1999.

-الرسائل الجامعية:

-رشيد عزي، إشكالية المصطلح في المؤلفات العربية: تحليل الخطاب أنموذجا، رسالة ماجستير، المركز الجامعي البويرة، 2009/2008.

-نادية بوشفرة، علم السّرديّات في النّقد الفرنسيّ، (مخطوط)، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في الآداب، كليّة الآداب واللّغات والفنون، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة السّانية، وهران، 2005، 2006.

-المواقع الإلكترونية:

-دينا سعد، ما قالته ذات الخمار الأسود. 2021/06/13/ https://www.aljazeera.net/blogs

-كريم العراقي، قصيدة على منوال "قل للمليحة في الخمار الأسود". 2021/06/13
https://aldiwaan.blogspot.com/2010/12/blog-post_22.html

-بدر الدين العتاق، إدريس جماع؛ حياته وشعره؛ تصويب وتوضيح، الحوار المتمدن، العدد، 7221، 17/ 04/ 2022.

2022/06/27 / https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=753369

-محاضرة ألقاها الأستاذ محمد نجيب العمامي في جامعة القصيم بالسعودية يوم الثلاثاء 1439/07/1 هـ. https://www.youtube.com/watch?v=wxVhPobbB_8

-محاضرة الأستاذ محمد نجيبالعمامي ألقاها ضمن نشاطات النادي الأدبي القصيم بالسعودية في يوم الثلاثاء ١٤٤٠/٢/٢١هـ.
https://www.youtube.com/watch?v=ifJFxREBXrg&list=RDLVwxVhPobbB_8&index=3

-محاضرة ألقاها الأستاذ حاتم عبيد بعنوان "مدخل إلى تحليل الخطاب" بمقرّ مؤسسة مؤمنون بلا حدود، وجمعيّة الدّراسات الفكريّة والاجتماعيّة، بتونس العاصمة يوم 25 أفريل 2019.
https://www.youtube.com/watch?v=CjKACZK-aGk

-موقع الموسوعة الحرة ويكيبيديا:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%AF%D8%AC%D9%86%D9%88%D9%86

الفهرس:

-مقدمة.....أ-ث

-المحاضرة الأولى:مفهوم الخطاب والنص.....1-11.

-المحاضرة الثانية:تحليل الخطاب السردي.....12-47

-المحاضرة الثالثة: الخطاب والنص.....48-55

-المحاضرة الرابعة: الخطاب الأدبي.....56-61

-المحاضرة الخامسة: تحليل الخطاب.....62-69

-المحاضرة السادسة: التحليل البنيوي للخطاب السردي.....70-74

-المحاضرة السابعة: تقطيع النص.....75-85

-المحاضرة الثامنة: الزمن-التنافر الزمني-المدة-التواتر.....86-139

-المحاضرة التاسعة: الصيغة: المسافة (قصة الأحداث، قصة الأقوال) 140-143

-المحاضرة العاشرة: المنظور: التبئير.....144-147

-المحاضرة الحادية عشرة: الصوت: زمن السرد.....148-151

-المحاضرة الثانية عشرة: المستويات السردية وعلاقتها بالحكاية.....152-155

-المحاضرة الثالثة عشرة: وظائف السرد.....156-159

-خاتمة.....160-163

المصادر والمراجع.....164-180